RUI CARVALHO HOMEM

CORRESPONDÊNCIAS

SEAMUS HEANEY E A TRADIÇÃO POÉTICA IRLANDESA

PÓS-W. B. YEATS

PORTO
1994

RUI CARVALHO HOMEM

CORRESPONDÊNCIAS:

SEAMUS HEANEY E A TRADIÇÃO POÉTICA IRLANDESA

PÓS-W.B. YEATS

Dissertação de doutoramento em Literatura Inglesa
apresentada à Faculdade de Letras da Universidade do Porto

PORTO

1994

NOTA DE RECONHECIMENTO

O meu primeiro contacto com livros de Seamus Heaney, ponto de partida para uma familiaridade com a sua obra que viria a originar este trabalho, data de 1979 e da frequência do *Diploma of English Studies* no Instituto Britânico, então dirigido pela Associação Luso-Britânica do Porto. A confirmação e consolidação do meu interesse pela obra do poeta radica, contudo, no estudo que lhe pude dedicar no âmbito de seminários do Curso de Mestrado em estudos Anglo-Americanos da Faculdade de Letras de Lisboa, frequentados entre 1983 e 1984, e consubstanciou-se em ensaios então submetidos à apreciação do Prof. Doutor Joaquim Manuel Magalhães, com cujos ensinamentos e apoio tive a honra de poder contar.

Tendo recaído sobre outro autor, outro período e outro género a escolha que levaria à apresentação de uma dissertação de Mestrado em 1986, o meu relacionamento, longo mas intermitente, com a poesia de Seamus Heaney seria decisivamente reatado entre 1987 e 1988, conduzindo à tomada gradual de decisões quanto à perspectiva de leitura e ao contexto de estudo que viriam a informar a presente dissertação. Foi também a partir dessa fase que pude contar com a orientação do Prof. Doutor Gualter Cunha, cuja permanente disponibilidade e inestimável aconselhamento me cumpre aqui vivamente agradecer.

Com um destaque especial, a minha gratidão para com Seamus Heaney, pela simpatia com que me recebeu em Dublin em 1989, e pelo privilégio do acesso aos poemas de *Seeing Things* vários meses antes da publicação do volume.

Não quereria igualmente deixar de reconhecer o apoio e o encorajamento que sempre encontrei no Prof. Doutor Gomes da Torre. A todos os meus colegas, os agradecimentos devidos a uma convivência sempre estimulante - importando aqui destacar as regulares trocas de informação e de opiniões com o Dr. Nuno Ribeiro, inestimáveis também pelo modo como por vezes serviram para amenizar algumas das menos atraentes tarefas afins à actividade docente. À Drª Cristina Marinho agradeço a prontidão e a amabilidade com que produziu a necessária versão em língua francesa do resumo desta dissertação, e ao Prof. Doutor John Greenfield a disponibilidade para rever a versão em língua inglesa. De entre os amigos e colegas com os quais tive o privilégio de contar ao longo destes anos, um reconhecimento especial é devido também ao Júlio Carlos e à Isabel, cuja simpatia e generosidade em nada diminuiu pelas intermitências no convívio que trezentos quilómetros de distância impõem.

Às Fundações Calouste Gulbenkian e Gomes Teixeira, e ao (então) Instituto Nacional de Investigação Científica, o meu agradecimento pelo apoio consubstanciado em bolsas de que em diferentes momentos pude usufruir.

OBSERVAÇÕES PRELIMINARES

Alguns passos da Introdução e do Capítulo 1 desta dissertação surgiram, em versões ligeiramente diferentes, nos seguintes artigos:

Rui Carvalho Homem. "*The Great Hunger*: Anti-Pastoralismo e Representações da Morte". *Revista da Faculdade de Letras do Porto - Línguas e Literaturas*. II Série, vol.V (1988): 237-56.

."'Oppressive Tradition'?: poetas, críticos e a 'questão de Yeats' na Irlanda". *In After Time: Actas do Colóquio Comemorativo do Cinquentenário da Morte de W.B. Yeats*. Coimbra: Grupo de Estudos Anglo-Americanos, Universidade de Coimbra, 1989 : 61-86.

. "Retrato de Jovem Mulher sobre Fundo Alegórico : Austin Clarke, a Irlanda e o Corpo". *Revista da Faculdade de Letras do Porto - Línguas e Literaturas*. II Série, vol.VII (1990): 137-164.

***

Com adaptações pontuais, as normas de notação bibliográfica adoptadas ao longo desta dissertação são as constantes de

Walter S. Achtert and Joseph Gibaldi. *The MLA Style Manual*. New York: The Modern Language Association of America, 1985.

ABREVIATURAS

I. DE PERIÓDICOS:

CJIS = *The Canadian Journal of Irish Studies*

EC = *Essays in Criticism*

EI = *Éire-Ireland*

HU = *The Honest Ulsterman*

ILS = *The Irish Literary Supplement*

IR = *The Irish Review*

IUR = *Irish University Review*

JIL = *The Journal of Irish Literature*

LHR = *The Linen Hall Review*

LRB = *London Review of Books*

PR = *Poetry Review*

RES = *Review of English Studies*

TLS = *Times Literary Supplement*

II. DE TÍTULOS DE LIVROS:

de Seamus Heaney:

DN - Death of a Naturalist (1966)

DD - Door into the Dark (1969)

WO - Wintering Out (1972)

N - North (1975)

FW - Field Work (1979)

P - Preoccupations: Selected Prose 1968-1978 (1980)

SA - Sweeney Astray (1983)

SI - Station Island (1984)

HL - The Haw Lantern (1987)

GT - The Government of the Tongue: The 1986 T.S. Eliot Memorial Lectures and Other Critical Writings (1988)

PW - The Place of Writing: The Inauguration of the Richard Ellmann Lectures in Modern Literature (1989)

CT - The Cure at Troy: A version of Sophocles's Philoctetes (1990)

NSP - New Selected Poems 1966-1987 (1990)

ST - Seeing Things (1991)

de Patrick Kavanagh:

GF - The Green Fool (1938)

TF - Tarry Flynn (1948)

CP - Collected Poems (1964)

de John Montague:

PL - Poisoned Lands and Other Poems (1961)

CL - A Chosen Light (1967)

T - Tides (1970)

RF - The Rough Field (1972)

SD - A Slow Dance (1975)

GC - The Great Cloak (1978)

DK - The Dead Kingdom (1984)

ME - Mount Eagle (1988)

de Thomas Kinsella:

P56-73 - Poems 1956-1973 (1980)

PP72-78 - Peppercanister Poems 1972-1978 (1979)

BF - Blood and Family (1988)

PPlaces - Personal Places (1990)

PCC - Poems from Centre City (1990)

MOP - Madonna and Other Poems (1991)

OC - Open Court (1991)

de Derek Mahon:

P62/78 - Poems 1962-1978 (1979)

HN - The Hunt by Night (1982)

A - Antarctica (1985)

SP - Selected Poems (1991)

Bacchae - The Bacchae - after Euripides (1991)

YL - The Yaddo Letter (1992)

de Michael Longley:

P63/83 - Poems 1963-1983 (1986)

GF - Gorse Fires (1991)

de Louis MacNeice:

CP - Collected Poems (1966 / 1979))

de James Joyce:

PAYM - Portrait of the Artist as a Young Man

U - Ulysses

de W.B. Yeats:

CP - Collected Poems

I
INTRODUÇÃO

CAPÍTULO 1
O ESTRANHO CASO DA POPULARIDADE DE UM POETA, OU SEAMUS HEANEY, O PÚBLICO, E A CRÍTICA

A escolha de um poeta contemporâneo (e vivo) para um trabalho com as características de uma dissertação de doutoramento poderia implicar, a par das inevitáveis dificuldades de uma investigação a realizar em moldes parcialmente diversos dos empregues no estudo de autores com uma obra já concluída e longamente estudada, um problema de reconhecimento: ou seja, de mesmo para o leitor familiarizado com o espaço cultural e literário relevante o autor em questão poder surgir como um desconhecido, com uma obra ainda em construção perante um público limitado, e sem lugar claro nos percursos de definição do cânone respectivo. Tal circunstância provocaria uma descoberta porventura feliz e benvinda, mas também a colocação do estudo desse autor não só num contexto de grande especialização, mas, fundamentalmente, de juízos críticos (ainda) instáveis.

No caso de Seamus Heaney, irlandês, nascido em 1939 no Ulster britânico, autor de oito volumes de poemas e alguns outros de traduções e ensaios, essa hipótese surge como uma virtual impossibilidade: como ao longo deste capítulo irá resultando claro, a reputação deste poeta assenta numa consagração (que o acompanha desde as suas primeiras publicações) em contextos de recepção tão amplos e diversificados quanto o espectro cultural contemporâneo o permite, desde a "canonização" académica a uma surpreendente popularidade junto dos *media* - no espaço cultural anglófono prioritária mas não exclusivamente.

Começaremos, contudo, por apontar exemplos dessa amplitude de reconhecimento do autor a partir de um número (o da Primavera de 1988) de uma publicação especializada, o *Irish Literary Supplement*, um periódico de Boston dirigido aos estudos (anglo-americano-) irlandeses: na página 3, ocupada por pequenas notícias, cinco num total de vinte e três diziam respeito a Seamus Heaney. Noticiava-se a distinção do doutoramento *honoris causa* que o *Trinity College Dublin* decidira atribuir-lhe no ano do milénio da cidade; a participação de Heaney no *29th Yeats International Summer School*, dirigindo um seminário de poesia; o seu contributo (com vários outros poetas e críticos) para uma publicação em memória do poeta John Hewitt; a atribuição do *Whitbread Award* ao seu volume *The Haw Lantern*, publicado no ano anterior; e ainda, sob o significativo título "Heaney Goes for Big

Bucks", o leilão na *Sotheby's*, para benemerência, dos rascunhos de um seu poema de 1984 pela quantia de £2640 (ultrapassando largamente o valor de £800-£1000 inicialmente previsto). Quem virasse a página encontraria ainda a notícia de uma sua curta viagem ao Japão, com referências à dimensão e entusiasmo do público que encontrara, numa agenda especialmente carregada... Sigamos, pela ordem aqui definida, e atentando nas suas implicações, os vários índices e âmbitos de sucesso.

A consagração académica de Heaney, que a crescente inclusão de poemas seus em programas de diferentes níveis de ensino e a recepção particularmente favorável dos seus esforços enquanto crítico podiam fazer prever[1], teve uma primeira institucionalização em 1982 com o doutoramento *honoris causa* na sua *alma mater*, o *Queen's University* de Belfast, e ganharia uma dimensão internacional e transatlântica dois anos depois, nos Estados Unidos, onde a sua reputação era já suficientemente sólida para o tornar o primeiro não-Americano eleito em Harvard *Boylston Professor of Rhetoric and Oratory*, uma cátedra reservada para escritores e com a distinção de ter tido como primeiro detentor John Quincy Adams[2]. Na República da Irlanda, onde vive desde 1972, a já referida distinção do *Trinity College Dublin* em 1988 serviria de exemplo para acto idêntico, no ano seguinte, pela outra universidade de Dublin, o *University College* [3]. Mas o ponto porventura mais prestigioso deste reconhecimento académico surgiria também em 1989 em Inglaterra (onde tem a sua editora de sempre e alguns dos críticos que mais cedo elogiaram a sua escrita) com a eleição para *Professor of Poetry* em Oxford, que colocaria Seamus Heaney a dividir com o seu amigo Ted Hughes[4] (o *Poet Laureate*) os principais postos da distinção pública con-

---

[1] Será significativo que pouco mais de uma década após a publicação do primeiro volume de poemas de Heaney já a entidade responsável pelo *syllabus* dos exames externos da Univ. de Cambridge, com o impacto e poder de difusão que detém junto de estudantes em todo o mundo, tinha incluído a sua obra no programa do diploma de nível mais elevado (tendo propiciado, desse modo, uma leitura que estará na origem distante deste estudo).
Pela mesma altura um dos primeiros poemas de Heaney integrava também o programa dos *O-levels* (veja-se Blake Morrison, *Seamus Heaney* (London: Methuen, 1982) 27).

[2] Veja-se Charles Hunter, "Seamus Heaney: Keeping a Steady Watch", *The Irish Times* (20 June 1987, weekend) 9.

[3] Um sinal expressivo da consagração institucional, que não apenas académica, de Heaney na República da Irlanda surgiria também quando Mary Robinson escolheu citar um poema seu no discurso de tomada de posse como Presidente da República, em 1991 (ver *ILS*, 10:2 (Fall 1991) 32).

[4] Com o qual co-organizou a muito idiossincrática antologia *The Rattle Bag* (London: Faber, 1982).

cedida à poesia pelo *Establishment* britânico[5] - com todas as honras, mas também todas as reticências que (como veremos) isso implica. Não que isso preocupasse grandemente o público que acorreu à sua aula inaugural em Oxford, "one of the largest and most excited crowds seen at an event of this kind in Oxford for many a year"[6], circunstância que o observador que assim se pronunciava atribuía a alguns dos mais recentes sucessos de Heaney enquanto crítico e ensaista, e que confirmava uma vez mais a capacidade revelada pelo poeta de conciliar a seriedade do trabalho académico com qualidades geradoras de uma popularidade presentemente sem rival [7]. Embora esse fenómeno date de bastante cedo na carreira de Heaney, a década de oitenta veio exacerbá-lo, tornando possível a coexistência de "a reminder of how much Heaney is an intellectual poet", nas páginas de um respeitado periódico americano [8], com a rejeição anti-intelectual, num artigo da revista de Belfast *Fortnight*, de análises mais atentas do desenvolvimento da sua escrita, em nome de uma pretensa genuinidade de resposta que coincidiria com a "simplicidade" mais radical da apreciação crítica:

> All of this pseudo-academic humbug can be safely ignored (...) It is sufficient to say that (...) he is as good as he has ever been, and better if that is possible.

O mesmo artigo incluía, aliás, um dos exemplos mais surpreendentes de admiração incondicional, e por isso mesmo capaz de criar "anticorpos" em leitores mais sofisticados (como mais adiante veremos):

> Heaney is, once again, the most accessible of poets. He is accessible because he is very intelligent, and so does not have to squint and peer obliquely at things to find out what they are like. He confronts them straight, as an ordinary person might but he is so much brainier than the ordinary person that he sees and understands more. [9]

Seria talvez em manifestações como esta que um outro comentador pensava ao

---

[5] A este respeito, ver os comentários de Peter Forbes no editorial do número do *Poetry Review* dedicado ao balanço da década de 80 (*PR*, vol.79 No.4 (Winter 1989/90) 3).
De notar também que Heaney teve honras de capa (com uma fotografia) no primeiro número do *newsletter* do *European Society for the Study of English* (*The European English Messenger*, Vol. One, Issue One, Autumn 1991).

[6] Bernard O'Donoghue, "Weight to the Lighter Scale", *PR* 79:4 (Winter 1989/90) 5.

[7] Percepção que Blake Morrison apontara como um lugar-comum já em 1982 (Morrison, *S.H.* 11-16).

[8] Barry Goldensohn, "The Recantation of Beauty", *Salmagundi* ("Special feature: Seamus Heaney") No. 80 (Fall 1988), (76-82) 82.

[9] Hugh Bredin, "A Language of Courage and Love of Objects", *Fortnight* (November 1984) 18, 20.

afirmar: "the sense of support for Seamus Heaney at poetry prize-giving time is *like the surge of a football crowd*"[10]. A conjunção da referência semi-jocosa ao apoio das "multidões" com a concessão de prémios literários lembra, de resto, a impressionante lista de distinções dessa natureza de que Heaney foi objecto, desde os primeiros volumes publicados: *E.C. Gregory Award, Somerset Maugham Award, Geoffrey Faber Prize, Denis Devlin Award, American Irish Foundation Award, W.H. Smith Prize, Duff Cooper Memorial Prize, E.M. Forster Award, Bennett Award, Whitbread Award, Lannam Literary Award*, etc. [11]

Para além de factores de prestígio, prémios deste tipo integram obviamente a consequência comercial da fama de Heaney, da qual o leilão acima mencionado era um exemplo limite, mas que radica inegavelmente na existência de um público leitor que tem concedido a Heaney a satisfação artística e as compensações materiais dos 6.000 exemplares de *North* (1975) vendidos nas primeiras semanas de publicação nas Ilhas Britânicas, ou do total de 50.000 previsto para cada novo volume em finais da década de oitenta [12].

As expectativas de muitos leitores e críticos quanto à relação desejável entre um poeta e o seu público, e entre a consecução estética e o sucesso material da sua obra, não facilitam, contudo, uma aceitação não problemática do "fenómeno Heaney". Se a mundanidade do romancista ou do dramaturgo que acedem rapidamente ao reconhecimento público e à fruição material do sucesso é facilmente encarada como circunstância não incompatível com os factores responsáveis pela qualidade da sua obra, já no caso da lírica (e pelo menos no entendimento mais convencional da sua definição genérica) a consciência da natureza subjectiva e privada da experiência que lhe pode servir de suporte e determinar o tempo e a maneira da sua produção[13] prevê frequentemente para o poeta, na perspectiva de muitos, uma imagem mais próxima do (sobrevivente) estereótipo romântico do isolamento e da neurose, e de algum desencontro com as expectativas mais comuns do público do seu

---

[10] J.C.C. Mays, "Flourishing and Foul: Ideology, Six Poets and the Irish Building Industry", *IR* No.8 (Spring 1990), (6-11) 9 (itálico nosso).

[11] Vide Caroline Walsh, "The Saturday Interview - Caroline Walsh talks to Seamus Heaney", *The Irish Times* (Saturday, December 6, 1975) 5; e Neil Corcoran, *Seamus Heaney* (London:Faber, 1986) 24-5.

[12] Vide Morrison, *S.H.* 56, e Michael Allen, "Holding Course", *IR* 3 (1988), (108-18) 113.

[13] Veja-se, a este respeito, a apresentação/resenha do estudo desta questão em Vítor Manuel de Aguiar e Silva, *Teoria da Literatura*, 4ªed., vol.I (Coimbra: Almedina, 1982) 550 segs.; e David Lindley, *Lyric* (London: Methuen, 1985) 2-3.

tempo (expectativas, como é óbvio, ancoradas também na observação da experiência e imagem de figuras marcantes da tradição romântica e pós-romântica). Por outras palavras, o sucesso torna-se suspeito, e a grande bonomia, visibilidade pública e disponibilidade para falar de si e da sua obra por parte de Heaney um factor de perturbação para alguns dos seus críticos.

Exemplo especialmente incisivo dessa reacção é o ensaio de Donald Davie sobre o volume *Station Island* [14]; enquadrando a recensão do livro no contexto das "ambições" de Heaney quanto à marca que poderia deixar na tradição, das referências literárias que convoca, e da difícil resistência que foi mantendo aos convites a pronunciamentos explícitos sobre a situação da Irlanda do Norte (aspectos que em diferentes momentos deste trabalho encontrarão tratamento detalhado), Davie reserva os últimos parágrafos do seu texto para um ataque (que se pressente fruto de um certo desapontamento) àquilo que vê como as cedências de Heaney às prostituições da poesia por um mercado editorial britânico pouco escrupuloso:

> by 1987 (...) He had shown himself lamentably ready to fall in with catchpenny enterprises in Britain like the Arvon Poetry Competitions or the Faber anthology that he edited with Ted Hughes (...) For Heaney and others to fall in with their publishers' manipulations seemed dependent on the assumption that poets, merely by declaring themselves such, were absolved from civic responsibility. [15]

Davie admitia, contudo, que esse nem era o procedimento de Heaney para com todas as secções do seu público, internacionalmente considerado - mas tão-somente para com o público britânico:

---

[14] Davie, "Seamus Heaney's *Station Island*", *Under Briggflats: A History of Poetry in Great Britain 1960-1988* (Manchester: Carcanet, 1989) 245-51. Uma versão ligeiramente menos cáustica deste texto, com o título "Responsibilities of *Station Island*", surgiu no número dedicado a Heaney da revista *Salmagundi*, 80 (Fall 1988) 58-65. De notar que Donald Davie partilha claramente da crença na equação qualidade estética - insucesso material, conforme os seus comentários, em entrevista recentemente publicada, à girândola de prémios, concursos, e festivais de poesia na cena literária britânica:

> in our age, as in every age, the poets - one might say writers - who matter, the poets who are genuinely, creatively putting themselves and their lives on the line in order to produce something that will still mean something in the year 2000, of course they are a tiny minority, of course they are disliked (...) I take it for granted that the person who wins a national competition is almost certainly a person of, ultimately, no account at all... Did Arthur Rimbaud win any prizes when he was alive and writing? Did Fernando Pessoa? We only have to ask...In every generation the poet who matters won no prizes, it's absurd.

(Gualter Cunha e Rui Carvalho Homem, "An Interview with Donald Davie", *Revista de Estudos Anglo-Americanos*, nº 2 (Porto, 1992), (3-14) 6-7).

[15] Davie, "S. H.'s *Station Island*" 250.

> Heaney (...) has had to reckon with three audiences: British and American as well as Irish. Probably no one could have behaved responsibly to these three different constituencies all at the same time. So it is not really surprising, though it is lamentable, that he has been less responsible in dealing with his British audience than with his notably fewer and less generous Irish readers. In Ireland, one would like to believe, he practises and exemplifies poetry as a one-man manufacturing industry; in England on the contrary he represents a *service* industry. And the service that he offers is (...) conspicuously consumer-friendly. [16]

Mesmo quando a ênfase não recai tão claramente como aqui sobre a dimensão financeira e comercial da postura do poeta face ao público, as consequências da internacionalização dos factores constitutivos da reputação de Heaney, e a atenção mediática que o tornou "the most over-interviewed of living poets" [17], têm com frequência criado situações de potencial embaraço para aqueles dos seus apologistas que se não satisfaçam com exaltações hiperbólicas, e que vêem o poeta colocado perante as atracções de compromissos e posturas de natureza institucional. O relevo público dado a Heaney pode, é certo, continuar a ser visto por alguns como resultando naturalmente de uma excelência artística - veja-se a opinião de Peter Levi, seu predecessor na cátedra de poesia de Oxford, de que Heaney teria acedido a uma espécie de Olimpo da qualidade poética, que o colocaria acima de qualquer comparação:

> a few of the crowd of us emerge from the snow and shadows onto a higher plateau, where poetry is tougher, more masterly and more use. Seamus Heaney has been there probably since *Station Island*, and certainly since *The Haw Lantern*. From this stage onwards there is no possible rivalry; he must pace himself. [18]

A sua possível assunção de uma postura pública, de autoridade vática ou de legitimidade oracular, pode ser aplaudida como um modo de revalorizar a posição (e a autonomia) do poeta na sociedade [19]; mas, como acima se sugeria, pode também encontrar a reacção irritada (e por vezes injusta) quer à bardolatria em torno de Heaney, quer àquilo a que Anthony Thwaite chamava em 1980 "the overattention of the elephantine misreaders"[20].

Tendências mal-controladas dentro da própria escrita de Heaney são nalguns casos

---

[16] Idem, p.251.

[17] Ian Hamilton, "Excusez-moi", *LRB* (1 October 1987), (10-11) 10.

[18] Peter Levi, "Scythe, Pitchfork and Biretta", *PR* 81:2 (Summer 1991), (12-14) 12.

[19] Para Ian Hamilton, "one of Heaney's principal achievements is that he has redignified the bardic stance" ("Excusez-moi" 10).

[20] Thwaite, "The Hiding Places of Power", Harold Bloom (ed.), *S.H.* (121-5) 125 (originariamente publicado em *TLS*, October 31, 1980).

apontadas como responsáveis pela entrega do poeta à pose bárdica e a uma assunção de autoridade, que porventura lhe não serão próprias. É essa a opinião de Mary Kinzie -

> [Heaney] hankers after a species of court dress and bardic intonation, for which almost everything in his unconscious music automatically disqualifies him [21]

- mas também de Jay Parini, ao queixar-se do "modo oracular" [22] de que Heaney viria "sofrendo" nos anos 80, ou ainda de Neil Corcoran, ao apontar "the dangers of self-importance"[23] (para os quais, contudo, Heaney estaria alerta) em parte da sua obra no mesmo período.

A denúncia da (real ou suposta) ligação entre a vontade crescente de afirmação de uma marca pessoal e reconhecível na sua voz poética e as vaidades públicas de Heaney adquire, contudo, uma virulência especial quando os seus autores são irlandeses. A centralidade indesmentível que Heaney veio ocupar na tradição poética irlandesa[24] (questão cujo estudo é precisamente o propósito deste trabalho), conjugada com as inseguranças quanto à sua autonomia sentidas no seio dessa tradição (como adiante se exporá), confere a cada gesto de Heaney, na sua escrita ou fora dela, uma relevância potencialmente polémica, pela gravidade das diferenças e divisões que atravessam a sociedade irlandesa e a sua vida literária e cultural. A rápida promoção a lugar-comum (e quase a lugar público) do "título", que Robert Lowell lhe conferiu, de "best Irish poet since W.B. Yeats" [25], tornou as expectativas bárdicas em redor de Heaney ainda mais notórias e melindrosas, conforme, a propósito do 50º aniversário da morte de Yeats, Stephen Spender fazia notar em 1989:

> people, not only in Ireland, have tried to turn Heaney into a kind of substitute Yeats, haven't they. I

---

[21] "Deeper than Declared", *Salmagundi* 80 (Fall 1988), (22-57) 22.

[22] "The 'Co-opted and Obliterated Echo': on Heaney's 'Clearances'", *Salmagundi* 80 (Fall 1988), (71-5) 71.

[23] Corcoran, *S.H.* 154.

[24] Sempre que ao longo deste trabalho se menciona a "poesia *irlandesa*" ou a "tradição poética *irlandesa*" pretende-se designar de um modo mais conciso a poesia/tradição poética *irlandesa em Inglês*, optando também por não usar a expressão *anglo-irlandesa*, pelas implicações historico-culturais e políticas que ela comporta (e sobre as quais mais algumas considerações são tecidas noutro ponto deste texto).

[25] Num artigo publicado no *Observer* no Natal de 1975 (vide Corcoran, *S.H.* 34-5). A frase tornou-se especialmente divulgada por ter passado a integrar a publicidade da editora sobre o volume *North*, a propósito do qual surgiu.

> think this must be a bit of an embarrassment for him. [26]

E, a tomarmos como genuíno o "embaraço" de uma canonização eventualmente prematura, imagine-se a sua dimensão no ponto, mais recente ainda, em que se torna possível surgirem, com a confiança e a brevidade de um dado tão garantido que dispensa argumentação, referências casuais a "the Irish canonical giants Yeats, Beckett, Joyce and Heaney"[27].

Muito embora Heaney possa gozar em relação (especificamente) a Yeats de uma vantagem afectiva na sua relação com os leitores irlandeses [28], ela facilmente se deixa cancelar (por um ou outro sector) quando as incidências da realidade irlandesa na sua obra pareçam colocá-la de um lado mais definido das tão-evidentes divisões da Irlanda. O livro que tornou esse processo mais flagrante foi precisamente o que sugeriu a Lowell o epíteto acima citado, *North*, e, num dos ataques mais violentos que originou, o juízo global negativo sobre o volume (nitidamente pior recebido na Irlanda do Norte do que em Inglaterra) associava-se a acusações de imodéstia e auto-promoção:

> the poet seems to have acquired the status of myth, of institution. One can hardly resist the suspicion that *North* itself, as a work of art, has succumbed to this notion (...) there is at times a temptation to think that Heaney is trying to emulate Eliot, or Yeats, or both, in a quest for importance [29]

Nove anos mais tarde, no mesmo periódico, e significativamente a propósito de um volume, *Station Island*, em que a posição do poeta face a questões como as abordadas em *North* é objecto de cuidadoso re-exame, Edna Longley acusava Heaney de "spiritual rheumatism", num contexto que sugeria radicar essa falta, mais uma vez, na institucionalização da sua postura, e numa sacralização, cultivada pelo próprio, do seu estatuto poético - visto como oponível ao estereótipo marginal (e idealizante dessa marginalidade) para que Edna Longley apelava:

> Heaney abases his gift only when he starts worrying about it as a Sacred Trust. Being Chief Bard is not the same thing as being Head Prefect. Poets are anarchists. Come back poète maudit, all is not forgiven.

---

[26] Joseph Zwier, "Stephen Spender Remembers Three Irish Poets: MacNeice, Yeats, Heaney", *ILS* 8:1 (Spring 1989), (22-3) 23.

[27] Joyce Flynn, "Culture Matters", *ILS* 12:2 (Fall 1993) 20.

[28] Questão que W.J. McCormack sublinha: "Yeats was a poet many admired but (...) few positively liked. Seamus Heaney has overcome the rift between admiration and affection" (*The Battle of the Books* (Gigginstown, Mullingar: The Lilliput Press Ltd, 1986) 31).

[29] Ciaran Carson, "Escaped from the Massacre?", *HU* 50 (Winter 1975), (183-6) 183, 185.

Concedia, contudo, que certas características de dicção, tão reconhecivelmente de Heaney que se prestariam à caricatura, podiam ter de ser tomadas como a marca de uma genuína peculiaridade retórica:

> It is the vice of an original talent that Heaney should fall into Heaney-speak [30]

Quanto ao próprio Heaney, uma certa acomodação às expectativas mais convencionais do público (à luz das poses bárdicas que lhe vimos denunciadas) parecia transparecer da descrição bem-humorada de Hugo Williams da sua presença no jantar de atribuição do *Whitbread Award*:

> Surprise of the evening was the now fully-Yeatsified image of Seamus Heaney, forty-eightish, half-frames balanced at the end of his nose and no reading matter within miles. Craig Raine's theory was that Irishmen turn into their fathers earlier than we do. [31]

E, contudo, Heaney está inegavelmente consciente dos perigos de poses para que a aclamação pública o pode empurrar, e proclama pública e ostensivamente essa consciência, conforme resultaria claro de palavras suas apenas alguns meses depois, numa situação idêntica à acima descrita - o banquete do *Sunday Times* em sua honra:

> When the prospect of this evening's honours was first mooted I was aware that T.S. Eliot had praised W.B. Yeats for not allowing himself to become a mere coathanger upon which the world draped its honours (...) To fall in love with oneself may, as Oscar Wilde observed, be the beginning of a lifelong romance, but to fall in love with the lengthened shadow of one's writerly possibilities as projected by the mellow light of kindly critical attention - that is the beginning of folly. [32]

Repetidas vezes tem Heaney dado voz a estas preocupações, de modo mais notório em entrevistas, com referências a "[the] difficult line between self-respect and image projection"[33], ou reconhecendo a proliferação da lisonja:

> there is a vast, inflationary, reputation-making business and I myself am part of it too. I have received as many amplified, overstated praises as the next. (...) I have an impulse to flee from it, even while benefitting from it. [34]

As estratégias de distanciamento correspondentes, na sua escrita, a essa vontade de fuga (que não deixará de nos ocupar em capítulos posteriores), têm sido sublinhadas com alguma

---

[30] Edna Longley, "Old Pewter", *HU* 77 (Winter 1984), (54-8) 56, 58.

[31] *TLS* (January 29 - February 4, 1988) 110.

[32] Heaney, "Anglo-Irish Occasions" (*LRB* 5 May 1988) 9.

[33] Tom Adair, "Calling the Tune" (*LHR* 6:2, Autumn 1989), (5-8) 8.

[34] Randy Brandes, "Seamus Heaney: An Interview", *Salmagundi* 80 (Fall 1988), (4-21) 18.

frequência, sendo-lhes reconhecido um lugar crucial no desenvolvimento da obra de um Heaney em aparente demarcação da sua própria sombra (ou seja, da imagem estereotipada de si mesmo), como se sugeria numa recensão do seu mais recente volume, *Seeing Things* (1991):

> *Seeing Things* is a particular pleasure (...) because in it Heaney has learnt not to sound like himself. (...) The burden of being Seamus Heaney, of which Heaney has always been uniquely conscious, is now discharged [35]

Esse "fardo" integra como componente de especial peso a condição de Heaney enquanto "poeta irlandês", categoria conotativamente mais complexa do que uma simples indicação de nacionalidade. Consagrando ao nível da produção artística as supostas qualidades distintivas do carácter e do discurso irlandês, tradicionalmente percebidas e representadas (no espaço anglo-americano) com a atracção menorizante do exótico e primitivo [36], é esse um estereótipo temido e causador de ressentimentos - mas ao qual Heaney dificilmente se pode evadir, transformado como está em seu avatar máximo pela já descrita notoriedade. Entre os seus perigos ou consequências negativas, conta-se a possibilidade de a relevância artística do poeta se ver confinada por quem assim o rotule ao espaço geográfico da sua origem, sendo encarado como um fenómeno local sem grande projecção em âmbitos geográficos e culturais mais amplos - o que, não sendo evidentemente o caso de Heaney, foi de algum modo uma possibilidade nos primeiros anos da sua chegada ao reconhecimento público:

> Heaney established himself with his first three volumes of verse as a regional poet of the North of Ireland. [37]

O peso da referência local e rural nesses primeiros livros corria ainda o risco de o tornar indissociável de uma rudeza e primitivismo que facilmente se deixavam sentimentalizar, mas também caricaturar. Em 1969, após a publicação do seu segundo volume, *Door into the Dark*, já Heaney surgia idilicizado aos olhos do público britânico como a mais recente incarnação desse persistente lugar-comum, "a rustic, word-spinning Celt with an affection

---

[35] Lachlan MacKinnon, "A responsibility to self", *TLS* (June 7 1991).

[36] À semelhança de vários outros aspectos da cultura irlandesa que neste primeiro capítulo apenas podem ser objecto de referência passageira, é esta uma questão a considerar mais pormenorizadamente num momento posterior desta Introdução.

[37] Thomas Merrill, "Seamus Heaney", Hogan (ed.), *Macmillan Dictionary of Irish Literature* 288.

for the simple things of the countryside" [38]; o rápido cansaço que essa "simplicidade" podia causar espelhava-se na observação de Anthony Thwaite de que "the appeal of Seamus Heaney was something like that of Laurie Lee: not cider with Rosie, exactly, but taties with Paddy" [39]; e em 1970, quando apenas quatro anos tinham passado sobre a estreia de Heaney na cena poética com *Death of a Naturalist*, já essa reputação parecia tão longamente estabelecida e desgastada que uma revista o podia caricaturar como uma espécie em vias de extinção, "a Longhorn Cow, a big, heavy and ungainly stock once widely distributed in England and Ireland" [40].

Heaney afastaria com os volumes seguintes uma imagem que prematuramente o ameaçava, e que em boa medida justificara as reacções (ressentidas) na Irlanda ao seu rápido sucesso - que parecia contribuir para a manutenção de estereótipos nacionais degradantes, e, por outro lado, chocava, pela sua dimensão e impacto, uma cena literária algo acomodada no hábito da pouca divulgação ou do insucesso [41]. Mas, apesar do interesse renovado e do respeito acrescido que a obra de Heaney concitou, na Irlanda como no exterior, a partir de meados da década de setenta, a capacidade de auto-perpetuação de lugares-comuns popularmente assimiláveis excede em muito a da afirmação de juízos críticos de maior rigor intelectual e estético, como percebia o autor da recensão de um volume mais recentemente publicado sobre Heaney, ao reagir irritadamente ao desenho (grosseiro e garrido) da figura do poeta escolhido para a capa, ou ao ironizar sobre a própria qualidade material do livro como mais uma possível manifestação do *cliché*:

> Is the coarse, wood-pulpy texture supposed to represent some special kind of Heaney quality? Is this

---

[38] Morrison, *S.H.* 36.

[39] Thwaite, "The Hiding Places of Power" 123. Thwaite cita-se aqui num seu texto anterior, contemporâneo dos primeiros livros de Heaney, mas que não identifica claramente.
A expressão "taties with Paddy" convoca simultaneamente a referência ao que foi a base tradicional da alimentação das populações pobres na Irlanda (a batata), e ao diminutivo de *Patrick* que designa, hoje quase pejorativamente, o estereótipo do irlandês.

[40] Morrison, *S.H.* 35 - citando *The Review* (June 1970).

[41] Segundo Augustus Young, "Being hard on Heaney became a literary sport for southern [Irish] smart-alecs, in an uneasy reaction to his popularity" ("Poet without a safety net", *Fortnight* (September 1987) 18). À complexa relação entre poetas, leitores e críticos na Irlanda dedicaremos uma atenção mais pormenorizada em capítulo posterior desta Introdução.

bog paper? [42]

A sobrevivência dos estereótipos tem sido de particular utilidade para apoio das objecções de quantos se têm mantido cépticos em relação aos **méritos** de Heaney (e não apenas ao modo da sua promoção pública, como no já citado "ataque" de D. Davie) - de algum modo salvando-o, inadvertidamente, dos perigos da unanimidade... C.H. Sisson, por exemplo, atribui a grande divulgação da obra de Heaney em exclusivo às atracções do exotismo de um poeta irlandês - ou australiano, ou das Caraíbas, todos unidos num mesmo fenómeno pelo desdém anglocêntrico de Sisson:

> The three English-writing gents [Heaney, Les Murray, Derek Walcott] seemed not to have heard that they owe their relatively wide circulation to the fact that they are respectively Tigues, Botany Bay men, or West Indians.[43]

Uma década antes já A. Alvarez, numa recensão/artigo famoso por constituir a tentativa mais sistemática e empenhada de denúncia da fama de Heaney como imerecida, lançara mão da condição irlandesa como argumento primeiro; a razão para um sucesso meteórico e sem precedentes (nem Ted Hughes nem Philip Larkin gozaram desde o início de semelhante recepção) residiria no hábito do público britânico de ter uma mascote literária irlandesa, e na sorte de Heaney de ter surgido na altura certa:

> Since Congreve and Sterne there has always been at least one major Irish star on the British literary scene. Yeats and Joyce are long dead; Patrick Kavanagh outlived them but was too patchy and Dublin parochial; the gifted, underrated Thomas Kinsella departed for America, disappeared into the interior,

---

[42] Elmer Andrews, *LHR* 8:1 (Spring 1991) 20 - recensão de Thomas C. Foster, *Seamus Heaney* (Dublin: O'Brien Press, 1990).

[43] Citado por William Scammell, "Rescued from the enemy", *TLS* (March 16-22 1990) 276. Sisson foi, por coincidência (?), um dos candidatos propostos, mas vencidos, na eleição para a cátedra de Oxford que Heaney veio a ocupar.

Acrescente-se, por curiosidade, ter a recente publicação dos *Selected Letters of Philip Larkin* revelado afinidades entre a opinião por Larkin manifestada em privado em relação a Heaney e o juízo depreciativo a que Sisson aqui dava voz. Atente-se em passos de cartas de Larkin respectivamente para C.B. Cox (3 October 1969), Kingsley Amis (11 January 1981) e Anthony Thwaite (17 October 1981) - a segunda reportando-se à sua participação com Ted Hughes, Seamus Heaney e Charles Causley no júri do Arvon Poetry Competition:

> *The Listener* called him [Douglas Dunn] 'the best poet since Seamus Heaney', which is like saying the best Chancellor since Jim Callaghan.
>
> Funny crew we were. Ted the Incredible Hulk, Seamus the Gombeen Man, Charles nice enough but [...]
>
> I can't go much of the way with Douglas [Dunn] - his things seem heavy to me, no lilt, no ear, no tune. Of course that goes for lots of people - S. Heaney, for one. Practically everyone under 50.

(Anthony Thwaite (ed.), *Selected Letters of Philip Parkin 1940-1985* (London: Faber, 1992) 419, 636, 659).

> and has scarcely been heard from since. The only obvious and natural contender is Beckett, but he has exiled himself to Paris, writes in French as much as English, and is experimental in a radical, forbidding way which many British academics, as well as the Great British Public, find hard to love.[44]

A referência irlandesa não corresponde, contudo, aos propósitos últimos de Alvarez, tal como eles se revelarão neste seu artigo. A última consideração no passo citado anuncia o movimento seguinte na argumentação, que importa seguir - porque se relaciona com a ligação entre as características da escrita de Heaney, o seu posicionamento na tradição, e os padrões de gosto dos leitores de poesia britânicos. Ao assumir uma escrita que não rompe com a discursividade, que não apresenta inovações radicais no plano prosódico e retórico, e que se apoia em referências maioritariamente rurais, Heaney colocar-se-á numa linha de descendência poética sobre cujo ponto de chegada na contemporaneidade Alvarez se pronuncia com alguma displicência - na observação de que são poetas menores (ler-se-á nas entrelinhas, "entre os quais Heaney") que lhe dão continuidade:

> a hallowed tradition running from Crabbe and Clare, through Hardy and Edward Thomas, to excellent contemporary minor poets like Norman Nicholson and the dour R.S. Thomas.[45] ;

uma tradição, enfim, que passa ao lado do modernismo anglo-americano de que Pound e Eliot foram propulsionadores, e que tem uma presença significativa na poesia inglesa do séc.XX: como crucialmente comenta, "The British have never taken easily or willingly to Modernism". É o retomar de uma observação a que Alvarez procedera com algum detalhe na Introdução à sua antologia *The New Poetry*, mas encarada com a diferença de quase vinte anos e (suspeita-se) várias desilusões de permeio, com a frustração, pelo menos parcial, da esperança manifestada no título da referida Introdução, "Beyond the Gentility Principle". A atitude moral e estética subjacente a esse "princípio" definira-a Alvarez como

> a belief that life is always more or less orderly, people always more or less polite, their emotions and habits more or less decent and more or less controllable; that God, in short, is more or less good.[46]

O que Alvarez não perdoa a Heaney é o facto de, na sua perspectiva, a adopção de modelos prosódicos tradicionais e (em parte da sua obra) de referências de uma relativa placidez rural e doméstica, não só não contrariar (como Alvarez mostrava desejar desde inícios da década

---

[44] A. Alvarez, "A Fine Way With the Language", *The New York Review of Books* (6 March 1980), (16-17) 16.

[45] Alvarez, "A Fine Way With the Language" 16.

[46] A. Alvarez (ed.), *The New Poetry* (Harmondsworth: Penguin, 1962) 25.

de sessenta) como alimentar o conservadorismo do público britânico:

> his current reputation (...) reinforces the British audience in their comfortable prejudice that poetry, give or take a few quirks of style, has not changed essentially in the last hundred years. (...) Heaney's work (...) challenges no presuppositions, does not upset or scare (...) it is beautiful minor poetry, like Philip's [47]

Um juízo que tem encontrado com frequência opositores[48], e que a leitura atenta que este trabalho se propõe fazer da obra de Heaney irá progressivamente desmentindo.

No esforço de apresentação dos contornos mais imediatos da ***imagem*** de Heaney junto do público e da crítica, e das reacções que tem suscitado, não houve ainda lugar, contudo, à elucidação da questão básica, que nos conduz a preocupações mais consistentemente literárias do que até aqui (embora ainda com a incidência genérica adequada a um capítulo introdutório): como, afinal, se apresenta a sua ***obra*** poética, nos momentos e volumes que a compõem, e nos modelos de organização e evolução que a crítica lhe tem encontrado?

À semelhança do panorama apresentado nas páginas anteriores, sob um consenso particularmente amplo escondem-se reacções contraditórias, que vão do elogio da homogeneidade e da qualidade mantidas ao longo de uma produção poética notavelmente regular no ritmo de publicação[49], ao juízo de Philip Hobsbaum de que Heaney seria "one

---

[47] Alvarez, "A Fine Way With the Language" 17. Note-se que Alvarez parece aqui ecoar a suspeição eliotiana do sucesso rápido do poeta:

> if a poet gets a large audience very quickly, that is a rather suspicious circumstance: for it leads us to fear that he is not really doing anything new, that he is only giving people what they are already used to, and therefore what they have already had from the poets of the previous generation.

(T.S. Eliot, "The Social Function of Poetry", *On Poetry and Poets* [1957] (London: Faber, 1979), (pp.15-25) 21)

[48] Veja-se Gregory Schirmer, "Seamus Heaney's 'Salvation in Surrender'", *EI* XV:4 (Winter 1980), (139-46) 140:

> Whatever one might think of Alvarez's characterization of the contemporary reader of poetry in England, the careful reader of Heaney's poetry coming upon this passage can only wonder whether Alvarez has the same poet in mind.

[49] Veja-se Roger Conover, "Book review: *North*", *EI*, XI:2 (Summer 1976), (142-6) 142; e Patrick Crotty, "Vocal Visitations", *IR* 9 (Autumn 1990), (102-6) 104.

of the most talented poets now writing [but] also one of the most uneven"[50] - residindo essa qualidade irregular nas dificuldades que Heaney por vezes sentiria em transcender o mero rigor mecânico de um controle formal que sempre o preocupou e conseguir torná-lo o instrumento discreto, transparente e mediador da relação própria e individuante da sua escrita com o real. Muitas vozes discordando das objecções de Hobsbaum poderiam ser aqui citadas, mas à sua opinião reconhecer-se-á a relevância especial de provir de alguém que assistiu de perto aos primeiros esforços de escrita de Heaney, aquando da tentativa de recriação em Belfast da experiência do *Group* que Hobsbaum empreendera em Londres na década anterior, como lugar de apresentação e debate, entre vários poetas (no caso de Belfast, maioritariamente em início de carreira), do seu *work-in-progress*[51]. A incidência técnico-formal das observações de Hobsbaum, reportando-se essencialmente a poemas e volumes da primeira fase da obra de Heaney, servirá também para recordar ter sido esse um período no qual, perante a recusa de cedência a solicitações de maior envolvimento na situação política pós-1969 no Ulster (questão geradora de dilemas com um lugar, como veremos, progressivamente mais importante na sua poesia), Heaney e os seu contemporâneos Derek Mahon e Michael Longley se tornaram conhecidos nalguns meios de Belfast como "the tight-assed trio", epíteto que apontava, precisamente, para o pedantismo de uma suposta preocupação estiolante com o rigor formal[52]. James Simmons, um outro contemporâneo de Heaney, e protagonista da cena literária de Belfast (nomeadamente enquanto fundador do periódico *The Honest Ulsterman*), viria a pronunciar-se, embora numa data mais próxima de nós, um pouco no mesmo sentido: "I have always thought of Heaney more in terms of technique than voice or personality."[53]

Não obstante as opiniões poderem, neste como em tantos outros pontos, divergir

---

[50] Hobsbaum, "Craft and Technique in *Wintering Out*", Tony Curtis (ed.), *The Art of Seamus Heaney* (35-43) 37.

[51] São múltiplos os relatos, por vezes contraditórios, do protagonismo de Hobsbaum na promoção de talentos em Belfast de 1963 a 1966. A maioria dos poetas dados como presentes nas suas sessões tem negado repetidas vezes a sua importância, sendo Heaney um dos poucos a reconhecer-lhes publicamente um papel de algum modo decisivo - vide Heaney, "Belfast - 1. The Group", *P* 28-30.

[52] Veja-se D.E.S Maxwell, "Semantic Scruples: a Rhetoric for Politics in the North", Peter Connolly (ed.), *Literature and the Changing Ireland* (157-74) 171.

[53] James Simmons, "I have seen your workroom", *HU* 77 (Winter 1984), (46-53) 50.

significativamente [54], os comentários acima referidos concorrem com a visão de uma primeira fase (a expressão narcísica, o deleite do fazer no momento da autodescoberta na capacidade da escrita) na análise da sua obra em três momentos distintos a que Heaney viria a proceder:

> first of all (...) the excitement of beginning. Secondly, the redefinition of that - going on from the fundamentally narcissistic experience of the first self-expression. (...) But then there is obviously a third moment, that has to do with the biological attenuations and dessications, a whole set of conditions that entail a rethink. [55]

A esta capacidade de organização retrospectiva da sua escrita em progressão dinâmica (que Heaney defenderá, citando Eliot, com a necessidade de cada poeta escrever os poemas adequados ao momento da vida em que se encontra[56]), corresponderá, com plena consciência do processo ou não, uma invejável agilidade no estabelecimento de continuidades e nexos vários, de natureza estrutural e estilistico-retórica, de livro para livro, tornando-se o reconhecimento pelo leitor desses ecos ou momentos de auto-citação um dos prazeres a encontrar nos poemas de Heaney[57].

Embora Heaney admita um certo planeamento consciente desses efeitos apenas a partir do seu quarto livro de poemas[58], é inegável que as escolhas manifestadas desde o seu primeiro livro, *Death of a Naturalist* (1966), em muito poderiam corresponder a um propósito de organização geral exercido desde início. Num volume de ***aprendizagem*** (muito embora a identificação de alguma incipiência seja mais um exercício crítico *a posteriori*,

---

[54] Veja-se Robert Johnstone, "Guldering Unselfconsciously", *HU* 75 (May 1984), (85, 88-9) 89, e a sugestão de que Heaney peca por ***falta de*** rigor formal: "Heaney has been known to publish work that is rough and not particularly ready."

[55] Brandes, "S.H.: An Interview" 4-5.

[56] Conforme declarações de Heaney a Thomas C. Foster, e registadas por este autor no seu *Seamus Heaney* (Dublin: The O'Brien Press, 1989) 132.

[57] É um processo que este trabalho documentará amplamente, e que é identificado, entre outros, em Allen, "Holding Course" 111 segs.; Frank Kinahan, "Artists on Art: an interview with Seamus Heaney", *Critical Inquiry* 8 (Spring 1982), (405-14) 409-10; e, mais recentemente, por John Wilson Foster:

> each volume of Heaney's poetry accrues added value from previous volumes by a kind of compound interest. The building of an *oeuvre*, a major body of work that has not simply parts but parts which voice kinship

("Heaney's Redress", *Colonial Consequences: Essays in Irish Literature and Culture* (Dublin: The Lilliput Press, 1991) 169).

[58] Veja-se Kinahan, "Artists on Art" 409-10.

da perspectiva possibilitada pelo conhecimento dos volumes seguintes, e não um juízo produzido ao tempo [59]), o poeta toma como referência, reconhecivelmente autobiográfica, a ***aprendizagem*** do espaço, formas, processos e valores do mundo rural da sua infância - e, ao longo do livro, da adolescência e da entrada na idade adulta. Trata-se de um mundo caracterizado por uma rudeza que inibe idealizações fáceis, mas que se revela numa variedade de impactos sensoriais registados na profusão verbal e imagética que o verso longo por que Heaney opta nesta fase acomoda, e assinalados igualmente na dicção "percutida", consonantal, fortemente aliterativa, que se estabelecerá (porventura demasiado cedo, face aos já mencionados riscos de anquilosamento estilístico) como uma das feições mais prontamente identificáveis do discurso poético de Heaney.

O volume seguinte, *Door into the Dark* (1969), prosseguia na utilização de padrões idênticos, mas reflectindo de modo ainda mais evidente a "excitação da descoberta" a que Heaney se referia na entrevista que acima citávamos, e o sucesso súbito de um poeta jovem:

> the whole thing seems glazed with self-satisfaction, almost made for the practical criticism class [60]

- comentaria Neil Corcoran a propósito de alguns dos procedimentos retóricos mais óbvios. A recepção um tanto reticente que este livro teve por parte da crítica traduzia alguma desilusão resultante das expectativas demasiado elevadas que *Death of a Naturalist* criara, e que só um volume capaz de causar um efeito de surpresa pelo menos idêntico satisfaria - condições que *Door into the Dark* não reunia. E contudo Heaney não se limitava a repetir a fórmula: no plano temático, e das referências que explorava, este segundo livro estendia a preocupação com a terra da dimensão rural e agrícola para um nível mais profundo, das significações mitico-simbólicas da penetração do solo ou da subjectividade que nele se podia metaforizar, ou ainda dos atavismos em comportamentos humanos sujeitos às gravidades exercidas por profundezas de terra ou água (a "escuridão" referida no título do livro). Antecipava desse modo preocupações que os volumes seguintes acentuariam, o que equivale a dizer que a colocação de *Door into the Dark* no contexto geral da obra viria atenuar e

---

[59] Veja-se Roland Mathias, "*Death of a Naturalist*", Curtis (ed.), *The Art of Seamus Heaney* (11-25) 21 segs., sobre a irregularidade e falta de coesão de *DN* - embora reconhecendo-lhe, globalmente, uma boa qualidade técnica.
A recepção do volume em 1966 foi, em geral, entusiástica (veja-se a recolha de exemplos em Corcoran, *S.H.* 24.

[60] Corcoran, *S.H.* 63.

relativizar a leitura deste livro como hesitante e indeciso - confirmando embora ser um volume "de transição" no sentido em que, pelas já mencionadas continuidades, todos os livros de Heaney o podem ser.

Com *Wintering Out* (1972) Heaney experimentaria um padrão prosódico adequado, verbal e visualmente, aos sentidos artesianos que *Door into the Dark* apresentara, sob a forma de um verso curto e disciplinadamente conciso, organizado em quadras, que lhe permitia igualmente controlar os excessos da profusão verbal que anteriormente se lhe apontavam; uma opção que Heaney viria a comentar como uma necessidade dessa fase do seu percurso poético:

> I was burrowing inwards, and those thin small quatrain poems, they're kind of drills or augers for turning in and they are narrow and long and deep.[61]

Dava sequência, na segunda das duas partes em que dividia o livro, à dimensão doméstica e íntima da referência autobiográfica presente desde *Death of a Naturalist*; mas, mais crucialmente para o desenvolvimento da sua obra, iniciava em poemas da primeira parte o estabelecimento de analogias trans- (ou a-) temporais (mais implícitas do que explícitas) entre vítimas de violência tribal e ritual em momentos de um Passado distante, e as vítimas recentes dos distúrbios pós-1969 no Ulster, sob cuja égide um poema-epígrafe a propósito de um campo de prisioneiros colocava todo o volume. Essas analogias tornar-se-iam a estratégia dominante do livro seguinte, cuja notoriedade (a que nos referiremos de seguida) ajudaria a remeter também *Wintering Out* para uma posição secundária ou preparatória, conforme Harold Bloom, com uma pompa característica, afirmaria alguns anos depois:

> No single poem stands out, even upon rereading, for this is the last volume of Heaney's careful apprenticeship as he works towards his deferred glory. [62]

North (1975), o volume que para Bloom coincidia então com o alcançar da "glória" por Heaney, foi também o seu livro mais polémico, por constituir a confrontação mais directa na sua obra com a difícil questão da Irlanda do Norte, à luz das responsabilidades e das solicitações pendentes sobre alguém que, provindo de uma das comunidades em conflito (a católica), acede à posição de autoridade no uso da palavra que o seu público, vasto e internacional, lhe foi conferindo. Sobre o lugar na sua obra dos dilemas e culpas

---

[61] James Randall, "An Interview with Seamus Heaney", *Ploughshares* 5:3 (1979), (7-22) 16.

[62] Harold Bloom (ed.), "Introduction", *Seamus Heaney* (New York: Chelsea House Publishers, 1986), (1-10) 2 (originalmente publicado em *TLS*, February 8, 1980).

causados pela relutância em comprometer politicamente a sua arte pronunciar-se-á este estudo em pormenor, cabendo a este parágrafo introdutório apenas apontar os dois modos, diversos mas de algum modo complementares, tentados por Heaney para a representação da consequência que o conflito encontra na sua consciência e na sua escrita, e correspondendo às duas partes em que (mais uma vez) divide o livro. É na primeira parte que as analogias, antes experimentadas em *Wintering Out*, entre as vítimas sacrificiais de uma pré-História nórdica e as de um outro Norte, o da Irlanda, são levadas às suas consequências plenas, permitindo as identidades assim estabelecidas acima do tempo e da História a representação da violência como uma inevitabilidade cíclica, e o entendimento do método de Heaney neste grupo de poemas como mitopoético. Mas neste volume Heaney parecia pretender resolver inequivocamente a questão da sua postura face ao conflito do Ulster, de algum modo dando uma satisfação aos que viam uma embaraçosa timidez no seu silêncio ou reserva - e daí o opor às transposições mitico-simbólicas da primeira parte os pronunciamentos (pela primeira vez) explícitos da segunda, como um modo de consagrar neste livro duas opções do poeta face a solicitações de comprometimento político. Não que os poemas dessa segunda parte sejam manifestos políticos, mas antes quadros do desenvolvimento de uma consciência de si num meio marcado por divisões e discriminações, gestos intimidatórios, e medos que só parcialmente emergem, a par de reflexões sobre o poder e a autoridade possíveis da voz do poeta - optando Heaney, para estes poemas marcadamente discursivos, por um verso longo e fluente, contraposto ao verso curto e tenso que experimentara em *Wintering Out* e que se torna com *North* o correlativo prosódico dos rigores atávicos da primeira parte do livro.

A recepção de *North* por parte da crítica correspondeu à consagração definitiva de Heaney - para Helen Vendler, tratar-se-á de

> one of the few unforgettable single volumes published in English since the modernist era" [63]

- de algum modo premiando a estruturação cuidada e global a que o poeta admite ter procedido, pela primeira vez, para este volume[64]. Mencionámos também já, contudo, ser a polémica por ele levantada junto de alguns sectores proporcional ao seu sucesso, variando as objecções no objecto e na amplitude; se no espaço britânico foi essencialmente a

---

[63] Vendler, "Echo Soundings, Searches, Probes", Bloom (ed.), *Seamus Heaney* (167-179) 175.

[64] Kinahan, "Artists on Art" 409-10.

dimensão "jornalística" da II Parte a suscitar algumas reservas pela reconhecida menor qualidade de um tipo de escrita a que Heaney se teria, por circunstâncias várias, sentido compelido, já na Irlanda (e em especial no *Norte* que o título directamente convocava) as reacções negativas foram notoriamente mais incisivas e drásticas: a I Parte pecaria por presunção, e consistiria numa apologia da violência através da concessão de dignidade estética e validação mítica a circunstâncias cujo horror não poderia merecer tais promoções ou desculpabilizações, e a II Parte seria um simples exercício sectário [65].

Uma leitura cuidadosa quer dos poemas quer dos muitos ensaios e entrevistas de Heaney que de algum modo abordam a relação entre arte e actividade política, e especificamente entre a sua poesia e os conflitos da Irlanda do Norte, revelará o desajuste de semelhante juízo, negado pelos muitos gestos de contenção, e de supressão e auto-censura, que têm caracterizado a escrita e a condução da sua vida pública e privada por parte do poeta. Entre esses gestos salientam-se a necessidade sentida de abandonar o ambiente de pressão e de tentativa de condicionamento político no qual a notoriedade o tinha envolvido em Belfast (lugar da sua formação académica, de algumas amizades marcantes, de um posto de docente no *Queen's University*, e de importantes protagonismos na cena literária e cultural), para viver durante vários anos (1972-76) no autêntico retiro rural de uma pequena casa em Glanmore, Wicklow, na República da Irlanda; a determinação em não publicar canções de lamento e protesto escritas para assinalar actos de repressão da campanha pelos direitos cívicos[66]; ou ainda a quase manutenção na sombra do conjunto de poemas em prosa intitulado *Stations*, publicado como panfleto de tiragem limitada em 1975, e hoje de acesso difícil, exceptuando a selecção que decidiu, em 1990, incluir nos *New Selected Poems 1966-1987* (mas que tinha excluído da edição anterior dos *Selected Poems*, de 1980). Neste último caso, contudo, as motivações para o acto de ocultação seriam de dupla ordem, quer civico/política quer estética: na opinião dos poucos críticos que se pronunciaram sobre o volume (excluído ou ignorado em vários dos estudos publicados sobre o poeta), Heaney não seria particularmente bem sucedido no poema em prosa, tendo

---

[65] O exemplo mais flagrante dessa reacção é o já citado artigo de Ciaran Carson, "Escaped from the Massacre?".

Para uma versão notavelmente mais ajustada e equilibrada de algumas das referidas objecções veja-se Edna Longley, "*North*: 'Inner Emigré' or 'Artful Voyeur'?", Curtis (ed.), *The Art of Seamus Heaney* 63-94.

[66] Veja-se referência (e, num dos casos, transcrição) em Corcoran, *S.H.* 26-7.

demonstrado poder tratar mais adequadamente os temas de *Stations* (a questão do Ulster, mas também a experiência infantil) quer nos poemas de *North* e *Death of a Naturalist*, quer em ensaios que viria a coligir no volume *Preoccupations* [67].

Se *North* correspondeu ao encerramento de certo modo triunfal de uma primeira fase na carreira de Heaney, *Field Work* (1979) poderá ser tomado como o primeiro livro da maturidade plena do poeta, com uma renovada serenidade a reflectir-se em várias das opções que encerra. Essa serenidade, resultando ostensivamente da mudança de Heaney de Belfast para Glanmore a que acima nos referíamos (mas cujas consequências na sua escrita surgiam deste modo aos olhos do público com uma diferença de vários anos), revelava-se no reencontro com a ruralidade e com a referência local, a que o próprio título (do volume como de uma breve sequência nele contida) fazia alusão; mas também numa prosódia marcada pelo alongamento do verso[68] e pela retoma, embora de forma mais controlada do que nos seus primeiros livros, de um prazer na profusão verbal que, como vimos, tanto irritaria Alvarez. A par disso, o gosto de Heaney pelo cultivar de formas fixas da lírica, mais acentuado a partir deste volume, tinha um momento revelador com a sequência "Glanmore Sonnets" (para alguns o ponto mais alto do livro, se não de toda a obra até essa altura [69]), que assinalava a sua aquisição do "hábito" do soneto, e, numa maior regularidade iâmbica do que lhe era usual, como que uma reconciliação com o verso inglês, depois das agressões que *Wintering Out* e *North*, como o poeta admitiu, tinham deliberadamente comportado[70]. Dando curso à inclinação topográfica e toponímica de Heaney, esses sonetos conjugavam a fruição do local com uma outra dimensão da placidez de *Field Work*, a da experiência conjugal, já ocasionalmente abordada em livros anteriores, mas objecto de atenção particular com o discreto erotismo ou com a celebração da domesticidade em parte

---

[67] Veja-se Morrison, *S.H.* 48-51; Anne Stevenson, "*Stations*: Seamus Heaney and the Sacred Sense of the Sensitive Self", Curtis (ed.), *The Art of Seamus Heaney* 45-51; Foster, *S.H.* 46-8. O próprio Heaney viria a confessar, em entrevista a John Haffenden, o seu pouco à-vontade com o volume ("Meeting Seamus Heaney", *London Magazine*, New Series, 19:3 (June 1979), (5-28) 20).

[68] A que o próprio Heaney se referiria, em entrevista, como uma sua intenção neste volume, com uma correspondência autobiográfica - da tensão dos dois volumes anteriores, marcados pelo verso curto, para um reencontrado relaxamento (Kinahan, "Artists on Art" 411).

[69] Morrison, *S.H.* 86-7.

[70] Veja-se Brandes, "S.H.: An Interview" 20; Foster, *S.H.* 79, 94; e ainda Denis O'Driscoll, "In the Mid-Course of his Life", *Hibernia* (11 October 1979) 13.

importante dos poemas deste volume. Esse refúgio no âmbito privado traduzirá uma característica geral do livro que Seamus Deane descreve como uma humanização que se contrapõe às mitologizações de *North*: é que as vítimas da violência também estão presentes em *Field Work*, mas nomeadas, com as identidades de parentes, amigos, ou figuras admiradas pelo poeta, elegiacamente evocadas, ou colocadas como *personae* verbalizantes de vários poemas:

> In *Field Work*, the dead have voices (...) orchestrated with the poet's own. This is his first populated book. [71]

A esta presença dos mortos em *Field Work* não seria estranha a leitura intensa de Dante a que Heaney procedia nesta fase, e que se dava a conhecer também na tradução de um passo do *Inferno* com que o livro terminava. Mas a manifestação maior dessas duas referências - a leitura de Dante, e o tema do retorno dos mortos - surgiria com o seu livro seguinte, *Station Island* (1984), em especial com a sequência com o mesmo título, centralmente colocada como a segunda das três partes deste volume (o mais longo de Heaney até hoje). Designando *a priori* uma ilha existente em *Lough Derg*, lendariamente conhecida como "o Purgatório de S. Patrício", lugar tradicional de peregrinação desde a Idade Média, e objecto de atenção literária por parte de vários autores irlandeses dos sécs. XIX e XX, "Station Island" torna-se em Heaney o cenário para "a sequence of dream encounters with familiar ghosts", como o próprio esclarece em Nota (*SI* 122). Os poemas registando os encontros são em número de doze, tantos quantas as "estações" que os peregrinos têm de observar na ilha, no seu percurso expiatório - um percurso que o poeta deste modo também atravessa, encarando os "fantasmas" que refere como sendo "familiares": os da fé e das práticas católicas das suas origens pessoais e familiares, que vêm visitar quem nasceu católico na Irlanda mas só em versos percorre as estações de Lough Derg; os da sua culpa face às reticências, demissões e ausências de um conflito em que os seus investem a vida; os das dívidas e incertezas face a uma tradição poética perante a qual Heaney procura as suas responsabilidades, e da qual é assombrado (ainda que benevolamente) pelas figuras que tem assim a oportunidade de reconhecer como mais marcantes na sua formação.

Mas se a sequência central do volume constituía um deliberado contrariar das expectativas mais conservadoras dos seus leitores, pelo acerto de contas pessoal com

---

[71] Seamus Deane, *A Short History of Irish Literature* (London: Hutchinson, 1986) 241.

problemas de consciência não resolvidos em livros anteriores, e também pela (crescente) vontade de experimentar uma configuração formal mais ampla do que a pequena composição lírica, a I Parte oferecia-lhes, pelo contrário, um conjunto de poemas de características imediatamente reconhecíveis por quem viesse da leitura de livros anteriores: poemas do erotismo conjugal, da dedicação paterna, sobre objectos do seu ambiente quotidiano, de reminiscência de momentos marcantes da infância, ou (numa vertente que se revelara a partir de *Field Work*) poemas evocando textos ou autores cuja consequência na sua escrita, ou em preocupações que a informem, Heaney pretendia de algum modo sugerir.

Entre as linhas de tradição que, não sendo embora uma componente fundamental, Heaney não quer excluir dos âmbitos de referência da sua escrita, encontra-se a da literatura gaélica, ou em língua irlandesa, à qual dedicou uma atenção mais evidente com a tradução de uma conhecida narrativa épica em médio irlandês, *Buile Suibhne*, que publicava em 1983 (o ano anterior a *Station Island*) com o título *Sweeney Astray*. Trabalho intermitentemente desenvolvido ao longo de uma década, motiva Heaney em especial pelas possibilidades de utilização da figura de Sweeney, rei semi-lendário que teria enlouquecido e sido transformado em pássaro pela maldição de um clérigo que ofendera, como *persona* representativa da ânsia de independência do artista face a compromissos de diversa ordem - de algum modo significáveis na permanente fuga de Sweeney, na sua alienação, às persistentes seduções de quem o procura capturar (mesmo que, aparentemente, com as mais compassivas intenções)[72]. São ainda estes sentidos que encontramos por detrás dos poemas na III Parte de *Station Island*, "Sweeney Redivivus", escritos ao tempo da tradução de *Sweeney Astray* como glosas aos textos traduzidos, colocados na voz de uma *persona* cuja atracção para o poeta é aumentada pela proximidade fonética com o seu próprio nome, e caracterizados por uma contenção e uma complexidade semântica surpreendentes num autor que alguns apresentariam como "fácil" na linearidade da dicção, na transparência dos sentidos. Deste modo se completava uma panóplia de possibilidades temáticas e prosódicas representadas pelas três partes de *Station Island*, que mereceram avaliações diversificadas

[72] Estes propósitos de Heaney eram expostos com uma candura surpreendente (e porventura excessiva?) na Introdução ao volume.

por parte da crítica[73], no reconhecimento, contudo, deste livro como demonstrativo da capacidade de Heaney de continuar a abrir possibilidades de inovação na sua obra, e, globalmente, um dos melhor sucedidos da sua carreira.

A tendência alegorizante a que a utilização da figura e do percurso de Sweeney já correspondia encontraria continuidade, embora sob formas diversas, no seu livro seguinte, *The Haw Lantern* (1987). Poemas propostos como mensagens provenientes de países com nomes imaginários, mas configurações sociais e políticas reconhecíveis como próximas (por exemplo) das apresentadas na segunda parte de *North*, manifestavam o fascínio de Heaney pelos processos de dissimulação e reserva que as circunstâncias anteriores a 1989 impunham aos poetas da Europa de Leste (nomes como Czeslaw Milosz, Miroslav Holub, ou Zbigniew Herbert, entre outros), estudados em ensaios que Heaney viria a publicar em 1988 na colectânea *The Government of the Tongue* - um título descritivo da preocupação que lhe era central com a necessidade de uma compreensão adequada do poder que a palavra pode assumir, e das concomitantes responsabilidades no seu uso, controle ou contenção. A mesma ordem de preocupações transpareceria na tradução que publicaria em 1990, com o título *The Cure at Troy*, do *Filoctetes* de Sófocles, e no convite implícito à leitura da situação que a peça configura (um homem com uma chaga incurável e pestilenta abandonado numa ilha, através de um acto de traição, e quase vítima de nova traição em torno da posse da sua única arma), assim como das questões de moralidade pública e privada que a atravessam, como alegoria possível da situação do Ulster e/ou dos seus artistas - uma estratégia também reconhecível, acrescente-se, em esforços de tradução de outros poetas norte-irlandeses.

Um discurso ostensiva (e ironicamente) claro e de grande simplicidade elocutiva caracterizava as referidas mensagens/ parábolas de *The Haw Lantern*, contrastando flagrantemente com a profusão verbal e ornamental que muitos leitores mais prontamente identificariam com Heaney. Esses leitores encontravam também neste volume poemas mais próximos - prosódica, retórica e tematicamente - dessa norma instituída pelos primeiros livros do poeta, mas com a importante diferença de assinalarem, de vários modos, a consciência de Heaney da sua meia-idade, ilustrando mais uma vez a já mencionada

---

[73] Vejam-se, como exemplo das reacções contraditórias, Blake Morrison, "Encounters with familiar ghosts", *TLS* (19 October 1984) 1191-2; Longley, "Old Pewter" 54 segs.; Parini, "The 'Co-Opted and Obliterated Echo'" 71; e Ronald Tamplin, *Seamus Heaney* (Milton Keynes: Open University Press, 1989) 92.

preocupação com a correspondência entre a escrita e o percurso de vida. Sintomática dessa consciência era a presença, no centro deste livro, de uma breve sequência de sonetos em memória da mãe do poeta: à medida que vão desaparecendo aqueles que se interporiam entre si e a perspectiva da morte, a relação entre gerações ganha um sentido diverso na escrita de Heaney, de que será igualmente significativa a frequência com que poemas da experiência paterna vão substituindo nesta fase (embora nunca totalmente) poemas reminiscentes da *sua* infância.

O reconhecimento da maturidade *também da escrita* de Heaney por parte da crítica não significou, contudo, que *The Haw Lantern* fosse universalmente recebido como um sucesso. Em parte pelo facto de volumes anteriores (e em especial *Station Island*) terem tido como trunfo uma cuidada unidade de concepção global, a presença de alguns *leitmotive* não impediu reparos à maior dispersão de *The Haw Lantern*, e em especial a um possível excesso de autoconfiança por parte de Heaney que o impediria de proceder a uma revisão mais cuidada e perspicaz de alguns poemas, facto tão imperdoável quanto seria verdade que "nunca teria escrito melhor"[74].

A imagem de um Heaney de alguma maneira acomodado no sucesso da sua meia-idade é prontamente desmentida, contudo, por cada novo volume. *Seeing Things* (1991) não foi ainda a excepção a esta regra, trazendo consigo, pelo contrário, a confirmação da vontade de Heaney de frustrar expectativas demasiado instaladas, embora dentro de parâmetros nos quais o leitor atento da sua obra lhe possa reconhecer os sentidos de uma evolução. Desviando-se da vertente ideológica das alegorias de *The Haw Lantern*, mas prolongando-lhes, de algum modo, o sentido de *visão* e abstracção que lhes estaria subjacente, Heaney explora uma transcendência que se escreve com uma simplicidade formal contraposta à densidade de imagens do *concreto* e do sensorial que marcavam momentos anteriores da sua escrita. E contudo os âmbitos da experiência e da memória a explorar podem à partida ser idênticos, incluindo as reminiscências da infância - só que para escrever agora, não a fruição do palpável e audível na abertura dos sentidos à experiência, mas a intuição de presenças ou modos de conhecer que estão para além do empiricamente perceptível, justificando assim o elogio, numa das recensões que o volume já teve, de "an

---

[74] Como exemplos desta dualidade de resposta, vejam-se os já citados: Young, "Poet Without a Safety Net" *passim*; Tamplin, *S.H.* 98; Hamilton, "Excusez-moi" 10-11.

astonishing imaginative freedom"[75].

Especialmente bem recebida tem sido a segunda parte do volume, uma sequência de quarenta e oito poemas intitulada "Squarings", consistindo cada um em quatro estrofes de três versos, um padrão estrófico que Heaney experimentara já nalguns poemas da sequência "Station Island" em directa afinidade com o seu interesse pela *terza rima* de Dante, mas que aqui põe em prática sem rima, suscitando de Peter Levi o comentário:

> This form would be a wonderful new invention for poets, except that no one else could manage it so well. [76]

A presença de Dante neste volume ultrapassa em muito a provável inspiração para o referido modelo estrutural, tornando-se explícita em vários poemas, e culminando, em simetria com a tradução de um excerto da *Eneida* com que o livro abria (e com o qual Heaney mostra não querer dispensar Virgílio do seu panteão de referências clássicas), na versão de mais um passo do *Inferno* com o qual encerra - ou não tivesse Heaney de algum modo justificado esse relevo com o seu ensaio "Envies and Identifications: Dante and the Modern Poet"[77].

Serve o comentário que finaliza o parágrafo anterior para nos lembrar uma circunstância propiciatória de um entendimento mais global da relação de Heaney com a sua escrita: a profunda congruência que estabelece entre a sua produção poética e crítica. Desde os anos setenta que se tornou claro que Heaney escolhe escrever sobre poetas em relação aos quais de algum modo quer (ou tem de) reconhecer uma dívida, e que, em importante medida, poemas e ensaios são assim duas vias, que mutuamente se revelam e confirmam, de uma mesma consequência da leitura de outros. Mas a relação torna-se mais complexa quando se descobre serem com uma grande frequência os seus ensaios não apenas reveladores dos percursos da formação de Heaney, mas exercícios (deliberados ou não) de leitura dos seus próprios poemas, prestando-se alguns passos, com facilidade, à mera substituição pelo seu do nome do poeta ostensivamente lido... A verificação desta auto-

---

[75] MacKinnon, "A responsibility to self".

[76] Levi, "Scythe, Pitchfork and Biretta" 12.

[77] *IUR* 15:1 (Spring 1985) 5-19.

leitura, e das continuidades trans-autorais que sugere, é assim um convite à consideração do *corpus* para este trabalho à luz de contributos de âmbitos teóricos como os da intertextualidade ou dos estudos de influência (cuja instrumentalidade para os propósitos específicos da dissertação será confrontada em momento posterior desta Introdução); mas impõe igualmente a identificação clara da tradição (ou tradições) em que a obra de Heaney se pretende e se pode filiar.

A gama de diálogos a cujo reconhecimento a poesia de Heaney se oferece - com correspondência e apoio, como dizíamos, nos esforços do poeta enquanto crítico - é particularmente ampla, desde um interesse pelos Clássicos, revelado quer na prática da alusão e da citação quer (ocasionalmente) na da tradução, ao acompanhamento cuidadoso da produção poética das gerações mais recentes, por vezes reportada já ao seu próprio exemplo; desde o fascínio do poeta católico por Dante à reverência crítica do intelectual e académico para com o legado, poético e ensaístico, de T.S. Eliot; da valorização da matriz Romântica (com destaque para Wordsworth) na representação do espaço natural, à atracção pela rudeza e pela vitalidade descobertas em Ted Hughes; do *sprung rhythm* de G.M. Hopkins às percussões consonantais do mesmo Hughes; de Thomas Hardy ao *Movement*; ou da atracção pela escrita dos desapossados em todos os tempos e espaços nacionais à simpatia específica pela consequência da repressão nos poetas do leste europeu, etc, etc. E se os estádios primeiros da formação de Heaney definiam uma galeria de referências que era, de entre os poetas de língua inglesa, maioritariamente britânica, o alargamento de leituras e uma experiência transatlântica trariam à sua escrita a consequência de poetas americanos dos quais merecerão porventura destaque especial Robert Frost e Robert Lowell, mas entre os quais haverá também que incluir William Carlos Williams e Theodore Roethke, ou Gary Snyder e Robert Duncan[78].

Alguns dos nexos assim sugeridos encontrarão ilustrações ao longo deste estudo (muitas vezes sob a forma de notas de rodapé), mas sem que tal tenha de corresponder a um procedimento sistemático ou a um propósito prioritário. É que a nossa opção recairá, acima de tudo, na leitura de Heaney no contexto específico da poesia irlandesa pós-Yeats,

---

[78] A bibliografia crítica sobre Heaney, embora com dimensões já consideráveis, e fazendo em regra jus à amplitude das referências inter-autorais que Heaney convoca, não é ainda suficientemente especializada para que nela se possam justa e equilibradamente demarcar títulos especialmente relevantes para o reclamar de afinidades particularizadas entre Heaney e poetas mencionados neste parágrafo - o qual pretende, antes de mais, ser exemplificativo, que não produzir qualquer listagem exaustiva.

com vista a expor a por vezes insuficiente valorização crítica dos diálogos que no seio dessa tradição se verificam, e de defender a possibilidade de reconhecer a obra de Heaney como ponto privilegiado de identificação das suas principais feições - precisamente porque instância aguda dos referidos diálogos. É para a elucidação dos termos em que encaramos o contexto irlandês, que assim privilegiaremos, que o capítulo imediatamente seguinte pretenderá contribuir.

CAPÍTULO 2
PERCURSOS INSEGUROS DE UMA TRADIÇÃO NACIONAL: CONTEXTOS PARA UM POETA IRLANDÊS

i) Onde se pensa a identidade e as suas representações

Definir um contexto especifica e autonomamente irlandês para o estudo de Seamus Heaney significa confrontar um objecto cuja popularidade, a diferentes níveis de recepção e percepção, se oferece à comparação com a do próprio Heaney - eventualmente promovido, como se sugeriu já, pelas atracções da identidade irlandesa, mas também destacado troféu, hoje, da expansão do interesse pelos "Estudos Irlandeses" em âmbitos que vão do turístico e de massas ao mais especializado e académico. É nítida a promoção da cultura irlandesa pelo recurso a formas dirigidas a um público não necessariamente especializado, consumidor da literatura ou da história como um dos encantos da "Ilha Esmeralda", mesmo quando servidas pelo *establishment* académico - que tem sabido apresentá-las em doses atraentemente reduzidas, como sucede com alguns dos cursos de férias em universidades irlandesas: no dizer de um comentador recente,

> "Irish Studies" has (...) become a useful export/tourist commodity and the income it generates should not be passed over.[1]

A eficácia económica gera por vezes (como vimos a propósito da fama de Heaney) a suspeição do abastardamento intelectual ou artístico, mas tal juízo seria também aqui injusto para com alguns dos instrumentos mais eficazes na sua divulgação que a cultura irlandesa tem encontrado, propostos em muitos casos por conceituados especialistas [2]. Coexistem assim fenómenos porventura efémeros, como a adopção de poetas irlandeses por universidades americanas como mascotes literárias superiormente inspiradas, com vitórias

---

[1] Lance Pettit, "Irish Studies as a Subject", *ILS* 8:2 (Fall 1989) 16.

[2] Tome-se como exemplo da conciliação de rigor intelectual com estratégia de divulgação um manual como o oferecido com base no curso de férias do University College Galway, que Lance Pettit apreciava na recensão acima citada: Thomas Bartlett et al. (eds.), *Irish Studies: A General Introduction* (Dublin: Gill and Macmillan, 1988).

como a da abertura de um Centro de Estudos Irlandeses numa universidade inglesa[3] - tão significativa quanto a afirmação académica dessa área tem em regra de passar pela sua emancipação face aos departamentos de Inglês, nos quais está normalmente incluída.

O impacto internacional das letras irlandesas, ultrapassando flagrantemente as expectativas que o peso económico ou político de um país periférico e com uma população de reduzidas dimensões poderia à partida gerar, ou que a presença permanente da questão do Ulster nos *media* assegura, constrói para os escritores e intelectuais irlandeses um auditório invejável, mas também algumas insatisfações face às causas e formas (variáveis, como acima se sugeria) dessa atenção, por vezes sentida como inadequada. Edna Longley, por exemplo, retratava num artigo de 1990 os perigos para uma avaliação desejavelmente objectiva da produção poética irlandesa que a popularidade e as frentes várias da sua recepção podem constituir - desde a aclamação indiscriminada em instituições americanas (porventura mais susceptíveis às representações metaforizadas da Irlanda em que Seamus Deane procurava justificação para tão amplo impacto [4]), às distorções, quer no Reino Unido quer na Irlanda, operadas pelas modas da crítica e pelas conveniências do poder e do mercado, vorazes por objectos com auditório garantido:

> So the Irish poem resembles the flying Dutchman, as it endlessly circumnavigates in search of adequate criticism: semi-protected at home, neglected or selectively privileged in England, enshrined in Boston or Philadelphia, back home again only to find a post-structuralist invasion killing off indigenous evaluation before it has got properly underway.[5]

Tal panorama é adicionalmente complicado pelas ambiguidades que uma poesia irlandesa *em Inglês* experimenta para a sua avaliação em contexto(s), ainda para mais quando uma percentagem significativa dos seus praticantes provém de uma Irlanda do Norte ainda britânica, e tem os seus editores em Londres. As consequências de tal situação exercem-se deste modo não só sobre os poetas irlandeses, mas também sobre os seus contemporâneos britânicos, que se podem revelar os principais interessados na definição de fronteiras - como se deduzia dos já citados sarcasmos de C.H. Sisson sobre a popularidade de Heaney [6], ou

---

[3] O primeiro foi criado há alguns anos na universidade de Liverpool - ver Neil Corcoran, "Anglo-Irish disagreement", *TLS* (September 9-15, 1988) 988.

[4] Seamus Deane, "Irish Poetry and Irish Nationalism", Dunn (ed.), *Two Decades of Irish Writing* (4-22) 5.

[5] Edna Longley, "Undermining Assumptions: 1.The Irish Poem", *IR* 9 (Autumn 1990), (55-7) 56.

[6] Ver cap.1 desta Introdução, p.14.

de um dos muitos comentários à grande percentagem de irlandeses no *Penguin Book of Contemporary British Poetry* (1982): "the best way of being a major British poet is to be an Irish one"[7].

Neste ponto somos inevitavelmente remetidos para a infindável questão das designações a atribuir ao objecto em causa: se falar de "literatura irlandesa" pode criar a ambiguidade e a indistinção entre tradições de escrita *em inglês* e *em irlandês*, a expressão "literatura anglo-irlandesa" apresenta-se igualmente problemática, embora por diferentes ordens de razões. A definição de Heinz Kosok - "Anglo-Irish literature [is] the literature of Ireland in the English language" [8] - tendo a irrecusabilidade do óbvio, e estando por detrás de algumas designações institucionais (como nos departamentos de Estudos Anglo-Irlandeses de algumas universidades, ou no *International Association for the Study of Anglo-Irish Literature*), é abertamente recusada por muitos críticos para nomear genericamente o *corpus* literário produzido na Irlanda em inglês. A. Norman Jeffares, que na Introdução do seu *Anglo-Irish Literature* parece ir adoptar a acepção mais ampla para o seu título, vem a restringi-la posteriormente; e quer Norman Vance quer Seamus Deane (igualmente autores de recentes manuais de história literária) sublinham o carácter "anacrónico" e (hoje) "embaraçoso" do nome *Anglo-Irish*, devido à especificidade, desagradável para uma sensibilidade (neo-)nacionalista, das suas associações históricas - que envolvem a literatura irlandesa em Inglês **anterior à independência** de 1921, relacionada com o protagonismo cultural das grandes figuras do Ascendente protestante e politicamente anglófilo[9]. Contornando as subtilezas taxonómicas e de nomenclatura (como a grande maioria dos autores acaba por fazer, após demonstrado o reconhecimento do problema), tomar-se-á como subentendida, ao longo deste estudo, a aposição de "em Inglês" ao uso da designação "literatura irlandesa".

---

[7] Patrick Ramsey, "Northern Irish Roundup", *PR* 81:2 (Summer 1991), (31-3) 32.

[8] Heinz Kosok, "Anglo-Irish Literature and Comparative Literary Studies in English", Zach and Kosok (eds.), *Literary Interrelations (...) Vol.2* (3-13) 5.

[9] Ver A. Norman Jeffares, *Anglo-Irish Literature* (Dublin: Gill and Macmillan, 1982) 1-2, 5-6; Norman Vance, *Irish Literature: A Social History - Tradition, Identity and Difference* (Oxford: Blackwell, 1990) 11-12; e Seamus Deane, *A Short History of Irish Literature* (London: Hutchinson, 1986) 7, 30. A questão terminológica é objecto de atenção específica em Patrick O'Neill, "The Fictionality of a Discipline: The Language of Anglo-Irish Literary Studies", Bramsback and Croghan (eds.), *Anglo-Irish and Irish Literature* vol.1, 195-206.

"O nome da coisa" é, contudo, apenas a questão mais superficial e imediatamente evidente da vasta problemática da identidade, central à maioria dos debates culturais na Irlanda - e, em geral, de todos os eventos que signifiquem produção e diferença de opinião, como há alguns anos se afirmava a propósito de um volume significativamente intitulado *We Irish*:

> the attempt to define Irishness is what everything from Northern violence to the proliferation of literary-political debate on the island is about.[10]

A natureza obsessiva desse esforço de auto-definição será, aliás, característica da insegurança de pequenos países com uma história longa de dependências, contrastando a sua presença nas culturas das nacionalidades minoritárias das Ilhas Britânicas com a indiferença inglesa a esse respeito[11]. No caso irlandês, o seu desenvolvimento encontra realce especial em momentos decisivos na história da sua afirmação política - e, crucialmente para os interesses deste trabalho, a contiguidade da produção poética com a "produção da nação" implica a permanência do tema da identidade ao longo da tradição poética, com incidências mutuamente esclarecedoras. Dito de outro modo, os momentos eufóricos e disfóricos em que se organiza a tradição irlandesa prendem-se invariavelmente com a fortuna de "uma ideia" (variável, múltipla, conflitual) da Irlanda, e com a necessidade sentida pelos poetas de reformularem a cada instante a viabilidade de uma expressão poética distintamente irlandesa. Se essa compulsão constitui um estímulo em nada despiciendo, e com resultados tão apreciáveis quanto algumas das manifestações mais vitais da escrita irlandesa, tem também o ónus de uma obsessividade intelectual e ética que se pode revelar emocional e esteticamente desgastante: como se comentava há alguns anos numa das principais revistas literárias irlandesas, "Ireland is the curse of much contemporary Irish poetry"[12].

---

[10] Margaret O'Brien, "Irishry", *EC* vol.XXXVIII, No.1 (January 1988), (83-94) 85 - recensão de Denis Donoghue, *We Irish* (Brighton: Harvester, 1986).

[11] Ver Edna Longley, "Mute Inglorious", *PR* 80:2 (Summer 1990), (82-3) 82: "Of all the nationalitites in our archipelago, the English are the least reflective about their identity."; e Tom Shippey, "Footpaths", *LRB* (26 July 1990) 14-15 (chamando a atenção para a excepcionalidade dessa indiferença inglesa mesmo num contexto europeu mais alargado). Ver ainda Perry Anderson, "Nation-States and National Identity", *LRB* (9 May 1991), (3, 5-8) 6, encontrando já em David Hume a verificação do atenuado "carácter nacional" inglês, e mencionando essa indiferença como tradicionalmente relacionada com a ausência histórica de ameaças exteriores concretizadas/concretizáveis (por ex., invasões).

[12] Peter McDonald, "Home and Away", *IR* 4 (Spring 1988), (106-9) 106.

Tal "maldição" é proporcional à pluralidade das categorias étnicas e socio-politico-religiosas em que a identidade irlandesa se deixa analisar, com consequências, como se disse, ao nível das incertezas sobre a possibilidade de uma definição nacional clara, mas também dos percursos e lugares individuais dentro de uma comunidade em que têm coexistido (mal) - e para citar uma formulação altamente simplificadora das divisões horizontais e verticais da sociedade irlandesa -

> the Celtic and usually Catholic Irish (...), the English-descended, usually Protestant Irish (sometimes called 'Anglo-Irish' and inexactly assimilated to the colonial ruling class or 'Protestant Ascendancy') and the Scots-descended Irish Presbyterians, largely confined to Ulster, sometimes called 'Scots-Irish'.[13]

Da incerteza sobre a identidade nacional facilmente se passa à problematização da identidade individual, na dependência que se lhe reconheça face às grandes divisões na comunidade, ou na insatisfação perante os valores discerníveis nos conflitos - sentimento particularmente agudo nos sectores intelectuais e literários, e responsável desse modo pela inclusão da ambiguidade e da duplicidade entre as feições distintivas da escrita irlandesa[14]. O reconhecimento das inseguranças e angústias que assim se geram, e dos perigos que podem originar, leva (por exemplo) John Wilson Foster a advogar a necessidade da introspecção como atitude a desenvolver consistentemente pelos diversos sectores de opinião na Irlanda, e da autobiografia como modalidade da escrita que lhe seria directamente consequente, contribuindo para a consciencialização de indivíduos e grupos [15] - uma perspectiva contígua à identificação de uma marcada tendência auto-explicativa na maior parte dos poetas irlandeses contemporâneos, questão a que ainda voltaremos.

Os perigos decorrentes de uma preocupação permanente com a identidade nacional prendem-se também com os modos da sua formulação, mais frequentemente apoiada em representações atávicas e mitologizantes do que na interrogação racional dos seus fundamentos. É o legado da coexistência, com efeito catalizador mas também anquilosante na tradição nacionalista irlandesa, de índices ancestrais de identidade colectiva (territoriais,

---

[13] Vance, *Irish Literature: A Social History* 9. Ver também Seamus Deane, "National Character and National Audience: Races, Crowds and Readers", Allen and Wilcox (eds.), *Critical Approaches to Anglo-Irish Literature* (40-52) 41.

[14] A este respeito, ver Andrew Carpenter, "Double Vision in Anglo-Irish Literature", Carpenter (ed.), *Place, Personality and the Irish Writer* (173-89).

[15] John Wilson Foster, "A Future for Irish Studies", *IR* 3 (1988), (75-88) 85-6.

étnicos, religiosos, linguísticos) com os decorrentes das noções historicamente mais recentes de "nação" e "cidadania" [16], sendo as percepções associadas aos primeiros as que mais reconhecivelmente deram vigor e atracção imaginativa à retórica nacionalista, não obstante os segundos terem ilustres representantes no panteão insurreccional irlandês (pense-se no jacobino Wolfe Tone [17]). Ao discurso, valores e práticas do nacionalismo irlandês (com manifestações nefastas que perduram, e justificam a continuada preocupação que as rodeia) terá faltado, e faltará ainda em muitos casos, a compreensão da existência **na História** da entidade "nação". Permite essa lacuna que muitos a tomem como um dado natural e atemporal (não se apercebendo do processo mitologizante das referências colectivas com o qual participam na sua criação), de unidade indiscutível (relevando muitas das já referidas pluralidades e divisões), e imutável (esquecendo a génese recente do próprio conceito, e as transformações que vicissitudes históricas e alterações das mentalidades e dos valores sociais e políticos lhe impõem). É uma atitude mental que tem merecido nas últimas décadas o reparo e a demarcação de historiadores, entre os quais Eric Hobsbawm:

> I do not regard the 'nation' as a primary nor as an unchanging social entity. (...) with [Ernest] Gellner, I would stress the element of artefact, invention, and social engineering which enters into the making of nations. 'Nations as a natural, God-given way of classifying men, as an inherent (...) political destiny, are a myth; nationalism (...) sometimes takes pre-existing cultures and turns them into nations, sometimes invents them, and often obliterates pre-existing cultures (...)' (...) for the purposes of analysis nationalism comes before nations. Nations do not make states and nationalisms but the other way round.[18]

O desenvolvimento do(s) movimento(s) nacionalista(s) na Irlanda, tendo conhecido uma das suas fases de maior impulso num séc. XIX fértil em processos de construção nacional na Europa (embora, diversamente do sucedido noutros países, o momento de emancipação só se viesse a concretizar duas décadas passadas sobre o início do séc. XX, e mesmo assim com sucesso parcial), tinha a diferença e a "anomalia" de corresponder a uma ambição separatista - por contraste com a dinâmica de expansão e unificação que caracterizava esses

---

[16] Ver o argumento a este respeito desenvolvido por Tom Garvin, "The Return of History: Collective Myths and Modern Nationalisms", *IR* 9 (Autumn 1990) 16-30.

[17] Advogado nacionalista, fundador dos *United Irishmen* (em 1791), e promotor da rebelião fracassada de 1798, para a qual obteve apoio (embora insuficiente) da França pós-revolucionária.

[18] E.J. Hobsbawm, *Nations and Nationalism since 1780: Programme, myth, reality* (Cambridge: C.U.P., 1990) 9-10 - citando E.Gellner, *Nations and Nationalism* (Oxford, 1983) 48-9.

outros projectos nacionais [19]. Partilhava assim a situação de pequenos povos, com línguas de expressão numericamente reduzida, resistindo a um progresso que significaria assimilação, ou obliteração de tradições próprias - e que colocava sérias dúvidas à viabilidade nacional. Essas dúvidas provinham frequentemente do interior, com a rejeição pelos próprios membros da comunidade de alguns dos principais índices da sua especificidade, na medida em que fosse imputável a tais marcas a responsabilidade pela sua menorização social, cívica, e económica. A anglicização progressiva, e em muitos casos voluntária, de largos sectores da população irlandesa que sobrevive à Grande Fome da década de 1840, ilustra esse processo de rejeição - do estigma de uma identidade Gaélica que lhes parecia votada ao fracasso; na melhor das hipóteses (da perspectiva da cultura autóctone) estariam a seguir o conselho do próprio Daniel O'Connell, o emancipador das massas católicas, que tinha apontado a utilização da língua da potência colonial como a via para o combate bem-sucedido no seu próprio terreno.

Diga-se neste ponto que, apesar de (ou simplesmente **antes** de) exemplos tão poderosos como os de Herder e Fichte na radicação linguística da nacionalidade, esse critério não surgia como um factor determinante para muitos dos primeiros teorizadores e concretizadores do sentido de nação - é ainda Hobsbawm que aponta como exemplo a atitude a esse respeito na França revolucionária e pós-revolucionária - embora ao longo do séc. XIX tenha adquirido ou consolidado essa importância. Trata-se de um processo também confirmável na Irlanda, uma vez que vários dos principais líderes do nacionalismo irlandês oitocentista eram anglófonos e/ou alheios a um entusiasmo em torno do Revivalismo Gaélico que só se desenvolverá quando a língua irlandesa estiver já em agonia, causada pela abrupta queda demográfica e nas "energias nacionais" trazida pela Grande Fome:

> most of these movements now [in the late 19th century] stressed the linguistic and/or ethnic element. That this was often new can be readily demonstrated. Before the foundation of the Gaelic League (1893), which initially had no political aims, the Irish language was not an issue in the Irish national movement. It figured neither in O'Connell's Repeal agitation - though the Liberator was a Gaelic-speaking Kerryman - nor in the Fenian programme.[20]

À questão linguística voltaremos ainda (em especial quanto ao sentido que a perda da língua assumirá para a cultura literária contemporânea), interessando apenas de momento apontar

---

[19] Hobsbawm, *Nations and Nationalism* 32-4.

[20] Hobsbawm, *Nations and Nationalism* 106.

a crescente representatividade das aspirações nacionais que a aproximação entre o revivalismo linguístico e a militância política da viragem do século e das décadas imediatamente seguintes conferirá ao irlandês - historicamente ilustrada nos paroxismos de exaltação gaélica de Patrick Pearse (o líder de algum modo auto-imolado na bravura da irracionalmente conduzida rebelião de 1916), e literariamente exposta por Joyce na impaciência de Miss Ivors em "The Dead". Para Tom Garvin, e de uma perspectiva mais genérica,

> Language, and obsession with linguistic aspects of culture, become legitimators which stand in for the traditional legitimating function of religion. (...) the cult of the People's speech becomes a possible replacement for that of Throne and Altar.[21]

Inevitavelmente (e regressando à perspectiva literária, que mais de perto nos interessa), a literatura tida como representativa do "génio nacional" partilhará do mesmo tipo de promoção no quadro imaginativo nacionalista, num processo que é na Irlanda complicado pelo facto de o surto de produção literária que precede e acompanha a dinâmica que passa por 1916 e culmina na independência dos vinte e seis *counties* do Sul em 1921 surgir em **Inglês** - sendo, para além disso, o conhecimento da esgotada tradição gaélica só possível para a maioria através de versões igualmente na língua do "opressor"... Mesmo assim, a questão da literatura nacional assumirá uma inegável candência para a causa nacionalista, desta retirando, por outro lado, consequências mistas de vontade de instrumentalização propagandística e criação de condições (mesmo que de algum modo acidentais, transitórias, e de incidência selectiva) favoráveis à existência de um público interessado.

Sobre os resultados mistos da exploração de um *corpus* literário articulado com processos de construção nacional pronunciou-se Claudio Guillén em termos que lembram a natureza historicamente datada dessa associação, hoje rejeitada com base em concepções estéticas e sociológicas que com ela se não compadecem, e também na comprovação de alguns dos seus efeitos mais nefastos na história do séc. XX:

> Literary works are rooted in language and experience, not in nations (or races). Literary history and cultural nationalism were both products of the nineteenth century. (...) the concept of national literature - as a specifically *literary* category (...) [has] on some occasions, (...) led to determinism, ethnomania, and various reactionary attitudes. On others, it has been a notoriously effective and fruitful concept.[22]

---

[21] Garvin, "The Return of History" 27.

[22] Claudio Guillén, *Literature as System: Essays Toward the Theory of Literary History* (Princeton: Princeton U.P., 1971) 500.

Acrescente-se que a Irlanda independente deu alguns exemplos flagrantes de "etnomania" e "várias atitudes reaccionárias" (como veremos ainda), em especial no segundo quartel e nos meados deste século, e fê-lo com base numa imagem de si própria só possível pela persistência (não apenas na Irlanda, obviamente) da crença em estereótipos como os que Guillén agrupa sob as categorias de "national mirages, national reputations, and other instances of the *psychologie comparée des peuples*"[23]. Tratava-se, afinal, de versões positivas e sobreviventes de estereótipos que persistiram desde a promoção romântica do "carácter celta", acompanhada dos contributos de estudiosos setecentistas e oitocentistas para a imagem sentimental dos povos que se podiam reclamar dessa herança de primitivismo como autenticidade, de espontaneidade rude - qualidades que sobreviveriam nos seus redutos civilizacionais em regiões periféricas da Europa. No caso irlandês, é depois da Grande Fome que se intensifica o interesse por esse tipo de legado (a cuja componente linguística já nos referimos); mas será a um inglês, Matthew Arnold, que se deverá uma das formulações de maior impacto e descendência cultural das supostas qualidades célticas, que Arnold invocava para oferecer ao materialismo anti-artístico da burguesia inglesa o contraponto da tendência hiper-imaginativa, sonhadora, eloquente e criativa do celta - com a "conveniência" de estas últimas qualidades justificarem também as incompatibilidades históricas entre ingleses e irlandeses, e implicarem uma suposta incapacidade de auto-governação tradicionalmente atribuída a estes últimos, que tornaria necessária a tutela britânica...[24]. Movimentos políticos e culturais irlandeses encarregar-se-iam de dar sequência e extensão exaltada a tais imagens.

Nem sempre, contudo, elas se prestavam a interpretações lisongeiras para os irlandeses, podendo a diferença que traduziam constituir apenas um contraponto útil à auto-representação orgulhosa das virtudes britânicas. Desse modo (e antes de a antropologia ter vindo possibilitar no nosso século a compreensão da natureza relativa das diferentes culturas, com a consequente aceitação da alteridade nos seus próprios termos e valores [25]), a

---

[23] Guillén, *Literature as System* 45.

[24] Dois dos melhores estudos destes estereótipos surgem em colectâneas de ensaios publicadas na década de oitenta por Seamus Deane e Terence Brown, respectivamente: S. Deane, "Arnold, Burke and the Celts", *Celtic Revivals* 17-27; T. Brown, "Saxon and Celt: the Stereotypes", *Ireland's Literature* 3-13.

[25] Ver, por exemplo, Ruth Benedict, *Padrões de Cultura* (Lisboa: Livros do Brasil, s.d.) 16, 20, 23: "A antropologia foi (...) impossível enquanto (...) distinções entre nós próprios e o bárbaro, nós próprios e o pagão, nos dominaram o espírito. (...) Todos os padrões de comportamento são relativos (...) O homem

dualidade inglês-irlandês podia ser equacionada como civilização vs. barbárie, e o irlandês-como-bárbaro ser votado ao desrespeito daí "naturalmente" decorrente [26]. O longo percurso historico-cultural das características de violência, sujidade e barbarismo na definição de um anti-herói irlandês, com as suas raízes mais profundas em feições de personagens negativas da mitologia céltica, e posteriormente consolidadas com (por exemplo) a estranheza em relatos de observadores exógenos à Irlanda gaélica, tem sido objecto de estudo[27], sendo nesse contexto quase inevitável a referência às descrições de Giraldus Cambrensis na sua *Topographia Hibernia*, do séc.XII:

> This people is, then, a barbarous people, literally barbarous. (...) they are uncultivated, not only in the external appearance of their dress, but also in their flowing hair and beards. All their habits are the habits of barbarians. Since conventions are formed from living together in society, and since they are so removed in these distant parts from the ordinary world of men, as if they were in another world altogether and consequently cut off from well-behaved and law-abiding people, they know only of the barbarous habits in which they were born and brought up, and embrace them as another nature.[28]

Algumas das qualidades que relatos como este ajudaram a tornar indissociáveis, durante séculos, da imagem do irlandês, surgiriam no tipo dramático do *stage-Irishman*, com as suas primeiras manifestações conhecidas no drama isabelino (o MacMorris em *Henry V* de Shakespeare é o exemplo mais famoso), herdando alguma da caracterização de alvos do riso anteriores, e com ascendência vária (do *miles gloriosus* ao *Vice*). O teatro inglês dos séculos seguintes receberia em legado a popularidade de uma figura progressivamente fixada no pitoresco do vestuário, da linguagem (a caricatura da pronúncia irlandesa do Inglês, salpicada de exclamações gaélicas), do comportamento (praguejando e bebendo), e de projecções também caricaturais de circunstâncias socio-económicas objectivas, como o

---

primitivo nunca considerou o mundo nem viu a *Humanidade* como se fosse um grupo (...) a primeira distinção que fazia, e a mais importante, era entre o seu próprio grupo humano e os *fora do grémio* (...) A tradicional intolerância anglo-saxónica (...) É a velha distinção entre o grupo de dentro e o grupo de fora".

[26] O estudo fundamental desta questão em anos recentes é de Seamus Deane, "Civilians and Barbarians", Field Day Theatre Company, *Ireland's Field Day* 31-42.

[27] Ver Patrick Sheeran and Nina Witoszek, "Myths of Irishness: The Fomorian Connection", *IUR* 20:2 (Autumn 1990) 239-50.

[28] Gerald of Wales, *The History and Topography of Ireland*, trans. with an Introduction by John J. O'Meara (London: Penguin, 1982) 102-3.

alimentar-se à base de batatas, ou surgir sempre escoltado por um porco...[29]

A recepção britânica do *Paddy* no teatro popular representava ainda assim, porque marcada pelo riso displicente, a versão menos agressiva do "bárbaro" e provinciano visto da metrópole "civilizada"; as suas feições seriam mesmo, nalguns casos, voluntariamente adoptadas por emigrantes irlandeses na Inglaterra vitoriana, como modo de corresponder a expectativas, e captar uma benevolência que anulasse hostilidades e reservas à sua penetração social e económica [30]. Não faltariam, contudo, representações do irlandês que, longe de serem convites ao riso, apenas horror e repulsa poderiam causar, anulando qualquer benevolência e catalizando a hostilidade - como na denúncia das suas inclinações desordeiras por Lord Salisbury, em 1868:

> the habits the Irish have acquired are very bad. They have become habituated to the use of knives and slugs which is wholly inconsistent with the placing of unlimited confidence in them.[31];

ou, levando a percepção do *outro* no irlandês para além dos limites da espécie, a atribuição de uma animalidade repelente mas perturbadoramente próxima, como na observação de Charles Kingsley em 1860, marcada (*malgré lui*) pelo transparecer de um sentimento de culpa política e ética:

> I am haunted by the human chimpanzees I saw along that hundred miles of horrible country. I don't believe they are our fault. I believe there are not only many more of them than of old, but that they are happier, better and more comfortably lodged under our rule than they ever were. But to see white chimpanzees is dreadful; if they were black, one would not feel it so much, but their skins, except where tanned by exposure, are as white as ours.[32]

Acrescente-se que a apreciação de tais contornos calibanescos tenderia ainda, ocasionalmente, a ser conjugada com teses criminológicas e pseudo-genéticas para a "explicação" do envolvimento de Irlandeses em actos de violência, política ou outra[33].

---

[29] Ver Declan Kiberd, "The Fall of the Stage Irishman", Schleifer (ed.), *The Genres of the Irish Literary Revival* 39-60; e Kathleen Rabl, "Taming the 'Wild Irish' in English Renaissance Drama", Zach and Kosok (eds.), *National Images and Stereotypes, Literary interrelations (...) vol.3* 47-59.

[30] Trata-se de um aspecto pelo qual Declan Kiberd se tem interessado, quer no já citado "The Fall of the Stage Irishman", em especial na p.43, quer em "Anglo-Irish Attitudes", Field Day Theatre Company, *Ireland's Field Day* 81-105.

[31] Num discurso citado por G.J. Watson, *Irish Identity and the Literary Revival* (London: Croom Helm, 1979) 17.

[32] Numa carta da Irlanda para a sua mulher, citada por Watson, *Irish Identity* 17.

[33] Ver Garvin, "The Return of History" 27.

De algum modo consequente a tais representações, um reflexo (porventura reconhecível ainda hoje) na consciência irlandesa será o de uma insegurança fundamental e obsessiva em relação a olhares do estrangeiro, e em especial da Inglaterra, sobre assuntos da Irlanda, como se a tradicional preocupação de classe média com as aparências assumisse dimensão nacional, e o teste decisivo sobre o decoro de qualquer gesto ou situação pública residisse na questão "que irão *eles* pensar de nós"[34]. É uma hipersensibilidade e um receio do ridículo que, se não configurar necessariamente uma situação colonial, corresponde pelo menos ao mais agudo provincianismo, pela aceitação de que os critérios que servem para a *nossa* avaliação se situam sempre no exterior, porque o que é *nosso* por certo *não conta...*:

> positive values are placed as near as possible to or even outside the boundaries of their native cultures, their physical and psychological 'space'. This results in a hyper-evaluation of the stranger, the foreigner, and a devaluation of one's own values.[35]

> a fear that underlies much nineteenth- and twentieth-century Irish poetry, even verse of the most explicitly nationalist and defensive kind: that Ireland does not matter, that it is a 'blank', a non-place, and that being, life, vivacity are elsewhere.[36]

A insegurança que, neste último excerto, Robert Welch detecta no pólo da produção poética, tem Edna Longley oportunidade de denunciar no pólo complexo e misto da recepção, ou das reacções irlandesas (em muitos casos estribadas numa protecção institucional que distorce valores e critérios) aos juízos, que paradoxalmente dotam de importância decisiva, da grande metrópole inglesa:

> The Irish poem (...) shares in that lingering cultural protectionism which produces headlines like: 'Shame! London Critics Slam Irish Work', 'Glory! London Critics Praise Irish Work' or 'Anger! London Critics Call Irish Work British'.[37]

O ressentimento que Longley assim caricaturava, e para o qual as imagens da sub-

---

[34] Ver Watson, *Irish Identity* 72, sobre esta susceptibilidade nas décadas pré-Independência e a falta de auto-confiança caracteristicamente colonial que traduziriam; e também, para a continuidade desse quadro mental hoje, Giuseppe Serpillo, "'Why donsh yeh tell ush shometin about Marseille?' Being Abroad and Being Irish - Being Irish is Being Abroad", Zach and Kosok (eds.), *National Images and Stereotypes, Literary Interrelations (...) vol.3* 27-33.

[35] Serpillo, "'Why donsh yeh tell ush shometin about Marseille?'" 28.

[36] Robert Welch, "Constitution, Language and Tradition in Nineteenth-Century Irish Poetry", Brown and Grene (eds.), *Tradition and Influence in Anglo-Irish Poetry* (7-30) 16.

[37] Longley, "Undermining Assumptions" 55.

humanidade do irlandês tinham desde cedo constituído um poderoso combustível, gerara contra-imagens de auto-apologia igualmente poderosas, radicadas na já referida sentimentalização do "carácter celta", e numa heroicização que o estudo e tradução de textos das mitologias e história lendária celtas possibilitavam: os factores de reconhecimento da alteridade do irlandês serviam simultaneamente a sua apreciação e depreciação. As elaborações literárias da matéria céltica irlandesa assumiriam nos anos da viragem do século um modo que se tornaria conhecido como *Celtic Twilight*, reconhecível pelas suas descrições de uma paisagem irlandesa crepuscular misteriosamente envolta em brumas, como cenário adequado à evocação de protagonistas de um suposto mundo celta desaparecido - mas, com as características que os cultores do modo lhe atribuiam, um tempo e um espaço imaginativos, que não da História. A designação do "movimento" (se assim se lhe pode chamar) provinha de uma colectânea de contos publicada por Yeats, e tinha como referência fundadora a sua escrita poética na década de 1890, reunida no volume *The Wind Among the Reeds* (1899); apesar de Yeats rapidamente ter abandonado um modo excessivamente propenso à convencionalização, e repetidamente ter manifestado o seu descontentamento com os epígonos que nele persistiam, revelar-se-ia inevitável a associação de feições do *Celtic Twilight* ao movimento genericamente designado *Irish Literary Revival*, nas primeiras décadas do século [38].

As ficções do Passado que o *Revival* herda não tinham, em todos os casos, uma origem puramente literária, mas também política e de agitação social, como será o caso da imagem idilicizada do camponês da Irlanda, avatar da dignidade rácica - com as suas origens, em importante medida, na mobilização do campesinato irlandês pelo *Land League* de Michael Davitt para reivindicar a posse da terra com base em supostos direitos históricos do homem rural irlandês, que no distante passado céltico teria sido proprietário da terra que trabalhava... Nesta ficção socio-historico-económica assentaria uma legitimidade dos espoliados que, resgatando-os espiritualmente da pobreza material, lhes deveria conferir uma superioridade moral em relação aos opressores [39].

Uma das áreas em que se revelará mais nítida e imediatamente a apropriação pelo

---

[38] Sobre as questões do *Celtic Twilight*, ver (entre muitas referências possíveis) Jeffares, *Anglo-Irish Literature* 149, 160-4; Deane, *Short History* 142; Robert F. Garratt, *Modern Irish Poetry: Tradition and Continuity from Yeats to Heaney* (Berkeley: Univ. of California Press, 1986) 27-8, 44 segs.

[39] Ver Watson, *Irish Identity* 22 segs.

Revival de imagens da ruralidade, com maior ou menor grau de idilicização, como índice positivo da identidade irlandesa, será o teatro, com peças (de Yeats, Synge, Lady Gregory e outros) que pretendiam retratar uma genuinidade do campo para um público urbano em importante medida com antecedentes camponeses. Nem sempre, contudo, esse público gostaria que lhe lembrassem as origens, pelas conotações de miséria e servilidade que comportavam, ou na medida em que introduzissem elementos de transgressão face às auto-representações apologéticas que o *Land League* inaugurara e a causa nacionalista tornara canónicas[40]. *The Countess Cathleen* (1892/1899 [41]), de Yeats, seria uma das primeiras peças a merecer desagrado, do qual o poeta se redimiria poucos anos depois (1902) com *Cathleen ni Houlihan*, um dos poucos marcos de convergência indiscutível entre o nacionalismo católico e o *Irish Literary Theatre*, que também Yeats fundara.

Cathleen ni Houlihan devia o seu sucesso a um conjunto de feições com radicação profunda no imaginário irlandês, e (mais especificamente) na cultura nacionalista - começando pelo hábito ancestral de representação da Irlanda como mulher que suplica/exige/seduz, no sentido de conduzir os seus filhos/vassalos/amantes ao sacrifício em seu nome. A idealização do sacrifício pela nação implica também o tratamento heróico da **morte**, proeminente na "cultura funerária" da Irlanda[42], em articulação directa com a experiência da **derrota**, quase invariavelmente verificada em momentos cruciais na sua História; a peça de Yeats exaltava a primeira de modo a "transformar" a memória da segunda numa vitória espiritual, precisamente pelo fulgor da morte que a assinalava - um hábito de transcendência imaginativa do desastre histórico que se enraizou na cultura nacionalista da Irlanda, e que Richard Kearney descreve (lamentando as suas consequências) como "a mythic logic which claims that defeat is victory, past is present, etc."[43].

Os momentos, progressivamente mais comuns ao longo das primeiras décadas do século, em que os propósitos de Yeats e os dos nacionalistas *Sinn Fein* se revelaram distintos e incompatíveis deviam-se em importante medida à ambição do *Revival* de definição

---

[40] Ver Watson, *Irish Identity* 25.

[41] Datas de publicação e de primeira representação em Dublin.

[42] "Ireland, it may be argued, is a funerary culture, one where the signs associated with death and funeral carry a large semantic freight" - Patrick Sheeran, "The Irish Tradition and Nineteenth-Century Fiction: A Review", Bartlett et al. (eds.), *Irish Studies: A General Introduction* (87-97) 90.

[43] Richard Kearney, "Myth and Motherland", Field Day Theatre Company, *Ireland's Field Day* (59-80) 65.

nacional mais pela arte do que pela política[44], numa altura em que as questões políticas adquiriam uma candência cada vez maior - conduzindo Yeats a uma postura antagónica progressivamente mais crispada, e directamente proporcional à frustração de muitas das suas esperanças.

Na arrogância tão deliberada quanto afrontosa da segunda metade da sua carreira, não podia nem queria Yeats contar com a simpatia ou a admiração da Irlanda do nacionalismo católico e popular, à qual tinha oferecido, na convergência breve e sempre instável dos primeiros passos do *Revival* e do *Abbey Theatre*, emblemas tão poderosos quanto *Cathleen ni Houlihan*. Distanciando-se desse envolvimento, a que viria a chamar "baptismo da sargeta", Yeats votava ao desprezo a Dublin da pequena burguesia ("the blind and ignorant town"), espaço e gente confinados à mesquinhez de interesses do logista ("old Paudeen in his shop"), espaço da vitória, por entre a multidão medíocre, de "the worst rogues and rascals" ("To a Wealthy Man...", "Paudeen", "Nineteen Hundred and Nineteen", *CP* 119, 122, 233). O padrão positivo para contrapor a este cenário residiria na linhagem que Yeats construía para si mesmo e para a sua postura: o "Ascendente" Protestante e Anglo-Irlandês, considerado no seu apogeu setecentista, que lhe oferecia, no panteão das Letras, "Goldsmith and the Dean [Swift], Berkeley and Burke" ("Blood and the Moon", *CP* 268), e no dos líderes políticos Grattan - um modelo ao qual, na versão yeatsiana da História, se juntava um século mais tarde a dignidade e a nobreza de Parnell, cuja queda seria exemplo maior do destino a que a Irlanda votava agora os grandes homens: "All the renown that fell" ("Three Songs to the Same Tune", *CP* 322 [45]). Nas virtudes da liderança de grandes homens, inquestionada porque natural, assentava enfim o mito yeatsiano de uma Idade de Ouro do aristocrata e do camponês, prévios e alheios às pequenas preocupações materiais das classes médias do mundo moderno - merecendo-lhe estas últimas um desprezo soberano, conforme o conselho dado aos poetas com as "últimas vontades" de "Under Ben Bulben":

> Irish poets, learn your trade,
> Sing whatever is well made,
> Scorn the sort now growing up
> All out of shape from toe to top,
> Their unremembering hearts and heads

---

[44] Ver Deane, *Celtic Revivals* 56.

[45] Veja-se também "Parnell's Funeral", *CP* 319-20.

Base-born products of base beds. (*CP* 400)

O sucesso da causa nacionalista irlandesa em 1921-22 teria, em si mesmo, de garantir a hostilidade de Yeats: no dizer de George Watson, "Yeats loved Irish nationalists as heroic losers, but Irish nationalists as potential winners (...) was a different matter"[46]. A atracção por causas perdidas, e a identificação implícita do sucesso com a mediocridade moral, tornavam-lhe inevitável, por um lado, a celebração da morte heróica, após a rebelião de 1916, de nacionalistas anteriormente desprezados[47] - mas também a acentuação afrontosa, após a vitória das mesmas forças poucos anos depois, das supostas virtudes do Ascendente Anglo-Irlandês: essa era, agora, a causa perdida. A manifestação de tais perspectivas na obra poética como nos ensaios, ou ainda nos seus discursos como senador do *Irish Free State*, garantiria a inscrição de Yeats, como sujeito e como objecto, na tradição de polemismo literário e político da Irlanda.

ii) "No place as perfect as our hell" [48]: onde se apresenta o discurso dos poetas sobre o estado da nação

A relação conflituosa de Yeats com importantes sectores de opinião na Irlanda pré- e pós-Independência não foi, contudo, uma circunstância isolada. A encerrar um capítulo do seu *Short History of Irish Literature*, Seamus Deane qualificaria a relação entre a "comunidade da nação irlandesa" e a "comunidade dos artistas irlandeses" ao longo da maior parte do séc. XX como "tense, disrespectful and inescapable"[49]. O segundo destes qualificativos poderá não ser consensual - autores tão diferentes quanto Shaw e o próprio Yeats reconheceram o **respeito** de que a figura do poeta tradicionalmente gozaria na Irlanda,

---

[46] Watson, *Irish Identity* 104.

[47] Veja-se Yeats, "Easter 1916", *CP* 202-5.

[48] And I heard the demon's terrifying yell:
There is no place as perfect as our hell.

(Patrick Kavanagh, "The Paddiad: Or, The Devil as a Patron of Irish Letters", *CP* 99).

[49] Deane, *Short History* 166.

muito embora a reacção à obra pudesse ser de grande indiferença[50]; quanto às também mencionadas **inescapabilidade** e **tensão**, a história social e literária não permite, contudo, que subsistam grandes dúvidas, sobejando mesmo os dados comprovativos.

É um tipo de relação que se exerce de modo particularmente desvantajoso para os escritores no interregno que separa os dois momentos da literatura irlandesa do séc. XX que mais consistentemente têm merecido atenção crítica - se exceptuarmos, como é óbvio, a dimensão em que as reputações individuais de autores como Yeats, Joyce ou Beckett transcendem o âmbito de uma literatura nacional. Referimo-nos, por um lado, ao *Irish Literary Revival*, que coincide (como vimos), no tempo que não em todos os propósitos, com a movimentação nacionalista que precede e acompanha a obtenção da Independência pelos vinte e seis *counties* do Sul; por outro, à ascensão nas últimas décadas de poetas na sua maioria da Irlanda do Norte, igualmente em coincidência temporal com o recrudescer da crise social, política e militar na região. Em qualquer desses momentos, muito do relevo concedido à produção literária tem mais a ver com propósitos ou ambições quanto ao comprometimento político de escritores, frequentemente relutantes face a tais convites, do que a um reconhecimento de autonomia e dignidade estética ao seu estatuto e à sua obra. É este um problema discutido hoje até à exaustão a propósito das pressões sentidas pelos poetas do Ulster, e ilustrado ao tempo do *Revival* nas diferenças entre a esperança dos escritores na redenção nacional pela arte e a intolerância nacionalista de quem deles esperaria a propaganda de uma Irlanda de "santos e sábios"; o conflito culminaria, com formas e intensidade emblemáticas, nos motins do *Abbey Theatre* a propósito das primeiras representações de *The Playboy of the Western World* (1907) de Synge, ou de *The Plough and the Stars* (1926), de O'Casey.

A data da peça de O'Casey, posterior à independência do *Free State* em 1921, serve para nos lembrar que essa emancipação coloca no poder as forças que se não mostravam, nos referidos momentos, dispostas a aceitar representações da Irlanda não condicentes com os traços, em larga medida mitificados, do que entendiam ser a identidade nacional. Mas

---

[50] Veja-se uma carta de Yeats datada de 1892, na qual se queixava: "The people of Ireland respect letters and read nothing. They hold the words 'poet' and 'thinker' honourable, yet buy no books." (citado por Deane, "National Character and National Audience" 44). Quarenta anos depois Yeats subscreveria uma carta conjunta com Shaw, no lançamento do *Irish Academy of Letters*, em que reafirmariam a sobrevivência desse respeito (sendo embora omissos quanto à indiferença que tanto vexara Yeats...): "in Ireland there is still a deep respect for intellectual and poetic quality." - citado por Julia Carlson (ed.), *Banned in Ireland: Censorship and the Irish Writer* (London: Routledge, 1990) 7-8.

para a definição mais restritiva dessa identidade seria necessário esperar pelo movimento *Irish Ireland*, cujos pronunciamentos ofereciam formulações esclarecedoras do programa a que correspondiam e dos perigos que podia constituir para uma prática artística que se não quisesse constrangida. As qualidades definidoras de uma escrita irlandesa, que para Daniel Corkery, um dos mais conhecidos apologistas do movimento, se poderiam resumir a uma preocupação com "(1) religion, (2) nationalism, (3) the land"[51], excluiriam da condição de "escritor irlandês" muitas das figuras que mais se tinham distinguido na tradição - nomeadamente no *Revival*, contra o qual, pelo seu cariz em importante medida anglo-irlandês (e inequivocamente anglófono), e radicado no "Ascendente Protestante" (pelo menos na origem familiar e social dos seus membros mais distintos), muitos dos esforços do *Irish Ireland* se dirigiriam. Para os seus promotores menos subtis, a "religião" com que Corkery abria a sua tríade era inequivoca e exclusivamente a católica, da maioria a cujo espezinhamento por uma elite alienígena e protestante a história da nação irlandesa poderia, no essencial, ser reduzida; o "nacionalismo" era o das formas que mais radicalmente exprimiam a vontade impaciente (e nalguns casos a intolerância, como nos já referidos motins do *Abbey Theatre*), dessa mesma maioria; e a "terra" a da existência rural de (ainda) a maioria dos irlandeses, e das origens próximas, distantes, ou imaginadas de parte substancial de uma opinião pública urbana que mais prontamente se queria rever nestes mitos de identidade.

Acresce que este nacionalismo tinha, decisivamente para as suas consequências possíveis no plano literário, uma manifesta componente linguística, coincidente com a tentativa, desde cedo lançada pelos primeiros governos do *Free State*, de dar sequência e força legal aos sonhos do *Gaelic League*, recuperando o irlandês como língua nacional e de comunicação no quotidiano - tentativa que se revelaria a médio prazo tão inviável quanto era compulsivo e inflexível o programa educacional em que se organizou[52]. Três anos depois da independência um exemplo (entre muitos) de leitura intolerante e anglófoba da identidade nacional podia ser lido no *Catholic Bulletin*:

---

[51] Citado por Terence Brown, *Ireland: A Social and Cultural History 1922-79* (Glasgow: Collins, 1981) 66. Este estudo de Brown permanece a referência fundamental para o estudo de questões como esta no período pós-Independência. Veja-se ainda a sua já citada colectânea de ensaios *Ireland's Literature: Selected Essays*, em especial os ensaios "Yeats, Joyce and the Irish Critical Debate" (77-90), e "After the Revival: Sean *f* Faoláin and Patrick Kavanagh" (91-116).

[52] Sobre este ponto ver Brown, *Ireland: A Social and Cultural History*, em especial 47 segs.

> The Irish nation is the Gaelic nation; its language and literature is the Gaelic language; its history is the history of the Gael. All other elements have no place in Irish national life, literature and tradition.[53]

Muito embora uma declaração deste tipo se situasse no plano dos desejos impossíveis, mas que se sonha realizáveis pela mera circunstância de se lhes dar voz (e, ironicamente, em Inglês), correspondia a um ambiente socio-cultural que subordinava quaisquer outros propósitos à vontade de construção de um país antiteticamente definido face à antiga potência colonial, cuja responsabilidade pelos males da Irlanda era denunciada no discurso nacionalista com o mesmo vigor, mas também a mesma inflação hiperbólica, com que se exaltavam as virtudes que compunham a imagem da nova nação. Só uma literatura capaz de exprimir essa ânsia parecia aos olhos de muitos legítima e desejável, e os sectores da opinião pública que sempre tinham achado o *Revival* suspeito consolidavam a sua hostilidade e incompreensão tanto quanto Yeats (o exemplo mais notório) se crispava na afrontação da pequena burguesia autóctone com o manifesto desprezo pelo que via como a mediocridade dos seus valores e desejos, e com a correspondente celebração da superioridade dos "grandes homens" e das "grandes casas" do Ascendente Protestante. A oposição entre aquele que era já o "poeta nacional", com uma autoridade que o prémio Nobel de 1923 consolidava, e a nação, prefigurava a subalternidade a que a produção intelectual e artística seria de facto remetida no *Free State*, gerando entre os escritores, face às expectativas que muitos tinham tido em relação ao lugar das artes no novo país, um desapontamento que duraria décadas, e que viria a possibilitar a análise feita respectivamente por Francis Stuart e Seamus Deane em anos mais recentes:

> Ours is basically a peasant conservatism, one that is particularly anti-art
>
> Such anti-intellectualism is (...) the mark of a populist culture which is what Ireland predominantly is.[54]

A instituição que de modo mais agressivo veio a representar essa hostilidade e desconfiança foi, inequivocamente, a censura, criada com o *Censorship of Publications Act* de 1929, e pensada pelos dirigentes do *Free State* como instrumento de protecção dos seus cidadãos face às influências nefastas do exterior (mais uma vez a atitude de suspeição face

---

[53] T. Corcoran, citado por Brown, *Ireland: A Social and Cultural History* 63.

[54] Francis Stuart, "Politics and the Modern Irish Writer", Rafroidi and Joannon (eds.), *Ireland at the Crossroads* (41-52) 49; Seamus Deane, "An Irish Intelligentsia: Reflections on its Desirability", *HU* double issue 46/47 (1974/75), (27-34) 27.

à Inglaterra, fonte principal dos livros e periódicos distribuídos na Irlanda, se fazia sentir). Enquadrava-se a censura, de resto, na atitude geral de fechamento que a Irlanda independente adoptaria nas suas primeiras décadas, reflexo de um sonho de auto-suficiência e da convicção de que todas as limitações alguma vez experimentadas tinham a sua causa no estrangeiro - esquecendo-se a lucidez de observações como a do poeta e romancista James Stephens, ao declarar em 1922: "we shall *talk* like Irishmen or we are done for: we shall *think* like Europeans, or we are done for"[55].

Que os desígnios insidiosos do estrangeiro sobre uma Irlanda pura e inocente eram de natureza sexual era o que se inferia das preocupações maioritariamente expressas na lei de 1929...: das três cláusulas ao abrigo das quais a proibição de livros ou outras publicações poderia ter lugar só uma (que encontraria aplicação comparativamente mais restrita) envolvia a preocupação com violência e crime, incidindo as outras duas respectivamente sobre o divulgar da contracepção e do aborto, e sobre conteúdos "in (...) general tendency indecent or obscene"[56]. Esta cláusula viria a justificar a esmagadora maioria das interdições, sendo o preceito limitador e racionalizante da "tendência geral" em regra esquecido, e inúmeros livros proscritos com base em passos isolados do contexto - como facilmente se depreenderia da imensa lista de autores e (no seu total) milhares de volumes que ao longo de décadas engrossariam um estranho *Index*[57], que deixaria os *stocks* das livrarias quase limitados a publicações piedosas das editoras católicas.

A Igreja católica irlandesa desempenhou, aliás, um papel proeminente não só no apoio à lei de censura e à sua aplicação, como na organização de um dos fenómenos cultural e politicamente mais perturbadores em toda a estrutura censória: a grande base social de apoio que encontrou, sem a qual não poderia nunca ter tido uma incidência tão vasta, pela impossibilidade física de os membros da Comissão de Censura lerem os milhares de volumes que viriam a merecer o seu anátema. Essa dificuldade seria diligentemente colmatada pelos grupos de católicos que procediam à leitura de livros recém-publicados e

---

[55] Citado por Peter McDonald, [recensão de] "Richard Kearney, *Transitions*; David Cairns and Shaun Richards, *Writing Ireland*; Mark Storey (ed.), *Poetry and Ireland*", *RES* XLI, 161 (Feb. 1990), (46-7) 46.

[56] Citado em Carlson, *Banned in Ireland* 3.

[57] No qual se incluiam, a par de publicações obviamente pornográficas, obras de Faulkner, Hemingway, Nabokov, Moravia, Dylan Thomas, H.G. Wells, entre muitos outros (ou ainda, em anos mais recentes, Barthes, Georges Bataille e Angela Carter), para além da esmagadora maioria dos autores irlandeses de algum renome - Ver Carlson, *Banned in Ireland* 1, 11.

à marcação de passos que considerassem atentarem contra a decência [58], manifestando uma vez mais a atitude repressiva em relação ao sexo na qual a Igreja irlandesa se distinguiu mesmo entre as suas congéneres de outros países[59] (fenómeno cuja articulação com as limitações de natureza económica que impendiam sobre o casamento na Irlanda rural, e a anormal taxa de celibato que lhes era consequente, tem frequentemente sido sublinhada por autores como Terence Brown[60]).

Manifestações veementes de oposição à lei de censura não faltariam, antes mesmo da sua aprovação, e provindo compreensivelmente de escritores; Oliver St John Gogarty, com o vigor que lhe era característico, denunciaria o projecto como "the most monstrous proposal that has ever been made in this country", e a prática da delação, que desde logo previa, uma vergonha nacional:

> [that] we should make use of our recently won liberty to fill every village and hamlet with little literary pimps who will be recognized[61]

Yeats, por seu turno, mostrar-se-ia revoltado com o esclarecimento no preâmbulo do projecto de que "the word 'indecent' shall be construed as including 'calculated to excite sexual passion'", esforçando-se por demonstrar como incoerente, num protesto teologico-erotico-esteticista, a proscrição do corpo por parte de uma Igreja que tanto dizia dever à filosofia tomista, com cuja influência relacionava a representação pictórica das belezas corporais, mesmo em temas sagrados, com Rafael ou Ticiano[62]. Um artigo publicado por

---

[58] Veja-se Brown, *Ireland: A Social and Cultural History* 67 segs., e Dillon Johnston, *Irish Poetry After Joyce* (Notre Dame, Ind.: University of Notre Dame Press, 1985) 7 segs.

[59] Dois anos antes da publicação da lei da censura já o conselho dos bispos irlandeses revelara a percepção que tinha dos perigos morais a que os fiéis estavam sujeitos, em termos que não deixavam dúvidas quanto ao apoio que essa lei, bem como a acção denunciante dos referidos grupos, lhe mereceria:

> The evil one is ever setting his snares for unwary feet. At the moment, his traps for the innocent are chiefly the dance hall, the bad book, the indecent paper, the motion picture, the immodest fashion in female dress - all of which tend to destroy the virtuous characteristics of our race.

(Carlson, *Banned in Ireland* 9).

[60] Mais uma vez a referência fundamental é o seu *Ireland: A Social and Cultural History* 20 segs.

[61] Citado por Brown, *Ireland: A Social and Cultural History* 75, e Carlson, *Banned in Ireland* 6-7.

[62] W.B. Yeats, "The Censorship and St. Thomas Aquinas", Carlson, *Banned in Ireland* 130-2. Veja-se também o seu artigo "The Irish Censorship", Pearce (ed.), *The Senate Speeches of W.B. Yeats* 175-80 (um texto produzido já em data posterior ao termo do seu mandato como senador do *Free State*, e no qual se denunciam,

G.B. Shaw no mesmo periódico e na mesma data exibia, aliás, preocupações e estratégias comuns; também Shaw sublinhava a contradição entre a carnalidade das imagens de culto católico e os termos da lei de Censura, sobre cujas consequências ironizava:

> The Catherines and Margarets with their long tresses, teaching the young to associate loveliness with blessedness, will be torn down, leaving their adorers to associate loveliness with debauchery, like all Censors. The Mother of God herself will be spared only on condition that she be made repulsively ugly lest she should "excite sexual passion", a course which must end in her complete banishment lest the ugliness should excite abhorrence. (...) Then what of the priest? Clearly his splendid vestments at the altar cannot be tolerated by the Censors: his carnal good looks must be masked in Genevan black.[63]

Lembrava deste modo Shaw a partilha, frequentemente comentada, de um horror extremo à sensualidade na cultura de qualquer das tradições religiosas da Irlanda, católica ou protestante, e a Sul ou a Norte da fronteira, como que tuteladas pelos exemplos repressivos mais notórios em qualquer delas: "The seed of Torquemada is in the Irish soil as well as the seed of Calvin."[64] Consolidava-se deste modo (o que para os ideais de Shaw era particularmente doloroso) a contradição entre a ânsia de liberdade a que aparentemente o esforço independentista tinha correspondido, e alguns dos pilares legais que o novo estado se apressava a adoptar:

> Under the feeble and apologetic tyranny of Dublin Castle we Irish were forced to endure a considerable degree of compulsory freedom. The moment we got rid of that tyranny we rushed to enslave ourselves.[65]

A dinâmica de protesto a que tais pronunciamentos correspondiam correu, contudo, o risco de se esgotar, em boa medida pelo cansaço e pelo receio de represálias sociais e institucionais sentidos por muitos escritores na década seguinte. O isolamento resultante da opção da Irlanda de De Valera pela neutralidade durante a II Guerra Mundial (aliás, "the Emergency", como o conflito era eufemisticamente designado pelas instâncias públicas irlandesas) contribuiria também, já na década de quarenta, para diminuir o impacto e o auditório dos autores irlandeses[66], circunstância limitadora não só do seu prestígio como

---

entre outros, actos de supressão violenta de publicações praticados por grupos de militantes católicos - nomeadamente queimando jornais ingleses).

[63] George Bernard Shaw, "The Censorship", Carlson (ed.), *Banned in Ireland* 135.

[64] "The Censorship"138. Maurice Leitch, romancista oriundo da Irlanda do Norte, acentua esse dado comum em entrevista incluída na colectânea de Julia Carlson que temos vindo a citar (100-1).

[65] Shaw, "The Censorship" 133.

[66] Ver Johnston, *Irish Poetry After Joyce* 5.

das suas possibilidades de sobrevivência económica: como comenta Dillon Johnston,

> Unsupplemented by foreign readers, the half-million population of Dublin, or even the three million in the Free State, could not provide enough royalties even to keep the Palace guard in drink.[67]

A excepção a um panorama a vários títulos depressivo surgiria com a agitação cultural promovida pelo periódico *The Bell*, que Sean O'Faolain dirige entre 1940 e 1946, num esforço de reflexão sociológica, política e sobre o estado das artes que contaria também com o concurso de Frank O'Connor, e que teria como uma das suas principais vertentes uma retoma da contestação da censura que veio a contribuir para um primeiro cercear da sua autoridade, através da criação, em 1946, de uma instância de recurso com poderes de anulação das decisões dos censores. Apreciando retrospectivamente, em 1962, meio século de produção literária na Irlanda, O'Faolain dividiria o período em "crescimento" e "declínio", articulando o início desta segunda fase com as consequências nefastas de uma conjugação tácita de interesses identificável logo nos primeiros anos a seguir à independência:

> an alliance between the Church, the new businessmen, and the politicians, all three nationalist-isolationist for, respectively, moral reasons, commercial reasons, and politico-patriotic reasons (...) The effect on letters was not good.[68]

Se a estes factores se somassem os efeitos da censura, e a reduzidíssima dimensão do esforço editorial, domínio em que só muito mais tarde o estado viria a ter qualquer política de estímulo, tornavam-se iniludíveis, como O'Faolain diria ainda, "the difficulties of writing in a country where the policeman and the priest are in a perpetual glow of satisfaction"[69].

Deste estado de coisas uma saída óbvia, e com a mais longa história na tradição irlandesa (os casos de Joyce e Beckett são apenas os dois mais conhecidos neste século), era o exílio voluntário daqueles que achavam que, como dizia há poucos anos o romancista John Broderick, a Irlanda só era um bom sítio para morrer[70]. Os que ficavam, contudo, tinham de se defrontar com um ambiente socio-literário restrito, e marcado pelas inimizades

---

[67] Johnston, *Irish Poetry After Joyce* 6.

[68] Sean O'Faolain, "Fifty Years of Irish Writing", *Studies* 51 (Spring 1962), (93-105) 97.

[69] Idem, p.103.

[70] "You can always get a good funeral in Ireland, but it's not a good country to live in. It's a country of enormous funerals. Priests, policemen, publicans, and politicians." - Carlson, *Banned in Ireland* 49.

que o azedume do insucesso gerava, conforme o quadro sugerido pela descrição de um visitante, em inícios dos anos quarenta, de um dos bares mais frequentados por homens de letras de Dublin:

> It is as warm and friendly as an alligator tank. Its inhabitants, from a long process of mutual mastication, have a leathery look, and are as witty, hospitable, and kindly a group as can be found anywhere.[71]

As atitudes assumidas, nomeadamente pelos poetas, face às dificuldades impostas por tais circunstâncias variavam entre os extremos do silêncio e da sátira, sendo exemplo do primeiro o interregno na obra poética de Austin Clarke (1896-1974) entre 1938 e 1955, data de início da sua redescoberta pela crítica, e consequente re-nascimento poético [72].

O silêncio de Clarke não se devia em exclusivo, esclareça-se, ao ambiente culturalmente hostil do *Free State*, mas também a dificuldades de enquadramento na tradição que se tornam uma constante para poetas da primeira geração pós-Yeats. É bem conhecida, a este respeito, a afirmação com que Donald Davie definiu o que uma figura como Yeats pode significar de contraditório para a Irlanda e para os poetas irlandeses:

> When a poet so great as Yeats is born to a country as small as Ireland, this is a wonderful windfall for everyone in that country *except the poets*. For them it is a disaster.[73]

No caso de Clarke, as implicações deste legado (às quais ainda regressaremos) eram complicadas pela reputação adquirida com as reelaborações da matéria céltica nos poemas narrativos com que iniciara a sua carreira, a partir de 1917 - de início recebidos com o tipo de elogios que mais tarde alimentariam a perspectiva segundo a qual Clarke mais não seria do que um epígono das feições mais esgotadas do *Irish Literary Revival*. Esta leitura, embora poucas vezes formulada de modo tão explícito, poderá de algum modo ter estado por detrás da famosa exclusão a que Yeats votou Clarke, quando lhe coube organizar o *Oxford Book of Modern Verse* (no qual, contudo, incluía outros poetas irlandeses hoje considerados menores); mas viria a ser remetida ao plano do preconceito só possível por uma flagrante falta de atenção às estratégias com que, entre 1929 e 1938, Clarke resolvia

---

[71] Cyril Connolly, citado por Johnston, *Irish Poetry After Joyce* 5.

[72] Sobre este assunto, ver Rui Carvalho Homem, "Retrato de Jovem Mulher Sobre Fundo Alegórico: Austin Clarke, a Irlanda e o Corpo", *Revista da Faculdade de Letras - Línguas e Literaturas*, II Série, Vol.VII (Porto, 1990), (137-164) - em especial 137-45.

[73] Donald Davie, "Austin Clarke and Padraic Fallon", Dunn (ed.), *Two Decades of Irish Writing* (37-58) 41.

a questão do seu comprometimento com temáticas irlandesas através da exploração de referências alternativas que impedissem o enfeudamento a modelos anquilosados. Nunca Clarke abdicou da sua crença nas possibilidades de desenvolvimento próprio e autónomo de uma poesia irlandesa em inglês; a opção pelo inglês distanciava-o, é certo, de alguns dos pronunciamentos mais radicais de um movimento como o *Irish Ireland* que, nas décadas de vinte e trinta, se definia pela rejeição global da "Anglo-Irlanda" em qualquer das suas manifestações, mas corresponderia à consciência em Clarke da inelutável morte do irlandês como veículo cultural e literário efectivo - e não a um menor compromisso com os valores da identidade e da tradição, que Clarke contribuiria para inscrever obsessivamente na cultura e na literatura irlandesas do séc. XX. Num ensaio que viria a escrever em 1935, e que se assume de modo mais ou menos explícito como texto programático, Clarke partia da verificação do estado da poesia irlandesa pós-*Revival* - "Irish poetry seems to be rapidly approaching a state of destitution" [74] - para um diagnóstico que incluía a atribuição, se bem que discreta, de responsabilidades, e a prescrição de vias para uma evolução autónoma. A uma certa benevolência para com o próprio *Revival*, que o entusiasmara na juventude, mas do qual podia agora distanciar-se criticamente, Clarke juntava a apreciação do percurso seguido por Yeats, olhado com um misto de admiração, pela capacidade demonstrada de se impor como modelo na poesia *inglesa*, e de recriminação (cuidadosa) pelo abandono, que daí decorria, de um projecto irlandês:

> An important event which cannot be ignored in any discussion of the present state of Irish poetry is the return of Mr Yeats to the main sources of English literature. "For many years," writes Mr L.A.G. Strong, "English poets have united in acknowledging W.B. Yeats as their leader. (...)" (...) Magnificent as the poet's later work is, we have to realise that it is steeped in the rich imaginative associations of English literature (...) When we consider the numerous essays, articles, lectures and theories which Mr Yeats devoted to the cause of an independent Irish art, we may well feel that the very ground on which we once stood so firmly has been undermined.[75]

Mas o ponto crucial deste ensaio (para Clarke, e para o interesse que para nós assume) residirá na manobra argumentativa pela qual irá simultaneamente justificar o curso da obra de Yeats, e apontar a sua não-viabilidade como modelo para uma tradição irlandesa (no que é também uma das primeiras demonstrações explícitas de reconhecimento do "problema" que Yeats representou, e nalguns aspectos representa ainda, para as gerações imediatamente

---

[74] Austin Clarke, "Irish Poetry To-Day", *The Dublin Magazine* X:1 New Series (January-March, 1935), (26-32) 26.

[75] Clarke, "Irish Poetry Today" 28.

posteriores de poetas irlandeses):

> Must our literature be no more than a clearing-house or a training depot? Far from thinking this, I would suggest that Mr Yeats's development actually proves our case. When we match the jigsaw puzzles of his various phases, we can see that his flightiness belongs to the adventurous, restless Anglo-Irish type of the past, those writers who, lacking lares of their own, were extraordinarily responsive and adaptable to any environment in which they happened to find themselves (...) Mr Yeats, coming too soon before the new forces of racial recovery, was unable to find that complete identification of interests which others found, and with rare artistic integrity continued his search, turning to the metaphysical Anglicans and modern intellectual encyclopaedism. In expressing so completely his own type, Mr Yeats presents us with the case for integrity.[76]

Fundar a tradição irlandesa no exemplo de Yeats...sendo esse exemplo apresentado como excluindo, por necessidade, o próprio Yeats... Deste modo se procede à expatriação literária do "Mestre", ao som de elogios de despedida.

Mas como pretende Clarke, afinal, definir as feições inconfundíveis de uma tradição irlandesa? Por um lado, e evocando as formas e a dicção da poesia gaélica, Clarke defenderá ser a sua recuperação o modo de renovar e autonomizar a poesia irlandesa em inglês - uma prática que há muito tinha inaugurado na sua própria obra, quer através da recriação de formas fixas da lírica tradicional, quer da transposição para inglês de processos característicos da prosódia gaélica, como o recurso sistemático à assonância; por outro, recuperará uma oposição com uma longa linhagem enquanto instrumento supostamente útil de distinção entre ingleses e irlandeses, e que Clarke invoca (com sensatez?) numa versão de V.S. Pritchett, de incidência mais socio-económica (mas de algum modo sugestiva da depreciação yeatsiana da mecanização e massificação), e que se abstém das implicações étnico-raciais que a dualidade em causa por vezes assumiu:

> "There are two kinds of society in Europe: the modern, mechanized and irreligious, possessing an international economic homogeneity; and the less powerful, non-mechanized society which is only at the beginning of the struggle of its values and traditions against the machine, and is still nationalist in tendency and essence. And as there are two societies in Europe, so there are two literatures, one in the main European current and the other outside it." [77]

À capacidade de definir vias para uma continuidade, e de as demonstrar na sua prática poética, não corresponderia, contudo, o reconhecimento público a que Clarke legitimamente aspiraria - daí resultando o já mencionado silêncio de dezassete anos na sua produção poética, após 1938. No ano seguinte chegava Patrick Kavanagh a Dublin, para vir a representar, em parte importante da sua vida na cidade, a também já referida alternativa

---

[76] Clarke, "Irish Poetry Today" 28-9.

[77] Clarke, "Irish Poetry Today" 29.

satírica e histriónica, enquanto estratégia de captação de atenções e ajuste de contas com a ausência de reconhecimento. As desilusões de Kavanagh eram proporcionais às esperanças que ele próprio, e outros por ele, tinham alimentado com a sua mudança de um obscuro recanto da Irlanda rural para Dublin, onde de início se tornou a mascote de tertúlias encantadas com a descoberta de um génio popular em estado bruto, o poeta camponês que parecia saído directamente das idealizações da ruralidade por parte das franjas mais espúrias do *Revival*[78]. A recusa da sua transformação em avatar supremo de tais lugares-comuns passará pela denúncia explícita, em artigos jornalísticos, da falsidade histórica e sociológica em que assentavam, e pelo correspondente abandono na sua poesia do lirismo idilicizante de uma primeira fase para adoptar um tratamento da ruralidade que lhe acentuava as dimensões da carência e da pobreza material e espiritual[79]; e ainda, em relação directa com a deterioração da sua vida em Dublin, pela sátira dirigida contra os meios literários e académicos pelos quais se sentira usado e - uma vez manifestada essa percepção e o consequente descontentamento - se reconhecia ostracizado. Os poemas que mais directamente evidenciam uma consequência desse estado de espírito oscilam entre a denúncia violenta e a auto-comiseração, e corresponderão na sua obra a momentos de qualidade prosódica e estilistico-retórica mais discutível, mas de inegável tensão emocional, e de algum modo ilustrativos da situação do escritor em Dublin em meados do século.

Numa extensa actividade crítica, jornalística, e polemista, o iconoclasmo será uma constante, visando nomeadamente a demolição dos estereótipos de identidade e de expectativas criadas para o poeta e a poesia da Irlanda com origem no *Revival*, que não hesitará em responsabilizar globalmente, ou nas suas figuras mais conhecidas, incluindo Yeats:

> ...the Irish movement (...) presented an essentially sentimental Ireland.... The Yeats-Synge phoney Ireland was eminently suited for export to America and it has falsified the picture of this country.[80]

---

[78] Para uma descrição do lugar e comportamentos de Kavanagh em Dublin, veja-se Anthony Cronin, *Dead as Doornails: Bohemian Dublin in the Fifties and Sixties* (1976), (Oxford: O.U.P., 1987) 63 segs.

[79] Para o estudo destas questões a partir de um dos mais conhecidos poemas de Kavanagh, ver Rui Carvalho Homem, "*The Great Hunger*: Anti-Pastoralismo e Representações da Morte", *Revista da Faculdade de Letras do Porto - Línguas e Literaturas*, II Série, vol.V (1988) 237-56.

[80] Numa carta para o seu irmão Peter Kavanagh, citada em Garratt, *Modern Irish Poetry* 142.

> Poetry is not Irish or any other nationality; and when [some] writers (...) pursue Irishness as a poetic end they are merely exploiting incidental local colour. (...) A great many Protestants seeking roots in this country have attempted to build the national myth into a spiritual reality - Irish horses, Irish soldiers, Irish dogs, Irish poets. There is no poetic merit in the adjective Irish though mediocrity tries to put itself across on this fortuitous and empty distinction. [81]

Vexava-o também, em relação provável com a sua própria imagem em Dublin, tantas vezes feita da representação de papéis impostos pela necessidade de sobrevivência, o culto da personalidade folcloricamente ébria do poeta; como Kavanagh afirmaria, num artigo em que anunciava retoricamente demitir-se da condição de poeta,

> In so far as the poet is thought of in Ireland, the idea is that he is either an uproarious, drunken clown, an inspired idiot, a silly schoolgirl type, or just plain dull. He is in no way to be taken seriously. [82]

Em afinidade com a desvalorização operada por este *topos*, a crença na Irlanda como nação de **muitos** poetas, uma imaginária proliferação do génio irlandês que Kavanagh ridicularizaria numa nota ao seu poema "The Christmas Mummers" ("The standing army of Irish poets seldom falls below [the] figure [of ten thousand]" (*CP* 114), tal como viria a denunciar a promoção dessa ideia por contraste com a suposta esterilidade imaginativa de uma Inglaterra materialista e anti-poética...:

> The Island of Saints and Scholars! It is a remarkable thing how in the face of facts Ireland should have established to its own satisfaction its poetic and saintly nature while at the same time attributing to the English, who have produced what is probably the greatest literature of mankind the qualities of stolidity, unimaginativeness, lack of poetic life.[83]

O desgosto com a Irlanda do meio-século - nos valores cultivados, na vida social e cultural, nas instituições - surgia manifestado em escritos diversos, ocasionalmente incluindo a admissão humorística do ressentimento pessoal como motivação:

> All the mouthpieces of public opinion are controlled by men whose only qualification is their inability to think. Being stupid and illiterate is the mark of respectability and responsibility. (...) This country is dead or dying of its false materialism. (...) There has been an attempted upsurge of vitality in this country but which has been defeated and betrayed by mediocrity.[84]

---

[81] Peter Kavanagh, *Sacred Keeper: A Biography of Patrick Kavanagh* (Atlantic Highlands,N.J.: Humanities Press, 1980) citado em Garratt, *Modern Irish Poetry* 142.

[82] Patrick Kavanagh, "The Irish Tradition", *Collected Pruse* (London: MacGibbon & Kee, 1967) 232.

[83] Patrick Kavanagh, "Kavanagh's Weekly", Peter Kavanagh (ed.), *Patrick Kavanagh: Man and Poet* 136-7.

[84] Kavanagh, "Kavanagh's Weekly" 126.

> A country in which a writer as good as me cannot get a wife is not a civilized country, is it? [85]

Não implicava isto, contudo, um deslumbramento fácil com o estrangeiro, a admiração incondicional pelas grandes capitais que caracteriza a perspectiva do provinciano - da qual Kavanagh teria o cuidado de se demarcar, num dos seus ensaios mais conhecidos, ao contrapor à definição de *provincialism* o conceito positivo de *parochialism*:

> Parochialism and provincialism are opposites. The provincial has no mind of his own; he does not trust what his eyes see until he has heard what the metropolis - towards which his eyes are turned - has to say on any subject. (...) The parochial mentality on the other hand is never in any doubt about the social and artistic validity of his parish. All great civilizations are based on parochialism (...) In Ireland we are inclined to be provincial not parochial...[86]

A sua postura não é, portanto, a da fuga para um cosmopolitismo que o liberte das peias de um estreito sentido nacional - mas antes, e pelo contrário, a validação de um **localismo** consciente da sua própria relevância como suporte de uma escrita que aspira à condição da universalidade nas significações que informa [87], sendo esse um dos principais contributos de Kavanagh para a tradição poética irlandesa.

Contudo, para que esse contributo se actualizasse plenamente seria necessário esperar pelo fim da sua fase de maior produção satírica, ao longo da qual dera comprovação renovada ao chiste setecentista de Samuel Johnson, segundo o qual

> The Irish are not in a conspiracy to cheat the world by false representations of the merits of their countrymen. No, Sir; the Irish are a FAIR PEOPLE; - they never speak well of one another. [88] ;

e contribuira para a prosperidade de uma "empresa" inventada por Austin Clarke, "Hatred's, that well-known Irish firm of Contractors" [89] - entidade que mereceria, mais recentemente, os seguintes comentários de W.J. McCormack:

> Controversy and turbulence have been the customary handmaids of literature in Ireland (...) Irish critics, philosophers and ideologues are a pretty fractious lot, but compared to the poets and novelists

---

[85] Patrick Kavanagh, "A Kavanagh Potpourri: Some Observations of a Literary Man", *JIL* VI:1 (January 1977), (22-35) 32.

[86] Patrick Kavanagh, "The Parish and the Universe", *Collected Pruse* (281-3) 282.

[87] Para Seamus Deane, uma aspiração de totalidade característica de uma cultura minoritária como a irlandesa - *Short History* 7.

[88] James Boswell, *Boswell's Life of Johnson*, 2 vols. (London: Dent, 1967), vol.1, 522.

[89] Austin Clarke, "The House Breakers", *Collected Poems*, ed. Liam Miller (Dublin: The Dolmen Press, 1974) 414.

they exude harmony and good will to all persons. [90]

Na sátira de Kavanagh, acrescente-se, as causas da mediocridade denunciada sugeriam-se sempre de modo vago como resultando de uma grande diversidade de factores socio-económicos, expostos mais do que explicados, deixando por outro lado transparecer, em muitos casos, motivações menos abstractas e ideais, e alvos mais individualizados, do que qualquer satirista auto-proposto como consciência nacional gosta de fazer crer; para uma sátira que nomeasse as instituições, com um cunho marcadamente político, e menos radicada nas querelas pessoais, seria necessário esperar pelo Austin Clarke posterior a 1955, com os poemas de denúncia do que entendia ser o jugo clerical no condicionamento das liberdades pessoais e cívicas num estado fraco e submisso.

O novo momento na escrita de Kavanagh, responsável em importante medida pela assunção do seu legado por poetas recentes (à frente dos quais Heaney), surgiria em meados da década de cinquenta, com acontecimentos quer de natureza pública quer privada, responsáveis por uma renovada serenidade que lhe restauraria o impulso lírico; era igualmente notória uma maturidade emocional e técnica que a diversidade da experiência urbana possibilitara, e que lhe tinha faltado na ingenuidade da sua primeira fase, numa escrita bucólica que resultara directamente do cruzamento de uma limitada auto-formação literária com as suas vivências rurais [91].

A última década de vida de Kavanagh testemunharia, para além disso, as transformações trazidas pelos famosos programas de expansão económica do governo de Sean Lemass, que corresponderam aos primeiros esforços bem-sucedidos para a modernização, foram acompanhados pela dinamização das relações internacionais e da imagem pública da Irlanda[92], e de algum modo travaram o fluxo da emigração. Tornava-se deste modo possível a definição de um novo ambiente social, mais tolerante e de maior auto-confiança, no qual se caldeavam os valores e comportamentos tradicionais com uma abertura aos gestos e artefactos da modernidade - a mescla de referências que John Montague retrataria ironicamente no seu poema "The Siege of Mullingar", que celebrava para além

---

[90] W.J. McCormack, *The Battle of the Books* (Gigginstown, Mullingar: The Lilliput Press, 1986) 11, 48.

[91] O próprio Kavanagh viria a declarar 1955, o ano dessa recuperação física e poética, como data do seu verdadeiro nascimento enquanto poeta - "Self-Portrait", *Collected Pruse* 21.

[92] Ver Brown, *Ireland: A Social and Cultural History* 241 segs.; F.S.L. Lyons, *Ireland Since the Famine* (1971), (Bungay, Suffolk: Collins/Fontana, 1981) 628 segs.

disso (também com alguma ironia?), e com um refrão que parodiava Yeats, o fim de uma fase na história da Irlanda independente:

> In the early morning the lovers
> Lay on both sides of the canal
> Listening on Sony transistors
> To the agony of Pope John.
> Yet it didn't seem strange or blasphemous,
> This ground bass of death and
> Resurrection, as we strolled along:
> *Puritan Ireland's dead and gone,*
> *A myth of O'Connor and O Faoláin.* [93]

O novo momento socio-histórico possibilitaria, também, a saída gradual do meio literário irlandês da estagnação da qual Kavanagh fora uma das vítimas - saída essa de que a fundação da editora Dolmen Press, em 1951, com a protecção que daria a um John Montague ou um Thomas Kinsella em inícios de carreira, ou à já referida recuperação de Austin Clarke de um longo e parcialmente voluntário silêncio, fora simultaneamente sinal e agente [94]. Iniciava-se assim uma transformação das possibilidades de acesso do escritor ao público, e consequentemente do seu estatuto económico e reconhecimento social, que afectaria positivamente as vidas e carreiras de poetas das últimas gerações. Como viria a reconhecer mais recentemente o dramaturgo Thomas Kilroy,

> The artist in Ireland today enjoys the relaxation, both legally and by social custom, of attitudes which made the life of the writer in the thirties and forties well-nigh intolerable. He enjoys the disappearance or virtual disappearance of the censorship mentality; he has a particular standing with the Revenue Commissioners. He has seen the development of native publishing, native galleries and a network of native, largely state, patronage. [95]

A esta melhoria da situação geral do escritor não corresponderia, contudo, um reflexo de optimismo na relação dos poetas com o real da Irlanda nos anos cinquenta e sessenta, em boa medida pela avaliação pouco entusiasmada das consequências da modernização nas mentalidades e nos modos de viver. É verdade que a "comunidade dos artistas" (para usar de novo a expressão de Deane) manifestava cansaço e cepticismo em

---

[93] John Montague, *CL* 60; posteriormente publicado também como o poema nº 9 de "Patriotic Suite", *RF* 68-9. Os versos de Yeats que Montague reescreve são, obviamente, "Romantic Ireland's dead and gone, / It's with O'Leary in the grave" de "September 1913", *CP* 120-1.

[94] Ver Brown, *Ireland: A Social and Cultural History* 316.

[95] Thomas Kilroy, "The Irish Writer: Self and Society, 1950-80", Connolly (ed.), *Literature and the Changing Ireland* (175-87) 177; ver também, sobre este assunto, Johnston, *Irish Poetry AFter Joyce* 42-3; Ellis Dillon, "The Irish Writers Union", *ILS* 8:1 (Spring 1989) 20; Gerald Dawe, "Undermining Assumptions - II.The Irish Poet: Anecdotes over a Jar", *IR* 9 (Autumn 1990) 57-60; Carlson, *Banned in Ireland* 33-4.

relação aos ideais já inexequíveis e aos valores ainda manifestos no discurso da tradição nacionalista, em especial quanto ao peso do Passado como fonte de referências colectivas - como, iconoclasticamente, Beckett tornaria claro:

> What constitutes the charm of our country, apart of course from its scant population, and this without the help of the meanest contraceptive, is that all is derelict, with the sole exception of history's ancient faeces. These are ardently sought after, stuffed and carried in procession. Wherever nauseated time has dropped a nice fat turd you will find our patriots, sniffing it up on all fours, their faces on fire. Elysium of the roofless.[96]

O surgir de um discurso pondo a ênfase no Futuro, e de novas práticas que lhe eram afins, podia, por isso, ser atraente - se o novo momento histórico se revestisse de componentes ideológicas, espirituais e culturais que pudessem substituir de modo adequado o velho ideário nacionalista. Na ausência dessa dimensão, vários poetas ver-se-ão confrontados com um Presente em que as motivações da maioria dos seus compatriotas são dominadas pelo comercialismo e pelo consumismo - pelo "falso materialismo" que vimos Kavanagh diagnosticar, agora apoiado nas novas vias para uma prosperidade tornada possível pela (tardia) chegada do mundo industrial, dos grandes negócios, das multinacionais [97]. A sátira de Austin Clarke após a sua redescoberta pela crítica (num tempo em larga medida coincidente com este "reacordar" da Irlanda) deve-se não apenas a um tardio ajuste de contas com as forças e entidades que apontava como responsáveis pela estagnação de que também fora vítima (nomeadamente a Igreja Católica), mas também à desilusão de quem celebrara, em parte importante da sua carreira, as potencialidades espirituais da Irlanda, e encontrava agora à sua volta sinais de uma degeneração - como a que identificava na venda de carne de cavalo para o Continente, comércio ignóbil de nobres animais por parte dos "hipófagos" em que os seus compatriotas se tinham tornado, ou na postura de mendigo da Irlanda junto de instâncias internacionais [98].

O contributo de Clarke nesta sua última fase consistirá também na legitimação da

---

[96] Samuel Beckett, *First Love* (London: Calder, 1973) - citado por Patrick Rafroidi, "Change and the Irish Imagination", Connolly (ed.), *Literature and the Changing Ireland* (207-18) 208; e também David Lloyd, "Writing in the Shit: Nationalism and the Colonial Subject", *IR* 4 (Spring 1988), (59-65) 59.

[97] Para uma análise desta questão no imaginário e na literatura, ver Fintan O'Toole, "Island of Saints and Silicon: Literature and Social Change in Contemporary Ireland", Kenneally (ed.), *Cultural Contexts and Literary Idioms in Contemporary Irish Literature* 11-35.

[98] Ver, em especial, Austin Clarke, "The horse-eaters, poems and satires: third series (1960)"; e também "The Common Market, 1962", e "Ex Trivio", *Collected Poems* 221-35, 247, 471-3.

cidade como espaço e objecto poético - e isto numa tradição em que o mundo rural tinha convencionalmente sido tomado como o lugar da autenticidade irlandesa, ou mesmo o cenário da consecução desejada dos seus desígnios nacionais, anseios idílicos que De Valera relembrava nos seus discursos:

> That Ireland which we dreamed of would be the home of a people who valued material wealth only as a basis of right living, of a people who were satisfied with frugal comfort and devoted their leisure to the things of the spirit; a land whose countryside would be bright with cosy homesteads, whose fields and villages would be joyous with the sounds of industry, the romping of sturdy children, the contests of athletic youths, the laughter of comely maidens; whose firesides would be the forums of the wisdom of serene old age.[99]

O crescimento da população urbana e a industrialização sequente aos finais da década de cinquenta visarão um sonho radicalmente diverso, mas os valores que transpareciam no discurso de De Valera continuariam a ser invocados e transmitidos - como se comprova num relato de uma educação dos anos sessenta:

> At school, the Christian Brothers - who were all from the country - made it plain that they thought that anyone who could not use a hurley stick or sing a ballad in Irish or plough a field with their bare hands, was not a true Irishman. We Dublin Jackeens, the brothers said, were too pampered, easy-going and smart for our own good (...) There was no trace of Dublin in our schoolbooks. Most of the Irish literature we were taught dealt with life on the land or the struggle against the British or the horrors of the famine. (...) Dublin writers were regarded as either depraved or lacking in national character or both. Wilde was a society fop, Joyce wrote dirty books that nobody could understand, Behan was a ranting drunk and Beckett lived in Paris. [100]

Joyce, mencionado neste passo, tinha já procedido, na narrativa, à inscrição da cidade na memória literária irlandesa - e caberia a Clarke realizar a mesma tarefa para a lírica irlandesa do séc.XX, nela inaugurando uma sensibilidade urbana [101] a ser transmitida como referência e elemento de tradição a alguns poetas das gerações mais recentes, cujo início de carreira coincide no tempo com as duas últimas décadas da escrita de Clarke.

Thomas Kinsella encontrava-se entre esses poetas [102], recebendo de Clarke, entre vários interesses, a referência urbana, que Kinsella actualizará em moldes profundamente

---

[99] Comunicação do dia de S.Patrício de 1943, citada em Brown, *Ireland: A Social and Cultural History* 146.

[100] Ferdia Mac Anna, "The Dublin Renaissance: An essay on modern Dublin and Dublin writers", *IR* 10 (Spring 1991), (14-30) 14-15. Ver também Fintan O'Toole, "Going West: The Country Versus the City in Irish Writing", *The Crane Bag* 9:2 (1985) 111-16.

[101] Ver Robert F. Garratt, "Austin Clarke in Transition", *IUR* IV:1 (Spring 1974) 100-16; e também Terence Brown, "Dublin in Twentieth-Century Writing: Metaphor and Subject", *IUR* VIII:1 (Spring 1978) 7-21.

[102] Kinsella colaboraria activamente na recuperação do interesse pela poesia de Clarke - ver, por exemplo,"The Poetic Career of Austin Clarke", *IUR* IV:1 (Spring 1974) 128-36.

marcados pelo cepticismo e desilusão com as já descritas transformações socio-económicas; a cidade (Dublin) será portanto, em Kinsella, lugar de oportunismos que substituiram ideais estiolados, e que são fixados nalguns dos seus poemas em imagens de corrupção, degenerescência e bestialidade [103]. A escolha de ambientes urbanos prende-se igualmente em Kinsella, como em outros contemporâneos seus, com a perspectiva cosmopolita que, quer por oposição ao provincianismo do qual sucessivas gerações de poetas se queixaram, quer por possibilidades acrescidas de contacto com outras tradições no mundo do pós-guerra, os poetas desta geração adoptam como um dos índices de uma nova sensibilidade. Thomas Kinsella e John Montague são, nesse contexto, os primeiros a apelar para padrões e interesses de um cosmopolitismo que inclui a necessidade de confrontar o legado violento do Holocausto ou de Hiroshima, correspondendo parte importante da escrita de Kinsella à procura de formas de imposição de ordem sobre o caos - uma demanda quer de modelos literários sentidos como precedentes úteis nesse esforço, quer de sistemas simbolico-psicológicos que o informem intelectual e imaginativamente (para o que se socorre, nomeadamente, de aspectos da obra de Jung) [104]. A diversidade de referências de que Kinsella pode lançar mão para as cruzar e justapor é, por outro lado, uma das feições de uma escrita de tipo modernista da qual é um dos poucos cultores numa tradição irlandesa que se alheou maioritariamente do legado do modernismo anglo-americano - sendo essa opção objecto de reacções desencontradas [105].

As inclinações modernistas de Kinsella não correspondem contudo, de forma alguma, a uma demarcação da tradição irlandesa, que constitui uma das preocupações mais profundas da sua obra poética e crítica; mas antes, e pelo contrário, à identificação das

---

[103] A referência clássica para a identificação destes procedimentos é a sequência "Nightwalker", de 1968 (*P56/73* 101-14).

[104] Trata-se de características da poesia de Kinsella consideradas na esmagadora maioria dos textos da sua bibliografia crítica; refira-se aqui apenas, de Seamus Deane, os já citados *Celtic Revivals* 139-44, e *Short History* 235-7; e de Peggy F. Broder, "Breaking the Shell of Solitude: Some Poems of Thomas Kinsella", *EI* XIV:2 (Summer 1979) 80-92.

[105] Hugh Kenner, por exemplo, parece aceitar tacitamente como bem-sucedidos procedimentos do tipo da montagem de referências literárias, estratégia de mediação ínvia de sentidos característica do "poeta moderno" ("Thomas Kinsella: An Anecdote and Some Reflections", Schleifer (ed.), *The Genres of the Irish Literary Revival* (179-87) 186; Edna Longley, por seu lado, declara-se pouco convencida quanto à capacidade de controle formal e assimilação, por parte de Kinsella, de alguns dos processos dos grandes modernistas, questionando o sucesso de Kinsella na tentativa de se tornar o "Eliot irlandês" ("Searching the Darkness: The Poetry of Richard Murphy, Thomas Kinsella, John Montague, and James Simmons", Dunn (ed.), *Two Decades of Irish Writing* (118-53) 132, 134, 139.

descontinuidades da condição moderna e da escrita modernista como adequadas ao entendimento de uma herança caracteristicamente fragmentada, e por isso obsessivamente envolvida na fabricação em si mesma de ficções de continuidade e permanência. O texto fundamental sobre a tradição irlandesa assim perspectivada é o ensaio "The Irish Writer", de 1967, que se iniciava com a declaração:

> A writer who cares who he is, and where he comes from, might look about him and begin by examining his colleagues.[106]

Esta declaração de uma consciência da tradição como decorrendo inevitavelmente do questionar de identidade e origens esbarra contudo, como Kinsella rapidamente demonstrará, na compreensão das fracturas em múltiplos percursos que a tradição irlandesa exibe. A maior dessas fracturas, porque supra-individual e coincidente com um desastre histórico, será a originada pela morte da língua irlandesa, enquanto supressão do factor "natural" de unidade na maior parte das culturas (e cuja importância para Kinsella se tem revelado nas frequentes traduções de poesia gaélica a que se tem dedicado):

> The death of a language...it is a calamity. And its effects are at work everywhere in the present, reducing energies of every kind, undermining individual confidence, lessening the quality of thought.[107]

Muito embora proceda à identificação de modelos alternativos face a tais questões na literatura irlandesa do séc.XX (como os representados por Yeats e Joyce, questão a que adiante voltaremos), Kinsella não oferecerá qualquer receita para a reparação das mutilações na tradição irlandesa que não passe pelo reconhecimento dessa natureza descontínua como o factor distintivo possível, a par do já referido enquadramento na condição plural do poeta moderno:

> every writer in the modern world (...) is the inheritor of a gapped, discontinuous, polyglot tradition. But any tradition will do if the function of tradition is to link us, living, with the significant past. This is done as well by a broken tradition as by a whole one, however painful, humanly speaking, it may be. I am certain that a great part of the significance of my own past, as I try to write my poetry, is that the past *is* mutilated.[108]

A natureza "dolorosa" da interrogação de identidade que Kinsella faz decorrer destas considerações prende-se igualmente com o isolamento em que inevitavelmente decorre

---

[106] Thomas Kinsella, "The Irish Writer", *EI* II:2 (Summer 1967) (8-15) 8.

[107] Kinsella, "The Irish Writer" 10-11.

[108] Kinsella, "The Irish Writer" 15.

("every writer has to make the imaginative grasp at identity for himself"[109]), e o curso da carreira poética de Kinsella, na sua relação com leitores e críticos, testemunha um isolamento crescente, e em boa medida deliberado, que o leva da conquista de um público nos seus primeiros anos de publicação à perda parcial desse auditório em relação com uma obscuridade, experimentalismo, e ensaio de estratégias de distanciamento coincidente (não apenas no tempo) com o início da agitação no Ulster desde finais dos anos sessenta, e com o emergir de uma nova geração poética. O distanciamento pode ser interrompido para pronunciamentos ditados pela fúria e pela indignação política - como no poema "Butcher's Dozen" (*PP72/78* 11-20), suscitado pelo relatório oficial sobre a morte de treze manifestantes pelo exército britânico em Derry em 1972 - e a dimensão sombria de muitos poemas "compensada" pelas explorações da experiência familiar ou da infância em muitos outros, mas as opções de Kinsella por uma escrita tida como "difícil", e uma postura pessoal condicentemente reservada, estarão por detrás de algumas reacções de grande irritação, como a de James Simmons, há poucos anos:

> Kinsella comes across now as a pathetic sort of a figure, living up to false models. (...) all ambition and arrogance and gobbledy gook.[110]

- ao que poderíamos contrapor o veredicto de Seamus Deane, que se não deixa invalidar pela verificação (que o precede) da escolha de um público restrito por parte do poeta: "Kinsella is by now the most formidable presence in Irish poetry"[111].

Curiosamente, John Montague, contemporâneo de Kinsella, referia-se-lhe recentemente em reminiscências de juventude que sugeriam, na diferença entre o **então** e o **agora**, uma desaprovação do relacionamento com a escrita e os leitores para o qual Kinsella foi progredindo:

> if Tom now looks like an Assyrian King, then he was devastatingly funny, hard-working but hilarious, sharing my distaste for those who had prematurely baptised themselves as poets, "the knowingness of them".[112]

---

[109] Kinsella, "The Irish Writer" 15.

[110] James Simmons, "Poetry Miscellany - review", *LHR* 6:2 (Autumn 1989) 31.

[111] Deane, *Short History* 237.

[112] John Montague, "The Figure in the Cave: A Chapter of Autobiography", *IUR* 19:1 (Spring 1989), (73-88) 79 (o texto que deu o título à colectânea *The Figure in the Cave and other essays*, ed. Antoinette Quinn (Dublin: The Lilliput Press Ltd, 1989).

Contrariamente a Kinsella, com o qual partilhou as atenções do público nos finais de cinquenta e inícios de sessenta, Montague conseguiu alargar os contextos da sua recepção para partilhar a cena poética irlandesa com os poetas do Norte que emergem com os *Troubles* - tendo afinal em comum com a maioria deles uma escrita que (contrariamente a Kinsella) se mantém discursiva, não envereda por caminhos de ousada experimentação formal, e emprega referências de identificação menos complexa - entre as quais a própria Irlanda do Norte rural onde Montague passou parte da infância, e de cuja constituição em objecto de atenção poética prioritária é reconhecivelmente um precursor:

> With John Montague the North as it is now known becomes the crucial territory in Irish poetry [113]

A atenção aos espaços domésticos será sempre, contudo, equilibrada pelo cosmopolitismo de que Montague é um dos arautos na sua geração, apoiado no seu caso na particularidade vivencial de quem nasceu em Nova Iorque, foi criado na Irlanda do Norte, estudou em Dublin, e viveu largos períodos da vida em França e nos Estados Unidos - uma amplitude de experiência que o próprio Montague descreverá como "My amphibian position between North and South, my natural complicity in three cultures, American, Irish and French"[114]. Um ensaio de juventude publicado em 1951 (na Irlanda anterior à recuperação económica) enunciava já dualidades que as décadas seguintes confirmariam nas preocupações de Montague, e que são a vários níveis características da tradição irlandesa, entre as quais o auto-exílio face à memória indelével da origem -

> The serious young writer will inevitably have to face the problem of exile (...) it is difficult to feel that Ireland, in her present shape, has any real claim on him. (...) Exile (...) will depend on the ability of the writer to carry his country or his city with him in his heart - there is a fine poem by the Greek poet Cavafy which explains how the writer can never really become an exile, his early impressions are too strong [115]

- e também um certo fascínio perante situações de transição não- resolvida: "Ireland is at present in the awkward semi-stage between provincialism and urbanisation" [116]. A mecanização da agricultura e da vida no campo, que Montague declarará uma das grandes

---

[113] Deane, *Short History* 238.

[114] Montague, "The Figure in the Cave" 88.

[115] John Montague, "The Young Writer", *The Bell* XVII:7 (October 1951), (5-12) 10-11.

[116] Montague, "The Young Writer" 7.

transformações mundiais pós-II Guerra [117], estimulará o seu interesse pelo rural permeado de artefactos da modernidade, e aclamará a "libertação" possibilitada por Patrick Kavanagh, o grande precedente irlandês para a representação da ruralidade desidilicizada [118]. A fórmula de conciliação das referências local e cosmopolita que Montague virá a encontrar poderá também dever algo ao entendimento de Kavanagh de *parochialism*:

> The real position for a poet is to be a global-regionalist. (...) the position is actually local *and* international.[119]

A panóplia de referências e modos na escrita de Montague não se limita, contudo, aos sugeridos por estas considerações, cobrindo áreas tão diversas da experiência como a erótico-conjugal, a familiar (quer filial, quer de paternidade), e a das percepções históricas e políticas, que adquirem relevância mais óbvia na sua poesia após o eclodir da fase dos *Troubles* que se inicia em 1968, e que Montague tenderá a tratar de uma perspectiva mitico-histórica, sugestiva de uma inevitável repetição de ciclos de violência em diferentes tempos da experiência irlandesa [120]. Também neste aspecto se aproximará de algumas das práticas de poetas que, como Seamus Heaney e os seus contemporâneos Derek Mahon e Michael Longley, começam a publicar na década de sessenta antes da eclosão dos *Troubles*, mas acedem a um grau de promoção pública superior pela relação com esses acontecimentos.

Derek Mahon partilha, aliás, com Montague um internacionalismo que ultrapassa a questão da familiaridade com diferentes tradições de escrita (visível nas traduções que tem publicado, ou na constituição de outros escritores em *personae* de poemas seus) para assumir o sentido da procura de valores universais nas artes, dando origem, por exemplo, a vários

---

[117] Ver Timothy Kearney, "Beyond the Planter and the Gael: Interview with John Hewitt and John Montague on Northern Poetry and the Troubles", *The Crane Bag* 4:2 (1980), (85-92) 90.

[118] Ver John Wilson Foster, "The Poetry of Patrick Kavanagh: A Reappraisal", *Mosaic* XII:3 (Spring 1979), (139-152) 151.

[119] Citado por Johnston, *Irish Poetry After Joyce* 254.

[120] Com todos os riscos que rotulações deste tipo podem implicar (na medida em que promovem diferenças em detrimento de continuidades), *Poisoned Lands*, de 1961, é um bom exemplo do tratamento da ruralidade por Montague; *The Great Cloak* (1978), da sua poesia erótica e da intimidade; *The Dead Kingdom* (1984), nalgumas das suas secções, da exploração da memória familiar; e *The Rough Field* (1972) é o exemplo por excelência da leitura em contexto histórico e mitopoético da situação na Irlanda do Norte.

poemas sobre quadros observados em museus [121]. A amplitude de referências literárias de Mahon, na medida em que implica também o contacto com uma ampla gama de modalidades técnicas, pode ser vista como contribuindo para um apurado domínio formal que vários dos seus admiradores lhe têm apontado, mas que não é exactamente consensual: um olhar pela crítica revela alguns rasgados elogios à sua excelência técnica -

> Mahon's art is one of elegance, in which the assurance of his skill aspires to suavity, to an ease of writing in which the labour of making will be inconspicuous but impressive.[122]

> a great man for metre and rhyme, a formalist...[123]

- mas também a imputação de desleixo ou falta de controle prosódico a procedimentos que outros tomariam pelo evitar decoroso de qualquer exibicionismo:

> Occasionally, Mahon fails to keep his freewheeling verse in check and the poems can degenerate into a 'prosaic tantrum'.[124]

> The obvious alternatives are that Mahon does not fully understand or that he does not care for what he is doing. The sober themes of many of the pieces make it clear that he does indeed care, and so it would seem that (...) he is still conducting his prosodic education in public.[125]

De qualquer modo, os juízos mais positivos neste domínio serão suficientemente comuns para que Mahon possa dizer, em recente entrevista, do seu enfado perante estereótipos incomodativos:

> I would like to take this further opportunity to correct a few misconceptions. First of all, I am not sophisticated, I am not cosmopolitan...[126]

A atribuição destas qualidades a Mahon tem igualmente muito a ver com o facto de representar na poesia irlandesa uma sensibilidade urbana (minoritária, como vimos a propósito de Kinsella) - neste caso não radicada em Dublin, mas em Belfast, única cidade

---

[121] Sobre estas questões, ver: Robert Johnstone, [recensão de] "Derek Mahon, *Poems 1962-1978*", *Fortnight* (March 1980) 15; Brendan Kennelly, "Derek Mahon's Humane Perspective", Brown and Grene (eds.), *Tradition and Influence in Anglo-Irish Poetry* 143-52; Bill Tinley, "International Perspectives in the Poetry of Derek Mahon", *IUR* 21:1 (Spring/Summer 1991) 106-17.

[122] Douglas Dunn, "Mañana is Now", *Encounter* XLV:5 (November 1975), (76-81) 78.

[123] William Scammell, "Derek Mahon Interviewed", *PR* 81:2 (Summer 1991), (4-6) 5.

[124] John Byrne, "Derek Mahon: A Commitment to Change", *The Crane Bag* 6:1 (1982), (62-72) 64.

[125] Robert Hogan (ed.), *The Macmillan Dictionary of Irish Literature* (Dublin: Macmillan, 1980) 431-2.

[126] James J. Murphy et al., "Q. and A. with Derek Mahon", *ILS* 10:2 (Fall 1991), (27-8) 28.

na Irlanda com uma realidade socio-económica e uma memória histórica genuinamente industriais. O tratamento da cidade em Mahon, ostensivamente não-apologético, é então justificado pela rejeição que desenvolverá face ao meio em que nasce, tem as suas raízes familiares, e vive parte da vida, mas que representará valores hostis ao humanismo e à postura liberal que definem a sua formação:

> Mahon is no eulogist of suburban possibilities nor of industrial society's blessings (...) sensing rather a new barbarism beneath a façade of materialist disregard for ideology, social hierarchy and commitment (...) an antipathetic reaction to the conditions of advanced capitalism [127]

Confrontada com o panorama moderno da alienação e fragmentação, a poesia de Mahon raramente apresentará condições para o regenerar, mesmo quando oferece representações do espaço natural (frequentemente marcado pela desolação), incidindo o cepticismo também nas possibilidades de a poesia se assumir como força positiva, ou "voz moral"[128].

O pessimismo de Mahon é obviamente indissociável das difíceis condições políticas e sociais da Irlanda do Norte, e do lugar que o poeta pode ocupar numa situação marcada por um sectarismo pouco disponível para contemporizar com atitudes (como a de Mahon claramente será) de grande reticência face a cruzamentos da poesia com a esfera da actividade pública, mas de séria preocupação ética com a afinidade que possa existir entre essa reticência e uma postura indiferente em relação ao sofrimento em qualquer das comunidades em conflito; problematiza, portanto, as implicações do seu próprio modo irónico e distante, e nem sempre totalmente apaziguado pela asserção da natureza fundamentalmente política mesmo de uma escrita poética que o não seja de modo explícito[129]. O distanciamento de Mahon em relação ao Ulster é, contudo, também físico desde há vários anos, e a sua posição de expatriado inclui mais recentemente a declaração de que não considera mais Belfast como o lugar da "sua casa" [130].

A dificuldade da posição de Mahon decorre inevitavelmente da sua condição de Protestante suficientemente em desacordo e conflito com os valores e práticas da comunidade

---

[127] Terence Brown, *Northern Voices: Poets from Ulster* (Dublin: Gill and Macmillan, 1975) 194-5.

[128] Ver Garratt, *Modern Irish Poetry* 263; Edna Longley, "An Ironic Conscience at One Minute to Midnight", *Fortnight* (17 December 1984) 17-18, e "Where a Thought Might Grow", *PR* 81:2 (Summer 1991), 7-9; David Montrose, "Heralding the Cyclone", *HU* 74 (Winter 1983) 44-8; Tom Paulin, "A Rare and Extraordinary Imagination", *HU* 65 (February/June 1980) 64-9.

[129] Ver Byrne, "Derek Mahon: A Commitment to Change" 65-8.

[130] Murphy et al., "Q. + A. with Derek Mahon" 28.

das suas origens para declarar: "Politically, Northern Ireland shouldn't exist, of course. I've been a United Irishman since I was about fourteen."[131]; e que pratica suficientemente a auto-análise (quer literária quer psicológica) para identificar na sua própria escrita as estratégias de evasão da culpa de que o Protestante humanista do Ulster se não consegue separar - ou não fosse um sentido exacerbado de responsabilidade um índice moral do seu grupo...[132].

Desse sentido se poderia também reclamar Michael Longley, revelando-o nas escrupulosas tentativas de auto-definição a que ocasionalmente procede, e na consciência a que invariavelmente tem de chegar da instabilidade de qualquer fórmula. Quer política quer literariamente, a colocação de Longley face às versões de identidade disponíveis para o protestante da Irlanda do Norte é claramente mais incerta do que a de Mahon (cuja perspectiva política sobre uma Irlanda Unida citámos já, e que propõe o seu entendimento da poesia norte-irlandesa em termos igualmente claros), conforme se revelava numa entrevista de há quase vinte anos em termos que não parecem, contudo, ter sofrido significativa desactualização:

> Je dirais que je suis d'abord irlandais, ensuite ulstérien et enfin, puisque je bénéficie du "welfare state", je suis anglais. Ces troi identités sont difficilement conciliables et je ne suis pas encore arrivé à les concilier.[133]

O quotidiano da violência política é um poderoso catalizador destas preocupações de definição, e quanto à melindrosa questão da atitude a assumir pelo artista nesse contexto Longley revela cuidados tão grandes quanto a maioria dos seus contemporâneos, mas uma crença maior do que alguns (incluindo, mais uma vez, Mahon) na eficácia moral da arte, e nas consequentes obrigações dos seus praticantes. Essa crença é complicada pela necessidade que sente de se defender das suspeitas de indiferença emocional que o grande rigor formal da sua escrita, frequentemente elogiada pela destreza no uso de padrões estróficos e rimáticos tradicionais [134], poderia levantar:

> The artist's first duty (...) is to his imagination. But he has other obligations, surely - and not just as a citizen. He would be inhuman if he didn't respond to tragic events in his own community, and an irresponsible artist if he didn't seek to endorse that response imaginatively. This will probably involve

---

[131] Murphy et al., "Q. + A. with Derek Mahon" 28.

[132] Ver Kennelly, "Derek Mahon's Humane Perspective".

[133] Em entrevista com Serge Faucheron, *Les Lettres Nouvelles* (Mars 1973) 198 - citado por Brown, *Northern Voices* 207.

[134] Ver Michael Allen, "Options: The Poetry of Michael Longley", *EI* (Winter 1975), (129-36) 130.

> a deflection or zigzag in the proper quest for imaginative autonomy - an attempt under pressure to absorb what in happier circumstances his imagination might reject as impurities. But, then, who's interested in pure art anyway?[135]

> For a long time I have been preoccupied with form (...) As an Ulsterman I realise that this may sound like fiddling while Rome burns. (...) But if his [the poet's] imagination fails him, the result will be a dangerous impertinence. In the context of political violence the deployment of words at their most precise and most suggestive remains one of the few antidotes to death-dealing dishonesty.[136]

A permanência de Longley em Belfast, contrariamente à grande maioria dos poetas seus contemporâneos, e o seu envolvimento em causas cívicas como a participação no *Cultural Traditions Group* (criado com a intenção de promover uma maior compreensão das diferentes comunidades, e desse modo tentar atenuar os fenómenos de divisão[137]) constituem a correspondência social e pública desta postura face à escrita.

A disponibilidade que Longley tem demonstrado, quando se pronuncia sobre o período formativo da sua identidade poética, para reconhecer a importância da convivência com Heaney, Mahon e James Simmons, é, por outro lado, uma das manifestações da recusa em voltar as costas ao seu meio e às suas raízes, e de uma persistência em fazer sobreviver contra o cenário do desastre relacionamentos de amizade, amorosos, ou assentes em "laços de sangue". Obtém relevo na obra de Longley a dimensão erotico-conjugal, quer relembrada e representada literalmente, quer através da sua metaforização nos pormenores descritivos de paisagens ou elementos do espaço natural; mas também a experiência e a memória familiares mais amplas, em especial através da figura paterna, evocada no sofrimento como soldado da Grande Guerra - referência de especial importância no imaginário Protestante da Irlanda do Norte, e que fornecerá a Longley analogias com um quotidiano de conflito, assim como a oportunidade de sublinhar afinidades com alguns dos poetas da I Guerra [138].

---

[135] Numa carta ao *Irish Times*, 18 June 1974 - citada por Brown, *Northern Voices* 210-11.

[136] Michael Longley, *The Poetry Book Society Bulletin* (Christmas 1979) 1.

[137] O grupo realizou colóquios cujas actas foram reunidas em dois volumes: Maurna Crozier (ed.), *Cultural Traditions in Northern Ireland: Varieties of Irishness* * / *Varieties of Britishness* ** (Belfast: Institute of Irish Studies, The Queen's University of Belfast, 1989* /1990**).

[138] Ver Nick Roe, "[recensão de] Michael Longley, *Poems 1963-1983*", *CQ* 29:1 (Spring 1987) 112-16.

O surgimento da geração poética que produziu Seamus Heaney, Derek Mahon e Michael Longley, à qual se seguiria a de poetas revelados já nas décadas de setenta e oitenta, como Paul Muldoon, Tom Paulin e Medbh McGuckian, todos da Irlanda do Norte, e todos com sucesso (em maior ou menor grau) junto da crítica britânica e irlandesa, possibilitou a promoção do juízo segundo o qual se estaria perante um fenómeno dotado de alguma unidade, que permitiria descobrir afinidades mais claras entre estes poetas do Ulster do que entre qualquer deles e os seus contemporâneos e predecessores mais próximos no Sul, dessa maneira questionando a realidade e os contornos de uma tradição unitária face às especificidades de uma "Renascença Poética do Norte". Tendo atraído considerável atenção, nomeadamente dos poetas (na sua condição dupla de críticos, que poucos se não arrogam na Irlanda), esta noção esbarra por vezes no argumento, aduzido pelos opositores que tem encontrado a Norte como a Sul, de que as diferenças entre os poetas a que se reporta são incomparavelmente mais do que as semelhanças, e de que a descoberta de novos *Revivals* é um vício crónico e provinciano da crítica irlandesa - já Patrick Kavanagh colocava a personagem *devil Mediocrity*, do seu poema satírico "The Paddiad", a proclamar: "A great renaissance is under way" (*CP* 191).

Thomas Kinsella não escondeu a sua hostilidade ao fenómeno, usando para isso o pedestal privilegiado do seu *New Oxford Book of Irish Verse*, em cuja Introdução "arrumava" o assunto em poucas linhas:

> The idea of such a renaissance has been strongly urged for some time (...) and (...) by now has acquired an aspect of official acceptance and support. But it is largely a journalistic entity.[139]

Em data mais recente, Kinsella incluiu o conceito entre as feições de uma condição pós-colonial, na qual os escritores demandam a sua identidade no exterior:

> a provincial Ulster poetic Renaissance addressing its work toward the British mainland and finding an identity there.[140]

As causas para a oposição de Kinsella residirão na contrariedade que a noção de uma poesia do Norte com especificidades reconhecíveis, mas permanecendo na tradição irlandesa, constitui para as continuidades e para a perspectiva de "longa distância" histórica que informavam a sua antologia - mas não serão de todo dissociáveis de ressentimentos que

---

[139] Kinsella (ed.), "Introduction", *The New Oxford Book of Irish Verse* (Oxford: O.U.P., 1986) XXX.

[140] Citado em Dillon Johnston, "The anthology wars", *TLS* (September 13, 1991) 26.

os mais cépticos radicarão na coincidência temporal da perda de auditório de Kinsella com o emergir dos "poetas do Norte". Prender-se-á ainda com o reconhecimento do desvio a um ideal de Irlanda Unida que se quereria manter literariamente, na impossibilidade de o realizar politicamente:

> a continuously seething sense of outrage in Dublin at the idea that any Irish poets should be called 'Northern'.[141]

John Montague, sem manifestar face ao conceito o mesmo tipo de oposição, levanta-lhe reservas mais transparentemente pessoais, que se prendem directamente com o papel de precursor, de que não quer abdicar, em relação a uma escrita poética do Ulster, ao mesmo tempo que sugere uma justificação mediática para a popularidade comparativamente maior dos poetas pós-crise politico-militar:

> [Q.] *Do you feel part of what is called the "Ulster school of poets"?*
> [A.] I've got highly ambiguous feelings about this. (...) I understand how embattled people in Belfast may feel and I also know that the Arts Council of Northern Ireland have done good work in encouraging the rather frail shoots of art in a very destructive atmosphere. But I ante-date this new emphasis on Ulster writing. (...) I have described myself as the missing link of Ulster poetry.
>
> The prominence of the new Ulster school of writers (some of whom are ambitious and gifted), in the late sixties, coincided with television. Their lives and works are seen against a background of television reflecting history. I had already dealt with the origins of the Northern problems in *The Rough Field* and, indeed, in *Poisoned Lands*. In the nineteen-fifties, the North of Ireland didn't exist poetically...[142]

(Esclareça-se neste ponto que o papel precursor que Montague reclama se verifica em relação, essencialmente, à **comunidade católica**: da comunidade protestante do Ulster emergiram nas décadas anteriores a Montague poetas de alguma distinção, como John Hewitt ou W.R. Rodgers[143]; porém, e à excepção de Montague, os católicos do Ulster só verão surgir poetas do seu meio com a geração dos anos sessenta, a primeira a beneficiar da maior facilidade de acesso à educação trazida pelo *Education Act* de 1944 - precisamente o caso de Heaney).

Derek Mahon também não tem feito segredo da sua discordância com a ideia (ou, pelo menos, com a sua formulação) de uma Renascença da Irlanda do Norte; em entrevistas

---

[141] Michael Allen, "New Anthologies for Old", *IR* 9 (Autumn 1990), (100-2) 100

[142] Dennis O'Driscoll, "An Interview with John Montague", *IUR* 19:1 (Spring 1989), (58-72) 60-1.

[143] Uma questão que tende a ser obliterada pela maior simpatia que a minoria católica tem concitado, e que se projecta na *sua* perspectiva da tradição literária, mas que é esclarecida pela imparcialidade de uma antologia como a de Frank Ormsby (ed.), *Poets from the North of Ireland* (Belfast: Blackstaff, 1979).

já da década de noventa, Mahon tem tornado clara a extensão literária da já citada crença numa Irlanda Unida:

> I dislike the term 'Northern Irish poetry' (...) 'Northern Irish' poetry is a regional variety of Irish poetry, not of 'British' poetry, horrible term.[144]

> [Q.] *Do you think the literature from the North should be considered separately from the literature of the Republic? Or is it all one thing?*
> [A.] As far as I'm concerned, it's all one.
> [Q.] *Then there isn't a Northern Irish Renascence?*
> [A.] You can't renasce something that was never nasce. There is, however, as always, an Irish renascence.[145]

Nas mesmas ocasiões, Mahon tem também repetidamente negado validade a algumas versões da origem supostamente gregária da sua geração poética, em especial as que se prendem com o papel de Philip Hobsbaum, na sua estada em Belfast, no estímulo e apuramento de jovens poetas - com a consequência de sublinhar a natureza individual dos percursos de escrita de vários poetas seus contemporâneos, em detrimento da sua perspectivação como escola, grupo, ou movimento:

> I only went once [to Philip Hobsbaum's Belfast Group] and didn't like it. (...) Much guff has been talked and published about the Group; in fact it had little influence, certainly not on me (...) anyone who was any good went their own way.[146]

> I was not a member of Philip Hobsbaum's fucking Belfast group. I was in a different city. (...) I went *once* to Philip's group, and never again. (...) So let's get that clear once and for all: Philip's group didn't do anybody any good. Except perhaps Philip and Seamus [Heaney], who carried it on after Hobsbaum left to go to Glasgow.[147]

Se entre os poetas a noção da referida Renascença parece ser pouco popular (uma excepção notória será a do próprio Heaney, cujas posições sobre a tradição consideraremos noutro ponto), entre os críticos passa-se um pouco o contrário, embora as formas do seu entendimento variem. Se Seamus Deane emprega a designação *Northern Revival* sem sentir grande necessidade de lhe especificar o sentido ou o âmbito [148], já Terence Brown, num ensaio fundamental, propõe uma perspectiva extremamente definida -

---

[144] William Scammell, "Derek Mahon Interviewed", *PR* 81:2 (Summer 1991), (4-6) 5

[145] Murphy et al., "Q.+ A. with D.M." 28.

[146] Scammell, "D.M. Interviewed" 4.

[147] Murphy et al., "Q.+ A. with D.M." 28.

[148] Deane, *Short History* 242 segs.

que radica no reconhecimento de uma partilha de tendências formais (essencialmente conservadoras, como já pontualmente sugerimos) na escrita de poetas norte-irlandeses das últimas gerações, e na identificação de uma linhagem e proveniência para esses procedimentos característicos:

> It is in relation to formal and generic aspects of the northern poets' work that I believe it is possible to speak of a northern renaissance. (...) In northern poetry of the 1965 to 1980 period, there was a regeneration of poetic form, that form being the well-made lyric which has been the hardy perennial of twentieth-century English poetry (...) [but] seemed to have exhausted its possibilities in contemporary England (...) the well-made empirical lyric found in the northern counties of Ireland a (...) new territory in which to be rejuvenated. The Northern Renaissance was a renaissance for a particular kind of poem.[149]

Os termos em que Brown admite a especificidade da poesia do Norte são contudo, e na medida em que outros dos seus textos defendem a consideração unitária da poesia irlandesa, aparentemente tidos como insuficientes por Edna Longley, talvez a voz mais inconformada na defesa de uma autonomia que, nos termos em que se quer afirmar, implica a imputação de condicionamento político a todos os juízos críticos que não reconheçam como evidente uma consequência poética da divisão da Irlanda, ou aceitem como necessário e imperativo o enquadramento dos poetas do Ulster nas tradições das duas ilhas - e que só poderão ser, então, (num juízo, também ele, inevitavelmente político, e potencialmente simplista) unionistas ou republicanos... Leia-se um passo da sua recensão de um conjunto de periódicos literários irlandeses (oportunidade soberana, já que o objecto em avaliação é tradicionalmente *forum* de polemismo):

> [Terence Brown publishes a] generously conceived onslaught on the 'partitionism' he detects in recent anthologies of poetry. He insists: 'The oft-canvassed view that the best Irish poetry at the moment is northern ignores the fact that the north as a clearly defined cultural entity does not exist.' Does Ireland as a clearly defined cultural entity exist? I have no doubt that every poet from the North considers himself Irish. But Ulster is culturally a corridor, permeable to influences from Dublin - Glasgow - London. Unionists want to block the corridor at one end, Republicans at the other.[150]

Em textos mais recentes, Longley tem sustentado continuadamente a natureza não-unitária da poesia irlandesa, numa postura com frequência perturbada pela suspeição face a qualquer pronunciamento crítico que não explicite todas as dualidades que Longley quer ver reconhecidas - e que poderá reflectir a obsessão com equilíbrios politico-culturais de quem

---

[149] Terence Brown, "A Northern Renaissance: Poets from the North of Ireland, 1965-1980", *Ireland's Literature* (203-22) 204, 208, 215.

[150] Edna Longley, "Regional Variations", *IR* 2 (1987), (149-52) 152.

vive e ensina num contexto potencialmente tão melindroso como o *Queen's University* em Belfast; uma obsessão, contudo, da qual conseguirá também retirar, quando a militância por leituras específicas não impõe (duplos) sentidos obrigatórios, conclusões (para nós tão úteis) como:

> A crucial point is that no poet or poem ever quite stands alone. Each has a place within various systems of cultural and aesthetic relations. What literary critics term 'intertextuality' applies to Northern Irish poetry in a special, living sense.[151]

Exemplo maior da vontade de afirmar uma tradição própria, com o seu panteão de honra, para o Ulster (em especial para os que se enquadrem numa "sensibilidade protestante" e humanista) é o "caso de Louis MacNeice": nascido na Irlanda, mas tendo a sua formação académica e a maior parte da sua vida e produção poética ligadas à Inglaterra, normalmente incluído na geração de Auden e Spender, MacNeice foi nas últimas décadas reclamado como figura tutelar e influência crucial para vários poetas do Ulster: Mahon e Longley, mas também Paul Muldoon. Não é, obviamente, o facto de um poeta natural da Irlanda do Norte e que ao espaço irlandês dedicou **alguma** da sua atenção ser retrospectivamente colocado numa tradição da Irlanda que pode causar qualquer estranheza, mas sim, e em especial de uma perspectiva culturalmente exterior, a atitude **militante** com que se procede a essa inserção legitimadora da "poesia do Norte" (para a qual MacNeice poderá então ser o "grande antecessor" que lhe faltava), e as reacções exacerbadas à sugestão de qualquer discordância por outros sectores da crítica, ou à simples ausência de reconhecimento explícito dessa pertença.

O início reconhecível da mobilização crítica para a colocação de MacNeice como referência decisiva para a "poesia do Norte" situar-se-á em 1974, com a publicação de uma colectânea de ensaios organizada por Terence Brown e Alec Reid [152]. Derek Mahon era o autor de um dos ensaios coligidos, no qual, curiosamente, transpareciam já algumas das incertezas e contradições que desde então têm acompanhado esta causa. Mahon não conseguia evitar um quase pedido de desculpas inicial por se dirigir a uma questão tão facilmente banalizável:

---

[151] Edna Longley, "Literature", Crozier (ed.), *Cultural Traditions in Northern Ireland - Varieties of Britishness* (23-7) 26.

[152] Terence Brown and Alec Reid (eds.), *Time was Away: the World of Louis MacNeice* (Dublin: Dolmen Press, 1974).

> The time is coming fast, if it isn't already here, when the question, 'Is So-and-So really an *Irish* writer?' will clear a room in seconds. (...) These questions are interesting up to a point, but there is no need to find answers to them [153]

Igualmente tinha de admitir um contexto inglês como porventura mais esclarecedor, em muitos aspectos, sobre a identidade cultural e literária de Macneice:

> He had no place in the intellectual history of modern Ireland: his place was in Oxford, Hampstead or Broadcasting House, among Englishmen who had had the same sort of education as himself.[154]

A atribuição de uma qualidade irlandesa a MacNeice (contra a denunciada futilidade desse propósito, e, para quem mesmo assim o visasse, contra a evidência já apresentada) não deixaria, contudo, de ter lugar - em termos extraordinariamente vagos por parte de alguém com o rigor intelectual e de escrita de Mahon :

> Yet it would take a lot of obtuseness to deny that some sort of Irish sensibility is frequently discernible in [his] work [155]

As virtualidades de menorização intelectual da crítica nestes esforços de naturalização poética eram também discerníveis no volume que (de novo) Terence Brown publicava no ano seguinte, *Northern Voices*, no qual este crítico, que em mais do que um momento demonstrou a sua consciência da natureza redutora de estereótipos nacionais, alinhava índices da identidade irlandesa de MacNeice surpreendentemente próximos da tradicional imagem do celta sonhador, verboso, dado às lendas e mitos...:

> other aspects of his sensibility also show that the poet is an Irishman. Among these are obviously his dandyism, the love of fine talk and wit, the delight in verbal high jinks that blind some to the rigour of the mind behind them. Yet more important is the poet's interest im myth, folk-tale and dream.[156]

O "caso MacNeice" encontraria um ponto especialmente alto, e a demonstração de que, como Peter McDonald afirmaria mais tarde, "the interests of advocacy do sometimes get in the way of complete fairness"[157], com a polémica desencadeada em 1987 no *London Review of Books* por um artigo/recensão de Denis Donoghue (também um dos nomes

---

[153] Derek Mahon, "MacNeice in England and Ireland", Brown and Reid (eds.), *Time was Away* (113-22) 113.

[154] Mahon, "MacNeice in England and Ireland" 113-14.

[155] Mahon, "MacNeice in England and Ireland" 113.

[156] Brown, *Northern Voices* 98.

[157] Peter McDonald, "A continuing revolution", *TLS* (January 6-12 1989) 16. Este autor publicaria mais recentemente: Peter MacDonald, *Louis MacNeice: The Poet in his Contexts* (Oxford: Clarendon Press, 1991).

internacionalmente consagrados da crítica irlandesa) que, entre considerações de ordem vária, questionava o interesse e a produtividade da referência irlandesa na leitura e perspectivação de MacNeice. Pior ainda, da perspectiva de quem se lhe oporia, declarava a sua concordância com a descrença de Kinsella sobre a "Renascença Poética do Norte"[158], e acrescentava:

> they are individual poets, not a school. They are not even two rival schools, though some of them have started fabricating a split, presumably in the hope of establishing that there are real forces at war.[159]

O que tornava a argumentação de Donoghue particularmente vulnerável era a circunstância de, ecoando a velha condição *sine qua non* nacionalista, não resistir a negar a MacNeice direitos de cidadania com base na sua aparente indiferença às questões irlandesas (critério discutível como todos, se descrermos da viabilidade de qualquer grelha determinante da nacionalidade literária, mas menos sustentável do que alguns...):

> what disables MacNeice from consideration as a precursor is that his work touches Irish history and sentiment only occasionally and oportunistically. He wasn't sufficiently interested in what was going on.[160]

Protestos, com graus variáveis de ira, suceder-se-iam na secção de cartas do periódico, com destaque para os de Edna Longley (ou não fosse o casal Longley - Edna e Michael - responsável por alguns dos principais gestos para a recuperação de MacNeice em anos recentes[161]). Para além das usuais peças de artilharia verbal ("Fortunately, [MacNeice] is himself too big a fish to perish in Professor Donoghue's jaws" [162]), ressaltava das cartas o

---

[158] De notar que Kinsella dera já outro contributo para a sua promoção a *bête noire* pela *intelligentsia* pró-"Renascença do Norte" ao descrever a suposta função precursora de MacNeice como um caso de falsificação genealógica: "I am sure it would startle him to find himself pressed into service as patron of a provincial 'renaissance'" (citado por Longley, "Regional Variations" 151).

[159] Denis Donoghue, "Denis Donoghue writes about Louis MacNeice, and the thrusting of Shakespeare into touch", *LRB* (23 April 1987) 19.

[160] Donoghue, "Denis Donoghue writes about Louis MacNeice" 19.

[161] Publicariam, no ano a seguir a esta polémica, respectivamente um estudo crítico e uma selecção de poemas de MacNeice: Edna Longley, *Louis MacNeice: A Study* (London: Faber, 1988); Michael Longley (ed.), *Louis MacNeice: Selected Poems* (London: Faber, 1988). Michael Longley publicara já, em 1975, um dos primeiros ensaios em que se afirmava a recente tese da indispensabilidade do contexto irlandês para a leitura de MacNeice: "it is in Ireland that any attempt to define MacNeice's achievement must begin." (Michael Longley, "The Neolithic Night: A Note on the Irishness of Louis Macneice", Dunn (ed.), *Two Decades of Irish Writing* (98-104) 99).

[162] Edna Longley, "MacNeice and Ireland", *Letters*, *LRB* (4 June 1987) 4.

modo como, precisamente, a indefinição de MacNeice entre a Inglaterra e a Irlanda podia ser partilhada por alguma da intelectualidade protestante do Norte:

> poets of a later generation (...), in different ways from MacNeice and from each other, have experienced the tension of Belfast-Dublin-London.
>
> no writer from the North, unlike his counterparts in the Republic, can ignore a British literary dimension whatever his attitude to it.[163] ;

e, em oposição, a recusa de Donoghue (na sua resposta), em aceitar como sua qualquer ambiguidade anglo-irlandesa - com todas as implicações históricas que tal adquire:

> The most interesting part of Edna Longley's letter is her reference to 'the tension of Belfast-Dublin-London' (...) That is their problem, but not mine. Belfast-Dublin is enough for me. I don't feel any obligation which may be indicated by a reference to London, a foreign city I visit with pleasure. If Edna Longley feels this triangular tension, well and good. I would hope to understand her sentiment, too, in historical terms.[164]

Do artigo/recensão de Donoghue sobressaía também a compreensão (mesmo que para a rejeitar) da natureza **intermediária** do lugar que se procurava para MacNeice, como eventual elo de ligação com as figuras dominantes da tradição irlandesa:

> It is my impression that some of the Northern poets still hope to present MacNeice, not indeed as their Yeats or Joyce, but as their Kavanagh - a poet who seemed inspiring to his juniors, and available to them as Yeats and Joyce never were.[165]

A afirmação de Donoghue ganharia perspicácia ainda maior se os "poetas do Norte" que genericamente refere fossem identificados como aqueles que partilham uma sensibilidade urbana e uma proveniência socio-religioso-cultural protestante, uma vez que quer Heaney quer Montague são do Norte, mas reconhecem-se (Heaney mais obvia e consistentemente do que Montague) na via de continuidade que Kavanagh representa para a tradição irlandesa - na reabilitação da referência rural, e, genericamente, dos contornos reconhecíveis da experiência da Irlanda católica e do campo, mas também, e de modo decisivo, na confrontação emancipadora com o legado de Yeats. É significativo quanto à urgência de um desempenho idêntico sentido pelos apologistas (mais do que pelos praticantes?) da "outra" sensibilidade do Ulster que quer John Wilson Foster quer Edna Longley tenham afirmado:

---

[163] Longley, "MacNeice and Ireland", *LRB* (4 June 1987) 4 / (9 July 1987) 4.

[164] Denis Donoghue, "MacNeice and Ireland", *Letters*, *LRB* (25 June 1987) 4.

[165] Donoghue, "Denis Donoghue writes about Louis MacNeice" 19.

without [MacNeice] (...) the Irish poetic tradition since Yeats is incomplete[166]

MacNeice is the missing link in Yeats's posterity.[167]

iii) "Oppressive tradition?": onde se regressa ao debate sobre a identidade, e à "questão de Yeats"

O "caso MacNeice" é assim um exemplo maior das incessantes discussões na cena literária e crítica irlandesa sobre a composição e os contornos do seu cânone, e uma comprovação adicional de que tais discussões acabam inevitavelmente por se confrontar com a questão do legado de Yeats (o "desastre" a que Donald Davie aludia num passo já citado), e da relação tensa que com ele estabelecem alguns dos que o recebem e com ele se confrontam na tradição.

Diga-se, contudo, que se a primeira geração poética pós-Yeats, a de Austin Clarke e Patrick Kavanagh, exibia de modo especialmente transparente as ansiedades criadas pela sombra do grande predecessor[168], na geração surgida nos anos sessenta quer a atitude "pública" e ostensiva (manifestada em ensaios, entrevistas, etc.) quer a que se revela na escrita poética se caracteriza por um apaziguamento para o qual os poetas poderão de algum modo ter sido libertados pela experiência agonística de poetas anteriores. Essa menor ansiedade deixa-se confirmar (por exemplo) pela capacidade de reconhecimento de que Yeats é uma referência à qual não há fuga possível (ou sequer desejável), como sucede com Mahon -

---

[166] John Wilson Foster, [recensão de antologias de poesia irlandesa], *Concerning Poetry*, 14:2 (Fall 1981) 119.

[167] Edna Longley, "Missing Links", *IR* 4 (Spring 1988), (109-12) 111.

[168] Uma formulação que convoca de imediato a noção de "ansiedade de influência", de Harold Bloom - cuja relevância para uma leitura da tradição irlandesa, e possibilidades de compatibilização com outros modelos de entendimento de descendências e diálogos literários, consideraremos no capítulo 3 desta Introdução.

The shadow of Yeats has to be there somewhere; it's like being influenced by Shakespeare.[169]

Derek Mahon has confessed that only a lobotomy could remove from his mind the Yeatsian line [170]

- muito embora a esta aceitação se siga com frequência o apontar de incompatibilidades ideológicas, assim como da inviabilidade estética da retórica yeatsiana como modelo para qualquer poeta de hoje.

Para os poetas da geração intermédia (a da década de cinquenta), e nos casos em que uma consciência de Yeats-como-problema se tenha chegado a colocar, o posicionamento face à tradição foi facilitado igualmente pelos modelos encontrados na geração anterior, de que é exemplo o já referido reconhecimento de uma dívida para com Kavanagh por parte de John Montague; mas também pela proposta, como estratégia de equilíbrio e de diluição de paternidades, de uma figura tutelar alternativa em James Joyce - propiciando assim uma das grandes dualidades regularmente ensaiadas pela crítica dos últimos anos, facilitada (tendo em conta o obstáculo possível da distinção genérica convencional, e neste caso insuficiente, de Yeats como "poeta" e Joyce como essencialmente "romancista"[171]) pela circunstância de tais discussões se prenderem invariavelmente mais com as atitudes dos autores em relação à Irlanda e à sua tradição literária do que com a detecção de continuidades nas opções genéricas e nos seus processos de escrita. Desse ângulo, os factores já expostos (e a que ainda regressaremos) da relação de conflito entre Yeats e a Irlanda católica e da pequena burguesia urbana tornavam a representação dessa mesma Irlanda, mesmo que problemática e desencantada (ou precisamente por isso), por um Joyce que dela provinha, uma referência incomparavelmente mais ao gosto da mescla de nacionalismo e modernidade de Montague ou Kinsella - mesmo que dificilmente identificável ao nível de uma consequência objectiva na escrita de qualquer destes poetas. Montague é assim capaz de galantemente prestar homenagem às qualidades de Yeats ("The unselfish

---

[169] Scammell, "D. M. Interviewed" 5.

[170] Johnston, *Irish Poetry After Joyce* 24.

[171] Veja-se, a respeito da referida "insuficiência" taxonómica, o que Jorge Luis Borges tinha a dizer sobre a sua primeira reacção à escrita de Joyce em *Ulysses* (e que é, afinal, um ponto de partida necessário e incontestado para a crítica joyceana): "Every time I thought of *Ulysses*, it was not the *characters* (...) that first came to mind, but the *words* which produced these characters. This convinced me that Joyce was first and foremost a poet. He was forging poetry out of prose." - Richard Kearney, "Appendix II: Joyce and Borges: Modernism and the Irish Mind (Richard Kearney and Seamus Heaney in conversation with Jorge Luis Borges), *Transitions: Narratives in Modern Irish Culture* (Dublin: Wolfhound, 1988), (47-57) 48.

generosity of our great father figure, Yeats..."[172]), mas no momento da comparação das duas figuras a preferência por Joyce será indisfarçável:

> Yeats may be our seer, in the tradition of the poet-aristocrat. But Joyce is our all-seeing ear, a great democrat of literature...[173]

Thomas Kinsella expusera as razões de uma preferência idêntica no seu ensaio basilar de 1967, "The Irish Writer", à luz das suas preocupações com continuidades no seio de uma tradição fracturada; constituindo um modelo de isolamento e de rejeição (do mundo e da Irlanda modernos, assim como de aspectos menos ao seu gosto na tradição), Yeats não poderia constituir-se como paradigma do restauro por que Kinsella anseia - e que quer reconhecer no que vê como aceitação simultânea de tradição e modernidade em Joyce, propondo o isolamento do grande exilado como "uma máscara" que oculta uma permanente intimidade com o mundo moderno, radicada no reconhecimento englobante das facetas múltiplas da tradição:

> So, the Irish writer, if he cares who he is and where he comes from, finds that Joyce and Yeats are the two main objects in view; and I think he finds that Joyce is the true father. I will risk putting it diagrammatically, and say that Yeats stands for the Irish tradition as broken; Joyce stands for it as healed - or healing - from its mutilation.[174]

Um quarto de século passado sobre este ensaio de Kinsella, é notória a adopção por alguns sectores da crítica da perspectiva que aqui se veiculava como chave-mestra para a leitura da tradição, informando mesmo dois dos principais estudos da poesia irlandesa pós-Yeats publicados na década de oitenta, por Robert F. Garratt e Dillon Johnston[175] (este último com a peculiaridade de a significar com um título provocatório face às expectativas imediatas do leitor, *Irish Poetry After Joyce*). Indicia esta circunstância o seguinte estado de coisas: pelo menos a um nível explícito da sua actualização, o protagonismo de um relacionamento difícil com a memória e a obra de Yeats parece ter passado conspicuamente de **poetas** para **críticos**. Contrastando com a capacidade de des-preocupação evidenciada pelos poetas mais recentes, descobre-se em figuras do maior relevo nos meios intelectuais e da crítica uma acentuada crispação em torno da "questão de Yeats", referência

---

[172] Montague, "The Figure in the Cave" 85.

[173] John Montague, "Work Your Progress", *IUR* 12:1 (Spring 1982), (48-52), 52.

[174] Kinsella, "The Irish Writer" 14.

[175] Qualquer deles já citado em momentos anteriores deste capítulo.

centralmente polémica no debate cultural da Irlanda nos últimos anos, como alguns dos textos publicados no âmbito das comemorações do cinquentenário da morte (em 1989) vieram uma vez mais testemunhar.

Convirá aqui relembrar as circunstâncias que fizeram de Yeats uma referência pouco pacífica. Serão fundamentalmente de duas ordens, mas com larga margem de sobreposição. Por um lado, as consequências de um entendimento cíclico do curso da História, tendendo Yeats para estetizar a violência e a destruição apocalípticas do cumprir iminente de mais um ciclo como inevitáveis num mundo irremediavelmente decaído [176]: "this foul world in its decline and fall", "this filthy modern tide" ("The Statues", "A Bronze Head", *CP* 383, 376); a coincidência histórica da acentuação destas feições na última fase da sua produção poética, e da perspectiva anti-democrática que as informa, com a ascensão dos fascismos e as simpatias de Yeats nessa área[177], problematizou a leitura de uma importante parte do cânone yeatsiano. Não é, contudo, no âmbito do debate em torno dos grandes valores éticos e civilizacionais que os ressentimentos de leitores irlandeses em relação a Yeats se fizeram tradicionalmente sentir de modo mais áspero. Embora textos como o ensaio com que Conor Cruise O'Brien procedeu à primeira exposição por um irlandês das inclinações fascistas de Yeats [178] possam causar desconforto em muitas consciências, e oferecer argumentos para o debate geral das relações entre literatura e política, a área de conflito mais aceso foi sempre definida pelos já referidos modos como Yeats concretizou algumas das concepções atrás referidas na formulação de juízos sobranceiramente negativos sobre a Irlanda do seu Presente - acentuados após a criação do Estado Livre em 1921 - contraposta à oferta imaginativa e mitificada de um Passado de grandeza.

---

[176] Veja-se o tratamento desta questão no capítulo dedicado a Yeats em Watson, *Irish Identity* 87-150.

[177] Veja-se o estudo destas questões em Elizabeth Cullingford, *Yeats, Ireland and Fascism* (London and Basingstoke: Macmillan, 1981).

[178] "Passion and Cunning: the Politics of W.B.Yeats", A.N. Jeffares and K.G.W. Cross (eds.), *In Excited Reverie: A Centenary Tribute to W.B. Yeats* (London, Macmillan, 1965) 207-78; mais recentemente republicado num volume a que deu o nome: Conor Cruise O'Brien, *Passion and Cunning and Other Essays* (London: Weidenfeld and Nicolson, 1988) 8-61. A polémica criada por este ensaio mantém-se até hoje, criando ao seu autor a necessidade de, na Introdução a este último volume, esclarecer, contextualizar e de algum modo suavizar algumas das suas afirmações mais "chocantes" - como é o caso da que surge na p.50: "there was something in him [Yeats] that would have taken considerable pleasure - though not without a respectful backward glance at Shakespeare - in seeing England occupied by the Nazis, the Royal family exiled, and the Mother of Parliaments torn down. Meanwhile in Ireland one would have expected to see him at least a cautious participant, or ornament, in a collaborationist regime".

Não é só, naturalmente, pela tendência irrepremível para a polemização que os referidos juízos contribuem para a centralidade de Yeats nos comportamentos e imaginário irlandeses de que o recente debate cultural pretende dar conta; mas também pela comprensão de que as imagens e elaborações míticas que tantos ressentimentos causaram correspondem a feições profundas e recorrentes da cultura irlandesa, que Yeats apenas actualizou em tempos e com conteúdos específicos afrontosos para muitos dos seus compatriotas. Quando Richard Kearney expõe as consequências de "a mythich logic which claims that defeat is victory, past is present, etc."[179] (que Kearney identifica, note-se, na "ideologia de martírio" do IRA) poderia estar a referir-se ao processo de transcendência estética da derrota que Yeats soube pôr em prática, mas que encontrou já enraizado na cultura e na literatura irlandesas como um modo de construir vitórias imaginativas a partir de uma memória histórica de derrota e sofrimento [180].

A exaltação de modelos do Passado elaborados desta forma é, então, algo que Yeats partilha com diferentes momentos do nacionalismo irlandês, mesmo com aqueles que mais abertamente hostilizou ao procurar no Ascendente Protestante, cujas virtudes tanto celebrava, os factores de definição da qualidade de se ser irlandês, como num dos seus mais famosos discursos ao Senado (sobre a consagração legal da atitude católica em relação ao divórcio):

> I am proud to consider myself a typical man of that minority. We against whom you have done this thing are no petty people. We are one of the great stocks of Europe. We are the people of Burke; we are the people of Grattan; we are the people of Swift, the people of Emmett, the people of Parnell. We have created the most of the modern literature of this country. We have created the best of its political intelligence. [181]

Nestes termos, dizer "We Irish" em "The Statues" (*CP* 376), ou propor, como fim supremo da consagração poética do aristocrata e do camponês, "That we in coming times may be / Still the indomitable Irishry", em "Under Ben Bulben" (*CP* 400), soava como um desafio, e faria (faz), por certo, muitos dos seus compatriotas sentir-se do lado de fora de um entendimento exclusivista da identidade nacional. É inevitável, assim, que a "questão de Yeats" se cruze ou parcialmente identifique com o esforço de estabilização de uma **identidade**, que reconhecemos já como um tema fundamental na cultura irlandesa, e para

---

[179] Kearney, "Myth and Motherland" 65.

[180] Veja-se também Deane, "Irish Poetry and Irish Nationalism" 3-8.

[181] Yeats, "Debate on Divorce", Pearce (ed.), *The Senate Speeches of W.B. Yeats* 99.

o qual convergiu nos últimos anos o interesse renovado de intelectuais das mais diversas áreas.

Uma das publicações que maior saliência adquiriram no contexto desse interesse foi a colectânea organizada por Richard Kearney sob o título *The Irish Mind* [182], com o intuito declarado de demonstrar a especificidade da história intelectual da Irlanda e desse modo contrariar a tradicional imputação à mente irlandesa de uma incapacidade para a elaboração de modelos conceptuais e filosóficos próprios - e muito menos a sua organização num sistema reconhecível. Esse juízo dever-se-ia, segundo Kearney, ao legado colonial britânico (bode expiatório, acrescentaríamos nós, de quase tudo de que a cultura irlandesa possa enfermar...), na medida da sua incompreensão, veiculada quer directamente quer pela colonização da mente de ilustres irlandeses que duvidaram do contributo irlandês para a história do pensamento (Yeats, Frank O'Connor, Sean O'Faoláin, Sean O'Tuama...), de modelos intelectuais outros - que Kearney, seguidor próximo dos movimentos do pensamento contemporâneo, das correntes pós-estruturalistas, e especialmente do desconstrucionismo de Jacques Derrida, se apressa a sugerir como não- (ou anti-) logocêntricos:

> I begin with an hypothesis. The Irish mind does not reveal itself as a single, fixed, homogeneous identity. From the earliest times, the Irish mind remained free, in significant measure, of the linear, centralising logic of the Graeco-Roman culture which dominated most of western Europe. (...) Could it be that the Irish intellectual tradition(s) represent something of a counter-movement to the mainstream of hegemonic rationalism which Jacques Derrida has termed "logocentrism"? Could it be that the Irish mind, in its various expressions, often flew in the face of such logocentrism by showing that meaning is not only determined by a logic that centralises and censors but also by a logic which disseminates, a structured dispersal exploring what is *other*, what is irreducibly diverse.[183]

A hipótese que Kearney avança no capítulo introdutório é depois objecto de um esforço de demonstração, com um grau de sucesso variável na exibição das almejadas continuidades, por parte de especialistas no pensamento **mit(opoét)ico** (das formas politico-religiosas da Irlanda céltica às elaborações mitológicas que lhe são afins), **filosófico** (de Scotus Erigena, passando por Berkeley, ao "contra-Iluminismo" irlandês), **político** (ao qual não falta diversidade, com o grande Burke a partilhar esta secção do livro com as tradições subversiva e socialista), **literário** (de Shaw a Beckett, passando pelo *Revival*, Yeats e Joyce) e **científico**. Trata-se, inegavelmente, de uma tentativa de impor ordem e unidade a uma herança fracturada e dispersa, realizando ao nível de padrões fundamentais de pensamento

---

[182] Richard Kearney (ed.), *The Irish Mind: Exploring Intellectual Traditions* (Dublin: Wolfhound, 1985).

[183] Kearney, "Introduction", *Irish Mind* 9.

a mesma tarefa que tanto tem preocupado sectores da crítica literária. O livro de Kearney pode ver-se sujeito, contudo, a dúvidas sobre a viabilidade do projecto que mais especificamente traduz: a confirmação de uma diferença irlandesa que se pretende demarcar de lugares-comuns sentidos como menorizantes ou ofensivos (desde o do celta sonhador e imaginativo, mas desorganizado no pensamento e na acção, à exaltação yeatsiana dos grandes vultos anglo-irlandeses de setecentos). De facto, e quando a galeria de referências e entidades de que se pode socorrer é, no essencial, a mesma que alimentou os referidos lugares-comuns, até que ponto pode o projecto subjacente a *The Irish Mind* constituir mais do que uma relativa dignificação basicamente **dos mesmos juízos** através da sua inserção numa continuidade? Desse ponto de vista, a iniciativa de Kearney poderá não resultar em mais do que um *aggiornamento*, ao nível das roupagens conceptuais e terminológicas, da velha estratégia nacionalista de dignificação cultural de (supostas) especificidades e de anulação das suas potencialidades pejorativas ou caricaturáveis, retendo-lhes apenas o poder apologético.

Conor Cruise O'Brien, num artigo/recensão sobre a colectânea de Kearney, não teria quaisquer dúvidas em denunciar o próprio intuito de definição de uma "mente irlandesa" como, em primeiro lugar, ridículo na insegurança que revela e na necessidade que supõe:

> oddly enough, what the editor sets out to do (...) is to prove that Irishmen *can* think. This seems a curious, even an abject thing to want to prove, but there it is.[184]

O projecto de Kearney seria ainda contraditório nas referências de que se socorre, e na relação entre os objectivos visados e a capacidade da sua consecução:

> the cultural nationalists need Burke and Berkeley; in the argument of *The Irish Mind*, these are the clinchers: thinkers, not just artists. But the problem is that Burke and Berkeley were not Irish nationalists, either culturally or politically. They were intimately associated (...) with the colonialist enterprise which, according to the introduction, generates only 'prejudice' and 'servile discourse', from which we all (...) need to be saved by the 'intellectually liberated speech' of the modern cultural nationalists. Burke and Berkeley were not intellectually liberated. Richard Kearney, Seamus Deane and Desmond Fennell are. Intellect seems to do better in captivity.[185]

Mas, acima de tudo, O'Brien denuncia o que entende como a filiação num "nacionalismo cultural" comprovadamente nefasto nas suas incidências históricas gerais, e na Irlanda em particular, desde a intolerância dos *Irish Irelanders* das primeiras décadas pós-independência

---

[184] Conor Cruise O'Brien, "*The Irish Mind*: A Bad Case of Cultural Nationalism", *Passion and Cunning* (192-8) 196.

[185] Conor Cruise O'Brien, "*The Irish Mind* 196.

("The language of Kearney's introduction is that of the modern international left, but the spirit is that of old D.P. Moran" [186]) à violência que sobrevive numa tradição política tantas vezes estribada, para a extensão do seu impacto no imaginário, nos serviços, prestados com variáveis graus de consciência, pelos intelectuais e artistas:

> These cultural nationalists are the latest generation of what used to be called 'the literary side of the movement' - a term formerly employed - with genial derision, by the military leaders of the movement in question: the IRA.[187]

Estamos, chegados a este ponto, no âmago de algumas das preocupações mais frequentes em Conor Cruise O'Brien, resultantes em importante medida da agudização dos conflitos na Irlanda do Norte nas duas últimas décadas, e caracterizadas por uma sensibilidade exacerbada para as incidências mútuas de política e literatura:

> a culture in which the events of the street are not relegated to the domain of trivia ;
>
> [a] commitment (...) borne out of historical necessity [188]

Assim sublinhavam W.J. McCormack e Patrick Rafroidi um dos sentidos dessa relação (o outro deixa-se significar na máxima já transformada em lugar comum, e por isso mesmo de autoria dificilmente atribuível, segundo a qual "poetry matters in Northern Ireland").

A este cruzamento chamou (ainda) Conor Cruise O'Brien "an unhealthy intersection"[189], produtor de supostas legitimidades para a perpetuação da violência - devendo-se, contudo, reconhecer a importante medida na qual versões falaciosas e mitificadas da identidade e da História, de algum modo afins a essa "intersecção", têm sido desmontadas com o contributo de uma nova historiografia. É significativo da vontade de repensar a Irlanda que uma das mais recentes revistas culturais, *The Irish Review*, contando entre os seus responsáveis importantes nomes das letras irlandesas, quer da República quer do Norte, tenha publicado no lugar do que seria o editorial do primeiro número um artigo de Roy Foster (o actual biógrafo oficial de Yeats) com o título "'We Are All Revisionists

---

[186] O'Brien, "*The Irish Mind*" 196.

[187] O'Brien, "*The Irish Mind*" 197.

[188] McCormack, *Battle of the Books* 15; Rafroidi, "Change and the Irish Imagination" 208.

[189] Título de um artigo publicado no *Irish Times*, August 21, 1975.

Now'" [190]. Aponta-se nesse texto para o facto de a presente geração de historiadores irlandeses ter como um dado básico da sua formação uma postura "revisionista" - termo para o qual, no âmbito da historiografia irlandesa, Foster pretende negar qualquer carga pejorativa - terminando do seguinte modo:

> The sceptical strengths of the Irish mind should be capable of (...) questioning everything that needs questioning. In a country that has come of age, history need no longer be a matter of guarding sacred mysteries. And to say revisionist should just be another way of saying 'historian'.

Para avaliar da crescente implantação desta vontade de "questionar tudo o que precisa de ser questionado" basta-nos abrir, por outro lado, um manual publicado em 1988 com o título *Irish Studies: a General Introduction* [191]. Ostensivamente de divulgação junto de um público não especializado, incluía um ensaio de Thomas Bartlett que demonstrava, com base em investigação do autor e em obras fundamentais da historiografia recente, que nenhum dos modelos tradicionalmente propostos para uma explicação global e unificadora da História da Irlanda pode sobreviver a uma investigação cuidada: nem a dinâmica de confronto com a Inglaterra, nem o conflito de protestantes e católicos, nem sequer a questão agrária.

A reescrita da História e das suas consequências na formulação de versões de identidade com actualização literária não é, contudo, um processo uno nem simples, como John Wilson Foster sublinhou ao alertar para os sentidos e incidências diversos do conceito e da prática de "revisionismo" (não obstante o seu eventual papel instaurador de uma dignidade própria para os "Estudos Irlandeses"), consoante as áreas de estudos e a origem e motivações dos seus protagonistas mais destacados:

> Revisionism may mark the beginnings of Irish studies proper (...) But whereas revisionist historians *tend* to be Protestants questioning Catholic nationalist history, revisionist critics tend to be Catholics questioning Protestant nationalism which they see as disguised unionism.[192]

Tais potencialidades e contradições marcaram, por necessidade, o debate, em especial na forma que ele assumiu a partir de 1977 com o periódico *The Crane Bag*, da responsabilidade de Richard Kearney e Mark Patrick Hederman. Numa publicação capaz de se ocupar de

---

[190] *IR* 1 (1986) 1-5. A revista foi publicada na Universidade de Cork de 1986 a 1991, e a partir dessa data pelo *Institute of Irish Studies, Queen's University of Belfast* - com o significado de que se reveste esta facilidade de "trânsito" de um órgão cultural de relevo através da fronteira irlandesa.

[191] Organizado por Thomas Bartlett et al. (e já objecto de citações anteriores).

[192] John Wilson Foster, "A Future for Irish Studies", *IR* 3 (1988), (75-88) 78, 76.

literatura como de artes plásticas, de sociologia como das modernas correntes filosóficas, mas com o propósito explícito de contribuir para um entendimento renovado da Irlanda, a sensibilidade para as relações entre literatura e política era sinalizada pelo espaço que o primeiro número lhe dedicava - com artigos de Richard Kearney e Francis Stuart, entre outros - o que não deixava de ser significativo numa publicação com ênfases temáticas bem definidas em cada número. Mas embora os princípios reiteradamente declarados fossem de eclectismo, abertura, e rejeição de **um** comprometimento ideológico único, a polémica resultante da difícil assunção de tais propósitos na cena cultural irlandesa far-se-ia sentir na recapitulação de intenções de Hederman, no ano em que o *Crane Bag* cessava a publicação - 1985:

> The Crane Bag was never intended as a propagandist manifesto. From the beginning there were creative tensions between the ideas of the two founding editors, and these were multiplied as the number of guest editors, editorial board members and contributors increased. A bag not a book, a container rather than a content in itself, was what it was meant to be. 'The Crane Bag is really a place... a no man's land, a neutral ground, where things can detach themselves from all partisan and prejudiced connection.'[193]

Entretanto, ao *forum* em que a revista se tinha transformado, juntara-se como outro grande órgão promotor do debate cultural irlandês, e com alguns protagonistas comuns ao *Crane Bag*, o projecto do *Field Day Theatre Company* [194], que rapidamente alargava os seus propósitos da descentralização teatral à intervenção cultural mais ampla, traduzida a partir de 1983 na publicação de séries de panfletos que correspondiam à percepção de uma premência:

> the political crisis in the North and its reverberations in the Republic had made the necessity of a reappraisal of Ireland's political and cultural situation explicit and urgent.[195]

A esta definição editorial, mais explícita na radicação das preocupações do grupo no conflito do Ulster, corresponderia um desencadeamento de reacções particularmente violentas, em especial com a segunda série de panfletos, e a vontade de "reapreciação" da situação irlandesa revelaria a já referida relação problemática entre os revisionismos historiográfico e crítico nas relutâncias deste último em aceitar plenamente a desmontagem

---

[193] Mark Patrick Hederman, "Poetry and the Fifth Province", *The Crane Bag* 9:1 (1985), (110-19) 110.

[194] Fundado pelo dramaturgo Brian Friel e pelo actor Stephen Rea, e posteriormente incluindo na sua direcção Seamus Heaney, Seamus Deane, Tom Paulin, David Hammond e Thomas Kilroy.

[195] Field Day Theatre Company, "Preface", *Ireland's Field Day* VII.

pelo primeiro de versões da opressão colonial fundamentais, moral e ideologicamente, para a legitimação nacionalista; Tom Paulin caracterizaria mesmo a nova atitude historiográfica irlandesa como "a school hostile to Irish nationalism" [196].

Que configuração assumiu, enfim, a "questão de Yeats" nos textos publicados pelo *Crane Bag* e em panfletos do *Field Day*? Na produção crítica de Seamus Deane, activo em qualquer dos projectos, e directamente responsável por algumas das reacções mais exaltadas a um e outro, teorizam-se e dá-se rigor intelectual e de formulação às relutâncias já referidas como marcando a relação de sectores da opinião irlandesa com Yeats. Segundo o seu panfleto "Heroic Styles", a sobreposição que Yeats propõe da demanda de perfeição artística à postura moral, intelectual e política do Ascendente Protestante (tal como a concebe) equivale a liderar aquilo a que chama "a strategic retreat from political to cultural supremacy"[197] - um processo que caracterizará ainda nos seguintes termos:

> Yeats, stimulated by the moribund state of the Ascendancy tradition, resolves, on the level of literature, a crisis which, for him, cannot be resolved socially or politically. (...)
> The story of the spiritual heroics of a fading class - the Ascendancy (...) - was rewritten in a variety of ways in literature (...) [and] they were recruitments by the fading class of the myths of renovation which belonged to their opponents. Irish culture became the new property of those who were losing their grip on Irish land.[198]

O conflito experimentado por Yeats ao empenhar-se numa modalidade do nacionalismo irlandês, ao mesmo tempo que entendia a sua escrita como parte de um legado comum do Inglês, cuja renovação aspirava a promover (e Deane cita o famoso passo de "A General Introduction to My Work" em que Yeats afirma: "everything I love has come to me through English"[199]), seria ainda um exemplo maior do que designa como "the pathology of literary unionism"[200].

Mas os supostos perigos que a obra de Yeats comportará, cuja detecção tem como referência feições do imaginário no conflito do Ulster (ponto de partida, não nos esqueçamos, dos esforços do *Field Day*), residem na apropriação e reelaboração dos meios

---

[196] Paulin, "Introduction", *The Faber Book of Political Verse*, citado por Roy Foster, "'We Are All Revisionists Now'" 2.

[197] Deane, "Heroic Styles", Field Day, *Ireland's Field Day* (43-58) 48.

[198] Deane, "Heroic Styles" 47-8.

[199] Deane, "Heroic Styles" 50.

[200] Idem.

de transcendência da História a que Deane aludia no passo acima citado. É este o ponto em que reencontramos a ligação entre os processos de mitificação do passado e do destino irlandeses e a demanda da identidade - perspectivada agora, explicitamente, em função dos problemas do presente. Um preceito geral informa a leitura dos referidos perigos:

> The acceptance of a particular style of Catholic or Protestant attitudes or behaviour, married to a dream of a final restoration of vitality to a decayed cause or community, is a contribution to the possibility of civil war.[201]

E Deane não tem dúvidas em apontar fontes para o problema e vias de solução:

> the Irish political crisis (...) has always been deeply engaged in the fortunes of Irish writing (...) The oppressiveness of the tradition we inherit has its source in our own readiness to accept the mystique of Irishness as an inalienable feature of our writing and, indeed, of much else in our culture. That mystique is itself an alienating force. To accept it is to become involved in the spiritual heroics of a Yeats or a Pearse (...) The dissolution of that mystique is an urgent necessity if any lasting solution to the North is to be found.[202]

Em 1975, nove anos antes da publicação deste panfleto, Deane comentara a tendência discernível em autores irlandeses para a representação, não da Irlanda real, mas de uma "ideia da Irlanda" - isto num ensaio publicado no periódico de Belfast *The Honest Ulsterman* (fundado, note-se, em 1968, no contexto explosivo do início da presente fase do conflito)[203]; e numa entrevista surgida no último número do *Crane Bag*, em 1985, Deane reafirmava (com a concessão irónica de apelar para o conceito yeatsiano de "unity of culture"...) a necessidade de "desmitologizar" a sociedade irlandesa:

> [to] demythologise it in such a way that those sects and groups within the society which form the basis of our disagreements also will find that there is in fact the possibility of a vision: a vision, if you like, a unity of culture, in which they all can share.[204]

Este espaço de comunhão, ou o "terreno neutro" de que Mark Patrick Hederman falava no primeiro editorial do *Crane Bag*, não implicam, contudo, que esta defesa da "desmitologização" corresponda a uma apologia da despolitização das letras ou do discurso crítico - **muito pelo contrário**. Uma pequena resenha de afirmações de Hederman e Kearney, e (de novo) de Deane, tornará clara a vontade de legitimar as incidências políticas

---

[201] Deane, "Heroic Styles" 57.

[202] Deane, "Heroic Styles" 57-8.

[203] Deane, "An Irish Intelligentsia: Reflections on its Desirability" 28.

[204] Jennifer Fitzgerald, "The Arts and Ideology: Jennifer Fitzgerald talks to Seamus Deane, Joan Fowler and Frank McGuinness", *The Crane Bag* 9:2 (1985), (60-9) 63.

da literatura; Hederman é dos mais explícitos a este respeito:

> I do not (...) agree that poetry belongs to a unique realm of its own, to be cultivated for its own sake (...) Such a view of poetry as a self-sufficient autistic reality would condemn it, in my view, to the domain of entertainment.[205] ;

Deane, por seu lado, insurge-se contra a noção de que uma atitude artística "pura" e genuína só se verifique com uma recusa do artista em se comprometer politicamente [206]; e Richard Kearney, no seu panfleto *Field Day*, torna claro que a percepção dos riscos no cruzamento de literatura e política (especialmente evidentes nas afinidades fascistas a que o culto mitologizante do herói, e da beleza da violência heróica, teriam levado Yeats) implica, não a apologia da separação entre as duas, mas a verificação permanente das consequências de *mythos* por parte de *logos* (a dualidade invocada por Kearney para organizar o seu argumento), e a reconfiguração do debate entre o político e o artista, na demanda do Bem[207].

A enunciação de princípios a que estas afirmações correspondem traduz (assumidamente, diga-se) a consciência da forte oposição que o tratamento da questão de Yeats no *Crane Bag* e nos panfletos do *Field Day* originou. A defesa de Yeats tem, em regra, correspondido à apologia da imunidade ideológica dos critérios de apreciação literária, embora esteja também presente, nalguns casos, a denúncia de falta de rigor na identificação das feições "culposas" de Yeats, associada à sugestão de que preconceitos politico-ideológicos tão ou mais sérios do que os de Yeats poderiam informar a postura nacionalista extrema (nomeadamente) dos autores da segunda série de panfletos *Field Day*: os já citados Seamus Deane e Richard Kearney, e também Declan Kiberd.

A figura que mais se distinguiu na forte reacção crítica a esse grupo de três panfletos foi sem dúvida Edna Longley - cuja defesa da autonomia do juízo crítico face aos compromissos ideológicos não a imunizará da imputação, por W.J. McCormack, de "contaminações" como as que pretende verberar:

> a defence not only of literary works exposed to a new onslaught from partisan ideologues but (...) a defence of the Northern Irish 'state' itself.[208]

---

[205] Hederman, "Poetry and the Fifth Province" 111.

[206] Fitzgerald, "The Arts and Ideology" 62.

[207] Kearney, "Myth and Motherland" 78-9.

[208] McCormack, *Battle of the Books* 61.

A recensão dos referidos panfletos que publicou no periódico de Belfast *Fortnight* (onde escreve com regularidade) iniciava-se com a afirmação de que os argumentos que neles encontrara mais não seriam do que "a matter of old whines in new bottles" [209] - recuperação de velhas acusações do *Irish Ireland* contra Yeats e o *Revival*. O juízo geral que nos é proposto sobre os panfletos é o de que a sua ortodoxia nacionalista inibe a lucidez crítica e de elaboração teórica, atribuindo a Kearney e Kiberd um apego aos mitos da sua formação ideológica que desmente a intenção de análise e crítica racional que quereriam promover:

> Everything becomes a word or image within a uniformly determined situation. This reinforces both the oneness of myth and the myth of oneness. Kiberd's socialism, Kearney's rationalism undergo schizophrenic strain rather than abandon the forms of thought which politico-religious myth exacts.[210]

Quanto a Deane, a atenção que lhe é dedicada é proporcional ao seu empenhamento no debate - e essencialmente ao facto de ser ele a ocupar-se mais extensamente de Yeats. A irritação de Edna Longley com aquilo que vê como a transformação de Yeats em bode expiatório, carregado com culpas suas e de toda a tradição, pelas insatisfações de Deane com todo um legado político e literário, irrompe nos epítetos que lhe dedica - "[Deane as] literary policeman", "Deane's theoretic totalitarianism", "Deane's desire for de-Yeatsisation" - como na denúncia de um propósito de expurgação cultural: "It is sad, if logical, that 'Brits Out' can come to mean 'Yeats out'"[211]. O choque de Edna Longley e Seamus Deane enraiza-se, enfim, em discordâncias profundas quanto ao tipo de estratégia e de responsabilidade do crítico face ao texto:

> literature is not life, however Deane labours to remove the last distinction: the 'superiority' of a Yeats poem to one by Pearse is, he asserts, 'finally defensible only on the grounds of style'. That false separation between form and content indicates the risks run by literary critics when they dilute their obligation to the totality of a text, conscript texts for propaganda. They produce literal-minded, single-minded readings which respect the fine print of neither poetry nor politics.[212]

A conclusão terá então de ser a de que os panfletos surgem como um contributo para o problema, mais do que para a sua solução - e isto após a sugestão duplamente irónica de que os responsáveis pelo *Field Day Theatre Company* mais não fariam do que tentar imitar

---

[209] Edna Longley, "More Martyrs to Abstraction", *Fortnight* (July/August 1984), (18,20) 18.

[210] Longley, "More Martyrs to Abstraction" 20.

[211] Longley, "More Martyrs to Abstraction" 18.

[212] Longley, "More Martyrs to Abstraction" 18.

Yeats e o seu *Abbey Theatre*...

A frontalidade e a agressividade verbal que se lhe reconhecem não impediram que Edna Longley fosse mais do que uma vez convidada a escrever para o *Crane Bag* (nalguns aspectos próximo, como vimos, do *Field Day*, e com intervenientes comuns) - numa demonstração da abertura desde início proclamada pela revista. Assim surgiu, em 1985, o importante ensaio "Poetry and Politics in Northern Ireland", do qual, para o estudo do debate em causa, importa reter alguns pontos. Longley inicia o ensaio com uma declaração de princípios inequívoca - "Poetry and politics, like church and state, should be separated"[213] -que apoia com um argumento assumidamente herdado de Conor Cruise O'Brien, mas que desenvolve:

> 'the area where literature and politics overlap' (...) breeds bad politics (...) But it also breeds bad literature, particularly bad poetry, which in a vicious circle breeds - or inbreeds - bad politics.[214]

É um juízo que na conclusão do ensaio parece converter-se em máxima programática: "good poems are exciting enough in themselves, while bad politics should remain unexciting" [215]. Esta explicitação alimenta, por outro lado, um reforço da estratégia anteriormente observada quanto à "questão de Yeats" - quando a autoridade dos panfletários do *Field Day* no seu propósito de desmitologização é minada pela denúncia de projecções quiliásticas: "Field Day (...) 'dreams of a perfect city' as well as a promised land"[216].

Um *fair-play* ainda mais notório do que o dos responsáveis pelo *Crane Bag* ao convidarem Edna Longley era entretanto demonstrado pelos directores do *Field Day* ao convidarem Denis Donoghue a escrever um posfácio para a publicação em livro dos seis primeiros panfletos publicados pelo grupo. Se Donoghue - "our foremost critic", segundo Terence Brown [217] - constitui um crédito para qualquer publicação que o inclua, o convite dirigido a alguém notoriamente penalizado pela crescente politização do discurso crítico na Irlanda para comentar textos de Deane, Kearney ou Kiberd correspondia desde logo a uma vontade de problematizar o volume em causa pela inclusão de uma voz discordante,

---

[213] Longley, "Poetry and Politics in Northern Ireland", *The Crane Bag* 9:1 (1985), (26-40) 26.

[214] Longley, "Poetry and Politics" 26.

[215] Longley, "Poetry and Politics" 39.

[216] Longley, "Poetry and Politics" 29.

[217] Brown, "Donoghue and Us Irish", *Ireland's Literature* (166-173) 166.

expectativas a que Donoghue, distante embora da agressividade de Edna Longley, não deixou de corresponder.

O posfácio de Donoghue vem lembrar, com uma grande simplicidade, a importância de um reconhecimento aparentemente descurado quer pelos "denunciantes" quer pelos defensores de Yeats, os primeiros por se esforçarem por o esquecer, os segundos por lhes surgir como causa primeira e tão evidente dos seus esforços que raramente lhes ocorre a necessidade de o formular: o de que, independentemente das relutâncias que parte da sua obra provoque, **Yeats é um grande poeta**, e que é precisamente essa circunstância que justifica a candência de todos os debates que tem originado. Nas palavras de Donoghue, "some of the writers in this book are irritated and frustrated by the grandeurs they have inherited" [218] - um ponto que é sublinhado pela apreciação da atitude de Kearney, Deane e Kiberd numa série documental televisiva organizada em colaboração entre a televisão irlandesa e o *University College Dublin*:

> a sour affair in which the lecturers showed that they were mainly disgruntled and not at all exhilarated by the possession of a notable literature and, at the least, a suggestive history.[219]

Uma perda de perspectiva e de sentido de prioridades, tornada flagrante na transposição para um meio de massas dos argumentos utilizáveis no debate académico e especializado, que será consequência da "ira" que Donoghue identifica por detrás do discurso académico de Deane. A dependência dessa ira, e do tipo de re-leitura dos grandes autores do cânone que lhe é consequente, da crise no Norte, é ainda, para Donoghue, uma lamentável submissão de juízos que quereria menos sujeitos à variabilidade das emoções políticas do momento:

> If the Troubles had not flared up again in 1968, these writers would not now, I think, be reading Yeats, Joyce, O'Casey, Shaw and the other Irish writers in a spirit of anger and resentment. They would have been willing, as I was, to take our poetic masters pretty much on their own terms and as they came.[220]

A intemporalidade a que Donoghue quereria devolver Yeats e os critérios para a sua leitura corresponde, por outro lado, a outra das diferenças na sua posição neste debate: longe de aceitar a necessidade de desmitologização socio-literária que o *Crane Bag* e o *Field Day* pretendem (imparcialmente ou não) promover, Donoghue defende as implicações da a-

---

[218] Donoghue, "Afterword", Field Day, *Ireland's Field Day* (107-20) 116.

[219] Donoghue, "Afterword" 116.

[220] Donoghue, "Afterword" 119-20.

historicidade dos sistemas míticos e a ilegitimidade da sua desmontagem com critérios históricos - "myths have never been transcriptions of quotidian events" - ao mesmo tempo que confessa uma adesão emocional e imaginativa a Yeats:

> I don't think any historian's evidence would make a difference to Yeats's vision, or dislodge it from our minds (...) Yeats's rhetoric has taken possession of our affections.[221]

A mesma atitude define-se face à questão da identidade: se a atitude mais comum da crítica parece ser a do reconhecimento (mesmo que tácito) dessa obsessão na cultura irlandesa, e dos perigos da sua elaboração em construções imaginativas, Donoghue interroga-se pelo contrário:

> why is it so dreadful for Irishmen to try to understand themselves, and to embody their understanding in an image or a narrative? ;

desdramatizada esta auto-consciência, que todos os povos exibirão em maior ou menor grau, o contributo de Yeats para a sua exacerbação passa de matéria de culpa a mérito:

> It is a tribute to Yeats that Deane finds him largely responsible for our obsession with the fate of being Irish.[222]

As afirmações iniciais dos dois últimos parágrafos do posfácio constituem, enfim, a formulação mais concisa de um estado de coisas que Donoghue não espera poder alterar: "The man to beat is Yeats. (...) Meanwhile, we argue"[223].

A situação que Donoghue caracterizava nestes termos transpareceu de forma aguda em textos surgidos no âmbito das comemorações do cinquentenário da morte de Yeats, em 1989; como é natural e adequado à situação, a maioria desses textos procedia à apologia de Yeats, mas com diferentes ênfases e estratégias, que poderemos inferir de dois periódicos de relevo no âmbito dos estudos irlandeses: o *Fortnight*, de Belfast, e o *Irish Literary Supplement*, de Boston. No número dedicado às comemorações por esta última publicação, dois artigos, respectivamente de Augustine Martin e de David Krause, exemplificavam modos diversos de significar uma discordância face às releituras a que Yeats tem sido sujeito, com referência explícita (como seria de esperar) aos autores do *Crane Bag* e do *Field Day*. Se o artigo de Augustine Martin definia posições quanto aos textos "esquerdistas e polémicos"

---

[221] Donoghue, "Afterword" 120.

[222] Donoghue, "Afterword" 118.

[223] Donoghue, "Afterword" 120.

de Deane ou Kiberd de um modo que o resguardava da suspeição de banalidade que pode impender sobre uma peça "de ocasião" -

> I declare my prejudice against a criticism that asks the political or moral questions first or which refuses to see a poem as an integral act.[224]

- fazia-o dentro dos limites de rigor intelectual e serenidade discursiva daquilo que ele próprio descreve como "controvérsia saudável". Nos antípodas destas qualidades encontrava-se o artigo de David Krause. com um título revelador: "The De-Yeatsification Cabal"; à tese conspiratória que traduzia somava-se uma "proposição" com a qual Krause se atribuía uma empresa de contornos épicos, retoricamente anunciada com a reformulação da imagem que Yeats um dia utilizara para defender Synge:

> It is now an appropriate time to confront and expose the vindictive Irish hounds who are again trying to bring down a noble stag.[225]

Aparte o efeito batético, é preocupante no artigo a simplificação a que o autor procede da "questão de Yeats", não só ao ignorar a oposição desde início movida aos sectores revisionistas, quando se auto-atribui uma primeira iniciativa desse tipo ("a counter-attack is long overdue"), como também, e principalmente, ao reunir na mesma "cabala" críticos com posturas fundamentalmente diversas, se não antagónicas: o subtítulo do artigo é "Donoghue (!), Deane and Kiberd", tendendo Krause para confundir a identificação por Donoghue das razões para o conflito com uma sua adesão às teses de Deane e Kiberd [226].

O suplemento dedicado por *Fortnight* às comemorações conseguia, reconheça-se, (e apesar das posições entrincheiradas que por vezes lhe correspondem) escapar à nota de histeria que maculava, via Krause, o *ILS*. Edna Longley assinava um artigo com o título "WB and cultural politics today" que, recapitulando embora as posições que antes encontrámos, lhes acrescentava uma ênfase cuja necessidade salientámos a propósito de Donoghue: a de sublinhar o erro que críticos (neo-)nacionalistas podem cometer ao não promoverem o reconhecimento da inegável dimensão de Yeats como poeta da Irlanda. Esse

---

[224] Augustine Martin, "Yeats Remembered", *ILS* 8:1 (Spring 1989) 7.

[225] David Krause, "The De-Yeatsification Cabal", *ILS* 8:1 (Spring 1989) 5.

[226] Acrescente-se que a empresa polemico-vociferante de Krause encontrou continuidade nos anos seguintes a este artigo, dirigida também à colocação de Yeats e Joyce em oposição - ver: David Krause, "Joyce vs. Yeats? The Two Liberators of Modern Irish Literature", *ILS* 9:2 (Fall 1990) 5-7; "Yeats vs. Joyce?", *ILS* 10:1 (Spring 1991) 4.

erro é, na sugestão um tanto irónica de Longley, de natureza cultural mas também política, traduzido no não-aproveitamento do que seria um trunfo nacionalista (por muito que se sinta ser a Irlanda exaltada por Yeats coincidente com a de poucos irlandeses) face ao sentimento unionista/lealista do Ulster:

> It is a considerable irony that some loyalist parents object to Yeats' 'nationalist' presence on the school syllabus, whereas at a more sophisticated level of literary response Seamus Deane has diagnosed Yeats as suffering from 'the pathology of literary unionism'.[227]

Este lapso de inteligência crítica e estratégica é reforçado quando Edna Longley cita um representante da opinião unionista:

> it cannot be denied that Irish nationalism has for its part proved remarkably successful in reconciling its rather particularist ideology with a convincing and respectable - and enduring - cultural image. Not the least of the reasons for this achievement is because 'they have got Yeats'.

- para a seguir comentar:

> So naive DUP readers may get it right when Marxist sophisticates get it wrong.[228]

E Edna Longley saberá ainda retirar deste aparente paradoxo, mais do que instrumentos para a sua causa na polémica em que activamente participou, um apelo à pacificação da opinião crítica em torno de Yeats no ano das comemorações:

> why should discussion of Yeats not centre more positively on the Revival's 'bringing together of classes' and programme for 'cultural fusion'?[229]

Essa pacificação experimentaram-na já, como sublinhámos, os poetas das últimas gerações - mesmo aqueles que nos surgem mais empenhados no debate político-literário; note-se que, de entre os directores do *Field Day*, um poeta como Tom Paulin se destaca pela assunção de posições politicamente radicais, mas não se esquece, na sua actividade como crítico, de equilibrar os "cuidados" que considera necessários para a leitura de Yeats com o reconhecimento inequívoco de uma grandeza que transcende o âmbito irlandês:

> Of course, Yeats <u>is</u> the greatest poet in English this century - he is magnificent and magniloquent.[230]

---

[227] Longley, "WB and Cultural Politics Today", *Fortnight* (1988 - an anniversary supplement) IV.

[228] Longley, "WB and Cultural Politics Today" IV-V. *DUP* é a sigla do *Democratic Unionist Party*, de Ian Paisley.

[229] Longley, "W.B. and Cultural Politics Today" V.

[230] Tom Paulin, "Shadow of the Gunmen", *Ireland & the English Crisis* (202-4) 204.

A capacidade exibida por poetas das últimas décadas para se acomodarem com Yeats na tradição é tanto mais admirável quanto a mesma circunstância que agudizou a "questão de Yeats" nos últimos vinte anos (a crise no Ulster) os colocou quer perante sérios dilemas íntimos, quer perante pressões externas, quanto ao seu comprometimento ou não com o conflito em curso. Os equívocos desse modo projectados na produção poética, e a divisão que a este respeito se verifica na crítica, conduzem à situação paradoxal de serem igualmente comuns as acusações de enfeudamento político dirigidas a poetas e os lamentos pela indiferença que possam (supostamente ou não) manifestar face ao conflito [231].

Contradições que o próprio Yeats, referência crucial, como vimos, em todo este debate, não deixou de ilustrar abundantemente na experiência política directa, como num *corpus* literário e ensaístico no qual caberiam quer a manifestação da indissociabilidade entre uma grande literatura e as emoções políticas -

> There is no great literature without nationality, no great nationality without literature [232]

> Can we not unite literature to the great passion of patriotism and ennoble both thereby? [233]

- quer a mais profunda aversão por uma literatura estribada na consideração intelectual, e portanto **des-apaixonada**, das opções políticas: "I hated and still hate with an ever-growing hatred the literature of the point of view" [234]; ou ainda o "remorso", num poema da última década de vida, pelo excesso de momentos anteriores, mesmo que na consciência de um legado de ódio:

> I ranted to the knave and fool,
> But outgrew that school,
> Would transform the part,
> Fit audience found, but cannot rule
> My fanatic heart.
> (...)
> Out of Ireland have we come.
> Great hatred, little room,
> Maimed us at the start.
> I carry from my mother's womb
> A fanatic heart. ("Remorse for Intemperate Speech", *CP* 287-8)

---

[231] Ver, como exemplo desta última posição, Vincent Buckley, "Poetry and the Avoidance of Nationalism", *Threshold* 32 (Winter 1982) 8-34.

[232] Citado por Deane, *Short History* 142.

[233] W.B. Yeats, *Selected Criticism and Prose* (London: Pan Books, 1980) 18.

[234] Yeats, *Selected Criticism and Prose* 256.

Um legado face ao qual poetas recentes poderão ter o mérito de tentar renovar o que Yeats confessou ter sido também a sua ambição face às fissuras culturais da Irlanda:

> I thought we might bring the halves together...[235]

[235] Yeats, *Selected Criticism and Prose* 295.

CAPÍTULO 3

ANSIEDADES, INTERCURSOS E TRANSMISSÕES:

(i) Modelos para a leitura de uma tradição

O contexto que com o capítulo anterior se procurou definir para o estudo de Seamus Heaney na sua tradição nacional terá revelado, entre outras coisas, uma notória insegurança quanto aos limites, composição e versões genéticas de um *corpus* literário irlandês a propor como fundamental na segunda metade do séc.XX. Se essa insegurança contribui para alimentar polémicas de âmbito quer mais amplo quer mais específico, das quais o referido capítulo foi igualmente dando conta, os momentos em que ela se confronta de modo decisivo com a sua origem e o seu objecto coincidem com as tentativas de fixação de um cânone (em versões alternativas) a que a produção de antologias corresponde - e de antologias, rivais ou complementares, está a poesia irlandesa particularmente bem servida[1]. Os títulos, tal como alguns juízos lapidares, de recensões que lhes têm sido dedicadas serão suficientemente ilustrativos da excitação que tais colectâneas podem gerar: "A Whimful Myopic Book", "Manoeuvres" [2], "[a] combination of arrogance and specious thinking" [3],

---

[1] Destaquem-se, pela divulgação que têm encontrado (e por ordem cronológica): Brendan Kennelly (ed.), *The Penguin Book of Irish Verse*, 2nd edn. (Harmondsworth: Penguin, 1981); Thomas Kinsella (ed.), *The New Oxford Book of Irish Verse* (Oxford: O.U.P., 1986); Paul Muldoon (ed.), *The Faber Book of Contemporary Irish Poetry* (London: Faber, 1986); Anthony Bradley (ed.), *Contemporary Irish Poetry*, New and Revised edn. (Berkeley and Los Angeles,Cal: University of California Press, 1988); Peter Fallon and Derek Mahon (eds.), *The Penguin Book of Contemporary Irish Poetry* (London: Penguin, 1990); e por fim a mega antologia publicada em 1991 pelo projecto Field Day: Seamus Deane (gen. ed.), *The Field Day Anthology of Irish Writing*, 3 vols. (Derry: Field Day, 1991). Entre antologias de âmbito mais restrito, e definido por critérios temáticos, etários, ou geográficos, destaquem-se: Frank Ormsby (ed.), *Poets from the North of Ireland* (Belfast: Blackstaff, 1979); Maurice Harmon (ed.), *Irish Poetry After Yeats: Seven Poets* (Dublin: Wolfhound, 1979); Gerald Dawe (ed.), *The Younger Irish Poets* (Belfast: Blackstaff, 1982); A.A. Kelly (ed.), *Pillars of the House: An Anthology of Verse by Irish Women from 1690 to the Present* (Dublin: Wolfhound, 1987); Sebastian Barry (ed.), *The Inherited Boundaries: Younger Poets of the Republic of Ireland - An Anthology* (Portlaoise: Dolmen Press, 1988); Frank Ormsby (ed.), *The Long Embrace: Twentieth-Century Irish Love Poems* (Galway: Blackstaff, 1988); John F. Deane (ed.), *Irish Poetry of Faith and Doubt: the Cold Heaven* (Dublin: Wolfhound, 1990).

[2] Títulos de recensões de Muldoon (ed.), *The Faber Book of Contemporary Irish Poetry*, respectivamente por: Eamonn Grennan, *HU* 82 (Winter 1986) 58-66; e Douglas Dunn, *IR* 1 (1986) 84-90.

[3] Ciarán Carson, "Hibernian Assumptions" [recensão de Kinsella (ed.), *The New Oxford Book of Irish Verse*] *IR* 1 (1986), (99-102) 99.

"The Anthology Wars" [4], "The Whole Bustle"[5], etc.

Acrescente-se que, não obstante a atracção de alguns dos protagonistas da cena literária e crítica da Irlanda por correntes pós-estruturalistas da teorização literária caracteristicamente hostis ou indiferentes a tais processos, a polémica **construção** do cânone surge ainda como tarefa premente e credível no concitar de muitos esforços, mesmo que o argumento teoreticamente legitimador seja o da sua reconstrução em moldes distintos dos das estratégias de poder que anteriormente lhe determinariam as fronteiras. Tais questões vieram encontrar um ponto de referência na recente publicação da mega-antologia que o projecto *Field Day* anunciara quase desde a sua fundação como tarefa prioritária:

> This anthology will have the aim of revealing and confirming the existence of a continuous tradition, contributed to by all the groups, sects and parties, in which the possibility of a more generous and hospitable notion of Ireland's cultural achievements will emerge as the basis for a more ecumenical and eirenic approach to the deep and apparently implacable problems which confront the island today.[6]

Na impossibilidade de mesmo as suas cerca de quatro mil páginas dispensarem um processo de selecção (e, portanto, exclusão), e com as conclusões a encontrar nesse esforço compilador antecipada, política e programaticamente definidas, difícil seria ao projecto *Field Day* (com um *curriculum* tão pouco consensual como o que o capítulo anterior lhe identificou) eximir a "generosidade" das suas intenções à suspeição de um "ecumenismo" selectivo e contaminado por alguns velhos discursos e poderes:

> a politics (...) almost completely dominated by issues of national government and sectarian difference (...) without ever confronting the idea that sexuality has been a vexatious political issue in Irish history (...) the anthology [exhibits] (...) the ways in which all traditions may be said to be forms of wishful thinking.[7]

> Field Day's 'present moment' does not include the strong presence of women and feminism in the Republic. (...) The *Field Day Anthology* finds it hard to recognise Northern Ireland even as a literary location. [8]

E como evitar que a vontade de "releitura" global da situação irlandesa, frequentemente manifestada por Seamus Deane, se sujeitasse à denúncia de contradições na postura teórica

---

[4] Dillon Johnston, *TLS* (September 13 1991) 26.

[5] Siobhan Kilfeather, *LRB* (9 January 1992) 20, 22.

[6] Field Day Theatre Company, "Preface", *Ireland's Field Day* VIII.

[7] Kilfeather, "The Whole Bustle" 20.

[8] Edna Longley, "Belfast Diary", *LRB* (9 January 1992) 21.

(como acima sugeríamos)?: "It's difficult to canonise and deconstruct in the same gesture"[9], comentaria Edna Longley; e, registando a asserção de Seamus Deane segundo a qual "There is no attempt here to establish a canon"[10], o historiador Roy Foster interrogava-se:

> why enter upon the enterprise in the first place? (...) unless it is [for known material] to be put in a new and fruitful apposition with less familiar material, and thus to draw out patterns of salience and tradition.[11]

A ansiedade que transparece nas rivalidades entre antologias maioritariamente organizadas por poetas pode ainda ser lida como uma manifestação mais, em moldes e com efeitos oblíquos, da prática de **auto-explicação** tornada comum por vários poetas irlandeses pós-Yeats[12]. É uma estratégia e uma necessidade que pode ter expressão nos próprios poemas, quer através de uma auto-referencialidade de algum modo esclarecedora da posição do poeta face às circunstâncias da escrita (e da escrita na Irlanda), quer ainda através da interpelação directa de destinatários, de um público - procedimento cuja frequência leva Dillon Johnston a considerá-lo importante feição distintiva da poesia irlandesa, quando comparada com a inglesa ou americana [13]. Pode, por outro lado, objectivar-se em ensaios, quando os poetas assumem a condição de críticos da sua própria obra - ou ostensiva e explicitamente, ou de modo dissimulado, através da auto-leitura na obra de outros (procedimento cuja importância em Heaney mencionámos já); pode ainda, e enfim, revelar-se na exibição implícita de uma linhagem desejada, pela proposta de uma antologia que faça sobressair continuidades trans-autorais com que o poeta se tranquilize quanto ao reconhecimento da sua pertença: como lembra Robert Crawford, "A tradition isn't just an academic's card index, it can also be a writer's life-support system" [14].

Estas práticas ansiosas oferecem-se por vezes de modo conjugado com o hábito, mais comum nos poetas do Ulster (de Montague à geração de Heaney, Mahon ou Longley), de dedicar poemas a outros poetas - subentendendo-se nesse gesto o convite à descoberta pelo

---

[9] Longley, "Belfast Diary" 21.

[10] Seamus Deane (gen. ed.), "General Introduction", *Field Day Anthology* xix.

[11] Roy Foster, "Nations, yet again: constructing or deconstructing an Irish canon?", *TLS* (March 27 1992) 5.

[12] Ver Garratt, *Modern Irish Poetry* 291 (nota 4).

[13] Johnston, *Irish Poetry After Joyce* 53, 65, 251.

[14] Robert Crawford, "Callaloo", *LRB* (20 April 1989), (22-3) 23.

leitor da adequação do poema em causa ao seu destinatário ostensivo, e sugerindo-se, em especial quando o procedimento se multiplica, toda uma rede de proximidades e diálogos. Para Douglas Dunn, tais afinidades electivas indiciam e promovem uma humanização - "there is something humane and significant about the fact that Irish poets swap poems so frequently" [15] - e James Simmons, um interveniente directo em tais relações, sugeriria a sua natureza imaginativamente profícua:

> I see in many of the Ulster poets a feeding-off and a learning-off each other, a fruitful challenging. [16]

Define-se deste modo uma pluralidade de circunstâncias que convidam a uma leitura dos poetas irlandeses contemporâneos norteada por modelos relacionais e de diálogo, mantendo-se embora as necessárias reservas perante a exibição ostensiva de parentescos e filiações - ou não fosse lição primordial da prática poética do séc.XX que tais dados são frequentemente enganosos, seja pela mera circunstância de nem sempre os poetas serem os melhores leitores de si próprios, seja por estratégias deliberadas de dissimulação que simultaneamente autonomizem o eu poético e (p)reservem o âmbito biográfico da experiência representada.

Vários dos críticos que mais frequentemente temos citado aludem à relevância do enquadramento teorico-crítico dos referidos processos de consciência mútua, aos quais a poesia irlandesa poderá dever muita da sua fortuna; é o caso de Edna Longley, ao invocar a intertextualidade como conceito e prática distintiva da poesia do Ulster:

> A crucial point is that no poet or poem ever quite stands alone. Each has a place within various systems of cultural and aesthetic relations. What literary critics term 'intertextuality' applies to Northern Irish poetry in a special, living sense.
>
> The poetry's surprising richness in recent years is evidently the product of its cross-fertilization.[17]

De facto, postular para a poesia (norte-)irlandesa uma situação na qual nenhum texto existe senão pela sua relação com outros equivale a fazer **deste** contexto literário, tão obsessiva e inseguramente preocupado consigo e com os textos que o podem compor, um lugar privilegiado de verificação do que, para os teorizadores da intertextualidade, é "a própria

---

[15] Dunn, "Mañana Is Now" 79.

[16] Numa recensão com um título deliberadamente "adequado": "I Have Seen Your Workroom", [recensão de Montague, *The Dead Kingdom*], *HU* 77 (Winter 1984), (46-53) 53.

[17] Longley, "Literature" 26.

condição da legibilidade literária"[18] - um lugar, enfim, que realça a inevitabilidade da constituição imediata de cada novo texto em intertexto possível de muitos outros. Para um espaço marcado, a todos os níveis da sua definição, pelo conflito, que melhor modelo para o entendimento da produção e recepção literárias do que aquele que prevê a coexistência de todas as dualidades e contradições?:

> intertextuality enables the text to represent, at one and the same time, (...) conventions and departures from it, tradition and novelty, (...) the already said and its negation or transformation.[19].

Esclareça-se neste ponto que, sendo a questão da intertextualidade apenas **uma** das referências invocadas neste trabalho para uma leitura de características relacionais (e não um modelo a aplicar exaustivamente), não se pretende apresentar uma descrição da complexidade de que se reveste, ou sequer um apanhado dos vários esforços de teorização de que tem sido objecto; impõe-se, contudo, que o reconhecimento (já iniciado) de alguns dos factores da sua adequação ao objecto específico deste trabalho inclua considerações que a definição básica de **intertexto** e **intertextualidade**, na versão de Michael Riffaterre, servirá para introduzir:

> An intertext is one or more texts which the reader must know in order to understand a work of literature in terms of its overall significance (...) intertextuality (...) is the web of functions that constitutes and regulates the relationships between text and intertext.[20]

O aspecto desta definição (que preferimos a algumas outras [21]) que de momento mais nos interessa é o que se prende com o **conhecimento** que o leitor **deve** ter dos intertextos; à partida, o fascínio de Riffaterre pela possibilidade de localização rigorosa dos intertextos parece convertê-la em condição prescritiva e *sine qua non* de uma leitura bem-sucedida, mas

---

[18] Laurent Jenny, "A estratégia da forma", *Intertextualidades - Poétique: revista de teoria e análise literárias, nº27* (Coimbra: Almedina, 1979), (5-49) 5; ver também Michael Worton and Judith Still (eds.), *Intertextuality: Theories and Practices* (Manchester and New York: Manchester U.P., 1990) 1.

[19] Michael Riffaterre, "Compulsory reader response: the intertextual drive", Worton and Still (eds.), *Intertextuality* (56-78) 76.

[20] Riffaterre, "Compulsory reader response" 56-7.

[21] Fundamentalmente por uma simplicidade de formulação que a adequa à assunção dos termos definidos como conceitos operatórios, incidindo sobre entidades e fenómenos de fácil identificação - mas também por conduzir à questão, crucial para Riffaterre (e para este trabalho), do reconhecimento (ou não) de intertextos.

Para uma resenha actualizada das várias correntes de teorização sobre a intertextualidade, ver a Introdução à já citada colectânea de Worton e Still (1-44); para um breve apanhado de várias definições de **intertextualidade** e **intertexto**, veja-se: Maria Lucília Gonçalves Pires, *Para uma leitura intertextual de "Exercícios Espirituais" do Padre Manuel Bernardes* (Lisboa: INIC, 1980) 11-12.

rapidamente se esclarece a natureza menos específica desse reconhecimento:

> When we speak of knowing an intertext (...) we must distinguish between the actual knowledge of the form and content of that intertext, and a mere awareness that such an intertext exists and can eventually be found somewhere. This awareness in itself may be enough to make readers experience the text's literariness.[22]

Esta "visibilidade de uma ausência", como Riffaterre lhe chamará, será de novo sublinhada, numa fase ulterior do ensaio, como factor suficiente da verificação da circunstância intertextual (e, **portanto**, da literariedade):

> The question arises as to whether intertextuality ceases to work if the reader is unfamiliar with the intertexts involved. (...) Experience suggests otherwise. [23]

Trata-se de conclusões importantes para a consideração de uma cena literária na qual contiguidades permanentes e incestuosas tornam as marcas de uma alteridade que irrompe nalguns textos uma circunstância propiciadora não (neste caso) de uma "não-familiaridade", mas antes do reconhecimento de um "molde" cujo preenchimento permanecerá indeciso, ou plural, por parte de um leitor que pode também ser o poeta-que-(se)-lê-noutros-poetas - uma rede intertextual, enfim, regida pelo símile "um (inter)texto como...".

A questão geral da identificação de tais presenças depende também em boa medida, como Laurent Jenny sublinha, do "grau de explicitação da intertextualidade nesta ou naquela obra, exceptuando o caso limite da citação literal"[24]. No caso irlandês, a excepcional amplitude das modalidades intertextuais começa por incluir múltiplas instâncias do reconhecimento mútuo através da citação, muitas vezes com desígnios de posicionamento estratégico a que já nos referimos. Trata-se de uma feição acentuadora da modernidade da escrita irlandesa (em tantos outros aspectos, especialmente com a poesia, associável a valores e processos convencionais), e verificável quer entre os protagonistas das últimas gerações poéticas, quer da parte destes em relação a textos das grandes figuras de um passado próximo que projecta, como se viu no capítulo anterior, a longa sombra das figuras tutelares de Yeats e Joyce - este último, afinal, laboratório favorito dos estudos de intertextualidade, e, mais especificamente, paradigma da moderna recuperação e subversão da prática

---

[22] Riffaterre, "Compulsory reader response" 56.

[23] Riffaterre, "Compulsory reader response" 73.

[24] Jenny, "A estratégia da forma" 6.

citacional[25]. Tais autores são assim constituídos, por razões diversas que o capítulo anterior de algum modo terá apontado, na "reserva de citações" a que em regra os textos "clássicos" correspondem [26] (embora aqui com estratégias bem mais complexas do que, por exemplo, a *imitatio* renascentista...). Encontrar num tempo cronologicamente muito próximo referências que assumem este significado não implica, contudo, alheamento em relação aos textos de um passado mais remoto, face aos quais a atitude de vários poetas irlandeses contemporâneos é o da tradução (nomeadamente do gaélico) com opções que frequentemente iluminam a possibilidade de neles se reconhecerem como intertextos poemas do autor em questão, ou *vice-versa*, confirmando assim a importância da tradução "como forma privilegiada da relação intertextual" [27].

As marcas de alteridade que procuraremos nos poemas de Seamus Heaney, como também dos outros poetas com o qual o relacionaremos na tradição, não se inscreverão apenas, contudo, numa intertextualidade trans-autoral, mas também, ou em primeiro lugar, no estudo de relações intertextuais entre poemas de Heaney, do mesmo ou de diferentes momentos da sua obra, ou ainda (nalguns casos) na auto-referencialidade da escrita em determinado poema, gerando instâncias de autotextualidade [28] - uma diversidade de intertextos a que corresponderá a diversidade dos níveis a que (de modo combinado ou não, e com critérios de adequação a cada caso) a relação intertextual poderá ser identificada, do semântico ao estilistico-retórico e ao estrutural [29].

---

[25] Ver, a este respeito, André Topia, "Contrapontos Joycianos", *Intertextualidades* 171-208; também diversos ensaios em: Derek Attridge (ed.), *The Cambridge Companion to James Joyce* (Cambridge: C.U.P., 1990); pela sua orientação geral: R.B. Kershner, *Joyce, Bakhtin, and Popular Literature: Chronicles of Disorder* (Chapel Hill and London: The Univ. of North Carolina Press, 1989); e ainda: Maria Irene Ramalho de Sousa Santos, "O Poeta e a Originalidade, ou Wallace Stevens e o 'Lixo' da Tradição", *Biblos* LIV (1977) 67-86 - em especial p.68, sobre "a libertadora descoberta de que criar é citar, imaginar é repetir, escrever é simplesmente des-locar e re-colocar palavras."

[26] Sobre a questão da "citabilidade" dos clássicos, ver Gianfranco Contini, "Dante e a memória poética", *Intertextualidades* 77-107 (em especial 80-1).

[27] Pires, *Para uma leitura intertextual* 152.

[28] Sobre o uso e os sentidos de conceitos como "intertextualidade interna" e "externa", "geral" e "restrita", e "autotextualidade", ver: Lucien Daellenbach, "Intertexto e autotexto", *Intertextualidades* (51-76) 51-2; ver também Maria Vitalina Leal de Matos, "A Poesia de Camões na Perspectiva da Intertextualidade", *Revista da Universidade de Coimbra* XXXIII (1985), (67-86) 73-4.

[29] Sobre a questão dos níveis de intertextualidade, ver: Pires, *Para uma leitura intertextual* 14-15.

Dissemos já ser a intertextualidade um entre vários códigos ou modalidades de leitura relacional que nos propomos articular e assumir como referências legitimadoras. Comum a todas, mas com maior impacto na definição de algumas, é a questão, à qual dedicámos já atenção significativa, de um relacionamento complexo e conflitual com o passado historico-literário. Por vários passos desta Introdução perpassou também já a teoria de influência de Harold Bloom, como modelo que nas duas últimas décadas, quase inevitavelmente, se deixa convocar pela simples menção a um relacionamento ansioso com figuras paternas do passado literário. Importa, contudo, reconhecer, antes de se atentar na relevância possível da doutrina de Bloom para o caso irlandês, contributos prévios a Bloom na proposta de leitura da relação (agonística) com predecessores como modelo explicativo da criação literária. Entre esses contributos o exemplo primeiro e maior, porque determinante do modo como hoje usamos o termo **tradição** (um uso que na Irlanda adquire força totémica), é obviamente o de Eliot, em especial (mas não apenas) com aquele que é talvez o seu mais famoso ensaio, "Tradition and the Individual Talent". A ele aludia Robert Garratt numa caracterização do "problema" específico da poesia irlandesa pós-Yeats que constitui também uma validação da inevitabilidade do modelo relacional que regerá este trabalho:

> The special importance of a literary tradition has created an additional problem for readers of modern Irish poetry. They have discovered the necessity to acquaint themselves with the broader poetic horizon - the corpus of modern Irish poetry - in order to better understand an individual poet. To put it another way, their interest in one writer drives them outward toward other writers in a manner which would not occur if they were reading contemporary British or American poetry (...) Commentary and analysis on Irish poetry after Yeats, therefore, have needed to consider and assess both the individual talent and the tradition. [30]

A adequação do modelo eliotiano de tradição às circunstâncias da poesia irlandesa das últimas décadas residirá, nomeadamente, na consciência que pressupõe de uma cultura marcada por um sentido de perda e de (risco de) fragmentação, na qual os escritores se envolvam deliberadamente na procura ou (re)construção de continuidades: "if you want it [tradition] you must obtain it by great labour"[31]. A verificação de um sentido de tradição dependerá ainda de uma consciência de Presente e Passado como definíveis numa interdependência e contemporaneidade que constituirá o "sentido histórico" (uma percepção

---

[30] Robert Garratt, "Introduction", *Concerning Poetry* 14:2 (Fall 1981) 2-3.

[31] T.S. Eliot, "Tradition and the Individual Talent" (1919), *Selected Essays*, third edn. (London: Faber, [1951] 1969), (13-22) 14. Ver os comentários de Seán Lucy a este respeito em *T.S. Eliot and the Idea of Tradition* (London: Cohen & West, 1960) 18.

cuja obsessividade no caso irlandês teremos já sublinhado suficientemente):

> the historical sense involves a perception, not only of the pastness of the past, but of its presence; the historical sense compels a man to write not merely with his own generation in his bones, but with a feeling that the whole of the literature of Europe from Homer and within it the whole of the literature of his own country has a simultaneous existence and composes a simultaneous order (...) the conscious present is an awareness of the past in a way and to an extent which the past's awareness of itself cannot show. [32]

O papel previsto por Eliot para as figuras determinantes em cada geração poética passará pela capacidade de procederem na sua obra ao restauro do sentido de tradição pela conjunção das diferentes linhas pelas quais se disperse:

> surely the great poet is, among other things, one who not merely restores a tradition which has been in abeyance, but one who in his poetry re-twines as many straying strands of tradition as possible [33]

É um princípio fundamental para o lugar que reconheceremos a Seamus Heaney na tradição irlandesa, num estudo que inclui precisamente a demonstração da co-presença na sua obra poética de feições centrais à obra de poetas seus antecessores imediatos ou seus contemporâneos, mas identificados frequentemente com linhas de tradição diversas no contexto da poesia irlandesa do último meio-século.

Um outro aspecto da teorização eliotiana que pode contribuir para a "legitimação" do estudo que propomos para Heaney é o entendimento que Eliot propõe da figura do *major poet*:

> The important difference [between major and minor poets] is whether a knowledge of the whole, or at least of a very large part, of a poet's work, makes one enjoy more, because it makes one understand better, any one of his poems. That implies a significant unity in his whole work. [34]

Trata-se, uma vez mais, de uma distinção e um critério do maior interesse para o reclamar de um lugar de destaque para Heaney na tradição irlandesa que assentará antes de mais na identificação de recorrências unificadoras da sua obra poética, como estratégia de demonstração do acréscimo de possibilidades de leitura que resulta para qualquer poema da sua consideração no contexto global da obra - estratégia que se estende depois da obra de Heaney à tradição que ajuda a (re)construir; uma formulação, enfim, com a vantagem adicional de moderar a exigência de consideração de "toda a obra" (impossível num poeta

---

[32] Eliot, "Tradition and the Individual Talent" 14, 16.

[33] T.S. Eliot, "Wordsworth and Coleridge", *The Use of Poetry and the Use of Criticism* (London: Faber,[1933] 1980), (67-85) 85.

[34] T.S. Eliot, "What is Minor Poetry?", *On Poetry and Poets* (London: Faber, [1957] 1979), (39-52) 49-50.

ainda vivo e activo) com a admissão de "uma grande parte" - aquilo que os cerca de trinta anos de escrita de Heaney já constituem, na produção de uma obra considerável e que acreditamos suficiente para o reconhecimento da condição assim definida por Eliot.

O modelo de leitura que escolhemos encontra ainda uma referência fundamental em passos de Eliot axiais na definição do relacionamento entre a "tradição" e o "talento individual", e que importa aqui citar para o reconhecimento de juízos que contributos posteriores (entre os quais a doutrina de influência bloomiana) virão expandir ou inflectir:

> our tendency [is] to insist, when we praise a poet, upon those aspects of his work in which he least resembles anyone else. (...) Whereas if we approach a poet without this prejudice we shall often find that not only the best, but the most individual parts of his work may be those in which the dead poets, his ancestors, assert their immortality most vigorously (...) No poet, no artist of any art, has his complete meaning alone (...) What happens when a new work of art is created is something that happens simultaneously to all the works of art which preceded it. (...) the past (...) [is] altered by the present as much as the present is directed by the past. And the poet who is aware of this will be aware of great difficulties and responsibilities. [35]

A invocação de passos como este para o modelo de leitura que neste trabalho será posto em prática terá, contudo, de ser modulada pela circunstância de ele se ocupar de modo mais directo da presença na obra de Heaney de poetas (maioritariamente) **vivos**, e nalguns casos rigorosamente seus contemporâneos, muito embora aquilo a que chamámos já as "práticas de consciência mútua" identificáveis nesse relacionamento sejam marcadas pela percepção das tutelas - assumidas ou sofridas com intensidade variável - de grandes predecessores **mortos** (conforme considerações desenvolvidas no capítulo anterior a propósito, em particular, de Yeats).

As "grandes dificuldades e responsabilidades" a que Eliot se referia no passo acima citado coincidem assim com aquilo a que Walter Jackson Bate chamou "o peso" (ou "fardo") "do Passado", num estudo que se torna inevitável referir neste contexto [36]. Para Bate, os últimos séculos de criação literária (e artística em geral) são irremediavelmente marcados pelas dificuldades do autor face à secundaridade, cronológica e qualitativa, para a qual a consciência dos grandes predecessores o remete:

> the effects of this accumulating anxiety and the question it so directly presents to the poet or artist: *What is there left to do?* (...) the remorseless deepening of self-consciousness, before the rich and intimidating legacy of the past, has become the greatest single problem that modern art (...) has had

---

[35] Eliot, "Tradition and the Individual Talent" 14-15.

[36] W.Jackson Bate, *The Burden of the Past and the English Poet* (London: Chatto & Windus) 1971.

> to face, and (...) it will become increasingly so in the future. [37]

Identificando embora o fenómeno em momentos e contextos civilizacionais muito diversos, Bate localiza a génese do adensamento desta angústia para o escritor contemporâneo na criação Iluminista, já como reacção ao "fardo do Passado", e contrariando a ênfase renascentista ou neoclássica na assimilação imitativa aos grandes predecessores, de ideais que o Romantismo irá exacerbar e transmitir:

> These two relatively new ideals of 'originality' and 'sincerity' (...) were henceforth to lie heavily on the shoulders of almost every English-speaking writer, and very soon almost every Western artist. And like most compensatory ideals that become rigid through anxiety, they only complicated the problem further [38]

A criação artística que se desenvolva neste enquadramento não implicará contudo, necessariamente, a rejeição global do Passado - mas antes, em muitos casos, a construção selectiva de genealogias que mascarem a paternidade intimidatória e indesejada através do processo a que Bate chamou

> the 'leapfrog' use of the past for authority or psychological comfort: the leap over the parental - the principal immediate predecessors - to what Northrop Frye calls the 'modal grandfather.'[39]

Se a validade da análise de Bate sobre o "peso do Passado" para o entendimento da tradição irlandesa será já suficientemente óbvia para dispensar explicitação adicional, também esta manobra de diversão face ao Passado se deixará reconhecer (por exemplo) nas representações da medievalidade monástica por Austin Clarke, para evitar as referências que antes o tinham identificado com Yeats e o *Revival*, ou mesmo na relação de Thomas Kinsella com a literatura gaélica - embora no seu caso a sombra de Yeats possa já não ter a mesma força intimidatória que assumira para a geração anterior. Igualmente interessante na análise de Bate, para os nossos propósitos neste capítulo (que passam, recorde-se, pelo alinhamento e relacionação de diferentes modelos de leitura), como para o estudo que ele enquadra e precede, é a afirmação da susceptibilidade acrescida dos "poetas maiores" às pressões do "fardo do Passado" - não-obstante serem também os mais discretos na manifestação de angústias que são, por natureza, essencialmente privadas, e das hostilidades que daí resultarão:

---

[37] Bate, *The Burden of the Past* 3, 4.

[38] Bate, *The Burden of the Past* 107.

[39] Bate, *The Burden of the Past* 22.

> The pressure of the 'burden of the past' was felt most sharply by the major writers and artists, if only because they had the intelligence to see where their opportunities lay; (...) Yet it was also they who were least blithe or slapdash in disposing of, or downgrading, their predecessors. [40]

É este passo do livro de Bate um dos muitos que justificam termo-lo assumido como referência prévia à consideração mais pormenorizada da doutrina com a qual Harold Bloom crismaria aspectos dos fenómenos estudados por Bate com a designação de *The Anxiety of Influence*, título da obra de 1973 [41] (dois anos posterior à de Bate) que constituía a mais extensa apresentação de uma teoria expandida e confirmada em livros posteriores, e com a qual Bloom conseguiria o feito de virtualmente impossibilitar o uso do termo **influência**, no contexto dos estudos literários, em acepções diversas da que a sua teorização lhe conferiu[42]. Contudo, em muitas das circunstâncias em que é invocada como modelo de leitura aplicável a uma determinada situação ou contexto, a teoria bloomiana de influência é de algum modo banalizada pela obliteração da **especificidade** com que Bloom a expõe, e que define um conjunto de estádios da relação inter-autoral e das condições psicogenéticas da criação literária cuja verificação raras vezes precede a referida invocação. É uma prática, afinal, em que o próprio Harold Bloom não deixará de dar o exemplo - talvez traindo algumas das dificuldade de **concretização** de um modelo teórico brilhante - como numa famosa recensão de Seamus Heaney a que adiante nos referiremos. De tal banalização não têm faltado exemplos na crítica irlandesa [43], de algum modo justificados pela tentadora adequação que a cena poética pós-Yeats, em toda a insegurança e conflitualidade potencial ou actualizada que lhe identificámos, parece exibir para a sua conversão em laboratório bloomiano. As razões e a facilidade desse mecanismo facilmente

---

[40] Bate, *The Burden of the Past* 22. Ressalve-se, contudo, a circunstância de Bate se referir neste passo a um quadro historico-literário prévio ainda à exacerbação pós-Iluminista do fenómeno (o que não consideramos, porém, inviabilizar a sua extensão para os nossos propósitos).

[41] Harold Bloom, *The Anxiety of Influence: A Theory of Poetry* (Oxford: O.U.P, 1973).

[42] Ver, a este respeito, considerações de Louis A. Renza, "Influence", Lentricchia and McLaughlin (eds.), *Critical Terms for Literary Study* (186-202) 186.

[43] Como um exemplo das dificuldades de estabilização terminológica neste âmbito, veja-se o caso do já citado volume *Tradition and Influence in Anglo-Irish Poetry*, organizado por Terence Brown e Nicholas Grene, no qual vão coexistindo acepções diversas dos termos que o regem, sem que a Introdução consiga esclarecer essas instabilidades - embora tente, com sucesso duvidoso, colocar-se acima delas: reconhecendo tacitamente a inevitabilidade da alusão bloomiana, manifestando o desejo de substituir a imputação de "ansiedade" pelo reconhecimento de uma "generosidade de influência" nalgumas das relações estudadas, mas abrindo, contudo, com a identificação de uma relação agonística com Yeats.

se esclarecerão com um breve olhar sobre alguns dos pressupostos e argumentos da teoria de influência, sem que o nosso objectivo seja o de a "resumir" - Harold Bloom, com a sinopse constante da Introdução à obra instituidora da sua doutrina [44], preveniu e tornou desnecessária uma tarefa dessa dificuldade - mas apenas o de considerar alguns dos seus aspectos do ponto de vista específico das condições apresentadas pelo nosso objecto de estudo, bem como da (in)compatibilidade que neles se reconheça com os modelos teóricos já reflectidos.

A afirmação primeira em que assenta a tese desenvolvida em *The Anxiety of Influence*, apresentada na sua primeira página -

> Poetic history, in this book's argument, is held to be indistinguishable from poetic influence [45]

- exibe a mesma vocação totalizante face aos fenómenos da produção e das relações literárias que se deixava reconhecer nalgumas das construções teóricas para que olhámos já, notoriamente no caso da intertextualidade, de que a teoria bloomiana é, em boa medida, uma modalidade específica [46]. Proclama, para além disso, uma **identidade** cuja relevância para a literatura e o período que nos ocupam foi também já suficientemente sublinhada (com apoio em juízos de síntese de Edna Longley e Robert Garratt [47]), tornando possível, se o quiséssemos, fazê-la anteceder do qualificativo *Irish*. Citámos apenas, contudo, o início desta primeira enunciação do argumento central de Bloom, que prossegue:

> since strong poets make that history by misreading one another, so as to clear imaginative space for themselves.
>
> My concern is only with strong poets, major figures with the persistence to wrestle with their strong precursors, even to the death.[48]

Se a aplicabilidade de um modelo de confrontação à "história poética" irlandesa poderá parecer óbvia, a aceitação da **descontinuidade** como princípio sistemático da sua construção em qualquer momento, que, a partir deste ponto, a assunção inquestionada do

---

[44] Bloom, "Introduction: A Meditation upon Priority, and a Synopsis", *Anxiety of Influence* 5-16.

[45] Bloom, *Anxiety* 5.

[46] Veja-se a afirmação, em *A Map of Misreading*: "Influence, as I conceive it, means that there are *no* texts, but only relationships *between* texts." - Bloom, *A Map of Misreading* (1975), (Oxford: O.U.P, 1980) 3.

Sobre influência e intertextualidade ver ainda: Still and Worton (eds.), *Intertextuality* 2, 27 segs.; Santos, "O Poeta e a Originalidade" 71.

[47] Ver pp.106 e 110 deste capítulo.

[48] Bloom, *Anxiety* 5.

modelo bloomiano implicaria, encontrará alguns defensores, mas não será tão pacífica ou consensual, como teremos já tornado claro com a distinção a que procedemos entre a "ansiedade" evidente da primeira geração poética pós(e *versus*)-Yeats, e o "apaziguamento" que se lhe segue [49]. Diga-se, em consciência e a bem de uma leitura cuidadosa de Bloom, que a sua teoria dificilmente se deixaria "testar" **na sua totalidade** num período tão curto e tão recente como o que consideramos; faltar-lhe-ia a retrospecção que lhe é indispensável para identificar os "poetas fortes" de cada geração (e as gerações que consideramos estão ainda, passe o cinismo, "demasiado vivas"), como também para delinear todo um conjunto de juízos que só uma maior distância temporal deveria proporcionar. A circunstância de a obra de Heaney, como a dos seus contemporâneos, estar ainda em construção, inviabilizaria também a identificação de **todos** os estádios do confronto com um predecessor (ou *revisionary ratios*: *clinamen, tessera, kenosis, daemonization, askesis, apophrades*). Mas não serão estes escrúpulos excessivos quando o próprio Bloom elegeu Heaney, ao seu quinto livro e aos quarenta anos de idade, um "poeta forte", e lhe identificou (como veremos ainda) um *agon* com Yeats?... Reconheça-se que o conceito de "poeta forte" poderá ser caro à justificação do lugar que viremos a reclamar para Heaney, como o são igualmente as já referidas noções eliotianas do protagonismo do "grande poeta" no restauro da tradição, e da coerência do *major poet*, ou ainda a percepção de W.J. Bate, precedendo Bloom, do maior sofrimento e discrição dos poetas maiores face ao "fardo do Passado"; mas tenha-se também em conta que os diálogos que ensaiaremos a partir da obra de Heaney incidirão sobre poetas da mesma geração, ou de gerações imediatamente contíguas, para **alguns** dos quais não queremos nem poderíamos reclamar igual distinção, sendo a esse respeito a percepção eliotiana da função desempenhada pelos "poetas menores" uma referência claramente mais adequada:

> a great literature is more than the sum of a number of great writers. Secondary writers provide collectively, and individually in varying degrees, an important part of the environment of the great writer. (...) The continuity of a literature is essential to its greatness; it is very largely the function of secondary writers to preserve this continuity, and to provide a body of writings which is not necessarily read by posterity but which plays a great part in forming a link between those writers who continue to be read. [50]

---

[49] Ver pp.82-3 desta Introdução, capítulo 2.

[50] T.S. Eliot, "The Classics and the Man of Letters" (1942), *Selected Prose* (Harmondsworth: Penguin, 1953), (221-39) 225.

A preocupação de Eliot é, contudo, como neste passo mais uma vez se vê, acentuada e sistematicamente com a necessidade de continuidades, de legados que, se nalguns casos podem ser sentidos como intimidatórios, podem também ser acolhidos de forma generosa e pacífica no âmbito de uma tradição com características orgânicas, e inspirando preocupações com a sua (re)construção que se podem manifestar de forma deliberada e consciente; a de Bloom, por outro lado, é a de advogar a inevitabilidade da descontinuidade e do confronto como imperativo psicológico da criação, e nexo fundamental e antitético da história poética - para a qual pode aceitar, contudo, a validade do termo **tradição**, como macro-modelo de sucessivas relações antitéticas e agonísticas, de sucessivas vitórias de "poetas fortes" (os únicos que interessam a Bloom) na conversão em prioridade da sua posterioridade:

> tradition is influence that extends past one generation, a carrying-over of influence (...) influence that goes through more than two generations of strong poets tends to become part of tradition, even to become the tradition itself. (...) when strength has imposed itself long enough, then we learn to call it tradition, whether we like it or not. [51]

Identificada especificamente na história literária ocidental dos últimos séculos, esta cadeia de influências gera um quadro radicalmente desidealizante:

> The history of fruitful poetic influence, which is to say the main tradition of Western poetry since the Renaissance, is a history of anxiety and self-saving caricature, of distortion, of perverse, wilful revisionism without which modern poetry as such could not exist. [52]

A distinção mas também as proximidades que acima se sugeriam entre Eliot e Bloom, na leitura do relacionamento de poetas com predecessores, resultarão particularmente claras do confronto (implícito) da tese bloomiana com os juízos constantes de um passo de Eliot que lhe é cerca de trinta anos anterior, e que citamos extensamente, pela relevância da comparação que propicia:

> the poet is aware of his predecessors, and (...) we are aware of the predecessors behind his work, as we may be aware of ancestral traits in a person who is at the same time individual and unique. The predecessors should be themselves great and honoured: but their accomplishments must be such as to suggest still undeveloped resources of the language, and not such as to oppress the younger writers with the fear that everything that can be done has been done, in their language. The poet, certainly, in a mature age, may still obtain stimulus from the hope of doing something that his predecessors have not done; he may even be in revolt against them, as a promising adolescent may revolt against the beliefs, the habits and the manners of his parents; but, in retrospect, we can see that he is also the continuer of their traditions, that he preserves essential family characteristics, and that his difference of behaviour is a difference in the circumstances of another age. And, on the other hand, just as we

---

[51] Bloom, *Map of Misreading* 32, 200.

[52] Bloom, *Anxiety* 30.

> sometimes observe men whose lives are overshadowed by the fame of a father or a grandfather, men of whom any achievement of which they are capable appears comparatively insignificant, so a late age of poetry may be consciously impotent to compete with its distinguished ancestry. We meet poets of this kind at the end of any age, poets with a sense of the past only, or alternatively, poets whose hope of the future is founded upon the attempt to renounce the past. The persistence of literary creativeness in any people, accordingly, consists in the maintenance of an unconscious balance between tradition in the larger sense - the collective personality, so to speak, realized in the literature of the past - and the originality of the living generation. [53]

Retomando (na conclusão) o sentido do equilíbrio profícuo entre a tradição e o talento individual, este passo confirma o que acima afirmámos a propósito da preocupação de Eliot com a superação de factores de ruptura pelos factores de continuidade, aplicada aos juízos que formula sobre a relação ansiosa do poeta com os precursores. Se a crença na referida superação, notória na visão benévola (um desejo mais do que uma análise?) das sucessões eventualmente pacíficas no seio de uma tradição orgânica, marca a diferença de Eliot neste passo em relação a modelos assentes na descontinuidade como chave da tradição, os termos em que identifica a angústia da posterioridade antecipam (mais obviamente) W. Jackson Bate, por sua vez principal precursor de Bloom.

Comuns a Bate e a Bloom (entre outros aspectos menores), a afirmação da angústia da posterioridade como chave para a leitura da tradição; da intensidade acrescida e decisiva dessa angústia para o grande poeta; e a leitura do fenómeno como essencialmente pós-Iluminista (mais flexivelmente em Bate, rigorosamente para Bloom em *The Anxiety of Influence* - uma posição que *A Map of Misreading* virá relativizar [54]). A diferença de Bloom, decisiva para o fascínio que gerará nalguns quadrantes, residirá, então, na estruturação psicanalítica que propõe para o fenómeno, e na grande elaboração retórica e conceptual de um discurso em que a referência freudiana e a de inspiração em Nietzsche (os dois pilares fundamentais que Bloom reconhece [55]) se conjugam com contributos e

---

[53] T.S. Eliot, "What is a Classic?" (1944), *On Poetry and Poets* (53-71) 57-8.

[54] Bloom, *Map of Misreading* 77: "I would now recant my previous emphasis on the anxiety of influence as a Post-Enlightenment phenomenon. (...) I would now assert only a difference in degree, rather than in kind, for influence-anxieties from Milton on".

[55] Não configurará, ironicamente, a atitude de Bloom em relação aos seus precursores diversos estádios da "ansiedade" ? - ou não tivesse Bloom advogado a incidência da sua tese também sobre o crítico (*Anxiety* 94-5; *Map of Misreading* 3): na mesma página em que proclama as já mencionadas referências essenciais da sua teoria, Bloom reconhece também a **prioridade** da obra de Bate, mas parece efectuar alguns dos estádios que propõe para a ansiedade de influência:

> In this book I largely neglect the area Bate has explored with great skill, in order to center upon intra-

terminologias de âmbitos muito diversos e dificilmente dominados pela generalidade dos seus leitores: como Michael Worton e Judith Still advertem, "Bloom's texts presuppose intertexts which (...) may be unlocatable for individual readers"[56]. Alguns dos aspectos da tese de Bloom que mais reacções, de fascínio ou de ódio, têm suscitado, prendem-se, contudo, não tanto com a "dificuldade" conceptual e de referência do seu texto, mas antes com a estratégia retórica pela qual Bloom antecipa eventuais objecções à sua tese - que poderiam assentar, por exemplo, na demonstração do desconhecimento da obra do precursor em relação à qual Bloom imputasse uma ansiedade a determinado poeta:

> the meaning of a poem can only be a poem, but *another poem - a poem not itself.* And not a poem chosen with total arbitrariness, but any central poem by an indubitable precursor, even if the ephebe *never read* that poem. (...) an ephebe's best misinterpretations may well be of poems he has never read.[57]

Para além disto, um mecanismo pelo qual Bloom converte em acréscimo de confirmação da sua teoria toda a contestação que lhe possa ser dirigida é também parte integrante da impossibilidade da sua negação:

> I take the resistance shown to the theory by many poets, in particular, to be likely evidence for its validity (...) More than ever, contemporary poets insist that they are telling the truth in their work, and more than ever they tell continuous lies, particularly about their relations to one another, and most consistently about their relations to their precursors.[58]

A qualidade de *outrageousness* que o próprio atribuiu à sua tese [59] culmina, enfim, na declaração da irrelevância da "correcção" que lhe possa ser reconhecida, em nome do que Bloom defendeu ser a sua "utilidade" prática:

> whether the theory is correct or not may be irrelevant to its usefulness for practical criticism, which I think can be demonstrated. [60]

> poetic relationships as parallels of family romance. Though I employ these parallels, I do so as a deliberate revisionist of some of the Freudian emphases.
>
> (*Anxiety* 8 - sublinhados nossos)

Um desvio (ou *clinamen*) que implica a diferença em relação ao texto precursor e sugere a maior justeza do curso seguido, um completar (ou *tessera*) do texto precursor que sugere a sua insuficiência...

[56] Worton and Still, *Intertextuality* 28.

[57] Bloom, *Anxiety* 70.

[58] Bloom, *Map of Misreading* 10.

[59] Ver Bloom, *Anxiety of Influence* 30.

[60] Bloom, *Map of Misreading* 10.

Todas estas questões, da eventual aplicabilidade prática da teoria de influência, como dos processos pelos quais ela mesma impossibilita a sua infirmação, resultaram claros da recensão que Harold Bloom publicou em 1980 sobre *Field Work*, e mais tarde (em 1986) viria a converter em Introdução à já por nós citada antologia de textos críticos sobre Seamus Heaney que quis organizar. Todo o texto se dirigia, à partida, à questão da inevitabilidade do *agon* de Heaney, como de qualquer "poeta forte" da Irlanda, com o grande precursor Yeats, e da postulação prévia dessa inevitabilidade decorria a leitura da carreira do poeta, a encontrar o seu primeiro momento de glória (para Bloom, o volume *North*) no momento em que o vulto do precursor se tornasse reconhecível, remetendo Bloom todos os ecos de outros poetas em Heaney para a menoridade de estratégias de diversão:

> What emerges in *North*, and stands clear in *Field Work*, is the precursor proper, the middle Yeats, with whom the agon of the strong Irish poet must be fought, as much by Heaney in his maturity as it is by Kinsella, with the agon itself guaranteeing why Heaney and Kinsella are likely to become more memorable than Kavanagh and Clarke, among the Irish poets following Yeats. [61]

Por esta mesma razão, Bloom elogiará como o auge da escrita de Heaney em *North* "the sequence of poetic incarnation with the Yeatsian title, 'Singing School'" [62] - um breve ciclo de poemas, coloquiais e "jornalísticos", que têm de yeatsiano, para além do título, uma epígrafe, e que integram a parte politicamente mais comprometida do volume, considerada menor pela maioria dos sectores da crítica. A identificação da voz do precursor por Bloom, num outro poema de *North*, terá todas as características de um momento oracular:

> I hear behind the poems of *North* the middle Yeats of *The Green Helmet* and of *Responsibilities*, a hearing reinforced by *Field Work*

- e, após a citação:

> That is Heaney's 'Belderg', from *North*, but I do not think Yeats would have disowned it.[63]

Quem aguarde qualquer demonstração do que Bloom ouve, e como, ter-se-á esquecido de que a sua teoria de influência, enquanto modelo psicogenético da imaginação poética, postula inevitabilidades antitéticas - mas não "desce" ao nível das circunstâncias textuais que o comum dos críticos invocará para apontar semelhanças, partilhas ou dívidas entre

---

[61] Bloom (ed.), "Introduction", *Seamus Heaney* (1-10) 2.

[62] Bloom (ed.), *Seamus Heaney* 3.

[63] Bloom (ed.), *Seamus Heaney* 3.

poetas:

> By 'poetic influence' I do not mean the transmission of ideas and images from earlier to later poets. This is indeed just 'something that happens', and whether such transmission causes anxiety in the later poets is merely a matter of temperament and circumstances. These are fair materials for source-hunters and biographers, and have little to do with my concern. [64]

> Poetic influence, in the sense I give to it, has almost nothing to do with the verbal resemblances between one poet and another. [65]

De algum modo prevendo que a autoridade do seu pronunciamento poderia não ser suficiente, e registando a não-convergência de críticos como Richard Ellmann com a sua leitura, Bloom fazia-o anteceder, em nota introdutória à colectânea, de um apelo confiante aos juízos da posteridade:

> Time must tell (...) if the editor's introduction, with its observations upon Heaney's inevitable agon with Yeats, will prove to be correct in the longer span. [66]

Acrescente-se que, duas semanas após a publicação original do texto de Bloom no *TLS*, Anne Stevenson denunciaria em carta ao mesmo periódico o que apelidava de distorções "grotescas" no texto de Bloom, que via como um reflexo da vontade de servir a sua teoria a todo o custo, e como cumprindo um propósito adverso ao que Stevenson entendia ser o objectivo primeiro da crítica:

> to lead readers to poems through texts. Why else should the criticism of poetry exist? [67]

Insurgia-se esta carta, sublinhe-se, menos contra o modelo teórico bloomiano, face ao qual os pressupostos que enunciava seriam pelo menos pouco adequados, do que contra uma tentativa específica do seu autor de o pôr em prática, de demonstrar a sua validade enquanto *practical criticism* (que, como vimos, sempre reclamou), através de uma recensão que parecia aceitar configurar-se em moldes convencionais, para, no momento crucial, sobrepor a quaisquer considerações textuais conclusões antecipadamente asseguradas pelo referido modelo teórico.

Da nossa parte, assumindo a teoria de influência bloomiana como uma de várias construções teóricas que tomamos como referência geral sem contudo nos comprometermos

---

[64] Bloom, *Anxiety of Influence* 71.

[65] Bloom, *Map of Misreading* 19.

[66] Bloom (ed.), "Editor's Note", *Seamus Heaney* VIII.

[67] Anne Stevenson, "To the editor: 'Seamus Heaney'", *TLS* (February 22, 1980) 208.

com a aceitação incondicional da totalidade de implicações de qualquer delas, e tendo apresentado alguns dos factores da sua adequação e desadequação ao objecto de estudo que consideramos, poremos em jogo muito do que Anne Stevenson teria por óbvio e necessário, e que Bloom, com o *outrageousness* por si mesmo reclamado para *The Anxiety of Influence*, depreciara como "just 'something that happens'": a consideração das circunstâncias textuais que permitem o reconhecimento da transmissão de ideias e imagens de poeta para poeta [68]. Quer isto dizer que teremos em atenção distinções como as estabelecidas por Claudio Guillén, poucos anos antes de Bloom publicar *The Anxiety of Influence*, entre a natureza essencialmente causal e genética da **influência** (com nexos de forma alguma depreciáveis), e semelhanças textuais não legíveis à luz desses nexos, mas antes integrando um legado comum de **convenções** e **técnicas** (que igualmente nos ocuparão), como componentes e factores de **tradição**:

> Certain textual correspondences are not the products of chance (...) and yet are not connected with the central stream of genetic development to which influences necessarily belong (...) [they are rather] the initial "vocabulary" of a poet (...) the sum of the elements preserved in the memory or the sensibility of the poet before the genesis of a particular poem begins, and which are available indifferently to all his later writing. It contains potential vehicles of sensibility, reminiscences, self-contradictions. And it includes also linguistic or formal procedures, preserved in the technical memory of the artist, and of the sort covered by the terms 'conventions' and 'techniques' (...) The study of conventions and techniques (modes, genres, myths, themes, devices of style and structure) is distinct from the study of influences (...) [and] Traditions tend to be conventions laid out as sequences (conventions, one might say, with a past). (...) In the case of either a convention or a tradition, what is at stake is not the unusual trait, the single impact, the inventive individual (...) but a collective usage. [69]

Esse legado comum integrará, como anteriormente já sugerimos, e se revelará decisivo para a compreensão integral da obra poética de Heaney, a consciência no poeta da história da sua própria escrita, e a recriação permanente, no amadurecimento dos seus processos criativos, dos factores de tradição que o seu próprio passado constitui - como Harold Toliver sublinha,

> By the time a poet has a lifetime of composing behind him, one of the layers that the past presents him is his own personal accomplishment, which (...) must be broken down into elements and recombined

---

[68] Curiosamente (se tivermos ainda em conta os termos da depreciação de tais preocupações por Harold Bloom), Heaney viria a adoptar num poema de *Field Work* ("Song", 56) a expressão "the music of what happens" (com origens remotas num texto medieval irlandês) como emblema verbal da criação poética, expressão que seria por sua vez aceite por Helen Vendler como suficientemente descritiva de práticas poéticas das últimas décadas para figurar como título de uma colectânea dos seus artigos e recensões: Helen Vendler, *The Music of What Happens: Poems, Poets, Critics* (Cambridge, Mass: Harvard U.P., 1988).

[69] Guillén, *Literature as System* 37, 38, 40, 60.

as the imagination now dictates. [70]

(ii) O poeta e os outros

Chegados a este ponto, importa que nos interroguemos: como se coloca Heaney, na sua condição dupla de poeta e **crítico**, face às questões que vimos considerando? Em primeiro lugar, essa dupla condição tem determinado uma crítica assumidamente selectiva quanto ao seu objecto, e desse modo reveladora de dados importantes da formação literária do poeta; sobre o seu primeiro volume de ensaios, *Preoccupations*, comentava Edna Longley em 1980:

> Heaney is of course an occasional critic, tempted on to the podium only by what is dear to his heart or his art. His criticism is thus absolutely a poet's criticism, *his* poetry's criticism. [71]

Em entrevistas concedidas em anos mais recentes, o próprio Heaney tem confirmado este juízo - assumindo a condição do *outsider* no mundo crítico e académico, privilegiado pela aura de diferença da sua arte:

> I never did a thesis or a doctorate or research. I was taken aboard the university on the basis of the poetry and given a fool's pardon to write impressionistic essays rather than deeply researched monographs. [72]

Um ano antes admitira candidamente um processo de auto-leitura nos textos que escreve sobre outros, mas fazia-o sem a máscara de *naiveté* que o víamos, agora mesmo, assumir:

> Eliot has this lovely, haughty yet frigid term - a practitioner. He speaks of writing the criticism of the practitioner. I would say that's what I do. Nevertheless, a practitioner is a reader when he or she sits down. On the whole the poets who appear in my prose (...) are people who are part of my memory. (...) I suppose my criticism is some form of autobiography.[73]

(Registe-se num parêntesis a adequação irónica de ter sido T.S. Eliot, aqui citado sobre a "crítica do poeta" no mesmo passo em que se admite a contaminação do discurso crítico pelas vivências, referências e propósitos que informam o discurso poético, a alertar:

---

[70] Harold Toliver, *The Past that Poets Make* (Cambridge, Mass.: Harvard U.P., 1981) 172-3.

[71] Edna Longley, "Heaney - Poet as Critic", *Fortnight* (December 1980), (15-16) 15.

[72] Adair, "Calling the Tune" 6.

[73] Brandes, "S.H.: An Interview" 14.

> When the critics are themselves poets, it may be suspected that they have formed their critical statements with a view to justifying their poetic practice. [74])

O passo da entrevista a Randy Brandes revela então, numa postura de que a citação pronta de uma referência fundamental é exemplo ortodoxo, o carácter ilusório da imagem de distanciamento face à erudição e aos procedimentos académicos que Heaney cultivava na também citada entrevista a Tom Adair. Na maioria dos seus textos críticos mais recentes, Heaney demonstra, embora com uma discrição que a pode camuflar de modo notável, familiaridade com referências das mais diversas no campo da crítica e teorização literárias -residindo a sua prerrogativa na possibilidade de as invocar ou não, de as adaptar ou combinar eclecticamente, sempre com o pressuposto do papel ancilar que lhes concede face ao primado do texto literário. Como respectivamente Henry Hart e Edna Longley poderiam dizer,

> he is no dupe to fashionable rhetorics [75]

> The siren of theory rarely leads him astray [76]

Se nos procedimentos formais da sua escrita poética Heaney surgiu frequentemente associado ao conservadorismo, partilhado com vários dos seus contemporâneos, do *well-made poem*, que Terence Brown identificava como a principal feição distintiva da "Renascença literária do Norte" [77], a sua postura e expectativas enquanto leitor (e sequentemente crítico) radicam conscientemente numa formação marcada pelo rigor e pela sobriedade, e pelo favorecimento de práticas que a tradição consagre e torne reconhecíveis, como no seguinte passo, sobre a experiência de leitura de poemas em tradução:

> I share the prejudice of my New Critically trained generation against fuzzy language, abstractly swooning language. (...) You just want the standards that usually operate; you want a certain decorum, chastity and integrity of language to be maintained. [78]

Feito este breve reconhecimento de alguns dos princípios determinantes da postura

---

[74] T.S. Eliot, *The Use of Poetry and the Use of Criticism* (1933), (London: Faber, 1980) 29.

[75] Henry Hart, "Seamus Heaney's Places of Writing", *Contemporary Literature* 31:3 (Fall 1990), (383-91) 388.

[76] Longley, "Heaney - Poet as Critic" 15.

[77] Ver capítulo 2, pp.75-6 desta Introdução.

[78] Brandes, "S.H.: An Interview" 11.

crítica de Heaney, regressemos à questão que lhe serviu de ponto de partida: a admissão pelo poeta de que a sua escrita sobre outros corresponde com frequência à identificação de diálogos fundamentais para a sua produção poética. Interessa-nos essa contiguidade entre escrita poética e crítica na medida da preocupação que lhe subjaz de exploração da memória literária, reveladora do tipo de relacionamento com a tradição que Heaney prevê para o poeta, também inscrito, por outro lado, no quadro mais amplo das formas de interrogação e representação do Passado - nas quais atentaremos repetidamente ao longo do nosso estudo da sua obra poética. Em ensaios ainda dos anos setenta, Heaney explicitaria a centralidade dessa retrospecção na sua postura criativa:

> [the effort] to define and interpret the present by bringing it into significant relationship with the past (...) has to be urgently renewed
>
> (*P* 60)

> I am interested in the 'impressions' that a certain kind of culture have left behind in my sensibility, the 'deposits' left by the 'mythos' [79]

Os textos críticos em que a manifestação especificamente literária da preocupação com o Passado encontra exposição mais próxima conceptualmente de alguns dos modelos teóricos que abordámos surgem, contudo, na década de oitenta - com algum destaque, por razões que o título desde logo sugere, para o ensaio "Envies and Identifications: Dante and the Modern Poet". Iniciando-se com a citação de um passo sobre Dante do poema de Yeats "Ego Dominus Tuus", à qual se seguem algumas linhas de comentário, o ensaio chega ao final do primeiro parágrafo com a afirmação de Heaney:

> I quote these lines at the outset as a reminder that when poets turn to the great masters of the past, they turn to an image of their own creation, one which is likely to be a reflection of their own imaginative needs, their own artistic inclinations and procedures. [80]

Formulada com a certeza de um princípio condutor da sua escrita, e que de algum modo se tem como garantido (trata-se aqui de "recordar" algo que já não carecerá, portanto, de demonstração), esta afirmação segue-se a uma instância de Heaney-lendo-Yeats-lendo-Dante: um tipo de rede intertextual, ou de diálogo a dois tempos, que o leitor de Heaney aos poucos se habituará a encontrar. Surge, para além disso, em termos evocativos dos propósitos auto-preocupados do "efebo" perante o grande precursor segundo Bloom - o relacionamento complexo consagrado na dualidade do título, e a frequente utilização do

---

[79] Seamus Heaney, "The Poet as a Christian", *The Furrow* 29:10 (October 1978), (603-6) 603.

[80] Heaney, "Envies and Identifications" 5.

termo "influência" ao longo do ensaio, justificam a inevitabilidade de uma referência que Heaney, contudo, não invoca explicitamente.

As três primeiras páginas do ensaio incluirão ainda breves notas sobre o significado de Dante para poetas como Geoffrey Hill, Wilfred Owen, e Thomas Kinsella (qualquer deles objecto de atenção crítica e de fascínios de intensidade diversa por parte de Heaney), sendo o resto do ensaio dedicado à consideração dessa influência em Eliot, no poeta russo Osip Mandelstam, e na própria obra de Heaney (em *Station Island*). As páginas sobre Eliot assumem significado especial pelo interesse progressivo que Heaney por ele manifestou, em especial a partir do momento em que a ânsia por "autoridade", e por modelos para o exercício dessa autoridade, se torna explícita (coincidindo, aproximadamente, com os finais da década de setenta, e a publicação de *Field Work*) [81]; e é sobre autoridade e modelos que Heaney aqui escreve:

> Virgil comes to Dante (...) as Dante comes to Eliot, a master, a guide and authority [82]

É, enfim, uma grande linhagem face à qual se pressente o desejo de a poder assumir como também sua [83]. Heaney oscila, contudo, entre o modelo "pacífico" aqui ilustrado, de transmissão de um legado de mestre para discípulo, no qual todas as dívidas são reconhecidas, e (pelo menos) **momentos** nos quais um *agon* bloomiano se desenhe: "Eliot begins to envy the coherence and certitude (...) available to his great predecessor" [84] - podendo esta aparente incerteza resolver-se na leitura de uma situação em que a ânsia individual de triunfo na re-criação do predecessor vise a segurança do que é comum e partilhável:

---

[81] Ver a entrevista a Frank Kinahan, "Artists on Art" 410.

[82] Heaney, "Envies and Identifications" 11.

[83] Heaney viria, aliás, a incluir a declaração, no primeiro parágrafo de um texto significativamente intitulado "Learning from Eliot":

> what I have to say can be regarded as a prolonged gloss on something the poet wrote in 1929 about his own experience of Dante

(*Agenda* 27:1 (Spring 1989), (17-31) 17).

[84] Heaney, "Envies and Identifications" 11.

> Eliot was recreating Dante in his own image. He had always taken what he needed from the work and (...) he needed (...) a way of confirming himself as a poet ready to submit his intelligence and sensibility to a framework of beliefs which were inherited and communal. [85]

A aplicação ecléctica à leitura da moderna literatura irlandesa de um amplo espectro de referências, reflectindo a já mencionada familiaridade de Heaney com o passado e o presente da crítica e teorização literárias, encontra exemplo maior numa das conferências do ciclo com que Heaney inaugurou *The Richard Ellmann Lectures in Modern Literature, Emory University*. Após breve reflexão sobre tensões que se consumam e esgotam no acto criativo, afirma Heaney, num passo que combina Auden sobre recepção como "digestão" e recriação, com os processos de constituição do cânone, e com a detecção (muito bloomiana) das manobras de poetas irlandeses na sua demarcação do precursor:

> After this extreme moment, the poetry enters into another press of carryover, when it is 'modified in the guts of the living'. This is the process by which Yeats and Joyce, again in Auden's words, 'became [their] admirers'; by which (in terms of a newer idiom) their texts became canonical. At that point - and the responses of Patrick Kavanagh and Paul Muldoon to the achievement of Yeats are an example of this - a dialectic is set in motion in which the new writing does not so much displace the old as strive to displace itself to an enabling distance away from it (...) any writing is to some extent an unwriting not only of previous writings but even of itself (*PW* 55-6)

Esclareça-se que a admissão de um quadro "ansioso" no relacionamento com Yeats, que encontre prolongamento nas gerações mais recentes (e que implicitamente o inclua), é relativamente atípico na escrita de Heaney sobre a sua tradição - uma escrita mais frequentemente reconhecível pela vontade ostensiva de minimização das várias incidências conflituais que fomos identificando. Poderá, contudo, ser um dos sinais de uma maior sofisticação da perspectiva crítica e dos instrumentos conceptuais, eventualmente comportada pela cosmopolitização da experiência académica de Heaney e pela sua associação, mesmo que de um modo caracteristicamente reservado e distintamente "benevolente", a propostas mais radicais nas letras irlandesas dos anos oitenta - nomeadamente ao integrar o grupo *Field Day*. As qualidades pelas quais a sua produção crítica dos últimos anos tem sido elogiada serão necessariamente distintas das detectadas no entusiasmo e espontaneidade de alguns dos ensaios mais juvenis da primeira colectânea de textos críticos, *Preoccupations*, na qual Heaney revelava, nomeadamente, aspectos da sua familiarização relativamente tardia com a tradição irlandesa - questão nada despicienda no presente contexto.

---

[85] Heaney, "Envies and Identifications" 12.

A autobiografia literária que se define nalguns dos primeiros ensaios de *Preoccupations* [86], como em frequentes revelações feitas em entrevistas, e que cobre uma experiência de leitura que só num tempo de pós-graduação levou Heaney para além do grande cânone da literatura inglesa para o contacto com a poesia contemporânea, quer inglesa quer irlandesa, dispensará resumo pormenorizado (cumprida que está essa tarefa pelo próprio Heaney, como pelos autores de algumas das monografias mais divulgadas sobre a sua obra[87]). Interessar-nos-á apenas, neste ponto, o relato que Heaney oferece do seu despertar para a tradição irlandesa como a **sua** tradição, e o tipo de problemas que rodearam a aquisição dessa consciência, só possível, em primeiro lugar, quando são devidamente apreendidas as dualidades definidoras da identidade de qualquer cidadão de uma Irlanda moderna e anglófona. Escusado será acrescentar que essas dualidades se exacerbam quando se nasce súbdito britânico no Ulster, mas de família autóctone e católica, se deve a escolarização ao *welfare* e ao sistema educacional britânico, e a promoção de uma carreira literária a Londres - sede também do poder que, em coincidência temporal aproximada com os inícios dessa carreira, reprime movimentos pelos direitos cívicos da sua comunidade de origem:

> I speak and write in English, but do not altogether share the preoccupations and perspectives of an Englishman. I teach English literature, I publish in London, but the English tradition is not ultimately home. I live off another hump as well. (...) since [school] I have maintained a notion of myself as Irish in a province that insists that it is British. (*P* 34-5)

Estas declarações - em contexto, notoriamente discretas, quase litóticas - eram produzidas num artigo para o *Guardian* em 1972, quando a sua reputação se construía rapidamente sobre os seus primeiros livros, e Heaney sentia alguma urgência em evitar mal-entendidos sobre a sua identidade e posicionamento, sempre com a situação na Irlanda do Norte como pano de fundo. Contudo, a consolidação da sua popularidade aumentou também as responsabilidades e o peso de qualquer pronunciamento, resultando daí que a preocupação de esclarecimento que aqui lhe encontrávamos se tenha mantido ao longo da sua carreira, pendendo progressivamente para a enfatização do lado irlandês da sua identidade poética, como numa entrevista em 1975:

---

[86] Ver em especial "Mossbawn: 2. Reading", *P* 21-7; "Belfast: 1. The Group", *P* 28-30; e alguns passos de "Feeling into Words", *P* 41-60.

[87] Ver, por exemplo, o já citado Corcoran, *Seamus Heaney* 18 segs.

> essentially I identify with a whole Irish tradition. This is my heritage. I can't deny my Derryness, my Belfastness, my Northernness (...) so I think of myself as an Irish writer. [88]

Dois anos depois, entrevistado então pelo seu amigo Seamus Deane para o primeiro número do periódico *Crane Bag*, integraria esta sua asserção de identidade num processo mais amplo, e não restrito ao desenvolvimento da **sua** consciência cívica e poética - planos estes de autonomização cada vez mais difícil, e alimentando com a sua implicação mútua a auto-confiança crescente da tradição:

> there is a mounting confidence in the validity and importance of our ground (...) an Irish literary tradition. If only because people are killing one another. (...) Discussion of what tradition means has moved from a sort of linguistic nostalgia, a puerile discourse about assonance, metres and so on, to a consideration of the politics and anthropology of our condition. [89]

Já nos anos oitenta Heaney viria a encontrar um momento adequado e conspícuo para a ratificação desta postura com a reacção que lhe foi suscitada pela aplicação do adjectivo *British* a uma antologia que se iniciava com um número significativo de poemas seus, e que incluía mais cinco poetas norte-irlandeses, num total de vinte poetas seleccionados: precisamente o *Penguin Book of Contemporary British Poetry*, organizado por Blake Morrison e Andrew Motion e publicado em 1982. A resposta de Heaney não seria imediata, em boa medida pelo embaraço da situação: a antologia era ostensivamente celebratória do impacto da escrita de poetas do Ulster na cena poética das Ilhas Britânicas, e deveria mesmo ter exibido como título a expressão *Opened Ground*, retirada de um dos poemas da sequência "Glanmore Sonnets", de Heaney (substituída à última hora por um título mais descritivo, e na tradição de outras antologias da editora [90]). A inaceitabilidade (política e poética) da designação *British* seria, por fim, mais forte do que o desejo de não hostilizar quem o pretendia homenagear, e Heaney publicaria em 1983 o poema "An Open Letter", reafirmando em trinta e três estrofes, embora com um humor que isentava Morrison e Motion de qualquer intenção ofensiva, a irredutibilidade da sua identidade irlandesa (também formalmente consagrada no seu passaporte de cidadão da República da Irlanda):

---

[88] Walsh, "The Saturday Interview" 5.

[89] Seamus Deane, "Unhappy and at Home: Interview with Seamus Heaney", *The Crane Bag* 1:1 (1977), (61-7) 64.

[90] Blake Morrison viria a explicar a rejeição do título *Opened Ground* com base em critérios de gosto, dando como exemplo a reacção de Philip Larkin, a quem Andrew Motion pedira conselho: "Andrew Motion tried it out on Larkin up in Hull who said, 'Oh God, you can't call it that. It sounds like a graveyard.'" (Dillon Johnston, "Q. & A. with Blake Morrison", *ILS* 8:2 (Fall 1989), (18-19) 18).

13 Yet doubts, admittedly, arise
When somebody who publishes
In LRB and TLS,
The Listener -
In other words, whose audience is,
Via Faber,

14 A British one, is characterized
As British. But don't be surprised
If I demur, for, be advised
My passport's green.
No glass of ours was ever raised
To toast *The Queen*.
(...)
33 Need I go on? I hate to bite
Hands that led me to the limelight
In the Penguin book, I regret
The awkwardness.
But British, no, the name's not right.
Yours truly, Seamus. [91]

Como o capítulo anterior terá demonstrado, o questionar da identidade, quando se cruza com a consideração da literatura irlandesa no último meio-século, conduz inevitavelmente ao que caracterizámos em pormenor como "a questão de Yeats"; o percurso de Heaney na assunção da tradição poética irlandesa não será excepção, complicado (como em mais do que um momento sugerimos) por expectativas, proporcionais à fama, de descendência em relação ao bardo nacional. Repetidamente, Heaney tem relatado como tardio o seu contacto com a obra de Yeats, pelo menos de forma suficientemente interessada para que pudesse encontrar uma consequência na sua escrita (ou **atitude perante** a escrita), localizando-o nos primeiros anos da década de setenta [92]; e é, de facto, em *North* (1975) que se torna possível encontrar ecos de Yeats, sob a forma de alusões (aliás raras), e de epígrafes. Em data mais recente Heaney recordaria esse alheamento em relação a Yeats, nos seus primeiros anos como poeta, em termos que subentendem a frequência com que tais declarações poderão ser recebidas com incredulidade bloomiana, lidas como mais uma manobra da sua "ansiedade":

> I wasn't in any way conscious of Yeats, as an influence that had to be contended with. The critics would say you don't have to be conscious of it to be involved, but I wasn't. I didn't know Yeats well enough, and his noises, his style, his sound as a writer, have nothing to do with the sounds I was making. I wasn't pervious to him. In fact it was a very different Irish poet called Patrick Kavanagh

[91] Seamus Heaney, "An Open Letter", Field Day Theatre Company, *Ireland's Field Day* (19-30) 25, 29.

[92] Ver Randall, "An Interview with S.H." 13.

(...) who meant more to me.[93]

Em 1977 esse posicionamento tinha sofrido uma alteração suficiente para, na já citada entrevista a Seamus Deane, Heaney mencionar explicitamente Yeats, a par de Kavanagh (que sempre reconhecera e tornara reconhecível como referência para os seus primeiros livros), como baliza da tradição que agora lhe era vital:

> the real strength for me has come to lie in the Irish tradition of Yeats and Kavanagh. [94]

Esclarecia contudo, no mesmo parágrafo, tratar-se de balizas antitéticas. Coerentemente, os primeiros ensaios de Heaney sobre Yeats, posteriormente convertido em referência frequente na sua produção crítica, surgiriam também em finais da década de setenta, sendo incluídos no volume *Preoccupations*.

E, contudo, poucos negariam a aplicabilidade a Heaney de um juízo por ele manifestado em 1989, quando, confrontado em mais uma entrevista com a vulgarização das expectativas bárdicas que o colocariam como sucessor de Yeats, sublinhava o pouco crédito que tal poderia merecer, para acrescentar:

> Besides, I don't think there is any writer in Ireland, or maybe even in the English speaking world at the minute, who could be described as Yeatsian [95]

Não será, pelo menos, ao nível da realização formal, da construção prosódica, da elaboração retórica, de uma dicção característica, que se tornará possível localizar Yeats na escrita de Heaney (como dos seus contemporâneos [96]). No primeiro dos referidos ensaios de 1978 o modelo de composição que Heaney identificava com Yeats era, aliás,

---

[93] Jack Stewart, "Heaney Discusses Irish Literary Tradition (Interview)", *The Voice* (Feb. 15, 1989) 10. O tom didáctico adoptado por Heaney nesta entrevista prende-se com o facto de ela ser concedida a um jornal de estudantes do *Emory University*, Atlanta, Georgia - universidade à qual se deslocou para proferir as já mencionadas conferências em honra de Richard Ellmann, reunidas em *The Place of Writing*.

[94] Deane, "Unhappy and at Home" 66.

[95] Adair, "Calling the Tune" 8.

[96] A não ser, ocasionalmente, com intenções paródicas, como no poema de Paul Muldoon "7, Middagh Street":

As for his crass, rhetorical the English shot...?'
the answer is 'Certainly not'.
posturing, 'Did that play of mine
send out certain men (*certain* men?) If Yeats had saved his pencil-lead
Would certain men have stayed in bed?
(*Meeting the British* (London: Faber, 1987) 39).

preterido em favor da "alternativa" a que Wordsworth corresponderia; se a postura de Yeats para o acto criativo era vista como activa, voluntariosa, "masculina" (e a manipulação violenta do meio transpareceria por vezes, negativamente, nos poemas), a de Wordsworth seria passiva, receptiva, "feminina":

> a version of composition as listening, as a wise passiveness, a surrender to energies that spring within the centre of the mind, not composition as an active pursuit by the mind's circumference of something already at the centre (...) the strain does not show in the verse (...) [when] the poetic act [is conceived] as essentially an act of complaisance with natural impulses and tendencies.
>
> It is otherwise with Yeats. With him, the act is not one of complaisance but of control. (...) [which] is proper to the Yeatsian posture. Yeats does not listen in but acts out. (...) For Yeats, composition was no recollection in tranquillity, not a delivery of the dark embryo, but a mastery, a handling, a struggle towards maximum articulation
>
> (*P* 63, 71-2, 75)

Para além de todos os índices reveladores, neste passo, da atracção pelo modelo criativo que associa com Wordsworth - no emprego da expressão wordsworthiana *wise passiveness*[97], na interpretação da atitude que lhe subjaz como uma entrega ao que é natural e não forçado, etc. - e que o conhecimento da obra poética de Heaney confirma, a identificação do referido modelo com uma postura, não apenas receptiva, mas **auditiva**, garante a sua relevância para um poeta que tão recorrentemente tem sublinhado a natureza decisiva, para a (sua) poesia, do que Eliot denominou "the auditory imagination" [98] (questão a que este trabalho ainda regressará); implica também, como consequência necessária e deliberada da oposição que Heaney apresenta, uma demarcação face à alternativa "autoritária" a que faz corresponder Yeats.

E contudo, como houve já oportunidade de apontar, esta é a fase na carreira de Heaney em que o encontramos com frequência a dizer da sua ambição de **autoridade** como coroar da maturidade poética, e a encontrar em Yeats uma referência fascinante:

> I think that you've arrived as a poet when you can use an intonation that you can call public. (...) I would love to master a voice that could *talk* as well as go into a trance. Possibly I've thought too much about Yeats as an exemplar [99]
>
> Within a culture the most important thing for the poet is to establish authority, and Yeats had the gift

---

[97] Ocorre, nomeadamente, num contexto de defesa do seu modelo de composição, no poema "Expostulation and Reply" (Roger Sharrock (ed.), *Selected Poems of W. Wordsworth* (London: Heinemann, [1958] 1977) 40).

[98] Eliot, *The Use of Poetry and the Use of Criticism* 118-19.

[99] Haffenden, "Meeting S.H." 23.

of establishing authority [100]

Que a exemplaridade a encontrar em Yeats é cultural e de postura pública, relacionada com as responsabilidades que, embora por razões diversas das que Yeats encontrou, continuam a afligir os poetas da Irlanda no presente, mas também a da seriedade com que dedicou toda a vida à obra (e estabeleceu uma continuidade da vida para a obra) era o que o **outro** ensaio sobre Yeats em *Preoccupations* já esclarecera. Intitulado precisamente "Yeats as an Example?", justificava a interrogação aposta a um título reproduzido de um ensaio de Auden com uma percepção que reconhecemos já como central à "questão de Yeats":

> the orthodox notion that a very great poet can be a very bad influence on other poets. (*P* 100)

Defendia, contudo, a arrogância pública e política do poeta como uma máscara necessária à defesa da integridade artística num contexto adverso - um contexto no qual Yeats escolhera ficar, diferentemente dos que tinham optado pelo exílio: "When Joyce rebelled, he left (...) When Yeats rebelled, he remained" (*P* 108).

Nessa integridade, e na natureza inabalável dum propósito artístico, residiria, porventura, o exemplo maior de Yeats, como Heaney sublinharia ainda, num passo em que a questão da maturidade se colocava de novo:

> What Yeats offers the practising writer is an example of labour, perseverance. He is, indeed, the ideal example for a poet approaching middle age. (*P* 109-10)

É um passo que Heaney terá, por certo, recordado em 1989, o ano em que se comemorou o cinquentenário do seu **nascimento** - e o cinquentenário da **morte** de Yeats. Celebrado na sua meia-idade, Heaney ajudou também a celebrar o grande predecessor, contra o pano de fundo das polémicas que já descrevemos. Num artigo surgido na edição comemorativa do *Fortnight*, Heaney faria corresponder ao título, "Yeats's nobility", a vontade de subtrair o poeta ao âmbito das pequenas disputas, na afirmação em Yeats de uma perspectiva marcadamente individual que excluiria qualquer intencionalidade retórica distinta da expressão e satisfação de uma realidade imaginativa própria:

> Yeats spoke as the voice of greatly representative imagination. Yet he spoke not for any party or faction but utterly from himself and for himself. [101]

---

[100] Num documentário da RTE (*Radio Telefis Eireann*), intitulado "Joyce, Yeats and Wilde" (1982), em que "contracenava" com Richard Ellmann; citado por Ronald Schuchard, "Introduction" (*PW* 11).

[101] Heaney, "Yeats' nobility", *Fortnight* (an anniversary supplement, 1988) II.

Não pretendia Heaney, contudo, desenraizar a obra de Yeats do tempo que lhe justifica muitas das feições, mas apenas colocar a sua leitura acima de uma perspectiva historicizante e particularista (ou informada por especificidades irlandesas) que se tornasse impeditiva do reconhecimento complexo da sua totalidade:

> Yeats the poet both endures and embodies the whole field of forces active in Ireland and the world beyond, and is as responsive to the apocalyptic side of himself as to the elegiac. [102]

Era precisamente o apelo à manutenção da perspectiva e das proporções na consideração dessa totalidade que permitia a Heaney, para o final do artigo, reconhecer a presença na obra de Yeats de feições justificativas das reticências de sectores da crítica, mas apontando para a sua circunscrição a um número pouco significativo de poemas:

> It seems unnecessarily perverse to sully Yeats's reputation because of a small, strident and dangerous group of poems that show him in a role that he once imagined contemptuously as 'an old bellows full of angry wind'.[103]

Nem sempre, contudo, Heaney conseguiu proceder à cuidadosa gestão de equilíbrios face à "questão de Yeats" que este artigo demonstrava - equilíbrios entre a adesão artística e imaginativa de poeta para poeta, que sugere a defesa da autonomia da arte, e as imposições da sua postura pública e de origens, que poderiam conduzir Heaney a atitudes politicamente mais explícitas e situadas. No artigo que publicou no *Irish Times* a 28 de Janeiro de 1989 (o dia do quinquagésimo aniversário da morte de Yeats), a vontade consensual e de triunfo sobre incompatibilidades não é tão bem-sucedida. O modo como se refere aos esforços de Yeats para um nacionalismo cultural ("the magnificence of his contribution"), sobre o qual incidem as atenções revisionistas, trai uma admiração não muito distante da susceptibilidade antes confessada à sua atracção emocional: "there is exhilaration in being near to the vitality of it all". Contudo, pouco adiante, Heaney declara a sua concordância com a análise da "questão de Yeats" por Seamus Deane (que sublinha, como vimos, os perigos políticos e culturais do seu legado), para lhe contrapor de imediato a afirmação:

> it is also obvious that without the daring and danger of Yeats's career, our collective poetic and critical life would be less alive to the extreme possibilities - and responsibilities - of those who would "articulate sweet sounds together".

Como compatibilizar a concordância com o principal argumento para a culpabilização de

---

[102] Heaney, "Yeats' nobility" II.

[103] Heaney, "Yeats's nobility" III.

Yeats por uma tradição opressiva com a afirmação do contributo vital do mesmo Yeats para o entendimento da função do poeta (também numa dimensão cívica que o intercalar da referência a "responsabilidades" sugere) e do sentido de uma tradição? As dificuldades podem sobreviver mesmo à agilidade conciliatória que as (também) responsabilidades do reconhecimento público têm inspirado a Heaney.

Do mesmo modo que a reflexão sobre a tradição irlandesa leva Heaney a confrontar o legado de Yeats, também o seu contributo para o tipo de recepção que esse legado encontrou no debate cultural das últimas décadas envolverá a invocação de Joyce, cuja constituição em figura parental alternativa por parte de poetas das últimas gerações é indissociável e estrategicamente dependente, como no capítulo anterior se apontou, das querelas em torno da "questão de Yeats", partilhando, portanto, de um sentido mais politico-cultural do que estritamente literário. No reconhecimento de Joyce por parte de Heaney confirma-se, aliás, uma percepção extensiva a outros poetas do período que nos ocupa: que é em especial com a representação da experiência formativa do jovem católico irlandês, e dos seus conflitos intelectuais e morais, através da personagem Stephen Dedalus - e mais decisivamente no *Portrait of the Artist as a Young Man* - que Joyce oferece a quem dele se quer reclamar descendente um modelo para a auto-projecção imaginativa. É esse o sentido da menção de Heaney ao *Portrait* como um dos instrumentos do seu despertar juvenil e orgulhoso para uma consciência da identidade (literária) irlandesa, face aos meios e objectos quer de uma escolarização, quer de hábitos de leitura adolescentes, em moldes britânicos (*P* 23).

Trata-se, enfim, da libertação ansiada por quem a História condenou a falar a língua do opressor mas procura modos de autonomizar o seu uso, radicando-o em vivências e práticas culturais diversas das dos seus "donos" primeiros; como Heaney reconhecerá, "Joyce made a myth and a mode out of this self-consciousness" (*P* 196) - o que para Heaney assumirá caracteristicamente a forma, não de uma ruptura, mas de equilíbrio e conciliação:

> one [can] be faithful to the nature of the English language (...) and, at the same time, be faithful to one's own non-English origin [104]

[104] Deane, "Unhappy and at Home" 65.

O ponto de partida para a assunção desinibida do Inglês-falado-por-irlandeses [105] é, para Heaney como para muitos dos seus compatriotas, o famoso episódio do *Portrait* que decorre da percepção de Stephen, a propósito de um desentendimento lexical com o *dean of studies* (*tundish* ou *funnel*?), da potencial alteridade do seu Inglês quando ouvido por ingleses, produzindo Stephen uma reflexão que se tornou a fórmula clássica do ressentimento perante a subalternidade linguística:

> The language in which we are speaking is his before it is mine. How different are the words *home,Christ, ale, master*, on his lips and on mine! I cannot speak or write these words without unrest of spirit. His language, so familiar and so foreign, will always be for me an acquired speech. I have not made or accepted its words. My voice holds them at bay. My soul frets in the shadow of his language.
>
> (*PAYM* 453)

O passo decisivo surgirá, contudo, perto do final, e da opção pelo exílio voluntário, quando /Stephen descobre poder afirmar a autoridade do seu Inglês, e expurga o seu ressentimento praguejando interiormente contra o *dean of studies* - passo que se revelará na sequência "Station Island" da maior importância para Heaney, pela libertação que acarreta como pelo facto de ostentar, no diário de Stephen, a data que é também a do aniversário do poeta[106]:

> 13 *April*: That tundish has been on my mind for a long time. I looked it up and find it English and good old blunt English too. Damn the dean of studies and his funnel! What did he come here for to teach us his own language or to learn it from us? Damn him one way or the other!
>
> (*PAYM* 524)

A decorrente libertação da angústia face à prioridade linguística do colonizador integrar-se-á, contudo, na perspectiva mais ampla do ultrapassar das barreiras e dos estigmas de provincianismo; como Heaney tem repetidamente afirmado em entrevistas e ensaios, o cosmopolitismo de um exilado que mantém o ponto de origem como referência incessante da sua escrita e nela inscreve complexos percursos intra- e trans-linguísticos constitui Joyce em modelo vindicativo de nação e região:

> Joyce seems to me to have been the most enabling of writers in a political, cultural way, because he didn't take England under his notice. (...) Joyce brought Irish literature beyond both national griefs

---

[105] Entidade objecto de frequentes estudos - desde o clássico de P.W. Joyce, *English As We Speak it in Ireland* (1910), (Dublin: Wolfhound, 1988), aos volumes de Loreto Todd, *The Language of Irish Literature* (Basingstoke and London: Macmillan, 1989); *Words Apart: A Dictionary of Northern Ireland English* (Gerrards Cross: Colin Smythe, 1990).

[106] Um pormenor cuja relevância é apontada por Corcoran, *S.H.* 167.

and national grievances, freed it. [107]

> while a literary scene in which the provinces revolve around the centre is demonstrably a Copernican one, the task of talent is to reverse things to a Ptolemaic condition. The writer must reenvisage the region as the original point. Stephen Dedalus, naturally, got it right from the very beginning when he inscribed his name and address with all the placidity of his own creator inscribing himself into the cosmic scheme of things: *Stephen Dedalus, Class of Elements, Clongowes Wood College, Sallins, Co. Kildare, Ireland, Europe, The World, The Universe.*
>
> When it comes to seeking the regional redeemer, Joyce is crucial.[108]

Serão evidentes as afinidades entre o papel de recentramento da consciência de si para o autor irlandês, que Heaney reclama para Joyce, e a preocupação (por exemplo) de Kavanagh com o provincianismo dos seus compatriotas, e com a afirmação da superioridade de civilizações confiantemente assentes na alternativa que designou como *parochialism*[109]: não é por acaso que Heaney raramente reconhece os referidos méritos de Joyce sem com eles alinhar a menção a Kavanagh, e que a caracterização por este último da vacuidade imaginativa, emocional e intelectual do homem do campo irlandês no seu longo poema "The Great Hunger" permite a leitura do seu (anti-)herói como o equivalente rural de personagens joyceanas em *Dubliners* [110]. Os termos em que Heaney exalta a libertação legada por Joyce evocam igualmente, por outro lado, pronunciamentos de Thomas Kinsella e John Montague sobre os modos de afinidade com a tradição que localizam na sua obra [111].

A exploração crítica de diferentes vertentes da sua tradição por poetas das últimas gerações revela assim a persistência de ecos e diálogos que de algum modo validam o modelo relacional que determinará parte importante deste trabalho, como ao longo do presente capítulo se procurou significar. Contudo, e em posição prévia ao questionar dos diálogos possíveis entre Heaney e Kavanagh, Kinsella, Montague, Mahon ou Longley,

---

[107] Kinahan, "Artists on Art" 407.

[108] Heaney, "The Regional Forecast", R.P. Draper (ed.), *The Literature of Region and Nation* (10-23) 13. Este volume reune parte das conferências e comunicações apresentadas ao *International Conference on the Literature of Region and Nation, University of Aberdeen, 19-23 August 1986.*

[109] Ver p.59 desta Introdução.

[110] Ver Garratt, *Modern Irish Poetry* 153.

[111] Ver pp.65-8 desta Introdução.

estará sempre, como objecto central e primeiro de atenção, a leitura das relações consigo própria da obra poética de Seamus Heaney, assente num princípio por ele identificado na obra de um seu contemporâneo, e que, reproduzindo uma estratégia frequente da sua prática crítica, propomos a encerrar esta Introdução como mote para o estudo que se segue: "the necessity for constant self-digestion as the condition of self-creation" (*PW* 59).

II

CORRESPONDÊNCIAS

Intróito: O PRIMEIRO POEMA

Começar um estudo da obra de um poeta pela consideração do primeiro poema da sua primeira colectânea poderia, com um poeta que não Seamus Heaney, ser apenas uma opção simplista e prenunciadora de uma obediência a linearidades cronológicas e sequenciais pouco entusiasmantes. No caso de Heaney, contudo, é não só uma vantagem como uma inevitabilidade. É-o, esclareça-se, não apenas pela vontade do autor, que, depreciando embora a sua rudeza (*P* 41-3), tem colocado "Digging" (*DN* 13-14) como poema de abertura de edições seleccionadas, assim como de sessões de leitura pública de poemas seus; mas essencialmente porque, apesar de Heaney reconhecer um planeamento cuidado dos factores de coerência interna da obra apenas a partir de um momento posterior, "Digging" permite a identificação de feições com uma persistência na sua escrita que **quase** poderia levar à postulação crítica de um plano pré-existente a toda a obra - se a maximização da intencionalidade organizativa e dos poderes antecipatórios do poeta, que tal suporia, nos surgisse como verosímil. Se se acrescentar que o "primeiro poema" (coligido) de Heaney se oferece também à articulação com textos de outros poetas na tradição que escolhemos para pano de fundo, justificar-se-á, num estudo tão direccionado para a detecção de recorrências de um e de outro tipo, a aceitação da sua leitura no momento também primeiro e de configuração temática deste trabalho. Explicite-se, ainda que aparentemente óbvio, o seguinte *caveat*: mesmo que o sublinhar de passos ou efeitos específicos deste poema pareça pretender reproduzir a experiência de um leitor recém-chegado a Heaney, a valorização relativa desses passos ou efeitos, presidida pela intenção **prospectiva** de apontar as referidas continuidades, depende da **retrospecção** que só o conhecimento de poemas posteriores possibilita. Desde o início, portanto, a colocação em contexto, e a estratégia relacional que o capítulo anterior anunciou, regem a leitura.

Os primeiros dois versos do poema -

> Between my finger and my thumb
> The squat pen rests; snug as a gun. (*DN* 13)

- remetem-nos para a fisicidade e a dimensão material do acto de escrita, ou da disponibilidade para ele, observação que de imediato se confunde com o sentido de poder

e perigo, ainda que latente ou dormente, que o fim do segundo verso lhe faz corresponder. As recorrências fonéticas (rima, assonância, aliteração), que assistem e carreiam esses sentidos, sendo marcas prosódicas cuja exuberância emblematizou a escrita de Heaney nos seus primeiros anos de reconhecimento público, sinalizam e conjugam-se com um também característico primado da percepção auditiva que faz com que a actividade que a segunda estrofe começa a descrever nos seja transmitida antes de mais pelo som - de algum modo contrariando a expectativa visual que a menção a uma janela poderia justamente criar:

> Under my window, a clean rasping sound
> When the spade sinks into gravelly ground:
> My father, digging. (*DN* 13)

A actividade que o título anunciava está agora apresentada, e é a contrapartida de um **exterior** à actividade de **interior** (a escrita) que o poeta protagoniza. A oposição é também a dos modos de vida respectivos dos homens de duas gerações, e a contemplação (quando a percepção visual surge) do pai que cava, pelo filho que escreve, introduz complexidade imaginativa na distinção espacio-temporal, através da evocação de uma distância (em relação a momento análogo) que recobre uma duração:

> I look down
>
> Till his straining rump among the flowerbeds
> Bends low, comes up twenty years away
> Stooping in rhythm through potato drills
> Where he was digging. (*DN* 13)

A firmeza com que os dedos seguravam a caneta, na primeira estrofe, encontrará correspondência no manejar da pá pelo pai, gesto observado e evocado como factor de um prazer de infância no contacto imediato com o produto da terra:

> The coarse boot nestled on the lug, the shaft
> Against the inside knee was levered firmly.
> He rooted out tall tops, buried the bright edge deep
> To scatter new potatoes that we picked
> Loving their cool hardness in our hands. (*DN* 13)

A admiração pela eficiência assim descrita dirigir-se-á, contudo, menos a uma excepcionalidade individual do que à compreensão da ancestralidade dos gestos em causa, com o alargamento no poema do espectro geracional e da memória:

> By God, the old man could handle a spade.
> Just like his old man.
>
> My grandfather cut more turf in a day

Than any other man on Toner's bog.
Once I carried him milk in a bottle
Corked sloppily with paper. He straightened up
To drink it, then fell to right away
Nicking and slicing neatly, heaving sods
Over his shoulder, going down and down
For the good turf. Digging. (*DN* 13-14)

O cavar a turfa, a níveis cada vez mais fundos, descrito com uma já referida exuberância de dicção (nas rimas internas, nas aliterações, e na exploração de efeitos onomatopaicos) que transmite da fruição do real para a escrita um indisfarçável prazer, tornar-se-á também o correlativo explícito da escavação da memória através de "raízes" que recuperam vida na evocação e sequentemente no poema:

The cold smell of potato mould, the squelch and slap
Of soggy peat, the curt cuts of an edge
Through living roots awaken in my head. (*DN* 14)

Os últimos versos do poema pecarão talvez por verbalizarem o óbvio - as analogias que as estrofes anteriores definiram em torno da substituição, na descendência geracional, da pá pela caneta:

But I've no spade to follow men like them.

Between my finger and my thumb
The squat pen rests.
I'll dig with it. (*DN* 14)

Mas a afirmação voluntariosa do final, ocupando o lugar (no que de outro modo seria uma iteração dos dois primeiros versos) da descrição inicial da caneta como "snug as a gun", completa a rede de contaminações metonímicas e equivalências metafóricas entre *pen*, *spade* e *gun*, delas retirando força acrescida para o comprometimento que traduz com descendências e continuidades.

Reconheçamos agora as referências que nos permitiram começar por afirmar a possibilidade de radicação em "Digging" de boa parte das linhas de leitura que desenvolveremos ao longo deste estudo. Os primeiros dois versos apresentam uma preocupação com o pensar da escrita, no seu poder e responsabilidades, que, como nos capítulos de **Introdução** terá transparecido, será uma constante na obra poética e ensaística de Heaney, problematizada pelo sucesso do poeta e pela situação do Ulster, e que

encararemos com correspondente frequência. Mais especificamente, o símile *pen - gun* acentua a consciência do poder que uma escrita politicamente comprometida pode deter, e os dilemas de Heaney sobre **se** e **como** poderá representar a causa historico-política da sua comunidade de origem serão objecto de atenção quer na segunda parte do Capítulo 2 - o qual incide mais directamente sobre a mitificação da História através da descoberta de nexos e recorrências cíclicas - quer na primeira parte do Capítulo 3. Da repetibilidade da experiência se afirma também a perspectiva sobre a ancestralidade dos gestos em "Digging", mas fá-lo no plano da história familiar, e sem as complexidades míticas que poemas posteriores ensaiam sobre a comunidade ou a nação; como teremos ampla oportunidade de demonstrar, o envolvimento emocional de Heaney com as continuidades e a experiência familiares atravessa igualmente a sua obra, e sobre estas questões, assim como sobre a conjugalidade e as relações de amizade, incidirá a segunda parte do terceiro e último capítulo. Que a experiência pessoal e familiar de Heaney é fortemente determinada pela ruralidade é, por outro lado, algo que os sons, cheiros e texturas evocados em "Digging" inegavelmente transmitem, e os modos da sua representação, assim como da utilização de imagens de origem rural para dar consequência poética a diferentes dimensões do real e da experiência, ocupar-nos-ão no Capítulo 1. A escavação que dá o título a este primeiro poema não é, contudo, apenas de natureza agrícola; a breve leitura que dele fizemos apontou a sua metaforização como demanda de nexos familiares, mas uma das facetas mais conhecidas da obra de Heaney terá a ver com a exploração mitico-simbólica da penetração na terra - em especial na turfeira sobre a qual os homens da sua família trabalham em "Digging", e que é o terreno e a paisagem da sua infância - com sentidos vários, do psico-sexual ao atávico e histórico, de que o Capítulo 2 se ocupará de diferentes modos.

Como atrás se indicou, "Digging" presta-se igualmente ao reconhecimento de partilhas comprovadoras do que no último capítulo da **Introdução** apontámos como a condição "naturalmente" intertextual da literatura irlandesa, permitindo a identificação de imagens que tinham ocorrido ou viriam a ocorrer em textos de outros poetas irlandeses, sem que se tenha de falar necessariamente de reflexos directos e conscientes de uma leitura mútua - mas antes da centralidade (socio-histórica) na experiência irlandesa de vivências rurais, de obsessões com a ancestralidade, etc. Facilmente nos surgem exemplos como os de cenas de outra infância rural, a de John Montague, evocando em "Abbeylara" (*DK* 16-17) os cuidados de um familiar (entretanto morto) com uma pequena plantação de batatas, cenário do

trabalho ancestral também em "Digging", e verdadeiro emblema da agricultura pobre irlandesa:

> and here Uncle John comes,
> fussily patting the drills
> with the flat of his spade ; (*DK* 16)

ou, pelo mesmo poeta, a abertura de um poema com o reconhecimento de um som descrito nos mesmos termos que o da pá no início de "Digging", e funcionando também como o estímulo para um processo evocativo:

> That rasping sound;
> (...) sets
> Memory's teeth on edge; ("A Sharpening Stone", *ME* 28)

Ou ainda, em Thomas Kinsella, a atenção às **mãos** e ao que elas seguram associando-se à consciência das descendências familiares:

> My father.
> Was saying.
>
> His finger prodded and prodded,
> marring his point.
> (...)
>
> I have watched
> His father's hands before him
>
> cupped, and tightening the black Plug
> between knife and thumb
>
> ("His Father's Hands", *PP72/8* 67)

Estes são, contudo, exemplos com data posterior a "Digging" - embora provenientes de poetas que começaram a publicar uma década antes de Heaney. O grande antecessor de Heaney na representação (nomeadamente) da ruralidade, e em todo um modo de escrita de que, como vimos já, Heaney repetidamente se confessou devedor, é Patrick Kavanagh, cujos *Collected Poems* se iniciam, por sinal, com um poema intitulado "Ploughman", celebração ingénua da descoberta de estímulo criativo na terra que se lavra:

> I find a star-lovely art
> In a dark sod. (*CP* 3)

De tais radicações, na terra e na tradição, se ocupará, precisamente, o capítulo que se segue.

CAPÍTULO 1:
SEAMUS HEANEY E OS MODOS DA RURALIDADE EM CONTEXTO

(i) Onde se reconhece o território do rural em Heaney

Tome-se uma vez mais como ponto de partida a metáfora *pen / spade*, que previamente identificámos em "Digging", para avançar a seguinte proposição: que a equivalência entre a escrita poética e o trabalho rural informa, embora em grau variável, os poemas de Heaney que assentam na consideração de tarefas do campo, surjam elas em episódios da infância recordados "em primeira mão" - mas já com uma óbvia consciência de tradição literária - pelo poeta-enquanto-jovem, em revisitações do (de um) espaço rural por um Heaney já suficientemente reconhecido para nele ter de procurar refúgio, ou em reminiscências quer de um quer de outro estádio formuladas, nostálgica ou ironicamente, a partir da distância da meia-idade.

Exemplos de vários volumes de Heaney demonstrarão este juízo. Ainda em *Death of a Naturalist*, "Follower" é talvez o poema que de modo mais indisfarçável corresponde a uma extensão das preocupações e imagens de Heaney em "Digging", neste âmbito temático como no das continuidades familiares, que, como vimos, lhe é afim. A descrição da eficiência e precisão paternas a lavrar um campo, no rigor da visão e na destreza física - a rectidão do sulco é ponto de honra do lavrador, como se descobre com frequência em textos sobre a ruralidade irlandesa - ocupa a primeira metade do poema, sendo a imagem da vela e, em particular, a alusão a Atlas, no segundo verso, o meio paradoxalmente sofisticado de significar a amplitude da admiração infantil:

> My father worked with a horse-plough,
> His shoulders globed like a full sail strung
> Between the shafts and the furrow.
> The horses strained at his clicking tongue.
>
> An expert. He would set the wing
> And fit the bright steel-pointed sock.
> The sod rolled over without breaking.

> At the headrig, with a single pluck
>
> Of reins, the sweating team turned round
> And back into the land. His eye
> Narrowed and angled at the ground,
> Mapping the furrow exactly. ("Follower", *DN* 24)

A estrofe seguinte trará o contraste entre a competência admirada no pai e o desajeitamento e dependência do sujeito infantil dessa admiração:

> I stumbled in his hob-nailed wake,
> Fell sometimes on the polished sod;
> Sometimes he rode me on his back
> Dipping and rising to his plod. (*DN* 24)

A este sentimento de insuficiência associa-se a noção de nunca ter cumprido (literalmente) o propósito de infância de emulação do modelo paterno:

> I wanted to grow up and plough,
> To close one eye, stiffen my arm.
> All I ever did was follow
> In his broad shadow round the farm. (*DN* 24)

A expectativa de uma capitulação perante esse modelo, de um reconhecimento melancólico ou lacrimejante de "não ter estado à altura", será anulada, contudo, com a última estrofe, que, num movimento análogo ao praticado em "Digging" (embora sem sentir já a necessidade de o tornar tão explícito), instaura a confiança na **sua** actividade como via de descendência geracional, com a compreensão irónica de que a renovação que tal acarreta opera uma inversão de papéis. Aquele que guiava será agora o embaraçoso "seguidor" - imagem com que Heaney deliberadamente evita, pelo lado da rudeza, as potencialidades sentimentais do reconhecimento da permanência do modelo paterno, e do quanto a sua escrita estará assombrada pelas figuras familiares e ancestrais:

> I was a nuisance, tripping, falling,
> Yapping always. But today
> It is my father who keeps stumbling
> Behind me, and will not go away. (*DN* 25)

Se de uma inversão de papéis se trata, tal implicará que Heaney se sinta praticante de uma arte do rigor, qualidade já reclamada para o lavrador a arar um campo - e a regularidade estrófica, métrica e rimática deste poema (quadras em tetrâmetro jâmbico e rima cruzada *abab*) será um modo de lhe corresponder. Proclama-se com essa justaposição metafórica a fidelidade também ao sentido etimológico de *verso*, que Heaney, num ensaio de 1978, mostraria conhecer:

> 'Verse' comes from the Latin *versus* which could mean a line of poetry but could also mean the turn that a ploughman made at the head of the field as he finished one furrow and faced back into another. (*P* 65)

No ano seguinte (1979), demonstrando a proximidade entre a produção poética e ensaística que o caracteriza, Heaney publicaria em *Field Work*, e a encerrar o segundo poema da sequência "Glanmore Sonnets" - ponto de referência obrigatório da ruralidade em Heaney, ao qual repetidamente voltaremos - o seguinte dístico:

> Vowels ploughed into other, opened ground,
> Each verse returning like the plough turned round. (*FW* 34)

O primeiro destes versos surgira já a abrir o soneto anterior [1], primeiro da ruralidade revisitada por um Heaney que chegara a Glanmore (na República da Irlanda) em 1972, proveniente de Belfast, do tumulto dos *Troubles* e das pressões sobre si e a sua escrita. Publicara entretanto *Wintering Out* e *North*, mais directamente resultantes dessa experiência prévia, e expunha agora a consequência da simplicidade artisticamente potenciadora do seu refúgio rural, lugar de exacerbação do estético pela gratificação do sensual - uma e outra representadas como também um "lavrar":

> Vowels ploughed into other: opened ground.
> (...)
> Now the good life could be to cross a field
> And art a paradigm of earth new from the lathe
> Of ploughs. My lea is deeply tilled.
> Old ploughsocks gorge the subsoil of each sense
> And I am quickened with a redolence
> Of the fundamental dark unblown rose. (*FW* 33)

Para que a persistência de imagens do trabalho agrícola com implicações po(i)éticas fique demonstrada com exemplos cronologicamente equidistantes na obra de Heaney, atente-se agora em *Seeing Things* (1991). Um dos primeiros poemas do volume regista, a partir da evocação de jogos juvenis (aparentemente de futebol), uma atenção a "marcações" lineares, de tipos e propósitos diversos (para jardinagem, para delimitação de alicerces de uma casa, ou a "linha imaginária" ao longo da qual se lavra um campo) - mas tendo em comum o rigor elogiado em "Follower", e empregando um léxico no qual a pá e o sulco do arado são já

---

[1] Note-se, para além disso, que a expressão "opened ground" pode ser tomada como um verdadeiro *leitmotiv* das diferentes atitudes de Heaney em relação ao solo, de que este trabalho irá dando conta, e que surge pela primeira vez em *North*, no último verso do poema "Act of Union" (*N* 50); constituiu, para além disso, o título que Blake Morrison e Andrew Motion começaram por considerar para a sua antologia de 1982, como homenagem a Heaney e (mais genericamente) à poesia do Ulster (ver Johnston, "Q. & A. with Blake Morrison" 18-19).

presenças familiares:

> You also loved lines pegged out in the garden,
> The spade nicking the first straight edge along
> The tight white string. Or string stretched perfectly
> To mark the outline of a house foundation,
> Pale timber battens set at right angles
> For every corner, each freshly sawn new board
> Spick and span in the oddly passive grass.
> Or the imaginary line straight down
> A field of grazing, to be ploughed open
> From the rod stuck in one headrig to the rod
> Stuck in the other.
>
> ("Markings", *ST* 8-9)

As "marcações" que dão título ao poema, enquanto imagens retidas de um passado infantil e adolescente que Heaney repetidamente explora, mas também metáforas do verso e dos processos da sua organização, serão enfim, no início da última estrofe, reconhecidos como simultaneamente estrutura e conteúdo da percepção poética, e garantia de acesso ao referido acervo de momentos e lugares:

> All these things entered you
> As if they were both the door and what came through it.
> They marked the spot, marked time and held it open. (*ST* 9)

As revisitações que a maturidade poética de Heaney incluirá situar-se-ão, por vezes, a uma distância dupla em relação ao momento primeiro: no início da sequência "Glanmore Revisited" reconhecer-se-á que mesmo os "Glanmore Sonnets" de *Field Work* eram informados por um sentimento de retorno, no lugar e no tempo - "It felt remembered even then" ("Glanmore Revisited,1.Scrabble",*ST* 31). Mas o poema acaba por nos remeter para além de Glanmore e de qualquer reminiscência **indefinida** para os objectos e sons **concretos** do ponto de partida que convencionámos para este primeiro movimento de leitura; dedicado a um amigo arqueólogo entretanto morto, evoca o jogo que os ocupava em estadas anteriores em Glanmore, para, confrontando as significações possíveis de *scrabble* (nome, repare-se, de um jogo de letras e palavras), concluir com a justaposição das ferramentas de poeta e arqueólogo nos seus gestos e sons respectivos - uma vez mais, a **caneta** que risca o papel para fazer a elegia do amigo morto, a **pá** com que o amigo poderia ter escavado a terra sob a qual se encontra agora:

> Year after year, our game of Scrabble (...)
> (...)
> So 'scrabble' let it be. Intransitive.
> Meaning to scratch or rake at something hard.

Which is what he hears. Our scraping, clinking tools. (*ST* 31)

A atenção de Heaney a estes objectos e gestos deve contudo, para obtermos uma perspectiva mais equilibrada do lugar que ocupam na sua poesia, ser devidamente moderada pela sua colocação no contexto das muitas **actividades** do mundo rural que nela encontram consequência, assim como das **personagens** que se lhe associam. Tal como em relação ao trabalho agrícola propriamente dito, também no caso dos outros ofícios tradicionais que surgem em poemas de Heaney vence a tentação de lhes descobrir analogias que os transformem em momentos de auto-referencialidade da escrita, assim como de inserção dessa escrita no mundo das origens pessoais do poeta. Um dos poemas mais frequentemente citados neste contexto é "The Diviner" - ou não fossem o saber e o poder únicos do **vedor**, com o sentido de mistério que os outros lhe associarão, uma analogia atraente e invejada pela poeta face ao seu público:

> The bystanders would ask to have a try.
> He handed them the rod without a word.
> It lay dead in their grasp till nonchalantly
> He gripped expectant wrists. The hazel stirred.
>
> (*DN* 36)

Sobre a sedução que a ideia do acesso à profundidade e à nascente de água exerce sobre Heaney voltaremos em ponto posterior deste trabalho, mas registe-se desde já o comentário com o qual o autor (não fossem os seus leitores distrair-se...) esclareceu a analogia poeta/vedor:

> The diviner resembles the poet in his function of making contact with what lies hidden, and in his ability to make palpable what was sensed or raised. (*P* 48)

É uma afirmação que, à medida que o leitor se vai habituando a esperar analogias idênticas estabelecidas em relação a outros ofícios e aos seus praticantes, poderia, com as necessárias alterações, aplicar-se ao ferreiro de "The Forge" (*DD* 19), oficiante face à sua bigorna,

> an altar
> Where he expends himself in shape and music. ;

ou ao artesão de "Thatcher" (o que faz ou repara telhados de colmo), transformador da simplicidade comum dos materiais que manuseia em obra "de ouro" merecedora da reacção maravilhada, como sucedia em "The Diviner", do seu público rural:

> Bespoke for weeks, he turned up some morning
> Unexpectedly, his bicycle slung
> With a light ladder and a bag of knives.
> He eyed the old rigging, poked at the eaves,

Opened and handled sheaves of lashed wheat-straw.
(...)
Couchant for days on sods above the rafters
He shaved and flushed the butts, stitched all together
Into a sloped honeycomb, a stubble patch,
And left them gaping at his Midas touch. (*DD* 20)

Se restassem dúvidas sobre o modo como a auto-imagem de Heaney é assombrada pelas possibilidades do seu espelhamento pelos artesãos que habitam a paisagem da sua infância, o primeiro poema da sequência "Station Island" por certo as esclareceria. Descrita pelo autor como "a sequence of dream encounters with familiar ghosts" (*SI* 122), e, na publicidade da contracapa do volume a que dá título, como "an autobiographical quest concerned with 'the growth of a poet's mind'", "Station Island" confronta o sujeito autobiográfico, no início do seu percurso penitencial, com uma personagem que ostenta o emblema do poeta "feito" de uma ferramenta do seu quotidiano rural - e um nome que não só ecoa o de Heaney como é também o do (anti-)herói do poema medieval cuja tradução Heaney publicara no ano anterior com o título *Sweeney Astray*, e que exploraria alegoricamente noutros poemas como um *alter ego*:

a man had appeared
at the side of the field

with a bow-saw, held
stiffly up like a lyre.
(...)
'I know you, Simon Sweeney,
for an old Sabbath-breaker
who has been dead for years.'

'Damn all you know,' he said,
(...)
'I was your mystery man
and am again this morning.

("Station Island, I", *SI* 61)

O confronto com figuras do seu passado pessoal, como guias na compreensão das equivalências entre ofícios ou tarefas rurais e o trabalho do poeta, cruzar-se-á de novo com a preocupação (cuja persistência apontámos desde início) com a fidelidade desse trabalho a ensinamentos familiares, num texto que vê o seu impacto emocional de algum modo realçado por se tratar do poema-epígrafe que antecede a sequência de sonetos "Clearances", em *The Haw Lantern*, elegiacamente dedicada à mãe do poeta, que morrera alguns anos antes:

She taught me what her uncle once taught her:
How easily the biggest coal block split
If you got the grain and hammer angled right.

The sound of that relaxed alluring blow,
Its co-opted and obliterated echo,
Taught me to hit, taught me to loosen,

Taught me between the hammer and the block
To face the music. Teach me now to listen,
To strike it rich behind the linear black. (*HL* 24)

São vários os aspectos deste texto que permitem ao leitor reconhecer com alguma facilidade modos característicos da escrita de Heaney, e que remetem, nomeadamente, para "Digging" - e essa tipicidade será deliberada, como parte do reconhecimento da amplitude da dívida filial. Note-se, por exemplo, o primado da audição no reconhecimento da eficiência na tarefa em causa, tanto mais notório quanto uma confirmação visual pareceria mais óbvia, e na quase inevitabilidade de a descrição desse som, num poema tão envolvido com a transmissão de conhecimento ao longo de gerações, recordar ao leitor de Heaney

a clean rasping sound
(...)
My father, digging. ("Digging", *DN* 13)

Notem-se igualmente a origem e destino comuns da "turfa" de "Digging" e do "carvão" desta epígrafe, de uma escavação para uma lareira; e, por fim, a similitude sintáctica entre "Between my finger and my thumb" (no início e no fim de "Digging") e "between the hammer and the block", surgindo este eco deliberado precisamente na última estrofe desta epígrafe, toda ela comprometida com a transposição de ensinamentos - da leitura eficaz dos veios do carvão para a linearidade negra do verso.

Sobre a celebração de figuras familiares na poesia de Heaney, assim como de relações de amizade, se debruçará capítulo posterior - e o grande painel das personagens que habitam a paisagem rural em Heaney, que é sempre, inquestionavelmente, também paisagem **humana**, continuará a ser revelado ao longo deste capítulo. Mencione-se apenas, desde já, a variedade desse painel, nas identidades e nos registos da sua apresentação, do moderadamente humorístico com "Old Kelly" e o seu touro de cobrição ilegal, em "The Outlaw" (*DD* 16-17), ao melancólico, na evocação de um amigo e das marcas, acidentalmente destruídas, que deixara numa árvore de Glanmore ("Glanmore Revisited, 3.Scene Shifts", *ST* 33), passando pelo temerosamente supersticioso face ao já comentado

"papão" de infância, Simon Sweeney; e que não esquece personagens femininas, como avatares de força e sensatez - de uma conjugalidade habilmente gerida em "The Wife's Tale" (*DD* 27-8) à coragem e determinação na sobrevivência familiar de "A Migration" (*SI* 25), ou à integração desinibida e intuitiva no meio natural e social mesmo de uma pobre "tolinha de aldeia", em "A Winter's Tale" (*WO* 64-5). Igualmente de realçar neste ponto ainda introdutório de apresentação da ruralidade em Heaney é o facto de as figuras humanas representadas traduzirem a indisfarçada rudeza de um meio que é tudo menos idílico, como o que suscita a identificação solidária do poeta com a figura do "Servant Boy" -

> a jobber among shadows.
> Old work-whore, slave-
> blood, who stepped fair-hills
> under each bidder's eye
>
> and kept your patience
> and your counsel, how
> you draw me into
> your trail. (*WO* 17)

- ou, num registo que conjuga a atenção genérica ao social com etapas de um percurso autobiográfico, o choque da realidade dessentimentalizada da quinta em episódios como os relatados em "The Early Purges", cuja crueza de situação e linguagem causou mesmo algum escândalo quando incluído nos textos obrigatórios dos *'O' levels* britânicos [2]:

> I was six when I first saw kittens drown.
> Dan Taggart pitched them, 'the scraggy wee shits',
> Into a bucket; (...)
> (...)
> (...) Dan trapped big rats, snared rabbits, shot crows
> Or, with a sickening tug, pulled old hens' necks.
>
> (*DN* 23)

A rudeza como marca da ruralidade em Heaney, de que "The Early Purges" oferece um dos exemplos mais vívidos, e que teremos oportunidade de considerar em diferentes

[2] Ver Morrison, *S.H.* 27, 88.

manifestações, atraiu uma atenção crítica por vezes dirigida para a questão do enquadramento de uma escrita assim configurada em modalidades tradicionais de representação do rural - e especificamente face a códigos como **pastoral** e **antipastoral** [3]. A recepção dos seus primeiros livros reconhecia maioritariamente a rudeza anti-convencional porque anti-idílica com que representavam o espaço natural e rural [4] numa linguagem e dicção correspondentemente "ásperas", e textos críticos da década de setenta e oitenta confirmariam esses juízos:

> This roughness [of image and diction] (...) avoids any suggestion that the poet is writing a "Country Life" idyll. [5]

> The sturdy neatness of Heaney's verse forms in the first two volumes and the homely vocabulary (...) [enable] us to treat them as solid, rural objects, authentically heavy, not as some fake version of pastoral. [6]

Não houve contudo, e desde o início, um consenso absoluto a este respeito: na sua antologia de 1970, *British Poetry since 1945*, Edward Lucie-Smith recorria, para rotular a (ao tempo) recente "poesia de Belfast", à expressão *neo-Georgian* [7]. Mesmo que a intenção do organizador fosse inocentemente descritiva, trata-se de uma denominação

---

[3] Preferimos **pastoral** a **pastoril** (à semelhança de outros estudos recentes), por nos parecer ter uma incidência mais ampla; note-se que alguns dos melhores dicionários disponíveis não indicam uma possibilidade de distinção clara, podendo recorrer a um dos termos para definir o outro, e que sendo embora **pastoril** o adjectivo utilizado especificamente para a designação do género literário (o que desautorizaria a nossa escolha), **pastoral** é, dos dois, o único a encontrar uso, relevante para os nossos fins, como substantivo, e a ser indicado como dando origem à designação da "tendência literária" em causa:

> **PASTORAL** [1], adj. 2 gén. (de *pastor*). Relativo a pastor, próprio de pastor (...)
> **PASTORAL** [2], s.f. (...) Composição poética do género pastoril; écloga (...) Composição instrumental ou vocal, de carácter idílico (...) Espectáculo teatral de argumento mitológico e lendário, com pastores, ninfas e personagens da poesia bucólica; cena campestre ou bucólica que representa pastores (...)
> **PASTORALISMO**, s.m. (de *pastoral*) Tendência literária que deu origem à pastoral, sob os vários aspectos que esta reveste (...)
> **PASTORIL** [1], adj. 2 gén. (de *pastor*). Relativo a pastor ou à vida de pastor; o mesmo que *pastoral* (...) Campesino, rústico, bucólico (...) Que pinta ou descreve os costumes campestres (...) Designação do género literário que trata de cenas da vida pastoril; bucólico.
> **PASTORIL** [2], s.m. *Bras.* Folguedo popular dramático que se representa num tablado ao ar livre [etc.]

(António de Morais Silva, *Grande Dicionário da Língua Portuguesa*, 10ª ed. (Lisboa: Confluência, 1954). Descrições idênticas constam do *Dicionário da Língua Portuguesa*, 14ª ed. (Amadora: Bertrand, 1973).

[4] Ver Morrison, *S.H.* 17-18.

[5] P.R. King, "'I Step through Origins'", Bloom (ed.), *Seamus Heaney* (69-95) 72.

[6] Deane, *Celtic Revivals* 177.

[7] Edward Lucie-Smith (ed.), *British Poetry since 1945* (Harmondsworth: Penguin, 1970) 337.

historico-literária de contornos profundamente equívocos, quer pela carga pejorativa que para a memória do Georgianismo resultou do seu emprego como referência antitética por parte do Modernismo de Eliot e Pound [8], quer pela indefinição do sentido a atribuir ao prefixo *neo-* neste contexto: revivalismo nostálgico de um modo Georgiano que para muitos implicaria ler em Heaney uma ruralidade complacente e domesticada (o que qualquer dos volumes a que Lucie-Smith se reportava muito dificilmente sustentaria), ou a sua revisão num sentido tão amplo que pudesse incluir o seu oposto, fazendo reverter sobre o prefixo uma sinonímia com *anti-* ?

A mera manutenção por Heaney da ruralidade, contraposta a um contexto urbano e moderno, como referência e objecto durável na sua escrita pode, por outro lado, ser vista como complacência e desatenção política e social - como sucede num ensaio publicado em data mais recente:

> Such a vision of the four green fields is often achieved by ignoring the grimy reality of Belfast (and southern industry). [9]

E o autor prossegue com a identificação implícita de tal atitude com "a De Valeran outlook, or idyll". Note-se, contudo, que Heaney se habituou desde cedo a que a sua ruralidade impedisse ocasionalmente que o levassem a sério, ou reconhecessem a relevância moderna da sua poesia, e a tal se tem referido com alguma frequência em entrevistas. Dêem-se como exemplos o modo como recordou, para John Haffenden, a forma mais amigável e humorística de tais reticências nos seus anos de Belfast e de companheirismo com Derek Mahon e Michael Longley: "there was a good deal of the jocose about my rural elements"[10]; ou, instado por Randy Brandes, a contra-argumentação em defesa das suas opções tematico-estéticas, e da margem de autonomia, que Heaney nunca afirmará absoluta, da sua poesia em relação a finalidades que lhe sejam exteriores:

> **RB**: (...) how [would you] answer someone who argues that your rural childhood images do not speak to the modern urban audience [?]
> **SH**: I think that's a completely irrelevant objection to any work.

---

[8] Ver, a este respeito, C.K. Stead, *The New Poetic: Yeats to Eliot* (1964), (London: Hutchinson, 1980) 80-93; David Perkins, *A History of Modern Poetry: From the 1890s to the High Modernist Mode* (Cambridge, Mass. / London: Harvard U.P., 1976) 203-26; e também a Introdução de James Reeves (ed.), *Georgian Poetry* (Harmondsworth: Penguin, 1981).

[9] John Kerrigan, "Ulster Ovids", Neil Corcoran (ed.), *The Chosen Ground: Essays on the Contemporary Poetry of Northern Ireland* (237-269) 255-6.

[10] Haffenden, "Meeting S.H." 28.

> **RB**: It's one that comes up often in the criticism.
> **SH**: But that's a sociological notion of what a work of art is - that a work of art is something designed to help people by reflecting their contemporary conditions. That's a terrifically deterministic sense of the function of art - to show people back the usualness of their life. That is *one* function of it indeed. But the fact that it's a rural image - the danger there is that people like the poetry because for them it's nostalgic. And the danger for me as a writer is that *I* may like the stuff because it's nostalgic. But that is something that it's possible to be too vigilant about. The audience's response to it as picturesque material is their problem. My problem is to make sure that the return to that enabling source is not simply nostalgic. [11]

Como sugerimos já, as dúvidas e contradições em torno de uma escrita julgada alternadamente como idílica ou anti-idílica, nostálgica ou consciente do Presente, são em importante medida também as indecisões que têm marcado o entendimento crítico do modo **pastoral** [12]. A natureza fluida e vaga da grande maioria das definições que para ele têm sido propostas não deixa de ser mencionada pela generalidade dos comentadores (quer a lamentem, quer a aplaudam e pratiquem), sendo afinal indissociável da questão da flexibilidade nos contornos e limites da tradição a que é aplicável - como Andrew V. Ettin fez notar num dos estudos publicados na última década:

> It is (...) hard to find the starting point in an interpretive circle: to describe pastoral literature, one needs to define the canon; to define the canon, one needs a description of the category (...) a complicated and seasonally changing body of literature that is not always neatly marked off from the literary terrain that adjoins it. [13]

As possibilidades de definição variam entre formulações apoiadas num princípio e

---

[11] Brandes, "S.H.: An Interview" 19.

[12] Tal como com outros códigos ou categorias teorico-críticas invocadas por este trabalho, as reflexões que se seguem sobre **pastoralismo** não têm o sentido de uma finalidade, mas antes de um meio - são feitas em função da sua aplicabilidade ao propósito central de dilucidação crítica de aspectos da poesia de Seamus Heaney; se tomadas em si mesmas seriam, por certo, incompletas e parciais.

Note-se ainda que, à semelhança da maioria dos autores mais recentes, partimos de uma consideração **modal** e não **genérica** de pastoralismo (ver E. Kegel-Brinkgreve, *The Echoing Woods: Bucolic and Pastoral from Theocritus to Wordsworth* (Amsterdam: J.C. Gieben, 1990) 379; e Andrew V.Ettin, *Literature and the Pastoral* (New Haven and London: Yale U.P., 1984) 69).

[13] Ettin, *Literature and the Pastoral* 4, 7.

um propósito de **inclusão**, com base numa nebulosa de características gerais em maior ou menor grau comuns a uma grande variedade de textos, e propondo, portanto, um cânone pastoral amplo e com assegurada permanência historico-literária - com o risco de levar à perda de sentido da categoria por diluição; e em entendimentos assentes numa estratégia de **exclusão**. Elaborada, explícita ou implicitamente, a partir de uma grelha de feições "obrigatórias" identificadas nos textos clássicos fundadores e/ou nas modulações renascentistas e neoclássicas que o legado pastoral sofre, esta última estratégia comportará para o modo pastoral riscos que serão, em primeiro lugar, o de lhe decretar o óbito, eventualmente tido como coincidente com o de algumas das convenções que o informaram em certos momentos da sua história; mas também, no rigor fundamentalista com que se exclui e com que se estabelecem distinções, poder colocar na periferia ou fora do cânone pastoral textos sem os quais ele dificilmente será reconhecível para a grande maioria dos leitores.

Uma das distinções a que obriga uma leitura atenta dos textos consensualmente colocados no ponto de partida da tradição - os *Idílios* de Teócrito, as *Éclogas* de Virgílio - envolve o espaço e tempo pastorais *versus* o mito da Idade do Ouro. Sendo referência ausente em Teócrito, a Idade do Ouro surge mencionada na IV Écloga de Virgílio -

> Now the last age of Cumae's prophecy has come;
> The great succession of centuries is born afresh.
> Now too returns the Virgin; Saturn's rule returns; [14]

- mas claramente como antevisão pelo autor de um regresso, formulação sincera, ou de lisonja política, de confiança numa ciclicidade que repusesse a pureza e felicidade primevas, na consciência de que o seu Presente, assim como a Arcádia que as *Éclogas* instituirão como topografia e toponímia convencionais do pastoralismo, pouco têm a ver com esse outro espaço e tempo [15]. Mas a leitura desta distinção num texto fundador não significa que ela deva ser usada como instrumento de repreensão e exclusão dos muitos contributos

---

[14] Virgil, *The Eclogues*, trans. by Guy Lee (London: Penguin, 1984) 57.

[15] Note-se que apenas a X Écloga de Virgílio é explicitamente situada na Arcádia, mas tal terá sido suficiente para que autores posteriores (nomeadamente renascentistas) a assumissem como espaço pastoral por excelência, e acreditassem ser essa assunção validada pelas éclogas no seu conjunto; ver, a este propósito, a Introdução de Guy Lee à edição já citada, pp.20-2.
Para uma discussão das questões abordadas neste parágrafo, ver ainda: Peter V. Marinelli, *Pastoral* (London: Methuen, 1971) em especial pp. 42-3; Peter Lindenbaum, *Changing Landscapes: Anti-Pastoral Sentiment in the English Renaissance* (Athens, Ga.: Univ. of Georgia Press, 1986) 12-13.

posteriores para a tradição nos quais Arcádia e Idade do Ouro são tomados e apresentados, implícita ou explicitamente, como referências idênticas; prioridade não tem por força de implicar prescritividade, não obstante a vigorosa crença contrária dos cultores renascentistas e neoclássicos da *imitatio*, transgressores precisamente desse seu princípio no *misreading* acidental que fazem do grande modelo virgiliano. O enorme fulgor da tradição pastoral nas mãos de alguns desses seus praticantes vai assim implicar que para muitas gerações de leitores a doçura do viver arcádico implique também uma primavera perpétua da qual o ciclo das estações está ausente, abundância e lazer sem necessidade de trabalho, ausência de violência... toda a gama, enfim, das condições de existência ideal na imaginária, e não mercenária, Idade do Ouro [16]. Uma existência caracterizada também, acrescente-se, pela a-historicidade: o fluxo do Tempo e da História, significando o declínio, são-lhe também posteriores, o que irá significar que, pelo referido processo de transferência de sentidos, a entrada no espaço pastoral possa ser igualmente entendida como uma saída (ou um abrigo) da História. Como Renato Poggioli comentou,

> Poetry (...) is not only the child of fancy, but also the daughter of memory; and this makes her the sister of history. It is when she tries to forget her sister, and yearns after a dreamland outside of time, that poetry becomes idyllic, if not in form at least in spirit. [17]

A identificação da existência pastoral com a Idade do Ouro - cujas possibilidades de assimilação ao Éden judaico-cristão, como lugar e tempo ideais, e prévios a um momento de perda, lhe garantirão uma presença ainda mais forte no imaginário - seria apenas uma das feições mais salientes da sofisticação crescente no culto do pastoralismo. Uma sofisticação e um culto, enfim, que se desenvolverão na literatura e nalgumas modalidades do drama, como também nas artes visuais ou em formas de entretenimento aristocrático, até, passado o momento da sua pujança, não poderem ser percebidos senão como convenção esgotada, e os cortesãos travestidos de pastores, evoluindo em artificiosos jogos amorosos e vagos esquemas alegóricos, perderem o que lhes poderia restar de capacidade de persuasão ou de prazer. Se neste processo de descrédito do pastoralismo convencional

---

[16] Ver, nomeadamente, *Os Trabalhos e os Dias*, de Hesíodo, e *Metamorfoses*, de Ovídio, para a descrição destas circunstâncias: Hesiod, "Works and Days", *Hesiod and Theognis*, trans. Dorothea Wender (Harmondsworth: Penguin, [1973] 1981) vv. 105-119, p.62; Ovid, *Metamorphoses*, trans. Mary M. Innes (Harmondsworth: Penguin, [1955] 1983) Book I, ll. 89 segs., pp.31-2.

[17] Renato Poggioli, *The Oaten Flute: Essays on Pastoral Poetry and the Pastoral Ideal* (Cambridge, Mass.: Harvard U.P., 1975) 41.

o Romantismo terá a palavra decisiva [18], é apenas justo mencionar que, nomeadamente no caso inglês, atitudes de cepticismo acompanharam os momentos áureos do culto literário do modo pastoral; tais atitudes manifestar-se-iam quer na oferta renascentista de versões antitéticas ou problematizantes das convenções pastorais [19], quer em insatisfações setecentistas que incluiriam os propósitos burlescos de Swift e John Gay [20], mas também a seriedade ponderada de Samuel Johnson relembrando a esquecida distinção entre pastoral e Idade do Ouro, considerando as dificuldades de representar pastores a exprimirem-se como cortesãos e cortesãos a executarem tarefas humildes, e objectando a um embelezamento de dicção que esquecesse a fundamental base campestre da experiência pastoral [21].

A rejeição das formas anquilosadas do pastoralismo neo-clássico será apenas um dos passos na afirmação Romântica do sentido do espaço natural que lhe será próprio, e do qual, para os nossos propósitos, convirá aqui acentuar o favorecimento da natureza em estado selvagem, não tocada pelo Homem - em contraste também com a atitude "civilizadora" e de ordenamento, de vontade de corrigir supostas imperfeições, que subjazia ao *landscape gardening* setecentista, e à literatura que lhe correspondia [22]. Se neste último caso a representação do espaço natural era com frequência decalcada em modelos pictóricos exteriores à realidade topográfica e paisagística em causa e alheios, na sua estilização, a **qualquer** lugar ou paisagem específicos, embora por vezes reclamando ostensivamente uma radicação local, os Românticos irão, pelo contrário, favorecer a descrição particularizada

---

[18] Referência quase obrigatória neste contexto é o passo do *Prelude* (Bk.VIII, 182 segs.) de Wordsworth em que se rejeitam os quadros idílicos da tradição pastoral, para sublinhar a dureza da vida de pastores genuínos - uma vida campestre que poderá incluir o divertimento e o prazer, mas feitos de simplicidade e não de estilização.

[19] Ver Lindenbaum, *Changing Landscapes*, *passim*, no estudo que desenvolve do anti-pastoralismo em Sidney, Shakespeare e Milton.

[20] Numa carta de Swift para Pope em 1716 mencionavam-se as capacidades de Gay para o burlesco, e exprimiam-se as sugestões (a última das quais geralmente tida como a origem de *The Beggar's Opera*, de Gay): "I believe farther, the pastoral ridicule is not exhausted, and that a porter, footman, or chairman's pastoral might do well. Or what think you of a Newgate pastoral, among the whores and thieves there?" ("Letter from Swift to Pope (30 Aug. 1716)" [extract], Brian Loughrey (ed.),*The Pastoral Mode:A Casebook* 65-6).

[21] Ver Samuel Johnson, "On Pastoral and Country Life (1750)", Loughrey (ed.), *The Pastoral Mode: A Casebook* 67-71.

[22] Sobre estas questões ver Marinelli, *Pastoral* 1 segs.; e, sobretudo, Raymond Williams, *The Country and the City* (1973), (London: Hogarth Press, 1985) *passim* (mas especialmente 127 segs.)

da Natureza nos seus pormenores e singularidades [23], e, quando marcada pela presença humana, de uma simplicidade rural ostensiva [24].

Para alguns autores, tal significará, *tout court*, o fim da tradição pastoral [25] - mas poderá corresponder antes a uma reconfiguração do relacionamento entre o **rural** e o **pastoral**. Note-se que esse relacionamento não corresponderia a uma distinção, mas antes a uma identidade parcial na referência primeira da tradição, os *Idílios* de Teócrito, alguns dos quais se reportam nostálgica mas "realisticamente" a tarefas, sensações e impressões de uma juventude num ambiente campestre de reconhecível dureza [26]. É apenas com a "invenção" de Arcádia por Virgílio, e com a distinção entre as *Éclogas* e as *Geórgicas*, que, mesmo que o autor não a tenha previsto de modo tão enfático como em momentos posteriores veio a ser entendida, a dualidade **rural / pastoral** se constituiu como correspondência literária de (respectivamente) o modo de vida árduo e rude do **lavrador**, feito dos trabalhos quotidianos que a terra exige, e a existência supostamente doce do **pastor**,

---

[23] Ver Williams, *The Country and the City* 133; e também Helena Carvalhão Buescu, *Incidências do Olhar: Percepção e Representação* (Lisboa: Caminho, 1990) *passim* - mas especialmente 190.

[24] O que facilitará, por exemplo, o sucesso de John Clare em e após 1820 como o "poeta-camponês" - Clare que abria um seu pooema com a afirmação:

> The rural occupations of the year
> Are each a fitting theme for pastoral song

(John Clare, "Nutters", Robinson and Summerfield (eds.), *Selected Poems and Prose of John Clare* (1967), (Oxford: O.U.P., 1990) 137).

Veja-se o comentário de John Lucas:

> For Clare, the landscape is (...) intimately known through its human associations. (...) he is not concerned with the picturesque vantage point. On the contrary: he is within a highly particularised landscape, in which details are seen close to and are known, and named, with a loving familiarity which is utterly different from the generalised effects of the landscapes of picturesque poetry and painting.

(John Lucas, "Places and Dwellings: Wordsworth, Clare and the anti-picturesque", Cosgrove and Daniels (eds.), *The Iconography of Landscape: Essays on the symbolic representation, design and use of past environments* (83-97) 89-90).

[25] Para Raymond Williams, coincidindo precisamente com a poesia de John Clare: "Clare marks the end of pastoral poetry, in the very shock of its collision with actual country experience" - Williams, *The Country and the City* 141.

[26] Notem-se em especial os Idílios 4 e 5, quer pelos pormenores realisticamente apresentados, com algum humor, do quotidiano dos guardadores de gado, quer pelas muitas tarefas que transparecem dos diálogos, sugerindo mais trabalho do que o doce *otium* que posteriormente a tradição associará à vida do pastor (ver Theocritus, *The Idylls*, trans. by Robert Wells, (London: Penguin, 1989) 69 segs.)

fruindo o *otium* que guardar rebanhos lhe permitiria - e que se oferecerá como modelo alegórico útil e possível para experiências contemplativas de ordem vária. Como sucede com muitos dos aspectos integrantes da discussão do modo pastoral, as opiniões críticas dividem-se na apreciação da relevância desta dualidade. Para Renato Poggioli, ela contribuirá para um maior esclarecimento através da ênfase precisamente no **lazer** do pastor literário, aspecto a que atribui mais importância do que simplesmente à diferença entre um modo de vida (e de **trabalho**) agrário ou pecuário - sentidos que receia informarem demasiado os termos **pastoral** e **rural**, preferindo-lhes por isso as designações inequivocamente literárias de **bucólico** e **geórgico**:

> Flowing happily and quietly under the protection of both Ceres and Flora, pastoral life is an economic idyll, made possible not only by nature's generosity but also by its mercy. (...) By picking berries and gathering straw the shepherd may fill his bowl and build a roof over his head. This redeems him from the curse of work, which is part of man's estate and the specific lot of the peasant, who earns his daily bread by the sweat of his brow. It is this triumph of the "days" over the "works", rather than the mere replacement of a rural with a pastoral setting, that marks the difference between the bucolic and the georgic. [27]

E Harold Toliver convergirá para pontos idênticos, ao sublinhar o favorecimento na experiência pastoral do **estético** em detrimento do **útil**, do **celebratório** sobre o **laboral**:

> Pastoral nature is more ceremonial than useful; it has no need of planting, cultivation, or harvest, and its periodic renewal is less economic than symbolic or miraculous. (...) That literary shepherds should spend more time singing than tending sheep is entirely in keeping with the impulse that a pastoral place indulges to celebrate nature rather than improve it with the georgic arts of the gardener or the home economist. [28]

Seguindo um padrão de algum modo previsível, a refutação dessas ênfases como centrais à tradição estribar-se-á na consideração dos textos fundadores; na leitura de Raymond Williams, não só com Teócrito mas também com Virgílio mantém-se, a par da (nalguns momentos) notória tendência idílica, o contacto com as realidades concretas da vida campestre. A dissociação teria lugar apenas na atmosfera rarefeita de criações neo-pastorais que promoveriam a idilicização, assim como no paisagismo setecentista, deliberadamente desprovido das presenças grosseiras de homens e tarefas agrícolas - coincidindo o seu fim com uma reacção que promoveria a representação "realista" de aspectos das condições sociais e económicas do espaço rural [29]. Como John Barrell, de uma

---

[27] Poggioli, *The Oaten Flute* 6.

[28] Harold Toliver, *Pastoral Forms and Attitudes* (Berkeley, Cal.: Univ. of California Press, 1971) 4, 13.

[29] Ver Williams, *The Country and the City*, *passim* - mas especialmente 14 segs., 120 segs.

perspectiva crítica em boa medida filiada na de Williams, defendera já, a experiência de alguns dos protagonistas da "Revolução Agrícola" de finais de setecentos possibilitaria o re-equacionar do Belo e do útil na descrição e configuração mental, pictórica e literária da paisagem rural [30].

Para Williams, desenvolvimentos subsequentes na história da representação literária da natureza em Inglês terão lugar essencialmente fora de um quadro pastoral, mas alguns dos seus comentários a reformulações Românticas e pós-Românticas da relação com o espaço natural coincidem, afinal, com o que para a maioria dos autores será a identificação das vias de sobrevivência do modo pastoral, cabendo agora integralmente no âmbito do rural. Vejam-se os termos da consideração por Williams de um poema de George Meredith:

> A working country (...) was becoming, yet again but in a new way, a place of physical and spiritual regeneration. It was now the teeming life of an isolated nature, or the seasonal rhythm of the fundamental life processes. Neither of these feelings was new in itself. What was new was their fusion into a structure of feeling in which the earth and its creatures - animals and peasants almost alike - were an affirmation of vitality and of the possibility of rest in conscious contrast with the mechanical order, the artificial routines, of the cities. [31]

E registe-se a sua verificação da persistência na literatura do séc.XX de uma mescla de observação objectiva e de convenções, de vários tipos e proveniências, na representação da ruralidade - seguida, poucas páginas adiante, de uma ressalva, para nós de particular importância, quanto à configuração do mundo rural, e à sua consequência literária, nas periferias das Ilhas Britânicas:

> Very few country writers, in the twentieth century, have wholly escaped this strange formation in which observation, myth, record and half-history are so deeply entwined. (...)
> If we read the literature of Ireland and Scotland and Wales, into the twentieth century, we find ways of life that are hardly present in the English villages after the eighteenth century changes. [32]

Transformações socio-económicas, portanto, lidas por Raymond Williams com ênfase especial nos últimos dois séculos, muito embora sublinhe também a longevidade da oposição entre a pureza e inocência do campo e a sofisticação e corrupção da cidade (ou da corte, consoante o contexto), detectável como *topos* retórico desde Quintiliano e como

---

[30] Precisamente num estudo de John Clare, cuja obra Raymond Williams afirmaria, como vimos, o fim da tradição pastoral em Inglaterra: John Barrell, *The Idea of Landscape and the Sense of Place 1730-1840: An Approach to the Poetry of John Clare* (Cambridge: Cambridge U.P., 1972) 64 segs.; Williams referir-se-ia também a esta alteração do gosto pelo rural através dos protagonistas da Revolução Agrícola (*The Country and the City* 127-8).

[31] Williams, *The Country and the City* 252.

[32] Williams, *The Country and the City* 261, 269.

estratégia satírica desde Juvenal [33]. A sobrevivência do modo pastoral surge hoje, e ainda, crescentemente indissociável da necessidade aguda de uma referência de tranquilidade e simplicidade contraponível às diversas complexidades de um quotidiano moderno muitas vezes informado por circunstâncias que se não reconhecem já sequer sob a referência à "ordem mecânica" e às rotinas urbanas que encontrámos em Raymond Williams a propósito de textos oitocentistas. Aponte-se, por exemplo, a recuperação, porventura não consciente, de aspectos da tradição pastoral em determinados cultos e preocupações dos movimentos ecológicos e conservacionistas [34], ou pacifistas. Uma estrutura de **contrastes** mantém-se, contudo, crucial no pastoralismo ("at once the simplest and most refined of art forms" [35]), nos seus desencadeamentos temáticos como nos seus processos formais - contrastes não só entre o rural e o urbano, como entre a inocência e a experiência, a fruição e a perda, os "bons velhos tempos" e as limitações do Presente, etc. É no reconhecimento da centralidade dessa estrutura que Frank Kermode pode afirmar:

> the great Art-Nature antithesis (...) is philosophically the basis of pastoral literature [36] ;

e Harold Toliver organizar com este binómio e alguns outros (*Nature / Society, Idyllic Nature / Antipastoral Nature*) uma tabela de características definidoras do modo [37].

Um quadro desse tipo mais não é do que uma tentativa de construir uma base comum para a grande diversidade de âmbitos e formas que o legado pastoral foi historicamente assumindo e, como temos sugerido, pode continuar a assumir hoje, conferindo validade acrescida a definições "minimais", abrangentes, e que correspondam na formulação ao paradigma de simplicidade do objecto da definição - como sucede, aliás, num dos seus estudos mais divulgados:

> For us it has come to mean any literature which deals with the complexities of human life against a

---

[33] Ver Williams, *The Country and the City* 46-8.

[34] Ver, por exemplo, alguns comentários em: Longley, "Mute Inglorious" 82-3.
É esta uma questão que Elmer Andrews valorizaria na Introdução à antologia crítica sobre Heaney que publicaria em 1992: "His [Heaney's] emergence happily coincided with that of the new ecological consciousness" (Elmer Andrews (ed.), *Seamus Heaney: A Collection of Critical Essays* (London and Basingstoke: Macmillan, 1992) 2).

[35] Ettin, *Literature and the Pastoral* 29.

[36] Frank Kermode, "'Nature versus Art' (1952)", Loughrey (ed.), *The Pastoral Mode* (93-7) 93.

[37] Ver Toliver, *Pastoral Forms and Attitudes* 3.

background of simplicity. [38]

Nesta definição Peter Marinelli ecoava um estudo que é ponto de passagem obrigatório da moderna consideração do modo pastoral, *Some Versions of Pastoral*, de William Empson, no qual a estratégia pastoral básica é interpretada como "putting the complex into the simple" [39], o que, no pastoralismo convencional, se concretizaria do seguinte modo:

> The essential trick of the old pastoral, which was felt to imply a beautiful relation between rich and poor, was to make simple people express strong feelings (felt as the most universal subject, something fundamentally true about everybody) in learned and fashionable language (so that you wrote about the best subject in the best way). [40]

Como deste excerto se depreenderá, um propósito de iluminação da "verdade" presidiria a essa representação, concretizável por uma justaposição de níveis (social e intelectual) em regra acompanhada de uma deslocação dos seus protagonistas do espaço correspondente à complexidade para o da simplicidade - propiciando um acréscimo de conhecimento que encontrará consequências (no âmbito da acção) apenas com a reversão do referido movimento. A experiência regeneradora do espaço pastoral é entendida, então, como **transitória** e **transitiva**:

> The assumption of the pastoral stance represents a *coming to terms with complexity by retiring temporarily* to a position of comparative simplicity. (...)
> the escape, it will become clear, is only temporary and only a prelude to a return. If we have no continuing city, still less do we have a continuing garden. (...)
> *The return, then, is the important thing: pastoral retirement is not an end in itself.* [41]

Iluminando as tensões entre o público e o privado, a acção e a contemplação, as virtualidades do retiro pastoral assumiram também, e desde sempre, um sentido propiciador da criação artística, na medida do seu funcionamento como alegoria de retiro interior, ou do entendimento do pastor literário praticando as artes do seu lazer como *alter ego* do poeta entregue a um *otium* criativo. E fizeram-no, por virtude dos mecanismos que as definem, de um modo irónico: das personagens que a dado momento se encontrem no *locus* pastoral,

---

[38] Marinelli, *Pastoral* 3.

[39] William Empson, *Some Versions of Pastoral: A Study of the Pastoral Form in Literature* (1935), (Harmondsworth: Penguin, 1966) 25.

[40] Empson, *Some Versions od Pastoral* 17.

[41] Marinelli, *Pastoral* 37-8, 12 (itálicos nossos). Ver também Poggioli, *The Oaten Flute* 1.

serão sempre as que provêm do exterior (e em regra se lhe dirigirão de novo), e não os autóctones, a poder fruir as suas vantagens, que só por contraponto aos males do seu espaço de origem adquirem sentido - e, portanto, também as únicas a dar consequência a esse conhecimento comparado, racionalizando-o e verbalizando-o quando não fica implícito, ou, no regresso ao ponto de partida, traduzindo-o em acção [42].

Uma das ironias que o modo pastoral tradicionalmente pôde explorar reside na oferta, sob a capa da simplicidade e da inocência lúdica, das complexidades intelectuais e morais inerentes ao didactismo de um enquadramento alegórico ou de uma intencionalidade satírica. Como William Empson afirmou,

> pastoral usually (...) describes the lives of 'simple' low people to an audience of refined wealthy people, so as to make them think first 'this is true about everyone' and then 'this is specially true about us' [43]

Recorde-se que a presença de intenções ulteriores foi, em momentos florescentes da sua história, tida como importante feição definidora do modo pastoral, notoriamente no Renascimento [44] - acompanhando a necessidade de validar pelo lado da formação ética tudo o que no âmbito da literatura pudesse ser suspeito de hedonismo irresponsável, ou de ocultar sob sentidos primeiros, como os da evocação de lugares e tempos melhores, vontades satíricas e de denúncia do Presente potencialmente perigosas em tempos de pouca tolerância. Modos, portanto, de significação evasiva de há muito associados à tradição pastoral, e que podem assegurar a continuidade da sua atracção sobre poetas confrontados com uma envolvência política ou socio-económica que lhes seja adversa ou à qual sejam hostis, não querendo contudo ceder à tentação de pronunciamentos explícitos [45].

---

[42] Sobre a ironia como mecanismo característico da pastoral, ver Ettin, *Literature and the Pastoral*, *passim* - mas em especial 12, 82, 105, 113-15.

[43] Empson, *Some Versions of Pastoral* 159.

[44] Questões consideradas, ainda que brevemente, quer em *The Art of English Poesie*, de George Puttenham, quer em *An Apologie for Poetrie*, de Philip Sidney.

[45] É esta perspectiva, detectável desde logo na relação entre título e sub-título, que informa o estudo de Sidney Burris, *The Poetry of Resistance: Seamus Heaney and the Pastoral Tradition* (Athens, Oh.: Ohio University Press, 1990). O risco da tese de Burris, assente no entendimento de pastoral como "a literature that has traditionally entailed political resistance" (viii), consistirá essencialmente nas distorções consequentes à promoção de uma das estratégias e intenções que historicamente o modo pastoral acolheu a factor central da sua definição. Constituindo uma intencionalidade política marcada por algum subterfúgio e conjugada com as virtualidades da retrospecção em grelha minimal para a detecção do modo, Burris propõe uma leitura de Heaney na qual praticamente todos os momentos da sua obra podem receber o rótulo de pastoral - na medida

São múltiplos, enfim, os factores de **permanência** do modo pastoral - circunstância que, em boa medida, se auto-alimenta: quanto mais se verifica, mais condições reune para continuar a verificar-se. Referimo-nos, nomeadamente, a como pode ser tentadora para um poeta a consciência do conforto inerente à sua pertença a uma sólida tradição, com recursos e formas experimentados ao longo de gerações de prática poética - aquilo a que Andrew Ettin chamou "a continuing community of shared aesthetic values" [46] - e em muitos casos resistindo ao desgaste das convenções; uma atracção, acrescente-se, que se poderá revelar tanto mais potente quanto radicar na insegurança do poeta-enquanto-jovem:

> The genre's artifices afford a handy textbook of devices to master and display. (...) So pastoral poetry is convenient for young or inexperienced writers. (...) the writer of a pastoral can show considerable literary sophistication without necessarily having developed artistic maturity. [47]

Este reconhecimento do modo pastoral como espaço privilegiado de aprendizagem poética, e essencialmente como acesso ao curso central da tradição do género, assentará afinal na sua identificação com impulsos básicos da própria lírica, circunstância a que o moderno cultor deste modo literário não será indiferente, quer a sua atitude perante ele seja devota ou "oportunista":

> to make "poetic" is in part to "pastoralize" (...) [but] Aware of pastoral's artifice and of the contrast between fiction and reality, the modern pastoralist is likely to take a sceptical view of the pastoral tradition and use it primarily as a device for gaining perspective on the nature of the imagination itself.[48]

Jogos, enfim (e mais uma vez), da simplicidade-na-complexidade que estrutura o código pastoral e se manifesta nos modos de representação que favorece como nas reflexões metapoéticas que suscita.

---

em que, precisamente por não exibirem as feições que a tornariam reconhecível, constituirão revisões ou versões outras de pastoral... No ponto em que tudo o que se apresenta como **não-pastoral** pode ser lido como uma **versão de** ou **revisão pastoral** corre-se o sério risco, como sugerimos em passo anterior, de perda, por diluição, da utilidade crítica da categoria em causa.

[46] Ettin, *Literature and the Pastoral* 16.

[47] Ettin, *Literature and the Pastoral* 28.

[48] Toliver, *Pastoral Forms and Attitudes* 12, 14.

Regressemos, contudo, às circunstâncias que justificaram o alinhar das considerações sobre o modo pastoral que ocuparam as últimas páginas - circunstâncias que se prendiam com a rudeza identificável em poemas que, mais ostensivamente em *Death of a Naturalist*, retratam a experiência formativa do sujeito-poético-enquanto-criança [49] através de diversos choques com as características agrestes do meio, significadas de modo notório através de presenças animais. Esse processo, de algum modo nomeado no título do volume, tem uma das suas melhores representações no poema com o mesmo título, através da passagem dos fascínios escolares do pequeno naturalista à perturbação e repulsa no confronto com as sensações acres de uma natureza experimentada "ao vivo" [50] num lugar - uma represa utilizada na decomposição do linho - de intensidades hipersensoriais. A tal corresponderá a dicção hiperelocutiva, e de intencionalidade onomatopaica, característica de muitos poemas neste volume, e que atinge um paroxismo de aliteração, rima interna e sinestesia nos versos cinco e seis (perigosamente próximos da auto-paródia pela acumulação desses recursos) [51]:

> All year the flax-dam festered in the heart
> Of the townland; green and heavy headed
> Flax had rotted there, weighted down by huge sods.
> Daily it sweltered in the punishing sun.
> Bubbles gargled delicately, bluebottles

---

[49] É a representação dessa experiência, notoriamente no seu primeiro livro mas com continuidades que reconheceremos ao longo de toda a obra publicada, uma das feições que justificam o sublinhar por diferentes críticos da sombra de Wordsworth na obra de Heaney, e inevitavelmente através de *The Prelude*, enquanto intertexto paradigmático da expressão poética de processos formativos no espaço natural. Heaney usa, aliás, um dos passos mais conhecidos de *The Prelude* como epígrafe a uma sequência de poemas no volume *North*, como em devida altura evidenciaremos.

[50] A dimensão sexual e do despertar da adolescência nestes "ritos de passagem" receberá atenção pormenorizada no Capítulo 2 desta dissertação, razão pela qual tais questões, que se deixam reconhecer em vários dos poemas que de seguida citamos, serão neste ponto omitidas - dado que a perspectiva a privilegiar é de momento outra - a bem de uma organização temática que implica o retorno frequente a poemas que se ofereçam à consideração sob diversas perspectivas.

[51] Este é um dos aspectos nos quais sobressai a dívida de Heaney, nesta fase inicial da sua escrita, para com Ted Hughes. Veja-se, por exemplo, o início do poema que dá o título ao primeiro volume de poemas de Hughes, *The Hawk in the Rain*:

> I drown in the drumming ploughland, I drag up
> Heel after heel from the swallowing of the earth's mouth.

(Hughes, "The Hawk in the Rain", *The Hawk in the Rain* (London: Faber, 1957) 11).

Wove a strong gauze of sound around the smell.
There were dragon-flies, spotted butterflies,
But best of all was the warm thick slobber
Of frogspawn that grew like clotted water
In the shade of the banks.

("Death of a Naturalist", *DN* 15)

Esta a descrição inicial de processos que o "naturalista" tenta domesticar em amostras atentamente observadas, e que encontra um enquadramento protector na loquacidade infantilizada do seu (re)conhecimento escolar:

Here, every spring
I would fill jampotfuls of the jellied
Specks to range on window-sills at home,
On shelves at school, and wait and watch until
The fattening dots burst into nimble-
Swimming tadpoles. Miss Walls would tell us how
The daddy frog was called a bullfrog
And how he croaked and how the mammy frog
Laid hundreds of little eggs and this was
Frogspawn. You could tell the weather by frogs too
For they were yellow in the sun and brown
In rain. (*DN* 15)

A insuficiência deste discurso denunciar-se-á, contudo, no contraste entre a descrição que promove de uma realidade natural **inofensiva** e o conhecimento directo dessa realidade como **ameaça**:

Then one hot day when fields were rank
With cowdung in the grass the angry frogs
Invaded the flax-dam; I ducked through hedges
To a coarse croaking that I had not heard
Before. The air was thick with a bass chorus.
Right down the dam gross-bellied frogs were cocked
On sods; their loose necks pulsed like sails. Some hopped:
The slap and plop were obscene threats. Some sat
Poised like mud grenades, their blunt heads farting.
I sickened, turned, and ran. The great slime kings
Were gathered there for vengeance and I knew
That if I dipped my hand the spawn would clutch it. (*DN* 15-16)

Os sentidos de culpa e castigo [52] que sobressaem desta última parte do poema projectam sobre a anterior curiosidade intrusiva o sentido da transgressão e, reveladoramente quanto às metáforas iniciáticas e adolescentes que todo o poema pode configurar, descobre-se na

[52] Sentidos, note-se, que, conjugados com o de perda de inocência que este poema configura, validam uma vez mais a referência wordsworthiana, em episódios como o do roubo do barco em *The Prelude* ("an act of stealth / And troubled pleasure"), ou na *schadenfreude* e sequente remorso de "Nutting" (Sharrock (ed.), *Selected Poems of William Wordsworth* 3, 66).

repulsa e na fuga a consequência dos sentimentos mistos de fascínio e terror que as rãs vêm a inspirar [53]. Esta não é contudo, de momento, a linha de leitura que pretendemos seguir, acentuando antes neste ponto as imagens de poder bélico e violência potencial com as quais se representa a "morte" do sujeito poético **enquanto** naturalista: as rãs apresentam-se-lhe "**cocked** / On sods", o que, para além da sugestão sexual, pode implicar os sentidos concomitantes de *erguidas* ou *empoleiradas* (o mais óbvio), e *engatilhadas* [54] - coerente este último com a "ira" que antes se lhes descobria na "invasão", as "ameaças obscenas" que se lhes escuta nos ruídos que produzem, a intenção de "vingança" que se lhes pressente e determina a fuga, para além da sua descrição como "granadas de lama".

A agressividade de situações, espaços e objectos da quinta continuará a revelar-se, e a contar com o protagonismo de presenças animais (reais ou imaginárias), em "The Barn" e "An Advancement of Learning". O primeiro remete para espaços interiores e escuros - de um celeiro visitado durante o dia, como também da sua reconfiguração em terrores nocturnos assombrados por animais nele entrevistos ou imaginados :

> Slowly bright objects formed when you went in.
> Then you felt cobwebs clogging up your lungs
>
> And scuttled fast into the sunlit yard.
> And into nights when bats were on the wing
> Over the rafters of sleep, where bright eyes stared
> From piles of grain in corners, fierce, unblinking.

---

[53] Fascínio mesclado de alguma repulsa tranparecia também num outro poema sobre rãs, "Bullfrog", de Ted Hughes:

> A broken-down bull up to its belly in mud,
> Sucking black swamp up, belching out black cloud
> (...)
> a boy's prize,
> No bigger than a rat - all dumb silence
> In your little old woman hands.

(Hughes, *Lupercal* (London: Faber, 1960) 54).

[54] Duas das acepções modernas registadas pelo *OED* para o verbo *to cock*, muito embora algumas das significações dadas como obsoletas possam ainda permear o uso que Heaney faz do termo:

cock, v.[1] (...) [obsolete] **1.** *intr.* To contend, fight, wrangle, quarrel. (...)
II. [obsolete] **2.** To play the 'cock', behave boastfully or defiantly; to swagger, strut: to brag, crow over (...)
III. To stick or turn up.
3. (...) b. *intr.* To stand, or stick conspicuously up (...)
cock, v.[2] (...) **2.** To put (a loaded fire-arm) in readiness for firing by raising the cock or hammer; to draw (the cock) back.

(*Oxford English Dictionary*, Oxford: Clarendon Press, 1933).

The dark gulfed like a roof-space. I was chaff
To be pecked up when birds shot through the air-slits.
I lay face-down to shun the fear above.
The two-lugged sacks moved in like great blind rats. (*DN* 17)

As ratazanas serão, diga-se, presença frequente em poemas de Heaney, como sucede notoriamente com o já mencionado "An Advancement of Learning". Tendo em comum com "Death of a Naturalist" o amedrontamento infantil ou juvenil face a criaturas viscosas ou de algum modo repelentes, dele se distingue, por outro lado, pela circunstância fundamental de testemunhar uma vitória. Os primeiros momentos de confrontação com o animal parecem prenunciar uma nova fuga, mas as circunstâncias vêm a impedi-la, forçando uma atitude crucialmente nova:

Something slobbered curtly, close,
Smudging the silence: a rat
Slimed out of the water and
My throat sickened so quickly that

I turned down the path in cold sweat
But God, another was nimbling
Up the far bank, tracing its wet
Arcs on the stones. Incredibly then

I established a dreaded
Bridgehead. (...)
(...)
I stared him out

Forgetting how I used to panic
When his grey brothers scraped and fed
Behind the hen-coop in our yard,
On ceiling boards above my bed.

This terror, cold, wet-furred, small-clawed,
Retreated up a pipe for sewage. (*DN* 18-19)

Se em "Death of a Naturalist" a experiência do encontro com as rãs no seu meio natural tornava implicitamente inadequado o conhecimento e o discurso da sala de aula, precisamente na medida em que mostrava não preparar o pequeno estudante da natureza para se colocar confiante e destemidamente perante ela, "An Advancement of Learning" arroga-se um título que de algum modo justifica as ressonâncias baconianas por ilustrar a consecução de um novo conhecimento, flagrantemente empírico, feito de experiência(s) de que os poemas anteriores são o registo - conhecimento que é também consecução de maturidade e, mesmo que precário, de **poder**. A configuração bélica do relacionamento com o opositor que o

meio natural lhe apresenta é aqui tão ou mais notória do que em "Death of a Naturalist": estabelecida uma "cabeça de ponte", intimida-se o inimigo que resolve "retirar". Mas esta não é uma vitória e uma afirmação de confiança de tipo triunfal ou definitivo, como a própria natureza precária de *bridgehead* torna claro: "an advanced position seized or to be seized in hostile territory as a foothold for further advance" [55]. Território inimigo, portanto - e, como sucessivos poemas mostrarão, revelando-se em armas e forças que exercem fascínio e inspiram respeito ao poeta, concitando na sua escrita o uso continuado da imagética marcial que já identificámos.

"Trout" (*DN* 39) será um dos poemas em que o referido fascínio é mais nítido, traduzido na combinação de suavidade e de poder, de precisão e velocidade que o poeta atribui ao peixe observado e que insiste em significar, de princípio ao fim, como **arma** e **disparo**: o léxico que serve esses sentidos compreende, num poema de dezassete versos, "gun-barrel", "muzzle", "bull's eye", "torpedoed", "fired", "reporting", "darts", "tracer-bullet" e "volley". Se se procurar, contudo, um poema no qual (à semelhança dos já considerados sobre episódios marcantes da infância ou juventude) o sujeito poético seja simultaneamente objecto, e corporize uma atitude mais dinâmica do que contemplativa, revelando ao mesmo tempo um *ethos* e uma *praxis* posterior aos poemas de experiência iniciática que já comentámos, "Dawn Shoot" será uma escolha esclarecedora. O protagonista adolescente participa aqui numa breve surtida matinal descrita, na atitude quer dos dois caçadores quer da eventual caça, ou ainda em aspectos da paisagem, como uma operação militar:

> The rails scored a bull's eye into the eye
> Of a bridge. A corncrake challenged
> Unexpectedly like a hoarse sentry
> And a snipe rocketed away on reconnaissance.
> Rubber-booted, belted, tense as two parachutists,
> We climbed the iron gate (...)
> (...)
> The cock would be sounding reveille
> In seconds. (*DN* 29-30)

Como "The Early Purges" anunciava, a vulnerabilidade infantil à consideração sentimental dos animais deixou-se cancelar já pela insensibilidade rude que o quotidiano rural impõe, e que pode agora incluir o prazer em gestos predatórios que nem considerações económicas

---

[55] *Longman Dictionary of the English Language* (Harlow: Longman, 1984).

apoiam - quando a caça é simplesmente abandonada no local:

> Our ravenous eyes getting used to the greyness,
> We settled, soon had the holes under cover.
> (...)
> 'Wild rover no more',
> Said Donnelly and emptied two barrels
> And got him. I finished him off.
> (...)
> We dandered off
> To the railway; the prices were small at that time
> So we did not bother to cut out the tongue.
> The ones that slipped back when the all clear got round
> Would be first to examine him. (*DN* 29-30)

Note-se, contudo, que a descoberta no meio natural de força ou violência representável em termos bélicos não tem, necessariamente, de se corporizar em protagonistas específicos, podendo ter lugar no plano elemental mais amplo - em relação, por exemplo, a fenómenos atmosféricos, como sucede em "Storm on the Island" (*DN* 51) e "In Small Townlands" (*DN* 54). No primeiro destes dois poemas, o contraste entre o exterior e o interior, especificamente de uma casa tradicional feita com a robustez necessária para resistir às tempestades (o gosto de Heaney pelo conforto de uma domesticidade "de tecto baixo" surgirá em vários poemas), deixa-se representar na situação-limite de uma extrema aridez natural em que apenas se pode observar passivamente a violência atmosférica, que nada parece poder atenuar - a não ser a sólida construção que a mantém no exterior:

> But there are no trees, no natural shelter.
> You might think that the sea is company,
> Exploding comfortably down on the cliffs
> But no: when it begins, the flung spray hits
> The very windows, spits like a tame cat
> Turned savage. We just sit tight while wind dives
> And strafes invisibly. Space is a salvo,
> We are bombarded by the empty air. [56] ("Storm on the Island",*DN* 51)

---

[56] Na violência dos elementos que se deixa representar também como violência animal, é um poema que lembra "Storm Fear", de Robert Frost:

> When the wind works against us in the dark,
> And pelts with snow
> The lower-chamber window on the east,
> And whispers with a sort of stifled bark,
> The beast,
> 'Come out! Come out!'

(*Selected Poems*, ed. by Ian Hamilton (London: Penguin, 1973) 30).

O segundo dos poemas referidos contrasta com este na medida em que, em vez da desolação de tempestade e rocha, propõe a exuberância e o apelo sensorial de um arco-íris sobre um (qualquer) povoado - mas partilha com ele a leitura do fenómeno natural como violência e agressão, explosão detonada por um sujeito que permanece misteriosa e demiurgicamente ***ele*** [57]:

> The spectrum bursts, a bright grenade,
> When he unlocks the safety catch
> On morning dew, on cloud, on rain.
> The splintered lights slice like a spade
> That strips the land of fuzz and blotch,
> Pares clean as bone, cruel as the pain
>
> That strikes in a wild heart attack.[58] ("In Small Townlands",*DN* 54)

O sublinhar da característica agreste do meio e da paisagem natural e humana das suas origens é mais imediatamente reconhecível, é certo, em poemas do primeiro volume de Heaney, como terá resultado claro na escolha dos exemplos que temos vindo a oferecer, mas permanecerá uma marca indisfarçável de volumes posteriores, ainda que variando em intensidade e formas. Registem-se, como exemplos relevantes e diversos dessa continuada rejeição do idílico, a ênfase na preocupação com o social e na atenção ao humano em vidas marcadas pela pobreza mas também pela coragem, no já citado "Servant Boy" (*WO*

---

[57] É de notar que a situação que este poema vem a configurar (e não o citamos na totalidade a bem da economia e disciplina temática deste capítulo) é a da destruição (pelo fogo) e recriação de um mundo que emana da mente da entidade designada por ***ele***.

[58] Note-se a proximidade entre algumas destas imagens e as de passos de dois poemas de Ted Hughes:

> Then the sun
> Orange, red, red erupted
>
> Silently, and splitting to its core tore and flung cloud,
> Shook the gulf open, showed blue,
>
> And the big planets hanging

("The Horses", *The Hawk in the Rain* 16-17)

> the eyes praise
> To see the colours of these flies
>
> Rainbow their arcs, spark, or settle
> Cooling like beads of molten metal
>
> Through the spectrum.

("To Paint a Water Lily", *Lupercal* 29)

17), ou com "A Migration":

> About a mile above
> and beyond our place,
> in a house with a leaking roof
> and cracked dormer windows
> Brigid came to live
> with her mother and sisters.
> (...)
> She would waken to the smell
> of baby clothes and children
> who snuggled tight, and the small
> dormer with no curtain
> beginning to go pale. (*SI* 25)

E assinale-se também a acuidade acrescida que a leitura da paisagem como arsenal, que identificámos em poemas de *Death of a Naturalist*, virá a ganhar com a erupção (ou intensificação) após 1968 dos distúrbios na Irlanda do Norte, quando as "balas", "granadas" ou "bombas" com que Heaney metaforizara energias e dinâmicas da paisagem humana e natural se tornarem presenças literais no quotidiano - como o poema-epígrafe a *Wintering Out* verificará:

> This morning from a dewy motorway
> I saw the new camp for the internees:
> a bomb had left a crater of fresh clay
> in the roadside, and over in the trees
>
> machine-gun posts defined a real stockade. (*WO* 5)

Mesmo profanada por tais presenças, uma paisagem de características rurais permanecerá como contexto de referência inalienável da escrita de Heaney.

Coloque-se, agora, a questão: até que ponto se conformam os poemas de Heaney que considerámos (e que provinham maioritariamente, recorde-se, de *Death of a Naturalist*) com as características que identificámos na leitura de diversos contributos teorico-críticos para a definição do modo pastoral? Se começarmos esse cotejo pelas feições que a pastoral convencional assumiu, em especial quando resultantes da sua justaposição ao mito da Idade do Ouro, o contraste será flagrante e imediato: em vez de um mundo de ambiência primaveril, cujos habitantes são dispensados das agruras do trabalho pela abundância natural, Heaney apresenta o trabalho árduo do campo em toda a nitidez do esforço, do músculo e do suor, como vimos a propósito de "Digging" e "Follower"; em vez de uma natureza dócil

e amena em fauna e flora, encontramos a rudeza de um cenário agrícola pobre e de evidente rigor, a agressividade sensorial, a postura ameaçadora lida em animais que o povoam - vejam-se "Death of a Naturalist", "The Barn", "An Advancement of Learning" ou "The Early Purges"; em vez de uma situação que, pelo desconhecimento da guerra, seja **naturalmente** pacífica, a violência é uma constante metafórica ou concreta - desde o segundo verso do primeiro poema considerado que há uma **arma** neste "jardim". E se uma a-historicidade era característica de espaços pastorais convencionados à imagem da Idade do Ouro, nos poemas de Heaney não há qualquer estase temporal: surgem figuras humanas de todas as idades, evocam-se mortos, e o fluxo da História - pessoal e familiar, mas também local e nacional, como os volumes *Wintering Out* e *North* acentuarão - faz-se sentir fortemente nesta paisagem.

Não tem lugar, portanto, um favorecimento do estético sobre o útil, mas antes a afirmação das possibilidades de estetizar, sem estilizar, o útil e o rudemente laboral. E se os pastores, ou mais exactamente os visitantes *qua* pastores, de qualquer Arcádia poderiam surgir a verbalizar abundantemente a condição idílica "in learned and fashionable language" [59] (para citar de novo um passo de William Empson), a aspereza de dicção de Heaney em *Death of a Naturalist*, e o silêncio ou concisão das suas personagens, transformam-se, por oposição, em emblemas conscientes de autenticidade.

Esta proximidade de registo pela qual a escrita de Heaney tenta corresponder às características do seu ambiente de origem não quer, contudo, dizer que Heaney possa pretender elidir a distância entre a consciência e discurso intelectual e artisticamente moldados do sujeito autobiográfico no acto de recriar situações a partir da memória - ou de revisitar como adulto lugares e pessoas da sua infância e juventude - e a consciência e discurso que recupera ou constrói para as outras figuras da sua ruralidade. Notámos como desde o início, com "Digging" e "Follower", o poeta era assombrado pela distinção entre o pai que cavava e o filho que escrevia; o esforço por reformular a diferença como identidade sugeria um desconforto, ou uma culpa pela sofisticação que o separa da simplicidade das suas origens, que reemergirá em poemas posteriores. Para um melhor entendimento da perspectiva que, deste ângulo, informa a primeira fase da escrita de Heaney, e nomeadamente *Death of a Naturalist*, poderá ser útil enquadrá-la em categorias

---

[59] Empson, *Some Versions of Pastoral* 17.

propostas por Laurence Lerner. Parte este autor de dois pares de opostos: *centric vs. provincial*, para designar respectivamente textos produzidos de e para as metrópoles, ou centros de constituição dos valores dominantes (a corte ou a cidade), e textos escritos de e para espaços de menor sofisticação artística, social, moral, etc.; e *direct vs. mediated*, para significar a diferença de perspectiva sobre o espaço que determinado texto toma como referência, consoante corresponda ao olhar do autóctone que toma as qualidades do lugar em si mesmas, ou do "estrangeiro" para o qual elas só interessam na medida em que iluminem as qualidades de **um outro** lugar. Combinando estes códigos obtêm-se as seguintes categorias:

> The first class - centric and direct - will contain most of the great literature of Europe, which has naturally emerged from, and deals with, the court or the city. (...)
> In the second class - provincial-direct - we must put the ballads, which emerge from, and belong to, regional pockets of our culture: the narrative poems of Wordsworth, proudly proclaiming their setting in humble and rustic life; the regional novel; dialect poetry.
> The third class - centric-mediated - can take two forms, positive and negative. If positive, then the view of court or city is mediated by longing and respect (...). If it is negative, we get pastoral satire: denunciation of court by contrasting it with Arcadian simplicity.
> Finally, there is provincial-mediated, which is pastoral. [60]

Face a este quadro, o primeiro impulso será o de inscrever os poemas de Heaney em questão na segunda categoria, *provincial-direct*, na medida da proveniência regional e rústica do poeta, e do reclamar dessa pertença e radicação também **para** e **nos** poemas. Tal classificação terá, contudo, de ser igualmente "mediada" pela evidência, que atrás fomos sublinhando, de a **poesia** de Heaney não ser produto "directo" das suas vivências rurais, muito embora a **experiência** que ostensivamente a informa o seja. Escolarizado, superiormente educado, familiarizado com diferentes autores e tradições literárias pela universidade - identificada por Lerner como o "centro" que historicamente se segue, nas sociedades modernas, à corte e à cidade na difusão dos valores dominantes [61] - Heaney não é o paradigma do génio espontâneo e não cultivado: o lugar do poeta-lavrador e autodidacta, com uma experiência formativa e uma relação com o cultural radicalmente diferente, já está ocupado, na tradição irlandesa do último meio-século, por Patrick Kavanagh, cuja importância para Heaney mencionámos, aliás, com frequência, e exporemos ainda. O compromisso de Heaney com uma ruralidade que se pretende "autêntica" na sua

---

[60] Laurence Lerner, "The Pastoral World: Arcadia and the Golden Age", Loughrey (ed.), *The Pastoral Mode* (135-54) 136.

[61] Ver Lerner, "The Pastoral World" 135.

aspereza resulta da percepção, que só uma perspectiva académica e literariamente informada lhe possibilita, do desgaste e convencionalização de uma escrita embelezante do rural - um desvio, enfim, face aos factores que poderiam colocar a sua poesia na categoria *provincial-mediated* (ou seja, pastoral). É inegável que esta última eventualidade esbarraria com a percepção da maioria dos leitores sobre "o que é pastoral", percepção essa apoiada, aliás, pela leitura a que atrás procedemos de poemas da fase em causa, assim como pelo confronto com outros factores de definição; e que o "desvio" praticado por Heaney é tão bem-sucedido na sua estratégia e propósitos quanto é intencional e esforçado depreende-se também da sua aceitação como convincente por muitos comentadores, que, não obstante poderem reconhecer os sinais da "mediação" académica, sentirão, pesados os argumentos de um e outro lado, que um volume como *Death of a Naturalist* oferece mais argumentos a favor do que contra a intenção e vontade autorais. O quadro de Lerner, acrescente-se, parecendo à partida corresponder a um modelo taxonómico de grande rigor, acaba também por ilustrar as dificuldades na formulação de juízos inequívocos neste âmbito do literário (como porventura em qualquer outro), precisamente quando sente a necessidade de "descer" das categorias em abstracto para avançar com exemplos, permitindo que os critérios da **proveniência** e do **ponto de vista cultural** possam ser sacrificados à consideração dos **conteúdos**, ou das intenções e da "opção de classe" ou meio do poeta - como poderá ser o caso da inserção de poemas de Wordsworth, "proudly proclaiming their setting in humble and rustic life", na categoria *provincial-direct*, a par de produtos genuinamente *naif*, rústicos, não "mediados" pela cultura erudita.

Numa primeira fase do seu compromisso com o rural Heaney coloca a ênfase, portanto, na refracção da experiência do campo através de uma consciência infantil nele nascida e desenvolvida, num momento prévio à sua aculturação a um meio mais sofisticado, e representada **como se** a consciência adulta que, é certo, **assumidamente** a recupera da memória lhe não julgasse as formas e qualificasse o olhar. Porém, a revisitação do campo

a partir, em especial, de *Field Work*, será assumida, pelo contrário, como o contacto do poeta e homem de letras adulto com um espaço de retiro, e de regeneração de capacidades ou feições criativas que Belfast e os *troubles* tinham alterado ou inibido. A percepção da paisagem física será também diferente, em primeiro lugar pelas diferenças objectivas entre a quinta da sua infância em Derry e o envolvimento do *cottage* em Wicklow onde vive vários anos após 1972, mas também pelo olhar culturalmente distinto que lhe merecerá. A abrir uma recensão - a que dá o título "In the Country of Convention" - de uma antologia de poesia pastoral inglesa publicada já durante esses anos, Heaney reconhecerá essas diferenças, e, assinalando embora as imprecisões que podem convocar, crismá-las-á com os termos de uma dualidade cuja importância tivemos ocasião de reconhecer:

> 'Pastoral' is a term that has been extended by usage until its original meaning has been largely eroded. For example, I have occasionally talked of the countryside where we live in Wicklow as being pastoral rather than rural, trying to impose notions of a beautified landscape on the word, in order to keep 'rural' for the unselfconscious face of raggle-taggle farmland. (*P* 173) [62]

Curiosamente, Heaney propusera esta diferença entre terrenos rudemente desordenados e uma paisagem embelezada como aplicável à distinção entre as características do campo respectivamente na Irlanda e em Inglaterra, num poema ostensivamente datado de 1972 - e note-se que a prática de apor datas aos seus poemas é pouco comum em Heaney - mas publicado, ou coligido, apenas em 1987, em *The Haw Lantern*. O poema tem uma ocasião, um baptizado em Inglaterra, e um destinatário, a criança baptizada ("You, Daisy, Daisy, English niece"), mas transforma-se também numa justificação da "rugosidade" da escrita de Heaney como adequação às qualidades físicas dos seus lugares, por oposição à suavidade paisagística do lugar de que é hóspede e onde escreve o poema:

> Gloucestershire: its prospects lie
> Wooded and misty to my eye
> Whose landscape, as your mother's was,
> Is other than this mellowness
> Of topiary, lawn and brick,
> Possessed, untrespassed, walled, nostalgic.
>
> I come from scraggy farm and moss,
> Old patchworks that the pitch and toss
> Of history have left dishevelled.
> But here, for your sake, I have levelled
> My cart-track voice to garden tones,
> Cobbled the bog with Cotswold stones. ("A Peacock's Feather", *HL* 38)

---

[62] A antologia que neste texto se apreciava era: John Barrell and John Bull (eds.), *The Penguin Book of English Pastoral Verse* (Harmondsworth: Penguin, 1974).

A domesticação, por deferência brandamente irónica, da voz rude que se atribui nestes versos traduz-se na regularidade das sextilhas em tetrâmetro jâmbico (com muito menos variações do que é habitual no uso por Heaney de padrões métricos tradicionais) e rima emparelhada. Mas, no confronto de territórios e de modos de escrita que se lhes aproximem metonímica ou metaforicamente, as (auto-) ironias prosseguem, na verificação pelo autor da sua condição de poeta-hóspede num espaço de paisagem ajardinada, que, escrevendo na luz crepuscular de uma janela virada a oeste, se descobre subitamente no paradigma romântico do poeta-irlandês-visto-por-ingleses - e o concretiza na alusão a Yeats através da referência a Coole Park, a grande propriedade anglo-irlandesa por ele fruída e idealizada como lugar de mecenato (na sombra protectora de Lady Gregory):

> So this is a billet-doux to say
>
> That in a warm July you lay
> Christened and smiling in Bradley
> While I, a guest in your green court,
> At a west window sat and wrote
> Self-consciously in gathering dark.
> I might as well be in Coole Park. (*HL* 38-9)

A última estrofe consumará o propósito benfazejo que a ocasião ditou, manifestando os votos do cruzamento profícuo entre as duas paisagens (com todas as suas associações) que são legado da criança baptizada - e tornando explícito o valor do poema como objecto propiciatório:

> So before I leave your ordered home,
> Let us pray. May tilth and loam,
> Darkened with Celts' and Saxons' blood,
> Breastfeed your love of house and wood -
> Where I drop this for you, as I pass,
> Like the peacock's feather on the grass.
>
> 1972
> (*HL* 39)

O símile aqui invocado para o poema-oferenda é também, em contexto, irónico - reconhecível no seu conteúdo como não característico da escrita de Heaney, de algum modo avessa a uma auto-representação pouco modesta, assim como a imagens convencionalmente "sublimes" e de beleza sofisticada; e resulta da conversão, manifestada em estrofes anteriores, e para os propósitos deste poema, às características do lugar visitado.

É um pouco como se "A Peacock's Feather" se oferecesse com a declaração

entrelinhada: "I'm a bird of another feather" - e a corroboração desse juízo pode ser encontrada no poema "Serenades", em *Wintering Out*, publicado também em 1972. Os dois poemas têm mais do que uma semelhança: não só assentam na iteração da rudeza que Heaney insistiu em se atribuir ao longo de importante parte da sua obra (embora não de toda), e na sua representação como consequência do lugar de origem, como envolvem a relação com crianças, que no caso de "Serenades" são os filhos do poeta. A situação é nocturna, a questão considerada o sono, e a atitude, paterna e conjugal, é tranquilizante, não propriamente quanto ao sossego dos bébés, mas antes, bem-humoradamente, ao do casal, perante a eventualidade das "serenatas" que aqueles lhes possam dedicar - mas que transtorno poderá isso causar a quem sempre teve uma envolvência de ruídos agrestes?:

> The Irish nightingale
> Is a sedge-warbler,
> A little bird with a big voice
> Kicking up a racket all night.
>
> Not what you'd expect
> From the musical nation.
> (...)
>
> My serenades have been
> The broken voice of a crow
> In a draught or a dream,
> The wheeze of bats
>
> Or the ack-ack
> Of the tramp corncrake
> Lost in a no man's land
> Between combines and chemicals. ("Serenades", *WO* 62)

Pássaros que pouco têm de melodioso, pressentíveis algures por entre máquinas agrícolas e produtos químicos: publicado no ano da mudança para o espaço que vimos Heaney reconhecer como "pastoral" por contraposição à ordem útil do "rural", poderá este poema servir para colocar numa óptica necessariamente relativa o uso desses códigos por, e em relação a, Heaney - que nos apresentará de facto, a partir de *Field Work*, uma outra paisagem (ou uma outra relação com o campo), mas sem enveredar pela criação de um espaço "etéreo" ou de algum modo alheio às manifestações concretas de um real moderno.

Antes de entrarmos na consideração desses poemas, com *Field Work* como ponto de partida, convirá, para acentuar uma vez mais a natureza não-irredutível das divisões que apontámos na obra poética de Heaney, reconhecer alguns âmbitos específicos que, ainda numa fase inicial, e em contraste com feições anti- ou não-pastorais a que demos algum

destaque, são integráveis no modo pastoral. Um destes âmbitos é o da metaforização da criação poética em tarefas do campo, estratégia saliente na tradição pastoral [63], e que Heaney, como vimos com alguma atenção, explora com grande frequência [64]; o outro, que poderemos ter sugerido, mas não tornado suficientemente explícito, é o da pastoral da infância - âmbito privilegiado do desenvolvimento desse modo literário desde o Romantismo[65]. De facto, e para além da relação metafórica que sempre se estabeleceu entre a infância e a inocência do mundo pastoral, ou, num momento posterior, a simplicidade do espaço rural ("how often an idea of the country is an idea of childhood" [66]), personagens infantis surgem com alguma frequência como descendentes dos protagonistas da pastoral convencional, e apresentam-se caracteristicamente no ponto crucial de um percurso entre a inocência e a experiência. A perspectiva que institui tais personagens e situações é, naturalmente, adulta, do mesmo modo que a idilicização do espaço pastoral só é possível a partir de um espaço que se lhe oponha, normalmente a cidade: como Peter Marinelli comenta, "As shepherds do not write pastoral poetry, children do not write in praise of childhood"[67].

Se, nos poemas que apresentámos como exemplo da experiência formativa do poeta-enquanto-criança na quinta da sua família, teremos dado maior destaque a aspectos não-

---

[63] Ver Poggioli, *The Oaten Flute* 23; Toliver, *Pastoral Forms and Attitudes* 14; Ettin, *Literature and the Pastoral* 28-9.

[64] Uma questão que abordámos quer no **Intróito** a esta II Parte, quer, em seguida, nas primeiras páginas deste capítulo.

[65] Ver Marinelli, *Pastoral* 75-81.

[66] Williams, *The Country and the City* 297.

[67] Marinelli, *Pastoral* 77-8.
A propósito da pastoral da infância, da nostalgia que a informa, e do impulso que recebeu com os Românticos, leia-se a sua formulação *naif* num texto de John Clare (a ausência de pontuação é do próprio Clare, respeitada pelos organizadores da edição que cito):

> There is nothing but poetry about the existance of childhood real simple soul moving poetry the laughter and joy of poetry and not its philosophy and there is nothing of poetry about manhood but the reflection and the remembrance of what has been nothing more (...) The spring of our life - our youth - is the midsummer of our happiness - our pleasures are then real and heart stirring - they are but associations afterwards - where we laughed in childhood at the reality of the enjoyment felt we only smile in manhood at the recollection of those enjoyments...

(Clare, *Selected Poems and Prose*, ed. by Eric Robinson and Geoffrey Summerfield (Oxford: O.U.P., 1990) 18).

idílicos e de choque com o meio natural percebido como agressivo e perigoso, ou seja, **anti-pastoral**, impõe-se por outro lado reconhecer que muitas dessas características só podem existir sob o olhar infantil que o poeta reconstitui a partir da sua memória pessoal, e da refracção desta através da sua memória literária, sendo a inocência desse olhar, e mesmo o seu abalo em momentos que são verdadeiros ritos de passagem, feições incorporáveis na **pastoral da infância** [68]. E se reconsiderássemos *Death of a Naturalist* (e, em parte, também *Door into the Dark*) desta perspectiva, diversa da que informou a estratégia de leitura anteriormente desenvolvida, encontraríamos poemas em que o sentido iniciático se cumpre, não através do terror ou da repulsa, mas do encanto face (por exemplo) a transformações como as conseguidas pelo artesão no já citado "Thatcher", "[who] left them gaping at his Midas touch" (*DD* 20). Ou, num dos registos mais claros desse maravilhamento infantil, reconheceríamos o sentido de serenidade e purificação pós-climáctica sequente às tarefas física e sensorialmente intensas da transformação de leite em manteiga, cuja permanência na memória e nos sentidos se deixa significar nas figuras de repetição que onomatopaicamente a recriam:

> And in the house we moved with gravid ease,
> our brains turned crystals full of clean deal churns,
> the plash and gurgle of the sour-breathed milk,
> the pat and slap of small spades on wet lumps. ("Churning Day", *DN* 22)

O antagonismo experimentado pelo pequeno protagonista face a circunstâncias ameaçadoras do meio rural, que descobrimos em poemas como "Death of a Naturalist", "The Barn", ou "An Advancement of Learning", pode também coexistir com momentos de profunda empatia, quase fusão com a envolvência natural - como sucede, já no volume *Wintering Out*, com "Oracle":

> Hide in the hollow trunk
> of the willow tree,
> its listening familiar,
> until, as usual, they
> cuckoo your name

---

[68] As tensões entre a inocência infantil e o choque da experiência oferecida por um meio por vezes ameaçador receberam de Henry Hart o comentário (que lhes justapõe o contraste feminino/ masculino):

Death of a Naturalist yearns for the unfallen condition of the child in the country, swaddled in a gauze of sunlight, but nearly every poem reveals him breaking from his maternal cocoon into the frightening patriarchal world outside.

(Henry Hart, *Seamus Heaney: Poet of Contrary Progressions* (Syracuse, NY: Syracuse U.P., 1992) 30).

across the fields.
You can hear them
draw the poles of stiles
as they approach
calling you out:
small mouth and ear
in a woody cleft,
lobe and larynx
of the mossy places. (*WO* 28)

Importa começar por dizer, a respeito deste poema, e para além do que nos faz citá-lo neste ponto, que ele se inscreve em diversas vertentes da leitura de Heaney, abordadas ou a abordar em diferentes pontos deste estudo - como sejam a obsessão com o auditivo[69], a vontade de auto-constituição em voz do(s) lugar(es), e o reconhecimento que daí resulta dos pontos de cruzamento entre a postura criativa de Heaney e tradições, em especial irlandesas, de uma "poética do lugar", que participará da reflexão sobre legados e responsabilidades identificável nos poemas como nos ensaios. Ao nível mais imediato da sua leitura, "Oracle" é ainda o registo de um dos momentos do relacionamento infantil com o natural próximo de uma vontade metamórfica e de integração, que é também a projecção pelo poeta, em momentos e lugares da infância, do desejo de que o **dizer** essa experiência e esses lugares se torne instância indistinta da sua recriação. A experiência de fusão com a árvore torna-se devaneio precário e transgressivo pela aproximação de quem, talvez preocupadamente, o vem procurar, anunciando o regresso ao espaço humano da quinta; note-se, contudo, o jogo irónico de pertenças que se desenha nos primeiros seis versos: do esconderijo no interior do salgueiro, o som da árvore, ou a experiência de audição nesse sítio, é "familiar", o que poderia mais não querer dizer do que já (re)conhecido de idênticos momentos anteriores - não fosse **opor-se** ao outro som, necessariamente ainda mais **familiar**, mas apenas descrito como costumeiro ("as usual"), do nome da criança no chamamento de, presume-se, elementos da sua **família** que o vêm buscar. Esse chamamento, para além disso, é descrito através do verbo *to cuckoo*, com o sentido primeiro (quando empregue

---

[69] A "familiaridade" do som da árvore neste poema faz recordar "The Sound of Trees", de Robert Frost:

I wonder about the trees.
Why do we wish to bear
Forever the noise of these
More than another noise
So close to our dwelling place?

(Frost, *Selected Poems* 104).

transitivamente) de uma "repetição incessante"[70]; mas investido também, em contexto, de um valor onomatopaico (um nome de duas sílabas entoado num intervalo de terceira, idêntico ao canto do cuco), e ainda, pela associação do seu nome ao da ave, sugerindo para a ocupação pela criança de um lugar que **é** e **não é seu** o sentido apropriativo e transgressivo do "ninho de cuco".

Em "Mossbawn", o ensaio que tem por título o nome da quinta da sua infância, Heaney descreveria o lugar reconhecível em "Oracle" como o preferido dos seus tempos livres infantis [71], oferecendo perspectivas e planos sensoriais outros, com implicações quer sexuais quer metapoéticas, na relação com o corpo vivo e envolvente que era:

> but especially I spent time in the throat of an old willow tree at the end of the farmyard. It was a hollow tree, with gnarled, spreading roots, a soft, perishing bark and a pithy inside. Its mouth was like the fat and solid opening in a horse's collar, and, once you squeezed in through it, you were at the heart of a different life, looking out on the familiar yard as if it were suddenly behind a pane of strangeness. Above your head, the living tree flourished and breathed, you shouldered the slightly vibrant bole, and if you put your forehead to the rough pith you felt the whole lithe and whispering crown of willow moving in the sky above you. In that tight cleft, you sensed the embrace of light and branches, you were a little Atlas shouldering it all, a little Cerunnos pivoting a world of antlers. (*P*18)

O facto de em "Oracle" Heaney incluir na experiência deste lugar a memória do chamamento pelo seu nome, com a sugestão de que o julgariam perdido, parece constituir

---

[70] "**cuckoo**, v. (...) **2.** *trans.* to repeat incessantly" (*Oxford English Dictionary*).

[71] A experiência do abrigo no tronco de uma árvore é um episódio relativamente frequente na evocação de infâncias rurais - veja-se o caso de John Clare (do qual aproveitamos para citar apenas alguns versos de dois poemas):

> How oft a summer shower hath started me
> To seek for shelter in a hollow tree
> (...)
> And he who chose a hermit life to share
> Might have a door and make a cabin there
>
> (Clare, *Selected Poems and Prose* 162-3)

> Hugh Elm thy rifted trunk all notched and scarred
> Like to a warriors destiny - I love
> To stretch me often on such shadowed sward
> And hear the sighs of summer leaves above
> Or on thy buttressed roots to sit and lean
> In carless attitude
>
> (Clare, *Selected Poems and Prose* 163)

a justaposição a este de **um outro** episódio de envolvimento natural do sujeito infantil - igualmente relatado em "Mossbawn", com o interesse adicional de Heaney confessar a indistinção entre a memória do incidente e a sua recriação imaginativa, processo que em maior ou menor grau afectará todo o tratamento poético das vivências infantis na sua poesia:

> I do not know what age I was when I got lost in the pea-drills in a field behind the house, but it is a half-dream to me, and I've heard about it so often that I may even be imagining it. Yet, by now, I have imagined it so long and so often that I know what it was like: a green web, a caul of veined light, a tangle of rods and pods, stalks and tendrils, full of assuaging earth and leaf smell, a sunlit lair. I'm sitting as if just wakened from a winter sleep and gradually become aware of voices, coming closer, calling my name, and for no reason at all I have begun to weep.
>
> (*P* 17)

A frequência com que Heaney diz ter "imaginado" este incidente terá para o leitor de toda a sua obra um sentido factual, quase quantificável: de algum modo aproveitado em "Oracle" e com feições detectáveis noutros poemas, o mesmo episódio surge igualmente num dos poemas-em-prosa de *Stations*, cuja proximidade face à descrição acima citada o faria por certo um dos exemplos na mente de alguns dos críticos que declararam a sua perplexidade quanto à relação pretendida por Heaney entre as composições desse seu pequeno volume de 1975 (nunca reimpresso, e em boa parte da sua carreira deliberadamente esquecido pelo autor), a sua escrita em verso, e alguns dos ensaios autobiográficos em *Preoccupations* [72]. O texto em causa não se encontra entre os que Heaney resolveu reabilitar com a inclusão nos *New Selected Poems 1966-1987* (1990), talvez por lhe reconhecer um lugar tautológico na sua obra, mas valerá a pena citá-lo na medida da promoção a que deliberadamente corresponderá, em especial quando justaposto ao excerto do ensaio "Mossbawn", do valor matricial de momentos da experiência de infância para a sua identidade poética:

> They thought he was lost. For years they talked about it until he found himself at the root of their kindly tongues, sitting like a big fieldmouse in the middle of the rig. Their voices were far-off now, searching something.
>
> Green air trawled over his arms and legs, the pods and stalks wore a fuzz of light. He caught a rod in each hand and jerked the whole tangle into life. Little tendrils unsprung, new veins lit in the shifting leaves, a caul of shadows stretched and netted round his head again. He sat listening, grateful as the calls encroached.
>
> They had found him at the first onset of sobbing. ("Cauled", *S* 4)

Ao ponto em que, no ensaio de "Mossbawn", Heaney admitia a fronteira ténue entre o relato deste momento e a sua re-elaboração imaginativa, corresponde aqui o encontro consigo próprio (ou seja, com o agente capaz dessa re-elaboração) como resultado da iteração desse

---

[72] Ver a este respeito: Foster, *S.H.* 47; Morrison, *S.H.* 48-51; e Stevenson, "*Stations*: Seamus Heaney and the Sacred Sense of the Sensitive Self" 50.

relato: "he found himself at the root of their kindly tongues". Tal encontro com o eu poético é indissociável de uma situação que configura metaforicamente um nascimento - *Cauled* só numa acepção hoje obsoleta (mas neste caso não despicienda) do substantivo *caul* alude aos "caules" que rodeiam a criança-protagonista, significando em Inglês moderno "envolto na membrana fetal"[73]. Que esse envolvimento seguido de devolução ao mundo é feliz e rodeado de sinais propiciatórios é ainda significado pela alusão, contida na frase "a caul of shadows stretched and netted round his head", à crença popular no sentido protector e benfazejo de se nascer com parte da membrana fetal envolvendo a cabeça. O ponto da sua re-emissão para o ambiente humano a partir deste útero verde coincide com o início do choro (tal como com os vagidos do recém-nascido), e é o culminar bem-sucedido do "chamamento" que lhe é dirigido (note-se a homofonia implícita *cauled / called*), sendo a atitude da criança passiva e de escuta - conforme o modelo de composição pelo qual, como vimos já, Heaney mostrou preferência em, pelo menos, certa fase da sua carreira [74]. Note-se ainda que o suposto efeito protector, acima referido, da "coifa" para a criança que "nasce num fole" (a expressão popular portuguesa que traduz a mesma crença), se exerceria em especial quanto ao perigo, ao qual ficaria imune, de um afogamento [75]. É um dado com interesse óbvio, em termos gerais, face à importância obsessiva que lugares aquosos adquirirão na poesia de Heaney, como espaços de imersão e re-emersão de corpos, e, em termos mais directamente relacionados com as representações da infância que para já nos ocupam, aponta para a referência, num poema publicado quase uma década depois, a ainda outro (ou o mesmo?) incidente envolvendo um susto pregado a familiares pela criança que se escondeu:

> the nebulous lid of a pool
> where they thought I had drowned one winter day
> a stone's throw from the house, when the whole

---

[73] Veja-se a este respeito o *Oxford English Dictionary*.

[74] Ver p.131 deste estudo (**Introdução**, capítulo 3).
A propósito do sentido de envolvimento uterino por uma árvore e consequente nascimento, que detectámos neste poema-em-prosa, note-se que Heaney viria, numa coincidência altamente significativa, a dedicar o último soneto da sequência "Clearances", com a qual assinalou a morte da sua mãe (e à qual em devido tempo prestaremos mais atenção), à "morte" de uma árvore, que seria rigorosamente sua contemporânea, e que se habituara a ver em frente da casa da sua infância ("Clearances, 8", *HL* 32).

[75] "**Caul.** (...) The amnion or inner membrane enclosing the foetus before birth (...) this or a portion of it sometimes enveloping the head of the child at birth, regarded as lucky, and supposed to be a preservative against drowning" (*Oxford English Dictionary*).

country was mist and I hid deliberately.

("Shelf Life, 3.Old Pewter", *SI* 22)

Uma das características de *Stations* que justificou algumas objecções por parte da crítica, assim como a auto-censura de Heaney durante vários anos, e que "Cauled" de algum modo exibe, é uma tendência sentimentalizante da própria infância, que Heaney, como se viu, quereria evitar a todo o custo com a rudeza e o vigor desidealizantes de *Death of a Naturalist*, e parece começar a permitir, não só quando se debruça com alguma frequência sobre a imagem de si mesmo enquanto "menino-perdido-que-chora", mas essencialmente quando projecta sobre momentos desse tipo o sentido, que só uma perspectiva denunciadamente adulta e nostálgica possibilita, do despertar de uma "vocação" ou uma sensibilidade poéticas. Os volumes de poemas a partir da década de oitenta exibirão já descomplexadamente momentos de idilicização da experiência infantil, eventual mas não inequivocamente atravessados de alguma ironia. É assim que, em *Seeing Things*, um poema sobre uma entrega juvenil ao desporto abre com o maior dos lugares-comuns na formulação da nostalgia: "Those were the days" ("Three Drawings, 1.The Point", *ST* 10); e que, no mesmo volume, dois poemas em páginas contíguas glosam o tema de uma "infância dourada", propondo-se como consagração em "folha de ouro", ou "em relevo", de momentos que retêm como memoráveis. O primeiro destes dois poemas celebra um momento de percepções intensas do envolvimento natural numa tarde de infância, que se oferece à referida consagração, não só por essa força sensorial, como também pelo sentido de **estase**, de inibição momentânea de tudo o que pudesse significar um confronto -e confrontos não faltavam, por exemplo, em *Death of a Naturalist*, como corolário da abertura do sujeito infantil à pungência das sensações da quinta - ou mesmo a passagem do tempo, que se imobiliza na contemporaneidade de toda a experiência:

One afternoon I was seraph on gold leaf.
I stood on the railway sleepers hearing larks,
Grasshoppers, cuckoos, dogbarks, trainer planes
(...)
Air spanned, passage waited, the balance rode,

Nothing prevailed, whatever was in store
Witnessed itself already taking place
In a time marked by assent and by hiatus.

("Squarings, 2.Settings, xiv", *ST* 70)

À vontade de transcendência que se descobre neste poema, e que é, aliás, característica

geral reconhecível em *Seeing Things*, será contudo alheio o poema seguinte, muito embora o sentido do maravilhamento seja uma das suas marcas. Ele desenha-se, contudo, no ambiente da quinta e do celeiro, aqui revisitado para mais um momento de vislumbre de "tesouros"; e se a perspectiva *naive* que informava a representação de tais situações nos primeiros livros de Heaney as tornava **únicas** porque a experiência infantil não incluía termos de comparação, o relato retrospectivo do maravilhamento da criança pode aqui ser precedido de "instruções" para uma visualização que se quer mediada pela referência, culturalmente adulta e informada, às tonalidades e ao brilho de um Rembrandt:

> And strike this scene in gold too, in relief,
> So that a greedy eye cannot exhaust it:
> Stable straw, Rembrandt-gleam and burnish
>
> Where my father bends to a tea-chest packed with salt,
> The hurricane lamp held up at eye-level
> In his bunched left fist, his right hand foraging
>
> For the unbleeding, vivid-fleshed bacon,
> Home-cured hocks pulled up into the light
> For pondering a while and putting back.
>
> That night I owned the piled grain of Egypt.
> I watched the sentry's torchlight on the hoard.
> I stood in the door, unseen and blazed upon.
>
> ("Squarings, 2.Settings, xv", *ST* 71)

Tendo em conta o carácter por vezes altamente metapoético das fases mais recentes da escrita de Heaney, e a continuada utilidade que a experiência infantil confessadamente detém [76] na "alimentação" desse como de outros âmbitos da sua poesia, o relato deste contemplar, que é desde logo posse **imaginativa**, de um tesouro que o furtivo da situação e a vividez sensual das cores tornam objecto acrescido de desejo, culminando na opulência mítica e exótica de "the piled grain of Egypt", vem validar a auto-exortação inicial ao plasmar de forma durável, em ouro e em relevo, deste incidente.

O primeiro dos dois poemas que acabamos de considerar evocava um momento ocorrido sobre a linha de comboio, elemento presente com alguma frequência em Heaney -

---

[76] RB: (...) you still draw upon images from your rural childhood (...) Is this an endless well? Are those images still useful?
SH: They remain utterly useful to me. I have little else.
RB: Your childhood. I guess that's true.

(Brandes, "S.H.: An Interview" 19).

encontrámo-lo já, por exemplo, em "Dawn Shoot" (*DN* 29-30). *Station Island* inclui o poema "The Railway Children", com implicações anunciadas desde o título (que é também o de um clássico da literatura infantil, de Edith Nesbitt, com reconhecimento assegurado por quem tenha tido uma infância anglófona), e confirmadas por uma retrospecção sobre a infância como tempo de uma sabedoria que se não conhece, e, por isso, implicitamente, mais válida; tempo de uma inocência que não fica aquém da imagem bíblica para a difícil entrada no Céu - e que se manifesta também, em mais uma instância metapoética, como encanto edénico (e portanto perdido) perante a palavra e a sua transmissão:

> We were small and thought we knew nothing
> Worth knowing. We thought words travelled the wires
> In the shiny pouches of raindrops,
> (...)
> We could stream through the eye of a needle. (*SI* 45)

Diga-se, perante esta nostalgia de uma "santa ignorância" [77], que, tal como Heaney o apresenta nalguns poemas, o próprio processo de escolarização, nos seus estádios iniciais, não implica uma ruptura com a condição de inocência, de algum modo confirmada pela sua decifração nos termos do real previamente acessível à criança do campo:

> A shadow his father makes with joined hands
> And thumbs and fingers nibbles on the wall
> Like a rabbit's head. He understands
> He will understand more when he goes to school.
>
> There he draws smoke with chalk the whole first week,
> Then draws the forked stick that they call a Y.
> This is writing. A swan's neck and swan's back
> Make the 2 he can see now as well as say.
>
> Two rafters and a cross-tie on the slate
> Are the letter some call *ah*, some call *ay*.
> There are charts, there are headlines, there is a right
> Way to hold the pen and a wrong way. ("Alphabets", *HL* 1)

Trata-se, uma vez mais, de uma questão de perspectiva para a representação da

---

[77] Citem-se, a este respeito, três versos de um poema de Robert Frost sobre um "desastre" infantil lido como só possível num tempo
de inocência:

> It wasn't my not weighing anything
> So much as my not knowing anything -
> (...)
> I had not taken the first step in knowledge

(Frost, "Wild Grapes", *Selected Poems* 119).

infância: se aqui reencontrávamos a tentativa de recriação da perspectiva infantil não mediada pela consciência adulta, Heaney pode também assumir a maturidade sem máscaras no olhar que dirige sobre os seus dias de escola. Em "The Schoolbag" esses dias são evocados através de um objecto (como tantas vezes gosta de fazer), que, de contentor dos primeiros instrumentos de estudo, se torna emblema da continuidade dos primeiros saberes para os do presente, pelas palavras que informam uns e outros; e isto num soneto - estruturalmente reconhecível como tal, apesar da opção de Heaney por uma disposição gráfica diversa da que costuma observar [78] - que é um poema de poetas, dedicado a John Hewitt, citando Dante, avaliação uma vez mais de legados pelo poeta na meia-idade:

The Schoolbag
in memoriam John Hewitt

My handsewn leather schoolbag. Forty years.
Poet, you were *nel mezzo del cammin*
When I shouldered it, half-full of blue-lined jotters,
And saw the classroom charts, the displayed bean,

The wallmap with its spray of shipping lanes
Describing arcs across the blue North Channel...
And in the middle of the road to school,
Ox-eye daisies and wild dandelions.

Learning's easy carried! The bag is light,
Scuffed and supple and unemptiable
As an itinerant school conjuror's hat.
So take it, for a word-hoard and a handsel,

As you step out trig and look back all at once
Like a child on his first morning leaving parents. (*ST* 30)

Note-se como a distância da referida meia-idade é sublinhada desde o primeiro verso, não só com a menção aos quarenta anos transcorridos desde o primeiro uso do objecto em causa, como também com o sentido nostálgico da "genuinidade" de outra época e outro meio que a descrição da pasta como "de couro" e "cozida à mão" convoca. O destinatário ostensivo do poema - referência de respeitabilidade da consciência liberal Protestante do Ulster, e que Heaney homenageara já num artigo publicado à data da sua morte em 1987 [79] - é evocado

[78] Disposição esta que, contudo, sublinha a estrutura de tipo shakespeareano que Heaney põe em prática neste soneto.

[79] Heaney, "The Universal Poet - John Hewitt: 1907-1987 - An Appreciation", *The Sunday Tribune* (5 July 1987) 18.
O consenso no respeito por Hewitt como referência incontornável da cultura do Ulster, e a sua acentuação desde

e interpelado ao segundo verso devido à percepção de que se encontraria, quando Heaney percorria o caminho para a escola de pasta na mão, também "no meio do caminho da (sua) vida", ou, deixando as paráfrases de Dante, aproximadamente na mesma (meia)idade em que Heaney se reconhece no momento em que o recorda, assim como à sua experiência de infância. Essa experiência é igualmente marcada por uma situação intermédia, entre os mapas que representam o mundo na sua amplitude abstracta, inscrito no saber escolar, e, por outro lado, o conhecimento directo do natural nos locais específicos e delimitados onde a fase formativa primeira teve lugar; um confronto, aliás, com interesse à luz da memória de Hewitt, como campeão do **regional** na cultura e literatura do Ulster[80]. Uma dualidade próxima desta é também convocada pela exclamação aforística "*Learning's easy carried!*", modo popular de, apreciativa ou depreciativamente, sugerir a leveza do esforço (físico) do estudante (mais tarde escritor), implicitamente comparado com o trabalho braçal de, por exemplo, pai ou avô - questão presente na obra de Heaney desde "Digging", poema que reconhecidamente terá partido de um aforismo de sentido idêntico, "the pen is lighter than the spade" (*P* 42). A leveza da pasta justifica-se por conter saberes feitos de palavras ("a word-hoard"[81]), e também por existir, antes de mais, e como o poema confirma, enquanto objecto da/na memória - o que a torna a oferenda adequada para um correligionário das palavras que já só pode ser interpelado num plano imaterial. No ponto desta interpelação e desta oferta sugere-se, curiosamente, a reversibilidade dos legados, quando o poeta vivo e algumas décadas mais novo "deixa" ao poeta morto um "tesouro de palavras" - não, contudo, com arrogância, ou na "angústia" de um *agon*, mas na homenagem de uma identificação, que o dístico final consuma: a pasta que a criança Heaney usou, ao tempo

---

a morte do poeta, são também sublinhados no tributo dos organizadores de uma recente colectânea de ensaios em sua honra:

> Hewitt's life and writings have become since his death what they become in the cases of very few poets of whatever stature: *common ground* on which friends, nodding acquaintances, strangers, even enemies meet to contemplate what divides and binds, threatens or ennobles them.

(Gerald Dawe and John Wilson Foster (eds.), "Introduction", *The Poet's Place - Ulster Literature and Society: Essays in Honour of John Hewitt, 1907-1987* (Belfast: Institute of Irish Studies, The Queen's University of Belfast, 1991) viii).

[80] Sobre esta questão, ver: Brown, *Northern Voices* 86; John Wilson Foster, "Radical Regionalism", *IR* 7 (Autumn 1989) 1-15; Martin Mooney, "'A Native Mode': language and regionalism in the poetry of John Hewitt", *IR* 3 (1988) 67-74.

[81] Expressão que Heaney usara já, num contexto muito diferente, no poema "North" (*N* 20).

em que o poeta Hewitt estava "no meio do caminho da vida", pode ver confirmado o valor propiciatório de um amuleto que se entrega no início de um novo tempo ("handsel"), quando a morte é representada à imagem da saída de casa de uma criança para o primeiro dia de escola. Como em regra sucede com momentos de passagem ou transição em Heaney, nos quais a atitude paradigmática é a da indecisão, da vontade de "manter um pé de cada lado", de um sentimento de divisão, também aqui, no penúltimo verso, a entrada na situação nova regista a simultaneidade do aprumo no passo em frente e da nostalgia no "olhar para trás".

Cumprido o reconhecimento da infância como um dos âmbitos mais constantes na incidência do modo pastoral ao longo da poesia de Heaney, prossigamos para a consideração que anunciámos de poemas que, em especial a partir de *Field Work*, e como o próprio Heaney reconheceu, correspondem a um tratamento do campo (revisitado) que mais se aproxima do código pastoral. As dificuldades mas também a necessidade dessa perspectiva para um poeta que acabava de se confrontar com as possibilidades mitopoéticas do desastre histórico e da violência em *North* não deixarão de se sugerir desde os primeiros poemas de *Field Work*, como sucede em "Triptych". O primeiro poema dessa breve sequência tem o título "After a Killing", com ilustração óbvia na primeira estrofe:

> There they were, as if our memory hatched them,
> As if the unquiet founders walked again:
> Two young men with rifles on the hill,
> Profane and bracing as their instruments. (*FW* 12)

Como avatares de uma violência endémica, ancestral e recorrente, confundindo a observação do presente e a ruminação da memória, os dois rapazes com espingardas poderiam ter saído de qualquer das situações, mais sugeridas do que realisticamente representadas, que assombram (como veremos) os poemas mais directamente assentes na condição do Ulster. A segunda estrofe transporta, aliás, da observação exterior da violência para a interrogação retórica de uma pacificação e uma coexistência que as circunstâncias negam, um aparente desespero condicente com um cenário inóspito, que acolha "naturalmente" as evidências da brutalidade e da morte - com ele integradas na

enumeração do oitavo verso:

> Who's sorry for our trouble?
> Who dreamt that we might dwell among ourselves
> In rain and scoured light and wind-dried stones?
> Basalt, blood, water, headstones, leeches. (*FW* 12)

O que a terceira e quarta estrofes revelarão é que a simplicidade radical dos lugares de refúgio face à barbárie é o ambiente da sobrevivência e da esperança possíveis, e da reconstituição moral e emocional ("The heart lifts") pela compreensão da persistência de vida na aridez ("small-eyed survivor flowers"), e pela assunção severa do estritamente essencial - casa de pedra, espaço, luz, subsistência facilitada pela descomplicação do económico:

> In that neuter original loneliness
> From Brandon to Dunseverick
> I think of small-eyed survivor flowers,
> The pined-for, unmolested orchid.
>
> I see a stone house by a pier.
> Elbow room. Broad window light.
> The heart lifts. You walk twenty yards
> To the boats and buy mackerel. (*FW* 12)

A confirmação das qualidades de promessa deste retiro, e o culminar da sua reconfiguração de inóspito em idílico, surgirá com a última estrofe, quando a generosidade se revelar como naturalmente afim à simplicidade do social, e (num gesto de boas vindas e boa vizinhança?) a aparição primaveril de uma rapariga com um cesto (uma cornucópia) de vegetais[82] constituir o contraponto de vida à sua negação pelos "dois rapazes com espingardas" da primeira estrofe:

> And to-day a girl walks in home to us
> Carrying a basket full of new potatoes,
> Three tight green cabbages, and carrots
> With the tops and mould still fresh on them. (*FW* 12)

O sentido da renovação é enfatizado pelos qualificativos dos vegetais ("novos", "verdes", exibindo os sinais da frescura), e que Heaney não perde ainda de vista as incidências políticas desse sentido resulta claro do poema seguinte. Uma voz oracular desvenda aí cenários de involução metamórfica, como expressão alegórica do horror -

> 'I think our very form is bound to change.

---

[82] Aparição para a qual Sidney Burris assinala o intertexto possível na "rapariga dos jacintos" eliotiana ("The Waste Land, I", *CP* 64) - Burris, *The Poetry of Resistance* 115-16.

Dogs in a siege. Saurian relapses. Pismires. ("Triptych, II.Sibyl", *FW* 13)

- mas revela também condições para uma regeneração, que definem uma vontade de protagonismo poético (a referência à "voz" é inequívoca), e, na escolha de imagens florais e partilhando do maravilhoso, sugerem um modo da sua concretização, distante de pronunciamentos explícitos ou de um gesto no âmbito da acção:

Unless forgiveness finds its nerve and voice,
Unless the helmeted and bleeding tree
Can green and open buds like infants' fists
And the fouled magma incubate

Bright nymphs. (*FW* 13)

O centro em *Field Work* da vontade de, no retiro de um espaço natural, e por contraposição à violência da cidade (biograficamente, Belfast), dar a uma intenção apaziguadora voz que se assemelhe ao re-florescimento a que a sibila se referia no poema acima citado, situar-se-á na sequência "Glanmore Sonnets". O primeiro soneto, prosseguindo a metaforização do fazer poético enquanto trabalho agrícola, ao qual prestámos já alguma atenção, torna claro que na fertilização imaginativa do solo propício de Glanmore estarão activos os seus "fantasmas":

Breasting the mist, in sowers' aprons,
My ghosts come striding into their spring stations.
The dream grain whirls like freakish Easter snows.

("Glanmore Sonnets, I", *FW* 33)

Prometem-se-nos deste modo continuidades quanto a preocupações reconhecidas em outras fases da sua escrita, ao mesmo tempo que se relembra a circunstância de a perspectiva do visitante no espaço pastoral só fazer sentido em função de experiência decorrida, e dos valores apreendidos, no espaço de origem (e de retorno).

O transparecer dessas preocupações não inibirá, contudo, o surgir de momentos de fruição aparentemente despreocupada de lugares ou situações - ou não dessem os referidos "fantasmas" entrada, ainda nos termos do primeiro soneto, "into their **spring** stations". Tais momentos podem, para além disso, justapor à amenidade do retiro outra condição própria da experiência pastoral: a retrospecção nostálgica, a demanda, propiciada por uma similitude de espaços, de um tempo outro (de novo a infância), e, nesse tempo, de lugares já reconhecidos como sendo eles próprios de retiro; é o que sucede no quinto soneto, com a evocação e a revisitação, por interposto lugar, do refúgio de infância que Heaney com

mais frequência representou:

> It was our bower as children, a greenish, dank
> And snapping memory as I get older.
> (...)
> I fall back to my tree-house and would crouch
> Where small buds shoot and flourish in the hush.
>
> ("Glanmore Sonnets, V", *FW* 37)

Mesmo quando o espaço não é Glanmore, *Field Work* incluirá poemas nos quais a possibilidade do idílico se oferece através de circunstâncias que o leitor dos seus livros anteriores reconhece como próximas do cenário da experiência infantil. "High Summer", por exemplo, sobre umas férias passadas numa quinta do país basco francês, parece à partida a negação do retiro pastoral: ao choro de um dos filhos do poeta, não permitindo o descanso durante a noite, seguem-se os ruídos do trabalho mecanizado na quinta, a partir da madrugada, e há a sugestão de que durante o dia o calor é opressivo. Até mesmo o cenário de um lazer pronto para inscrição no quadro pastoral (a pesca, ao fim da tarde) parece negar deliberadamente essa possibilidade - não há aqui a frescura de regatos cristalinos...:

> Slubbed with eddies,
> the laden silent river
> ran mud and olive into summer. (*FW* 45)

O que "High Summer" oferece de fundamental, contudo, é a compreensão de que o sentido revigorante do retiro campestre em poemas de *Field Work* é válido **para o poeta**, e não necessariamente para o turista ou o pai de família; daí o facto de, mesmo com todas as descritas contrariedades como pano de fundo, a quinta deste poema poder conter um *locus amoenus* da escrita, revelado como que casualmente no que parece ser o texto de um postal de férias:

> 'Christopher is teething and cries at night.
> But this barn is an ideal place to write:
> bare stone, old harness, ledges, shelves, the smell
> of hay and silage. Just now, all's hot and still.
> I've scattered twenty francs on fishing tackle.' (*FW* 45)

Com esta eleição do / de um celeiro (que "The Barn" (*DN* 17) constituira em lugar-mistério e fonte de pesadelos na quinta da infância), como "lugar ideal para escrever", começa também a esclarecer-se um pouco melhor o sentido que Heaney atribuía no primeiro dos "Glanmore Sonnets" aos seus "fantasmas" como semeadores de potencialidade poética. As condições poeticamente propícias do lugar de "High Summer" incluem, afinal, sensações

e encontros reminiscentes dos que ostensivamente desencadearam alguns dos primeiros poemas de *Death of a Naturalist*, na mescla de repulsa e fascínio perante uma intensidade sensorial que evidencia processos naturais de maturação e corrupção, de vida e de morte, e perante a omnipresença de criaturas viscosas que se lhes associem - como sucede aqui, ocupando parte significativa do poema, com a descrição do ambiente da pesca vespertina, e do reencontrar do isco comprado para esse fim:

> I bought the maggots in paper bags, like sweets,
> and fished at evening in the earthy heat
> and green reek of the maize.
> (...)
> On the last day, when I was clearing up,
> on a warm ledge I found a bag of maggots
> and opened it. A black
> and throbbing swarm came riddling out
> like newsreel of a police force run amok,
> sunspotting flies in gauzy meaty flight,
> the barristers and black berets of light. (*FW* 45-6)

Note-se o propósito perturbador que deverá subjazer ao símile do primeiro destes versos, maliciosamente sugerindo o desejo guloso pelo que (na cultura europeia, pelo menos) provocará repulsa - um jogo prosseguido alguns versos abaixo, com a utilização do qualificativo "meaty" em analogia decorrente do reencontro com os mesmos vermes, aparentemente transformados pela longa espera em "A black / and throbbing swarm". Heaney convoca deste modo efeitos reminiscentes da representação, em poemas anteriores, de passos da experiência formativa infantil, processo revelado ainda na proximidade entre "the earthy heat / and green reek of the maize", "sunspotting flies in gauzy meaty flight", e a descrição da represa para decomposição do linho em "Death of a Naturalist". Mesmo no "jardim" de Glanmore, factores de perturbação emocional, moral, ou do relacionamento familiar são com frequência representados com imagens previamente utilizadas por Heaney (em poemas como "The Early Purges", "Death of a Naturalist", "An Advancement of Learning", ou "The Barn") para os choques e terrores infantis na quinta:

> What would I meet, blood-boltered, on the road?
> How deep into the woodpile sat the toad?
>
> ("Glanmore Sonnets, VIII", *FW* 40)

> Outside the kitchen window a black rat
> Sways on the briar like infected fruit:
> 'It looked me through, it stared me out, I'm not
> Imagining things. Go you out to it.'
>
> ("Glanmore Sonnets, IX", *FW* 41)

Tais confrontações recordam, afinal, a ambiguidade do título do volume, *Field Work*, que pode assumir o sentido quer de pacíficos trabalhos de/no campo - aquele que neste ponto privilegiamos, como metáfora dos trabalhos poéticos no retiro do poeta - quer de um reduto militar construído para utilização temporária por tropas em manobras [83]...

Aos "fantasmas" privados com origem na infância não deixará Heaney de justapor os da sua consciência cívica, como testemunha adulta e preocupada dos distúrbios do Ulster, como quando, ainda no passo que citávamos de "High Summer", os vermes e insectos irrompendo do saco sugerem o símile de uma carga policial descontrolada, vista na televisão ou no cinema, e, dois versos abaixo, o negro das togas num tribunal - sendo o regresso à consciência do lugar (país basco) que suscitou as analogias sinalizado pela referência a "black berets". Estas duas vertentes da memória do poeta são assim transportadas para Glanmore e re-assimiladas, com propósitos e esperanças que no soneto II se anunciam:

> Then I landed in the hedge-school of Glanmore
> And from the backs of ditches hoped to raise
> A voice caught back off slug-horn and slow chanter
> That might continue, hold, dispel, appease ("Glanmore Sonnets, II", *FW* 34)

Conciliar o volume estridente (a eficácia retórica) de uma trombeta com a serenidade e autoridade rituais de um chantre, a partir da distância de um retiro, e produzindo efeitos que evocam uma pacificação órfica, traduz ambições reconhecíveis em diferentes momentos da obra poética e ensaística de Heaney, e a que o envolvimento pastoral de Glanmore parece dar força renovada. Note-se o sentido de **aprendizagem** que Heaney projecta sobre a experiência do seu retiro, ao referir-se-lhe como escola. Não, contudo, uma escola qualquer - mas um *hedge-school*, designação dada às escolas que, em especial sob as leis penais setecentistas, violentamente redutoras dos direitos das populações autóctones irlandesas, e repressivas da cultura de expressão gaélica, tentavam, nos campos, manter a viabilidade dessa língua e cultura, conjugada em muitos casos com a erudição clássica detida por poetas e homens de letras privados de casa e protecção pelo desapossamento forçado dos seus mecenas entre a aristocracia de raiz gaélica. Resulta, por via dessa referência, duplo o sentido no qual o poeta **vai à escola** em Glanmore - como aprendiz dos poderes e da autoridade almejados, mas também, por analogia com os antigos poetas/mestres-escola do campo, como agente de desejáveis continuidades ("That might continue, hold...").

---

[83] "**Field-work.** (...) Work done in the field, or in the fields. (...) *Mil.* A temporary fortification thrown up by troops operating in the field." (*Oxford English Dictionary*).

Um poema que conjuga os sentidos propostos no II soneto para a voz re-educada no espaço campestre, sentidos entre os quais avultam a **continuidade** e o **apaziguamento**, é "The Harvest Bow" - aclamado por Harold Bloom após a publicação de *Field Work* como "Heaney's masterpiece so far"[84]. A pequena coroa de palha que lhe dá o título, das que tradicionalmente se usariam na lapela ao tempo das colheitas, é a que o pai do poeta em tempos teria feito; reencontrada, assume um valor poeticamente emulável, e de um elo mais nas descendências que preocupam Heaney desde "Digging" e "Follower":

> Hands that aged round ashplants and cane sticks
> And lapped the spurs on a lifetime of game cocks
> Harked to their gift and worked with fine intent
> Until your fingers moved somnambulant:
> I tell and finger it like braille,
> Gleaning the unsaid off the palpable ("The Harvest Bow", *FW* 58)

A angústia e a sugestão de conflitualidade íntima que perpassavam por esses outros poemas estão, contudo, ausentes da serenidade nostálgica de vivências re-vistas na memória como inscritas na moldura dourada da insígnia outonal - num dos passos que mais facilmente serão rotuláveis de **pastorais** na obra de Heaney, pela reminiscência de fins-de-tarde felizes de pai e filho tacitamente em empatia entre si e com uma paisagem dócil e domesticada, cenário que se ofereceria já com a nostalgia de si mesmo à consciência juvenil do poeta:

> And if I spy into its golden loops
> I see us walk between the railway slopes
> Into an evening of long grass and midges,
> Blue smoke straight up, old beds and ploughs in hedges,
> An auction notice on an outhouse wall -
> You with a harvest bow in your lapel,
>
> Me with a fishing rod, already homesick
> For the big lift of these evenings (*FW* 58)

A serenidade dos cenários que convoca, e o poder de os manter poeticamente estimulantes, justificarão em pleno a assunção para o *harvest bow* de um lema que, como vimos, constitui preocupação explícita de Heaney neste volume - e também de uma sacralização que lhe confira um valor mais do que meramente decorativo:

> *The end of art is peace* [85]
> Could be the motto of this frail device
> That I have pinned up on our deal dresser -

---

[84] Bloom (ed.), "Introduction", *Seamus Heaney* 5.

[85] Em itálico no original, por se tratar de uma citação (de Coventry Patmore).

Like a drawn snare
Slipped lately by the spirit of the corn
Yet burnished by its passage, and still warm. (*FW* 58)

Ao assumir o *harvest bow* como emblema, Heaney presta homenagem a uma cultura rural irlandesa da qual faz emergir ocasionalmente outras insígnias convencionais, como sucede neste e noutros poemas com o *ashplant* (vara, ou cajado de freixo), apoio tradicional e ponto de orgulho do camponês da Irlanda. Não permite, contudo, que a utilização de tais referências arraste a sua escrita sobre o campo para um culto do pitoresco, e para a emulação de uma perspectiva rústica que pretenda mascarar o indisfarçável: a sofisticação intelectual de uma formação académica e de uma familiaridade continuada e intensa com âmbitos diversos da cultura erudita - e, por maioria de razões, com uma cultura literária. Esse cuidado pode mesmo incluir a auto-ironização, como meio de sinalizar um estado de alerta face às tentações de posar como um bardo do arado, ou de emular grandes precedentes literários no retiro campestre, e o III dos "Glanmore Sonnets" cumpre precisamente esse propósito. O soneto começa com uma aparente vénia para com a longa tradição europeia de poemas sobre o canto dos pássaros, feição "naturalmente" integrável na ênfase pastoral que temos vindo a identificar, e participante da atenção ao auditivo que Heaney sempre privilegiou:

This evening the cuckoo and the corncrake
(So much, too much) consorted at twilight. ("Glanmore Sonnets, III", *FW* 35)

Essa atenção revela-se contudo, no verso seguinte, como mais do que a do simples amante da natureza, que descomplicadamente venha fruir o espaço idílico, residindo a diferença na inevitável decifração das sensações desse espaço em função da consequência que o poeta lhe encontrará na sua escrita - nomeadamente identificando-lhe um padrão métrico:

It was all crepuscular and iambic. (*FW* 35)

A leitura prosódica da paisagem, que assim se sugere, pode ainda "contaminar" a relação com o espaço que o resto da oitava descobre em animais de Glanmore, eventualmente ofuscando com sentidos que lhes sejam afins as outras analogias possíveis para as manobras de orientação de um coelho, ou para os cuidados auto-protectores de veados, *connoisseurs* do ar que respiram:

Out on the field a baby rabbit
Took his bearings, and I knew the deer
(I've seen them too from the window of the house,
Like connoisseurs, inquisitive of air)

Were careful under larch and May-green spruce. (*FW* 35)

O início da sextilha conduzirá o olhar do exterior para o interior da casa, mantendo contudo a sua incidência - do convívio crepuscular dos pássaros para o do poeta e sua mulher, da relação dos animais com o espaço para a atitude do casal face a Glanmore, incluindo a sugestão crucial da leitura cultural e literária a fazer do retiro. É neste ponto que a tentação da analogia com o grande precedente wordsworthiano surge, para, antes mesmo de ser cabalmente formulada, se anular perante a percepção incrédula do ridículo - que Heaney, note-se, **não omite** - pela sensatez da voz feminina...:

I had said earlier, 'I won't relapse
From this strange loneliness I've brought us to.
Dorothy and William - ' She interrupts:
'You're not going to compare us two...?' (*FW* 35)

Tão abruptamente quanto a sugestão é invalidada, o dístico final remeterá de novo os sentidos para o exterior, e para a percepção de uma brisa de fim de tarde enfatizada aliterativamente por sibilantes; e se a mediação da sombra do grande predecessor seria hubrística, a continuada fruição prosódica do lugar sinalizar-se-á ironicamente como inevitável nas últimas palavras do soneto:

Outside a rustling and twig-combing breeze
Refreshes and relents. Is cadences. (*FW* 35)

Inevitável será também a natureza temporária do retiro (que lhe é própria, no quadro pastoral), não obstante as intenções que Heaney manifestava como "personagem" citada em discurso directo neste soneto. Com o título outonalmente adequado de "September Song", outro poema em *Field Work* sublinhará isso mesmo, na situação duplamente transitória de fim de uma estação de opulência na natureza, e de partida iminente de um *locus* pastoral:

And it's nearly over,
our four years in the hedge-school.
(...)
We toe the line
between the tree in leaf and the bare tree. ("September Song", *FW* 43)

E contudo, por razões que biograficamente Heaney não poderia prever [86], a despedida que este poema anunciava não seria definitiva, como a sequência "Glanmore

[86] Em finais dos anos oitenta Heaney comprou o *cottage* que habitara em Glanmore durante alguns anos da década anterior, e que na altura lhe tinha sido cedido pela "mulher-de-letras" Ann Saddlemeyer.

Revisited", no volume *Seeing Things*, veio mais recentemente lembrar. A revisitação que o título testemunha incluirá o reconhecimento de gestos e sensações que se repetem, mas também, e talvez com maior ênfase, diferenças fundamentais, como as da idade e situação familiar (a dimensão conjugal e paternal emergia com frequência nos poemas que reflectiam a anterior estada em Glanmore), ou as da situação económica face à propriedade - diferenças que se sugerirá não serem despiciendas para a fruição do lugar, como para a sua consequência poética. O segundo soneto da sequência é um dos que mais explicitamente coloca estas questões:

> The old activity starts up again
> But starts up differently. We're on our own
> Years later in the same *locus amoenus*,
> Tenants no longer, but in full possession
> Of an emptied house and whatever keeps between us.

("Glanmore Revisited, 2.The Cot", *ST* 32)

Aos receios de vazio emocional, evidentes no último verso citado, pelo casal entregue de novo a si próprio pela ausência dos filhos entretanto crescidos, é afim a circunstância de momentos idílicos presentes nesta sequência serem em regra procurados na memória, e não vividos no tempo da revisitação:

> The child's cot's back in place where Catherine
> Woke in the dawn and answered *doodle doo*
> To the rooster in the farm across the road -
> And is the same cot I myself slept in
> When the whole world was a farm that eked and crowed. (*ST* 32)

O berço que titula o poema está "de volta ao lugar", não para novas experiências paternas, mas como recordação de momentos passados - a dois níveis temporais: a anterior estada em Glanmore, com família acabada de constituir; e a sua própria infância numa quinta cuja evocação Glanmore servira já. Como se confessa no primeiro soneto de "Glanmore Revisited", "It felt remembered even then" (*ST* 31).

Importa valorizar também devidamente o **outro** âmbito, até aqui apenas mencionado, da diferença na situação de Heaney face a Glanmore - a questão da propriedade. Se a primeira deslocação para aquele lugar significara, a par da evasão das pressões de Belfast, uma aventura pessoal e familiar do poeta-ainda-jovem que abandonava um emprego estável para se dedicar por inteiro à escrita - uma instabilidade com consequências positivas que veio a reconhecer em sucessivas entrevistas, mas que à partida eram, pelo menos, dúbias -

o regresso a Glanmore em anos recentes é o do homem de letras consagrado, com meios para comprar uma casa de campo onde não tem de viver em permanência. Em importantes aspectos um homem da geração de sessenta, Heaney esforça-se por nos revelar algum embaraço no vestir da pele do burguês proprietário, como no quinto soneto:

> Breaking and entering: from early on,
> Words that thrilled me far more than they scared me -
> And still did, when I came into my own
> Masquerade as a man of property.
> Even then, my first impulse was never
> To double-bar a door or lock a gate;
> And fitted blinds and curtains drawn over
> Seemed far too self-protective and uptight.

("Glanmore Revisited, 5.Lustral Sonnet", *ST* 35)

A implicação de que, pelo contrário, a situação romanticamente instável da primeira estada em Glanmore era, em si mesma, artisticamente estimulante, ajuda a justificar o modo como esta sequência vive da retrospecção sobre essa experiência anterior. O mesmo se passa, como sugerimos já, em relação a ocorrências do modo pastoral: se o reflexo em *Field Work* dos anos vividos no *cottage* pela família Heaney assumia tonalidades indisfarçáveis de retiro pastoral, as revisitações do mesmo lugar em *Seeing Things* (que se suspeitam com a brevidade de fins-de-semana) só tendo como referência as vivências anteriores conseguem sugerir esse modo. É o que sucede no soneto 3 ("Scene Shifts", *ST* 33) com a evocação do episódio no qual um amigo do poeta teria gravado o seu nome no tronco de uma árvore - gesto nada descabido num quadro pastoral...; ou, num poema não pertencente à sequência que temos vindo a discutir, a evocação de um objecto emblemático da abundância campestre e outonal, presente em Glanmore numa circunstância memorável de 1973, e com uma permanência assinalável na memória conjugal e dos sentidos:

> Since Edward Maguire visited our house
> In the autumn of 1973,
> A basketful of chestnuts shines between us,
> One that he did not paint when he painted me [87]

("A Basket of Chestnuts", *ST* 24)

Torne-se contudo claro que nem sempre a evocação em *Seeing Things* de cenas da experiência original em Glanmore exibe características pastorais. Num soneto cujo título

---

[87] O quadro a que este poema se refere é bem conhecido dos leitores de Heaney por surgir reproduzido na contracapa de *North*.

é apenas uma data, "1973", a situação representada, contrariamente a um ideal de harmonia entre homem e natureza circundante, por cuja recuperação o estudioso ou o poeta que penetre no quadro pastoral em regra anseia, é de radical desinserção:

> as the year turned warmer
> And invalids and bulbs came up from under,
> I hibernated on behind the dormer,
> Staring through shaken branches at the hill,
> Dissociated, like an ailing farmer
> Chloroformed against things seasonal
> In a reek of cigarette smoke and dropped ash.
>
> ("Glanmore Revisited, 4.1973", *ST* 34)

A janela, em vez de via de um conhecimento do exterior pelo interior que favoreça o espelhamento daquele por este, torna-se a testemunha e o aferidor do contrariar dos ciclos naturais por quem reconhece essa dissociação como um estado patológico, ou de percepções perturbadas ("ailing", "Chloroformed"), e os comportamentos que lhe são consequentes como de uma estase perversa - no contrariar, pela persistência na reclusão, de um reencontro primaveril com o ar livre, numa irónica mortificação quaresmal através não tanto de privações como de um acicate do vício (do fumo, entenda-se), na manutenção caprichosa de um ambiente poluído em tempo de renovação exterior:

> Lent came in next, also like a lion
> Sinewy and wild for discipline,
> A fasted will marauding through the body;
> And I taunted it with scents of nicotine
> As I lit one off another, and felt rash,
> And stirred in the deep litter of the study. (*ST* 34)

A situação que o soneto "1973" encenava interessar-nos-á, contudo, também por outras razões: ela traduz uma relação física, sensorial e artística com o real, e especificamente com a paisagem, que se encontra com frequência em poemas de Heaney. O posicionamento do poeta **por detrás do vidro**, numa relação de desencontro com o natural que corresponderá provavelmente a uma relação conflituosa ou de crise com a

escrita, assemelha-se ao representado em alguns dos diversos "poemas ao volante" que quase ganharam foros de categoria autónoma na obra de Heaney, em parte pelo curioso da conciliação de um interesse pela paisagem natural e rural com a sua consideração do interior de um habitáculo tecnológico. Vários desses poemas surgiram no segundo livro de Heaney, *Door into the Dark*, e "The Peninsula" será um primeiro exemplo particularmente útil, partindo de uma situação de esgotamento verbal e aparente prescrição para uma cura:

> When you have nothing more to say, just drive
> For a day all round the peninsula. (*DD* 21)

A descrição que se segue do lugar parece contudo, e paradoxalmente, insistir numa simplicidade que poderia ser a correspondência topográfica da inconclusão, quando a estrada, na sua constância e circularidade, não tem destinos nem pontos de partida (incluindo embora a excitação de um traçado "à beira do abismo"), e o fim de tal circuito chega apenas com a dissolução crepuscular de todas as formas e objectos, que parece sugerir o retorno à situação inicial:

> The sky is tall as over a runway,
> The land without marks so you will not arrive
>
> But pass through, though always skirting landfall.
> At dusk, horizons drink down sea and hill,
> The ploughed field swallows the whitewashed gable
> And you're in the dark again. (*DD* 21)

Será apenas com a revisualização na memória (como num modelo wordsworthiano de "emotion recollected in tranquillity") do cenário interminavelmente percorrido que se poderão revelar as suas virtualidades para, não tanto a afasia de que o poema parte, mas uma relação renovada com o real, que implicitamente se repercuta na produção verbal e poética - virtualidades que são as da delimitação clara de elementos numa paisagem minimal como chave para a percepção e compreensão de maiores complexidades:

> Now recall
>
> The glazed foreshore and silhouetted log,
> That rock where breakers shredded into rags,
> The leggy birds stilted on their own legs,
> Islands riding themselves out into the fog
>
> And drive back home, still with nothing to say
> Except that now you will uncode all landscapes
> By this: things founded clean on their own shapes,
> Water and ground in their extremity. (*DD* 21)

É a simplicidade radical da paisagem, repetida, para além disso, na circularidade do percurso, que permite que uma actividade de outro modo absorvente, comprometedora com a **exterioridade**, e evidenciadora de **diferenças** permanentemente colhidas pelos sentidos, possa transformar-se numa sedimentação da solidez do **mesmo** para a renovação de uma **interioridade**. O "transe da condução" a que Heaney se referiria num poema pelo menos quinze anos posterior a este (e que encerraria *Station Island*) torna-se factor de resolução de diversidades e de anulação do tempo e do espaço na contemporaneidade e justaposição geográfica de todas as estradas que convoque, situem-se elas numa geografia do real, ou do âmbito mitico-imaginativo e alegórico:

> The road ahead
> kept reeling in
> at a steady speed,
> the verges dripped.
> (...)
> The trance of driving
> made all roads one:
> the seraph-haunted, Tuscan
> footpath, the green
>
> oak-alleys of Dordogne
> or that track through corn
> where the rich young man
> asked his question -
>
> *Master, what must I*
> *do to be saved?*
>
> ("On the Road", *SI* 119)

É tentador relacionar a experiência das paisagens pelas quais Heaney conduz com afirmações sobre a paisagem da Irlanda, e o seu impacto na imaginação, surgidas num artigo publicado há poucos anos:

> The landscape (...) drives to transcendental longings. Despite the padding of the Tourist Board, it is a minimal landscape. It impels the imagination to do something with it, to go beyond the given. The penitential hills of the Burren, the open bone-stone graveyard of Connemara cry out for imaginative completion. [88]

Ao que se poderia facilmente justapor um breve passo de outro poema de Heaney-ao-volante, em *Wintering Out*:

> who reads into distances reads
> beyond us
>
> ("Travel", *WO* 78)

---

[88] Walentina Witoszek and Patrick F. Sheeran, "Irish Culture: The Desire for Transcendence", Kenneally (ed.), *Cultural Contexts and Literary Idioms in Contemporary Irish Literature* (73-87) 80.

O limbo sensorial de "The Peninsula" reencontra-se noutros poemas de *Door into the Dark*, como uma das muitas justificações, aliás, para o título do volume. "Elegy for a Still-Born Child" será um dos exemplos mais enfáticos por se dirigir, como o título indica, a uma situação física e emocional de vazio e limbo. A III secção do poema revela analogias óbvias, que roçam a falácia patética, entre a paisagem percorrida - despida, nublada, chuvosa - a atitude do condutor - viajando sozinho, como na maioria dos "poemas ao volante", e, não obstante as referidas analogias, **isolado** da paisagem que atravessa pelo habitáculo mas também por uma postura absorta que faz da condução uma actividade mecânica - e a fonte desse ensimesmamento - a solidariedade emocional com a frustração e a intransitividade dos gestos que caracterizam o sofrimento dos pais da "criança nada-morta" do título:

> On lonely journeys I think of it all,
> Birth of death, exhumation for burial,
>
> A wreath of small clothes, a memorial pram,
> And parents reaching for a phantom limb.
>
> I drive by remote control on this bare road
> Under a drizzling sky, a circling rook,
>
> Past mountain fields, full to the brim with cloud,
> White waves riding home on a wintry lough.
>
> ("Elegy for a Still-Born Child", *DD* 31-2)

A similitude da situação do condutor / poeta que se começa a descobrir, recorrentemente, de poema para poema, assim como a sua ostensiva relação genética com a experiência que evocam, evidenciam o valor metapoético do conhecimento da paisagem que neles se propicia, e que assenta num equilíbrio entre imersão no real e distanciamento criativo - equilíbrio que Heaney repetidamente tem mostrado preocupá-lo em relação a diversos âmbitos do real, embora com maior ênfase, pelo melindre das situações que envolve, quando esses âmbitos são públicos, cívicos e políticos. O referido equilíbrio, ou "imersão isolada", encontra uma representação memorável em ainda outro poema de *Door into the Dark*, "At Ardboe Point":

> Right along the lough shore
> A smoke of flies
> Drifts thick in the sunset.
>
> They come shattering daintily
> Against the windscreen,
> The grill and bonnet whisper

At their million collisions:
It is to drive through
A hail of fine chaff.

Yet we leave no clear wake
For they open and close on us
As the air opens and closes. (*DD* 35)

A percepção sensorial é intensa e complexa, nos planos visual, auditivo e (quase) táctil - a uma distância que é a da espessura do vidro ou da chapa do automóvel, a cápsula que, insista-se, simultaneamente transporta o poeta para o centro de impressões poeticamente férteis, numa envolvência que a última estrofe citada sublinha, e o protege de um contacto que, como neste poema quase palpavelmente se faz sentir, pode ser irritante ou abrasivo. A contiguidade com os dados do real que desse modo se propicia é suficiente, contudo, para permitir a antecipação imaginativa do contacto táctil e de uma observação microscópica:

And the walls will carry a rash
Of them, a green pollen.
They'll have infiltrated our clothes by morning.

If you put one under a lens
You'd be looking at a pumping body
With (...) outsize beaters for wings (*DD* 35-6)

Um âmbito da experiência que na viagem aqui representada também tinha lugar (em estrofes não citadas), que vários dos poemas-ao-volante contemplarão, e para o qual será útil neste ponto chamar a atenção, para esclarecer que nem só de situações de crise ou depressão se ocupam as confrontações motorizadas de Heaney com a paisagem, é o erotico-conjugal. O poema anterior a este em *Door into the Dark*, com o título "Night Drive" (*DD* 34), sobre uma viagem solitária de automóvel até Itália para um reencontro amoroso, é mesmo um dos primeiros exemplos de uma metaforização erótica da paisagem que viria a encontrar desenvolvimentos diversos na obra de Heaney - e ao qual em capítulo posterior prestaremos maior atenção. Registe-se, para já, que o conjugar de uma imersão de automóvel na paisagem com a vontade de abstracção do real (a dois), próprio de encontros amorosos, está suficientemente sedimentado na consciência poética e autobiográfica de Heaney para merecer inclusão num poema de *Seeing Things* caracteristicamente, em vista de uma das ênfases principais do volume, intitulado "A Retrospect":

Another trip they seemed to keep repeating
Was up to Glenshane Pass (...)
(...)
The old road

Went up and up, it was lover country,
Their drive-in in the sky, where each parked car
Played possum in the twilight and clouds moved
Smokily in the deep of polished roofs
And dormant windscreens.

And there they were,
Astray in the hill-fort of all pleasures (*ST* 42-3)

A latitude da experiência nos poemas-de-automóvel é, aliás, cabalmente ilustrada em *Seeing Things*, como dois poemas contíguos na sequência "Crossings" poderão mostrar. O primeiro inicia-se com uma estrofe que parece prometer, através das características de uma paisagem severa e chuvosa, uma situação melancólica e meditativa idêntica à de alguns dos textos que acabámos de considerar:

Travelling south at dawn, going full out
Through high-up stone-wall country, the rocks still cold,
Rainwater gleaming here and there ahead
("Squarings, 3.Crossings, xxv", *ST* 83)

A circunstância de a viagem ter lugar ao nascer e não ao fim do dia, e ter como destino o **sul**, o que para um irlandês começará por significar a República, mas para qualquer imaginação literária norte-europeia e pós-Romântica conterá o atractivo de uma referência exótica e sensorialmente excitante, constitui uma diferença notória face aos poemas-ao-volante de *Door into the Dark* - diferença que se confirmará com o choque do encontro e quase colisão nos segundo e terceiro tercetos (numa estrutura de **quatro** que todos os poemas de "Squarings" observam):

I took a turn and met the fox stock-still,
Face-to-face in the middle of the road.
Wildness tore through me as he dipped and wheeled

In a level-running tawny breakaway.
O neat head, fabled brush and astonished eye
My blue Volkswagen flared into with morning! (*ST* 83)

Em vez do entorpecimento sensorial e da auto-absorção de poemas anteriores, o contacto artisticamente estimulante com o natural passa aqui por sensações tão pungentes que fazem esquecer, ou inutilizam, o isolamento do habitáculo automóvel - e que impõem um sentido de reversão das consequências possíveis do quase-acidente, com o poeta, vítima de atropelamento (emocional) pelo "selvagem" corporizado na raposa, a sentir como exigência da sua recomposição a (também) reversão do movimento e da experiência vivida:

Let rebirth come through water, through desire,

Through crawling backwards across clinic floors:
I have to cross back through that startled iris. (*ST* 83)

Este re-atravessamento, numa sequência intitulada precisamente "Crossings", adquire contudo, na passagem deste para o poema seguinte, um sentido que apenas se sugeria, mas que sinalizámos, na "viagem para o sul" - o do abandono e regresso às realidades politico-militares da Irlanda do Norte; para que melhor se apreenda o contraste entre a violência natural e a violência humana, entre o vívido e o monótono, assim como a sequência sintáctica que enfatiza esse contraste, justaponham-se o último e os primeiros versos de um e outro poemas:

I have to cross back through that startled iris. (*ST* 83)

Only to come up, year after year, behind
Those open-ended, canvas-covered trucks
Full of soldiers sitting cramped and staunch,

Their hands round gun-barrels (...)
(...)
keeping an even distance

Beyond the windscreen glass, carried ahead
On the phantasmal flow-back of the road
("Squarings, 3.Crossings, xxvi", *ST* 84)

Ou não tivesse a paisagem profanada dos *troubles* sido entrevista pela primeira vez também de dentro do automóvel, na epígrafe genérica a *Wintering Out*:

This morning from a dewy motorway
I saw the new camp for the internees:
a bomb had left a crater of fresh clay
in the roadside (*WO* 5)

O âmbito de referência maioritariamente reconhecível no tratamento da paisagem nos poemas-ao-volante (e, como houve já oportunidade de sublinhar, e confirmaremos ainda, também em poemas fora desse grupo), é, contudo e ainda, o metapoético. A sequência "Crossings" oferece uma vez mais um exemplo característico; os primeiros versos surgem, note-se, como meramente descritivos:

Not an avenue and not a bower.
For a quarter-mile or so, where the county road
Is running straight across North Antrim bog,

Tall old fir trees line it on both sides.
Scotch firs, that is. ("Squarings, 3.Crossings, xxxi", *ST* 89)

A inevitabilidade de o olhar do poeta reconfigurar as linhas da paisagem como linhas de texto[89], a topografia como caligrafia, afirma-se, porém, de imediato, preenchendo-se com a consequência poética do atravessamento de uma floresta, feito das impressões fugidias mas intensas que a perspectiva do automóvel proporciona - numa relação tão próxima mas delicada com o real que a imagem de um acariciamento erótico se vem integrar por fim na metaforização poética da paisagem:

> Calligraphic shocks
> Bushed and tufted in prevailing winds.
>
> You drive into a meaning made of trees.
> Or not exactly trees. It is a sense
> Of running through and under without let,
>
> Of glimpse and dapple. A life all trace and skim
> The car has vanished out of. A fanned nape
> Sensitive to the millionth of a flicker. (*ST* 89)

À semelhança do que aqui sucedia, Heaney não resistirá, em poemas de diferentes volumes, à assimilação a linhas de texto de riscos que cruzem a paisagem, e se em ainda outro poema de *Seeing Things* a justaposição desse sentido à linha do caminho de ferro poderá não resultar óbvia para o leitor recém-chegado a Heaney -

> Heat wavered on the immaculate line
> And shine of the cogged rails. ("Squarings, 2.Settings, xiv", *ST* 70)

- o leitor familiarizado com volumes anteriores reconhecê-la-á como inevitável após, por exemplo, as linhas do telégrafo de "The Railway Children", portadoras, ainda para mais, de palavras:

> When we climbed the slopes of the cutting
> We were eye-level with the white cups
> Of the telegraph poles and the sizzling wires.
>
> Like lovely freehand they curved for miles
> East and miles west beyond us (...)
> (...)

---

[89] Um aspecto mais no qual Heaney assumirá, directa ou mediadamente, conscientemente ou não, o legado Romântico - veja-se Helena Carvalhão Buescu sobre o posicionamento do sujeito Romântico perante a "percepção e representação" da Natureza:

> O sujeito perceptivo romântico veria (...) na natureza um *texto*, ou fragmentos de textos que a ele caberia ler e interpretar como, fundamentalmente, testemunhos da sua própria constituição como sujeito. Não será o "*cogito, ergo sum*" cartesiano, mas uma sua variante, "*lego, ergo sum*"

(Buescu, *Incidências do Olhar* 112).

We thought words travelled the wires
In the shiny pouches of raindrops,

Each one seeded full with the light
Of the sky, the gleam of the lines (*SI* 45)

E em *Field Work* um dos sonetos de Glanmore assentará ainda no cenário da linha férrea aquilo que nos surge como a representação dos processos cognitivos e de interiorização poética do real que Heaney identifica em si e favorece - começando pelo reconhecimento de um modo específico de disponibilidade sensorial, e da sua consequência no verso, que a sua escrita anterior sempre evidenciou:

I used to lie with an ear to the line
For that way, they said, there should come a sound
Escaping ahead, an iron tune
Of flange and piston pitched along the ground,
But I never heard that. Always, instead,
Struck couplings and shuntings two miles away
Lifted over the woods. ("Glanmore Sonnets, IV", *FW* 36)

Mais do que tornar explícito um favorecimento do auditivo na apreensão dos dados do real[90], reconhece-se aqui uma preferência pelo rítmico - os sons percutidos que evoca com "couplings and shuntings" - sobre o melódico - o som contínuo de "an iron tune / Of flange and piston" - preferência esta de que alguns dos poemas de *Death of a Naturalist* foram a demonstração mais cabal. A segunda metade do soneto virá esclarecer que a actividade cognitiva, e decorrentemente representacional, aqui significada na postura de escuta da "linha" (do verso) se não encerra em si mesma, e promove continuidades e uma compreensão articulada dos vários âmbitos do real, mesmo do mecânico e tecnológico para o biológico e natural, como também da interioridade emocional do sujeito poético:

The head
Of a horse swirled back from a gate, a grey
Turnover of haunch and mane, and I'd look
Up to the cutting where she'd soon appear.
Two fields back, in the house, small ripples shook
Silently across our drinking water
(As they are shaking now across my heart)
And vanished into where they seemed to start. (*FW* 36)

---

[90] Uma atenção menos passageira a esta questão, que mencionámos já por diversas vezes, será prestada para o final deste estudo - tendo em conta quer o referido favorecimento, por parte de Heaney, da **audição** no contacto com um real a ser percebido e representado em aspectos e de modos muito concretos (e as reflexões desenvolvidas sobre este assunto em alguns dos seus ensaios), quer uma relativa inflexão, em especial com *Seeing Things*, no sentido da **visão** e de uma maior disponibilidade para o imaterial e o transcendente.

Considere-se por fim, neste breve olhar sobre a paisagem metapoética em Heaney, um poema de *Door into the Dark* com o título "The Plantation". Ostensivamente sobre a experiência do passeio por um bosque que frustra vontades de progressão ou atravessamento linear, e de configuração racionalizada do seu espaço, é tentador ler-lhe uma alegoria da pluricentralidade da significação no poema, e da circulação contaminadora dos sentidos no seu interior, pontuado pelas marcas da regularidade (os "cogumelos" e "tocos de árvore") que a prosódia institui:

> Any point in that wood
> Was a centre, birch trunks
> Ghosting your bearings,
> Improvising charmed rings
>
> Wherever you stopped.
> Though you walked a straight line
> It might be a circle you travelled
> With toadstools and stumps
>
> Always repeating themselves.
> Or did you re-pass them?
> (...)
> And having found them once
> You were sure to find them again.
>
> ("The Plantation", *DD* 49)

As marcas que este espaço exibe são também, naturalmente, as deixadas por todos os que o percorreram anteriormente - não sendo **nunca** um lugar virgem, abundará em sinais dos predecessores, que o preencheram com intencionalidades e fruições das mais diversas:

> Someone had always been there
> Though always you were alone.
>
> Lovers, birdwatchers,
> Campers, gipsies and tramps
> Left some trace of their trades
> Or their excrement. (*DD* 49)

Um espaço, enfim, da natureza, do humano - e do intertextual, em que perdas e encontros se confundem, como se confundem os papéis de quem guia e quem é guiado:

> You had to come back
> To learn how to lose yourself,
> To be pilot and stray - witch,
> Hansel and Gretel in one. (*DD* 50)

A atenção que prestámos nas últimas páginas aos sentidos investidos por Seamus Heaney na representação da paisagem poderia surgir como periférica em relação ao objecto central de estudo neste capítulo - os modos da ruralidade na sua obra poética. O facto de a paisagem representada ser na maioria dos casos o cenário de experiência rural, que noutros poemas a humaniza, ou em qualquer caso um espaço natural, aliado à omnipresente tendência metapoética, terão por certo obviado a esse risco. A paisagem fortemente "interpretada"[91] da poesia de Heaney radica-se, para além disso, numa das feições mais frequentemente estudadas na literatura irlandesa como traço anulador de descontinuidades na sua história, e com um enraizamento profundo em qualquer dos âmbitos em que a cultura irlandesa se deixa analisar: o "sentido do lugar". Será então adequado que essa obsessão topográfica, conjugada com a consciência de uma tensão entre a fidelidade aos lugares de origem e a atracção pelos lugares-outros da experiência cosmopolita, sirva como elo de ligação entre um primeiro enfoque no estudo de poemas de Heaney e a sua perspectivação intertextual no solo da tradição poética irlandesa das últimas décadas.

[91] Expressão usada por George Watson, "Landscape in Ulster Poetry", Dawe and Foster (eds.), *The Poet's Place* (1-15), um artigo que sublinha, em relação à paisagem em Heaney, o modo como é determinada por diferentes "pressões culturais" (p.4).

(ii) Lavrando num pequeno campo o centro do mundo: o legado de Patrick Kavanagh

No quinto poema, ou estação, da sequência "Station Island" - "a sequence of dream encounters with familiar ghosts" (*SI* 122), nos termos das notas que Heaney fornece ao leitor - o sujeito autobiográfico experimenta o encontro com os espíritos de três homens que mais óbvia e basicamente o terão ensinado. Os dois primeiros são antigos professores, começando pelo seu mestre-escola de infância; o terceiro é Patrick Kavanagh:

> a third fosterer,
> Slack-shouldered and clear-eyed: 'Sure I might have known
> once I had made the pad, you'd be after me
> sooner or later. Forty-two years on
> and you've got no farther! But after that again,
> where else would you go? Iceland, maybe? Maybe the Dordogne?'
> And then the parting shot. 'In my own day
> the odd one came here on the hunt for women.' (*SI* 73-4)

Não nomeado, Kavanagh é aqui identificável, antes de mais, pelas datas: os "quarenta e dois anos" mencionados são os que medeiam entre a segunda visita de Kavanagh a Lough Derg (o mais antigo e célebre lugar de peregrinação da Irlanda, também conhecido por "Purgatório de S.Patrício"), de que resultaria um longo poema só postumamente publicado e irregularmente avaliado pela crítica [92], e a publicação por Heaney, em 1984, desta sequência organizada em "estações" imaginativamente percorridas pelo poeta/peregrino ao longo de sucessivos encontros espectrais, com um intertexto mais distante num outro *Purgatorio*, o de Dante.

A chave cronológica acaba por ser, contudo, o dado menos interessante na identificação deste fantasma: a voz tem reconhecivelmente o tom sardónico e depreciativo da personalidade pública de Kavanagh, e, ao colocar Heaney na posição de poeta seguidor que "não foi mais longe", ironiza as suas frequentes declarações de dívida para com este predecessor - ou, para os mais cépticos, exprime uma falsa modéstia de Heaney a que o leitor familiarizado com as respectivas carreiras poéticas dará o devido desconto. A reincidência em Lough Derg, instância paroxística da cultura (católica) irlandesa, para um esforço de auto-exame ou de encenação de conflitos interiores como o que "Station Island"

---

[92] O *Lough Derg* de Kavanagh foi publicado nos Estados Unidos em 1971, por iniciativa do seu irmão Peter Kavanagh, e em 1978 numa edição conjunta britânica e irlandesa, talvez com maior sucesso no concitar de algum interesse da crítica. Antoinette Quinn, no seu recente e monumental estudo da obra de Kavanagh, atribui um valor mais sociológico do que artístico ao poema, que considera em larga medida um fracasso, alertando embora para a injustiça de assim avaliar um texto provavelmente não revisto e que o autor não quereria publicar (ver Antoinette Quinn, *Patrick Kavanagh: A Critical Study* (Syracuse, N.Y.: Syracuse U.P., 1991) 173 segs).

constitui, define assim as filiações a ler no seio da tradição como também informadas por um sentido de lugar*es*. Tendo Kavanagh deixado como um contributo importante para a cultura literária irlandesa do séc.XX a valorização do **local** enquanto **universal**[93], é de algum modo inevitável que a sua voz postule então lugares outros, e estrangeiros, enquanto alternativas sarcásticas a si mesmo como modelo - alternativas cosmopolitas que são neste caso as de Louis MacNeice [94], cuja viagem e estadia com Auden na **Islândia** nos anos trinta originou *Letters from Iceland*, e provavelmente John Montague, para cuja experiência em França (entre outros lugares) a referência à **Dordogne** poderá apontar.

Os dois últimos versos citados constituirão um outro eco da faceta jocosa de Kavanagh, mas também muito mais do que isso. Lembrando a presença irrepremível dos ditames do corpo mesmo no lugar onde duras vigílias e *via sacra* o castigam, e onde se renuncia ritualmente ao Mundo, ao Diabo e à Carne, a personagem Kavanagh poderá proceder não apenas a um gesto de denúncia satírica, mas também à leitura nesta peregrinação de uma totalidade da experiência humana que, pelo menos desde Chaucer, se associou à representação literária da peregrinação, através das tipologias e motivações várias dos peregrinos. A mundanidade de muitas dessas motivações, em contradição com os procedimentos ascéticos do santuário, deixara-se ilustrar no "Lough Derg" de Kavanagh, como ainda na descrição de outras peregrinações populares na sua primeira autobiografia ficcionalizada, *The Green Fool* (*GF* 51-6). A escolha específica da motivação sexual no remoque que Heaney lhe atribui a fechar o quinto poema de "Station Island" relembra a tradição de repressão e culpa sexuais no catolicismo irlandês, que fora já uma referência central a anteriores consagrações literárias do mesmo santuário - como no poema "Lough

---

[93] Ver Introdução, cap.2, pp.62-3.

[94] Note-se o cotejo da reacção primeira de Heaney a MacNeice e a Kavanagh, incluído em reminiscências da sua descoberta de diferentes autores:

when I graduated in 1961, I had bought Louis MacNeice's *Collected Poems*. I did take pleasure in that work, especially in the hard-faced tenderness of something like 'Postscript from Iceland'; (...) yet I still remained at a reader's distance. MacNeice did not throw the switch that sends writing energy sizzling into a hitherto unwriting system. (...) His poems arose from a mind-stuff and existed in a cultural setting which were at one remove from me and what I came from. (...) I envied them but I was not taken over by them the way I was taken over by Kavanagh. (*GT* 8)

Em *The Haw Lantern* Heaney glosará os títulos de MacNeice envolvendo a Islândia com o poema "A Postcard from Iceland" (*HL* 37).

Derg" de Denis Devlin, ou no conto de Sean O'Faolain "The Lovers of the Lake" [95].

A referência cronologicamente primeira desta atracção de Lough Derg para autores irlandeses é, contudo, William Carleton, o autor oitocentista que abriu a sua carreira precisamente com "The Lough Derg Pilgrim", relato autobiográfico de uma peregrinação juvenil. Carleton figura também como um dos fantasmas com que Heaney se confronta em "Station Island" (no segundo poema), e as implicações dessa aparição ocupar-nos-ão em momento posterior. Interessar-nos-á de momento a relação que, a propósito de Lough Derg, Heaney define com uma tradição na qual Carleton e Kavanagh ocupam lugares equivalentes, embora separados de um século. De facto, Carleton surge como o primeiro autor irlandês a retratar com aparente genuinidade a cultura irlandesa rural (da qual provinha), conferindo-lhe dignidade literária - tarefa equivalente à que seria desempenhada no séc.XX por Kavanagh, o qual invocaria com frequência Carleton como modelo positivo de uma fidelidade sociológica a esse padrão cultural, e referência antitética às representações idílicas do campesinato por parte do *Irish Literary Revival*[96]. Em relação a este movimento, vimos já exemplos da violência dos ataques verbais que Kavanagh lhe dirigiu[97], verberando uma falsidade sociológica, mas porventura esquecendo, conscientemente ou não, as vantagens que para a sua própria conquista de um público terão advindo da promoção pelo *Revival* de um interesse pelo rural, por muito diversa que fosse a imagem da ruralidade favorecida [98]. Acrescente-se que, mesmo depois de esbatida a fase mais abertamente satírica da obra de Kavanagh, esses ataques se manteriam, como numa emissão radiofónica em 1962:

> that so-called Irish Literary Movement which purported to be frightfully Irish and racy of the Celtic soil was a thoroughgoing English-bred lie.[99]

William Carleton, pelo contrário, surgir-lhe-ia, através de *Autobiography* ou dos volumes de contos intitulados *Traits and Stories of the Irish Peasantry*, como

---

[95] Denis Devlin, *Collected Poems*, ed. by Brian Coffey (Dublin: Dolmen Press, 1964) 35-8; Sean O'Faolain, "Lovers of the Lake", Benedict Kiely (ed.), *The Penguin Book of Irish Short Stories* 143-71.

[96] Sobre a questão das configurações da ruralidade na literatura irlandesa do século XX ver pp.45 e 60-1 da nossa Introdução.

[97] Ver Introdução, cap.2, pp.78-9.

[98] Trata-se de um ponto convincentemente sublinhado por Quinn, *Patrick Kavanagh* 44.

[99] Patrick Kavanagh, *Collected Pruse* (London: MacGibbon & Kee, 1967) 13.

> our only social historian (...)
> the greatest writer and the truest delineator of Irish life that native Ireland has produced [100]

A vontade de aproximação ao papel assim atribuído a Carleton ficará porventura ainda mais clara se considerarmos os termos (caracteristicamente extravagantes e humorísticos no auto-elogio) com que Kavanagh se referiria ao seu romance de contornos autobiográficos *Tarry Flynn*:

> I wrote *Tarry Flynn* which I am humble enough to claim is not only the best but the only *authentic* account of life as it was lived in Ireland this century (a man shouldn't be afraid to tell the truth even when it is in favour of himself) [101]

Completando o relacionamento que nos interessa aqui reconhecer, Heaney formulou, por sua vez, elogios a Kavanagh confirmativos dos que o predecessor não hesitara em se atribuir. No seu primeiro ensaio sobre Kavanagh, incluído no volume *Preoccupations* [102], o contexto da apologia é cultural e socio-literário, passando por uma paráfrase de Joyce que de algum modo recorda os nexos estabelecidos entre os dois autores por alguma crítica recente [103]:

> What we have [with Kavanagh] is something new, authentic and liberating (...) Kavanagh forged not so much a conscience as a consciousness for the great majority of his countrymen, crossing the pieties of a rural Catholic sensibility with the *non serviam* of his original personality, raising the inhibited energies of a subculture to the power of a cultural resource.
>
> (*P* 116)

---

[100] Patrick Kavanagh, "A Kavanagh Potpourri: Some Observations of a Literary Man", *JIL* VI:1 (January 1977) 29.
Sobre o legado de Carleton para poetas como Kavanagh e Heaney, ver ainda: George O'Brien, "The Walk of a Hundred Years: Kavanagh and Carleton", Peter Kavanagh (ed.), *Patrick Kavanagh: Man and Poet* 351-7; Harold Orel, "William Carleton: Attitudes toward the English and the Irish", Zach and Kosok (eds.), *Literary Interrelations (...) vol.3* 85-93; Maureen Waters, "Heaney, Carleton and Joyce on the Road to Lough Derg", *CJIS* XIV:1 (July 1988) 55-65.

[101] Kavanagh, *Collected Pruse* 13.

[102] Seamus Heaney, "From Monaghan to the Grand Canal: The Poetry of Patrick Kavanagh", *P* 115-30.

[103] Os passos de Joyce parafraseados na afirmação que se segue são obviamente os do *Portrait of the Artist as a Young Man* nos quais Stephen declara a sua liberdade/apostasia ("*non serviam*", "I will not serve"), e em que, por fim, formula a ambição e propósito que rege a sua partida: "to forge in the smithy of my soul the uncreated conscience of my race" (*PAYM* 371, 510, 526).
Robert Garratt chama a atenção para o facto de Joyce ter sido praticamente o único escritor irlandês do seu tempo que Kavanagh não constituiu em alvo dos seus ataques, e defende que Kavanagh terá, em especial no seu longo poema "The Great Hunger", criado uma contrapartida rural às personagens joyceanas de *Dubliners* (ver Garratt, *Modern Irish Poetry* 138, 153).

No seu segundo ensaio sobre Kavanagh (incluído em *The Government of the Tongue* [104]) Heaney particularizaria o reclamar deste papel libertador para Kavanagh na recordação pessoal da descoberta da sua obra enquanto confirmação, para o poeta debutante, da relevância poética de **uma experiência como a sua:**

> Everything, at that time, was needy and hopeful and inchoate. I had had four poems accepted for publication (...) but still (...) I was like a child with his nose pressed to a sweetshop window, gazing from beyond a barrier at the tempting mysteries beyond. And then came this revelation and confirmation of reading Kavanagh. (...) I was excited to find details of a life which I knew intimately - but which I had always considered to be below or beyond books - being presented in a book. (...) what I and my grammar-schooled, arts-degreed generation were badly in need of - a poetry which linked the small farm life which produced us with the slim-volume world we were now supposed to be fit for. (*GT* 7-9)

Diga-se que, por uma ironia que Kavanagh dificilmente poderia aprovar, para uma boa parte dos seus leitores, e em especial dos seus leitores urbanos, a evidência da vida rural que mais facilmente fica na memória se prende, não com a experiência do quotidiano numa quinta, mas antes com os momentos excepcionais (porque festivos, de lazer, ou de acidentes pitorescos) que constituíam a excepção a esse quotidiano, e que se oferecem mais prontamente a representações nostálgicas de um "mundo que perdemos". Tais momentos ocorrem mais na narrativa em prosa, como *The Green Fool* e *Tarry Flynn* - e, de entre estes dois, no primeiro, com uma frequência que terá contribuído para o seu sucesso quando Kavanagh precisava de ser "descoberto" em 1938, mas que o levou mais tarde a renegar o volume como "a dreadful stage-Irish, so-called autobiography" [105]. A quantidade de episódios desse tipo em *The Green Fool* torna, aliás, impraticável que os ilustremos através de citações, sendo preferível o alinhamento de alguns exemplos das categorias em que podem ser agrupados. Descobrem-se então quadros da convivialidade à volta da lareira em cada casa de aldeia; de divertimentos e rituais tradicionais de contornos carnavalescos (como a organização e participação num grupo de *Mummers*); idas a feiras e festas populares como instâncias maiores do impulso gregário; ou ainda relatos explorando as potencialidades risíveis de circunstâncias à partida pouco divertidas, mas sociologicamente verídicas, e ao mesmo tempo fazendo parte dos estereótipos comportamentais irlandeses, mesmo na diáspora - como velórios, brigas entre vizinhos e divisões, confessionais ou não, na comunidade, uma tradição transgressiva e de desconfiança face às autoridades, ou ainda o hábito de cada

---

[104] Seamus Heaney, "The Placeless Heaven: Another Look at Kavanagh", *GT* 3-14.

[105] Kavanagh, *Collected Prose* 13.

família disfarçar e negar a pobreza ou a doença, sentidas como vexantes.

Refira-se neste ponto que feições da cultura rural tradicional, com realce particular mas não exclusivo para as suas práticas gregárias e/ou festivas, ocorrem também na poesia de Heaney com notável frequência, quer recuperadas da memória e experiência pessoais do poeta, quer reconstruídas com os dados de uma memória cultural e familiar - evocadas, por exemplo, a partir de um qualquer artefacto ou evidência objectiva que desencadeie esse processo imaginativo. Uma breve resenha de exemplos, pela ordem cronológica dos volumes de poesia em que aparecem, servirá, de momento, para ilustrar este ponto. Assim, em *Death of a Naturalist* uma fotografia de um tio-avô, no momento em que é retirada da parede por o tempo a ter desvanecido, sugere o correlativo desvanecimento das práticas que se lhe associam na memória pessoal e familiar: a hábil transacção de gado em feiras, com pose e gestos de profissional copiados de geração para geração - e que inscrevem "Ancestral Photograph" (*DN* 26-7) no tema mais amplo, já por nós considerado a propósito de "Digging" e "Follower", dos legados familiares e da permanência das actividades tradicionais num contexto rural. Da re-actualização de legados, mas num registo não só etnográfico como lúdico, se ocuparia também o poema "The Folk Singers", abrindo com três versos que poderiam servir de lema ao fascínio de Heaney por recorrências, e ao seu pendor para o entendimento da sua escrita como lugar de re-configuração do ancestral:

> Re-turning time-turned words,
> Fitting each weathered song
> To a new-grooved harmony (*DN* 55)

A sedução do imaginário e da experiência populares convivialmente transmitidos no lazer de serões passados junto ao centro físico da domesticidade rural encontraria uma celebração no poema "Fireside", em *Wintering Out* (76); o mesmo volume evidenciara já, contudo, uma percepção que não anda nunca distante de tais evocações, e justifica, de resto, o seu eventual encanto: a da difícil sobrevivência do padrão cultural em causa num contexto moderno. De facto, "The Last Mummer" colocava o sobrevivente pateticamente isolado de uma velha manifestação lúdica na impotência perante a magia tecnológica de um outro centro - incapaz de quebrar o encanto agora mais poderoso de um serão televisivo:

> Carries a stone in his pocket,
> an ash plant under his arm.
>
> Moves out of the fog
> on the lawn, pads up the terrace.

The luminous screen in the corner
has them charmed in a ring

so he stands a long time behind them.
St.George, Beelzebub and Jack Straw

can't be conjured from mist. (*WO* 18)

Note-se que a significação do cajado de freixo ("ash plant"), que o "último momo" aqui transportava, como insígnia da ruralidade irlandesa, será de tal modo potente que Heaney o usará, numa das elegias de *Field Work*, para homenagear Sean O'Riada, o grande re-dignificador da música tradicional do seu país, "colocando-lho" na mão como batuta adequada à sua galvanização de potencialidades culturais:

He conducted the Ulster Orchestra
Like a drover with an ashplant
herding them south.

("In Memoriam Sean O'Riada", *FW* 29)

A dimensão da religiosidade nas vivências cujo rasto vimos assinalando não é de modo algum descurada por Heaney, quer na sua vertente oficial, e institucionalmente enquadrada, quer nas práticas populares que lhe pré-existiriam e lhe escapam. Assim, a experiência que se sugere em *Stations* no texto sob o título "Hedge School" (lugar de aprendizagem camponesa com ressonâncias historico-culturais que já mencionámos [106]) é a de uma capacidade, pungentemente evidenciada pelo sujeito infantil, de reacção emocional ao belo num contacto com o meio natural propiciado pela repetição de gestos pertencentes ao culto do Maio:

> Primroses grew in a damp single bunch out of the bank, imploding pallors, star plasm, nebula of May. He stared himself into an absence.
>
> "Pull them for the May altar and hurry up". He knelt and reached the stems. Pod ridges. Legs of nestlings. "Hurry up".
>
> Patiently, deliberately, they retraced their steps. "What are you crying about now, son? What is it next?..." (*S* 6)

A esta "estação" da consciência infantil do mundo e de si, numa devoção que celebra sensualmente a renovada pujança natural, contrapor-se-ão, num ambiente de religiosidade severa e ascética, de supressão e castigo do que possa apelar para os sentidos, as "estações" da consciência (moral) adulta em "Station Island" (*SI* 59-94), interrogada, como se verá com mais pormenor em capítulo posterior, nas suas dúvidas e culpas artísticas e socio-políticas;

[106] Ver p.198 deste capítulo.

experiências díspares, enfim, mas unidas por uma inserção comum em cultos tradicionais.

Heaney fará, aliás, questão de sublinhar a necessidade de manter formas do saber popular como referência mesmo quando o discurso e as preocupações que veicula se situam num registo culturalmente mais sofisticado (metapoético, cívico, político). É assim que, numa das "cartas" ou relatos a partir de lugares alegóricos, em *The Haw Lantern*, uma funcionária aduaneira da "consciência" exige a revista à bagagem desse saber popular (com a implicação adicional de *customs* poder designar quer a **alfândega** quer os **costumes** ou **usos**):

> The woman in customs asked me to declare
> the words of our traditional cures and charms
> to heal dumbness and avert the evil eye.

("From the Republic of Conscience", *HL* 12)

A inclinação retrospectiva de uma boa parte dos poemas em *Seeing Things* fará com que instâncias do estrato cultural popular, testemunhadas mais de perto na infância e juventude de Heaney, sejam de novo representadas. A evocação de uma cena de feira confronta-nos com mais uma actividade tradicional geradora de um fascínio que, à semelhança do que sucedia em poemas como "The Diviner" ou "Thatcher", a remete do plano de um interesse sociológico para o de um encantamento, conferindo ao "homem das cordas" os poderes de um mago - representados com analogias sexuais nos primeiros versos, presumivelmente com base no discurso facecioso da personagem evocada - durante o tempo e no espaço mágicos da feira:

> Like a foul-mouthed god of hemp come down to rut,
> The rope-man stumped about and praised new rope
> With talk of how thick it was, or how long and strong,
>
> And how you could take it into your own hand
> And feel it. His perfect, tight-bound wares
> Made a circle round him: (...)
> (...)
> and [I] knew too
> His powerlessness once the fair-hill emptied
> And he had to break the circle and start loading.

("Squarings, 2.Settings, xviii, *ST* 74)

Na excepcionalidade previsível do que regularmente se repete, e nos poderes e possibilidades que proporciona a quem se coloca no seu centro, a experiência de tal tempo e lugar é próxima da de quem acredita na força renovadora de celebrações sazonais como as do dia

de St[a] Brígida, a ser fisicamente representada pelo "atravessamento" de um anel ou corda circular (note-se que o título da sequência a que pertence o poema em causa é "Crossings", e que outro artefacto emblemático do dia em questão é a **cruz** de St[a] Brígida):

> On St Brigid's Day the new life could be entered
> By going through her girdle of straw rope:
> The proper way for men was right leg first,
>
> Then right arm and right shoulder, head, then left
> Shoulder, arm and leg. Women drew it down
> Over the body and stepped out of it.
>
> The open they came into by these moves
> Stood opener, hoops came off the world

("Squarings, 3.Crossings, xxx, *ST* 88)

Como começámos, contudo, por sugerir, os factores de relacionamento inter-autoral e intertextual de Kavanagh e Heaney não se limitam, de modo algum, à celebração da cultura popular e festiva, ou mesmo das vivências comunitárias em geral - e recordemos que a principal referência na obra de Kavanagh para relatos desse âmbito era *The Green Fool*, narrativa em prosa com uma credibilidade problematizada pela sua rejeição pelo autor. Os referidos factores situar-se-ão, de facto, mais consistentemente no quotidiano rural de trabalho e de observação das características do espaço em que ele se desenrola, assim como no registo lírico da consequência no sujeito desse envolvimento com o real. Interessar-nos-á então, em primeiro lugar, encontrar em Kavanagh modos de representação dessa experiência que tornem reconhecível o seu valor enquanto modelo para a configuração da ruralidade que detectámos em Heaney, com relevo especial para a poesia deste último ainda nos anos sessenta - aquilo, enfim, que o levou a afirmar, interrogado sobre a razão pela qual não estendia a Kavanagh a sua prática de dedicar poemas a outros poetas: "I have no need to write a poem to Patrick Kavanagh; I wrote *Death of a Naturalist*" [107].

Vimos a propósito de "Digging" como os *Collected Poems* de Kavanagh, de 1964, abriam com um "poema do arado", intitulado precisamente "Ploughman". Marcado embora pela ingenuidade deslumbrada e exclamativa de alguns dos seus primeiros esforços de escrita ("Joy that is timeless! O heart / That knows God!" - *CP* 3), exibe já a tendência para a metaforização da actividade do lavrador, neste caso como paisagismo - explorando a

---

[107] Citado por Michael Allen, "Provincialism and Recent Irish Poetry: The Importance of Patrick Kavanagh", Dunn (ed.), *Two Decades of Irish Writing* (23-36) 35.

analogia do lavrar não como escrita, mas como pintura:

> I turn the lea-green down
> Gaily now,
> And paint the meadow brown
> With my plough. ("Ploughman", *CP* 3)

As instâncias dessa tendência em alguns poemas dos seus primeiros livros visarão contudo, em regra, um emprego que se suspeita simplesmente instrumental da referência agrícola, mais do que o procedimento inverso - um seu eventual enriquecimento com sentidos provenientes de outros âmbitos da experiência. É o que nos parece suceder em "Twisted Furrows" (*CP* 12) com os sulcos irregulares e "torcidos" do arado (vergonhosos para o lavrador, como afirmámos a propósito do "Follower" de Heaney) como metáforas de irregularidade moral ou de falsidade, e simultaneamente causa e evidência de desentendimento amoroso. Poemas como "To the Man After the Harrow" e "Plough Horses", por outro lado, recorrem a imagens de uma pompa próxima do pretencioso para transcender, mais do que celebrar, a simplicidade da cena campestre:

> Forget the worm's opinion too
> Of hooves and pointed harrow-pins,
> For you are driving your horses through
> The mist where Genesis begins.
>
> ("The the Man After the Harrow", *CP* 27)

> Their glossy flanks and manes outshone
> The flying splinters of the sun.
> (...)
> And I saw Phidias's chisel there -
> An ocean stallion, mountain mare - ("Plough Horses", *CP* 27)

Como Antoinette Quinn comentou, a propósito desta fase primeira da escrita de Kavanagh,

> Reading his thirties' poetry (...) one almost forgets that he was a farmer-cum-cobbler and that ploughing and sowing were more than symbolic activities in his life. [108]

E contudo as circunstâncias biográficas são efectivamente as que neste passo se relembram, com a escolarização possível para um camponês pobre de Monaghan na primeira metade do século, e a (auto-)formação literária feita nos poucos intervalos, durante, ou à custa das tarefas rurais. Em *Tarry Flynn* o protagonista surgirá com frequência a justapor as duas ordens de trabalho:

---

[108] Quinn, *Patrick Kavanagh* 32.

> Although he was trying to compose a verse as he worked he was also thinking with much comfort of the excellent progress his potatoes were making. (*TF* 22)

E em *The Green Fool* essa duplicidade de interesses era relatada (com fidedignidade autobiográfica ou não) como tendo consequências no tipo de plantação que Kavanagh teria feito num dos campos que trabalhara:

> If anyone goes around those untrimmed hedges to-day, he will find stuck among the forked branches of the stunted ash-trees the faded leaves of many a highbrow magazine. I stocked every fence with a book or paper of some kind. As I walked around the hedges, bill-hook on my shoulder, I might feel an inclination to read a poem or a short story. I knew just where to find what I wanted. The hedges were the shelves of my library. I had not my literature card-indexed, but I had a plan of my own as good. I could say: in the second ash tree from the top end of the Field of The Musician is a poem by Yeats or A.E. There is a short story by A.E. Coppard at the root of the boor-tree beside the gap in the Field of the Well. (*GF* 208)

Yeats e A.E. (George Russell), mencionados neste passo, tinham sido, contudo, descobertas relativamente tardias; os modelos por detrás do tratamento da ruralidade nos poemas que começámos por citar eram essencialmente oitocentistas, e de um modo geral os poetas que Kavanagh teria descoberto nos seus livros escolares - para os encontrar depois, aliás, glosados até à exaustão nas breves colunas literárias das publicações de província que acolheriam também os seus primeiros textos. O próprio Kavanagh assinalaria isso mesmo, ao fornecer, também em *The Green Fool*, exemplos das suas leituras juvenis[109], ou ao reconhecer o divórcio entre experiência e escrita nas suas primeiras tentativas literárias:

> When a country body begins to progress into a world of print he does not write out of his rural innocence - he writes out of Palgrave's *Golden Treasury* [110]

A confiança de tomar a sua experiência como poeticamente válida, inaugurando na sua escrita o tratamento mais "realista" da ruralidade que lhe assegurará o lugar que detém na sua tradição, será reconhecível em especial a partir de um poema inicialmente intitulado "Threshing Morning", mas posteriormente inserido em *Tarry Flynn* e referenciado desde então como parte desse romance. A atitude emocional de Tarry (protagonista do romance

---

[109] Como também no seguinte passo:

> Not a word was in our school-books about the new poets and writers who were bringing about a renaissance in Irish letters. I think there weren't any living writers represented in our readers. This may have inspired the question a man once asked me.
>
> 'How is it', he said, 'that there's no poets goin' now?'
>
> (*GF* 85)

Ver também *GF* 84, 186-7, 190, 193-4.

[110] Citado por Johnston, *Irish Poetry After Joyce* 124.

e *persona* autobiográfica de Kavanagh também neste poema) é ainda eufórica, como em "Ploughman", mas estão já ausentes a dicção exclamativa e a imagética rebuscada no seu âmbito de referência, que denunciavam em poemas anteriores a insegurança do camponês neófito nas letras:

> On an apple-ripe September morning
> Through the mist-chill fields I went
> With a pitch-fork on my shoulder
> Less for use than for devilment.
>
> The threshing mill was set-up, I knew,
> In Cassidy's haggard last night,
> And we owed them a day at the threshing
> Since last year. O it was delight
>
> To be paying bills of laughter
> And chaffy gossip in kind
> With work thrown in to ballast
> The fantasy-soaring mind. ("From *Tarry Flynn*", *CP* 28)

A fórmula que Kavanagh escolhe para abrir o poema, e a regularidade métrica, rítmica e rimática que nele observa, são suficientemente características da canção ou da balada popular para colocarem sob esse registo todo o poema, de modo adequado, aliás, à pose despreocupada e lúdica do sujeito. A familiaridade que é afim a essa pose transparece também na referenciação do lugar de destino pelo nome do seu dono, e na confidência quanto ao arranjo de boa vizinhança que justifica o trabalho para que Tarry se dirige (introduzindo-se assim o leitor no âmbito da topografia, toponímia e socio-economia locais), bem como no uso do regionalismo *haggard*[111]. A atitude de Tarry encontra, afinal, uma justificação na expectativa do prazer convivial que a tarefa em causa proporcionará, e que lhe elide o sentido do laboral para a circunscrever ao do lúdico, transformando-a num momento pastoral e de (quase) *otium* de que não estarão ausentes as ânsias amorosas dos moços de quinta:

> I'll be carrying bags to-day, I mused,
> The best job at the mill
> With plenty of time to talk of our loves
> As we wait for the bags to fill. (*CP* 28)

A deslocação do poema do registo de "realismo" rural, que a perspectiva do **comum** num

---

[111] "In Ireland and Isle of Man: A stackyard." (*OED*);
"hay-yard" (Todd, *Words Apart* 87).
Note-se que este regionalismo ocorrerá também na poesia de Heaney, pelo menos uma vez (em "Servant Boy", *WO* 17).

trabalho a cumprir em "Cassidy's haggard" parecia prometer, para o da sua transcendência imaginativa, culminará nos últimos versos; esse passo final não esclarece, contudo, se a compreensão de que as percepções de estrofes anteriores pertencem a um âmbito imaginativo e visionário consiste num rude despertar para a inexorabilidade do "terreno" na vida do camponês, se numa validação das percepções do poeta [112] - a situação do poema a encerrar *Tarry Flynn*, no momento de abandono pelo protagonista dos campos da sua origem, simultaneamente decidido e nostálgico, também não contribui para esse esclarecimento:

> Maybe Mary might call round...
> And then I came to the haggard gate,
> And I knew as I entered that I had come
> Through fields that were part of no earthly estate. (*CP* 29)

A fruição representada neste poema evidencia-se, por outro lado, não apenas na antevisão do trabalho, mas no simples contacto com a paisagem e os seus vários elementos, como nas estrofes intermédias se torna claro - e adiante-se desde já que, se Kavanagh veio a promover uma leitura radicalmente desidealizada do trabalho rural e do modelo socio-económico que lhe era afim (diversamente do que aqui faz), a fruição do espaço natural em si mesmo nunca mereceria o seu desencanto, quer enquanto experiência, quer enquanto objecto de representação poética:

> As I crossed the wooden bridge I wondered
> As I looked into the drain
> If ever a summer morning should find me
> Shovelling up eels again.
>
> And I thought of the wasps' nest in the bank
> And how I got chased one day
> Leaving the drag and the scraw-knife behind,
> How I covered my face with hay.
>
> The wet leaves of the cocksfoot
> Polished my boots as I
> Went round by the glistening bog-holes
> Lost in unthinking joy. (*CP* 28)

A simplicidade dos factores de prazer aqui evocados é afinal uma instância mais da celebração do comum em que Kavanagh insistirá, realçando aquilo a que chamava, também em *Tarry Flynn*, "the simple, fantastic beauty of ordinary things growing" (*TF* 46), e

---

[112] Nesse caso, a percepção súbita do belo e do transcendente no comum (a culminar a última estrofe, transcrita de seguida) será de inspiração caracteristicamente Romântica e wordsworthiana.

resgatando da banalidade tarefas e cenas do quotidiano - por vezes inscrevendo-as nos próprios títulos, como em "Spraying the Potatoes" (*CP* 78), ou celebrando-as no seu impacto sensorial, como nas imagens auditivas de "the whispered argument of a churning" ("Advent", *CP* 70) e "the music of milking" ("A Christmas Childhood", *CP* 72). Trata-se ainda da capacidade de descoberta da permanente novidade em qualquer quadro natural, que, no poema "Father Mat", distingue o humilde padre de aldeia do seu superior, enfaticamente incapaz dessa abertura emocional, mas por isso mesmo dotado das qualidades que o promovem no mundo:

> The old priest saw him pass
> And, seeing, saw
> Himself a mediaeval ghost.
> Ahead of him went Power,
> One who was not afraid when the sun opened a flower,
> Who was never astonished
> At a stick carried down a stream
> Or at the undying difference in the corner of a field. (*CP* 62)

E contudo, na celebração e memorialização dessa simplicidade (aquilo a que chamará num poema muito posterior "[to] Name for the future / The everydays of nature" - "Is", *CP* 154), o poeta auto-entroniza-se, numa assunção de poder que é também consciência de um isolamento em relação à componente humana da paisagem, sempre muito importante em Kavanagh, mas face à qual um dos seus mais famosos poemas (um dos seus sonetos) o destaca, fisicamente e nas percepções:

> The bicycles go by in twos and threes -
> There's a dance in Billy Brennan's barn to-night,
> And there's the half-talk code of mysteries
> And the wink-and-elbow language of delight.
> Half-past eight and there is not a spot
> Upon a mile of road, no shadow thrown
> That might turn out a man or woman, not
> A footfall tapping secrecies of stone.
>
> I have what every poet hates in spite
> Of all the solemn talk of contemplation.
> Oh, Alexander Selkirk knew the plight
> Of being king and government and nation.
> A road, a mile of kingdom, I am king
> Of banks and stones and every blooming thing.
>
> ("Inniskeen Road: July Evening", *CP* 19)

A presença e movimento humanos nesta paisagem começam por se revelar numa das feições mais significativas da reconfiguração da ruralidade que Kavanagh em importante medida inaugura: a modernização do seu escopo de referência e de um novo *decorum*

definidor das imagens aceitáveis para a sua representação. A descrição de gente do campo que se desloca **de bicicleta**, podendo à partida parecer um pormenor secundário, radica o poema desde o início num meio rural do séc.XX, permeado já de artefactos industriais e meios de locomoção que possibilitam um novo sentido do espaço, rompendo flagrantemente com a vontade de representação do camponês "congelado" numa atemporalidade gaélica e em comunhão harmoniosa apenas com os elementos, a fauna e a flora - e uma sociedade rural orgânica - que animara o *Irish Literary Revival* e alguns dos seus epígonos; prepara, por outro lado, o caminho para as cenas do campo electrificado e motorizado que poemas de John Montague e Seamus Heaney trarão. Note-se ainda, a este respeito, que também o **tempo** é já o do rigor "mecânico", as horas ("Half-past eight", no verso cinco) contadas pelo relógio, e não a percepção não-quantificada do camponês arcaico com o seu tempo regulado apenas pelas evidências do ciclo diurno.

A percepção rigorosa do tempo dever-se-á também a ser, presumivelmente, a hora de início do baile localizado "in Billy Brennan's barn" com uma familiaridade que integra a dicção coloquial dos primeiros quatro versos (notem-se as iterações de "there's" e "And"). Nesse modo coloquial Kavanagh consegue, aliás, encontrar uma concisão exemplarmente demonstrada ao descrever, em dois versos (o terceiro e o quarto), a mal-disfarçada excitação e a malícia dos gestos característicos da corte num baile rural - e essa concisão é útil à disciplina inerente ao soneto, pelo qual Kavanagh, para além de o usar frequentemente, como aqui, manifestou explicitamente a sua simpatia:

> I am very fond of the sonnet form and not merely because it has been the most popular vehicle for the expression of love but for its strict rules, which like other rules (...) forces [sic] the mind to moral activity but is not itself forced. [113]

Integrar na forma do soneto uma cena eminentemente popular, em vez de a representar, por exemplo, numa canção ou numa balada, é também uma afirmação de auto-confiança cultural - uma das estratégias naquilo a que Antoinette Quinn designou como "connecting the illiterate and literary parts of himself" [114] - tanto mais significativa quanto surge ainda no seu primeiro volume, que incluía, como comentámos já, poemas notoriamente carentes dessa confiança. Trata-se, por fim, de mais um ponto de continuidade, embora de modo

---

[113] Kavanagh, "Studies in the Technique of Poetry: Extracts from Ten Lectures", Peter Kavanagh (ed.), *Patrick Kavanagh: Man and Poet* (239-47) 241.

[114] Quinn, *Patrick Kavanagh* 48.

algum causal ou exclusiva, entre Kavanagh e poetas mais recentes do Ulster, que têm exibido um gosto notório por formas tradicionais da lírica [115].

O poema vem a dirigir-se centralmente, contudo, à questão sob a qual começámos por o apresentar - o isolamento do poeta, cuja não-participação no evento lúdico a que se refere é sublinhada, ainda na oitava, pelo facto de ser a **única** presença na paisagem, e o seu único observador, após o (presumível) início do baile. Kavanagh sublinhou com frequência, quer explicitamente em *The Green Fool* e em *Tarry Flynn*, quer de modo menos directo em alguns poemas, a difícil compatibilidade de uma vocação literária com o modelo socio-económico das suas origens rurais. O seu isolamento pode, é certo, constituir uma vantagem de posicionamento epistemológico e de concentração da subjectividade lírica - à semelhança do que dissemos sobre a "imersão isolada" de Heaney na paisagem [116] - que confirme um sentido positivo para a entronização que o dístico final proclama; mas o início da sextilha torna claro que não é um factor de felicidade para o poeta, tal como a comparação com Alexander Selkirk, o protótipo historicamente verídico de Robinson Crusoe, ironiza a sua posição de rei de um único súbdito - ele próprio - ironia confirmada no último verso com o duplo sentido de "blooming".

O isolamento do sujeito poético de Kavanagh no seu reino rural do que é comum mas belo pode nalguns casos adquirir tonalidades de ressentimento em relação à cultura oficial, urbana, ou erudita - mesmo antes ou depois da sua fase de grande verrina satírica. Um poema relativamente tardio, com o título "On Reading a Book on Common Wild Flowers", lembrará ainda a prioridade (e implícita superioridade, porque marcada pelo afecto) do conhecimento directo e não sistematizado do natural sobre o conhecimento livresco:

> I knew them all by eyesight long before I knew their names.
> We were in love before we were introduced. (*CP* 137)

---

[115] Veja-se, por exemplo, a apreciação feita ao culto do soneto em Ronald Marken, "Paul Muldoon's 'Juggling a Red-Hot Half-Brick in an Old Sock': Poets in Ireland Renovate the English-Language Sonnet", *EI* XXIV: 1 (Spring 1989), (79-91) 79:

> In recent years, Irish poets have written hundreds of sonnets, a number that far exceeds that of any equivalent group of contemporary British writers.

Marken lamenta ainda o que entende ser uma recepção negativa do rigor prosódico desses poetas:

> many critics of Irish poetry find in technical finesse a symptom of some sort of poetic pusillanimity. They seem regularly distressed by formal achievements in poetry. (82)

[116] Ver pp.204 segs. deste capítulo.

E *The Green Fool* quisera transformar as primeiras desilusões face ao *Establishment* literário em vitória moral e artística, e a experiência da rejeição numa escolha entre "literatura" e "poesia", esta última colocada orgulhosamente do lado da terra e das coisas comuns de um quotidiano camponês:

> I turned from the door of Literature and continued my work among poetry, potatoes, and old boots. (*GF* 203)

Este passo inscreve-se também nos intuitos de Kavanagh quanto à reivindicação em todos os momentos da dignidade poética de **quaisquer** situações, tarefas, ou objectos, por vezes recorrendo a instâncias, situadas algures entre a ingenuidade e a provocação, de liricização dos trabalhos e matérias mais básicos - como ao evocar nostalgicamente, em homenagem a um poeta setecentista também de origens humildes, rurais, e católicas, a condução de carroças de estrume entre duas quintas...:

> I recover now the time I drove
> Cart-loads of dung to an outlying farm -
> My foreign possessions in Shancoduff -
> With the enthusiasm of a man who sees life simply.
>
> The steam rising from the load is still
> Warm enough to thaw my frosty fingers. ("Art McCooey", *CP* 76)

O poema radica-se, portanto, na lembrança de momentos felizes como este, e a referência aos dedos como desentorpecidos do frio (implicitamente, para escreverem) pela persistência na memória dos vapores libertados pelo estrume (!) justapõe o acto de escrita à tarefa em causa, lembrando também a razão para o nome no título do poema: como Antoinette Quinn esclarece,

> One of the best-known folk traditions about Art McCooey is that once, when employed by a farmer to cart dung, he became so absorbed in composing a poem that he drove the same cartful four or five times between the manure heap and the place where he was supposed to deposit his load... [117]

Fosse por influência deste relato tradicional, fosse por reflexo verídico da sua experiência, Kavanagh tinha incluído em *The Green Fool* um passo que tornava a referida justaposição ainda mais óbvia, quase uma interdependência, estendendo ainda a metáfora lavrar / escrever no sentido de uma verdadeira *coprophilia poetica*:

> Sitting beside a heap of steaming dung I drank the tea and afterwards felt in great poetic form. (...) I started making a poem on an old wooden gate which guarded a field I knew. For every drill of dung I spread I made a line of verse. (...) The readers of the paper didn't like it. They wanted sentimental verse about the gallant sons of Erin or something like that. (*GF* 188-9)

---

[117] Quinn, *Patrick Kavanagh* 105.

A admissão de dificuldades na recepção vem lembrar que relatos como este haveriam de custar a Kavanagh uma reputação em Dublin que geraria anedotas como a atribuída por Austin Clarke a Seamus O'Sullivan:

> One evening, looking from the drawing-room of his house in Morehampton Road, he [S. O'S] saw a man pushing a handcart with a small load of manure. 'I see that Paddy Kavanagh is moving. There go his furniture and effects.' [118]

O próprio Sean O'Faolain, que desempenhara um papel de relevo à frente de *The Bell* no combate a muitos preconceitos e limitações das letras irlandesas, objectaria ao que via como uma imersão obsessiva nas pouco atraentes rotinas da lavoura (note-se que a carta de O'Faolain que veiculava essa crítica não era um ataque gratuito, mas vinha antes em defesa de Frank O'Connor, que Kavanagh, cuja postura como crítico era por norma agressiva, atacara por se situar "an inch above reality"):

> His [K.'s] great weakness is that he cannot rise an inch above the small farm. (...) Always stuck in the old mud. Reality, reality, reality from start to finish. Dung from morning to night! (...) dreadful sentimentality mixed up with bits about his ma forking the old manure-heap. Is this poetry? It is mere reality. [119]

Que críticas com este tipo de incidência eram tão comuns como inevitáveis deduzia-se já, três anos antes (1945), de uma observação passageira de Kavanagh:

> A friend I once knew used to say that I wrote too much about potatoes and cabbages and not - I suppose - enough about roses. [120]

Mais ainda do que escrever acerca dos produtos da terra, Kavanagh escreve sobre a **terra** em si mesma, e sobre as matérias básicas que lhe são afins (como acabámos de ver), com destaque para o **barro**, abundante no seu solo natal, que investirá de significação rica mas inflectida ao longo da sua obra. Em diversos poemas o barro conota a sensualidade, ou associa-se-lhe metonimicamente - como se sugere com o composto *Clay-sensuous*, no soneto "Pygmalion" (*CP* 31), ou com a exclamação, em "Bluebells for Love", e no contexto de um passeio de namorados pelo campo: "Ah, the clay under these roots is so brown!" (*CP* 69). Associando-se ao corpo (o intertexto primeiro é aqui o *Génesis* II:7) e ao desejo, o barro comportará em termos mais gerais os sentidos do mundano e do mortal como marcas da Queda no Homem: no poema "Advent", uma vontade de purificação traduz-se no rejeitar

---

[118] Austin Clarke, *A Penny in the Clouds* 71 - citado por Garratt, *Modern Irish Poetry* 289.

[119] Sean O'Faolain [carta transcrita em] "A Kavanagh Potpourri" 50-1.

[120] Kavanagh, "A Kavanagh Potpourri" 31.

de

the clay-minted wages
Of pleasure, knowledge and the conscious hour (*CP* 70)

E noutro poema do mesmo período, nostálgico pela pureza da infância, afirmar-se-á ainda mais esclarecedoramente:

O you, Eve, were the world that tempted me

To eat the knowledge that grew in clay
And death the germ within it! ("A Christmas Childhood", *CP* 71)

Num outro registo, o barro pode mais simplesmente designar por sinédoque o espaço rural de origem do poeta, e as atracções que exerce sobre os que o habitam. É assim que em "Temptation in Harvest" a tentativa de sedução de que o poeta é objecto, num tempo em que todas as seduções parecem consumar-se ("how gay / Amoral Autumn gives her soul away / And every maidenhead without a fight"), é a de um regresso ao solo natal, de uma inversão do percurso que o levou à cidade e à vida de escritor:

I was afraid to wonder
At capitulation in a field of corn.
(...)
Knowing that clay could still seduce my heart
After five years of pavements raised to art.
(...)
Earth, earth! I dragged my feet off the ground. (*CP* 66-7)

E o lamento que decorre de uma relação de amor e ódio com um solo que prende, absorve, asfixia, far-se-á ouvir em "Stony Grey Soil":

O stony grey soil of Monaghan
You burgled my bank of youth! (*CP* 82)

O exemplo maior na obra de Kavanagh de uma leitura disfórica da relação do camponês da Irlanda com a terra, significada em sinédoque através do barro, foi, contudo, "The Great Hunger", o longo poema de 1942 que continua a ser para muitos o ponto mais significativo na carreira poética do autor. É famoso, e muitas vezes citado, o seu primeiro verso: "Clay is the word and clay is the flesh" (*CP* 237). **Barro** e **palavra** (*Verbo, Logos*), **barro** e **carne** são colocados numa identidade que implica negação/ausência de Vida, da criação do Homem pelo sopro divino, da incarnação - como que numa reformulação invertida das grandes referências bíblicas aqui obviamente presentes (*Génesis II.7, S.João I. 1-18*): **no princípio** era o barro, e o barro é **o princípio** definidor do espaço e da

existência em "The Great Hunger", numa materialidade que se propõe e se quer entendida pela negativa, como ausência do espírito - sendo o sentido da **privação**, que o título do poema contém, confirmado pelo seu desenrolar. O protagonista, Maguire, é apresentado nos primeiros versos com os homens que para ele trabalham numa colina desolada, em consonância com a desolação espiritual que desde logo se anuncia, e que se deixa significar mais uma vez pela presença do **barro** onde deveria estar o **espírito**:

> We will wait and watch the tragedy to the last curtain,
> Till the last soul passively like a bag of wet clay
> Rolls down the side of the hill, diverted by the angles
> Where the plough missed or a spade stands, straitening the way.
>
> (*CP* 34)

Antes, o movimento dos homens que apanham batatas na colina fora comparado ao de "espantalhos mecânicos", e se são paródias vivas de humanidade é porque o **barro** lhes define a própria **alma**, para a qual não só não pode haver ascensão, como a queda em nada diferirá do percurso encosta abaixo de "...a bag of wet clay" - sujeita, enfim, aos acidentes ("Where the plough missed or a spade stands...") de uma materialidade que lhe anula o sentido.

Ao longo do poema (do qual, pela sua magnitude e pela diversidade de questões que implica, não pretendemos neste ponto apresentar uma leitura mais alargada que se pudesse traduzir num excurso [121]), tornar-se-á clara a relação entre o estiolar espiritual do protagonista Maguire e a repressão sexual que o conjunto das circunstâncias envolventes (mãe, Igreja, economia rural) lhe inspira e ensina, mais do que impõe. Todas as oportunidades de uma felicidade possível pela aceitação do corpo são perdidas: na incapacidade da sua descoberta por empatia com os momentos de grande pujança da natureza exterior, pela desconfiança em relação aos impulsos, que faz Maguire desencontrar-se com as mulheres que deixa passar por si, pela vontade de uma "prudência" que o perde ("Horses or women? wisdom or folly?" - *CP* 40), e pela inconsequência de desejos que apenas em sonhos se deixam concretizar - ou que se transferem para a relação com a terra, configurada frequentemente ao longo do poema como relação sexual:

> Lost in the passion that never needs a wife -
> The pricks that pricked were the pointed pins of harrows. (*CP* 34-5)

---

[121] Procedemos, contudo, a essa leitura em: Rui Carvalho Homem, "*The Great Hunger*: Anti-Pastoralismo e Representações da Morte", *Revista da Faculdade de Letras do Porto - Línguas e Literaturas*, II Série, vol.V (1988) 237-56.

A esterilidade humana que essa transferência implica justifica naturalmente o título, evocativo da Grande Fome dos anos de 1840, marco fundamental da adversidade na História da Irlanda, causada pela perda das colheitas de batata - aquilo que, não por acaso, ocupa Maguire no início do poema. O final de "The Great Hunger" confirmará que a **esperança** residiria na realização do humano através da consumação do **desejo**, e que a sua não satisfação faz daquela terra o lugar onde o **barro** rege todos os destinos:

> The bedposts fall. No hope. No lust.
> The hungry fiend
> Screams the apocalypse of clay
> In every corner of this land. (*CP* 55)

Clay é a primeira palavra do poema, *this land* as últimas - e terá ficado claro que, em qualquer das instâncias, servem as significações da morte, que atravessam "The Great Hunger".

Muitos dos sentidos carreados pelo barro em "The Great Hunger" seriam retomados seis anos depois em *Tarry Flynn*. Diga-se, contudo, que a perspectiva que informa o romance, inequívoca embora quanto às condicionantes que rodeiam e limitam o protagonista, está reconhecivelmente distante da ferocidade denunciatória do poema. O próprio Kavanagh, afinal, viria a distanciar-se de "The Great Hunger", admitindo que uma intencionalidade retórica produzida por uma preocupação social com "os males dos pobres" o teria desviado da serenidade e indiferença que entendia necessárias ao poeta, ou declarando: "There are some queer and terrible things in *The Great Hunger*, but it lacks the nobility and repose of poetry"[122]. A preocupação social invocada seria, enfim, uma componente das circunstâncias de ordem vária (nomeadamente biográficas) que poderão ter feito de "The Great Hunger" o ponto mais alto no pessimismo de Kavanagh quanto à asfixia do camponês da Irlanda pelas peias que a pobreza, material e espiritual, gerava.

Tarry tem, sobre Maguire, a vantagem espiritual e de percepção do belo que a sua caracterização como poeta (e, em importante medida, *persona* autobiográfica do autor) lhe confere, dotando-o duma totalidade humana conspicuamente inacessível ao protagonista de "The Great Hunger" - e significada numa sensibilidade conjunta ao terreno e ao espiritual:

> O the wonder of dry clay. O the mystery of Eternity (...) That was Tarry: Eternity and Earth side by side. (*TF* 19)

---

[122] Kavanagh, *Collected Pruse* 21. Ver também os comentários incluídos em "Author's Note", *CP* xiv.

Será talvez essa totalidade que o resgata da sorte de Maguire, reservando-lhe no fim a possibilidade de evasão do lugar no qual, como um passo ainda no primeiro capítulo sugeria, a pertença do homem ao barro e à terra era uma evidência que transbordava da contiguidade e da semelhança para a simples identidade:

> The sunlight through the coloured windows [of the church] played on that congregation but could not smooth parchment faces and wrinkled necks to polished ivory. Skin was the colour of clay, and clay was in their hair and clothes. The little tillage fields went to Mass. (*TF*14)

Esta percepção não torna Tarry, contudo, imune às seduções da terra, mesmo (ou especialmente) em conflito com as da carne, como sucedia em "The Great Hunger" - e como sucede aqui com a sua indiferença a oferecimentos femininos, porque absorvido pelo trabalho nos campos:

> The clay was running through his mind.
>
> He gloated over his potatoes and the fine job he was making of the moulding (...) The clay was staying up nicely.
>
> Molly came to the well several times that day but he was too engrossed in his work to take much notice of her. (*TF* 29)

> She was dressed in her most seductive raggedness - big rent in her flimsy blouse, cotton skirt that clung to her fat thighs emphasizing contours of sluttish appeal - but he was not thinking about her. He had other things on his mind. (*TF* 85)

Tal susceptibilidade pode nalguns momentos surgir como uma prisão, e suscitar desejos de fuga -

> Some day he, too, might grow wings and be able to fly away from this clay-stricken place (*TF* 44)

- mas o prazer na posse (da terra, do barro) apaziguará noutras instâncias tais ambições:

> Possession gives a new beauty to things (...) These fields were his. As he strode through the fields with the wet weeds lapping about the legs of his trousers up to his knees, a powerful selfishness filled his mind. (...) The clay, his clay, cooled the desire in his heart. (*TF* 102)

É, enfim, uma problematização do envolvimento com a terra cuja eventual exemplaridade para Heaney apontaremos ainda em capítulo posterior, mais dirigido ao ponto em que a metaforização do acto de escavar se passa a apoiar mais claramente nas vertentes sexual e mitopoética.

Na sequência e em função das referências que empregámos para o estudo da ruralidade em Heaney, diga-se neste ponto que o equilíbrio difícil observado na relação de amor e ódio com a terra em Kavanagh se oferece também, e crucialmente, à leitura como confronto ou alternância entre pastoralismo e anti-pastoralismo. Alguns dos textos já citados terão ilustrado a coexistência, em si mesma problematizante de expectativas convencionais,

da natureza "grosseira" de certas tarefas ou situações e do seu tratamento idílico através, nomeadamente, de uma rememoração nostálgica. Nalguns pontos o factor idílico pode emergir com rédea livre - como sucedia em muitos momentos de *The Green Fool*, crónica de um lugar fora do tempo, e dourado na memória pelas tonalidades de um momento crepuscular:

> time hardly mattered much. The sun rose and set in a land of dreams whether the clocks were right or wrong. (*GF* 9)

> When I arrived in Mucker the natives were beginning to lose faith in the old, beautiful things. The ghost of a culture haunted the snub-nosed hills. (*GF* 11)

Kavanagh renegaria, como vimos, esta primeira autobiografia, mas apesar de os princípios socio-estéticos e a postura face à tradição que ditaram esse gesto dominarem parte importante da sua carreira, e determinarem o sentido da sua reputação literária, passos e poemas inequivocamente legíveis à luz do código pastoral são de localização relativamente fácil na sua obra. Veja-se o início de "Bluebells for Love", definindo em dois versos um quadro de encontro amoroso em envolvência floral e no tempo talismã da celebração de todas as amenidades no espaço natural:

> There will be bluebells growing under the big trees
> And you will be there and I will be there in May (*CP* 69)

Em número significativo de poemas o espaço idílico combina-se com o tempo que num dos veios mais explorados da tradição pastoral (em especial Romântica e pós-Romântica) lhe é sentido como afim, a infância. A especificidade que essa configuração assume em Kavanagh terá muito a ver com o sublinhar da capacidade de maravilhamento e descoberta do belo no que é ostensivamente **comum** e do quotidiano - atitude que apontámos, em termos gerais, como postulada para a relação deste poeta com o real, e que em "A Christmas Childhood" encontra um modelo no conhecimento infantil da quinta:

> One side of the potato-pits was white with frost -
> How wonderful that was, how wonderful!
> And when we put our ears to the paling-post
> The music that came out was magical.
> (...)
> Now and then
> I can remember something of the gay
> Garden that was childhood's. Again
>
> The tracks of cattle to a drinking-place,
> A green stone lying sideways in a ditch
> Or any common sight the transfigured face
> Of a beauty that the world did not touch. (*CP* 71)

Um modelo, enfim, que dificilmente se não encontraria entre os factores da sempre reconhecida dívida de Heaney para com Kavanagh, e isto sem pretender fazer deste último referência única para o tratamento que a infância rural encontrava em *Death of a Naturalist*, e que considerámos em pormenor. "A Christmas Childhood" incorpora, aliás, outros elementos reconhecíveis por quem aborde Kavanagh após, ou a partir de Heaney - como seja a memória das figuras familiares em gestos (nos quais o lúdico e o laboral se confundem, pela similitude dos seus efeitos) da domesticidade na quinta, dotados de um valor de analogia, mais do que de enquadramento, face a um sugerido despertar da sensibilidade poética que a inocência da idade e a religiosidade do momento valorizam:

My father played the melodeon
Outside at our gate;
There were stars in the morning east
And they danced to his music.
(...)
Outside in the cow-house my mother
Made the music of milking;
The light of her stable-lamp was a star
And the frost of Bethlehem made it twinkle.
(...)
My child poet picked out the letters
On the grey stone,
In silver the wonder of a Christmas townland,
The winking glitter of a frosty dawn.
(...)
My father played the melodeon,
My mother milked the cows,
And I had a prayer like a white rose pinned
On the Virgin Mary's blouse. (*CP* 71-2)

Este quadro pastoral é contudo evocado a partir de uma posição consciente e melancolicamente posterior à sua perda, não apenas pela maturidade, mas por um abandono cuja dramatização o leitor de Kavanagh se habitua a encontrar, uma **queda** para a qual se invoca aqui explicitamente o arquétipo adâmico - num passo, aliás, já citado a propósito dos sentidos de vida e morte no barro:

An apple tree
With its December-glinting fruit we saw -
O you, Eve, were the world that tempted me

To eat the knowledge that grew in clay
And death the germ within it! (*CP* 71)

Vários poemas da mesma fase na obra de Kavanagh retomam a questão da perda da inocência nostalgicamente atribuída ao olhar infantil como perda de capacidade visionária

e/ou poética, identificando ainda esse momento de queda com a troca de Monaghan por Dublin. O tema base tem inequívocas ressonâncias wordsworthianas, porventura mais salientes no soneto "Primrose"[123]:

> Upon a bank I sat, a child made seer
> Of one small primrose flowering in my mind.
> Better than wealth it is, said I, to find
> One small page of Truth's manuscript made clear.
> I looked at Christ transfigured without fear -
> The light was very beautiful and kind,
> And where the Holy Ghost in flame had signed
> I read it through the lenses of a tear.
> And then my sight grew dim, I could not see
> The primrose that had lighted me to Heaven,
> And there was but the shadow of a tree
> Ghostly among the stars. The years that pass
> Like tired soldiers nevermore have given
> Moments to see wonders in the grass. (*CP* 75)

Com o enquadramento alegórico da experiência mística, o início da sextilha consuma o paradoxo de a experiência da luz comportar a cegueira para o objecto de maravilhamento que a ela conduzira; reitera, para além disso, o tema adâmico do conhecimento como queda, e declínio, que nos últimos versos se deixa significar numa imagem de envelhecimento de algum modo surpreendente em alguém que, à data de publicação do volume em que este poema era incluído, não tinha mais do que quarenta e três anos. Mencione-se ainda, para que a persistência de Kavanagh neste tema resulte clara, uma instância mais do estreitamento da visão pelo alargamento da experiência, enquadrada num nexo de pecado e expiação, e servindo, pela retrospecção nostálgica, a pastoral da infância - em "Advent", poema do

---

[123] Um dos intertextos que mais prontamente ocorrem é "Ode: On Intimations of Immortality from Recollections of Early Childhood" - relembrem-se os seguintes passos:

> There was a time when meadow, grove and stream,
> The earth, and every common sight,
> To me did seem
> Apparelled in celestial light,
> The glory and the freshness of a dream.
> It is not now as it hath been of yore; -
> Turn wheresoe'er I may,
> By night or day,
> The things which I have seen I now can see no more.
> (...)
> nothing can bring back the hour
> Of splendour in the grass, of glory in the flower;

("Ode:...", I, X, Sharrock (ed.), *Selected Poems of W. Wordsworth* 103, 109).

mesmo período, e provindo do mesmo volume:

> We have tested and tasted too much, lover -
> Through a chink too wide there comes in no wonder.
> But here in the Advent-darkened room
> Where the dry black bread and the sugarless tea
> Of penance will charm back the luxury
> Of a child's soul, we'll return to Doom
> The knowledge we stole but could not use.
>
> And the newness that was in every stale thing
> When we looked at it as children (*CP* 70)

Um cúmulo agonístico na formulação deste tema é então situável nestes poemas do volume *A Soul For Sale* (1947), com o caracteristicamente intitulado "Temptation in Harvest" a encenar os dilemas entre Monaghan e Dublin, e a eventual escolha do poeta pela sofisticação artística da cidade a ser representada como resposta a um chamamento lascivo:

> Could I go
> Over the field to the City of the Kings
> Where art, music, letters are the real things?
> The stones of the street, the sheds, hedges cried, No.
> Earth, earth! I dragged my feet off the ground.
> (...)
> From the country heart that hardly learned to harden,
> From the spotlight of an old-fashioned kitchen lamp
> I go to follow her who winked at me.
>
> ("Temptation in Harvest", *CP* 67-8)

Esclareça-se que desde fases anteriores da obra de Kavanagh que a decisão de partir era lamentada como perda de algo intangível mas importante para o poeta, e contraposto a todas as vantagens vivenciais e formativas da cidade:

> Although I had seen A.E., had got books, and had tasted the road, I have always regretted going to Dublin. I had lost something which I could never regain from books. (*GF* 231)

Reflectiam-se aqui, naturalmente, desilusões proporcionais às expectativas porventura romantizadas de um bardo dos campos - e Kavanagh revelou toda a sua vida as marcas, mais flagrantes nuns momentos do que noutros, ao sabor das frustrações ou dos sucessos, de um auto-deslumbramento pela descoberta de aptidões que era pouco habitual revelarem-se em alguém do seu meio. Poetas com uma proveniência socio-cultural idêntica, mas de gerações posteriores (interessa-nos antes de mais o caso de Heaney, que consideraremos ainda deste ângulo), com acesso a uma escolarização continuada que os livrará da difícil auto-formação que Kavanagh teve de empreender, evidenciarão um relacionamento diverso com a consciência da sua vocação.

Poemas do primeiro volume de Kavanagh, de 1936 (por vezes marcados por um flagrante simplismo), tinham já dado voz aos referidos (res)sentimentos, quer denunciando por ironia o conhecimento, ou prudência, que Dublin lhe trouxera -

> Child, remember this high dunce
> Had laughter in his heart and eyes,
> A million echoes distant thence,
> Ere Dublin taught him to be wise. ("To a Child", *CP* 18)

- quer exacerbando moralmente essa denúncia pela identificação da experiência de (qualquer) cidade com a corrupção sexual como instância maior do *topos* da perda da inocência, sempre com a simplicidade e pureza infantis como referência de fundo:

> Now in the passionate noon
> The no-good dames
> Tattoo my flesh with the indelible
> Ink of lust.
> (...)
> Heaven was somewhere about
> A child ideal.
> Ah! the disillusioned one cried,
> You have come far. ("At Noon", *CP* 21)

Nas entrelinhas de um poema posterior não lhe escaparia, contudo, a percepção da inevitabilidade da partida, mesmo que descrita como "loucura":

> Out of that childhood country what fools climb
> To fight with tyrants Love and Life and Time? ("Peace",*CP* 31)

Permanecer nesse "país (ou campo) da infância" corresponderia aqui a uma vontade caracteristicamente pastoral de se evadir ao "Tempo", mas também a uma privação de "Amor" e "Vida", auto-ironizando-se a voz que crisma de "tolos" os que se dirigem a esse confronto - voz talvez idêntica à que elogiaria as opções de Maguire em "The Great Hunger", espiritual e vivencialmente esfaimado por escolhas muito "prudentes". Ostentava este poema a data "Dublin, 1943", precisamente o ano seguinte ao da publicação de "The Great Hunger", e remete-nos já para a consideração da ênfase contraditória, na obra de Kavanagh, da que vínhamos a considerar - a que corresponde a uma postura anti-idílica ou anti-pastoral, centrada no exemplo maior de Maguire.

Preferimos, a este respeito, referir-nos a **ênfases** mais do que a **períodos** pastorais ou anti-pastorais pelo facto de, sendo embora reconhecível uma propensão para uma das duas posturas em diferentes momentos da obra de Kavanagh, a sua divisão não ser em caso algum rigorosa. Note-se, uma vez mais, o exemplo de *The Green Fool*, que, tendo embora

merecido o anátema do próprio Kavanagh pelo seu pendor falseadoramente idílico, continha também observações apontando, entre outras coisas, a crueza de sentimentos que duras realidades socio-económicas determinavam:

> There is no humanitarianism among folk who live close to life. Townsfolk provide societies for the protection of animals because they are at one remove from primitive life. (*GF* 140)

Um passo que, reconheça-se, poderá ser apontado como um intertexto evidente para a última estrofe de "The Early Purges", de Heaney:

> 'Prevention of cruelty' talk cuts ice in town
> Where they consider death unnatural,
> But on well-run farms pests have to be kept down. (*DN* 23)

A valorização da ênfase anti-pastoral, e consequentemente de "The Great Hunger" como sua instância maior, acima de outros modos da ruralidade na obra de Kavanagh, transparecia no primeiro ensaio que Heaney lhe dedicou (incluído, como vimos já, no volume *Preoccupations*). Essa preferência não passava pela depreciação ostensiva de outros textos, com as excepções inevitáveis dos primeiros poemas (pela incerteza da dicção) e dos produtos do desnorte satírico saídos da pior fase da vida de Kavanagh em Dublin, mas antes pelo **espaço** dedicado à consideração de "The Great Hunger", e pela reiteração de juízos promovendo este poema a ponto mais equilibrado da escrita de Kavanagh e responsável primeiro pela sua (insistentemente se sublinha) **merecida** reputação como revigorador da tradição poética irlandesa:

> the authoritative voice of *The Great Hunger* (...)
>
> Kavanagh's most celebrated poem (...) the nearest Kavanagh ever gets to a grand style, one that seeks not a continuous decorum but a mixture of modes (...) to find an Irish note that is not dependent on backward looks towards the Irish tradition, not an artful retrieval of poetic strategies from another tongue but a ritualistic drawing out of patterns of run and stress in the English language as it is spoken in Ireland. It is as if the 'stony grey soil of Monaghan' suddenly became vocal.
>
> if *The Great Hunger* did not exist, a greater hunger would, the hunger of a culture for its own image and expression.
>
> (*P* 115, 122-3, 126)

A conquista dessa reputação era afinal indissociável da consecução da perspectiva anti-pastoral:

> a desperate sense that life in the secluded spot is no book of pastoral hours but an enervating round of labour and lethargy. (*P* 122)

A homenagem de Heaney a essa perspectiva, assim reconhecida em "The Great Hunger", surgira num poema do seu primeiro volume, "At a Potato Digging", evocativo do

mesmo desastre histórico que o título do poema de Kavanagh evocava, a Grande Fome de meados do século XIX. Sobre a consequência em Heaney de circunstâncias da História da Irlanda como esta, e, por exemplo, os padrões imagéticos que privilegia no seu tratamento, pronunciar-nos-emos nos capítulos seguintes, importando para já dar o devido realce a uma das não muitas instâncias em que as dívidas de Heaney para com Kavanagh se reconhecem num plano mais específico do que (e já não é pouco...) o da partilha da referência rural, do contexto socio-económico e etnico-confessional (ou seja, pequenos agricultores católicos no Ulster), dos modos privilegiados na sua representação, e do posicionamento, que destes factores resulta, face à tradição poética irlandesa. Justaponham-se, assim, a primeira secção de "At a Potato Digging" e o seu intertexto nos primeiros versos de "The Great Hunger" (começando por este último):

Clay is the word and clay is the flesh
Where the potato-gatherers like mechanized scarecrows move
Along the side-fall of the hill - Maguire and his men.
If we watch them an hour is there anything we can prove
Of life as it is broken-backed over the Book
Of Death? Here crows gabble over worms and frogs
And the gulls like old newspapers are blown clear of the hedges, luckily.
Is there some light of imagination in these wet clods?
Or why do we stand here shivering?
Which of these men
Loved the light and the queen
Too long virgin? Yesterday was summer. Who was it promised marriage to himself
Before apples were hung from the ceilings for Hallowe'en?

(Kavanagh, *CP* 34)

A mechanical digger wrecks the drill,
Spins up a dark shower of roots and mould.
Labourers swarm in behind, stoop to fill
Wicker creels. Fingers go dead in the cold.

Like crows attacking crow-black fields, they stretch
A higgledy line from hedge to headland;
Some pairs keep breaking ragged ranks to fetch
A full creel to the pit and straighten, stand

Tall for a moment but soon stumble back
To fish a new load from the crumbled surf.
Heads bow, trunks bend, hands fumble towards the black
Mother. Processional stooping through the turf

Recurs mindlessly as autumn. Centuries
Of fear and homage to the famine god
Toughen the muscles behind their humbled knees,
Make a seasonal altar of the sod.

(Heaney, *DN* 31)

Comece-se por fazer notar o mais óbvio: que o trabalho agrícola é o mesmo nos dois casos, e que ocupa um lugar especial na memória colectiva irlandesa por a batata ter sido nos últimos séculos (e praticamente até aos nossos dias) a base da alimentação das populações pobres do campo - tendo sido precisamente a sua falta, por sucessivas colheitas estragadas por uma doença, a provocar o já referido episódio da Grande Fome. Para que resulte claro não ser esse momento oitocentista, mas antes o presente de uma agricultura modernizada, o ponto de partida temporal do seu poema, Heaney inicia-o de modo conspícuo com a referência tecnológica, maculada, curiosamente, por um sentido de destruição (com o verbo "to wreck") que, independentemente de constituir a descrição justa de um processo inevitável, colide com o sentido positivo e benigno da colheita. À partida, a "escavadora mecânica" poderia implicar uma diferença sensível de tom e de contexto face ao passo de Kavanagh, reportado a uma agricultura na qual, na década de trinta ou em início da de quarenta, tais equipamentos não estariam de modo algum disponíveis; mas não só a descrição da cena em Heaney fará deliberadamente esquecer esse elemento - visando o realce não do que é moderno e diverso, mas antes do que recorre e é portanto idêntico - como um olhar para o segundo verso de "The Great Hunger" descobre um símile mecânico ("like mechanized scarecrows") que serve na descrição da tarefa em causa um propósito partilhado pelo poema de Heaney: um realçar da monotonia e impessoalidade dos gestos que, no caso de "The Great Hunger", traduz o não-controle humano sobre destinos estreitamente limitados por peias da socio-economia e da moralidade, e no poema de Heaney se revelará na sugestão de uma repetibilidade da desgraça histórica que transcende e anula o que seja individual ou particularizado.

O símile "like (...) scarecrows" encontra, por outro lado, um eco no primeiro verso da segunda quadra de Heaney, "Like crows attacking crow-black fields", projectando sobre os que arrancam a batata do chão um sentido predatório a que os trabalhadores de Kavanagh, na sua inanidade de "espantalhos" (ou literalmente, "espanta-corvos") são imunes - na paisagem de "The Great Hunger" até as gaivotas a mais não podem ser comparadas do que a rastos inertes da presença humana ("like old newspapers"). Há, contudo, uma actividade predatória flagrantemente rasteira e menor na colina trabalhada por "Maguire and his men", a que é desenvolvida precisamente por corvos - "Here crows gabble over worms and frogs" - cuja presença acentua a ineficácia dos "espanta-corvos" humanos que habitam a paisagem.

Em qualquer dos passos a postura vergada das figuras humanas é salientada, seja na alegorização que Kavanagh apresenta - "life (...) broken-backed over the Book / Of Death" - como imagem resultante da observação dos trabalhadores, seja na descrição por Heaney da actividade que inspirou a imagem de Kavanagh: "[they] straighten, stand // Tall for a moment but soon stumble back / (...) / Heads bow, trunks bend". Às imagens de morte que Kavanagh emprega é afim o frio ("why do we stand here shivering?"), que em Heaney é descrito ao quarto verso com uma expressão convencional assente na mesma afinidade: "Fingers go dead in the cold". No passo de Kavanagh o diagnóstico sugerido (e que o decurso do poema confirmará) para o "frio" e a "morte" é a esterilidade imaginativa para que aponta a interrogação do oitavo verso - "Is there some light of imagination in these wet clods?" - a qual questiona, para além disso, a verificação, naquele espaço e nalgum tempo, de um *fiat lux*, dando sequência à reformulação blasfema da Criação no primeiro verso. No poema de Heaney a repetição dos mesmos gestos ao longo de séculos é lida como um ritual com a força do inevitável, e em cujo cumprimento a imaginação ou o arbítrio humanos pouco contam (veja-se o advérbio "mindlessly" no primeiro verso da última estrofe citada); e se, na situação temporal desta primeira secção de "At a Potato Digging", a terra não é estéril e enche cestos com o seu produto, esse facto só adquire a sua significação plena pela consciência de quando **foi** estéril, e os que a cavam experimentaram não a generosidade de entrega de "the black / Mother", mas antes a negação e o flagelo de "the famine god", memória justificativa da pose de medo e devoção que o poeta lhes lê na humildade dos gestos, "Mak[ing] a seasonal altar of the sod". No passo de Kavanagh a situação da colheita serve a metaforização de uma esterilidade (como vimos) imaginativa e espiritual, e nesse plano as potencialidades matriciais de "these wet clods" são evidentemente frustradas - o que é articulado também com uma atitude devocional para com "the queen / Too long virgin", eventual mescla de blasfémia anti-mariana e de antecipação da denúncia a que o poema procederá de todas as forças, socio-económicas e morais, que impedem a consumação do desejo por quem vive sobre aquele solo.

A violência anti-pastoral de "The Great Hunger" não se manteria durante muito tempo como ênfase dominante na obra de Kavanagh: a desilusão ou descrença quanto à postura socialmente comprometida que subjazia àquele poema, e a alguns outros do mesmo

período, seria pouco depois assumida, e os anos quarenta vêem Kavanagh desviar as suas atenções da denúncia da miséria espiritual e material no campo para os meios artísticos, intelectuais e académicos de Dublin pelos quais se sentia desprezado ou vitimado, e que converte em alvos da sua sátira. Pelo fim da década, e por inícios da seguinte, contudo, uma relação entretanto nunca interrompida com a referência rural dava sinais de se recompor numa renovada serenidade, com Kavanagh a reconhecê-la como fonte inigualada das suas capacidades criativas. O poema "Innocence" traçava um percurso difícil numa relação amorosa com o campo das suas origens que ia da rejeição sob o peso dos estereótipos menorizantes ao regresso a uma situação edénica e pastoral de indiferença ao mundo e reentrega ao idílico nos "braços" da amada:

They said
That I was bounded by the whitethorn hedges
Of the little farm and did not know the world.
(...)
Ashamed of what I loved
I flung her from me and called her a ditch
Although she was smiling at me with violets.

But now I am back in her briary arms
The dew of an Indian summer morning lies
On bleached potato-stalks -
What age am I?

I do not know what age I am,
I am no mortal age;
I know nothing of women,
Nothing of cities,
I cannot die
Unless I walk outside these whitethorn hedges.

(*CP* 127)

E "Prelude", um dos poemas mais conhecidos desta fase de Kavanagh, ilustrará o trajecto da sátira à serenidade oferecendo nas primeiras estrofes um exemplo do tipo de preocupações com os juízos públicos sobre si, e a sua reacção satírica, que tinham caracterizado a sua escrita em anos anteriores, para a meio do poema dar voz à percepção em que se fundava a nova disponibilidade pacificadora, de reavaliação pela positiva da sua experiência emocional, e de acolhimento do idílico na sua poesia:

But satire is unfruitful prayer,
Only wild shoots of pity there,
And you must go inland and be
Lost in compassion's ecstasy,
(...)
Count then your blessings, hold in mind

All that has loved you or been kind:
(...)
Bring in the particular trees
That caught you in their mysteries,
And love again the weeds that grew
Somewhere specially for you. (*CP* 132)

Uma incidência possível, enfim, para a afirmação de Terence Brown segundo a qual "[for Kavanagh] the lyric possibility offered a rhetoric of resignation" [124].

Este processo de pacificação e recuperação do impulso lírico seria confirmado e reforçado após 1955, na sequência de circunstâncias pessoais de particular tensão para o poeta: uma doença e uma operação às quais não contava sobreviver, emergindo dessa experiência com a sensação grata de ter sido milagrosamente salvo, e dotado de uma nova vida. Essa situação moral, emocional, e com consequências poéticas seria rapidamente convertida por Kavanagh numa das suas auto-ficções, implicando uma revisão de toda a sua obra à luz do que apresentava agora como, mais do que um **re-nascimento**, o seu verdadeiro **nascimento** poético, numa situação interior de reconciliação consigo e com o mundo:

> There are two kinds of simplicity, the simplicity of going away and the simplicity of return. The last is the ultimate in sophistication. In the final simplicity we don't care whether we appear foolish or not. We talk of things that earlier would embarrass. We are satisfied with being ourselves, however small. So it was that on the banks of the Grand Canal between Baggott and Leeson Street bridges in the warm summer of 1955, I lay and watched the green waters of the canal. I had just come out of hospital. I wrote ["Canal Bank Walk"] (...)
>
> And so in this moment of great daring I became a poet. Except for brief moments in my very early years I had not been a poet. [125]

Dos poemas marcantes deste novo momento um dos mais famosos era precisamente o soneto que Kavanagh citava a meio desta auto-leitura, no qual sobressaíam, não só o valor purificador de uma re-entrega à beleza do **comum** e a uma empatia com as coisas naturais - que lhe reconhecíamos já em fases anteriores - como também a proclamação extática de uma abertura romântica e desmesurada aos sentidos e à intuição:

Leafy-with-love banks and the green waters of the canal
Pouring redemption for me, that I do
The will of God, wallow in the habitual, the banal,
Grow with nature again as before I grew.
(...)
O unworn world enrapture me, encapture me in a web
Of fabulous grass and eternal voices by a beech,
Feed the gaping need of my senses, give me ad lib

---

[124] Brown, *Ireland's Literature* 115.

[125] Kavanagh, *Collected Prose* 20-1.

> To pray unselfconsciously with overflowing speech
> For this soul needs to be honoured with a new dress woven
> From green and blue things and arguments that cannot be proven.

("Canal Bank Walk", *CP* 150)

Com a diferença da maturidade artística de permeio, era como se Kavanagh tivesse desenhado uma circunferência completa e se visse de regresso à relação extasiada com o natural que informara os seus primeiros poemas - o seu primeiro volume era, aliás, das poucas coisas da sua carreira que Kavanagh absolvia na reavaliação radical, mas porventura não totalmente sincera, a que procedia após 1955. A distância física em relação à paisagem da juventude era irreversível, mas Kavanagh aprendia, num recanto verde e aquoso da cidade, a reinventar um lugar que interiorizara e era já essencialmente da memória - processo iniciado, aliás, alguns anos antes:

> In the late forties, Kavanagh's poems begin to recognize what had been a fact for a decade: his parish was Dublin, not Inniskeen. (...) In 'Canal Bank Walk' (1955) the art of his youth is transplanted to the scene of his old age. [126]

A admiração pela referida capacidade de produzir uma poesia que celebra feições objectivas do real, e contudo se radica mais na impressão interiorizada do real do que na sua observação directa, permeia, por outro lado, o segundo ensaio de Heaney sobre Kavanagh, em *The Government of the Tongue*. O intuito é assumidamente de revisão e complementação de alguns juízos formulados no ensaio anterior, com a ênfase a recair na reavaliação e revalorização da poesia de Kavanagh após 1955, em boa medida **à custa e em detrimento de** entusiasmos que antes se manifestavam por, notoriamente, "The Great Hunger", e pela dependência mais clara da escrita em relação ao real que naquele poema se evidenciava. Heaney torna claro que a reformulação em causa na obra de Kavanagh, e também a reformulação de alguns dos seus juízos sobre essa obra, corresponderão a um encontro mais puro com a subjectividade lírica, sublinha o valor que reconhece a essa percepção para a sua própria escrita, e sela tais apreciações citando Yeats - na estratégia, já característica de Heaney, de sobrepor partilhas e comunhões estéticas às grandes clivagens críticas e historico-literárias...:

> What is important now is not so much that the world is there to be celebrated, more that the poet is at hand to proceed with the celebration. (...) I have learned to value this poetry of inner freedom very highly. It is an example of self-conquest, a style discovered to express the poet's unique response to

---

[126] Adrian Frazier, "The Sincerity of Patrick Kavanagh", *The Malahat Review* 53 (January 1980), (110-31) 125, 128.

> his universal ordinariness, a way of re-establishing the authenticity of personal experience and surviving as a credible being. So I would now wish to revise a sentence which I wrote ten years ago. I said then that when Kavanagh had consumed the roughage of his Monaghan experience, he ate his heart out. I believe now that it would be truer to say that when he had consumed the roughage of his early Monaghan experience, he had cleared a space where, in Yeats's words, 'The soul recovers radical innocence, / And learns at last that it is self-delighting, / Self-appeasing, self-affrighting, / And that its own sweet will is Heaven's will'. (*GT* 11, 14)

Mencionámos em vários momentos como as apreciações críticas de Heaney têm em regra um valor reflexivo, enquanto auto-juízos, e é inevitável avaliar estas afirmações a essa luz. Sublinhámos antes a relação reconhecível entre a preferência pelo Kavanagh das sensações fortes e da escrita mais "rude" de "The Great Hunger" e as opções evidenciadas por Heaney na sua fase inicial: poemas sobre cenas acres da quinta transmitidas em imagens extremamente "concretas" na sua veracidade sensorial, e numa dicção que se lhe adequava na aspereza consonantal e dos efeitos rítmicos. Aponte-se agora a correspondência entre a revalorização da obra mais tardia de Kavanagh, com as características que víamos Heaney apontar-lhe, e a tendência, discernível pelo menos desde *Field Work*, no sentido de um relacionamento com o real que mais facilmente acomodava doçuras pastorais, que se prestava crescentemente a metaforizações das circunstâncias da escrita - uma instância do real em função da escrita e não o contrário, ou, como Heaney dizia de Kavanagh no passo acima citado, quando o que se torna importante é não tanto a presença de um mundo a ser celebrado mas do poeta para o celebrar - e que, mantendo embora referências emblemáticas da sua poesia, as revive enquanto realidade interior. A infância (cuja revisitação para "novas aventuras na quinta" não é possível...) é glosada e evocada até ao ponto em que, confessadamente, a linha entre a realidade biográfica e imaginária se esbate [127]. E mesmo o regresso a lugares que encontraram consequência mais directa em poemas anteriores pode, mais do que fornecer novo material vivencial, servir o retrabalhar das sensações que previamente imprimiram na memória, processo que se tornava nítido na sequência "Glanmore Revisited", em *Seeing Things*. Sem inibir de modo algum a detecção de continuidades, como vimos, este último volume veio, aliás, confirmar uma capacidade de exploração do visionário e transfiguração do comum que é afim à celebração da "liberdade interior" no citado segundo ensaio sobre Kavanagh, três anos anterior a *Seeing Things* (quando, provavelmente, este volume estava já em preparação). Todo este processo acompanhado, acrescente-se, da evolução, que também já mencionámos em passos

[127] Ver passo anterior neste capítulo, pp.185-6.

anteriores, da exuberância e do exibicionismo de dicção característicos do Heaney da juventude para o pudor de uma maior contenção retórica com ganhos ao nível da fluência do verso.

O cotejo da atitude de Kavanagh perante o real e a escrita respectivamente antes e depois dos anos cinquenta, como quer o próprio Kavanagh quer Heaney o faziam, centrava-se em importante medida na consciência de **lugares** - os da juventude *versus* a sua reconfiguração na memória e num *locus amoenus* de Dublin, que Kavanagh identificava no já citado relato do seu "renascimento" em 1955 ("the banks of the Grand Canal between Baggott and Leeson Street bridges") e localizava com rigor no título de um poema desse período, "Lines Written on a Seat on the Grand Canal, Dublin, 'Erected to the Memory of Mrs Dermot O'Brien'" (*CP* 150) [128]. A multiplicidade de implicações de que se rodeia a questão da consciência topográfica na tradição poética irlandesa obrigar-nos-á a considerá-la sucessivas vezes ao longo deste trabalho. Mencione-se, para já, que essa consciência, na sua vertente especificamente literária, tem uma linhagem gaélica e de raiz alti-medieval, assente nos *dinnsheanchas*, ou poemas celebrando lugares e topónimos específicos, como parte de deveres memorializantes mais amplos do poeta profissional (*file*) ao serviço de famílias nobres [129]; que as atribulações e os desapossamentos da história da Irlanda a terão exacerbado, cultural que não apenas literariamente, tornando especialmente sensível a questão da posse de / pertença a lugares, e de **como os designar** (em que tradição linguística); que (regressando à vertente especificamente literária) esse legado se cruza, para a consequência que encontra na obra de diferentes poetas irlandeses do século XX, com outros contributos, como os que provêm da tradição inglesa, e especificamente de derivação Romântica - questão por vezes obliterada do tratamento deste tema, mas para a qual quer Terence Brown quer Roy Foster chamaram a atenção [130]; e que este tema se presta a

---

[128] À memorialização original, que neste título se assinalava, justapõe-se hoje obviamente a de Kavanagh, sendo o banco em questão lugar de romagem do turista literário... - como pudemos comprovar na companhia de Seamus Heaney, em Maio de 1989.

[129] Ver Deane, *Short History* 11 segs.

[130] Brown, *Ireland's Literature* 214-15; Roy F. Foster, "Varieties of Irishness", Crozier (ed.), *Cultural Traditions in Northern Ireland: Varieties of Irishness* (5-24) 11.

sentimentalizações responsáveis por reacções de cansaço em alguns poetas e críticos, como W.J. McCormack e Ciaran Carson:

> neoplatonic reverence is concentrated on the existing landscape. (Irish poetry is incurably descriptive, despite the general indifference of the public and the autorities to the appearance of their environment.) [131]

> Most local arts programmes have tended to be rather dull and earnest, reiterating pieties about the Irish artist's 'sense of place' (...) and rarely referring to a contemporary reality. [132]

Ficamos assim alertados para a quase obrigatoriedade (pela omnipresença) desta questão, mas também para os seus riscos.

Voltemos então a Kavanagh, citando o seu reconhecimento explícito da relevância vivencial e poética do sentido de lugar:

> I think now that the Spirit of Place has a more powerful attraction for us than friends or relations. A tree, a stone or a field recreates (...) our moments of most intense experience. [133]

A atracção a que aqui se referia traduzia-se numa aguda percepção de **pertenças** (do poeta ao lugar, do lugar ao poeta) que emergia em poemas como os que dramatizavam o dilema entre a segura previsibilidade da permanência no campo e a intensidade vivencial associada à partida para a cidade, e que num dos poemas por que sempre manifestou preferência, "Shancoduff" (*CP* 30), se representava na iteração do possessivo *my* aplicada aos montes do seu lugar de origem: "my black hills", "my hills", etc. Ilustrava também este poema a frequência com que topónimos surgem na sua poesia - Shancoduff, Armagh, Glassdrummond, Rocksavage, Featherna Bush - e suscitava em *The Green Fool*, a propósito das circunstâncias da sua composição (aquela autobiografia incluía com frequência informação sobre a génese de poemas) um comentário que estabelecia o nexo crucial entre produção poética e nomeação de lugares, ao mesmo tempo que deixava entrever algumas das perplexidades mas também dos maravilhamentos de se ser anglófono e viver em lugares com nomes em gaélico, com sentidos que a muitos escapariam:

> The new farm was situated in the townland of Shancoduff - black Shanco. Its fields faced the north, little hills which hung like pictures on the black northern wall.
>
> I wrote a poem about those hills (...)
>
> There were good names on these hills even though their soil was sticky and scarce of lime. Poets had surely put the names on them. Translated from the Gaelic they were: 'The Field of the Shop,

---

[131] McCormack, *Battle of the Books* 14-15.

[132] Ciaran Carson, "Belfast Notes", *TLS* (October 27 / November 2 1989) 1182.

[133] Kavanagh, "A Kavanagh Potpourri" 29.

'The Field of the Well', 'The Yellow Meadow', 'The Field of the Musician'. (*GF* 204)

De algum modo recuperando esta noção do poeta como instituidor de topónimos, o soneto que dava o título a uma sua colectânea de 1960 abria com os versos:

> No, no, no, I know I was not important as I moved
> Through the colourful country, I was but a single
> Item in the picture, the namer not the beloved.

("Come Dance with Kitty Stobling", *CP* 158)

Se "o que dá o nome" não é "o amado", ele confere ao lugar que nomeia uma beleza que faz dele o amante: o passo de *The Green Fool* que acima citávamos esclarecia ser o solo fraco, as colinas negras e sombrias - mas os nomes "bons", como se dados por poetas. E que o acto de nomear consiste para Kavanagh na transfiguração e memorialização mesmo das instâncias mais inóspitas ou banais do real, integrável na estratégia que lhe identificámos desde cedo para a dignificação poética de todos os objectos e percepções, e idêntico então ao olhar e ao gesto do amante, era o que se afirmava num outro soneto, consequência directa do "milagre" pessoal de Kavanagh em 1955 (e que só tomado na íntegra exibe plenamente os sentidos que lhe identificámos, embora os versos lapidares e mais citados ocorram na sextilha, e em especial no último terceto):

> A year ago I fell in love with the functional ward
> Of a chest hospital: square cubicles in a row
> Plain concrete, wash basins - an art lover's woe,
> Not counting how the fellow in the next bed snored.
> But nothing whatever is by love debarred,
> The common and banal her heat can know.
> The corridor led to a stairway and below
> Was the inexhaustible adventure of a gravelled yard.
>
> This is what love does to things: the Rialto Bridge,
> The main gate that was bent by a heavy lorry,
> The seat at the back of a shed that was a suntrap.
> Naming these things is the love-act and its pledge;
> For we must record love's mystery without claptrap,
> Snatch out of time the passionate transitory.

("The Hospital", *CP* 153)

Para Heaney, e regressando à sua leitura de Kavanagh nos ensaios em *Preoccupations* e *The Government of the Tongue*, o tratamento do(s) lugar(es) particularizará e representará por excelência o que afirmara em termos gerais sobre a relação da escrita com o real, na medida da auto-referencialidade do sujeito poético na representação da paisagem:

> In the poetry of Kavanagh's later period (...) the world is more pervious to his vision than he is pervious to the world. When he writes about places now, they are luminous spaces within his mind. They have been evacuated of their status as background, as documentary geography, and exist instead

> as transfigured images, sites where the mind projects its own force. In this later poetry, place is included within the horizon of Kavanagh's mind rather than the other way around. (*GT* 5)

Do mesmo modo, interessam-nos estas afirmações na medida da auto-referencialidade do poeta/crítico na apreciação de outrem: o tratamento da paisagem que descobrimos no Heaney de poemas como "The Peninsula", "On the Road", "Elegy for a Still-Born Child", "A Retrospect", ou "The Railway Children", entre outros, evidenciava precisamente a metaforização da interioridade e do fazer poético, a projecção na paisagem de configurações interiores e da consciência de si, a assunção dos lugares como "lugares da escrita" - não por acaso, *The Place of Writing* seria o título dado ao volume que em 1989 reunia os textos de um ciclo de conferências de Heaney.

A dívida maior da recente poesia irlandesa para com Kavanagh no que se prende com a consciência do lugar assenta, contudo, numa questão simultaneamente mais específica e mais ampla, nas suas incidências culturais: precisamente o desenvolvimento por Kavanagh do conceito assente no binómio *parochialism / provincialism*, como atitudes opostas entre as quais se jogavam as possibilidades de (respectivamente) auto-confiança e dignidade *versus* servilidade da cultura e literatura irlandesas. Citámos em Introdução o passo do ensaio "The Parish and the Universe" no qual, como salientámos então, Kavanagh afirma a validade da referência **local** como condição para a **universalidade** das significações [134]; os seus textos em prosa abundam em instâncias da reivindicação dessa validade aplicada aos seus lugares, por vezes com uma radicalidade provocatória, como num artigo de 1952:

> for me the real key to the world is to be found in a region bounded on one side by Duffy's bog and on the other by Hamill's ditch. This is by no means a far-fetched or outrageous point of view. (...) The world is still large. We can find the same expansiveness in a small field. To get to know even a small field is a life-time's exploration. [135]

Na poesia, entretanto, a afirmação da equivalência do "pequeno campo" e do "mundo", da referência mundialmente reconhecida e da que poucos vizinhos identificariam, iniciava-se muito antes da sua definição programática, e passava em regra pela justaposição de topónimos designando lugares de reputação e magnitude flagrantemente desiguais, como em

---

[134] Ver Introdução, cap.2, p.59.

[135] Kavanagh, *Kavanagh's Weekly, A Journal of Literature and Politics* I:12 (28 June, 1952) 3-4, 7 - citado por G.H.M. Brian Baird, "'The Other Man Concealed': Patrick Kavanagh's Cultural Criticism - A Cryptic Autobiography?", Kosok (ed.), *Studies in Anglo-Irish Literature* (357-67) 365, 366.

Kavanagh's Weekly foi um periódico que Kavanagh lançou em 1952 e manteve brevemente em publicação com a ajuda do seu irmão Peter.

"Shancoduff":

> My hills hoard the bright shillings of March
> While the sun searches in every pocket.
> They are my Alps and I have climbed the Matterhorn
> With a sheaf of hay for three perishing calves
> In the field under the Big Forth of Rocksavage. (*CP* 30)

Nem só a geografia e a toponímia do real alimentam estas justaposições; em "The Long Garden", um poema que celebra também as transfigurações operadas pelo olhar de uma infância pastoral, é a referência mitológica que reforça a sua eficácia retórica - quando o jardim das Hespérides é delimitado pelo comboio para Carrick, e as botas velhas de um qualquer lavrador se transformam nas sandálias de Hermes:

> It was the garden of the golden apples,
> A long garden between a railway and a road,
> (...)
> In the thistly hedge old boots were flying sandals
> By which we travelled through the childhood skies,
> (...)
> It was the garden of the golden apples,
> And when the Carrick train went by we knew
> That we could never die till something happened (*CP* 74)

O poema que de modo mais explícito consagrava o valor positivo do conceito de *parochialism* como matriz de auto-confiança cultural, e antídoto do acocoramento perante as metrópoles que, para Kavanagh, definia o "provincianismo" de que a Irlanda sofreria em grau agudo, era, enfim, "Epic" - que requer transcrição integral:

> I have lived in important places, times
> When great events were decided, who owned
> That half a rood of rock, a no-man's land
> Surrounded by our pitchfork-armed claims.
> I heard the Duffy's shouting 'Damn your soul'
> And old McCabe stripped to the waist, seen
> Step the plot defying blue-cast steel -
> 'Here is the march along these iron stones'
> That was the year of the Munich bother. Which
> Was more important? I inclined
> To lose my faith in Ballyrush and Gortin
> Till Homer's ghost came whispering to my mind
> He said: I made the Iliad from such
> A local row. Gods make their own importance. (*CP* 136)

A fórmula de retrospecção dos dois primeiros versos prepara o leitor para o que poderia ser o rememorar pelo poeta de meia-idade da sua condição de testemunha dos acontecimentos que, pelos meados do século, adquiriram uma dimensão global a que mesmo na neutralidade irlandesa era difícil ficar-se indiferente; mas a menção a tudo isso surgirá,

displicentemente, apenas com o início da sextilha, com a depreciação litótica de um dos eventos mais relevantes no ante-II Guerra como "the Munich bother" (Kavanagh referir-se-á noutros textos à Guerra como simplesmente "the Hitler war", num registo de confiança "paroquial" ostensivamente distinto do eufemismo provinciano no discurso oficial do Eire, "the Emergency"). Entre o segundo e o nono versos fica, contudo, a consecução irónica da conversão do que é periférico em central, dos pequenos conflitos entre vizinhos em acontecimentos mundiais [136], com a utilização dos nomes próprios (aqui como noutros poemas) a assentar na suposição "provocatória" do seu reconhecimento pelo leitor, deste modo também incluído no círculo local/universal de meia dúzia de campos e de famílias em Monaghan; a perspectiva assim proclamada invocará no terceto final, com a imodéstia que lhe é natural e necessária, o aval autorizado da primeira das referências literárias.

Aos atractivos, para a sua posteridade cultural e poética, do conceito assim advogado por Kavanagh não será alheio o facto de ele se estribar implicitamente contra ou em alternativa a códigos étnicos e/ou nacionalistas, que sob uma forma ou outra, como vimos em Introdução, têm informado a complexa questão da **identidade** na Irlanda. Como Antoinette Quinn sublinha, "the Ireland he envisaged was not a homogeneous unity but a plurality of parishes, a collage of diverse regions" [137], e esta pluricentralidade, com a correspondente dispersão de lealdades, poderá tornar-se particularmente atraente para todos os que ansiarem por alternativas plurais e de tolerância às versões totalizantes ou unitarizantes da identidade. Menos ambiciosamente, servirá de conforto às minorias quotidianamente confrontadas com essa sua condição:

> Well, as Kavanagh said, we have lived

---

[136] Num outro poema da sua fase tardia Kavanagh ilustrará este processo sob a forma de um curioso noticiário:

> Other exclusive
> News stories that cannot be ignored:
> I climbed Woods' Hill and the elusive
> Underworld of the grasses could be heard,
> John Lennon shouted across the valley,
> Then I saw a new June moon
>
> ("Literary Adventures", *CP* 187)

(esclareça-se que a personagem mencionada no penúltimo destes versos seria um qualquer agricultor de Monaghan, não fazendo Kavanagh, para além do desempenho vocal que aqui lhe atribui, qualquer referência aos seus eventuais dotes musicais).

[137] Quinn, *Patrick Kavanagh* 203.

In important places. ("Singing School,1.The Ministry of Fear",*N* 63)

Assim abria Heaney, na II Parte de *North*, um poema em importante medida dedicado às humilhações de uma infância e adolescência católicas no Ulster - e note-se como, para além da citação de Kavanagh, os títulos da sequência e do poema convocavam respectivamente Yeats e Graham Greene.

(iii) Legados reversíveis: Seamus Heaney e John Montague

"The Ministry of Fear" era dedicado a Seamus Deane, que (por coincidência) no mesmo ano de *North* incluía num ensaio o reconhecimento do impacto, por vezes desconcertante, de Kavanagh na tradição irlandesa, e destacava o seu valor como apoteose de uma linhagem de poetas do **local**, "whose major theme is exile and return" [138]. Na geração poética imediatamente seguinte, o exemplo porventura mais conspícuo da problematização poética, crítica e autobiográfica do **exílio** e do **regresso**, do lugar de origem *versus* os da experiência cosmopolita, seria contudo, o de John Montague, que citámos em Introdução sobre a necessidade de enfrentar o exílio que o "jovem escritor sério" da Irlanda de inícios de cinquenta poderia sentir[139]. Sugerimos então como ao autodesignar-se "global-regionalist", tentando conciliar o **local** e o **internacional**, Montague assumia uma postura nalguns aspectos afim à implicada pelo *parochialism* de Kavanagh, possibilitando a sua leitura como elo enriquecedor das continuidades de Kavanagh para alguns poetas das gerações mais recentes, entre os quais, notoriamente, Heaney. Tais nexos não se limitam, aliás, ao tema mais específico da consciência de lugar(es), estendendo-se igualmente às questões do tratamento da ruralidade que acima de tudo nos têm ocupado neste capítulo, nomeadamente (como se viu também nas primeiras referências a Montague em Introdução) no valor atribuído às transformações experimentadas com a mecanização da vida e do trabalho nos campos - processo que é, na Irlanda como noutras periferias europeias, extremamente tardio. São factores como estes que permitem a Dillon Johnston intercalar Montague - e poucos críticos o têm feito de modo tão explícito e simples - na descendência de Kavanagh para Heaney:

> from early on in his career, Heaney could benefit from the example of Kavanagh's life and work, and from that of their intermediate, John Montague [140]

O facto de Heaney não ter manifestado uma disponibilidade para reconhecer esse "benefício" idêntica à que mostrou em relação a Kavanagh não nos deverá inibir na identificação de afinidades que em muitos casos se deixam mesmo localizar de modo mais

---

[138] Deane, "Irish Poetry and Irish Nationalism" 10.

[139] Ver Introdução, cap.2, p.67.

[140] Johnston, *Irish Poetry After Joyce* 139.

específico e particularizado. Acrescentem-se ainda os cuidados que é necessário ter na imputação de dívidas que, a partir de dado ponto, podem ser de sentido duplo, quando o poeta (exactamente) dez anos mais velho começa a beneficiar igualmente do exemplo do mais novo, entretanto promovido a uma situação de maior destaque nacional e internacional.

Percorram-se então alguns dos *topoi* da ruralidade em Montague que lhe conferem o referido valor axial entre Kavanagh e Heaney. Mencione-se, para começar, a apresentação da paisagem rural como em todo o tempo paisagem humana, com a memória e os nomes das personagens da sua infância a povoarem os poemas, numa prática da qual "Like Dolmens round my Childhood, the Old People" (publicado em 1961 no volume *Poisoned Lands*, mas também incluído em *The Rough Field*, de 1972) é a instância mais conhecida e a celebração mais deliberada. Não se trata, contudo, da elegização de velhinhos e velhinhas amáveis e sorridentes como habitantes de honra de uma infância dourada; apesar de o poema evocar gestos de simpatia mútua e cumplicidade entre algumas dessas personagens e o sujeito-autobiográfico-enquanto-criança, regista também a diferença atemorizadora de figuras por uma ou outra razão isoladas e atípicas, e a crueza do preconceito e dos ostracismos numa sociedade que se revela desse modo vitimada pela ignorância, pelas divisões e pelas consequências da pobreza:

Like dolmens round my childhood, the old people.

Jamie MacCrystal sang to himself,
A broken song without tune, without words;
He tipped me a penny every pension day,
Fed kindly crusts to winter birds.
When he died, his cottage was robbed,
Mattress and money box torn and searched.
Only the corpse they didn't disturb.

Maggie Owens was surrounded by animals,
A mongrel bitch and shivering pups,
(...)
Reputed a witch, all I could find
Was her lonely need to deride.

The Nialls lived along a mountain lane
Where heather bells bloomed, clumps of foxglove.
All were blind, with Blind Pension and Wireless,
Dead eyes serpent-flicked as one entered
(...)

Wild Billy Eagleson married a Catholic servant girl
When all his Loyal family passed on:

> We danced round him shouting 'To Hell with King Billy'[141],
> And dodged from the arc of his flailing blackthorn.
> Forsaken by both creeds, he showed little concern
> Until the Orange drums banged past in the summer
> And bowler and sash aggressively shone. (*PL* 14-15)

Se, em algumas das suas feições, este quadro de indivíduos mas também de um padrão social pode ser reconhecível como próximo do que fomos descobrindo em Kavanagh, os últimos versos do poema introduzem-lhe uma inflexão distinta:

> Ancient Ireland, indeed! I was reared by her bedside,
> The rune and the chant, evil eye and averted head,
> Fomorian[142] fierceness of family and local feud.
> Gaunt figures of fear and of friendliness,
> For years they trespassed on my dreams,
> Until once, in a standing circle of stones,
> I felt their shadows pass
>
> Into that dark permanence of ancient forms. (*PL* 15)

Cumprindo a intenção memorializante através da inscrição dos velhos numa matriz ancestral e mítica, e da intuição da sua permanência como presenças imateriais mas com a massividade de megalitos na memória, Montague segue aqui uma prática distinta da familiaridade das referências e da aversão a grandes construções intelecto-culturais em Kavanagh - mas evidencia uma preocupação, intensificada em volumes posteriores, com o assinalar de recorrências mitico-históricas, que Heaney igualmente partilhará.

Interessa-nos para já, contudo, sublinhar que a variedade da paisagem humana e das

---

[141] Heaney recorda também pequenas provocações sectárias em "cantilenas" de infância:

> Up the long ladder and down the short rope
> To hell with King Billy and God bless the Pope.

To which the answer was:

> Up with King William and down with the Pope"

(*P* 25)

O rei William (ou Billy) foi Guilherme III (de Orange) que, na sequência da "Revolução Gloriosa" em Inglaterra, derrotou Jaime II (Stuart) na Irlanda, na batalha do Boyne, em 1690, frustrando com essa vitória também esperanças acalentadas pelos católicos irlandeses. Os protestantes do Ulster (com destaque para os membros do *Orange Order*, na sua origem finissetecentista uma sociedade secreta Protestante) celebram anualmente o aniversário da batalha, numa grande parada ostentatória de poder e com intuitos e efeitos intimidatórios para os católicos.

[142] **"Fomorians**: A cruel and misshapen race of giants who invaded Ireland" (Peter Kavanagh, *Irish Mythology: A Dictionary* (1959), (Newbridge, Co. Kildare: The Goldsmith Press Ltd, 1988). Ver também: Charles Squire, *Celtic Myth and Legend: Poetry and Romance* (1905), (s.l. [USA]: Newcastle Publishing Inc. Co., 1975) 48-50.

reacções por ela suscitadas neste poema é, numa perspectiva mais geral, parte integrante da intensidade emocional e sensorial da experiência do sujeito infantil na quinta, com percepções e incidentes de inegável afinidade com alguns que localizámos em Heaney. Veja-se, por exemplo, a descrição em "Nursery Story" de terrores nocturnos que, assentando no pressentimento da presença de animais como "pássaros" e "ratazanas" no "escuro", parece configurar um intertexto de "The Barn" de Heaney (do qual citamos de novo os versos finais, para facilitar o cotejo):

> Children learn the first lesson of fear in the night,
> Hearing the clock talk as though to itself,
> The lost birds crying under the creak of branches,
> The drip-drip of a water-tap, and something moving
> That could be alive, like a rat or a mouse,
> But inhabits the dark without reason.

(Montague, *PL* 37)

> nights when bats were on the wing
> Over the rafters of sleep, where bright eyes stared
> From piles of grain in corners, fierce, unblinking.
>
> The dark gulfed like a roof-space. I was chaff
> To be pecked up when birds shot through the air-slits.
> I lay face-down to shun the fear above.
> The two-lugged sacks moved in like great blind rats.

(Heaney,*DN* 17)

A proximidade da experiência infantil em poemas de Heaney e Montague revelar-se-á na partilha de dados sensoriais do quotidiano; o odor que se revelava no primeiro verso de "Death of a Naturalist", "All year the flax-dam festered in the heart of the townland" (*DN* 15), e que avultava no clímax sensorial de Verão para que o poema progredia, servira a Montague num poema de *Poisoned Lands* para descrever - com a simplicidade confiante de quem supõe no leitor idêntico conhecimento do real - o cheiro de mais uma personagem do tipo das que encontrámos em "Like Dolmens...": "Her clothes stank like summer flax" ("The Sean Bhean Bhocht"[143], *PL* 12). Mas esta partilha, como acima sugerimos já, faz-se nos dois sentidos, e o mesmo poema de Heaney pode servir de apoio a um exemplo que o demonstra; em *The Dead Kingdom*, uma colectânea de Montague dezoito anos posterior a

---

[143] Tal como em "Like Dolmens...", a velha deste poema é dotada (neste caso desde o título) de uma analogia mítica: "**Shan Van Vocht**. Gaelic, Sean Bhean Bhocht: The Poor Old Woman, an 18th century poetic name for Ireland" (Peter Kavanagh, *Irish Mythology: A Dictionary*). Thomas Kinsella incluiu, na antologia de poesia irlandesa que organizou e publicou em 1986, uma balada popular celebrando esta personificação feminina da Irlanda (uma das muitas na cultura irlandesa), na secção "Seventeenth to Nineteenth Centuries: Folk Poetry" (Kinsella (ed.),*The New Oxford Book of Irish Poetry* 256-7).

Death of a Naturalist, um episódio análogo à experiência do poema-título em Heaney servia de cúmulo e desfecho a um poema de descoberta na relação com o natural - muito embora o poema de Heaney progrida para uma derrota e o passo relevante de Montague constitua um momento triunfante:

> Here, every spring
> I would fill jampotfuls of the jellied
> Specks to range on window-sills at home,
> On shelves at school, and wait and watch until
> The fattening dots burst into nimble-
> Swimming tadpoles.
>
> (Heaney, "Death of a Naturalist", *DN* 15)

> Triumphantly carrying home
> trophies from the stream,
> jamjars of fresh water,
> flecked with green weed,
> in which minnows twisted
> and turned in prison ... (Montague, "A Murmuring Stream", *DK* 14)

O exemplo maior e "obrigatório" neste diálogo intertextual é, contudo, o poema "The Water Carrier", o único a receber menção específica de Heaney no seu reconhecimento em *The Government of the Tongue* da presença do primeiro volume significativo de Montague entre as suas primeiras descobertas de poetas irlandeses:

> Eventually, I got my hands (...) on the first edition of John Montague's *Poisoned Lands*, with its irrigating and confirming poem, 'The Water Carrier' (*GT* 7)

O primeiro qualificativo que Heaney aqui empregava para com o poema jogava com a obsessão, partilhada pelos dois poetas, por experiência envolvendo água, mas sugeria também o efeito fecundante que essa leitura teria tido em si - sentido afim ao do segundo qualificativo, que renovava em relação a Montague a noção, antes expressa a propósito de Kavanagh, do encontro surpreendente mas tonificante com a representação poética de experiência que lhe era familiar. Não será então de estranhar que "The Water Carrier" funcione como um intertexto reconhecível em diferentes poemas de Heaney; transcrevam-se algumas das estrofes que tornam esse processo mais óbvio:

> Twice daily I carried water from the spring,
> Morning before leaving for school, and evening;
> Balanced as a fulcrum between two buckets.
> (...)
> One stood until the bucket brimmed
> Inhaling the musty smell of unpicked berries
> That heavy greenness fostered by water.

Recovering the scene, I had hoped to stylize it,
Like the portrait of an Egyptian water-carrier:
Yet halt, entranced by slight yet memoried life.

I sometimes come to take the water there.
Not as return or refuge, but some pure thing,
Some living source, half-imagined and half real

Pulses in the fictive water that I feel. (Montague, *PL* 11)

Comece-se por dizer que a identificação convencional, nas estrofes e verso finais, da fonte (de água) como fonte de poderes poéticos - neste caso não apenas em termos metafóricos, mas no reconhecimento do papel que desempenha na memória e na consciência do poeta, na infância como em cada revisitação - estará também presente nos poemas de Heaney que neste encontram um intertexto; que alguns desses poemas assentam igualmente na compreensão crucial, aqui expressa, da irrelevância de intenções "estilizantes" na recuperação poética da experiência do lugar, perante a potência das representações a que ele, em si mesmo, se oferece; e que este princípio de simplicidade na consequência poética do real em nada obsta a que a manifestação dessa experiência a metapoetize conscientemente, à medida que a fonte se torna *locus* de um real interior (o processo que vimos Heaney comentar a propósito de Kavanagh), e independentemente das revisitações físicas que o poeta leve a cabo. Regressemos, contudo, à consideração dos dados específicos em que o cotejo de poemas pode neste caso assentar, para sublinharmos a quase identidade de situação e impressões sensoriais - a atracção por lugares húmidos e pela mescla de evidência de vida mas também de decomposição que apresentam [144] - nas duas primeiras das estrofes que citámos de Montague, e na primeira de "Personal Helicon" [145] de Heaney, o poema que encerrava *Death of a Naturalist*:

As a child, they could not keep me from wells
And old pumps with buckets and windlasses.
I loved the dark drop, the trapped sky, the smells
Of waterweed, fungus and dank moss. (*DN* 57)

Do mesmo modo, a última estrofe visará, como em Montague, o estabelecimento da equivalência entre o apego infantil à experiência evocada e a actividade (de escrita) do

[144] Questões que para já apenas mencionamos mas que merecerão tratamento mais pormenorizado no capítulo seguinte.

[145] Um título que parafraseia, por seu lado, um outro título - "Intimate Parnassus", de Kavanagh (*CP* 146).

adulto - com um valor reflexivo e de auto-descoberta [146]:

> Now, to pry into roots, to finger slime,
> To stare, big-eyed Narcissus, into some spring
> Is beneath all adult dignity. I rhyme
> To see myself, to set the darkness echoing. (*DN* 57)

Ilustrando uma vez mais o sentido duplo destas partilhas, Montague, por seu lado, publicaria em 1984 os seguintes versos, incluídos numa epígrafe à II Parte de *The Dead Kingdom*:

> I cast a pebble down, to
> Set the well's walls echoing.
> As the meniscus resettles
> I see a strange face form (Montague, *DK* 24)

Quanto a Heaney, retomaria num dos poemas de *The Haw Lantern* a imagem da estrofe inicial de "The Water Carrier", para glosar o seu tema da tensão e dos equilíbrios difíceis entre forças - como as presentes nas divisões desde cedo percebidas na sua comunidade (questão igualmente crucial para Montague):

> Two buckets were easier carried than one.
> I grew up in between.
>
> My left hand placed the standard iron weight.
> My right tilted a last grain in the balance.
>
> Baronies, parishes met where I was born. ("Terminus", *HL* 5)

Colocaria, para além disso, um verso de "The Water Carrier" [147] - "That heavy greenness

---

[146] Quanto a estes nexos entre a experiência de reflexão no fundo de um poço e as possibilidades de auto-conhecimento do poeta, sublinhe-se a afinidade com o início de "For Once, Then, Something" de Robert Frost:

> Others taunt me with having knelt at well-curbs
> Always wrong to the light, so never seeing
> Deeper down in the well than where the water
> Gives me back in a shining surface picture
> Me myself in the summer heaven, godlike

(Frost, *Selected Poems* 130).

[147] Note-se que não foi Heaney o único a recriar a imagem inicial de "The Water Carrier", em torno do qual se ilustra adequadamente a apertada rede intertextual na poesia irlandesa das últimas décadas - Michael Longley (ao qual, por coincidência, Heaney dedicara "Personal Helicon") abriria o seu poema "Weather", do volume *Man Lying on a Wall* (1976), com os versos:

> I carry indoors
> Two circles of blue sky,
> Splinters of sunlight
> As spring water tilts
> And my buckets, heavy (*P63/83* 120)

fostered by water" - como epígrafe a "Fosterling", soneto de rememoração da paisagem aquosa da infância, com o qual participou num volume de homenagem a Montague no seu sexagésimo aniversário [148], e que incluiu posteriormente em *Seeing Things* (*ST* 50).

Entre os aspectos da ruralidade nos quais se pode estabelecer com mais frequência o diálogo intertextual de Montague e Heaney conta-se a atenção prestada a tarefas e gestos do quotidiano fascinadamente representados. Para quem, como nós, se dirija à consideração desse diálogo **a partir** e **em função** de sentidos e instâncias da escrita do poeta mais novo, um dos poemas de Montague que, na representação de situações de uma quinta, mais facilmente suscitará um sentimento de *déjà-lu*, mas que pertence a um volume vários anos anterior ao surgimento de Heaney - e no qual, portanto, o estatuto de Montague como precursor não é questionável - é "A Drink of Milk". Para além de um "ambiente" geral que, na percepção e descrição de animais e de trabalhadores da quinta, como também em pequenos prazeres como o referido no título, poderia fazer deste poema uma instância da referida intermediação de Montague entre Kavanagh e Heaney, são várias as estrofes face às quais passos e poemas específicos de Heaney não ocultarão uma dívida. A primeira estrofe, por exemplo, poderá ser precursora da descrição do touro em "The Outlaw" [149]:

> In the girdered dark
> of the byre, cattle move;
> Warm engines hushed
> to a siding groove
>
> (Montague, *PL* 17)

> The illegal sire fumbled from his stall
>
> Unhurried as an old steam engine shunting.
> He circled, snored and nosed. ...
> (...)
> [an] outlaw
> Who, in his own time, resumed the dark, the straw.
>
> (Heaney,*DD* 16-17)

- passo que, por sua vez, lembra o Minotauro num outro poema de Montague, "The Quest":

> in breathing darkness lay
> A lonely monster with almost human terror
> In its lilac eyes. (Montague, *PL* 39)

---

[148] Thomas Dillon Redshaw (ed.), *Hill Field: Poems and Memoirs for John Montague on His Sixtieth Birthday, 28 February 1989* (Oldcastle, Co. Meath: The Gallery Press 1989).

[149] Acrescente-se que, fora da tradição irlandesa, este poema de Heaney encontra um intertexto inequívoco em "The Bull Moses", de Ted Hughes (*Lupercal* 37-8).

À descrição dos animais segue-se contudo, em "A Drink of Milk", a da ordenha, que, na intensidade rítmica e no frémito do líquido precede um poema de Heaney (já citado) sobre **outra** tarefa do leite - o fabrico artesanal de manteiga:

> the farmhand eases
> rubber tentacles to tug
> lightly but rhythmically
> on their swollen dugs
>
> and up the pale cylinders
> of the milking machine
> mounts an untouched
> steadily pulsing stream. (Montague, *PL* 17)

> My mother took first turn, set up rhythms
> that slugged and thumped for hours. Arms ached.
> Hands blistered. Cheeks and clothes were spattered
> with flabby milk.
> (...)
> Their short stroke quickened, suddenly
> a yellow curd was weighting the churned up white

(Heaney, "Churning Day", *DN* 21)

As implicações sexuais que, no poema de Heaney, se constroem no frenesim rítmico da tarefa e na sugestividade fisiológica do fluido trabalhado, culminando na urgência orgástico-parturejante do momento em que se transforma, estão também presentes, com maior serenidade e de modo menos metaforizado, no poema de Montague, pela simples razão da palpabilidade túrgida dos animais a cujo contacto a **sua** tarefa obriga. Aliás, o contacto físico com o corpo de animais será com frequência indissociável, em poemas de Montague como de Heaney, de uma percepção sensual, como sucederia notoriamente com "The Trout", de Montague, poema (quase) homónimo de "Trout" de Heaney; a sua respectiva inclusão em volumes com datas de publicação contíguas (o de Heaney em *Death of a Naturalist*, de 1966, o de Montague em *A Chosen Light*, de 1967) faz destes poemas exemplos adicionais da dificuldade de atribuição de prioridades face a tais partilhas, ou mesmo da validade de semelhante intenção - quando se poderá, nalguns casos, estar perante afinidades vivenciais e comunhão de um mesmo momento historico-literário, mais do que consequências de leituras mútuas. Cite-se ainda, na consideração destas coincidências desconcertantes em volumes com datas próximas, o caso de "Forge" de Montague (*CL* 38), e "The Forge" de Heaney (*DD* 19), qualquer dos poemas descrevendo, como os títulos sugerirão, a actividade e o interior de uma oficina de ferreiro.

A verificação destas proximidades poderá ser especialmente penalizadora para o poeta mais velho que, de precursor, se pode ver remetido, pela maior projecção do mais novo, ao lugar de praticante menor de um modo de escrita face ao qual os parâmetros de apreciação crítica resultam agora da leitura do **outro**. Não querendo (legitimamente) abdicar da sua evolução poética, mau grado as referidas coincidências, poderá nalguns casos recorrer a estratégias de sinalização da sua prioridade: uma espécie de *agon* do precursor face ao (rapidamente tornado mais famoso) "sucessor"... Diga-se que grandes cuidados devem ser empregues na aplicação deste modelo de relacionamento ao caso de Montague e Heaney - a sua área de coincidência temática exclui importantes âmbitos da escrita de um e de outro poeta, e Montague, mau grado a sua inferiorização relativa, nunca perdeu o seu público, notoriamente nos Estados Unidos, mas também na Irlanda. Só que esse público nunca teve as dimensões ou as características do conquistado por Heaney desde os seus primeiros volumes, e isso torna inevitável que o leitor menos familiarizado com as fontes comuns a ambos os poetas na tradição irlandesa, nomeadamente Kavanagh, e com as circunstâncias que definiriam, em princípio, a prioridade de Montague, possa chegar a um poema como "Almost a Song" e declará-lo ao-estilo-de-Heaney:

> Early summer, the upper bog,
> slicing the thick, black turf,
> spreading, footing, castling
> and clamping, ritual skills
> (...)
> At mealtimes
> huge hobnails sparkled
> a circle in the stiff grass
> as we drank brown tea, bit
> buttered planks of soda bread;
> a messenger first, then helper,
> I earned my right to sit among
> the men for a stretch
> (...)
> and the flies spindled all
> afternoon over the lukewarm
> oily depths of the boghole
>
> (Montague, *SD* 25)

São vários os poemas de Heaney que podem ser aqui convocados como intertextos. Para a descrição inicial do trabalho, "Digging", não apenas por questões temáticas mas também por escolhas lexicais específicas e pela insistência nos *present participles* como modo de significar uma continuidade desgastante:

> Nicking and slicing neatly, heaving sods
> Over his shoulder, going down and down

For the good turf. Digging. (Heaney, *DN* 14)

Para a descrição do lazer prandial dos cavadores, "The Wife's Tale" (*DD* 27-8), ou ainda "At a Potato Digging", com utilização idêntica da aliteração:

Brown bread and tea in bright canfuls
Are served for lunch. Dead-beat, they flop

Down in the ditch and take their fill (Heaney, *DN* 33)

Quanto à vontade infantil de participação, o exemplo mencionável poderia ser "Follower" (*DN* 24-5), e a referência em Heaney para a descrição das "profundezas oleosas" do pântano ou da turfeira dilui-se em ocorrências que os "bog poems" de *Wintering Out* e de *North* multiplicaram. Todos os poemas de Heaney que mencionámos são obviamente **anteriores** ao volume de Montague, *A Slow Dance* (de 1975), no qual surge o poema em questão; e, correndo o risco da especulação sobre o peso dessa circunstância em Montague, como da sua eventual vontade de lembrar uma prioridade, note-se a datação conspícua ao fundo da página de "Almost a Song": "1964", dois anos antes do primeiro volume de poemas de Heaney...

Faça-se, para além disso, a justiça a Montague de reconhecer que o quadro de trabalho e lazer rural em "Almost a Song" tinha precedentes igualmente reconhecíveis no Kavanagh narrativo, de *The Green Fool* e *Tarry Flynn*, e de relembrar as dívidas que assinalámos já de Heaney para com diversos poemas em *Poisoned Lands*. Comum aos três poetas é ainda a mescla ou alternância de feições pastorais e anti-pastorais no seu tratamento da ruralidade, questão que abordámos face a Heaney e a Kavanagh, e que alguns exemplos localizarão também em Montague. Veja-se então, em *The Rough Field*, o rememorar nostálgico de impressões virgens de uma infância edénica, ou o lamento, sobre a memória de um lugar, pelo fim de um momento histórico - o idílico e o idealizável inscrevem-se em regra, em Montague, na modalidade de pastoral que os situa no Passado e assinala a sua perda:

Those were my first mornings
Fresh as Eden, with dew on the face,
Like first kiss, the damp air:
(...)
Hands now strive to rekindle
That once leaping fire.

("I - Home Again, 2", *RF* 14)

the pain

of a lost (slow herds of cattle
roving over
soft meadow, dark bogland)
pastoral rhythm.

I assert
a civilisation died here; ("V - The Fault, 3", *RF* 44-5)

Ou atente-se ainda na estase pastoral de jardins da infância, de uma domesticidade feliz (e perdida), ou de redutos de uma Natureza intocada, nalguns poemas de *The Dead Kingdom*:

In the garden at Abbeylara
it was always summer,
bees fumbling the lilac,
the pink & white blossoms
of the flowering potatoes,
(...)
In the house at Abbeylara
it was always busy & warm,
Uncle John bending down to
pat a terrier
(...)
Aunt Mary baking a scone
(...)
Now they are both gone.

("Abbeylara", *DK* 16-17)

The Longford of my childhood,
(...)
a world
so torpid it woke only to
the tug of the long
church bell rope, the rasp
of a donkey's bray.

("A Slight Fragrance", *DK* 28)

Time could stop here
(...)
An immense stillness hangs
over Red Island, over
this deep, drowned land
of lobelia, marsh marigold ("Red Island", *DK* 29-30)

A perspectiva contrária, da percepção do agreste e violento na existência rural, especialmente como inevitabilidade socio-económica, está, contudo, também representada na poesia de Montague, como no modo de subsistência de "Trapper" - figura que poderá até certo ponto estar por detrás do Dan Taggart de "The Early Purges" (*DN* 23), de Heaney:

Daily a dozen rabbits died, to provide his income.
He would break the animal's neck
With a sideways crack of his hand.
Strung up in our barn, they ran their last

Race towards earth's centre, mossy teeth bared. ("Trapper", *PL* 55)

E, não obstante a nostalgia que nalguns poemas se manifesta (como vimos) em relação à experiência de infância e aos lugares que a testemunharam, um passo em *The Rough Field* negará explicitamente a possibilidade de representação do cenário agreste das suas origens como lugar de encantamento:

> No Wordsworthian dream enchants me here
> With glint of glacial corry, totemic mountain.
> But merging low hills and gravel streams,
> Oozy blackness of bog-banks, pale upland grass:
> Rough Field in the Gaelic and rightly named
> As setting for a mode of life that passes on:
> Harsh landscape that haunts me. ("I - Home Again, 2", *RF* 13)

A referência nestes versos a "um modo de vida" em desaparecimento integra, por seu lado, uma preocupação definidora da perspectiva de Montague sobre o campo que se confunde até certo ponto com a dualidade pastoral / anti-pastoral, e a que fizemos já referência por mais de uma vez: a modernização da paisagem, do trabalho e da vida quotidiana. A falta de consequência poética desse processo na tradição irlandesa era já sublinhada num seu ensaio de juventude, publicado em *The Bell* aos vinte e dois anos (em 1951) com o título "The Young Writer", como um factor menorizante e de distanciamento empobrecedor em relação às circunstâncias do real moderno:

> Such writers would rarely, for instance, write a story about a tractor, a cinema, a fight in a dance-hall, or a carload of drunken young men riding to a seaside resort [150]

Essa incapacidade propunha-se Montague, implicitamente, corrigir, e desde o seu primeiro volume que nalguns poemas se assinalará a presença de artefactos da era tecnológica a par da evidência sobrevivente dos modos de viver tradicionais, com as suas rotinas e os seus cultos - coexistência por vezes geradora de efeitos *kitsch*, como o registado num passo de "A Drink of Milk":

> A pounding transistor shakes
> the Virgin on her shelf (*PL* 17)

A atitude de Montague em relação a essas transformações não será afinal, e de modo algum, linear, conjugando a aprovação racional de factores que inequivocamente vêm minorar a pobreza com a reacção emocional a abastardamentos culturais ou da paisagem.

---

[150] Montague, "The Young Writer" 6.

A primeira destas atitudes manifesta-se na revisitação de uma quinta vizinha da que foi a sua casa em criança:

> Our farmhands
> Lived there, wife and children
> In twin white-washed cells,
> An iron roof burning in summer.
> Now there is a kitchen extension
> With radio aerial, rough outhouses
> For coal and tractor.

("IV - A Severed Head, 1", *RF* 33)

A consideração equilibrada das duas posturas seria formulada no último poema do mesmo volume:

> A changing rural pattern means clack
> of tractor for horse, sentinel shape
> of silo, hum of milking machine:
> the same from Ulster to the Ukraine.
>
> Only a sentimentalist would wish
> to see such degradation again:
> (...)
> Yet something mourns.
> (...)
> Our finally lost dream of man at home
> in a rural setting!

("Epilogue", *RF* 82-3)

O "sentimentalismo" que aqui se recusava perpassara talvez por alguns versos da secção VII de *The Rough Field*, "Hymn to the New Omagh Road" (*RF* 57-61), em parte organizada como um balanço comercial em que o poeta, guarda-livros atento ao deve-e-haver do ambiente e do viver da comunidade, elabora colunas de "Gain" e "Loss" face à nova estrada que promove a economia e arruina a paisagem; e se a argumentatividade de "Epilogue" se revelava porventura mais adequada a um ensaio sociológico do que a um texto lírico, a intencionalidade militante e panfletária de "Hymn to the new Omagh Road" obtinha de Seamus Deane o comentário: "This is ecology, not poetry" [151].

Evidenciava este texto uma preocupação com a paisagem e os lugares que nos habituámos já a reconhecer como característica da tradição, mas que recebe em Montague ênfases e intensidades que lhe dão novo impulso, e que confirmam, para além disso, o lugar intermédio que Dillon Johnston lhe atribuía entre Kavanagh e Heaney. A atenção aos topónimos como chave para o conhecimento de significações ancestrais dos lugares, assim como ponto de entrada privilegiado numa realidade linguística de outro modo fora do

[151] Deane, *Celtic Revivals* 152.

alcance de muitos dos que os habitam, exprimia-se num ensaio de Montague em termos evocativos de considerações, que citámos, de Kavanagh em *The Green Fool*:

> the least Irish place-name can net a world with its associations. (...) the Irish landscape is a kind of primal Gaeltacht, and (...) anyone brought up in it has already absorbed a great deal of the language. [152]

A proximidade em relação ao valor do lugar e do topónimo em Kavanagh avultaria também num dos últimos poemas de *The Dead Kingdom*, de 1984:

> The impulse in love
> to name the place as
> protection and solace;
> (...)
> A new love, a new
> litany of place names; ("A New Litany", *DK* 94-5)

- versos para os quais um intertexto é o "lema" de Kavanagh em "The Hospital": "Naming these things is the love-act and its pledge" (*CP* 153). A qualidade descritiva que Montague reconhece aos topónimos, ainda na esteira de Kavanagh, reforça-se, por outro lado, com a adequação fonética e cultural que se lhes descobre face às características topográficas, tornando-os o modo insubstituível de a paisagem se dizer:

> Beragh, Carrickmore,
> Pomeroy, Fintona -
> placenames that sigh
> like a pressed melodeon
> across this forgotten
> Northern landscape. ("Last Journey", *DK* 74-5)

A desolação que aqui se pressente faz recordar, por outro lado, aquilo que a propósito da paisagem em Heaney se disse sobre a configuração minimal que exibe em vários poemas, propiciando a interiorização do sujeito poético imerso num ambiente fluido em que as formas se dissolvem; justaponham-se mais uma vez, para a verificação de continuidades que não exigem comentários adicionais, alguns versos do já considerado "The Peninsula" (1969), de Heaney, a versos de "A Severed Head" (1972) e "Peninsula" (1988), de Montague:

> The sky is tall as over a runway,
> The land without marks so you will not arrive

---

[152] Montague, *The Figure in the Cave* 43-4. O termo *Gaeltacht*, aqui empregue por Montague, é a designação irlandesa para a zona, ou zonas, do país em que o Irlandês será ainda (supostamente) primeira língua para um número significativo de falantes; é, portanto, uma entidade geografico-linguística em constante estreitamento.

Para citação e comentário do passo de Kavanagh a que nos referíamos, ver, neste capítulo, pp.251-2.

But pass through, though always skirting landfall.
At dusk, horizons drink down sea and hill,
The ploughed field swallows the whitewashed gable
(...)
The glazed foreshore and silhouetted log
That rock where breakers shredded into rags,
The leggy birds stilted on their own legs,
Islands riding themselves out into the fog

(Heaney, *DD* 21)

a landscape
So light in wash it must be learnt
Day after day, in shifting detail

(Montague, *RF* 34)

To drift, lazily,
scarcely disturbing
the tidal rhythms,
kin to the waterstrider,
keeping company with
a shoal of fish.

(Montague, *ME* 63)

Deste modelo de relacionamento poético com o meio e o lugar regressemos, contudo, à questão das ambivalências que acima apontávamos em Montague entre a nostalgia e a modernização, para sublinharmos a afinidade dessas incertezas com o que introdutoriamente afirmámos ser o contributo porventura mais importante de Montague para a tradição, e factor também do seu reconhecimento como elo de continuidade entre Kavanagh e Heaney: a tensão entre o impulso cosmopolita e o apego às origens. Já em *Poisoned Lands* essa tensão se manifestava, quer implicitamente na coexistência da radicação local e rural de muitos poemas com a conspicuamente internacional de alguns outros, como "Bus Stop, Nevada" (*PL* 42), quer em manifestações de cansaço e irritação com expectativas estreitamente provincianas e demagogicamente propaladas quanto às condições e referências desejáveis para uma escrita irlandesa - como em "Portrait of the Artist as a Model Farmer":

Wild provincials
Muttering into microphones
Declare that art
Springs only from the native part;
That like a potato it best grows
Planted deep in local rows:

Local loam and local air,
Local sods and horse manure,
Watered by a local rain,
Good for the vegetable brain.

(*PL* 59)

Tratar-se-á de uma sátira que atinge, não tanto o modelo de Kavanagh, como a menção ao

"estrume" e aos "torrões" poderá sugerir, mas uma sua leitura prescritiva e literalista, que defenda um localismo fechado ao mundo e não como centro confiante de uma abertura ao universal que o atraia e agregue - recorde-se a afirmação de Kavanagh de que, para si, Auden, Dylan Thomas, Moravia, Sartre ou Pound eram escritores irlandeses, porque davam prazer a um homem nascido na Irlanda [153]... A escrita proposta e apadrinhada pelos "provincianos" deste poema de Montague, reminiscente, aliás, de algumas das sátiras de Kavanagh [154], produzirá, num sentido do verbo que emprega mas ironiza a metáfora agrícola, poemas à imagem da espécie mais característica do (pobre) solo irlandês, num nacionalismo de miséria que rejeita o contacto enriquecedor com outras "espécies" e torna a pertença à tradição equivalente a letargia e anonimato:

> This potato I plant deep
> In my candid garden heap
>
> And like a sympathetic farmer
> Shield from all might harm her,
> Foreign beetles and exotic weeds,
> Complicated continental breeds:
> And when my baby tuber
> To its might has grown
>
> I shall come into my provincial own
> And mutter deep
> In my living sleep
> Of the tradition that I keep.
> My tiny spud will comfort me
> In my fierce anonymity. (*PL* 59)

Manifestava Montague deste modo, pela indirecção da estratégia irónica com que se cumpria a intenção satírica, a sua crença na necessidade de a poesia irlandesa se confrontar com modelos outros, entre os quais, na sua *praxis* (com consequências porventura excessivamente sublinhadas pelo próprio Montague), avultariam os americanos e europeus continentais - e isto em estreita proximidade com os já citados conselhos quanto à necessidade do exílio por parte de qualquer "jovem escritor ambicioso" e consciente da condição definida noutro poema do mesmo volume:

> To be always at the periphery of incident
> Gave my childhood its Irish dimension; drama of unevent ("A Welcoming Party", *PL* 38)

---

[153] Citado por Quinn, *Patrick Kavanagh* 275-6.

[154] Em especial na modalidade métrica e rimática - ver "The Paddiad" (*CP* 90-5) e "Bank Holiday" (*CP* 100).

É uma estagnação reminiscente da "paralisia" joyceana, mas esta referência vem recordar igualmente o *caveat* aposto por Montague à recomendação de exílio: o poeta não poderia em absoluto desligar-se dos lugares de origem, pela força e influência continuada das suas primeiras impressões, neles radicadas. E se este princípio encontrara em Joyce um exemplo maior, a desafeição manifestada por Montague sob o título também joyceano "A Portrait of the Artist as a Model Farmer" não inibirá a repetida encenação de regressos, biograficamente reais ou imaginativos, à paisagem (norte)irlandesa, ou mesmo a configuração do âmbito da sua poesia à imagem da "paróquia": "I break again into the lean parish of my art" ("III - The Bread God", *RF* 26). Mesmo em poemas ostensivamente situados em lugares não-irlandeses as "primeiras impressões" poderão surgir a determinar os ângulos de percepção do real, como em "11 rue Daguerre", de *A Chosen Light*: se o título parece prometer um quadro urbano e da percepção de si, pelo sujeito, num lugar estrangeiro, o poema regista afinal a atenção ao que se passa no espaço natural do jardim, guiado o olhar por uma sensibilidade rural para "the earth of the garden", "tendrils of green", "the dark, unredeemed parcels of earth", "the tips of the lately grafted cherry-tree" (*CL* 46).

Estas irrupções na experiência cosmopolita de feições do real associadas aos lugares formativos não significam, contudo, que a representação do(s) regresso(s) assuma características extáticas, sendo nalguns casos, pelo contrário, marcada por uma sensação de desencontro, quando a verificação de transformações dos lugares ou da consciência do sujeito angustiam o reconhecimento de uma pertença:

> Where I assume old ways of walk and work
> So easily, yet feel the sadness of return
> To what seems still, though changing.
> (...)
> With all my circling a failure to return. ("I - Home Again,1",*RF* 13)

O reencontro do (seu) lugar deixa-se contudo sugerir, na mesma sequência poética, através de continuidades que se descobre ultrapassarem migrações e a diversidade da experiência geracional e individual - os legados familiares, cuja valorização e leitura aproximam Montague e Heaney (poemas deste último como "Digging" e "Follower" eram virtualmente contemporâneos, com apenas um ano de prioridade, da primeira publicação de "Home Again"):

> My uncle played the fiddle - more elegantly, the violin -
> A favourite at barn and cross-road dance,

He knew *The Morning Star* and *O'Neill's Lament*.
(...)
A rural art silenced in the discord of Brooklyn.
(...)
The country people asked if I also had music
(All the family had had) but the fiddle was in pieces
And the rafters remade, before I discovered my craft.
(...)
[I] promised to remember my burly godfather
And his rural craft, after this fashion:

So succession passes, through strangest hands. ("I- Home Again,4", *RF* 15-16)

Um poema em *The Dead Kingdom* confirmará, lembrando o pai regressado na velhice à sua aldeia irlandesa, a resistência aos anos e às distâncias das razões para o juízo popular de que "toda a família tinha música", que o poeta gratificadamente assume como validação de uma linhagem para a sua escrita - neste caso encontrada na instância geneticamente imediata da voz do pai, atraente como modelo pela robustez durável, pela rudeza como sinceridade, e pela capacidade de sacudir o marasmo da pequena aldeia:

my father joining warmly in,
his broken tenor soaring, faltering,
a legend in dim bars of Brooklyn
(...)
now raised vehemently once again

in the valleys he had sprung from,
startling the stiff congregation
with fierce blasts of song ("The Silver Flask", *DK* 72)

Na sua simplicidade, o pai pode, para além disso, exibir no regresso ao lugar de origem uma facilidade de reencontro que (como vimos) o poeta, na sofisticação da sua experiência intelectual e artística, não detém, e implicitamente invejará:

When he came back
we walked together
across fields of Garvaghey
to see hawthorn on the summer
hedges, as though
he had never left ("V - The Fault, 4", *RF* 46)

A essa facilidade no regresso de quem se ausentou durante décadas não serão alheias, paradoxalmente, a intensidade e precisão do sentimento de pertença ao lugar partilhado por quem vive nesses campos, que, como o poeta compreenderá ainda num passo de *The Rough Field* (sobre a inibição de um casamento pela distância de algumas milhas), permitem que o entendimento de um exílio, de um "ir viver entre estranhos / estrangeiros", se defina

mesmo numa deslocação entre "paróquias" contíguas, o que simultaneamente exacerba e relativiza as tensões que vimos apontando:

> how she never married
> though a man came asking in her youth
> 'You would be loath to leave your own'
> she sighs, 'and go among strangers' -
> his parish ten miles off. ("X - The Wild Dog Rose, 1", *RF* 78-9)

Será esta compreensão da força das ligações locais que reconduzirá Montague, no percurso inverso ao proclamado numa fase intermédia da sua carreira - e numa viagem de regresso que, de algum modo, pôs em prática na sua própria vida - a uma celebração renovada dos lugares de origem, dos quais será emblema a lareira, centro de uma domesticidade que a modernização da vida comunitária e familiar pôs em causa, evocada num poema de 1988 com o título "Hearth Song" (*ME* 16-17), dedicado reveladoramente a Seamus Heaney [155].

Tais nostalgias como ponto de chegada do percurso que identificávamos não escapavam à crítica já em meados da década de setenta. Num artigo de 1975, Michael Allen recordava o início de Montague num modo rural, e a sua deslocação para uma ênfase (e uma vivência) cosmopolita, para articular o regresso à ruralidade e aos seus lugares formativos com a experiência de ter sido um dos organizadores dos *Collected Poems* de Kavanagh [156], e de ter testemunhado o surgimento e o sucesso dos primeiros volumes de Heaney, ainda nos anos sessenta[157]. O próprio Montague, pela mesma época, reconhecia os contornos desse percurso na Introdução, de 1976, que publicava com a nova edição de *Poisoned Lands*, na qual atribuía um sentido pastoral à sua reconciliação com um modo anteriormente receado:

> when I came to gather *Poisoned Lands* (1961) I still suppressed poems in a way that now seems part of the malaise of the period, an unconscious censorship, a fear of emotion, of deliberate Irishism, of ruralism. How could we anticipate that the harshness of factory farming would revive the bucolic dream? (*PL* 9-10)

Ainda para Montague, e num testemunho mais recente, um percurso feito de diversidades tê-lo-ia conduzido a uma estabilidade confiantemente lida como ponto de intersecção de

---

[155] As questões atinentes ao valor da domesticidade e da experiência familiar em Heaney receberão atenção pormenorizada na segunda parte do nosso último capítulo.

[156] Organizador clandestino, pelas susceptibilidades conhecidas e receadas em Kavanagh: o *editor* que deu a cara e o nome foi Martin Green.

[157] Ver Allen, "Provincialism and Recent Irish Poetry" 33 segs.

culturas e de equilíbrio entre o enraizamento nacional e a segurança-de-si de um cidadão do mundo - acrescente-se que o tom de imodéstia que aqui transparece pouco contribuirá para elicitar da crítica uma concordância com auto-avaliações tão eufóricas...[158]:

> My amphibian position between North and South, my natural complicity in three cultures, American, Irish and French (...) Earthed in Ireland, at ease in the world [159]

Neste mesmo texto, note-se, Montague demarcava-se do conceito de "paroquialismo" de Kavanagh, que considerava limitativo, porventura não satisfazendo o princípio (óbvio, aliás) que enunciara em 1973: "The wider an Irishman's experience, the more likely he is to understand his native country"[160]. Michael Allen, no ensaio que atrás citávamos, subscrevera essa demarcação, mas pela negativa: Montague, diferentemente de Heaney, não teria sido capaz de beneficiar do exemplo revigorador de Kavanagh nesse domínio [161]. E contudo dois poemas de Montague dos anos oitenta parecem visar a ilustração da tese com que Kavanagh equiparou o local e o universal; num poema de *The Dead Kingdom*, registando a "mutabilidade" (Spenser é mencionado) e a passagem de todas as coisas, justapõe

> The library of Alexandria,
> the swaying Howth tram,
> the royal city of Hue,
> the pub of Phil Ryan. ("Gone", *DK* 19)

E em *Mount Eagle* a memória distante de um camponês a tomar banho num charco de quinta desperta perante um monumento de um ponto alto da cultura renascentista, no choque de um reconhecimento que elide a imputação prévia do boçal para o descobrir idêntico a uma instância do sublime:

> Small, squat, naked
> Jim Toorish stood in
> the churning middle
> of Clarkes' turnhole.
> (...)
> cheerfully splashing

---

[158] Reticências que se encontram, por exemplo, em Brown, *Northern Voices* 151, 155; Longley, "Searching the Darkness" 119; Simmons, "I Have Seen Your Workroom" 46-53; Maurice Harmon, "Sixty Not Out", *ILS* 9:2 (Fall 1990) 19. Em qualquer dos casos se sublinha a necessidade de ganhar distância crítica em relação às auto-apreciações de Montague.

[159] Montague, "The Figure in the Cave" 88.

[160] Montague, "The Impact of International Modern Poetry on Irish Writing", *The Figure in the Cave* (208-20) 217-18.

[161] Allen, "Provincialism" 35.

scooping chill waters over
his curls, his shoulders -
that hairy thing!

To cleanse everything
but our prurient giggling
which took long years
for me to exorcise

Until I saw him again,
upright and glorious,
a satyr, laughing in
the spray at Florence.

("Turnhole", *ME* 29-30)

(iv) Lugares do campo e lugares da escrita: regressando a Heaney

Para que se afirme sem equívocos a relevância para a leitura da obra de Seamus Heaney do olhar até aqui apresentado sobre a configuração poética do **campo** e dos **lugares** em Patrick Kavanagh e John Montague falta, contudo, cumprir uma etapa. Se, na primeira parte deste capítulo, procedemos ao estudo da **ruralidade** em Heaney, em função da qual se identificaram em seguida as relações em que se estriba no solo da tradição face aos dois outros poetas ora em causa, assim como intertextos específicos que pode convocar nas suas obras, é também certo que a exploração **topográfica** e **toponímica** que lhe é afim recebeu até agora uma atenção mais sistematizada no que se prende com a poesia de Kavanagh e Montague do que com a de Heaney, objecto central deste trabalho. Essa atenção esteve implícita, é certo, pela indissociabilidade entre a experiência rural e a consciência do lugar (questão em que fomos insistindo), ou em observações gerais feitas sobre a inserção dessa consciência na cultura e na literatura da Irlanda; e expôs, para além disso, uma sua vertente nas páginas dedicadas à relação do sujeito poético com a paisagem. Importa contudo apontar a consequência na obra de Heaney das tensões que registámos em Kavanagh e Montague entre os lugares da origem e da infância e os da experiência adulta e da escrita, assim como do valor cultural reconhecido aos topónimos - com o que se preparará também a reemergência da questão de lugar, com presença quase constante ao longo deste estudo, nas implicações mitico-históricas e políticas que exibirá em capítulos posteriores.

Um ponto de partida que se revelará útil para este propósito é o volume de ensaios *Preoccupations*: os dois primeiros ensaios, de relato da experiência formativa infantil e juvenil, e de "explicação" autobiográfica da génese de alguns poemas, ostentam como títulos nomes de lugares - "Mossbawn" (o nome da quinta), e "Belfast" - como que advogando nos propósitos, títulos, e conteúdos um juízo mais recente de Robert Crawford com incidências gerais, mas facilmente aplicável ao caso irlandês:

> 'Where do you come from?' asks one of the most important questions in contemporary poetry - where's home? (...) the text's origins matter and (...) they are part of what the poem is about. [162]

Em especial a "Mossbawn", contudo, não deve ser concedida uma relevância superior à que o autor lhe terá querido dar: a de uma utilidade informativa e - reconheça-se - algo

---

[162] Crawford, "Callaloo" 22.

sentimentalizada sobre os espaços da infância, satisfazendo a sua crença na validade da auto-explicação e a curiosidade de leitores nostálgicos por relatos de infâncias douradas. A consideração mais especializada, cultural e literariamente, da consciência de lugar, quer tomada em termos gerais como vertente da consequência poética do real, quer em ocorrências específicas na obra de poetas seus predecessores ou contemporâneos, surgirá num ensaio intitulado precisamente "The Sense of Place", que se inicia com o estabelecimento de uma distinção culturalmente vital para Heaney como para os outros poetas que vimos considerando:

> I think there are two ways in which place is known and cherished, two ways which may be complementary but which are just as likely to be antipathetic. One is lived, illiterate and unconscious, the other learned, literate and conscious. (*P* 131)

Heaney declara-se desde logo interessado nas relações de tensão entre estes dois modos, e nos seus resultados na poesia irlandesa; caracteristicamente, contudo, a hipótese de a dualidade em causa ser entendida como oposição ou disjunção (que neste passo se avançava) será preterida em favor do seu equilíbrio e complementaridade, como considerações no final do ensaio confirmarão - reconhecendo, em si como em contemporâneos seus, a modernidade e a sofisticação do gosto cosmopolita, mas concedendo ainda à **terra** a distinção exclusiva de fonte de uma continuidade consoladora:

> We are no longer innocent, we are no longer just parishioners of the local. We go to Paris at Easter instead of rolling eggs on the hill at the gable. (...) Yet those primary laws of our nature are still operative. We are dwellers, we are namers, we are lovers, we make homes and search our histories. And when we look for the history of our sensibilities I am convinced (...) that it is to (...) the stable element, the land itself, that we must look for continuity. (*P* 148-9)

Dwellers, namers, lovers...as várias categorias, concomitantes que não concorrentes, definidoras de uma relação com o lugar evocam posturas que encontrámos em Kavanagh e Montague - e Heaney dá-lhes de facto atenção destacada no seu ensaio, como exemplos adequados à distinção que enunciara a abrir: Kavanagh representará então uma relação espontânea com o(s) lugar(es), que parte da sua vivência e é marcadamente pessoal, e Montague um olhar que parte de uma configuração cultural para justapor aos lugares significações que deseja supra-pessoais, sublinhando Heaney (justificadamente, aliás) a interpretação mitico-histórica e tribal a que Montague procede. Diga-se que, fazendo esta distinção inquestionavelmente sentido em termos globais, a leitura em que assenta não pode ser tomada como absoluta nem levada às últimas consequências. Afinal, vimos Kavanagh afirmar que o ponto de partida para os seus primeiros escritos fora, não a experiência de

camponês em que estava imerso, mas o modelo de representação do campo que encontrara nas suas (parcas) leituras [163], e encontrámos em Montague evidência de radicações pessoais da experiência dos lugares que era anterior ou paralela às construções interpretativas que consagra, em especial, em *The Rough Field* [164]. Heaney sobreporá, de resto, à distinção em causa o que se lhe afigura ser o factor comum a Kavanagh e Montague: "a feeling for their place that steadies them and gives them a point of view" (*P* 144).

Convergindo embora para a consideração de poetas recentes, Heaney não se esquecerá, em "The Sense of Place", de assinalar linhagens mais profundas para a consciência de lugar, desde os já mencionados *dinnsheanchas* [165] a Wordsworth, presença que assombra positivamente todo este volume de ensaios de Heaney, explícita ou implicitamente, e que aqui recebe um inevitável reconhecimento de prioridade:

> Wordsworth was perhaps the first man to articulate the nurture that becomes available to the feelings through dwelling in one dear perpetual place. (*P* 145)

Os *dinnsheanchas* e Wordsworth - trata-se de referências flagrantemente desiguais a qualquer nível da sua consideração, mas se as mencionámos conjuntamente neste ponto, de entre os autores e segmentos de tradição evocados por Heaney, é por poderem tutelar, em qualquer caso, uma das feições prioritárias no estudo do sentido de lugar em Heaney: a atenção concedida a topónimos, e o seu emprego. Os primeiros por **consistirem** em topónimos, como Patrick Sheeran sublinha: "little more than a string of place names tricked out with epithets to make up the meter" [166]; o segundo por a instituição, evocação ou recitação de topónimos ocupar posição decisiva na sua poética de lugar - como há alguns anos Jonathan Bate lembrava, a propósito dos "Poems on the Naming of Places", num artigo que, não por coincidência, se referia a Heaney como "the most truly Wordsworthian of living poets" [167].

Presente embora desde os seus primeiros volumes, a prática de "nomear" lugares torna-se reflexiva, chama a atenção para si mesma e para a relação em que existe com os

---

[163] Ver, neste capítulo, p.225.

[164] E que nos ocuparão especialmente na segunda parte do capítulo 2.

[165] Ver p.250 deste capítulo.

[166] Patrick Sheeran, "*Genius Fabulae*: The Irish Sense of Place", *IUR* 18:2 (Autumn 1988), (191-206) 192.

[167] Jonathan Bate, "Wordsworth and the Naming of Places", *EC* XXXIX: 3 (July 1989), (196-216) 199.

referentes e a respectiva identidade e história em especial no terceiro livro de Heaney, *Wintering Out*. São vários os poemas com topónimos por títulos, o primeiro dos quais (na ordem da sua disposição no volume) "Anahorish"; as duas estrofes iniciais permitirão um primeiro mas elucidativo reconhecimento das estratégias linguístico-topográficas de Heaney nesta fase:

Anahorish

My 'place of clear water',
the first hill in the world
where springs washed into
the shiny grass

and darkened cobbles
in the bed of the lane.
Anahorish, soft gradient
of consonant, vowel-meadow (*WO* 16)

Note-se, antes de mais, a circunstância de a tradução perifrástica do topónimo, com que o poema abre, "exigir" a assunção do título como um primeiro verso [168], com a vantagem dupla de evitar repetições (a redundância já se verifica de qualquer modo, para um leitor familiarizado com o irlandês, entre o título e o primeiro verso) e de conferir destaque adicional ao topónimo, do qual todo o poema parte - semântica, sintáctica e foneticamente. Não é só do acesso à significação do topónimo gaélico que Heaney retira prazer e o impulso para a escrita sobre o lugar, como acontecia com Kavanagh no passo de *The Green Fool* em que imputava a "poetas" a instituição do que considerava serem os "bons nomes" de lugares pobres [169], mas da experiência integral do seu conhecimento, compreensão, articulação e audição (não necessariamente por esta ordem). À versão objectiva do nome, no primeiro verso, segue-se de imediato a configuração do lugar como primordial e (implicitamente) intocado, em articulação com as conotações simultaneamente matriciais e de pureza da "água" e da "limpidez" - breve sugestão do segundo verso que se dilui e expande, sem se contradizer, nas imagens de fluidez cristalina que acompanham a sequência sintáctica até ao sexto verso. A diferença deste como de outros poemas sobre topónimos neste volume define-se aqui, contudo, nos versos seguintes; o itálico na iteração do nome vem significar visualmente que é agora à materialidade física da fonação e audição que

[168] Como Neil Corcoran lembra, uma das práticas que Heaney terá "aprendido" com Ted Hughes (Corcoran, *S.H.* 45).

[169] Ver pp.251-2 deste capítulo.

Heaney se dirige, com a realidade fonética de *Anahorish* a ver-se justificada como significando e confirmando as características topográficas do lugar que designa: as consoantes são o "declive suave", as vogais o "prado", espaço de chegada, expansão e repouso da água que desceu a colina. A segunda metade, não transcrita, do poema envolve associações mais livres que o topónimo traz ao poeta, de algum modo passando pela memória pessoal no sentido da postulação de uma memória mitico-histórica do lugar, questão em que para já não nos demoramos. Importa-nos sim registar a relação não-arbitrária que Heaney propõe neste poema entre a realização fonética do topónimo e as qualidades que lhe descobre, quando dizer o lugar é ouvir o lugar dizer-se. Como afirmou Claude Fiérobe,

> Le poète se réapproprie les noms de lieux, Anahorish, Moyola, Broagh, pour en faire les équivalents exacts des signaux émis par le réel.[170]

Os dois outros topónimos aqui mencionados ocorrem no mesmo grupo de poemas de *Wintering Out*, nos quais a prática identificada se confirma e particulariza - com a explicitação mais deliberada do que dissemos sobre "Anahorish" a surgir num passo de "Gifts of Rain":

> The tawny guttural water
> spells itself: Moyola
> is its own score and consort,
>
> bedding the locale
> in the utterance (*WO* 25)

Note-se como na adjectivação aqui empregue para a água o visual e o fonético se combinam na primeira das identidades que nestes versos se estabelecem - neste caso em torno da escuridão da água, ou do seu som [171], numa relação com a realização fonética do nome do rio que é mais do que uma reprodução onomatopaica. A água **soletra-se**, ou **diz-se**, ou **interpreta-se**, ou **cria-se** por encanto - explorando os vários sentidos de *to spell* no uso reflexo que aqui encontra - simultaneamente entidade criadora e coisa criada, porque existente, para o poema, apenas no nome assim produzido. Essa identidade confirma-se em seguida: a água / o rio / o seu nome são simultaneamente "partitura" e "orquestra", e é,

---

[170] Claude Fiérobe, "Signes et Signatures dans la Poesie de Heaney", Jacqueline Genet (ed.), *Studies on Seamus Heaney* (9-26) 17.

[171] No sentido em que, no canto, se fala de uma emissão mais "escura" ou mais "clara" consoante explore mais ressonâncias posteriores ou anteriores.

note-se, a esse sentido de um desempenho artístico na sua instituição (fonética e poética) que se atribui explicitamente o processo verificado nos versos anteriores, a radicação do lugar no seu nome-quando-dito.

A equação do fonético e do topográfico continuará a ser explorada em poemas com topónimos no título, como "Toome" e "Broagh", com todos os dados da percepção dos lugares a organizarem-se em torno da fisicidade da articulação dos nomes:

> My mouth holds round
> the soft blastings,
> *Toome, Toome* (*WO* 26)

> the shower
> gathering in your heelmark
> was the black *O*
>
> in *Broagh*,
> its low tattoo
> among the windy boortrees
> and rhubarb-blades
>
> ended almost
> suddenly, like that last
> *gh* the strangers found
> difficult to manage. (*WO* 27)

Por detrás desta experimentação diante do leitor, que nesta fase de Heaney corre o risco de se transformar num maneirismo, e se presta com alguma facilidade à paródia [172], está a ambição do poeta de se assumir como meio através do qual o real se diga - o que, num curto poema bastante mais tardio, e que não resistimos a transcrever, se alegoriza como animação de vozes de outro modo mortas:

> It had been badly shot.
> While he was plucking it
> he found, he says, the voice box -

---

[172] Como a de Paul Muldoon ao acima citado "Broagh":

> He repeats himself, *Bath*,
> Under his garlic-breath.
> *Sheugh*, he says. *Sheugh*.
> He is finding that first 'sh'
> increasingly difficult to manage.
> *Sh*-leeps.

(Paul Muldoon, "The More a Man Has the More a Man Wants", *Selected Poems 1968-1983* (London: Faber, 1986) 94).

like a flute stop
in the broken windpipe -

and blew upon it
unexpectedly
his own small widgeon cries. ("Widgeon", *SI* 48)

É um fascínio pela fusão com elementos naturais e da paisagem que o tornava, ainda em *Wintering Out*, aparelho fonador dos seus lugares, "lobe and larynx / of the mossy places" ("Oracle", *WO* 28). E se as afinidades com o tratamento dos lugares e dos seus nomes que encontrámos em alguns poemas de Kavanagh e Montague são evidentes, não o é menos que o **rigor, intensidade, e diversidade** de incidências com que a referida ambição se representa persistentemente na escrita de Heaney instituem uma prática quase obsessiva da qual os exemplos que avançámos são apenas uma amostragem, e desequilibram inapelavelmente essas comparações em seu favor, tornando-o o representante maior da poética de lugar na tradição irlandesa das últimas décadas.

Acrescente-se a isto que a relação com os lugares que se descobria nos poemas de *Wintering Out*, enfatizando a natureza poeticamente seminal dos seus nomes ou de primeiras impressões que lhe imprimem na consciência, se inscreve numa postura face ao real e à escrita pela qual Heaney em vários momentos manifestou a sua preferência, em especial em ensaios dos anos setenta, caracterizando-a como passiva, receptiva e (portanto) "feminina". Quando se pronuncia sobre este modelo de composição, como em textos de *Preoccupations* nos quais o identifica prioritariamente com Wordsworth, contraposto a Yeats [173] (e, embora menos insistentemente, com Keats, que opõe a Hopkins), Heaney sublinha que o real a que

---

[173] Como vimos em diversos passos de Introdução, capítulo 3.
São vários os textos de *Preoccupations* em que Heaney se pronuncia sobre o modelo "passivo" e "feminino" de composição, e a correspondente alternativa "masculina" e voluntariosa. Os ensaios em que tais conceitos são desenvolvidos de modo mais sistemático são "The Makings of a Music: Reflections on Wordsworth and Yeats" (*P* 61-78), e "The Fire i'the Flint: Reflections on the Poetry of Gerard Manley Hopkins" (*P* 79-97).

Curiosamente, Patrick Kavanagh afirmava também, num texto de 1962, a femininidade da "condição poética":
Being pregnant with celestial fire is similar to pregnancy of the flesh. Poets, whether in verse or in prose, don't have to wear maternity gowns to show that they are in an "interesting condition".

("A Kavanagh Potpourri" 25).
Caracteristicamente, contradizia desse modo uma sua afirmação de 1943, equacionando os poderes poéticos com vitalidade masculina, e reconhecendo tais qualidades em Yeats:

Yeats though but a poor philosopher had the poets' instinct for what is vital and masculine.

("A Kavanagh Potpourri" 29).

o cultor do modo dá consequência poética é um real interior(izado), que os lugares representados são lugares da mente - mas torna igualmente claro que o ponto de partida para a definição de tais lugares é a referida abertura e disponibilidade para um contacto inseminador com o real exterior. A preferência por esta postura criativa, embora frequentemente acompanhada de uma sinalização da consciência do modelo oposto, que a problematiza, é razoavelmente evidente na posição teorico-crítica dos ensaios e de revelações feitas em algumas entrevistas, como também na *praxis* lírica dos volumes dos anos sessenta e setenta. Apresentam-se esses livros permeados de "act[s] of divination and revelation" (*P* 88) - uma das feições definidoras do "modo feminino" - enquanto metáforas de actos de composição, e revelam insistente fascínio por representações da terra, da paisagem, do "corpo natural", enfim, como feminino e materno (questões que evidenciaremos em pormenor no capítulo seguinte). Nos dois poemas que enquadravam a I Parte de *North*, evocativos da figura mitológica de Anteu, o gigante que obtém a sua força do solo, e que será derrotado por Hércules apenas quando levantado no ar e arrancado à ligação umbilical com a terra (Gaia) sua mãe, Heaney não escondia o modo como o referido fascínio gerava a sua identificação com Anteu. O primeiro poema ("Antaeus", *N* 12), que tem o gigante como sujeito na revelação do segredo da sua força, ostentava a data "1966", ano de publicação do primeiro livro de Heaney, sinalizando assim o valor primacial da voz de Anteu-ainda-vitorioso na sua obra; o segundo, registando embora o triunfo da inteligência de Hércules ("a spur of light") sobre a energia uterina e instintual do gigante, como transição para uma II Parte do livro na qual se procede à consideração mais intelectual e política do que foi atávica e mitopoeticamente representado na primeira, confere a Anteu, por antonomásia, designações que o tornam figura tutelar do poeta, no seu continuado envolvimento com a terra, e da sua comunidade, nos desapossamaentos que em *North* se assinalam: "the mould-hugger", "pap for the dispossessed" ("Hercules and Antaeus", *N* 52-3).

Para o final da década de setenta, contudo, a manifestação de uma preferência parece tender para se substituir por um equilíbrio não-resolvido, característico de Heaney aos mais diversos níveis, e ditado por uma atracção crescente **também** pelas possibilidades da postura criativa que associara ao "modo masculino": "assertion or command (...) athletic, capable, displaying the muscle of sense" (*P* 88). Se na entrevista a John Haffenden Heaney declarava ainda preferir auto-configurar-se como poeta numa situação receptiva e

"feminina"-

> I prefer to think of myself as the host to the thing rather than a big game hunter [174]

- em entrevista com Dennis O'Driscoll, no mesmo ano (1979), equilibrava ou moderava essa postura com a valorização de uma atitude afirmativa própria da ânsia de "autoridade" artística que frequentemente manifesta em textos a partir da publicação de *Field Work*:

> If you listen to any poet with authority there is a declaration of the self as well as a divination of what produced the self. [175]

E Edna Longley, numa recensão publicada no ano seguinte, assinalava o que via como incertezas expressas na proliferação crescente de referências duais balizando a produção crítica de Heaney, em afinidade próxima com a sua produção poética:

> Heaney [is] increasingly perplexed between feminine and masculine, instinctive and conscious, oblique and direct, 'artesian' and 'architectonic', vowel and consonant, Kavanagh and Montague, Keats and Yeats, negative capability and the egotistical sublime. [176]

A inclusão de Kavanagh e Montague nesta lista de binómios reportar-se-ia directamente à distinção estabelecida por Heaney entre a relação instintiva e espontânea de Kavanagh com os lugares e a sua perspectivação cultural por Montague - particularizando, afinal, a também citada distinção com que o ensaio "The Sense of Place" abria. Para Patrick Rafroidi, em texto publicado em 1987, a ligação aos sentidos ancestrais conjugada com a consciência histórica e política das realidades de posse e desapossamento dos lugares do seu país reuniria os dois pólos da oposição na obra de Heaney [177]. Reconhecendo embora como inegável essa co-presença, que ao longo de diferentes fases deste trabalho se demonstrará, parece-nos contudo importante assinalar a consequência, para o tratamento poético dos lugares nos seus últimos livros, do referido emergir de uma ênfase acrescida no modo "masculino" de composição - cultural, racionalizante, projectando desígnios prévios sobre a representação do real. Paralelamente, textos críticos como os reunidos no volume *The Place of Writing* incluem afirmações como a seguinte:

> the poetic imagination in its strongest manifestation imposes its vision upon a place rather than accepts a vision from it (*PW* 20)

---

[174] Haffenden, "Meeting S.H." 25.

[175] O'Driscoll, "In the Mid-Course of His Life" 13.

[176] Longley, "Heaney: Poet as Critic" 16.

[177] Patrick Rafroidi, "The Sense of Place in Seamus Heaney's Poetry", Genet (ed.), *Studies on Seamus Heaney* (79-88) 82.

A preferência em relação ao modelo masculino de configuração poética do lugar é aqui inegável, em vista da supremacia que se lhe reconhece: que poeta não deseja aceder à "manifestação mais forte da imaginação poética"? Surge esta afirmação, caracteristicamente, num ensaio/conferência sobre Yeats, que já em *Preoccupations* era lido a esta luz, para ser então preterido face a Wordsworth e ao modelo feminino; e particulariza-se em passos porventura evidenciadores de mais dados da auto-leitura deliberada de Heaney, neste caso sobre Yeats-no-seu-último-quarto-de-século-de-escrita, e em detrimento de afinidades electivas anteriormente sugeridas - muito embora Heaney continue a usar de uma discrição muito maior na sugestão de um cotejo entre qualquer aspecto da sua postura criativa e a de Yeats, do que face a quaisquer outros poetas da tradição irlandesa:

> The usual assumption, when we speak of writers and place, is that the writer stands in some directly expressive or interpretative relationship to the milieu. He or she becomes a voice of the spirit of the region. (...)
>
> This filial relationship with region did indeed work for the young Yeats and the Sligo countryside should arguably be called the Young Yeats Country. But in this lecture I am concerned with the poet from the age of fifty onward, (...) a poet with a domineering rather than a grateful relation to place, one whose poems have created a country of the mind rather than the other way round, (and the more usual way) where the country has created the mind which in turn creates the poems. (*PW* 20-1)

Comecemos por fazer notar como a relação com os lugares que no primeiro parágrafo citado se define poderia sem dificuldades de maior aplicar-se à que identificámos em poemas dos primeiros livros de Heaney, culminando em *Wintering Out*: a imagem da "voz do espírito da região" poderia ser uma paráfrase dos já citados últimos versos de "Oracle" (*WO* 28), "lobe and larynx / of the mossy places". A qualificação desse relacionamento como "filial" recorda-nos ainda a ocorrência de imagens uterinas e de (re)nascimento na representação de episódios da experiência formativa campestre do jovem Heaney [178]; e o reconhecimento da aplicabilidade desse modelo ao "jovem Yeats" e ao seu território constitui uma primeira aproximação de Heaney ao grande precursor. A vontade de confrontação crítica de Yeats "a partir dos seus cinquenta anos" chama inevitavelmente a atenção, por outro lado, para o facto de Heaney ter, à data do ciclo de conferências em que o texto citado se integra, quarenta e nove anos (celebrados, aliás, durante a semana em que o referido ciclo se realizou, em Abril de 1988), e de por essa altura se encontrarem, por certo, já em

[178] Ver pp.184 segs. deste capítulo.

preparação algumas das publicações comemorativas do quinquagésimo aniversário do **seu nascimento** e da **morte de Yeats**... Que, por fim, e continuando o comentário do passo citado, a relação de Heaney com os lugares era em fases anteriores "grata" (veneradora e obrigada) foi igualmente por nós salientado - e note-se como a descrição, a encerrar o parágrafo, do processo oposto à relação "dominadora" com os lugares poderia descrever justamente o modo de composição que Heaney representara em "The Peninsula" (*DD* 21).

Os lugares da subjectividade deterão agora, portanto, a primazia; se em "The Peninsula" o refúgio e a terapia para um esgotamento verbal era o confronto com a paisagem -

> When you have nothing more to say, just drive
> For a day all round the peninsula

- quinze anos depois, num passo de "The Loaning", um momento de crise envolverá a remissão para o lugar primordial **da voz**, para confronto e verbalização de fantasmas interiores:

> When you are tired or terrified
> your voice slips back into its old first place
> and makes the sound your shades make there... (*SI* 52)

Lugar por certo coincidente com o que (de novo na primeira conferência de *The Place of Writing*) Heaney descrevia nos seguintes termos:

> that place from which, according to the poet Ted Hughes, the truest poetry also comes: the place in us where our ultimate capacity for suffering and decision is lodged. (*PW* 18-19)

Se em momentos anteriores da sua escrita estes lugares de dimanação da voz poética, como também de registo de pungências vivenciais na memória, eram "naturalmente" indissociáveis da paisagem natural e rural, um poema de *Seeing Things* virá configurá-los organizados como "um edifício ou uma cidade" - ou não identificasse Heaney o "modo masculino" de composição, nos textos de *Preoccupations* em que o definia, como racionalizante mais do que instintual, arquitectural e atento à estrutura mais do que orgânico:

> Memory as a building or a city,
> Well lighted, well laid out, appointed with
> *Tableaux vivants* and costumed effigies -
>
> (...)
> So that the mind's eye could haunt itself
>
> With fixed associations and learn to read
> Its own contents in meaningful order,
> Ancient textbooks recommended that

> Familiar places be linked deliberately
> With a code of images. You knew the portent
> In each setting, you blinked and concentrated.
>
> ("Squarings, 2.Settings,xix", *ST* 75)

Assim se converte uma **topografia** numa **tópica**, ou seja, os lugares da mente, configurados por um intuito racional à imagem de um modelo humano de organização, reencontram o seu sentido como *topoi* da retórica clássica, cada referência dotada de significações fixas e (re)conhecida no seu enquadramento na grelha, os lugares **comuns** porque convencionados os seus sentidos.

Ao modelo exposto neste poema, mais intelectual do que emocional, será afim uma escrita que acomoda mais facilmente a expressão de valores civico-políticos e do seu sentido na consciência artística, como é o caso das "cartas" (ou relatórios da frente) de lugares alegóricos em *The Haw Lantern*, instância maior da representação cultural e abstractizada de lugares na escrita de Heaney. Com títulos como "From the Frontier of Writing", "Parable Island", "From the Republic of Conscience", "From the Land of the Unspoken", ou "From the Canton of Expectation", vêm de algum modo relativizar a auto-definição que Heaney fornecia na entrevista a John Haffenden em 1979:

> whatever poetic success I've had has come from staying within the realm of my own imaginative country and my own voice, which is not an abstract thinking voice at all [179]

Embora com a reserva necessária ao cotejo de um passo de uma entrevista com um passo de um poema, e com a consciência de neste último caso ironias de ordem vária poderem destacar Heaney do sujeito poético, contraponha-se a esta afirmação a primeira estrofe de "From the Land of the Unspoken":

> I have heard of a bar of platinum
> kept by a logical and talkative nation
> as their standard of measurement,
> the throne room and the burial chamber
> of every calculation and prediction.
> I could feel at home inside that metal core
> slumbering at the very hub of systems. (*HL* 18)

Esta ânsia "francesa"[180] por modelos racionais, com o seu cúmulo paradigmático e deliberadamente excessivo na vontade de se ver inumado no metro-padrão, reflectirá

---

[179] Haffenden, "Meeting S.H." 21.

[180] Como é óbvio, ao nível mais imediato de significação a "barra de platina / guardada por uma nação lógica e faladora / como o seu padrão de medida" é o metro-padrão, guardado em Paris.

indirectamente a insatisfação com o estereótipo da ilogicidade irlandesa, podendo nesse aspecto ser uma correspondência poética das preocupações subjacentes a *The Irish Mind*, de Richard Kearney [181]; traduzirá ainda, por outro lado, uma procura de ordem que se contraponha às instâncias quotidianas do caos com que o poeta norte-irlandês se tem de confrontar ao pretender dar consequência poética às condições presentes da sua terra.

Das questões civico-políticas nos ocuparemos no terceiro capítulo, pretendendo de momento salientar, quanto à topografia alegórica dos poemas mencionados, tratar-se de instância específica de uma das componentes da poética de lugar que, tendo já sido por nós considerada na obra de Kavanagh e Montague, não recebeu ainda aqui a devida atenção quanto à obra poética de Heaney, embora nela exiba notável consistência de desenvolvimento: a tensão entre o lugar de origem e os lugares outros. Para Robert Garratt, a expansão dos horizontes poéticos de Heaney do regional para o universal será a "tensão central" da sua obra [182] (note-se como isto o poderá aproximar de Montague), e Heaney abria o primeiro ensaio de *Preoccupations* sugerindo a coincidência entre "the centre of the world" e "our back door" (*P* 17) - o que é quase inevitável ler-se como filiação no *parochialism* de Kavanagh.

Death of a Naturalist incluía um poema breve e de grande simplicidade que será contudo um ponto de partida útil para o reconhecimento dos diversos âmbitos em que Heaney representará as referidas tensões, nomeadas, aliás, no título "Gravities":

> High-riding kites appear to range quite freely
> Though reined by strings, strict and invisible.
> The pigeon that deserts you suddenly
> Is heading home, instinctively faithful.
>
> Lovers with barrages of hot insult
> Often cut off their nose to spite their face,
> Endure a hopeless day, declare their guilt,
> Re-enter the native port of their embrace.
>
> Blinding in Paris, for his party-piece
> Joyce named the shops along O'Connell Street

[181] Ver Introdução, cap.2, pp.86-8.

[182] Garratt, *Modern Irish Poetry* 231.

> And on Iona Colmcille sought ease
> By wearing Irish mould next to his feet. (*DN* 43)

Das leis da Física às dos instintos; dos paradoxos gerados pelas emoções aos da escrita continuada sobre os lugares da sua cidade, interiorizados porque nunca mais vistos, pelo mais famoso auto-exilado da literatura irlandesa; ou ainda à nostalgia, metonimizada literalmente na **terra**, que se atribui ao primeiro santo e missionário natural da Irlanda, tudo o que assim se justapõe é unido por analogias que se centram nas irresistíveis atracções ("gravidades") dos lugares de origem ou pertença, que contrariam ou equilibram a vontade, necessidade ou acidente do seu abandono. Como dizíamos atrás, Heaney dará sequência na sua obra às diferentes tensões aqui representadas, algumas das quais apenas sinalizaremos neste ponto, por encontrarem leitura mais atenta em capítulos posteriores. Ainda em *Death of a Naturalist*, por exemplo, a analogia entre partida e regresso e a confiança e incerteza do relacionamento amoroso de recém-casados deixa-se ensaiar no poema "Honeymoon Flight":

> And the sure green world goes topsy-turvy
> As we climb out of our familiar landscape. (*DN* 49)

E em *Door into the Dark* a atracção instintual e animal para o regresso, que em "Gravities" se ilustrava no percurso do pombo, renovar-se-á na subida do rio pelo salmão, ou nas longas viagens oceânicas de enguias - com implicações mitico-simbólicas e sexuais que adiante consideraremos:

> The ridged lip set upstream, you flail
> Inland again, your exile in the sea
> Unconditionally cancelled by the pull
> Of your home water's gravity.

("The Salmon Fisher to the Salmon", *DD* 18)

> A gland agitating
> mud two hundred miles in-
> land, a scale of water
> on water working up
> estuaries, he drifted
> into motion half-way
> across the Atlantic,
> sure as the satellite's
> insinuating pull
> in the ocean, as true
> to his orbit. ("A Lough Neagh Sequence, 2.Beyond Sargasso", *DD* 39)

É um tema, o da viagem aquática como regresso sonambulamente prosseguido, que encontrará um eco em *Wintering Out*, num poema glosando a lenda da sereia retornada ao

mar após a experiência de alguns anos de humanização:

> This is the great first sleep
> Of homecoming, eight
> Land years between hearth and
> Bed steeped and dishevelled. ("Maighdean Mara", *WO* 68)

Retomando ainda exemplos que em "Gravities" se alinhavam, a situação do escritor perante a atracção do exílio - seduções que a reputação internacional lhe coloca - estará por detrás do poema que encerra *Wintering Out*. Tendo como suporte autobiográfico o convite aceite por Heaney para ensinar por um ano em Berkeley, "Westering" representa a possibilidade da partida como libertação, como o vencer de uma gravidade associada a feições civilizacionais e historico-políticas de sofrimento, significadas com as imagens do Calvário observadas na Sexta-Feira Santa da sua partida[183]; tais imagens são crucialmente as de um Cristo que o poeta imagina liberto da cruz com a viagem para uma imponderabilidade que converte a posição paradigmática do sacrifício numa representação do Juízo - recuperando-se a associação entre a viagem para o Novo Mundo e o cumprir do quiliasmo?:

> Summer had been a free fall
> Ending there,
> The empty amphitheatre
> Of the west. Good Friday
>
> We had started out
> (...)
>
> We drove by,
> A dwindling interruption
> As clappers smacked
> On a bare altar
>
> And congregations bent
> To the studded crucifix.
> What nails dropped out that hour?
> Roads unreeled, unreeled
> (...)
> Six thousand miles away,
> I imagine untroubled dust,
> A loosening gravity,
> Christ weighing by his hands. ("Westering", *WO* 79-80)

---

[183] Como foi recentemente notado por Michael Parker - *Seamus Heaney: The Making of the Poet* (London and Basingstoke: Macmillan, 1993) 114 - "Westering" tem um intertexto no poema de John Donne "Good Friday, 1613. Riding Westward" (A.J. Smith (ed.), *John Donne: The Complete English Poems* (Harmondsworth: Penguin, 1971) 329-31).

A libertação do sacrifício que assim se imaginava não corresponde, contudo, a uma via seguida pela poesia de Heaney, que não inclui verdadeiramente a possibilidade de abandono dos seus lugares, quer fisicamente quer nas exigências que coloquem à consciência artística: a escolha de residir no Sul não impede que revisite o Ulster com frequência, e muito menos que este continue a ser o centro da sua gravidade imaginativa, para com o qual o volume seguinte a *Wintering Out*, *North*, constituiria um momento decisivo de assunção de responsabilidades e de dignificação poética. Esta estratégia encontrava já em *Wintering Out* uma vertente com o reapossamento linguístico a que a já mencionada recitação de lugares correspondia, assim como com o recurso, nalguns poemas, a vocábulos dialectais - o que, ao suscitar curiosidade, ou a irritação de alguns críticos [184], cumpriria, como o próprio Heaney veio a explicar mais recentemente, um propósito de universalização do local que Kavanagh não desdenharia:

> The word which was unheard, unknown, the shy parishioner of County Derry, was getting an enormous outing in the *New York Review of Books* (...) It seems to me that this is how you *write* place. It enables the people who know the [dialect] word (...) It creates a place, or recreates it in all its strangeness in the reader's imagination. [185]

O confronto dos nomes e da descrição do Ulster e de outros lugares e tempos ocupará um lugar central no desenho das analogias mitopoéticas da I Parte de *North*. Cite-se apenas, como exemplo desse processo de justaposição / identificação, a introdução num passo de "Belderg" (um topónimo norueguês) do nome da **sua** casa:

> So I talked of Mossbawn,
> A bogland name. 'But *moss*?'
> He crossed my old home's music
> With older strains of Norse. (*N* 14)

E, no registo alternativo (jornalístico, socialmente comprometido) da II Parte do volume, a questão das responsabilidades face aos lugares de origem por parte de quem se entrega à experiência cosmopolita surge na dramatização da sua condição de espectador distante, em férias no estrangeiro, de um dos piores momentos dos *Troubles* em Belfast:

> While the Constabulary covered the mob
> Firing into the Falls, I was suffering
> Only the bullying sun of Madrid. ("Singing School, 4.Summer 1969", *N* 69)

Um sentimento de culpa e de impotência que de algum modo ecoará, em poemas publicados

---

[184] Notoriamente A.Alvarez, num artigo fundamental que comentámos em Introdução, capítulo 1, pp.14-16.

[185] Stewart, "Heaney Discusses Irish Literary Tradition" 10.

dez anos depois, na consciência atribuída a um escritor na posição inversa, isto é, tendo viajado **para** o lugar de sofrimento, com objectivos de denúncia cívica e política, mas experimentando igualmente "the burden of his freedom" ("Chekhov on Sakhalin", *SI* 18); sentimento que, ao nível mais geral das perplexidades com (des)enraizamentos, se projecta, no poema que antecede este em *Station Island* com o esclarecedor título "Away from it All", no desconcertamento e vulnerabilidade de um crustáceo fora de água:

> And I still cannot clear my head
> of lives in their element
> on the cobbled floor of that tank
> and the hampered one, out of water,
> fortified and bewildered. (*SI* 17)

Este tema, reminiscente dos poemas sobre Anteu em *North*, recorre quer em *Station Island* quer em *The Haw Lantern*. Mencionem-se, do primeiro, os versos de abertura de "Remembering Malibu" -

> The Pacific at your door was wilder and colder
> than my notion of the Pacific
>
> and that was perfect, for I would have rotted
> beside the luke-warm ocean I imagined.
>
> Yet no way was its cold ascetic
> as our monk-fished, snowed-into Atlantic; (*SI* 30)

- e recorde-se a semelhança entre este passo e o reclamar da rudeza do seu território em "A Peacock's Feather" (*HL* 38), contraposta ao paisagismo do campo numa região de Inglaterra. Era ainda em Inglaterra, contudo, e de visita ao lugar de nascimento de um escritor que refez igualmente o sentido do espaço rural e do lugar[186], que Heaney lançava a dúvida sobre esse sentido, o desenraizamento da consciência moderna questionando qualquer radicação, a que se evade também o léxico da arquitectura e da experiência domésticas:

> Everywhere being nowhere,
> who can prove
> one place more than another?
>
> We come back emptied,
> to nourish and resist
> the words of coming to rest:

[186] O escritor é Hardy. Note-se que, neste poema como em algumas outras referências dispersas, parece ser mais o Hardy romancista do que o poeta que Heaney tem em mente - na secção anterior a esta, o sujeito poético e a mulher que o acompanha equiparam-se a "one / of his troubled pairs", e em passo que em seguida citamos é a leitura de *The Return of the Native* que Heaney escolhe evocar.

birthplace, roofbeam, whitewash,
flagstone, hearth,
like unstacked iron weights

afloat among galaxies. ("The Birthplace", *SI* 35)

Se a experiência do lugar biográfico e histórico do escritor não parece oferecer o desejado ponto de ancoragem emocional e vivencial, serão uma vez mais os lugares da/na escrita, com radicação indelével na memória, a confirmarem poderes de comunicabilidade da experiência imaginativa neles representada, reconhecida pelo jovem-futuro-poeta como também sua - validação, enfim, da universalidade do local:

Still, was it thirty years ago
I read until first light

for the first time, to finish
The Return of the Native?
The corncrake in the aftergrass

verified himself, and I heard
roosters and dogs, the very same
as if he had written them. ("The Birthplace", *SI* 35)

Uma instância específica, com manifestação mais evidente na poesia de Heaney desde os anos oitenta, da tensão entre a fidelidade às origens e as atracções da experiência que lhes é alheia é a verificável entre a consciência das limitações do âmbito de referência cultural da proveniência familiar do poeta e a sofisticação a este trazida pela sua formação académica e literária, e pela cosmopolização das suas referências. Já em *North*, num poema dedicado a Seamus Deane, com quem partilhou a distinção de pertencer à primeira geração de católicos do Ulster de origem social desfavorecida a acederem à universidade e a uma carreira literária, Heaney ironizava esse ultrapassar de expectativas e limites:

The lonely scarp
Of St Columb's College
(...)
Then Belfast, and then Berkeley.
Here's two on's are sophisticated,
Dabbling in verses till they have become
A life:
(...)
Those hobnailed boots from beyond the mountain
Were walking, by God, all over the fine
Lawns of elocution.
Have our accents
Changed?

("Singing School, 1.The Ministry of Fear", *N* 63-4)

O registo sociológico e de denúncia política dominante no contexto em que estas observações surgiam seria, uma dúzia de anos depois, transposto para o quadro alegórico de "From the Canton of Expectation", com a promoção pela escolaridade de uma nova geração a ser igualmente associada ao despertar de um novo realismo nos posicionamentos cívicos e políticos, ultrapassando a encenação patética e inconsequente, em momentos de comemoração, dos velhos gestos nacionalistas e rebeldes, e vivendo um contexto recém-modernizado que poucos anos antes teria ainda comportado como inevitáveis os modos de subsistência ancestrais:

> And next thing, suddenly, this change of mood.
> Books open in the newly-wired kitchens.
> Young heads that might have dozed a life away
> against the flanks of milking cows were busy
> paving and pencilling their first causeways
> across the prescribed texts. The paving stones
> of quadrangles came next and a grammar
> of imperatives, the new age of demands. (*HL* 46)

Se Heaney representa com ênfase persistente as suas incertezas enquanto poeta face à "nova era de exigências" políticas, não deixa de modo algum em claro as dúvidas e embaraços resultantes da posição culturalmente intermédia a que já nos referimos. No texto de uma conferência proferida no *Queen's University*, a sua universidade, em 1983, ilustrava algumas das incidências dessa dupla identidade em desenvolvimento:

> Moving from primary school to university, when I think back on those years I can see a similar tension. I was studying English, reading Shakespeare and Oscar Wilde and Chaucer and Dickens (...) and learning the rituals of the sherry party by attending receptions at the house of our Oxford professor (...)
>
> Meanwhile, at the weekends and during the holidays, far from the sherry parties of Malone Road, the secretary of the local Pioneer Total Abstinence Association was enrolling me as a probationer in the society; far from the elegances of Oscar Wilde and the profundities of Shakespeare, I was acting with the Bellaghy Dramatic Society in plays about 1798 (...) Far from discussing the Victorian loss of faith, I was driving my mother to evening devotions in the "chapel", or looking for my name in a list of "adorers" at the exposition of the Blessed Sacrament. (...)
>
> Was I two persons or one? Was I extending myself or breaking myself apart? Was I being led out or led away? Was I failing to live up to the aspiring literary intellectual effort when I was at home, or was I betraying the culture of the parish when I was at the university? [187]

Esta dualidade reflectir-se-á, para além dos dilemas e desconfortos ao nível da consolidação de uma auto-imagem, também nos relacionamentos inter-individuais, em especial no contexto familiar; mas esses poderão ser momentos de descoberta, por pressão

---

[187] Heaney, "Forked Tongues, Céilis and Incubators", *Fortnight* 197 (September 1983), [coligido por] Bell et al. (eds.), *Troubled Times: Fortnight Magazine and the Troubles in Northern Ireland 1970-91* (113-16) 114.

emocional mais do que esforço intelectual, da superioridade de compromissos que obviam à intransigência de qualquer escolha e constituem uma experiência de aperfeiçoamento humano que, no quarto soneto da sequência "Clearances", evocando a mãe do poeta, valida e justifica pequenos e cúmplices abastardamentos de quaisquer gramáticas ou cânones de pronúncia:

> Fear of affectation made her affect
> Inadequacy whenever it came to
> Pronouncing words 'beyond her'. *Bertold Brek.*
> (...)
> With more challenge than pride, she'd tell me, 'You
> Know all them things.' So I governed my tongue
> In front of her, a genuinely well-
> adjusted adequate betrayal
> Of what I knew better. I'd *naw* and *aye*
> And decently relapse into the wrong
> Grammar which kept us allied and at bay. (*HL* 28)

Uma das jurisdições, enfim, do "governo da língua" que, com sentidos alternativos e concomitantes, preocupa Heaney neste período e dará o título ao volume de ensaios publicado no ano seguinte a *The Haw Lantern*. Este último título, contudo, sendo a designação popular para um fruto humilde (a baga vermelha do espinheiro), provém de um poema que assinala precisamente a validade própria do âmbito e da gente que, ao designá-lo, nele se emblematiza, e que o poeta imagina modestamente iluminado e reflectido por esta lanterna:

> The wintry haw is burning out of season,
> crab of the thorn, a small light for small people,
> wanting no more from them but that they keep
> the wick of self-respect from dying out,
> not having to blind them with illumination. (*HL* 7)

Não há aqui lugar, contudo, a qualquer subestima do que a "lanterna" representa - para o poeta, ela pode subitamente reconfigurar-se como a luz inquisitorial de um (auto-)juízo intransigente e céptico, sugerindo o *agon* pessoal e cultural que temos vindo a perseguir:

> But sometimes when your breath plumes in the frost
> it takes the roaming shape of Diogenes
> with his lantern, seeking one just man;
> so you end up scrutinized from behind the haw (*HL* 7)

A resolução artística para o conflito entre a humildade das origens e a sofisticação de uma (a)cultura(ção) académica e literária tinha-se afirmado já, contudo, num poema de *Station Island*. Se no soneto de "Clearances" que considerámos era no relacionamento com

a mãe que o poeta evocava uma dificuldade e a sua resolução, "Making Strange" começa por descrever o seu embaraço entre a sofisticação de um colega estrangeiro trazido de visita à quinta e o pai, na simplicidade rural da aparência, do discurso e das maneiras; a solução surgirá contudo rapidamente sob a forma de uma percepção de que o embaraço e incerteza do seu posicionamento intermédio pode ser convertido na vantagem de uma bifocalidade cultural activa e mutuamente enriquecedora:

> Then a cunning middle voice
> came out of the field across the road
> saying, 'Be adept and be dialect,
> tell of this wind coming past the zinc hut,
>
> call me sweetbriar after the rain
> or snowberries cooled in the fog.
> But love the cut of this travelled one
> and call me also the cornfield of Boaz.

("Making Strange", *SI* 32)

Transmitir confiantemente o conhecimento do local na linguagem familiar ao poeta, qualificável nesse gesto, num uso adjectival invulgar, como *dialect*; mas também traduzir, ou mais rigorosamente **interpretar** esse conhecimento (no sentido também da versão oral de um enunciado de um código linguístico para outro) com as referências comuns a praticantes especializados (*adept*) de uma cultura literária - ilustradas aqui na referência bíblica ao "campo de Booz" (*Rute*, 2), alegoricamente adequada, com imodéstia irónica, ao poeta que acolhe generosamente no solo que lhe é fértil a figura estrangeira carente de alguns grãos... A esse procedimento pelo qual o "familiar" e o "estrangeiro" interagem de modo poeticamente produtivo justapõe Heaney ainda a referência especializada do título: *making strange*, resultado último neste poema da referida interacção, é a versão inglesa de *ostranenija*, a estratégia de "estranhamento" ou "desfamiliarização" distintiva do discurso poético para os formalistas russos, o que vem atribuir um valor paradigmático ao modo de relação com o real e a escrita que a "voz astuciosa" (*cunning middle voice*) no passo citado lhe vinha inspirar - musa, ou espírito do lugar, ou simplesmente perceptividade inteligente de quem faz da sua escrita uma permanente consideração e gestão de equilíbrios:

> I found myself driving the stranger
>
> through my own country, adept
> at dialect, reciting my pride
> in all that I knew, that began to make strange
> at that same recitation.

(*SI* 32-3)

Dizer os lugares é assim factor decisivo de poeticidade na percepção do sujeito que os constitui em escrita. E se os considerámos neste capítulo essencialmente na vertente da ruralidade que biograficamente os liga ao poeta, e que ele tem representado com persistência mas também com ênfases diversas ao longo de mais de um quarto de século de escrita, será uma descoberta deste estudo que a referida percepção se validará repetidamente no percorrer das diferentes incidências e modos que os capítulos seguintes explorarão, e para os quais fomos pontualmente estabelecendo pontes - topografias, então, do mitico-sexual, do mitico-histórico, da consciência cívico-estética, da experiência privada, doméstica e familiar.

CAPÍTULO 2:
A TERRA, O CORPO E A DEUSA

Pelas explorações da ruralidade, nomeadamente enquanto espaço formativo e de metaforizações da escrita, a que no capítulo anterior procedemos, perpassou com frequência a menção a um envolvimento do sujeito poético com o solo, a paisagem e os lugares mais **profundo** do que o significado pelas representações até aqui estudadas. A esta noção de maior **profundidade** estará obrigatoriamente associada a da **escavação**, cuja centralidade afirmámos em Seamus Heaney e radicámos na tradição, desde a leitura a que procedemos de "Digging" como ponto de partida deste estudo. Os sentidos do revolvimento da terra cuja detecção e organização privilegiámos até agora inscreviam-se essencialmente, contudo, no âmbito do agrícola, e a sua metaforização como revolvimento da memória traduzia-se em afloramentos dos níveis pessoal e socialmente conscientes da experiência individual ou colectiva; pretender-se-á agora, em contrapartida, acompanhar o redireccionamento do olhar do poeta da horizontalidade dos sulcos do arado para a verticalidade da sonda dirigida ao subsolo, e da recuperação inocente do percurso autobiográfico para a interrogação das configurações que ele assume: ou seja, do **rural** para o **arqueológico**, e correspondentemente das percepções **conscientemente** retidas na memória para as formas oníricas e mitico-simbólicas que a psicologia do séc.XX radicou no **inconsciente**.

Este redireccionamento terá como referência topográfica o território a que Heaney associa explicitamente as suas origens, e no qual radica percepções fundamentais para a consciência de si e do mundo: a turfeira onde se cavava em "Digging", e os terrenos alagadiços e pantanosos que constituem a paisagem mais obsessiva da sua obra poética. Como feição definidora dessa paisagem, uma mescla de terra e água na qual os dois elementos se oferecem tão facilmente a uma contaminação de sentidos por contiguidade - metonímica, portanto - como à permutabilidade metafórica que, com exemplar concisão, um passo da sequência "Station Island" ilustra: "Black water. White waves. Furrows snowcapped." ("S.I., VIII", *SI* 81). O reconhecimento das ocorrências de tais analogias e das suas implicações levar-nos-á à releitura, a partir de outros ângulos, de poemas já antes considerados, começando com os primeiros livros de Heaney; mas, para que a permanência da paisagem aquosa como referência inquestionável da sua memória pessoal e artística

resulte clara, cite-se desde já a admissão num poema do seu livro de 1991:

> I can't remember never having known
> The immanent hydraulics of a land
> Of *glar* and *glit* and floods at *dailigone*. [1]
> My silting hope. My lowlands of the mind. ("Fosterling", *ST* 50)

Note-se como o sentido da "adopção" constante do título impende sobre a **sua terra**, num sentido marcadamente físico e concreto na especificidade das características da paisagem, mas ao mesmo tempo interiorizado ("of the mind") - processo ao qual dedicámos já atenção extensa no capítulo anterior; note-se ainda como as referidas características são regidas por uma sedimentaridade que a interpolação de dialecto sugere igualmente cultural, e como os termos dialectais denotam também a **lama** e matérias viscosas que em fases anteriores da escrita de Heaney adquiriam valor obsessivo e quase emblemático. Se a familiaridade do poeta com esta paisagem é circunstância definida como co-extensiva com a sua memória, algo que se estende desde os seus limites no passado até ao presente - um poema caracteristicamente intitulado "A Retrospect" expandirá indefinidamente o limite no passado, ao culminar a descrição de uma paisagem inundada com a alusão a um momento primevo: "As if we moved in the first stealth of flood" (*ST* 42) - essa familiaridade traduz-se também numa dependência (emocional, artística) projectada sobre o futuro: "my silting **hope**" (*ST* 50). Numa das alegorias cívicas de *The Haw Lantern* a água do mar surgia como material utópico da escrita nos lugares da consciência: "The base of all inks and pigments is seawater" ("From the Republic of Conscience", *HL* 12). Dizer esta paisagem, representá-la em palavras torna-se, enfim, factor reconhecido de uma segurança, como noutro poema se afirma, após a recapitulação das feições de uma paisagem aquosa: "It steadies me to tell these things." ("Squarings, 3.Crossings, xxxii", *ST* 90). Tais feições são trazidas aqui, como a outros poemas de *Seeing Things*, nos diversos níveis de significação que podem assumir na poesia de Heaney - confirmação adicional do forte investimento de sentidos alternativos na sua representação da paisagem:

> Running water never disappointed.

---

[1] **day'l-agaun** [obsolescent] (...) noun, twilight.
(...)
glar, glaur (...) noun. thick, heavy mud.
(...)
glit (...) noun. scum, slime.

(Todd, *Words Apart*).

Crossing water always furthered something.
Stepping stones were stations of the soul.

A kesh could mean the track some called a *causey*
Raised above the wetness of the bog,
Or the causey where it bridged old drains and streams. (*ST* 90)

Se o primeiro terceto desfia instâncias da leitura cultural da água na paisagem, num registo que vai do proverbial ao alegorizante, o segundo reitera o interesse pelas denominações dialectais dos "atravessamentos" - conforme o título da sub-sequência, "Crossings" - aos quais subjaz, como a todos os componentes destes lugares, "the wetness of the bog". Atente-se, a propósito do terceiro verso citado, no interesse recorrente de Heaney pela situação da *via sacra*, como um dos sentidos que se colocavam por detrás do título de *Stations*, os poemas em prosa sobre estádios da sua formação, e que encontrava expressão paradigmática no percurso penitencial da sequência que dava o título a *Station Island*. Se neste último caso a série de poemas/estações coincidia com "a sequence of dream encounters with familiar ghosts" ("Notes", *SI* 122), dizer a paisagem no poema de *Seeing Things* que citávamos tem o valor conjuratório que alguns versos abaixo se lhe assinala - e isto num volume literalmente assombrado pela morte do pai do poeta:

I cannot mention keshes or the ford
Without my father's shade appearing to me (*ST* 90)

Não é apenas esse evento familiar que justifica tais intimações de presenças espectrais na paisagem do pântano ou da turfeira, mas uma leitura dessa paisagem que a descobre povoada pelas gerações dos que a percorreram e trabalharam, e com ela mantêm uma relação de propriedade:

Heather and kesh and turf stacks reappear
Summer by summer still, grasshoppers and all,
The same yet rarer: fields of the nearly blessed

Where gaunt ones in their shirtsleeves stooped and dug
Or stood alone at dusk surveying bog-banks -
Apparitions now, yet active still

And territorial, still sure of their ground,
Still interested, not knowing how far
The country of the shades has been pushed back

("Squarings, 4.Squarings, xlii", *ST* 102)

O desencontro que aqui se assinala entre a continuidade de tais presenças e a moderna dessacralização dos lugares adquire para nós a importância condicente com o lugar que a

vontade de Heaney de ressacralizar lugares e vivências deterá neste capítulo. Essa vontade e a paisagem que a testemunha inscrevem-se, aliás, num padrão cultural com raízes profundas e frequentes representações poéticas, a julgar por afirmações constantes de um estudo do "desejo de transcendência" na cultura irlandesa:

> Two images drawn from this secretive countryside, the well and the bog, have provided Irish poets with dominant images. The well image (...) expresses both a sacral view of nature - it is always a Blessed Well - and the transcendent, hidden source of poetic inspiration, the manifest emanating from the unmanifest. The bog image has been put to a number of secular uses; by turns it can suggest the layered strata of different cultures in Ireland or the search for the final bottommost 'authentic' foundation to which all else must yield precedence. But it is also our closest equivalent to the desert, the vacancy where transcendence becomes possible. [2]

Ânsias, enfim, a que daremos o devido destaque em Heaney. Mas a experiência da paisagem aquosa revestir-se-á desde cedo na sua obra de outras facetas, como as sugeridas pela referência, ainda num poema de *Seeing Things*, a "river pleasures" ("Squarings, 4.Squarings, xli", *ST* 101). É por essa dimensão do prazer e da sua descoberta problemática que começaremos, partindo de um poema assente numa das imagens dominantes mencionadas por Witoszek e Sheeran no passo que citávamos.

---

[2] Witoszek and Sheeran, "Irish Culture: the Desire for Transcendence" 80-1.

Crossing water always furthered something.
Stepping stones were stations of the soul.

A kesh could mean the track some called a *causey*
Raised above the wetness of the bog,
Or the causey where it bridged old drains and streams. (*ST* 90)

Se o primeiro terceto desfia instâncias da leitura cultural da água na paisagem, num registo que vai do proverbial ao alegorizante, o segundo reitera o interesse pelas denominações dialectais dos "atravessamentos" - conforme o título da sub-sequência, "Crossings" - aos quais subjaz, como a todos os componentes destes lugares, "the wetness of the bog". Atente-se, a propósito do terceiro verso citado, no interesse recorrente de Heaney pela situação da *via sacra*, como um dos sentidos que se colocavam por detrás do título de *Stations*, os poemas em prosa sobre estádios da sua formação, e que encontrava expressão paradigmática no percurso penitencial da sequência que dava o título a *Station Island*. Se neste último caso a série de poemas/estações coincidia com "a sequence of dream encounters with familiar ghosts" ("Notes", *SI* 122), dizer a paisagem no poema de *Seeing Things* que citávamos tem o valor conjuratório que alguns versos abaixo se lhe assinala - e isto num volume literalmente assombrado pela morte do pai do poeta:

I cannot mention keshes or the ford
Without my father's shade appearing to me (*ST* 90)

Não é apenas esse evento familiar que justifica tais intimações de presenças espectrais na paisagem do pântano ou da turfeira, mas uma leitura dessa paisagem que a descobre povoada pelas gerações dos que a percorreram e trabalharam, e com ela mantêm uma relação de propriedade:

Heather and kesh and turf stacks reappear
Summer by summer still, grasshoppers and all,
The same yet rarer: fields of the nearly blessed

Where gaunt ones in their shirtsleeves stooped and dug
Or stood alone at dusk surveying bog-banks -
Apparitions now, yet active still

And territorial, still sure of their ground,
Still interested, not knowing how far
The country of the shades has been pushed back

("Squarings, 4.Squarings, xlii", *ST* 102)

O desencontro que aqui se assinala entre a continuidade de tais presenças e a moderna dessacralização dos lugares adquire para nós a importância condicente com o lugar que a

perturbadora e de um avatar de corrupção, contraria os referidos sinais de uma resolução e reenvia-nos para poemas do início do volume. Para que a natureza ameaçadora desta presença animal resulte mais clara, confronte-se a estrofe citada, que qualifica o poço em questão como "scaresome", com o tratamento jocoso e despreocupado de uma situação semelhante por Patrick Kavanagh em *The Green Fool*:

> Its [the well's] waters rose through yellow clay and had a soft taste. As far as I could see, it was the headquarters of the frogs' association. Whenever I knelt down on its flagged brim, one of the frogs was sure to plop in just where my lips were preparing to go. (*GF* 205)

Não desprezando a possibilidade de que o valor deste passo como um intertexto de "Personal Helicon" tenha sido conscientemente apreendido pelo próprio Heaney, note-se a substituição, exacerbadora da ameaça, da rã pela ratazana - embora também as rãs não sejam presenças benévolas na percepção do sujeito juvenil num poema como "Death of a Naturalist", que conspicuamente dominam, e que agora consideraremos de novo.

Apontámos em anteriores referências a este poema o modo como a atracção e a repulsa se mesclam no confronto do pequeno "naturalista" com os objectos da sua curiosidade, a qual incide neste caso num dique construído para a preparação tradicional (que passa pela putrefacção) do linho:

> All year the flax-dam festered in the heart
> Of the townland; (*DN* 15)

Sendo embora um processo longo e continuado, como aqui se sublinha com a prioridade concedida à referência temporal, ele não gerou no sujeito poético a indiferença de uma habituação, mas antes um interesse fascinado que se revela nos pormenores com que o descreve, como nas escolhas lexicais do primeiro verso. De facto, o sentido primeiro de *to fester*, que Heaney investe na descrição do gradual crescimento da massa vegetal em putrefacção, é **infectar**, antes de **apodrecer** [5], e é essa **doença** que situa "in the heart / Of the townland" - um transporte que, diferindo para o segundo verso o completar da referência de lugar, sugere por um momento que a noção, crucial em Heaney, da **centralidade** de tal processo de crescimento doentio poderá ser aplicável também ao sujeito no *locus*

---

[5] **Fester** (...) *v.* (...) **1.** *intr.* Of a wound or sore: To become a fester, to gather or generate pus or matter, to ulcerate. (...)

2. To putrefy, rot

(*Oxford English Dictionary*).

poeticamente convencional da sua interioridade. Será, afinal, a especificidade do sujeito juvenil nas perplexidades do **seu** processo de crescimento a justificar a **diferença** da sua reacção aos ciclos orgânicos que irá testemunhar e pressentir, e que serão desapaixonadamente observados e geridos pela comunidade adulta, como parte da sua socio-economia. A referida diferença inclui, como dissemos, uma dimensão de fascínio que encontra expressão em versos como

> Bubbles gargled delicately, bluebottles
> Wove a strong gauze of sound around the smell (*DN* 15)

- a cuja excessividade aliterativa, onomatopaica e de rima interna nos referimos, aquando da primeira consideração deste poema, como exemplo claríssimo de uma dicção que neste primeiro volume de Heaney parecia oferecer-se prontamente à caricatura, mas que encontrará alguma justificação como reflexo das percepções sensorialmente exacerbadas do sujeito. Nesse excesso fascinado pressente-se já a sua fusão com a náusea perante objectos que parecem concebidos expressamente para as fixações e as preferências do olhar (pré-) púbere:

> green and heavy headed
> Flax had rotted there, weighted down by huge sods.
> (...)
> There were dragon-flies, spotted butterflies,
> But best of all was the warm thick slobber
> Of frogspawn that grew like clotted water
> In the shade of the banks. [6] (*DN* 15)

À possível sugestão fálica de "heavy headed", de algum modo confirmada pela necessidade e pelas implicações de "weighted down", somar-se-á a evidência espermático-ovular das matérias descritas nos três versos finais nesta transcrição - matérias **preferidas** com alguma ironia, note-se, às belezas mais inocentes das borboletas. A recolha deste objecto de curiosidade, a coberto embora de um interesse e de um contexto escolares, comportará uma culpa e um sentido de transgressão que se vêm a revelar na última secção do poema, marcada por uma intensidade sensorial que desequilibra a reacção do sujeito juvenil no

---

[6] Note-se a coincidência no uso por Geoffrey Hill de imagens próximas destas num dos seus *Mercian Hymns*:

> Milldams, marlpools that lay unstirring. Eel-swarms. Coagulations of frogs: once, with branches and half-bricks, he battered a ditchful;

(G.Hill, "Mercian Hymns, VII", *Collected Poems* (London: Penguin, 1985) 111).

sentido da náusea e se associa a imagens de funções do corpo com inegáveis implicações sexuais:

> Then one hot day when fields were rank
> With cowdung in the grass the angry frogs
> Invaded the flax-dam; I ducked through hedges
> To a coarse croaking that I had not heard
> Before. The air was thick with a bass chorus.
> Right down the dam gross-bellied frogs were cocked
> On sods; their loose necks pulsed like sails. Some hopped:
> The slap and plop were obscene threats. Some sat
> Poised like mud grenades, their blunt heads farting.
> I sickened, turned, and ran. (*DN* 15-16)

A fuga confirma e concretiza um receio e uma consciência de culpa que desde o início do passo se adivinha: perante uma presença que é sentida como **irada** ("**angry** frogs") e invasora, e no ambiente opressivo de um dia **quente** e de um forte odor excremental, o sujeito assume uma postura furtiva ("I ducked"), para enfrentar percepções cuja novidade é aqui expressa, por sinédoque, na sua componente intimidatoriamente sonora ("a coarse croaking that **I had not heard / Before**"). Quando o contacto com o paradoxalmente designado "invasor" - as rãs limitam-se a ocupar o seu terreno próprio... - é visual, acumula-se um léxico, que persiste contudo maioritariamente auditivo, aplicando à descrição das rãs uma repulsa que denota ou sugere o corpo na sua metade inferior e nas suas funções básicas: "gross-bellied", "**cocked**", "pulsed", "hopped", "slap and plop", "obscene threats", "farting". O jovem "naturalista" acede a uma compreensão dos ciclos naturais de reprodução, quer na placidez do contexto escolar ("Miss Walls would tell us how..."- *DN* 15), quer na descoberta individual e perturbada; coerentemente, o roubo dos ovos de rã na primavera -

> every spring
> I would fill jampotfuls of the jellied
> Specks (*DN* 15)

- torna esperada a vingança das rãs adultas num dia de Verão. A admissão da culpa surgirá explícita no final, num passo que localiza na mão pecadora o terror da retribuição que adivinha exercida pela matéria roubada, viscosa e de vida latente:

> The great slime kings
> Were gathered there for vengeance and I knew
> That if I dipped my hand the spawn would clutch it. (*DN* 16)

Note-se a circunstância nada despicienda de estes confrontos com implicações iniciáticas

terem como referência as rãs, cujo valor simbólico importa mencionar:

> The frog represents the transition from the Element of earth to that of water, and vice-versa. This connexion with natural fecundity is an attribute derived from its amphibious character [7]

Os poemas sobre experiências afins à representada em "Death of a Naturalist", tendo em regra a ver com animais em situações anfíbias, ou imagética que os evoca, não repetem, contudo, o recurso às rãs - mas têm como traço comum o já observado equilíbrio instável de fascínio e repulsa perante substâncias, objectos ou superfícies viscosas, em especial quando evidenciam as transformações orgânicas nos ciclos naturais de vida e morte, como sucede com a observação dos gatos afogados em "The Early Purges":

> Like wet gloves they bobbed and shone till he sluiced
> Them out on the dunghill glossy and dead.
>
> Suddenly frightened, for days I sadly hung
> Round the yard, watching the three sogged remains
> Turn mealy and crisp as old summer dung (*DN* 23)

Sob um título particularmente sugestivo de etapas do crescimento, "An Advancement of Learning" estabelecia, por outro lado, a associação entre o referido terror fascinado e as ratazanas - cuja persistência na poesia de Heaney apontámos já - contaminando com as suas feições a representação de outros dados do real:

> The river nosed past,
> Pliable, oil-skinned (*DN* 18)

É assim, no olhar do sujeito poético, o rio junto ao qual o encontro com as ratazanas se vai dar, e a antecipação que oferece das qualidades a observar nos animais sugere que a disponibilidde para neles perceber os factores de náusea é prévia ao encontro, e apenas por ele desencadeada com a mesma intensidade sinestésica que marcava o encontro com as rãs:

> Something slobbered curtly, close,
> Smudging the silence: a rat
> Slimed out of the water and
> My throat sickened so quickly that
>
> I turned down the path in cold sweat [8] ("An Advancement of Learning",*DN* 18)

---

[7] Cirlot, *A Dictionary of Symbols* 114.

[8] Note-se o intertexto que constituem para este poema os versos de Eliot em "The Waste Land":

> A rat crept softly through the vegetation
> Dragging its slimy belly on the bank
> While I was fishing in the dull canal

O progresso a que o título se refere traduz-se na capacidade de, frontalmente e sem a atitude furtiva e a fuga de "Death of a Naturalist", fixar o objecto de terror e descobrir-lhe, com o pormenor do fascínio, as características que a descrição do rio sugeria ocuparem-lhe já a consciência:

> I turned to stare
> With deliberate, thrilled care
> At my hitherto snubbed rodent.
> (...)
> Back bunched and glistening,
> Ears plastered down on his knobbed skull,
> (...)
> The tapered tail that followed him,
> The raindrop eye, the old snout:
> One by one I took all in. (*DN* 18-19)

Abra-se neste ponto um parêntesis para fazer notar que, na representação do que **neste caso** são a repulsa e o terror infantis/juvenis no confronto com água lodosa e ratazanas, Heaney tem um antecedente fundamental dentro da sua tradição - o qual, integrando embora as referências parentais e prévias ao segmento de tradição em cujo interior nos propusemos identificar relações intertextuais e inter-autorais, urge aqui reconhecer: nem mais nem menos que Joyce no *Portrait of the Artist as a Young Man*, cujo valor como espelho da experiência formativa de católicos irlandeses Heaney reconheceu frequentemente, como realçámos em **Introdução** [9]. Referimo-nos, especificamente, aos passos em que Stephen, no colégio interno, recorda repetidas vezes o incidente no qual o empurraram para uma fossa - e note-se como na segunda evocação desse incidente o efeito onomatopaico de *plop* antecipa recursos idênticos que lemos já em Heaney:

> That was mean of Wells to shoulder him into the square ditch (...) How cold and slimy the water had been! A fellow had once seen a big rat jump into the scum.
> (...)
> It was a mean thing to do; all the fellows said it was. And how cold and slimy the water had been! And a fellow had once seen a big rat jump plop into the scum.
>
> (*PAYM* 249, 253-4)

Retido na cama pelo subsequente resfriado, e seguidamente encaminhado para a enfermaria da escola, Stephen sobreporá a todas as impressões sensoriais os objectos dessa repulsa, seja na auto-leitura do seu desconforto febril -

> And he felt the prefect's hand on his forehead; and he felt his forehead warm and damp against the prefect's cold damp hand. That was the way a rat felt, slimy and damp and cold. Every rat had two

[9] Introdução, Cap.3, p.135.

> eyes to look out of. Sleek slimy coats, little little feet tucked up to jump, black shiny eyes to look out of. (*PAYM* 262)

- seja na associação da água da fossa à humidade e à água das abluções e dos dejectos nos lavabos da escola (numa acepção de *bogwater* que obviamente **não é** a mesma que Heaney emprega quando escreve sobre o pântano):

> They went together down the staircase and along the corridor and past the bath. As he passed the door he remembered with a vague fear the warm turfcoloured bogwater, the warm moist air, the noise of plunges, the smell of towels (*PAYM* 263)

Trata-se de uma associação que esclarece, diga-se, o modo como estas repulsas enviam em última análise para a problemática relação com o corpo e intuição ou descoberta da sexualidade que ressaltam do *Portrait*, constituiram um dos factores de identificação de Heaney com este texto, e transparecem igualmente nas representações dos choques iniciáticos aqui considerados na sua poesia. Como Henry Hart fez notar,

> Early on both [Heaney and Joyce] recoil from the body's and world's repugnance; later they joyously celebrate all organs of creation. [10]

Temos, para além disso, de ter em conta que Heaney não é indiferente às implicações de escrever num momento cultural pós-freudiano, e que a consciência da inevitabilidade desse lastro de referência estará consequentemente presente na recuperação e representação a que procede de momentos que entende cruciais na sua experiência formativa. As configurações assumidas por momentos de repulsa ou de descoberta que comentámos parecem, nalguns casos, "feitas por medida" para a ilustração de considerações de Freud - como as que estabelecem o nexo entre a observação de animais e descobertas sexuais infantis, e apontam as simbologias de alguns pequenos animais, entre os quais os ratos ou ratazanas[11], ou as que sublinham como as secreções orgânicas, nas suas representações simbólicas (nomeadamente em sonhos), podem ser mutuamente permutáveis[12]. Esta última percepção encontra incidências particularmente sugestivas na

---

[10] Hart, *Seamus Heaney* 26.

[11] Ver Sigmund Freud, "On the Sexual Theories of Children", *On Sexuality*, Penguin Freud Library 7 (London: Penguin, 1991) 192-3; e também *The Interpretation of Dreams*, Penguin Freud Library 4 (London: Penguin, 1991) 474. Sobre a significação fálica da ratazana, ver ainda "Notes Upon a Case of Obsessional Neurosis (The 'Rat Man')", *Case Histories II*, Penguin Freud Library 9 (London: Penguin, 1990) espec. 94. Também Jung cita casos de fantasias com ratos ou ratazanas: C.G. Jung, *The Symbolic Life: Miscellaneous Writings*, trans. R.F.C. Hull (London and New York: Routledge & Kegan Paul, 1977) 433.

[12] Freud, *Interpretation of Dreams* 477.

leitura das substâncias viscosas que tanta perturbação exerciam nos poemas de Heaney que citávamos, seja no lodo de esgoto de que emerge e a que se recolhe, com penetrabilidade fálica, a ratazana de "An Advancement of Learning", seja na "geleia" de girinos em "Death of a Naturalist", contra a qual uma mão transgride - equivalente anfíbio do roubo de um ninho, mas também alusão masturbatória mais ou menos evidente, a que corresponde um sentimento de culpa que leva à fuga de quem pressente uma punição [13].

Serão múltiplas em Heaney as instâncias de imersão ou confronto com o natural representadas com imagens sexuais, mas mantenhamo-nos de momento na consideração de tais ocorrências em contextos marcados pela água e pela terra, com sentido iniciático, e com um sujeito poético em atitude de evocação autobiográfica. Se *Death of a Naturalist* era o volume em que a conjugação de todos estes dados tinha expressão paradigmática, alguns poemas em volumes subsequentes voltariam a concretizá-la. Em *Seeing Things* a segunda secção de "Wheels within Wheels" evoca uma nascente para um episódio de prazer na água e lama, na consideração de algum modo irónica dos sentidos antagónicos da purificação e da corrupção:

> In fields beyond our house there was a well
> ('The well' we called it. It was more a hole
> With water in it, with small hawthorn trees
> On one side, and a muddy, dungy ooze
> On the other, all tramped through by cattle).
> I loved that too. I loved the turbid smell,
> The sump-life of the place like old chain oil.
> And there, next thing, I brought my bicycle.
> I stood its saddle and its handlebars
> Into the soft bottom, I touched the tyres
> To the water's surface, then turned the pedals
> Until like a mill-wheel pouring at the treadles
> (But here reversed and lashing a mare's tail)
> The world-refreshing and immersed back wheel
> Spun lace and dirt-suds there before my eyes
> And showered me im my own regenerate clays.
> For weeks I made a nimbus of old glit.
> Then the hub jammed, rims rusted, the chain snapped. (*ST* 46-7)

O esclarecimento parentético, ao início do segundo verso, da natureza paradigmática daquele poço confere valor exemplar a uma relação com água, lama e estrume ("a muddy, dungy ooze") que reconhecemos de poemas já considerados (visando a extensão considerável desta transcrição precisamente esse reconhecimento). Concentremo-nos, portanto, nos

---

[13] Sobre o sentimento de culpa por actividade masturbatória, infantil e púbere, ver Freud, "Three Essays on Sexuality: II - Infantile Sexuality", *On Sexuality* 104-8.

últimos versos, para fazer notar como o **esterco** se pode metaforizar em **renda** ("lace and dirt suds") na configuração que o sujeito juvenil lhe impõe com a sua roda de bicicleta, e como esse esplendor na lama assume valor de purificação: "world-refreshing", "showered me in my own regenerate clays". O estado de graça que a chuva de lama consagra significa-se ainda no halo de santidade ("a nimbus"), de esterco que não de luz - mas revela-se tão ilusório quanto é perecível o artefacto que o produz, porque sujeito à ferrugem, e inevitável o fim de um maravilhamento. Note-se, por curiosidade, que num dos poemas de configuração alegórica e motivação cívica em *The Haw Lantern* Heaney recorrera já a imagens que, retrospectivamente, após a leitura de "Wheels Within Wheels", são reconhecíveis como tendo uma origem provável no episódio evocado no poema posterior - e tendo com ele o dado comum de pretenderem significar, através de uma visão da transcendência figurada não em luz mas em lama, a crença ilusória numa redenção:

> And then in the foggy midlands
> Our mud vision, as if a rose window of mud
> Had invented itself out of the glittery damp,
> A gossamer wheel, concentric with its own hub
> Of nebulous dirt, sullied yet lucent.
> We had heard of the sun standing still and the sun
> That changed colour, but we were vouchsafed
> Original clay, transfigured and spinning. ("The Mud Vision", *HL* 48)

Quase duas décadas antes de "Wheels within Wheels", e no registo substancialmente diverso dos poemas-em-prosa de *Stations*, "Waterbabies" relatava um episódio com inegáveis semelhanças com o do poema de *Seeing Things*, num prazer na água e na lama que desta vez era partilhado, e sugeria descobertas pré-púberes na excitação e complementaridade das tarefas :

> We were busy in the fetid corner we christened Botany Bay. You pumped, I dammed. We opened sluice-gates, flooded mucky runnels (...) (*S* 9)

Mas o prazer na conspurcação podia também ser individual, e ter como instrumento (de forma idêntica ao que sucedia em "Wheels within Wheels") um objecto especialmente querido:

> Perversely I once fouled a gift there and sank my new kaleidoscope in the puddle. Its bright prisms that offered incomprehensible satisfactions were messed and silted: instead of a marvellous lightship, I salvaged a dirty hulk. (*S* 9)

Note-se como o advérbio inicial favorece a possibilidade de a expressão "fouled a gift" poder assumir, concomitantemente ao seu sentido mais óbvio (conspurcar um presente), o

de **aviltar um dom, ou uma qualidade** [14]. Viabiliza-se desse modo a leitura deste passo como relato de uma transgressão contra (um entendimento católico d)a dignidade do corpo através de uma polu(i)ção; não havendo aqui lugar à ilusão do "barro regenerado" que se postulava em "Wheels within Wheels", reduz-se à condição desgostante de Carne ("a dirty hulk") o que deveria ser honrado como sede do Espírito ("a marvellous lightship") [15], trocando "incomprehensible satisfactions" por uma gratificação mais imediata e apreensível.

Um intertexto possível para esta associação em Heaney da água lodosa e da lama às atracções da carne surge no *Tarry Flynn* de Patrick Kavanagh. Tarry ocupa-se nos passos em causa (que em parte citámos no capítulo anterior) da tarefa de limpar um canal de escoamento de uma nascente, e a dureza do trabalho é anulada na sua negatividade por um prazer na lama que torna irrelevantes os objectos humanos de desejo que noutras circunstâncias o motivariam:

> The heavy squares of flagger roots yielded very slowly to his strain. They carried a huge backside of oily mud that was sometimes a hundred weight. Bit by bit he dragged it up the bank and as he eventually landed it safely he was filled with deep satisfaction. (...)
>
> Tarry's face was half covered with mud from wiping the sweat off with wet muddy hands. If Mary Reilly saw him now what would she say? Not that at that moment he'd care, for now he was hot with a profounder passion... (...)
>
> Molly came to the well for water (...)
>
> She was dressed in her most seductive raggedness - big rent in her flimsy blouse, cotton skirt that clung to her fat thighs emphasizing contours of sluttish appeal - but he was not thinking about her. He had other things on his mind. (*TF* 84-5)

E contudo passos que surgem pouco a seguir, apresentando Tarry entregue a si próprio e à lama, permitindo-se todo o desalinho, e confrontando-se também com criaturas viscosas, esquivas ou provocatórias, e (num dos casos) de configuração fálica, confirmarão que a "paixão mais profunda" e as "outras coisas" que lhe ocupavam a mente são também da carne:

---

[14] Atente-se nos sentidos transitivos de *to foul*:

> **Foul** (...), *v.* (...) **2.** *trans.* To render (materially) filthy or dirty; to destroy the cleanness or purity of; = DEFILE (...)
>
> **3.** *fig.* and in immaterial sense. To defile or pollute (with guilt); to dishonour, disgrace.

(*Oxford English Dictionary*).

[15] Não sabeis, porventura, que o vosso corpo é templo do Espírito Santo, que habita em vós, que recebestes de Deus, e que não vos pertenceis a vós mesmos?

É que fostes comprados por um grande preço. Glorificai, pois a Deus no vosso corpo.

1 *Coríntios* 6: 19-20, *Bíblia Sagrada*, 3ªed. (Lisboa: Difusora Bíblica, 1968).

> Molly was gone and he was alone with the mud, the lovely oily mud, and stones of the drain. He cut the scraws in squares again. He spat into the water. An eel wriggled out of the side of the bank trying to get back and Tarry made several futile attempts to stop its course.
>
> The shirt climbed up his back and his braces slipped. The trousers were half off him. (...) A frog leaped in right before him and, poised under the water, looked up straight at him as if making a face at him. (...) The more he was involved in the earth's enchanting mist the more did his imagination wander among the lusts of the flesh. (*TF* 86, 89)

Mas tais arroubos imaginativos esgotam-se em si mesmos e nele mesmo: uma tentativa de sedução que Tarry protagonizará imediatamente a seguir ao passo que citávamos fracassará, e parte importante do quadro que Kavanagh apresenta da sociedade rural irlandesa neste romance gira em torno da incapacidade onanística do camponês de se libertar das peias sociais e de uma moralidade que lhe impõe grande austeridade sexual. Trata-se, afinal, do mesmo quadro que apresentava no poema "The Great Hunger", no qual Maguire apenas à terra conseguia dedicar uma vitalidade fálica -

> Lost in the passion that never needs a wife -
> The pricks that pricked were the pointed pins of harrows (*CP* 34-5)

- praticando, na Primavera, uma desfloração no corpo que se deixava arar, sob o olhar de inveja/ciúme de outros como ele:

> The twisting sod rolls over on her back -
> The virgin screams before the irresistible sock.
> (...)
> From every second hill a neighbour watches
> With all the sharpened interest of rivalry. (*CP* 38)

É ainda a terra, "Where eunuchs can be men" (*CP* 37), que cinge num dedo de Maguire a única aliança que usará:

> He bowed his head
> And saw a wet weed twined about his toe. (*CP* 40)

Condenado ao celibato, mas não-indiferente à carne ("Once a week at least flesh must make an appearance" - *CP* 37), Maguire desperdiçará os seus ócios em prazeres solitários.

Se apontámos afinidades entre Kavanagh e Heaney na representação da sexualidade em contexto de lama e água convirá também sublinhar as diferenças fundamentais, assentes no sentido vivencialmente positivo - de descoberta, de acesso a outro estádio de conhecimento pelo sujeito juvenil, ou de celebração de empatias na sensualidade entre

homem e natureza envolvente - que as suas ocorrências encontram em Heaney, num registo diverso, portanto, da denúncia social de Kavanagh. Veja-se, por exemplo, o modo como um recanto de lazer juvenil igualmente caracterizado pela lama se torna, num poema de *Station Island*, lugar de masturbações explicitamente púberes, parte da experiência de descoberta e libertação de um *school-leaver* evocada pelo adulto, embora com o registo autobiográfico mediado por uma *persona*:

> the breath and plaster of a drinking place
> where the school-leaver discovered peace
> to touch himself in the reek of churned-up mud. ("In the Beech", *SI* 100)

A localização que o título deste poema indica lembra, aliás, ocorrências anteriormente consideradas de associação da árvore a momentos decisivos, quase ritos de passagem, do poeta-enquanto-jovem - recorde-se "Oracle" (*WO* 28) e a experiência de fusão com a árvore que nele se representava, assim como os textos, quer de *Stations* quer de *Preoccupations*, que com ele relacionámos. Sublinhámos então como a penetração e posterior emersão do tronco oco da árvore se oferecia como representação quer de posse sexual, quer de regresso ao útero e consequente renascimento. *Stations* inclui um outro poema-em-prosa no qual a possibilidade de uma experiência de penetração se conjuga com ocorrências dos objectos de repulsa que identificámos em poemas de *Death of a Naturalist*:

> The sandmartins' nests were loopholes of darkness in the riverbank. He could imagine his arm going in to the armpit, sleeved and straitened, but because he once felt the cold prick of a dead robin's claw and the surprising density of its tiny beak he only gazed.
>
> He heard cheeping far in but because the men had once shown him a rat's nest in the butt of a stack where chaff and powdered cornstalks adhered to the moist pink necks and backs he only listened. ("Nesting-ground", *S* 7)

O gesto imaginado é transgressivo, porque assumindo a forma de uma intrusão num ninho, e note-se como a penetração se não consuma por receios inibitórios que resultam de incidentes na experiência sensorial prévia do sujeito juvenil. São esses incidentes quer de natureza táctil - o contacto com "the cold prick", escolha lexical que confirma os sentidos sexuais que temos vindo a explorar - quer visual, em nova ocorrência da repulsa perante ratazanas, entrevistas no brilho húmido de corpos recém-nascidos e evocadas de novo na margem de um rio (como em "An Advancement of Learning"), por ser nas paredes do *riverbank* que as andorinhas-pardas constroem os ninhos, como orifícios profundos na horizontal. Da inibição de os penetrar resulta uma postura de escuta, modo de sondagem do "escuro" que os ninhos aqui configuram e que valorizaremos em diferentes pontos deste

estudo - e que se associava com a introspecção criativa do poeta em "Personal Helicon": "I rhyme / To see myself, to set the darkness echoing" (*DN* 57).

Mencione-se neste ponto, e ainda a propósito da vontade de intrusão nos ninhos, a confirmação por Freud dos sentidos sexuais da penetração em lugares estreitos em ocorrências onírico-simbólicas, e de como tais representações se associam com frequência a um ambiente aquático para assumirem a configuração de fantasias intra-uterinas e/ou orgásticas [16]. Vários poemas, nomeadamente de *Door into the Dark*, explorarão tais associações, notoriamente os que se centram na observação da bomba de água no pátio da quinta, cuja instalação - "snouted, helmeted", e requerendo "a big wound in front of the back door" - Heaney recordará em "Sinking the Shaft" (*S* 8), e que surge sob o título "Rite of Spring", evocativo de sensualidades sazonais a propósito de um episódio de descongelamento da água no cano, como objecto equivocamente fálico ou vaginal/uterino, mas inequivocamente orgástico:

> So winter closed its fist
> And got it stuck in the pump.
> The plunger froze up a lump
>
> In its throat, ice founding itself
> Upon iron. The handle
> Paralysed at an angle.
>
> Then the twisting of wheat straw
> Into ropes, lapping them tight
> Round stem and snout, then a light
>
> That sent the pump up in flame.
> It cooled, we lifted her latch,
> Her entrance was wet, and she came. (*DD* 25)

Se em poemas anteriores as percepções do sexual tinham como objecto um sujeito poético mais frequentemente proposto na primeira pessoa, ou (como em "Nesting-ground") na terceira pessoa, mas traduzindo modos de consciência idênticos, o corpo a que aqui se atribui a reacção orgânica é inanimado - mas lido sexualmente apenas porque a consciência do sujeito poético (aqui indefinida e comunalmente *we*) que gere o rito lhos sobrepõe por analogia. Em vários poemas subsequentes Heaney projectará tal leitura no corpo feminino, sexualmente percebido, e por vezes fecundado, como sucede com "Mother", que ostenta a distinção de ser um dos poemas de *Door into the Dark* em que Heaney busca um discurso

[16] Freud, *Interpretation of Dreams* 521, 524, 528 n.

feminino do corpo, através de uma primeira pessoa feminina:

> As I work at the pump, the wind heavy
> With spits of rain is fraying
> The rope of water I'm pumping.
> It pays itself out like air's afterbirth
> At each gulp of the plunger. (*DD* 29)

Surgindo apenas algumas páginas após "Rite of Spring", assenta este poema desde início em analogias ou sentidos complementares que na consciência da mulher grávida se vão estabelecendo entre a sua condição, a bomba de água, e todo o ambiente que as envolve, com destaque nesta primeira estrofe para o vento, em cujo "peso" o sujeito feminino lê a sua gravidez, e que, manifestando-se em "spits of rain", evoca também as circunstâncias da fecundação - tal como o funcionamento espasmódico da bomba, "At each gulp of the plunger". O produto líquido desse funcionamento é também lido, na descodificação obsessiva de todo o enquadramento à luz da gravidez e na antecipação do parto, como as secundinas de um parto **de ar** ("air's afterbirth") - ou não tivesse o vento surgido com as implicações seminais que lhe apontávamos. Uma segunda estrofe definirá como motivo do trabalho incessante da mulher na bomba de água o dessedentar do gado, cujos movimentos são acompanhados por um olhar que descobre, à terceira estrofe, outras evidências das circunstâncias e do *locus* conjugais que produziram a gravidez, e que incluem a referência a um "ele" responsável por essas circunstâncias como pelas marcas do trabalho na quinta:

> They've trailed in again by the readymade gate
> He stuck into the fence: a jingling bedhead
> Wired up between posts. It's on its last legs.
> It does not jingle for joy any more. (*DD* 29)

Uma outra terceira pessoa, contudo, se introduzirá no discurso da mulher, precisamente a criança que transporta, mencionada na primeira das duas últimas estrofes, que confirmam e explicitam as identificações da mulher com os elementos da sua paisagem doméstica e rural, e as metaforizações várias que entretecem esses elementos - a bomba de água, o gado, a cama tornada portão, o vento - terminando na formulação de um desejo/oração no qual transparece a esperança e a ansiedade em relação ao momento que irá culminar e resolver a sua condição:

> I am tired of walking about with this plunger
> Inside me. God, he plays like a young calf
> Gone wild on a rope.
> Lying or standing won't settle these capers,

This gulp in my well.

O when I am a gate for myself
Let such wind fray my waters
As scarfs my skirt through my thighs,
Stuffs air down my throat. (*DD* 29)

A representação do corpo feminino e das águas uterinas ocorre com frequência assinalável em *Door into the Dark* - o poema colocado a seguir a "Mother" retoma-a, justapondo-lhe as expectativas de transformação milagrosa que o título "Cana Revisited" (*DD* 30) sugere; expectativas às quais, na ordem sequencial dos poemas no volume, se seguirá a frustração, com o já parcialmente citado "Elegy for a Still-Born Child" (e do qual transcrevemos aqui apenas a primeira de três secções):

Your mother walks light as an empty creel
Unlearning the intimate nudge and pull

Your trussed-up weight of seed-flesh and bone-curd
Had insisted on. That evicted world

Contracts round its history, its scar.
Doomsday struck when your collapsed sphere

Extinguished itself in our atmosphere,
Your mother heavy with the lightness in her. (*DD* 31)

Esta é, contudo, a excepção a uma prática de representação por Heaney do feminino como fertilidade, preenchimento, plenitude, com a maior frequência assistida por imagens líquidas. Curioso será notar a persistente associação da bomba de água a figuras femininas - associação apoiada na distribuição tradicional de tarefas no espaço rural, e que portanto sobrevive mesmo quando a velhice dissocia as mulheres da referida carga semântica de pujança sexual e procriativa. É o que sucede no poema de *Field Work* "A Drink of Milk", no qual a bomba "envelhece" com a personagem, nos sinais auditivos que sinalizam o encontro quotidiano de uma e de outra:

She came every morning to draw water
Like an old bat staggering up the field:
The pump's whooping cough, the bucket's clatter
And slow diminuendo as it filled,
Announced her. (*FW* 16)

Mencionadas estas excepções, de tipos diversos, sublinhe-se que qualquer leitura que atravesse a obra de Heaney procurando ocorrências de imagens líquidas encontrará com notável persistência a confirmação dos seus sentidos simbólicos de fertilidade e/ou

gratificação sensual, como virá a suceder em *The Haw Lantern*, quer no registo alegórico de "Grotus and Coventina", celebrando a fertilidade da entidade feminina representada a jorrar água, corpo acolhedor e definidor de uma domesticidade -

> Far from home Grotus dedicated an altar to Coventina
> Who holds in her right hand a waterweed
> And in her left a pitcher spilling out a river.
> Anywhere Grotus looked at running water he felt at home (*HL* 40)

- quer na memória do contacto íntimo com a água quando uma mão é imersa num regato de origem termal:

> How usual that waft and pressure felt
> When the inner palm of water found my palm.
> ("A Postcard from Iceland", *HL* 37)

Este poema reconduz-nos, aliás, ao âmbito das representações da terra húmida, ou da indistinção de terra e água, que vínhamos considerando, e cuja sensualidade apontámos - de algum modo evocada pelo poeta adulto que, longe de casa e na condição de turista, se confronta com uma lama viva, que ferve e murmura:

> As I dipped to test the stream some yards away
> From a hot spring, I could hear nothing
> But the whole mud-slick muttering and boiling. (*HL* 37)

É ainda um poema de *Door into the Dark* que permanece, contudo, como um dos exemplos maiores na obra de Heaney de um solo de terra e água como elemento vivo e feminino, oferecendo-se a envolvimentos íntimos. Sob o título "Undine", oferece-se ostensivamente como uma versão da lenda da ninfa aquática, ou ondina, que, como o próprio Heaney, incansável na auto-explicação, esclarece, "has to marry a human being and have a child by him before she can become human" (*P* 53). Tem como um de vários pontos de partida, ainda segundo o autor, a observação de uma actividade idêntica à que identificámos em passos de *Tarry Flynn*, de Kavanagh:

> watching a man clearing out an old spongy growth from a drain between two fields, focusing in particular on the way the water, in the cleared-out place, as soon as the shovelfuls of sludge had been removed, the way the water began to run free, rinse itself free of the soluble mud and make its own little channels and currents. (*P* 53)

Constitui ainda, por outro lado, uma declaração de confiança nas possibilidades libertadoras da experiência amorosa e sexual como experiência humana por excelência - justapondo-se estes sentidos em concomitância num poema que, pela fluência sintáctica que tenta corresponder ao fluxo líquido que se descreve, só pode ser citado na íntegra:

He slashed the briars, shovelled up grey silt
To give me right of way in my own drains
And I ran quick for him, cleaned out my rust.

He halted, saw me finally disrobed,
Running clear, with apparent unconcern.
Then he walked by me. I rippled and I churned

Where ditches intersected near the river
Until he dug a spade deep in my flank
And took me to him. I swallowed his trench

Gratefully, dispersing myself for love
Down in his roots, climbing his brassy grain -
But once he knew my welcome, I alone

Could give him subtle increase and reflection.
He explored me so completely, each limb
Lost its cold freedom. Human, warmed to him. ("Undine", *DD* 26)

Lavrar, trabalhar um campo é, recorde-se, uma das representações simbólicas mais persistentes para a cópula, como (entre outros) sublinhou Freud [17]. Representação essa que, no olhar sempre atento de Seamus Deane à obra do seu amigo de infância, integra uma das feições mais permanentes da poesia de Heaney:

> Heaney's fascination with the soil, for which he has so many words, all of them indicating a deliquescence of the solid ground into a state of yielding and acquiescence - mould, slime, clabber, muck, mush and so on - ends always in his arousal of it to sexual life. Quickened by penetration, it responds. [18]

A última vertente de leitura que, ainda com referência ao auto-comentário de Heaney, mencionávamos antes de transcrevermos o poema - a da união sexual **como libertação** - encontrou, contudo, alguma oposição entre a crítica: até que ponto pode a voz feminina que Heaney coloca como sujeito de "Undine" ser tomada como a expressão convincente do corpo feminino libertado? Para Nathalie F. Anderson, tratar-se-á de "[a] projection of male fantasy onto the woman supposedly eager to submit" [19]. Para esta perspectiva crítica, a representação de tal ânsia terá por certo os seus aspectos mais acintosos na pose exibicionista e *coquette* do fim da segunda estrofe - note-se como *rippled*

---

[17] Freud, *Interpretation of Dreams* 473, 525. Também Cirlot, *Dictionary of Symbols* 260, sobre o arado: "Symbol of fertilization. (...) Because the earth is female in nature, ploughing is a symbol of the union of the male and the female principle."

[18] Deane, *Celtic Revivals* 177.

[19] Nathalie F. Anderson, "Queasy Proximity: Seamus Heaney's Mythical Method", *EI* 23:4 (Winter 1988), (103-13) 106.

e *churned* traduzem os movimentos envolventes e remoinhantes da água, ao mesmo tempo sugerindo os requebros de um comportamento feminino deliberadamente sedutor - e no modo "grato" e ávido com que o corpo feminino aqui alegorizado se entrega a uma posse violentamente representada: "he dug a spade deep into my flank". Note-se, contudo, como, num gesto temporal e causalmente prévio a qualquer entrega da entidade feminina, "ele" lhe abre o acesso a direitos, propriedade, liberdade ("To give me right of way in my own drains"), vindo o encontro sexual a ser, em termos últimos, de um prazer co-extensivo com o consentimento: "once he knew my welcome...". Curiosamente, outro artigo de autoria feminina e tendo por objecto a mulher e as suas representações em parte da obra de Heaney, e publicado no mesmo periódico em que Nathalie Anderson formulava a objecção citada, defendia como convincente o emprego programático por Heaney de vozes femininas, nomeadamente no grupo de poemas de *Door into the Dark* que inclui os já comentados "Rite of Spring", "Undine", e "Mother", mas também "The Wife's Tale" (*DD* 27-8):

> Heaney writes a sequence of four poems which present (...) the experiences of a female in various stages of life. (...)
> Heaney's female personae are direct, un-self-conscious, believable.[20]

E recordava ainda a continuada esquiva de Heaney face a uma imagética que conote o masculino e o agressivo, atitude confirmada na escolha do título para o seu volume de 1987:

> Before a poetry reading Heaney delivered early in 1987, he mentioned that his new book, *The Haw Lantern*, was originally called *Hard Water*. He changed the title because he felt that 'hard' sounded male [21]

A compreensão da violência no gesto primeiro da posse em "Undine" passará, admita-se, pelo reconhecimento da sua inscrição num registo mitico-simbólico - "a myth about agriculture, about the way (...) water becomes involved with seed" (*P* 54), avançava o próprio Heaney como outra das auto-leituras possíveis. A representação da terra e da água em Heaney, numa contiguidade e/ou identidade que sublinhámos no início deste capítulo, e que encontrámos consagrada na lama como na terra húmida que cede e se abre - "a deliquescence of the solid ground", para citar de novo Deane - apoia-se, contudo, em estratos mais amplos e básicos desse registo mitico-simbólico, remetendo-nos para o culto da primordialidade feminina desse solo. Recorde-se que Heaney, na entrevista concedida a

---

[20] Jacqueline MacCurry, "The Female in Seamus Heaney's Prose Poetics and the Poetry of *The Haw Lantern*", *EI* 23:4 (Winter 1988) (114-24) 117.

[21] McCurry, "The Female in S.H.'s Prose Poetics" 118.

Frank Kinahan em 1982, quando instado a produzir uma auto-definição triádica à maneira de Eliot, e respondendo embora de modo irónico, avançou prontamente, como início de resposta: "Probably Jungian in religion" [22]; não será difícil encontrar compatibilidades surpreendentemente vastas entre as representações da terra e da água em Heaney e feições fundamentais do "arquétipo da Mãe" e do conceito arquetípico da Grande Mãe [23], tal como foi estudado por Jung e por outros nomes que são referências fundamentais da psicologia como da história das religiões.

Comecemos por sublinhar de novo a proximidade, e em muitos e importantes aspectos identidade de **terra** e **água** na configuração de uma plenitude primordial, como sublinha Erich Neumann, discípulo de Jung, em obra dedicada ao mestre:

> The Great Round is the universe, the primeval darkness, and the generative night sky, but above all it is water and earth, the life-bearing chthonic powers of the world [24]

Entre estas duas forças fundamentais há uma prioridade cosmogónica:

> [the] generative earth is itself generated; it arose from the watery primeval ocean [25]

Como Jung já afirmara, em *Symbols of Transformation* (citando um passo da *Ilíada*), e Mircea Eliade reiteraria no *Tratado de História das Religiões*,

> The Deluge is simply the counterpart of the all-vivifying and all-producing water, of "the ocean, which is the origin of all things." [26]

> as águas simbolizam a totalidade das virtualidades; elas são *fons et origo*, a matriz de todas as possibilidades de existência. (...) Princípio do indiferenciado e do virtual, fundamento de toda a manifestação cósmica, receptáculo de todos os gérmenes, as águas simbolizam a substância primordial de que nascem todas as formas e para a qual voltam, por regressão ou por cataclismo. [27]

É uma plenitude e uma primordialidade cuja percepção está inequivocamente presente em Heaney, desde a latência das extensões aquáticas em muitos dos seus textos, confirmada

---

[22] Kinahan, "Artists on Art" 409.

[23] Ver, nomeadamente, C.G. Jung, *The Archetypes and the Collective Unconscious*, 2nd edition, trans. R.F.C. Hull (London: Routledge, 1968) 75 segs.

[24] Erich Neumann, *The Great Mother: An Analysis of the Archetype*, 2nd edition, trans. Ralph Manheim (London: Routledge, 1963) 240.

[25] Neumann, *Great Mother* 240.

[26] C.G. Jung, *Symbols of Transformation: An Analysis of the Prelude to a Case of Schizofrenia*, trans. R.F.C. Hull (London: Routledge & Kegan Paul, 1956) 365.

[27] Mircea Eliade, *Tratado de História das Religiões*, trad. F. Tomaz e N.Nunes (Porto: Asa, 1992) 243; ver tb. Eliade, *Imagens e Símbolos*, trad. Mª Adozinda O. Soares (Lisboa: Arcádia, 1979) 151.

num poema do recente *Seeing Things* -

> Every stone
> Clarified and dormant under water,
> (...)
> Fullness. Shimmer. Laden high Atlantic
> (...)
> Omnipresence, equilibrium, brim. ("Squarings, 2.Settings, xxiv", *ST* 80)

- às implicações, afins a tal percepção, do contacto com a água como regeneração, renascimento, revigoração, evidentes no seu relato (que citámos algumas páginas atrás) do banho juvenil num charco da sua paisagem de origem [28]. Do mesmo modo encontrámos em vários poemas considerados a água, fosse na sua presença disseminada na paisagem pantanosa, fosse na contenção e disponibilidade da bomba no quintal, associada a uma matricialidade uterina que encontra nas mesmas referências que temos vindo a invocar um aval porventura tornado evidente pelas citações anteriores - mas que, em considerações de Neumann, surge reforçado com uma especificação directamente incidente na paisagem norte-europeia que se revelará fundamental em Heaney:

> The maternal significance of water (...) is one of the clearest interpretations of symbols in the whole field of mythology [29]

> Among the Germanic peoples, the water lady is the primordial mother and the linguistic connection between *Mutter*, 'mother'; *Moder*, 'bog'; *Moor*, 'fen'; *Marsch*, 'marsh'; and *Meer*, 'ocean', is still evident. [30]

Eliade menciona, por seu lado, a circunstância de nalgumas línguas os termos para *nascente* e *vagina* serem os mesmos [31], e embora os exemplos que fornece sejam de um âmbito geográfico e cultural (o Médio Oriente) remoto face ao nosso objecto de estudo, o que importa sublinhar uma vez mais são as afinidades entre modos arquetípicos de entender e designar a água, e as representações que Heaney lhe dedica em poemas que já comentámos, como "Rite of Spring" ou "Mother".

A propósito destes dois poemas sublinhámos, contudo, como a característica dinâmica e orgástica que a água neles assumia, em conjunto com a configuração da bomba

---

[28] Sobre as significações simbólicas da imersão na água, ver Eliade, *Tratado de História das Religiões* 244, e *Imagens e Símbolos* 151 segs.

[29] Jung, *Symbols of Transformation* 218.

[30] Neumann, *The Great Mother* 260.

[31] Mircea Eliade, *Mitos, Sonhos e Mistérios* (Lisboa: Edições 70, 1989) 145.

que a disponibilizava e emitia, implicava quer o feminino quer o masculino, o uterino como o fálico. A própria noção de totalidade, que vimos já identificada na carga simbólica da água, comporta sentidos representáveis na circularidade auto-fecundante do *ouroboros* (ou serpente que morde a própria cauda) [32]:

> Since water is undifferentiated and elementary and is often uroboric, containing male elements side by side with the maternal, flowing and moving waters, such as streams, are bisexual and male and are worshiped as fructifiers and movers. [33]

Tais qualidades das águas em movimento podem ocorrer a propósito, não apenas de "Rite of Spring" ou "Mother", mas também de um poema como "Anahorish", com a imagem de regatos irrompendo pela erva de um prado. Importa, no presente contexto, mencionar de novo este poema pela circunstância de o lugar cujo nome lhe dá o título ser descrito como

> the first hill in the world
> where springs washed into
> the shiny grass ("Anahorish", *WO* 16)

- descrição que parece convocar o modo de surgimento da terra, gerada, como vimos, pelas águas primordiais:

> the primeval ocean (...) gives birth to the primeval hill, which cosmologically signifies the earth (...) Thus the primeval hill is an "island" in the sea [34]

Este estádio cosmogónico corresponde também à actualização plena das potencialidades férteis da matriz, como explica Eliade:

> A água é portadora de gérmenes; também a Terra é portadora de gérmenes, mas na Terra tudo dá fruto rapidamente. Os estados latentes e os gérmenes ficam por vezes durante vários ciclos nas águas antes de chegarem a manifestar-se; da Terra pode-se dizer que ela não tem repouso: o seu destino é gerar incessantemente, é dar forma e vida a tudo o que volta para ela inerte e estéril. As águas encontram-se no começo e no fim de todo o acontecimento cósmico; a Terra encontra-se no começo e no fim de toda a vida. (...) As águas *precedem* toda a criação e toda a forma; a Terra *produz formas vivas*. [35]

Embora, à luz deste passo, com intensidades diferentes, tais potencialidades residem portanto em qualquer destes elementos primordiais, atingindo o seu ponto mais alto e amplo quando terra e água se conjugam na mescla cuja importância na poesia de Heaney temos repetidamente afirmado ao longo deste capítulo; leia-se um passo mais de Neumann:

---

[32] Ver Cirlot, *Dictionary of Symbols* 246-7.

[33] Neumann, *Great Mother* 48.

[34] Neumann, *Great Mother* 240.

[35] Eliade, *Tratado de História das Religiões* 322.

> the female powers dwell not only in ponds, springs, streams and swamps but also in the earth, in mountains, hills, cliffs, and - along with the dead and unborn - in the underworld. And above all, the mixture of the elements water and earth is primordially feminine; it is the swamp, the fertile muck, in whose uroboric nature the water may equally well be experienced as male and engendering or as female and birthgiving. [36]

Os poderes fecundantes das águas poderão manifestar-se também, por outro lado, na potenciação das qualidades mentais humanas, na concretização, nomeadamente, de ânsias de conhecimento. O esforço pelo acesso aos poderes das profundezas, a "the wisdom-bringing waters of the depths"[37] - porventura configurável como esforço introspectivo pelo conhecimento de si, uma vez que psicologicamente as águas correspondem ao inconsciente, do qual emerge a terra como espaço da consciência [38] - oferece-se como analogia tão tentadora como evidente para os processos de escrita e de constituição de uma identidade poética, e poderá encontrar protagonistas, meios ou lugares privilegiados para a sua consecução. Dois poemas de *Death of a Naturalist* constituiam instâncias reveladoras da atracção que a referida analogia cedo encontrava na obra de Heaney; em "The Diviner" os poderes do vedor eram a sua expressão mais óbvia:

> Circling the terrain, hunting the pluck
> Of water, nervous, but professionally
>
> Unfussed. The pluck came sharp as a sting.
> The rod jerked down with precise convulsions,
> Spring water suddenly broadcasting
> Through a green aerial its secret stations. (*DN* 36)

Como o próprio autor comentaria, "The diviner resembles the poet in his function of making contact with what lies hidden, and in his ability to make palpable what was sensed or raised"(*P* 48). O segundo dos poemas a que nos referíamos, e que comentámos já em mais do que uma ocasião, era "Personal Helicon", uma das instâncias mais explícitas de metapoeticidade na obra de Heaney, e cujo *locus* é o poço - precisamente a via de contacto com a água profunda que o trabalho do vedor instituiu, e que simboliza o acesso ao domínio do materno, do inconsciente, e (crucialmente para os propósitos de Heaney) do inspiracional:

> in the well the elementary character of the Feminine is (...) evident - it is no accident that in fairy tales

---

[36] Neumann, *Great Mother* 260.

[37] Neumann, *Great Mother* 296.

[38] Ver Neumann, *Great Mother* 240.

> a well is often the gate to the underworld and specifically to the domain of the earth mother [39]

Vimos ainda como a auto-imagem do poeta, contemplada no fundo do poço, era desfigurada por uma presença animal conotada como ameaçadora - o que tornará pertinente um comentário de Jung à experiência de contemplação do reflexo na água por quem espera aceder às riquezas profundas:

> Whoever looks into the water sees his own image, but behind it living creatures soon loom up; fishes, presumably, harmless dwellers of the deep - harmless, if only the lake were not haunted. They are water-beings of a peculiar sort. [40]

No caso vertente, não eram peixes que cruzavam a imagem do poeta, mas são frequentes as ocorrências de representações de peixes em Heaney, com sentidos que convirá aqui expor - precisamente porque integram o território mais amplo da leitura por Heaney de uma sensualidade e fertilidade manifestas em todos os âmbitos do natural. Comecemos, contudo, por reconhecer as significações simbólicas do peixe, marcadas, aliás, por uma significativa diversidade, como reconhece J.E. Cirlot, mas de algum modo unificadas pelo sentido de uma vitalidade interpretável quer numa dimensão abstracta e espiritual, quer na da referida fecundidade, que nos interessa de momento sublinhar:

> by virtue of the extraordinary number of its eggs, it [the fish] becomes a symbol of fecundity [41]

> the fish [is] the symbol of the fertility goddess, the goddess of the waters and the seas. (...)
> The Great Goddess is the flowing unity of subterranean and celestial primordial water (...) She is the ocean of life with its life- and death-bringing seasons, and life is her child, a fish eternally swimming inside her [42]

Uma das representações mais comuns dessa simbolização da fecundidade no peixe é a que lhe enfatiza a configuração fálica [43], e que encontra expressão notória em Heaney no poema "Trout", em afinidade com a potência e penetrabilidade balística das imagens que apontámos em referências anteriores a este poema; é uma menção que agora renovamos, acrescentando-lhe o destaque que merece a grande sensualidade das imagens, tácteis e de deglutição, empregues para o deslizar do peixe como para a "garganta" e o leito suaves do

---

[39] Neumann, *Great Mother* 48.

[40] Jung, *Archetypes* 24.

[41] Cirlot, *Dictionary of Symbols* 107.

[42] Neumann, *Great Mother* 141, 222.

[43] *Symbols of Transformation*, de Jung, reproduz uma representação visual ictifálica (Pl. LXIII, a.), referindo-se em vários passos a sistemas mitico-simbólicos que incluem o peixe.

rio, instância da percepção do espaço natural como corpo sensível e desperto em todas as suas formas e entidades:

> Hangs, a fat gun-barrel
> deep under arched bridges
> or slips like butter down
> the throat of the river.
>
> From depths smooth-skinned as plums
> his muzzle gets bull's eye; ("Trout", *DN* 39)

Trata-se de imagens que conotam o sexual, como sugeríamos, lido ou projectado na sugestividade fálica do peixe e nas relações e contiguidades, representadas como **de prazer**, observáveis uma vez mais num *locus* de água e lodo por um observador que **neste caso** limita a sua intervenção ao olhar, diversamente do que sucede noutros poemas de *Death of a Naturalist*. Importa de facto sublinhar que embora o estudo das representações do sexual que privilegiámos até aqui tenha passado em regra pela reflexão mútua de circunstâncias do real exterior e de um interveniente humano, sugerindo uma dependência daquele em relação a este, tal não implica que as referidas representações assumam em todos os casos o sentido irrefutável de uma projecção de sexualidade humana, podendo antes significar, como temos vindo a sugerir, a percepção por Heaney de um mundo natural regido, de modo omnipresente, pelas forças promotoras da fertilidade. Cotejem-se, a este respeito, alguns versos do poema de John Montague que é quase homónimo e quase contemporâneo de "Trout". Tendo em comum com o de Heaney o dado crucial de uma observação do peixe reveladora de uma total concentração dos sentidos, e evidenciadora de uma relação de prazer do peixe com o *habitat* no qual é surpreendido, ele assenta na memória de um incidente específico e marcante pelo qual o interveniente humano parece tentar transferir esse prazer para a **sua** relação com o peixe, ou consigo - na medida em que se oferece à leitura como metaforização da descoberta auto-preocupada do corpo e do sexo, ou mais explicitamente, citando Frank Kersnowski, "a thinly described description of masturbation"[44]:

> Flat on the bank I parted
> Rushes to ease my hands
> In the water without a ripple
> And tilt them slowly downstream
> To where he lay, tendril light,
> In his fluid sensual dream.

[44] Frank Kersnowski, *John Montague* (Lewisburg: Bucknell U.P., 1975) 40.

(...)
As the curve of my hands
Swung under his body
He surged, with visible pleasure.
(...)
The two palms crossed in a cage
Under the lightly pulsing gills.
Then (entering my own enlarged
Shape, which rode on the water)
I gripped. To this day I can
Taste his terror on my hands. ("The Trout", *CL* 12)

Se neste poema de Montague o interveniente humano é quem detém a capacidade última de imposição de uma vontade, movido por um fascínio com efeitos predatórios, no poema de Heaney o peixe é deixado senhor do seu *habitat*, traduzindo-se o fascínio que exerce sobre o sujeito precisamente na contemplação do seu poder, reiterado nos dois últimos versos:

A volley of cold blood

ramrodding the current. ("Trout", *DN* 39)

Essa pujança dominadora é uma das manifestações da já referida característica de vitalidade que se descobre nas representações de peixes, ou em analogias que informam, em poemas de Heaney; e que se pode revelar também numa beleza tanto mais admirável quanto pode ser fugidia -

The living mother-of-pearl of a salmon
just out of the water

is gone just like that ("A Hazel Stick for Catherine Ann", *SI* 42)

- ou ainda numa capacidade de purificação (assente aqui na prática tradicional de usar uma truta como factor de limpeza, pela sua própria alimentação, da água de um regato):

like a trout kept in a spring
(...)
another life that cleans our element. ("Station Island, II", *SI* 66)

Voltemos contudo à questão, que atrás abordávamos, do **poder** associado às imagens do peixe[45], para apontar como ele pode significar, não violência e imposição, mas antes o efeito de uma integração harmoniosa no todo natural, a que o sujeito poético também

[45] Um aspecto mais no qual a leitura por Heaney dos primeiros volumes de Ted Hughes pode ter encontrado consequências - veja-se nomeadamente o poema "Pike", em *Lupercal* (56-7). Este é um ponto para que já Blake Morrison, em 1982, chamava a atenção (*S.H.* 19).

aspira através de uma relação equilibrada com esse modelo de harmonia. É precisamente o que sucede no discurso do pescador para o peixe, sob o título "The Salmon Fisher to the Salmon"; se em "Trout" se admirava do exterior o domínio enquanto movimento livre do peixe na corrente, aqui o pescador insere-se no *habitat* aquático, e se em "The Trout" de Montague era a presença humana que assumia valor predatório, neste poema de *Door into the Dark* o momento do contacto de homem e peixe é explicitamente um gesto predatório **mútuo**, e que por isso anula esse valor:

> Ripples arrowing beyond me,
> The current strumming water up my leg,
> Involved in water's choreography
> I go, like you, by gleam and drag
>
> And will strike when you strike, to kill.
> We're both annihilated on the fly.
> You can't resist a gullet full of steel.
> I will turn home fish-smelling, scaly.

("The Salmon Fisher to the Salmon", *DD* 18)

De notar que os gestos da pesca como inserção no natural, um bailado aquático ("water's choreography") com ondulações sugeridas também na disposição gráfica dos versos, se ensaiarão uma e outra vez em poemas de Heaney, reemergindo em *Wintering Out* -

> my left arm splayed to take
> a heavy pour and run of the current
> occluding the net

("Fireside", *WO* 76)

- e encontrando confirmação em *Seeing Things*, com a reiteração do prazer na tensão do pescador com a água:

> The effortlessness
> of a spinning reel. One quick
> flick of the wrist
> and your minnow sped away
> (...)
> Then, after all of that
> runaway give, you were glad
>
> when you reeled in and found
> yourself strung, heel-tip
> to rod-tip, into the river's
> steady purchase and thrum.

("Three Drawings, 2.The Pulse",*ST* 11)

A este envolvimento nas forças que regem a água e os que a povoam não é também alheia a atracção pela segurança instintual que rege o movimento dos peixes, em especial quando ele obedece a um nexo migratório, ligado à reprodução - no que é também mais

uma incidência do interesse de Heaney pela tensão entre os lugares nativos e os lugares outros. É a consciência desse nexo que encontra expressão na primeira estrofe de "The Salmon Fisher to the Salmon":

> The ridged lip set upstream, you flail
> Inland again, your exile in the sea
> Unconditionally cancelled by the pull
> Of your home water's gravity. (*DD* 18)

Uma atracção que será retomada nalguns dos poemas de "A Lough Neagh Sequence" a propósito da longa viagem das enguias, misteriosa mas infalivelmente guiadas por si mesmas - e note-se como a mancha do verso curto e extensamente justaposto pode de alguma maneira sugerir-se como correspondência gráfica da deslocação incessante e seguramente direccionada das enguias [46]:

> A gland agitating
> mud two hundred miles in-
> land, a scale of water
> on water working up
> estuaries, he drifted
> into motion half-way
> across the Atlantic,
> sure as the satellite's
> insinuating pull
> in the ocean, as true
> to his orbit.
>
> ("A Lough Neagh Sequence, 2.Beyond Sargasso", *DD* 39)

> In ponds, drains, dead canals
> she turns her head back,
> older now, following

---

[46] É esta uma das características que partilha com um outro poema sobre a enguia, o de Eugenio Montale - do qual citamos alguns versos, em tradução de Eugénio de Andrade:

> A enguia, a sereia
> dos mares frios que abandona o Báltico
> para alcançar os nossos mares,
> os nossos estuários, a rios
> que remonta pelo fundo da corrente adversa,
> de braço em braço, depois
> de cabelo em cabelo, adelgaçando,
> cada vez mais dentro, sempre
> mais no coração da pedra, insinuando-se
> entre o borbulhar do lodo até que um dia
> a luz rompendo dos castanheiros
> enche-a de chispas nos charcos de água morta

(Eugénio de Andrade, *Poesia e Prosa [1940-1986]*, 3ª ed. aumentada, II vol. (s.l.: Círculo de Leitores, 1987) 161).

whim deliberately
(...)
Who knows now if she knows
her depth or direction;
(...)
a wisp, a wick that is
its own taper and light
through the weltering dark.

("6. The Return", *DD* 44)

Ao fascínio por tais gravidades não será por certo alheia a possibilidade de o poeta nelas encontrar uma analogia para as intuições, os ganhos de conhecimento não-racionalizáveis, as iluminações nos actos de escrita; do mesmo modo - mas num plano, reconheça-se, bem mais evidente - a dependência que o pescador de "The Salmon Fisher to the Salmon" experimenta face à **tensão** da sua **linha** constitui uma referência metapoética, tanto mais quanto o sujeito que diz e gere essa tensão, semi-imerso (com o sentido de matriz de todas as potencialidades que descobrimos no meio aquático), não abdica desse seu lugar axial:

And I stand in the centre, casting.
The river cramming under me reflects
Slung gaff and net and a white wrist flicking
Flies well-dressed with tint and fleck. (*DD* 18)

Note-se como, quer aqui quer no outro poema já citado com um pescador, a admiração pela destreza no uso dos recursos desta pesca em importante medida metapoética encontra um foco nos movimentos do pulso, contíguo à mão que escreve: "a white wrist flicking" quando o pescador de salmão lança os engodos (as "moscas") que engenhosamente prepara, "One quick / flick of the wrist" (*ST* 11) quando o pescador de "The Pulse" lança, não a rede, mas a **linha** - gestos para cuja descrição poderá não ter andado longe, na memória de Heaney, "the down-turn of his wrist / When the flies drop in the stream" em "The Fisherman", de Yeats (*CP* 167). A metapoeticidade da pesca será confirmada e reforçada em poemas de *Seeing Things* como "Casting and Gathering" (*ST* 13), cujo título se reporta precisamente a dois modos de pescar que ostensivamente metaforizam posturas perante a escrita representadas como dilemáticas, e entre as quais o poeta se mantém em equilíbrio; ou em ocorrências várias e dispersas da metaforização do verso na linha de pesca, como com a menção a "nightlines I would lift" ou "a caught line snapping", num dos poemas da sub-sequência "Squarings" (xliv, *ST* 104).

Regressemos, contudo, à questão que serviu de ponto de partida à consideração destas instâncias do peixe e da pesca em Heaney, a da fertilidade que o peixe simboliza, para

sublinhar que ela se traduz também em representações de abundância - como nalguns poemas de "A Lough Neagh Sequence", ou na descrição da recolha das batatas do solo como "To fish a new load from the crumbled surf" (*DN* 31) em "At a Potato Digging". É um âmbito, o da abundância e fecundidade do espaço natural mais genericamente encarado, que, decorrendo embora de considerações desenvolvidas sob o presente enfoque temático, merecerá alguma autonomia no âmbito deste capítulo.

(ii) O fértil e o que morre

Comecemos por uma imagem de colheita próxima da que citávamos de "At a Potato Digging", não dispensando, inclusivamente, a referência aos peixes na representação da abundância, embora num contexto diverso. O poema a que nos referimos é o primeiro de *Wintering Out*, o momento é outonal ou de inverno - conforme o título do volume, que convoca o sentido de uma (sobre)vivência ao inverno num clima frio - o lugar um pátio de quinta e um estábulo, e o sujeito aparentemente um moço de lavoura. Tratar-se-á talvez do mesmo que no poema "Servant Boy" do mesmo livro surgirá designado na terceira pessoa, mas que aqui, numa primeira pessoa de ténue identificação que favorece a sua leitura como *persona* autorial, abraça as forragens que retira de uma meda, e que dão título ao poema -

> Or, as we said,
> *fother* [47], I open
> my arms for it
> again.
>
> ("Fodder", *WO* 13)

- e as vê cair como evidência e *memento* possível de uma abundância veranil que evoca, no "milagre" da sua conservação, o prodígio bíblico da multiplicação do alimento:

> falling at your feet,
> last summer's tumbled
> swathes of grass
> and meadowsweet
>
> multiple as loaves
> and fishes
>
> (*WO* 13)

Se neste caso a celebração da abundância num registo outonal/invernal depende do momento passado que a legou, não faltarão em Heaney instâncias da regeneração e pujança naturais nos momentos do ano que a podem testemunhar, nomeadamente em *Field Work* - em afinidade com a tendência pastoralizante que tivemos oportunidade de lhe descobrir. Recorde-se a última estrofe do segundo poema do volume, com o avatar primaveril exibindo a evidência de um **crescimento** conspicuamente saído da terra, objectos do desejo oferecidos em generosidade por um corpo feminino:

> And to-day a girl walks in home to us

---

[47] Sidney Burris (*The Poetry of Resistance* 45) nota a coincidência no uso de uma grafia que pretende reproduzir a pronúncia regional deste termo em Heaney como em John Clare, no poema "Winter Evening" (Clare, *Selected Poems and Prose* 153) - mas neste último caso ingenuamente, sem a consciência escolarizada do regionalismo que leva Heaney a italicizá-lo e chamar a atenção explicitamente para a sua ocorrência.

Carrying a basket full of new potatoes,
Three tight green cabbages, and carrots
With the tops and mould still fresh on them.

("Triptych, I.After a Killing", *FW* 12)

Antes ou abaixo destas celebrações do crescimento vegetal, o nexo da fertilidade e abundância em Heaney manifesta-se, contudo, na percepção da sua dependência do solo em si mesmo, como também das formas de vida que a este asseguram a fecundidade - como os vermes procurados para isco num dos poemas de "A Lough Neagh Sequence",

millions whorling their mud coronas
(...)
Innocent ventilators of the ground
Making the globe a perfect fit

("3. Bait, *DD* 40)

Denuncia, por outro lado, uma força telúrica no calor violento que se descobre emanar de uma colina de tojo, a mais humilde e agreste das vegetações evidenciando as combustões insuspeitadas do solo - e, mesmo quando incendiada, parecendo arder sem chama:

Hills oxidize gold.
Above the smoulder of green shoot
And dross of dead thorns underfoot
The blossoms scald.

Put a match under
Whins, they go up of a sudden.
They make no flame in the sun
But a fierce heat tremor

("Whinlands", *DD* 47)

Mas os diferentes níveis ou planos em que a vitalidade de uma natureza fértil se manifesta iluminam-se mutuamente, e a florescência das formas vegetais mais pobres encontrará um símile adequado na mais elementar unidade biológica animal:

All year round the whin
Can show a blossom or two
But it's in full bloom now.
As if the small yolk stain

From all the birds' eggs in
All the nests of spring
Were spiked and hung
Everywhere on bushes to ripen.

(*DD* 47)

Do mesmo modo, o pressentimento do vigor que impregna o natural permite a representação de uma paisagem de tensões latentes com a analogia de uma animalidade letárgica, mas nem por isso menos representativa do desejo:

Athletic sealight on the doorstep slab,

On the sea itself, on silent roofs and gables.

Whitewashed suntraps. Hedges hot as chimneys.
(...)
Desire within its moat, dozing at ease -
Like a gorged cormorant on the rock at noon,
Exiled and in tune with the big glitter. ("Squarings, 2.Settings xiii", *ST* 69)

Como estes últimos exemplos terão já sugerido, as representações mais óbvias da potência e vitalidade no corpo natural vêm a surgir afinal, e inevitavelmente, nas suas manifestações animais. Em "The Outlaw" (*DD* 16-17), no que é também um episódio mais da educação sexual nos campos, pela observação de modelos animais, admira-se a serenidade, mas também a prontidão permanente, da potência corporizada num boi de cobrição; potência essa comercial mas ilegalmente gerida [48], como o título e vários passos do poema destacam num registo bem-humorado que as opções métrica e rimática (sugestivas do dístico heróico) assistem, imprimindo-lhe uma dinâmica herói-cómica:

The door, unbolted, whacked back against the wall.
The illegal sire fumbled from his stall

Unhurried as an old steam engine shunting.
He circled, snored and nosed. No hectic panting,

Just the unfussy ease of a good tradesman;
Then an awkward, unexpected jump, and

His knobbled forelegs straddling her flank,
He slammed life home, impassive as a tank,

Dropping off like a tipped-up load of sand. (*DD* 16-17)

Diversa, mas com o dado comum da força tranquila, será a representação da fertilidade animal no feminino, que encontra exemplos maiores na mesma espécie: destaquem-se poemas como "Cow in Calf" (*DN* 38) e "First Calf" (*WO* 74), pelo fascínio com a monumentalidade do corpo prenhe do animal, e do seu potencial alimentador através do aleitamento - ou não constituisse a vaca precisamente um dos símbolos mais comuns da maternidade[49]. No primeiro dos poemas mencionados, aquilo a que nos referimos já como

[48] Como também no *Tarry Flynn* de Kavanagh se esclarece, era esta uma actividade que já na Irlanda de há várias décadas estava sujeita a controle (por razões sanitárias ou administrativas), constituindo o tornear dessa lei, para um pequeno rendimento suplementar, uma das transgressões que, pela sua própria natureza, era praticada com maior satisfação.

[49] Ver Jung, *Symbols of Transformation* 181; Neumann, *Great Mother* 124-5, 128; Cirlot, *Dictionary of Symbols* 65.

as iluminações mútuas das evidências de fertilidade nos diversos âmbitos do natural verifica-se uma vez mais, no símile empregue para descrever a sensação táctil oferecida pelo corpo tensamente preenchido do animal:

> It seems she has swallowed a barrel.
> From forelegs to haunches
> her belly is slung like a hammock.
>
> Slapping her out of the byre is like slapping
> a great bag of seed. ("Cow in Calf", *DN* 38)

A mesma imagem do saco de semente ocorrerá, por outro lado, quando as "iluminações mútuas" tiverem lugar entre o produto da colheita e a sexualidade/conjugalidade humana, como em "The Wife's Tale". Como o título sugere, trata-se de um dos poemas em voz feminina em *Door into the Dark*, e a situação relatada é a do almoço levado pela mulher do lavrador-proprietário ao marido e aos jornaleiros que com ele tratam da ceifa e debulha. Sobre a terra generosa, a mulher põe a toalha com o alimento - "[a] symbol of the woman's realm of influence, (...) a genteel miniature of the rough square of field"[50], como Elmer Andrews comenta - para ouvir os cumprimentos do homem por uma destreza no seu âmbito de responsabilidade que é avaliada com referência ao desempenho masculino:

> 'That looks well.'
> (He nodded at my white cloth on the grass.)
> 'I declare a woman could lay out a field
> Though boys like us have little call for cloths.'
> He winked, then watched me as I poured a cup
> And buttered the thick slices that he likes. (*DD* 27)

Estes cumprimentos antecedem e visam, contudo, a retribuição feminina na apreciação dos sacos de cereal - os quais, de fruto do referido desempenho masculino, vêm de algum modo a confundir-se, no orgulho com que o homem os exibe e nos termos com que são descritos, por entre os instrumentos penetrantes e erectos da lavoura, com os órgãos da sua própria potência, que os produziu (relembremos a equivalência simbólica de agricultura e cópula):

> 'It's threshing better than I thought, and mind
> It's good clean seed. Away over there and look.'
> Always this inspection has to be made
> Even when I don't know what to look for.
>
> But I ran my hand in the half-filled bags

[50] Andrews, *The Poetry of S.H.* 43.

Hooked to the slots. It was hard as shot,
Innumerable and cool. The bags gaped
Where the chutes ran back to the stilled drum
And forks were stuck at angles in the ground (*DD* 27)

Como Nathalie Anderson comenta, a propósito de *Door into the Dark* que não especificamente deste poema,

> The poems that turn the concept of [male] labor toward sexual management are (...) surrounded by assertions of mastery achieved through physical effort, external evidence of potency. [51]

A última estrofe de "The Wife's Tale" confirmará estes sentidos na leitura exibicionista da demonstração masculina, explicitada no discurso da *persona* feminina, mas também a identificação paradoxal que apontávamos entre o lavrador e a terra, metonimizada no seu produto; e o verso final trará a representação dos homens num lazer pós-prandial que, em todos os dados da descrição, incluindo a dispensabilidade previamente definida para a presença feminina, poderia igualmente ser pós-coital:

They lay in the ring of their own crusts and dregs
Smoking and saying nothing. 'There's good yield,
Isn't there?' - as proud as if he were the land itself -
'Enough for crushing and for sowing both.'
And that was it. I'd come and he had shown me
So I belonged no further to the work.
I gathered cups and folded up the cloth
And went. But still they kept their ease
Spread out, unbuttoned, grateful, under the trees. (*DD* 28)

O quadro de uma conjugalidade feita de brandas cedências e negociações tácitas e benevolentes, que aqui se desenhava, acompanhará em vários outros poemas a representação da fertilidade, assentando nalguns casos, diversamente de "The Wife's Tale", em experiência aparentemente autobiográfica. Mencione-se o exemplo de "Summer Home", no qual, em cenário de desentendimentos conjugais, o poeta se representa regressando a casa com a evidência de uma pujança vegetal que será simultaneamente penhor amoroso instrumental para uma reconciliação, e envolvimento empático para uma paixão renovada:

Bushing the door, my arms full
of wild cherry and rhododendron,
I hear her lost small weeping
through the hall, that bells and hoarsens
on my name, my name.

O love, here is the blame.

---

[51] Anderson, "Queasy Proximity" 105.

> The loosened flowers between us
> gather in, compose
> for a May altar of sorts.
> These frank and falling blooms
> soon taint to a sweet chrism.
>
> Attend. Anoint the wound. (*WO* 59-60)

O sucesso desse esforço escrever-se-á, aliás, em imagens vegetais:

> long grains begin
> to open and split
>
> ahead and once more
> we sap
> the white, trodden
> path to the heart. (*WO* 60)

Um poema, enfim, que recorda a afirmação de Seamus Deane:

> his central trope is marriage, male power and female tenderness conjoined in ceremony, a ritual appeasement of their opposition. [52]

Este juízo crítico faz-nos notar, contudo, como em "Summer Home" se procede à inscrição deliberada e ritualizante do erotismo conjugal numa dimensão celebratória: ao "altar de Maio" (ou seja, de ritos de vegetação e consumações amorosas) e às "unções" mencionadas no primeiro passo citado deste poema juntar-se-á, na secção seguinte, a leitura da imagem da mulher, eroticamente entrevista no banho, como corpo do qual jorra água - como uma deusa da fertilidade:

> as you bend in the shower
> water lives down the tilting stoups of your breasts. (*WO* 60)

Que não é casual a associação entre o corpo da (sua) mulher, em especial na familiaridade do relacionamento conjugal amadurecido, e entidades simbolizadoras da fertilidade seria de algum modo confirmado pela comparação parentética, num poema de *Seeing Things* relativo ao último parto mas evocativo também do primeiro, entre a postura da mulher numa e noutra instância:

> (The first time, dismayed and arrayed
>
> In your cut-off white cotton gown,
> You were more bride than earth-mother
> Up on the stirrup-rigged bed,

---

[52] Deane, *Celtic Revivals* 175.

Who were self-possessed now
To the point of a walk on the pier
Before you checked in.) ("A Pillowed Head", *ST* 38)

Note-se como este passo do poema enuncia e articula os papéis arquetipicamente marcantes e definidores da identidade feminina - a noiva e a mãe, e o avatar máximo dos sentidos carreados por qualquer dessas identidades na representação da plenitude no feminino; mas também como entre o primeiro e o último parto se cobre a diferença entre a fragilidade, o quase pânico do corpo que se dirige à confirmação da sua fertilidade como a uma iniciação, e a segurança e serenidade, a consciência do poder de que a maternidade a investe, benévola mas de algum modo intimidatória para o homem, remetido ele agora a uma comparativa fragilidade. Menoridade masculina perante o parto que será, admita-se, tanto um dado bio-psicológico colectivo, como um estereótipo cultural, particularizado e confirmado numa das suas manifestações mais óbvias pela admissão do poeta, no verso seguinte aos citados: "And then later on I half-fainted"...

As aproximações ao corpo feminino como fertilidade, abundância ou generosidade, em imagens que convocam as configurações simbólicas desses sentidos, não se confinam contudo ao âmbito conjugal ou à experiência da maternidade. A postura de serenidade e confiança de um corpo feminino disponível para um gesto de dádiva, que se identificava na mulher do poeta em "A Pillowed Head", encontrara num poema de *Wintering Out* uma corporização radicalmente diversa, na figura de uma tolinha de aldeia que se acolhe placidamente a qualquer das casas da comunidade como se estivesse na sua, e a todos exibe os seios, com a ausência de malícia da sua condição mental. Essa condição é, aliás, importante para o sublinhar da espontaneidade e instintualidade de um comportamento que apela à identificação do doméstico com o feminino e o hospitaleiro. De facto, e após uma primeira parte do poema que se reporta a eventos excepcionais de fuga e desorientação na vida da referida figura, Heaney recorda a associação tradicional do tolo com a boa sorte; lê o surgimento da rapariga numa e noutra casa como o sentido justo de um regresso a qualquer **lar**/lareira (o título do poema, tal como o do volume, remete para o Inverno) ao qual ela terá sempre "chegado primeiro" - uma prioridade, uma presença sempre latente ou hibernante nesse *locus* que realça o sentido simbólico da sua identificação com a domesticidade; e propõe-nos o gesto último do desnudamento dos seios como culminar da benevolência e generosidade:

Still, like good luck, she returned.
Some nights, crossing the thresholds
Of empty homes, she warmed
Her dewy roundings and folds
To sleep in the chimney nook.
After all, they were neighbours.
As neighbours, when they came back
Surprised but unmalicious
Greetings passed
Between them. She was there first
And so appeared no haunter
But, making all comers guests
She stirred as from a winter
Sleep. Smiled. Uncradled her breasts. ("A Winter's Tale", *WO* 64-5)

O gesto de exibir os seios, nomeadamente segurando-os ou pressionando-os, é, aliás, um dos factores de acentuação da(s) sede(s) da fertilidade e sexualidade, entre os quais se inclui também, naturalmente, o destaque concedido ao triângulo genital em múltiplas representações escultóricas ou pictóricas de divindades femininas em culturas tradicionais[53]. Na Irlanda tais representações recebem o nome *Sheelagh-na-gig*, literalmente "sheela-dos-seios", muito embora seja a vulva a parte do corpo que maior ênfase recebe [54], e Heaney dedicou um poema a uma delas em *Station Island* (tal como John Montague viria a fazer em *Mount Eagle* - *ME* 31). Da descrição da escultura e das associações que ela desencadeia na memória do poeta atentemos apenas nos versos:

Her hands holding herself
are like hands in an old barn
holding a bag open.

I was outside looking in
at its lapped and supple mouth
running grain. ("Sheelagh na Gig", *SI* 49)

Para além de qualquer referência a celeiros em Heaney reenviar em regra para "The Barn" (*DN* 17) e os terrores infantis que nele se radicavam - um dos versos do poema agora citado mencionará "a bird's nest or a rat hole" - importa aqui sublinhar como Heaney está desperto para o sentido da dádiva e da abundância que a exibição vaginal ostensiva da deusa primordial comporta, e como a sua experiência rural imediatamente lê no corpo que se abre a imagem do saco de cereal, cujas recorrências tínhamos já assinalado em poemas

[53] Ver Neumann, *Great Mother* 103.

[54] Ver Peter Kavanagh, *Irish Mythology* 110, e Andrews, *The Poetry of S.H.* 189-90.

anteriores.

Não é esta, aliás, a única instância em Heaney de representações da divindade primordial nas formas que a cultura tradicional **e rural** irlandesa lhe confere. Um poema de *Wintering Out* com um título tão básico quanto "Land" mencionava numa das suas secções uma figura feminina das que, com valor quer de acção de graças quer propiciatório, se construiam em palha ou outros restos vegetais no fim das colheitas:

> This is in place of what I would leave
> plaited and branchy
> on a long slope of stubble:
>
> a woman of old wet leaves,
> rush-bands and thatcher's scollops,
> stooked loosely, her breasts an open-work
>
> of new straw and harvest bows. (*WO* 21-2)

Note-se como o demonstrativo com que se inicia esta secção do poema, podendo embora remeter para o *cairn* [55], outro objecto de culto que na secção anterior o poeta se descrevera a erigir, se oferece à leitura, antes de mais, como auto-referência do poema -para o qual Heaney reclama então valor (cultural, religioso) idêntico ao da "mulher de palha". Quanto a esta, atentemos nalguns dos comentários de J.G. Frazer em *The Golden Bough* sobre as formas e designações sobreviventes das práticas que lhe correspondem, incluindo uma referência específica à Irlanda do Norte:

> Sometimes the last sheaf is called, not the Corn-mother, but the Harvest-mother or the Great Mother. (...) In the neighbourhood of Belfast the last sheaf sometimes goes by the name of Granny. (...) It is plaited and kept till the (next?) autumn. Whoever gets it will marry in the course of the year. [56]

O interesse de Heaney por manifestações de culto tendo por objecto entidades femininas, no caso vertente pertencentes a crenças e práticas pré-cristãs, articula-se também com a convicção, manifestada em artigo publicado no periódico católico *The Furrow* em 1978: "perhaps the Catholic poet is lucky, because Catholicism managed to preserve part of

---

[55] **cairn** (...) noun. pile of stones, usually associated with the supernatural.
(Todd, *Words Apart* 41)

Cairn (...) A pile of stones built over a grave as a monument to a warrior, a prince or a king.
(Peter Kavanagh, *Irish Mythology* 24).

[56] J.G. Frazer, *The Golden Bough: A Study in Magic and Religion* (1922), abridged edition (London and Basingstoke: Macmillan, 1991) 401.

the old feminine religion in its structure"[57] - a que se seguem observações sobre a similitude de estatuto psicológico entre a Virgem e a musa. Relembra igualmente a preferência manifestada por Heaney, e apesar de indícios ocasionais de atracção pelo modelo oposto, por uma postura criativa por ele próprio definida como "feminina"[58], questão fundamental daquilo a que John Wilson Foster chama "Heaney's belief that poetry can itself be sexed"[59]. E o uso por Heaney, em poemas já aqui considerados, de *personae* femininas, quando conjugado com o seu interesse por práticas arcaicas cuja recuperação na sua poesia a inscreva profundamente na tradição, vê o seu sentido enriquecido quando lemos Maire Cruise O'Brien realçar o facto de os bardos celtas assumirem identidades poéticas femininas, como "noivas" dos seus patronos - e isto no âmbito de um artigo que assenta na convicção:

> I have long sensed that there was a dynamic element specifically felt as feminine, at work in the generating of Irish literature, of Irish poetry in particular. [60]

Quando esta inclinação para o feminino se cruza com o culto de lugar(es) -

> the feminine element tends to dominate in those sections of the literature which have to do with the earth and with the physical contours of the Irish countryside [61]

- e com a prática de personificação feminina da entidade nacional ou regional perante a qual se defina uma pertença, estarão criadas algumas das condições para um relacionamento com a paisagem representável como sexual, seja por contiguidades estabelecidas entre um objecto humano de desejo e os lugares, seja pela constituição metafórica dos próprios elementos da paisagem em partes de um corpo desejado e/ou possuído. Como um dos primeiros exemplos desta prática em Heaney poderá contar-se um poema de *Death of a Naturalist* como "Lovers on Aran" (*DN* 47), descrição de uma cosmogonia como cópula num contexto que realça o seu valor como alegoria também de experiência pessoal - surge na parte deste livro que é ocupada por poemas de amor, nalguns casos ostensivamente autobiográficos, e, imediatamente após o uso em "Valediction" de uma imagem de mar e terra para um

---

[57] Heaney, "The Poet as a Christian" 606.

[58] Ver cap.1, pp.285 segs.

[59] Foster, *Colonial Consequences* 172.

[60] Maire Cruise O'Brien, "The Female Principle in Gaelic Poetry", Gallagher (ed.), *Woman in Irish Legend* (26-37) 36.

[61] Proinsias MacCana, "Women in Irish Mythology", *The Crane Bag* 4:1 (1980), (7-11) 10.

relacionamento amoroso:

> Need breaks on my strand;
> You've gone, I am at sea.
>
> ("Valediction", *DN* 46)

> The timeless waves, bright sifting, broken glass,
> Came dazzling around, into the rocks,
> Came glinting, sifting from the Americas
>
> To possess Aran. Or did Aran rush
> To throw wide arms of rock around a tide
> That yielded with an ebb, with a soft crash?
>
> Did sea define the land or land the sea?
> Each drew new meaning from the waves' collision.
> Sea broke on land to full identity.
>
> ("Lovers on Aran", *DN* 47)

A associação entre forças naturais básicas e formações geológicas na paisagem irlandesa será explorada de novo num poema de *Seeing Things* no qual a observação d(e um)a mulher em contacto com uma estrutura rochosa sugere num primeiro olhar a sua partilha de uma força telúrica, comparável à ritualmente transmitida a mulheres de outras culturas, em momentos sazonalmente cruciais, pela contiguidade com um ponto axial de vitalidade cósmica [62], uma energia que a convertesse de ocupante ocasional de um megalito em Medusa discricionariamente instituidora de outros:

> When you sat, far-eyed and cold, in the basalt throne
> Of 'the wishing chair' at Giant's Causeway,
> The small of your back made very solid sense.
>
> Like a papoose at sap-time strapped to a maple tree,
> You gathered force out of the world-tree's hardness.
> If you stretched your hand forth, things might turn to stone.
>
> ("Squarings, 4.Squarings, xxxix", *ST* 99)

O próprio símile invocado propõe, contudo, uma identidade de contrários - a seiva e a rocha, o orgânico e mutável vs. o inorgânico e estático - cujas implicações terão de relativizar a leitura da mulher petrificante que aqui se propunha, quando a compreensão de que a rocha foi lava (seiva mineral...) decorrer da percepção-chave da ductilidade e vulnerabilidade do corpo:

> But you were only goose-fleshed skin and bone,
> The rocks and wonder of the world were only

[62] Conforme Cirlot, *Dictionary of Symbols* 346-50, sobre o simbolismo da árvore, invocado no quinto verso do passo que em seguida citamos.

Lava crystallized (*ST* 99)

Retenha-se deste poema o modo como o corpo na paisagem é, em termos últimos, corpo percebido na sua humanidade frágil, e desejado enquanto tal - percepção e desejo que encontravam expressão mais acabada em *North*. As implicações da relação sexual com a paisagem da turfa para a estratégia de mitologização historico-política nesse livro levam-nas a reservar a sua leitura mais atenta para momento posterior. Citem-se desde já, contudo, dois exemplos, de geografia megalitico-historico-sexual e de arqueologia da fertilidade, particularmente evocativos das considerações de Freud sobre o modo como a interpretação de sonhos com paisagens (qualquer dos poemas se refere às explorações que descreve como "sonhos", no primeiro caso no título) revela com frequência paisagens genitais [63]:

As I estimate
for pleasure
her knuckles' paving,
the turning stiles

of the elbows,
the vallum of her brow
and the long wicket
of collar-bone,

I have begun to pace
the Hadrian's Wall
of her shoulder, dreaming
of Maiden Castle.

("Bone Dreams", *N* 30)

And spring water
Starts to rise around her.

I reach past
The riverbed's washed
Dream of gold to the bullion
Of her Venus bone.

("Come to the Bower", *N* 31)

Dezasseis anos depois de *North*, Heaney continuará a representar a paisagem percorrida como corpo eroticamente estimulável e sensível, acusando a deslocação de ar do carro que a atravessa:

---

[63] Whereas to the innocent eye they appear as plans, maps, and so on, closer inspection shows that they represent the human body, the genitals, etc., and only then do the dreams become intelligible.

(Freud, *Interpretation of Dreams* 474; também 485, 524-5).

A fanned nape
Sensitive to the millionth of a flicker.

("Squarings, 3.Crossings, xxxi", *ST* 89)

Esta relação de acariciamento com a paisagem não é mais, contudo, do que a macro-manifestação da grande sensualidade e das correspondentes fruições num contacto com o natural que se revela em múltiplos âmbitos específicos, e sobre a qual Heaney poderia estar a pronunciar-se, com a indirecção do discurso crítico ostensivamente **sobre outros**, num texto sobre poesia gaélica (alti-medieval) da Natureza em que destacava "the almost carnal lushness of nature itself" (*P* 183) como uma das facetas desse *corpus* que maior admiração lhe mereciam. O texto em questão era, aliás, do ano anterior a *Field Work*, volume em que a tendência pastoralizante que lhe assinalámos acolhia de modo particularmente favorável a libertação dos sentidos no espaço natural revisitado, com destaque para a sequência "Glanmore Sonnets", que lhe era central, e que abria com um soneto em que se declarava: "Old ploughsocks gorge the subsoil of each sense" (*FW* 33). A sofreguidão destes revolvimentos, que são também da memória, tinha ponto alto na evocação de um *locus amoenus* (e *eroticus*) de infância - uma árvore dos prazeres que é festim de imagens de abundância, em que o visual convida ao gustativo, em que se sugerem germinações ("spawn") e facilmente se desliza da carnalidade vegetal para a recordação de momentos iniciáticos:

I love its blooms like saucers brimmed with meal,
Its berries a swart caviar of shot,
A buoyant spawn, a light bruised out of purple.
Elderberry? It is shires dreaming wine.
Boortree is bower tree, where I played 'touching tongues'
And felt another's texture quick on mine.

("Glanmore Sonnets, V", *FW* 37)

Não é esta a primeira instância que apontamos em Heaney da árvore como lugar de experiências sensualmente gratificantes - a árvore que é, por excelência, o centro de toda uma simbologia de vegetação e fertilidade pertencente ao contexto arquetípico da Grande Mãe[64] - e em *Field Work* são várias as suas ocorrências em associação com o desejo, como quando uma árvore em fruto, também com bagas vermelhas, se oferece sob o símile: "A rowan like a lipsticked girl" ("Song", *FW* 56).

Das fruições da natureza pujante à sugestão de abrasamentos nas cores quentes da

[64] Ver Neumann, *Great Mother* 48-9; também Jung, *The Symbolic Life* 239.

ruralidade outonal -

> A soft whoosh, the sunset blaze
> of straw on blackened stubble,
> a thatch-deep, freshening
> barbarous crimson burn ("Leavings", *FW* 57)

- *Field Work* percorre o espectro dos deleites num contacto com o natural do qual não estarão também ausentes as sombras, nomeadamente de violência, que problematizavam o quadro pastoral; ou não abrisse o livro com a representação de um festim de ostras (símbolos uterinos porque de contenção, e que partilham genericamente dos sentidos da fertilidade por associação com a água[65]), o qual, por entre orgasmos do palato, alimentava também analogias com violações e actos predatórios:

> Our shells clacked on the plates.
> My tongue was a filling estuary,
> My palate hung with starlight:
> As I tasted the salty Pleiades
> Orion dipped his foot into the water.
>
> Alive and violated
> They lay on their beds of ice:
> Bivalves: the split bulb
> And philandering sigh of ocean.
> Millions of them ripped and shucked and scattered. ("Oysters", *FW* 11)

A culpa no prazer que por aqui perpassa, e a que estrofes posteriores darão uma base historico-política, encontrará outras formas e ocorrências, como no pressentimento de um desafio na baga vermelha cuja designação popular (*haw lantern*) dá o título a um poema e a um livro, e que, objecto rubro e maduro com conotações sexuais realçadas pelo léxico da sua descrição, é também a lanterna de Diógenes que o poeta configura imaginativamente a perscrutá-lo e a julgá-lo, nele não encontrando o "homem justo":

> and you flinch before its bonded pith and stone,
> its blood-prick that you wish would test and clear you,
> its pecked-at ripeness that scans you, then moves on. ("The Haw Lantern", *HL* 7)

Envolvida em culpa ou em inocência, a fruição sensual de ambientes ou objectos naturais, ou de proveniência natural, revelar-se-á notavelmente permanente, mesmo num volume tão marcado pelas expiações como *Station Island*, seja na vitalidade de cor e movimento de imagens visuais como

> The living mother-of-pearl of a salmon

---

[65] Neumann, *Great Mother* 45; Cirlot, *Dictionary of Symbols* 293.

(...)
The living cobalt of an afternoon
dragonfly drew my eye [66] ("A Hazel Stick for Catherine Ann", *SI* 42)

seja na pungência olfactiva de um campo, ou de uma bebida caseira que continua a dar testemunho da sua origem:

Morning field smells came past on the wind,
the sex-cut of sweetbriar after rain

("Station Island, V", *SI* 72)

When I unscrewed it
I smelled the disturbed
tart stillness of a bush
rising through the pantry. ("Sloe Gin", *SI* 15)

Confirmam tais ocorrências a extensão ao longo da obra de Heaney de uma feição assinalada por Seamus Deane a propósito, em especial, dos seus dois primeiros volumes: "[a] love for deliquescent nature"[67]. O último poema que citávamos, "Sloe Gin", recorda também o que Deane acrescentava no seu juízo sobre a relação de desejo que Heaney entretinha com o natural - que a ela se somava "a prehensile hunger for the form which that deliquescence achieves when it is converted into a human artifact"[68]. Um poema do primeiro livro de Heaney que constituirá um paradigma desse interesse pelas transformações operadas pela intervenção humana no corpo natural, e que é indispensável mencionar em qualquer abordagem da sua poesia da perspectiva das representações da fertilidade, da abundância, e dos impactos nos sentidos, é "Churning Day". Sublinhámos, em referência anterior, as significações sexuais e simultaneamente de orgasmo e parto carreadas pela descrição nesse poema do fabrico artesanal da manteiga; acrescentemos-lhes agora as da purificação e fertilização que avultam desde logo no relato dos preparativos para a tarefa, em termos que nos preparam para ver tornado mágico um acto pelo qual o grande vaso em que o leite vai ser batido passará de (explicitamente) estéril a *locus* uterino da transformação - no que é, como o primeiro verso que aqui citamos não deixa esquecer, a

---

[66] Uma imagem que faz recordar Hopkins, um dos poetas que Heaney reconheceu explicitamente como um dos seus primeiros modelos, quer em termos prosódicos, quer (como neste caso se evidencia) na exaltação da beleza e vitalidade de cada pormenor do natural - e mencione-se especificamente o primeiro verso de "As Kingfishers Catch Fire": "As kingfishers catch fire, dragonflies draw flame" (*The Poems of Gerard Manley Hopkins*, 4th edition (1967), ed. by W.H. Gardner and N.H. MacKenzie (Oxford: O.U.P, 1970) 90.

[67] Deane, *Shorth History* 240.

[68] Deane, *Short History* 240.

extensão de um processo iniciado num corpo vivo:

> After the hot brewery of gland, cud and udder
> cool porous earthenware fermented the buttermilk
> for churning day, when the hooped churn was scoured
> with plumping kettles and the busy scrubber
> echoed daintily on the seasoned wood.
> It stood then, purified, on the flagged kitchen floor.
>
> Out came the four crocks, spilled their heavy lip
> of cream, their white insides, into the sterile churn.
> The staff, like a great whisky muddler fashioned
> in deal wood, was plunged in, the lid fitted. ("Churning Day", *DN* 21)

Como primeira interveniente - e na realidade única a ser mencionada - na gestão humana da transformação a ter lugar no grande vaso, uma figura feminina, a mãe: "My mother took first turn". Como Erich Neumann explica, a propósito das simbologias da transformação,

> the vessel, the central symbol of the Feminine, becomes (...) her [the woman's] attribute and instrument. Here, as so often, psychic-symbolic and objective sociological factors work together. The vessel on the one hand is the form within which matter is transformed, whether it be cooked or allowed to ferment; (...) But on the other hand - and this is fundamental - this transformation, which is viewed as magical, can only be effected by the woman because she herself, in her body that corresponds to the Great Goddess, is the caldron of incarnation, birth, and rebirth. [69]

Quando por fim o momento crucial tem lugar, o produto obtido, repetidamente descrito como "ouro" ou "dourado", projecta sobre todo o processo um sentido alquímico, instância maior da transformação - sentido a par do qual se coloca o do pesquisador de ouro, com a referência à utilização de uma "peneira" e com o símile da "gravilha dourada", e que é assistido pela metáfora do "sol coagulado", sendo o ouro uma correspondência simbólica do Sol e a coagulação o estádio último do processo alquímico[70]:

> Where finally gold flecks
> began to dance. They poured hot water then,
> sterilized a birchwood-bowl
> and little corrugated butter-spades.
> Their short stroke quickened, suddenly
> a yellow curd was weighting the churned up white,
> heavy and rich, coagulated sunlight
> that they fished, dripping, in a wide tin strainer,
> heaped up like gilded gravel in the bowl. ("Churning Day", *DN* 21-2)

É uma transformação que sai, com tais referências, do âmbito do profano e da simples execução de uma técnica - mas cite-se a este respeito, uma vez mais, um passo de

---

[69] Neumann, *Great Mother* 287-8.

[70] Cirlot, *Dictionary of Symbols* 8, 319.

Neumann, que poderia ser um comentário directo a este poema:

> In all such forms of mystery as, for example, the preparation of food and drink, the fashioning of garments, vessels, the house, natural things and things transformed by nature are subjected to a higher mode of transformation by human intervention.
>
> A transformation of this kind is not originally a "technical" process, as our secularized consciousness sees it, but a mystery. For this reason the symbolism connected with these primordial mysteries always has a spiritual character transcending the merely real. [71]

A estrofe final de "Churning Day" confirmará o sentido de uma transformação purificadora - reforçado pela referência ao enxofre, símbolo da mais profunda purificação[72] - aperfeiçoadora, catártica, também nos que a testemunharam, tendo o temporalmente longo rasto olfactivo da transformação uma equivalência na "cristalização" ou na "gravidez" da mente:

> The house would stink long after churning day,
> acrid as a sulphur mine.
> (...)
> And in the house we moved with gravid ease,
> our brains turned crystals full of clean deal churns,
> the plash and gurgle of the sour-breathed milk,
> the pat and slap of small spades on wet lumps. (*DN* 22)

Implícito neste final, o convite a que entendamos o poema em si como um dos produtos da inseminação mental a que este momento da experiência terá correspondido. Como Henry Hart comenta,

> The making of a child, the making of butter, the making of a culture, or the making of a poem are one for Heaney. Anxiety is purged in the pain of labor, although the splendor of the final artifact never occludes the memory of its arduous process. [73]

Para o próprio Heaney, contudo, e retrospectivamente, "Churning Day não merecerá ser tomado como um "artefacto de esplendor", traindo pela excessiva verbosidade uma tendência da sua aprendizagem poética [74] - e note-se como a experiência interiorizada, da qual o poema emergiria, se auto-propõe nos dois últimos versos como preservada essencialmente em termos auditivos, nas aliterações e efeitos onomatopaicos que constituem mais uma exacerbação de processos de escrita um tanto cansativamente explorados por Heaney no seu primeiro livro. Curiosamente (ou não), no mesmo ano em que concedia a entrevista que

---

[71] Neumann, *Great Mother* 59.

[72] Cirlot, *Dictionary of Symbols* 316-17.

[73] Hart, *S.H.: Poet of Contrary Progressions* 27.

[74] Em entrevista concedida a Thomas C. Foster e por este citada - *Seamus Heaney* 139.

continha este auto-juízo Heaney publicara *The Haw Lantern*, volume pertencente já a uma fase da sua escrita de menor inflação retórica, mas no qual o fascínio pelas tarefas de utilização e transformação do leite denunciava a sua permanência, porventura com alguma ironia, em "Milking Factory"; não se representa aqui, como o título de imediato indica, o encanto da manufactura numa casa de campo, mas a tecnologia não impede que o espaço da transformação seja lugar de iluminações (mesmo que literal e electricamente...) e de atracção hipnótica, num poema que, pela sua brevidade, se cita na íntegra:

> Scuts of froth swirled from the discharge pipe.
> We halted on the other bank and watched
> A milky water run from the pierced side
> Of milk itself, the crock of its substance spilt
> Across white limbo floors where shift-workers
> Waded round the clock, and the factory
> Kept its distance like a bright-decked star-ship.
>
> There we go, soft-eyed calves of the dew,
> Astonished and assumed into fluorescence. (*HL* 33)

Se a transformação que "Churning Day" celebrava conduzia à produção de um objecto de desejo e deglutição, representado como tesouro e apogeu da perfeição na matéria, e constituía uma experiência para os que nela participavam que se oferecia no fim do poema como purificação e cristalização, ela representava também o transcender da corrupção que o processo naturalmente incluía, e que se denunciava no espessamento das matérias que fermentavam e coagulavam, como na acidez dos odores. Se uma vitória da gestão humana de um processo de decomposição, traduzida numa **recomposição**, afastava neste poema a possibilidade da repulsa, cujas manifestações apontámos a propósito das experiências em contextos aquosos, tal não sucederá necessariamente noutras instâncias, porventura mais explícitas, da circularidade de vida e morte nos processos de transformação, com ou sem assistência humana.

Um primeiro e importante exemplo poderá ser o poema que ocupa a página imediatamente anterior a "Churning Day" em *Death of a Naturalist*, com o título "Blackberry-Picking" (*DN* 20). O dado primeiro do poema é de ordem temporal, denotando

um culminar da pujança natural que testemunha o súbito amadurecimento das amoras, primeiro anunciado num objecto singular do desejo - para o qual Heaney escolhe de novo a imagem mórbida do "coágulo", ao terceiro verso, a que se contrapõe no verso seguinte a turgidez tensa das amoras ainda não maduras:

> Late August, given heavy rain and sun
> For a full week, the blackberries would ripen.
> At first, just one, a glossy purple clot
> Among others, red, green, hard as a knot. (*DN* 20)

Essa escolha é o primeiro sinal de uma problematização, pelo lado da repulsa, do que poderia ser apenas um episódio de deleite pastoral na natureza em fruto; se o termo *clot* em Inglês poderá não implicar necessariamente o **sangue**[75], a cor do fruto que assim se metaforiza torna essa associação inevitável, e os versos seguintes torná-la-ão explícita:

> You ate that first one and its flesh was sweet
> Like thickened wine: summer's blood was in it
> Leaving stains upon the tongue and lust for
> Picking. (*DN* 20)

Se o símile do **vinho** se enquadra nas representações da fruição sensual da natureza que atrás estudámos (apesar de um qualificativo que remete para o mesmo campo semântico do "coágulo"), e se por outro lado a sua contiguidade com o **sangue** parece justapor às transformações do corpo natural uma alusão eucarística, a configuração do provar da primeira amora como uma degustação de **carne** e **sangue** não deixa de ser, num plano mais literal, culturalmente problemática. E se dúvidas restarem quanto à ultrapassagem deliberada do limite entre a excitação dos sentidos e a repulsa, atente-se no símile que Heaney oferece para as amoras mais maduras, alvos da gula por excelência, que encimarão os recipientes utilizados na sua apanha:

> and on top big dark blobs burned
> Like a plate of eyes. [76] (*DN* 20)

---

[75] **Clot** (...) *sb.* (...) **1.** *gen.* A mass, lump, rounded mass: *esp.* one formed by cohesion or congelation. (...)
2. A semi-solid lump formed of coagulated or curdled liquid, or of melted material. (...)
b. *spec.* of blood

(*Oxford English Dictionary*).

[76] Uma imagem que, tal como a do **sangue**, ocorre num **outro** poema sobre a apanha de amoras, e intertexto evidente deste:

Blackberries

Ao sentido da mutilação ou desfiguração para (num paradigma cultural europeu) um festim macabro, que esta imagem sugere, vem somar-se o da culpa, quando o sangue surgir não apenas como objecto de deglutição mas também como **sangue derramado** que mancha as mãos, e convoca o símile de um sacrificador arquetípico:

> Our hands were peppered
> With thorn pricks, our palms sticky as Bluebeard's. (*DN* 20)

Estes factores de problematização preparam e antecipam a frustração do festim que a última secção do poema trará:

> We hoarded the fresh berries in the byre.
> But when the bath was filled we found a fur,
> A rat-grey fungus, glutting on our cache.
> The juice was stinking too. Once off the bush
> The fruit fermented, the sweet flesh would turn sour. [77] (*DN* 20)

Se em "Churning Day" os odores ácidos acompanhavam e significavam o transcender, por intervenção humana, da corrupção, tal possibilidade não se coloca neste caso - para esta "carne" (a escolha lexical não é inocente) não há redenção, a não ser a percepção mais ampla de que, se é verdade que as condições para o apodrecimento estão já contidas no momento de maior pujança, também o é que a morte assim anunciada ou testemunhada é pré-condição da renovação da vida, uma circularidade implícita na repetição sazonal desta desilusão juvenil[78]:

> Big as the ball of my thumb, and dumb as eyes
> Ebon in the hedges, fat
> With blood-red juices.

(Sylvia Plath, "Blackberrying", *Collected Poems* (London: Faber, 1981) 168).

[77] Note-se a proximidade destes versos em relação ao seguinte passo de Hopkins - um intertexto de reconhecimento quase obrigatório, também pela alusão mais clara à equivalência dos processos da natureza exterior e do despertar sexual, que no poema de Heaney permanecem implícitos mas não menos importantes:

> What is all this juice and all this joy?
> A strain of the earth's sweet being in the beginning
> In Eden garden. - Have, get, before it cloy,
>
> Before it cloud, Christ, lord, and sour with sinning,
> Innocent mind and Mayday in girl and boy

(Hopkins, "Spring", *The Poems of G.M. Hopins* 67).

[78] Uma preocupação com a mutabilidade que também perpassa pelo poema de Robert Frost "After Apple-Picking" (*Selected Poems* 68-9).

> I always felt like crying. It wasn't fair
> That all the lovely canfuls smelt of rot.
> Each year I hoped they'd keep, knew they would not. (*DN* 20)

Essa percepção, e as representações da circularidade de decomposição e crescimento que a traduzem em diversos poemas de *Death of a Naturalist* - pensemos em "The Early Purges", e o processo de amadurecimento do sujeito infantil/juvenil passando pela observação do afogar dos gatos, mas também de

> the three sogged remains
> Turn[ing] mealy and crisp as old summer dung (*DN* 23)

- são passíveis de leitura à luz das características do mundo primordial compreendido pelo conceito arquetípico da Grande Mãe:

> And this world, too, is in transformation, bursting eggs and crawling young, corpses decomposing into earth, and life arising from swamp and muck. [79]

Concomitantemente, um poema como "Blackberry-Picking" metaforiza repulsas com sentido sexual - recordem-se as observações de Freud sobre a repulsa perante sangue e carne crua [80] - no âmbito do que Dillon Johnston diagnosticou em Heaney como "an adolescent's anxiety about metamorphosis (...) and excrescence"[81]. Note-se ainda que o ponto em que o desejo é definitivamente cancelado pela repulsa em "Blackberry-Picking" coincide com a descoberta de "a rat-grey fungus", numa nova ocorrência de imagens de ratazanas, estabelecidas como agentes e objectos do terror e do asco desde "The Barn" e "An Advancement of Learning", e alimentando a problematização do belo e do desejável do primeiro ao mais recente livro de Heaney. Acrescentem-se a exemplos já surgidos a presença, na paisagem alegoricamente conspurcada de "The Mud Vision", de "the rainbow / (...) like a water-rat's back" (*HL* 49), o assombramento do *locus* pastoral de Glanmore por "a black rat / (...) like infected fruit" ("Glanmore Sonnets IX", *FW* 41), ou a transferência metonímica da repulsa da ratazana para o veneno que lhe é destinado num poema de *Seeing Things*, com a menção a "Rat-poison the colour of blood-pudding", "Its sparky rancid shine" ("Squarings, 2.Settings, xvi", *ST* 72).

Animais e substâncias viscosos, e em movimento ou transformação, surgirão

---

[79] Neumann, *Great Mother* 52.

[80] Freud, *Interpretation of Dreams* 463.

[81] Johnston, *Irish Poetry After Joyce* 140.

consistentemente como manifestações de uma vitalidade desgostante mas incontornável. Em "A Lough Neagh Sequence", essas características estabelecerão uma equivalência entre os vermes usados para isco e as enguias pescadas ou a pescar. As minhocas usadas como engodo intricam-se, de modo reminiscente da crença aristotélica quanto à origem das enguias[82] que servirão para apanhar, como espirais da lama ou barro de que parecem nascer - "millions whorling their mud coronas", "out of the clay" ("3. Bait", *DD* 40) - e a que a sua rápida integração no grande ciclo natural inevitavelmente as fará regressar; as enguias, por seu lado, enovelam-se também numa massa viva, como que um único corpo, repelente como a linha que as retira da água, "a filament of smut" ("5. Lifting", *DD* 42). O último poema da sequência reiterará a representação dos corpos fusiformes e penetrantes fundindo-se numa única "corda", ao justapor o que aparenta ser uma crença jocosa sobre o destino possível, e eventualmente confirmado mesmo que sob outra forma, de uma figura (humana) que partilha do visco e da sujidade, e a configuração de **solo em movimento** das enguias nos seus percursos em terras lamacentas, cumprindo uma etapa do seu complexo ciclo biológico que alimenta imagens particularmente repulsivas - terror e asco neste caso explicitados em ocorrências lexicais como *fears* e *horrid*:

> Unless his hair was fine-combed
> The lice, they said, would gang up
> Into a mealy rope
> And drag him, small, dirty, doomed
>
> Down to the water.
> (...)
> He stood at night when eels
> Moved through the grass like hatched fears
>
> Towards the water. To stand
> In one place as the field flowed
> Past, a jellied road,
> To watch the eels crossing land
>
> Re-wound his world's live girdle.
> Phosphorescent, sinewed slime
> Continued at his feet. Time
> Confirmed the horrid cable. ("7. Vision", *DD* 45)

A funcionalidade de imagens de peixes e vermes na concitação da repulsa ou na representação dos ciclos de vida e morte terá continuidade em poemas posteriores.

---

[82] Crença que John Wilson Foster identifica como uma das "fontes" de Heaney nesta sequência, em "Seamus Heaney's 'A Lough Neagh Sequence': Sources and Motifs", Bloom (ed.) *Seamus Heaney* (45-9) 48.

Assumirão por vezes forma patológica, podendo para além disso metaforizar relacionamentos humanos ou estados psicológicos. Um peixe doente oferecer-se-á em diferentes instâncias como objecto premonitório e indiciador de perturbações numa relação a dois, ou como analogia da limitação sentida por um sujeito poético que observa comportamentos eróticos juvenis e experimenta a consciência nostálgica da sua meia-idade:

> The fish faced into the current,
> Its mouth agape,
> Its whole head opened like a valve.
> You said 'It's diseased.'
> (...)
> We hang charmed
> On the trembling catwalk

("Augury", *WO* 53)

> [I] watched a young crowd leave the discotheque.
>
> Their voices rose up thick and comforting
> As oily bubbles the feeding tench sent up
> That evening at dusk - the slimy tench
> Once called the 'doctor fish' because his slime
> Was said to heal the wounds of fish that touched it.
> (...)
> I felt like some old pike all badged with sores
> Wanting to swim in touch with soft-mouthed life.

("The Guttural Muse", *FW* 28)

Vermes ou larvas, por outro lado, poderão também estar presentes na representação de dificuldades manifestas ou latentes em relacionamentos amorosos, como em "Summer Home", poema já por nós citado, e que faz preceder a referência explícita a um desentendimento conjugal da percepção semi-intuitiva de uma fermentação, um azedamento, uma atmosfera "possessa" que vem a materializar-se num tapete (talvez dos que sinalizam a entrada no espaço doméstico?) infestado de larvas:

> Was it wind off the dumps
> or something in heat
>
> dogging us, the summer gone sour,
> a fouled nest incubating somewhere?
>
> Whose fault, I wondered, inquisitor
> of the possessed air.
>
> To realize suddenly,
> whip off the mat
>
> that was larval, moving -

and scald, scald, scald. [83] ("Summer Home", *WO* 59)

Não por coincidência, um poema de *Field Work* com um título semelhante, "High Summer", e que aparentemente se reporta à mesma situação autobiográfica de umas férias no país basco francês [84], reiterará a imagem de crescimentos larvares paralelos a uma situação familiar tensa, quando, no fim de uma estada de pouco descanso pelo choro nocturno de filho(s) (como sucede também em "Summer Home"), o poeta reencontrar um pacote, que esquecera, de isco para a pesca, do qual emergem em grande profusão vermes e insectos.

A secção de "Summer Home" que citávamos terminava com uma acção purificadora a que corresponderiam, no plano conjugal, os gestos de amor postulados em passo posterior do poema como "curativos" da ferida aberta no relacionamento do casal. Num registo marcadamente diferente, mas confirmativo da não-casualidade da associação entre a imagem dos **vermes** e a da **ferida**, um poema do mesmo volume descreverá o sonho de um velho ex-combatente da I Guerra, sonho em que a aparente memória de jazer ferido na terra ganha contornos de pesadelo tumular pela imagem final dos vermes que se movimentam na "trincheira" do ferimento - em nada desvalorizando a potência mórbida da imagem que ela metaforize também o movimento dos dedos:

near his head

Horses plant their shods.
His real fear is gangrene.
He wakes with his hand to the scar
And they do their white magic

Where he lies
On cankered ground,
A scatter of maggots, busy

---

[83] Note-se como num poema de Ted Hughes, do volume que mais consistentemente se oferece ao reconhecimento de intertextos de Heaney, um lugar e tempo veranis são também de decomposição e de profusão larvar:

This evening, motherly summer moves in the pond.
I look down into the decomposition of leaves -
The furnace door whirling with larvae.

("Mayday on Holderness", *Lupercal* 11).

[84] Se é certo que só em "High Summer" a localização é explícita, esta inferência é de algum modo possibilitada pelo facto de, mencionando ambos os poemas o choro nocturno dos filhos, tal ocorrer em "Summer Home" numa "noite estrangeira" e se conjugar com a referência a "milho" e "vinha".

In the trench of his wound. ("Veteran's Dream", *WO* 52)

Situações de pesadelo nas quais um corpo vivo experimenta por antecipação a morte, ou (simetricamente) um cadáver se percebe como corpo vivo, são uma das formas específicas da circularidade biológica que temos vindo a apontar - aquilo que se representava já num poema de *Door into the Dark*, na sua vertente negativa, como "Birth of death, exhumation for burial" ("Elegy for a Still-Born Child", *DD* 31), e que em *Wintering Out* encontra ocorrências preparatórias do que será o seu culminar no volume seguinte. Sobre a oferta em *North* de imagens de cadáveres mantidos na sua integridade durante milénios como emblemas do nexo de recorrência da morte violenta, mas representados também como testemunhas da identidade de decomposição e crescimento na terra que os abriga, pronunciar-nos-emos mais adiante; mencione-se neste ponto a permanência nesse volume das representações, com a habitual repulsa fascinada, de matérias vivas e em transformação - como com "the slime kingdoms", reenvio para "Death of a Naturalist" num verso de "Kinship" (*N* 41), ou, no mesmo poema, a conspurcação de toda a vida *in potentia* sugerida com "mud pads and dirtied eggs" (*N* 41).

Não será por acaso que num dos primeiros poemas do volume seguinte uma voz oracular postulará uma regeneração condicionada a uma vitória da vida, representada quer como florescimento vegetal quer como irrupção do maravilhoso legível como metáfora artística, que anule um curso involutivo:

'I think our very form is bound to change.
Dogs in a siege. Saurian relapses. Pismires.
(...)
Unless the helmeted and bleeding tree
Can green and open buds like infants' fists
And the fouled magma incubate

Bright nymphs. ("Triptych, II.Sibyl", *FW* 13)

Se aqui se anseia por um gerar de entidades diáfanas a partir de matéria incandescente mas conspurcada, num poema sobre a casa de um artista, no mesmo volume, lamentar-se-á a mutabilidade e dir-se-á da ânsia por objectos perenes:

So much comes and is gone
that should be crystal and kept

("The Singer's House", *FW* 27)

Do mesmo modo se contemplará com desânimo, em *The Haw Lantern*, a quase instantaneidade da beleza nos cristais de gelo do granizo:

the way they were perfect first

and then in no time dirty slush. ("Hailstones", *HL* 14)

E em *Seeing Things*, num poema a que já dedicámos alguma atenção, testemunha-se a passagem de um mecanismo capaz de produzir (algo como) um halo de santidade a objecto corroído e destruído pela ferrugem:

For weeks I made a nimbus of old glit.
Then the hub jammed, rims rusted, the chain snapped.

("Wheels Within Wheels", *ST* 47)

Em *Station Island*, entretanto, e em especial na sequência com o mesmo título, lugar de confronto com todos os fantasmas, o papel na escrita de Heaney de representações como as que temos vindo a citar recebia reconhecimento ínvio pela já característica estratégia de auto-leitura na obra ou na experiência de outros. Essa estratégia, mais frequentemente detectável em textos críticos, ocorria, num dos poemas da sequência, em versos colocados na voz de William Carleton, fantasma com estatuto de predecessor, dizendo da sua experiência formativa em imagens que já nos serão familiares - o cheiro pútrido do linho, cadáveres em decomposição, peixes, vermes dentro de ferimentos...:

I who learned to read in the reek of flax
and smelled hanged bodies rotting on their gibbets
and saw their looped slime gleaming from the sacks
(...)
'All this is like a trout kept in a spring
or maggots sown in wounds ("Station Island II", *SI* 65-6)

Outro poema da mesma sequência proporá deliberadamente representações da morte e da decomposição como projecções da consciência, em qualquer das suas acepções - um poema que inclui o discurso imaginado do cadáver de um dos grevistas da fome mortos em Long Kesh em 1981, mas também a expressão da culpa do poeta, sob a forma de pesadelo, pelas suas distâncias e ausências perante as adversidades da sua comunidade[85], nesta que é a sequência de todas as auto-flagelações:

---

[85] Como Elmer Andrews esclarece, reportando-se a explicações avançadas por Heaney numa sessão de leitura dos seus poemas,

> his family was at the wake of a neighbour who had died on hunger strike, while he was at an Oxford poetry-reading, staying in Sir Keith Joseph's room at All Souls.

(Andrews, *The Poetry of S.H.* 169).

'My brain dried like spread turf, my stomach
Shrank to a cinder and tightened and cracked.
(...)
I dreamt and drifted. All seemed to run to waste
As down a swirl of mucky, glittering flood
Strange polyp floated like a huge corrupt
Magnolia bloom, surreal as a shed breast,
My softly awash and blanching self-disgust. ("Station Island IX", *SI* 84-5)

Uma das instâncias pungentes, enfim, de uma *via sacra* ao longo da qual, como Henry Hart sublinha, "[Heaney] conjoins spiritual devotion with bodily putrefaction"[86].

Como vertente positiva de um real físico e psicológico tantas vezes representável nestes termos, mencione-se a persistência da vida sobre ou no próprio seio da corrupção, a intuição de um crescimento do qual a imagem do **ovo** constituirá instância clara e frequente. Em "Alphabets" é o próprio mundo, na sua globalidade, que surge aos olhos de um astronauta, no momento em que contempla as suas origens, como

The risen, aqueous, singular, lucent O
Like a magnified and buoyant ovum (*HL* 3)

- concretização visual, na forma da vogal que Heaney em mais do que um momento mostrou preferir, do que Erich Neumann descreve como "the old cosmic egg, the universally known symbol of the primordial matriarchal world, which as Great Round contains the universe"[87]. Na sua forma e implicações, ele emblematiza os ciclos de vida e morte que tão obsessivamente se representam em Heaney, com recurso frequente a imagens de circularidade e concentricidade - precisamente o que nos propomos estudar em seguida.

---

[86] Hart, *S.H.: Poet of Contrary Progressions* 170.

[87] Neumann, *Great Mother* 328.

(iii) A circunferência e o centro

O relevo na cultura e arte irlandesas de formas e representações tendo como característica definidora a circularidade tem sido afirmado por diferentes autores, desde o chamar de atenção em estudos de antropologia para as suas ocorrências em estruturas neolíticas irlandesas, como noutras culturas primitivas, enquanto formas de convocação do sagrado [88], ao reconhecimento explícito da centralidade desse princípio na estética irlandesa por um poeta como John Montague [89], com a consequente vontade de o confirmar em procedimentos poéticos específicos.

Também a prática poética de Heaney recorre com frequência a nexos de circularidade, quer de natureza temporal quer espacial. Dos primeiros encontrámos já ocorrências significativas sob a forma de uma consciência da sazonalidade dos processos naturais - na fruição e perda anuais das amoras em "Blackberry-Picking" (*DN* 20), na regularidade de cios e partos de animais em "The Outlaw" (*DD* 16-17) ou "Cow in Calf" (*DN* 38), ou nas migrações de peixes, como em "The Salmon Fisher to the Salmon" (*DD* 18) ou nalguns dos poemas de "A Lough Neagh Sequence" (*DD* 38-45).

A sequência que agora mencionávamos constitui-se, aliás, como instância exemplar das representações que a circularidade encontra em Heaney, na medida da justaposição ou coexistência das dimensões temporal e espacial. O primeiro poema configura um primeiro exemplo dessa circularidade **no seu próprio espaço** - o que quer dizer também no seu **tempo** de leitura - ao repetir no último verso o enunciado colocado no primeiro, com a ênfase acrescida de se tratar de uma afirmação dizendo da renovabilidade **temporal** de um evento. Com o destaque duplo de abertura e de pronunciamento último do poema, é essa por outro lado uma das afirmações cuja concisão, co-extensão com cada um dos versos da primeira estrofe, e qualidade incisiva e lapidar, assumem o sentido da verdade, mescla de observação empírica, hipótese científica e saber popular[90], sobre o *locus* (o *lough*) que

---

[88] Ver nomeadamente Brendan Purcell, "In Search of Newgrange: Long Night's Journey into Day", Kearney (ed.) *The Irish Mind* 39-55.

[89] Ver Antoinette Quinn, "'The Well-Beloved': Montague and the Muse", *IUR* 19:1 (Spring 1989), (27-43) 42.

[90] Várias das afirmações, de valor semi-lendário, que integram a estrofe em seguida citada têm uma longa linhagem, ocorrendo já na *Topographia Hibernia* de Giraldus Cambrensis, do séc. XII (Gerald of Wales, *The History and Topography* 64-5).

dá o título à sequência:

> The lough will claim a victim every year.
> It has virtue that hardens wood to stone.
> There is a town sunk beneath its water.
> It is the scar left by the Isle of Man. ("1.Up the Shore", *DD* 38)

Afirma assim esta primeira quadra/secção (as estrofes surgem numeradas a romanos, sugerindo a sua relativa autonomia) um conhecimento firmado na aceitação mista do empiricamente verificável - como a petrificação da madeira [91], mesmo assim descrita em termos que a sugerem como transformação misteriosa - e do que se coloca do lado de fora de qualquer inquirição racional, mas se avaliza em *sententiae* imemoriais com solidez idêntica à da madeira longamente sujeita às águas do *lough*. Em contrapartida, as circunstâncias da segunda estrofe serão de um âmbito não só profano como profanador, contrapondo à crença respeitosa no que "é porque sempre foi" uma intervenção indiferente, massiva, violentamente abortiva no corpo natural, interrompendo fluxos e migrações também eles imemoriais:

> At Toomebridge where it sluices towards the sea
> They've set new gates and tanks against the flow.
> From time to time they break the eels' journey
> And lift five hundred stone in one go. (*DD* 38)

Esta descrição ecológica, cultural e porventura politicamente motivada [92] justifica-se na economia do poema pela apresentação na estrofe seguinte, introduzida por uma adversativa, da prática diametralmente oposta seguida pelos pescadores tradicionais do *lough* - numa relação com o seu ambiente que, ao contrário da brutalidade tecnológica da pesca massiva, se rege por uma harmonia e um respeito que poderiam parecer desconcertantes mesmo numa utopia ecológica:

> But up the shore in Antrim and Tyrone
> There is a sense of fair play in the game.
> The fishermen confront them one by one
> And sail miles out, and never learn to swim. (*DD* 38)

Só que o nexo deste padrão de vida é do foro do **mito** mais do que da ecologia, aquilo a que

---

[91] Heaney recorda num dos seus ensaios ter observado no gabinete de um seu antigo professor um pedaço de madeira que comprovava ese efeito (*P* 133).

[92] Neil Corcoran esclarece ser britânica a companhia detentora dos direitos de pesca em Lough Neagh, e também que seriam frequentes os conflitos entre essa entidade e os pescadores tradicionais, aos quais Heaney dedica a sequência (*S.H.* 67).

o poeta aqui chama "a sense of fair play in the game" poderia também chamar-se **religião** - no sentido do étimo verbal *religare*, tão adequado neste caso aos laços inquebráveis estabelecidos com o seu meio pelos pescadores. A pertença à esfera do sagrado das práticas que asseguram os meios de subsistência à comunidade em causa, ou (noutros termos) recolhem as benesses da Grande Mãe distribuidora de alimento, deixa-se reconhecer na incompatibilidade entre a perspectiva dos pescadores sobre o seu modo de vida como **também** modo de morte e qualquer tentativa de racionalização que vise de alguma maneira inibir essa circularidade na sua existência. A recusa em aprender a nadar é do mesmo foro da prática de, contra qualquer economicismo e nos antípodas dos processos industriais de Toomebridge, pescar as enguias à linha uma a uma, e traduz a aceitação serena dos pescadores de que a entidade que os alimenta é também a que deles se alimenta, num tributo sacrificial sempre renovado - e conforme à natureza dual da Grande Mãe Terra [93], fértil mas voraz:

> 'We'll be the quicker going down, they say -
> And when you argue there are no storms here,
> That one hour's floating's sure to land them safely -
> 'The lough will claim a victim every year.' (*DD* 38)

A esta serenidade na aceitação do inexorável não são indiferentes as implicações do princípio de repetição que rege o que designámos já como modo-de-vida-e-de-morte dos pescadores; repetição nas técnicas e gestos de pesca, como num tributo de cujo início não há memória e de cuja regularidade poderá não haver registo, constituindo contudo a fé na sua recorrência, e a justeza do seu lugar na circularidade natural da alimentação, os factores que lhe conferem sentido para esta comunidade tradicional - e leia-se o que Mircea Eliade escrevia a propósito do homem arcaico perante a adversidade:

> o que poderão significar o "sofrimento" e a "dor"? Eles nunca são encarados como uma experiência desprovida de sentido (...) Fosse qual fosse a sua causa e natureza, *o seu sofrimento tinha um sentido*; correspondia ou a um protótipo ou a uma ordem cujo valor não era contestado. [94]

A indiferença quanto à possibilidade da morte, na consciência de que alguém terá de cumprir o padrão em causa, assenta também numa despersonalização legível ainda à luz do que Eliade afirma sobre o modo como o "homem das culturas tradicionais" se define

---

[93] Ver Neumann, *Great Mother* 149.

[94] Mircea Eliade, *O Mito do Eterno Retorno: Arquétipos e Repetição* (Lisboa: Edições 70, 1981) 110.

através da imitação e repetição dos "gestos de um *outro*"[95], o precedente mítico.

Trata-se de sentidos a que o quarto e quinto poemas da sequência darão continuidade e expansão; no quarto poema, o sentido ritual que o poeta associa à pesca em Lough Neagh explicita-se na descrição das gaivotas como "Responsive acolytes above the boat", assistindo um desempenho cuja mestria - "the indifferent skill of the hunting hand" - se caracteriza pelo desinvestimento emocional do celebrante que se sabe mero executor de um padrão que o transcende:

> Not sensible of any *kyrie*,
> The fishers, who don't know and never try,
> Pursue the work in hand as destiny. ("4.Setting", *DD* 41)

Esse padrão manifesta-se objectivamente em movimentos, do pescador como do pescado, caracterizados pela circularidade, aqui representada de modo mais literal do que no poema anterior:

> The oars in their locks go round and round.
> The eel describes his arcs without a sound. (*DD* 41)

Idênticas representações estarão presentes nas estrofes finais do quinto poema, com a força adicional de se conjugarem, como expressões diversas de uma mesma ordem, com a dimensão temporal que sublinhávamos a propósito do primeiro poema:

> And wakes are enwound as the catch
> On the morning water: which
> Boat was which?
>
> And when did this begin?
> This morning, last year, when the lough first spawned?
> The crews will answer, 'Once the season's in.' ("5.Lifting", *DD* 42-3)

A resposta com que o poema termina, expressão, na sazonalidade para que explicitamente remete, do mesmo universo mental do aforismo que abria e encerrava "Up the Shore", traduz a indisponibilidade de uma comunidade tradicional para entender o tempo a não ser como recorrência, como circularidade ou ciclicidade - entendimento este que, como Eliade amplamente esclareceu nas suas obras, é característico de modos de existência enquadrados por nexos **míticos**. Nesse quadro, nenhum significado se atribui aos marcos que convencionam, compartimentam e balizam o tempo **histórico**, da linearidade de eventos singulares e separadamente interpretáveis, manifestando-se

---

[95] Eliade, *Eterno Retorno* 49.

> a *vontade de desvalorização do tempo* [por parte do homem arcaico] (...) Tal como o místico e o religioso em geral, o primitivo vive num presente contínuo. [96]

A busca de conforto no que é previsível é uma das determinantes de um padrão existencial como este, tal como ainda Eliade explica em diversos passos, dos quais o seguinte é um exemplo:

> o "primitivo", ao atribuir ao tempo uma direcção cíclica, anula a sua irreversibilidade. O passado não é mais do que a prefiguração do futuro.[97]

Por outro lado, a ruptura de um modo de viver deste tipo, marcado pela inscrição do trabalho numa ordem transcendente e do sagrado, surgirá precisamente com a entrada no tempo histórico, no qual o trabalho e a repetibilidade da experiência se tornam fardo ressentido e alimentam vontades de evasão:

> a "Queda no Tempo" confunde[-se] com a dessacralização do trabalho e a mecanização da existência que a ela se segue [98]

No equacionar do mítico e do ecológico em "A Lough Neagh Sequence", tal implicará também a ruptura das harmonias e equilíbrios com o meio que caracterizam a pesca tradicional, e poderá então representar-se no contraponto tecnológico, brutal, massivo de Toomebridge, no primeiro poema.

A intervenção no natural significada pela pesca em Toomebridge traduzia-se no frustrar da penetrabilidade e poder persistente das enguias nos seus ciclos migratórios, qualidades que apontámos já na representação por Heaney dos peixes, e da enguia em particular; que para Heaney essas características implicam o motivo da circularidade é confirmado por um poema em *Seeing Things* que constitui um regresso evidente a representações que "A Lough Neagh Sequence", entre outros poemas, tornou familiares para os seus leitores. O poema em causa inicia-se com a questão "What were the virtues of an eelskin?", para esclarecer, alguns versos abaixo:

> When a wrist was bound with eelskin, energy
>
> Redounded in that arm, a waterwheel
> Turned in the shoulder, mill-races poured
> And made your elbow giddy. ("Squarings, 2.Settings, xvii", *ST* 73)

Poderá evocar-se aqui, através da crença na possibilidade de partilha de uma energia que

---

[96] Eliade, *Eterno Retorno* 100-1.

[97] Eliade, *Eterno Retorno* 104.

[98] Eliade, *Mitos, Sonhos e Mistérios* 25.

tende tão marcadamente para manifestações centrípetas, a configuração assumida em "Lifting", o quinto poema de "A Lough Neagh Sequence", pelas enguias já pescadas, ao enrolarem-se entre si nos barris onde se acumulam. A tais enovelamentos associar-se-á também, através de um símile, a imagem das esteiras convolutas dos barcos ("wakes are enwound (...) / On the morning water") - uma insistência na circularidade que alimenta a proposta por John Wilson Foster de um movimento de **órbita** como "*the* archetypal motif of Heaney's poetry"[99]. A referida imagem conduz ainda, sublinhe-se, a uma equivalência no **espaço** do *lough* e nos barcos que nele desenvolvem a sua faina para a indistinção que o poema em termos últimos evidencia entre as diferentes recorrências **temporais** da pesca, naturalmente coincidentes com o surgimento das enguias nos seus ciclos migratórios - indistinções, de um e de outro tipo, patentes nas respostas inexistentes ou inconclusivas para as interrogações que o poema coloca em contiguidade: "which / Boat was which? // And when did this begin?" (*DD* 42-3).

Door into the Dark confirmar-se-á como um volume abundantemente concretizador de tais anulações da linearidade de espaço e tempo, processo de que poemas como "The Peninsula" e "The Plantation" serão exemplos maiores. Do primeiro, ao qual dedicámos já atenção alargada, retenha-se a noção de uma crise da palavra encontrando equivalência ordenadora e portanto pacificadora, mais do que uma cura, no **circuito** de uma paisagem minimal, sem pontos de partida nem chegada mas tão-somente de passagem - à semelhança do tempo em Lough Neagh:

> When you have nothing more to say, just drive
> For a day all round the peninsula.
> (...)
> The land without marks so you will not arrive
>
> But pass through ("The Peninsula", *DD* 21)

Quanto a "The Plantation", tivemos também já oportunidade de evidenciar, a propósito da metapoeticidade da paisagem, o modo como o percurso através do bosque se descobre inapelavelmente circular, no reconhecimento incessante das mesmas marcas (ou marcos) desse trajecto:

> birch trunks
> Ghosting your bearings,
> Improvising charmed rings

---

[99] Foster, "'A L.N. Sequence'" 49.

Wherever you stopped.
Though you walked a straight line
It might be a circle you travelled
With toadstools and stumps

Always repeating themselves.
Or did you re-pass them?
(...)
And having found them once
You were sure to find them again. ("The Plantation", *DD* 49)

Deste percurso, mesmo que prosseguido isoladamente, é indissociável a intuição de uma presença - a consciência de um precedente:

Someone had always been there
Though always you were alone. (*DD* 49)

Esta intuição do outro enquanto precedente num lugar que, por muito que se tente abandoná-lo para um progresso linear, é circularmente sempre o mesmo, faz recordar as considerações de Eliade sobre "a abolição do tempo pela imitação dos arquétipos e pela repetição dos gestos paradigmáticos"[100] em culturas tradicionais ordenando a sua existência em padrões míticos, culturas cujos nexos mentais e vivenciais Heaney, como temos visto, evoca, ou face aos quais estabelece aproximações metafóricas em vários poemas de *Door into the Dark* e dos volumes que se lhe seguem. Nos momentos em que essa abolição do tempo se dá, esclarece ainda Eliade, a identidade do que executa os gestos que ritualmente a desencadeiam define-se, paradoxalmente, pela sua dissolução, para que ele se torne o executante arquetípico e paradigmático:

> o homem das culturas tradicionais só se reconhece como real na medida em que deixa de ser ele próprio (para um observador moderno) e se contenta em *imitar* e *repetir* os gestos de um *outro*. [101]

O final de "The Plantation" verá, precisamente, a consciência de si do sujeito indefinir-se para se redefinir nas identidades e papéis que prevê para si naquele tempo e lugar, um pouco à semelhança da impossibilidade em Lough Neagh de distinguir uma recorrência de outra, ou um barco de outro - "which / Boat was which?" (*DD* 42) - sendo as referidas identidades e papéis, de uma primordialidade infantil, as que correspondem simultaneamente ao conhecimento e ao desconhecimento de um espaço que se domina e se teme:

You had to come back

---

[100] Eliade, *Eterno Retorno* 49-50.

[101] Eliade, *Eterno Retorno* 49.

> To learn how to lose yourself,[102]
> To be pilot and stray - witch,
> Hansel and Gretel in one. (*DD* 50)

Como mostrámos na consideração anterior deste poema, esse espaço, instituído pelas marcas da regularidade que o define, e palco do ensaiar de *personae*, sugere-se como espaço do poema ou da escrita; conjugando essa leitura com a que agora privilegiámos, coloca-se a possibilidade de Heaney, em poemas como "The Plantation", pretender projectar sobre o acto de escrita o sentido da anulação do tempo, da actualização mítica, da identidade e contemporaneidade de **todos** os actos de escrita ou gestos que lhes associe. Ao relatar aspectos do comportamento, feito de atavismos, dos pescadores de Lough Neagh, ou ao representar movimentos circunferenciais (simbolicamente associados ao tempo, como aponta Cirlot [103]) em associação com tais comportamentos, ou inscritos em nexos com as significações que apontámos noutros poemas, Heaney poderá estar a pôr em prática algo de semelhante à reactualização mítica através da narração, como Eliade a descreve:

> Pelo simples facto da narração de um mito, o tempo profano é - pelo menos simbolicamente - abolido: narrador e auditório são projectados num tempo sagrado e mítico. [104]

Uma questão, enfim, a que desenvolvimentos temáticos posteriores deste capítulo nos darão a oportunidade de regressar.

Atentemos ainda, contudo, na metapoeticidade implicada pela representação de espaços, formas ou movimentos circulares, que encontrará uma das suas ocorrências num poema de *The Haw Lantern* com o interesse particular de se tratar de uma instância de auto-avaliação por um sujeito poético que considera retrospectivamente cinquenta anos (a idade que Heaney teria dois anos depois da publicação do volume em causa) de um trabalho que se pressente metaforizado na identidade laboral de "The Stone Grinder", o título do poema. A característica primeira da árdua actividade deste trabalhador da pedra é a insatisfação de uma **impermanência**: contrariamente aos sentidos de **solidez** e **durabilidade** que a pedra à partida convoca, a tarefa que lhe cabe repetida e incessantemente executar é a de polir

---

[102] Note-se a ocorrência neste passo daquilo a que Christopher Ricks, num estudo de imagética reflexiva, chama "self-infolded simile" (a partir de expressão idêntica utilizada por William Empson), apontando a frequência do seu uso em poetas norte-irlandeses - ver Ricks, *The Force of Poetry* (Oxford: O.U.P., 1984) 51 segs.

[103] Cirlot, *Dictionary of Symbols* 48.

[104] Eliade, *Imagens e Símbolos* 58.

superfícies de pedra para, removendo inscrições que alguns fizeram, as disponibilizar para as inscrições de outros, testemunhando e promovendo a erosão de todas as marcas, dando lugar a sucessivos palimpsestos. A insatisfação de um relacionamento pela negativa com as superfícies em causa, desinscrevendo-as, procura no início do poema um paralelismo e um contraponto numa instância culturalmente paradigmática de um trabalho (deliberadamente) inconsequente, mas definido, no processo que lhe corresponde, pela positiva, e assentando numa aparência de progresso que não abdica da esperança de um dia se tornar realidade:

> Penelope worked with some guarantee of a plot.
> Whatever she unweaved at night
> might advance it all by a day.
>
> Me, I ground the same stones for fifty years
> and what I undid was never the thing I had done.
> I was unrewarded as darkness at a mirror. ("The Stone Grinder", *HL* 8)

Preparando as superfícies para o trabalho dos que experimentarão o gozo de pontos de partida e chegada, de auto-contemplação nas suas inscrições, de disponibilidade da consciência que como a *tabula rasa* se oferece ao **novo**, o polidor da pedra experimenta pelo contrário o cansaço do **mesmo** e a ausência da sua marca, e representa-os como circularidade:

> For them it was a new start and a clean slate
> every time. For me, it was coming full circle
> like the ripple perfected in stillness. (*HL* 8)

Note-se que a beleza desta imagem não anulará o sentido da frustração pela ausência de um momento gratificante; a última estrofe proporá, como gestos análogos e adequados à celebração de si mesmo, desfigurações (imaginando o apagar de algo como Mount Rushmore?) e um acto sexual inconsequente, que deixa o seu protagonista no final em situação idêntica à do início - acto (não) realizado, ironicamente, em cima de velhas iconografias:

> So. To commemorate me. Imagine the faces
> stripped off the face of a quarry. Practise
> *coitus interruptus* on a pile of old lithographs. (*HL* 8)

Alegoria possível, enfim, das ansiedades de um autor particularmente ciente das dissoluções da autor(ial)idade que a consciência intertextual de cada texto como re-escrita de muitos outros de algum modo produz.

Os nexos circulares e de órbita que fomos apontando supõem em todos os casos, e nalguns de modo explícito, um **centro**, cujas representações são informadas por sentidos afins ou concomitantes aos que caracterizam os referidos nexos, tornando ao mesmo tempo claro ser aquela a instância da sua realização máxima. Se sublinhámos a importância da circularidade em estruturas mentais e comportamentais do âmbito do mito, o centro é, como Eliade recorda, "a zona do sagrado por excelência, da realidade absoluta"[105], de acesso tão difícil quanto decisivo, porque constituindo um lugar de consagração e iniciação, como também de fundação de todas as coisas[106]. É o seu centro que confere "realidade" a qualquer *locus*, numa geografia que é

> sagrada e mítica, a única efectivamente *real* e não (...) uma geografia profana, "objectiva", de certo modo abstracta e não essencial, construção teórica de um espaço e de um mundo que não se habita e que portanto não se *conhece*.(...)
>
> Todo o microcosmos, toda a região habitada, tem aquilo a que poderia chamar-se um "Centro", isto é um lugar sagrado por excelência. É aí, nesse Centro, que o sagrado se manifesta de uma maneira total (...) Para cada um destes microcosmos podem existir vários "centros" (...) cada um destes "Centros" é considerado e mesmo designado literalmente por "Centro do Mundo". [107]

Formas e locais da cultura ancestral irlandesa testemunham o culto do centro, que será, segundo Proinsias MacCana, "one of the most fundamental constituents of Irish, and indeed of Celtic ideology"[108], e do qual - conjuntamente com formas circulares ou em espiral, sinalizando o sagrado ou evidenciando uma ordem cíclica do ser - abundam exemplos em estruturas megalíticas como Newgrange[109]. Não sendo obviamente um factor exclusivo, esse legado não deixará nalguns casos de estar presente, de forma consciente ou não, na determinação do emprego por poetas irlandeses de tais formas e das significações

---

[105] Eliade, *Eterno Retorno* 32.

[106] Ver Eliade, *Eterno Retorno* 33.

[107] Eliade, *Imagens e Símbolos* 39.

[108] Proinsias MacCana, "Early Irish Ideology and the Concept of Unity", Kearney (ed.), *The Irish Mind* (56-78) 68.

[109] Ver Purcell, "In Search of Newgrange" *passim*.

que lhes descobrimos associadas.

Vários poemas que citámos a propósito da circularidade constituem também, como começámos por dizer, instâncias de sinalização e celebração do centro. As primeiras palavras de "The Plantation" são precisamente

> Any point in that wood
> Was a centre (*DD* 49)

- modo de significar a excepcionalidade de um lugar fora de qualquer relação espacial ou temporal objectiva, ou seja, profana. Também os poemas sobre Lough Neagh consubstanciam um dos modos preferenciais de representação do centro em Heaney, o de ponto de convergência de forças instintuais: das enguias, nas suas migrações transoceânicas cuja distância não impede o rigor de um movimento "true / to his orbit" (*DD* 39), em direcção ao *lough* - mas também aos anzóis dos pescadores; e destes últimos, presos ao centro da sua vida balizada por uma sazonalidade em que são quer predador quer presa possível, atraídos para as profundezas do que é também o centro da sua morte. As indistinções do quinto poema ("which / Boat was which? // And when did this begin?" - *DD* 42-3) reforçam, como vimos, o sentido da pesca no *lough* como abolição do **tempo** profano - mas também do **espaço** profano, abolição essa que se opera num **centro**:

> A abolição do tempo profano e a projecção do homem no tempo mítico (...) produzem[-se] em intervalos essenciais (...): no momento dos rituais ou dos actos importantes (alimentação, geração, cerimónias, caça, pesca, guerra, trabalho, etc.). (...)
> Do mesmo modo, o espaço profano é abolido pelo simbolismo do Centro [110]

Ao referido âmbito de significação do centro como ponto de chegada de percursos guiados por atracções irresistíveis pertencem igualmente os poemas dedicados a **gravidades**, considerados no capítulo anterior. Como afirma Elmer Andrews, "Heaney wants to make us aware of the latent power in things that continually pulls them - and us - toward the centre"[111]. O sujeito poético auto-representar-se-á, aliás, como sujeito a tais forças: no mesmo poema de *North* em que contradiz Yeats em "The Second Coming" ("the centre cannot hold" - *CP* 211) com a afirmação

> This centre holds
> and spreads, ("Kinship", *N* 43)

---

[110] Eliade, *Eterno Retorno* 50-1.

[111] Andrews, *The Poetry of S.H.* 32.

descrever-se-á como

> a weeping willow
> inclined to
> the appetites of gravity. (*N* 43)

Se é certo que a representação do centro em Heaney tem predominantemente uma direcção positiva, com a afirmação da confiança na persistência ou sobrevivência de uma força vital - como sucedia no passo de "Kinship" que citávamos *versus* Yeats - não o será menos que os "apetites da gravidade" se conjugarão nalguns poemas com uma consciência da eventual intangibilidade e ilimitação do centro para que se tende, consciência pela qual pode perpassar o terror. Em "Bann Clay", dizendo da sua atracção pelo solo húmido, o poeta confessa: "I labour / Towards it still" (*DD* 54); o poema seguinte encerrará - e com ele o volume, sendo em regra as afirmações finais de cada livro de Heaney sinalizações de continuidade - com o verso: "The wet centre is bottomless" ("Bogland", *DD* 56). Como J.E. Cirlot informa, "in Ireland (...) [the abyss] was at the bottom of seas and lakes"[112], consideração com relevo não só para o pântano "sem fundo" do poema que agora citávamos, como também para a avidez da "exigência" sacrificial do *lough* - "The lough will claim a victim every year" (*DD* 38) - aceite pelos pescadores em "A Lough Neagh Sequence". A simbologia do abismo encontra, para além do mais, significações integráveis em nexos que já estabelecemos e a que voltaremos ainda na consideração da obra de Heaney:

> The abyss is usually identified with the 'land of the dead', the underworld, and is hence, though not always, associated with the Great Mother and earth-god cults. [113]

A representação do centro como ponto de penetração nesse mundo subjacente, que avulta na escrita poética de Heaney de *Door into the Dark* a *North* (pelo menos), é igualmente legível à luz de considerações de Eliade sobre os pontos de "ruptura de nível" e comunicação entre planos - muito embora em Heaney as significações dos níveis ou planos em causa, sendo, numa acepção particularmente lata, religiosas, possam não corresponder aos sentidos religiosos e morais mais comuns da estrutura cósmica a que Eliade se reporta:

> Nas culturas que conhecem a concepção das três regiões cósmicas - Céu, Terra, Inferno - o 'centro' constitui o ponto de intersecção destas regiões. É aqui que se torna possível uma ruptura de nível e,

---

[112] Cirlot, *Dictionary of Symbols* 2-3.

[113] Cirlot, *Dictionary of Symbols* 3.

> ao mesmo tempo, uma comunicação entre estas três regiões. [114]

Algo de idêntico, e num artigo que explicita a dívida para com Eliade, é afirmado por Patrick Sheerin sobre, especificamente, o sentido de santuários, de espaços sagrados na cultura gaélica:

> A major aspect of sanctuaries, from the perspective of *homo religiosus*, is that they are qualitatively different from the profane space by which they are surrounded. A break in ontological status occurs. Here an opening has been made to a transcendental realm and a point of passage instituted from one mode of being to another. [115]

A imagem da sujeição à gravidade com que Heaney escolhe representar a atracção exercida sobre si pelo(s) centro(s) conjuga esta experiência da ruptura de nível com uma auto-descoberta em momentos de saída do profano, que nalguns casos ocorrerão em lugares cuja sacralidade é ancestral e comunitária. É o que sucede num santuário como o do poema "In Gallarus Oratory", cuja visita terá proporcionado a Heaney uma experiência descrita num ensaio de *Preoccupations* como "a kind of small epiphany" (*P* 189), e no qual se justapõe o sentido do centro como espaço do sagrado ao de centro de gravidade:

> A core of old dark walled up with stone
> A yard thick. When you're in it alone
> You might have dropped, a reduced creature
> To the heart of the globe. (*DD* 22)

Em *Wintering Out*, por outro lado, dois poemas, "Land" (*WO* 21-2) e "Cairn-Maker" (*WO* 50) representarão o erigir de um *cairn*, montículo sagrado em pedra, gesto com o valor de construção de um centro. No primeiro desses dois poemas esse gesto tem também, contudo, um valor metapoético, quando o trabalho desenvolvido sobre aquele terreno é objecto da reflexão: "I composed habits for those acres" (*WO* 21); e quando o poema se oferece como objecto propiciatório equivalente ao que se deixaria sobre aquele altar: "This is in place of what I would leave..." (*WO* 21). Os momentos de saída do profano através da construção de um centro configuram-se assim, uma vez mais, como momentos da escrita, com o valor de experiência instituidora da integralidade do sujeito:

> todo o ser humano tende, mesmo inconscientemente, para o Centro e para o seu próprio Centro, o que lhe confere a realidade integral, a 'sacralidade'. [116]

---

[114] Eliade, *Imagens e Símbolos* 40.

[115] Patrick F. Sheerin, "Sacred Geography: the Irish Dimension", *EI* XXIII: 3 (Fall 1988), (79-86) 82.

[116] Eliade, *Imagens e Símbolos* 53.

O processo de criação poética pode apoiar-se ainda na simbologia do centro para encontrar analogias sacralizantes nos momentos de criação primordiais:

> A criação do homem, réplica da cosmologia [sic; **cosmogonia?**], teve semelhantemente lugar num ponto central, no Centro do Mundo. [117]

O valor do centro como *locus* do sujeito poético será especialmente sublinhado em poemas que promovem a assimilação metafórica da escrita a outros ofícios - como o do pescador, a cujas ocorrências nos referimos já, com algum destaque para a gestão das forças de gravidade e intuitos predatórios mútuos em "The Salmon Fisher to the Salmon". Representa-se aí um acto de pesca para cujas implicações na referida assimilação advém ênfase acrescida da alusão possível ao "salmão da sabedoria" na cultura céltica [118], e face ao qual o sujeito poético *qua* pescador afirma: "And I stand in the centre, casting" (*DD* 18). A mesma colocação central caracterizará o ferreiro do poema contíguo a este, operando transformações com o fogo no seu lugar de criação:

> The anvil must be somewhere in the centre,
> Horned as a unicorn, at one end square,
> Set there immoveable: an altar
> Where he expends himself in shape and music. ("The Forge", *DD* 19)

Significações simbólicas diversas mas concomitantes marcam esta representação do centro - desde a virilidade e a correspondente fecundação associáveis ao martelo e à bigorna, passando pelo fogo como agente transmutador, até à força e poder convocados pelo chifre ou à dimensão do fabuloso na referência ao unicórnio [119]. Todas elas contribuem para o enriquecimento semântico da figura do ferreiro: "equivalent to the accursed poet and the despised prophet (...) [and] the creator", segundo Cirlot [120], agente, como Jung apontava em *Symbols of Transformation*, da reunião e fusão do que estava separado [121], *alter ego* poético neste soneto de Heaney porque "gastando-se em forma e música" num lugar cujo sentido de sacralidade, assegurado já pelo seu reconhecimento como "centre", se reforça com a designação de "altar".

---

[117] Eliade, *Imagens e Símbolos* 43.

[118] Ver Squire, *Celtic Myth* 55, 210.

[119] Cirlot, *Dictionary of Symbols* 14, 105-6, 151, 357.

[120] *Dictionary of Symbols* 29.

[121] Jung, *Symbols of Transformation* 358.

A relevância, para a consciência instituidora do sujeito poético em Heaney, dos nexos que agora estudamos, reforça-se pela percepção de que recorrem ao longo do seu percurso biográfico, como resulta claro de um poema de *Seeing Things* no qual circularidades e concentricidades celebradas na infância se confirmam numa cena observada pelo poeta enquanto adulto. O poema em causa é "Wheels Within Wheels", já citado a propósito da experiência iniciática na lama ou dos sentidos afins da purificação, e que na sua terceira e última secção se reporta ao reacordar na memória, pelas concentricidades observadas no círculo de luz de uma pista de circo, da imagem da roda de bicicleta posta a girar no charco da quinta - ou seja, quando a contemplação de um centro viabiliza uma ruptura de nível temporal que promove súbitas contemporaneidades:

> Nothing rose to the occasion after that
> Until, in a circus ring, drumrolled and spotlit,
> Cowgirls wheeled in, each one immaculate
> At the still centre of a lariat.
> *Perpetuum mobile.* Sheer pirouette.
> Tumblers. Jongleurs. Ring-a-rosies. *Stet!* (*ST* 47)

Note-se como nestes dois últimos versos, que finalizam também o poema, se jogam os sentidos do centro entre os dois usos do itálico: o primeiro propõe a inscrição numa perpetuidade cósmica do movimento orbital observado, e inaugura uma série de referências que pode corresponder à sequência ininterrupta dos quadros de circo, mas se sugere igualmente como associação de ideias culminando na menção a *nursery rhymes* que supõem uma dança de roda; o segundo assenta num subtil jogo conceptual mas também de uma quase homofonia e homografia subjacente ao imperativo final. O contexto sugere-o como uma ordem de pista de circo (de um amestrador, e em alemão: *steht!* ?), que congelaria num momento mágico o movimento perpétuo e o quadro em causa - como também todo o processo de associação e evocação que interrompe; mas a grafia observada configura a palavra final como uma instrução latina [122] usada em provas tipográficas para revalidar algo que previamente se rasurou ou que de alguma maneira foi anulado. Ou seja, con-circularidades e concentricidades que quase tinham submergido na memória e que a cena

---

[122] **stet** (...) *Printing* [3rd sing. pres. subjunct. of L. *stare* to stand] 'Let it stand'; a direction in the margin of a proof or MS. that matter which has been altered or struck out is to remain uncorrected. Hence as *v.trans.*, to cancel a correction or deletion (of words in a proof or MS.) by writing 'stet' in the margin and underlining the words with a series of dots.

(*Oxford English Dictionary*).

circense reacordou são assim reinstituídas enfaticamente na escrita do poeta. A circunstância de a segunda secção deste poema evocar, como vimos aquando de um comentário anterior, a celebração seguida de conspurcação e perda de um artefacto belo na lama (as rodas de bicicleta sujeitas à ferrugem) torna-o uma incidência adequada para um juízo de Henry Hart sobre as relações entre o centro e a escrita em Heaney:

> Heaney's imagination is (...) ritualistic, gravitating towards 'centers' in order to repeat profane as well as sacred acts of creation that, he often painfully confesses, are wedded to destructions. [123]

Vimos já, citando Eliade, como um dos sentidos vitais da demanda do centro é a auto-demanda, de algum modo justaponível à demanda dos lugares de origem - da criação (de si). "Wheels Within Wheels" remetia para o contexto de origem que identificámos como predominante em Heaney, o da paisagem aquosa, mas, quer dentro quer fora desse contexto, instâncias mais particularizadas do centro não deixarão de surgir. Várias das representações do espaço doméstico, por exemplo, poderão partilhar desses sentidos, e o próprio Heaney sobre isso se pronunciou, numa entrevista de 1988 em que cita Eliade e se mostra consciente das aproximações ao sagrado que fomos localizando na sua escrita, colocando-as num contexto historico-cultural:

> I suppose Mircea Eliade's monograph on sacred and profane space is relevant here. I believe that the condition into which I was born and into which my generation in Ireland was born involved the moment of transition from sacred to profane. Other people, other cultures, had to go through it earlier - the transition fom a condition where your space, the space of the world, had a determinate meaning and a sacred possibility, to a condition where space was a neuter geometrical disposition without any emotional or inherited meaning. I watched it happen in Irish homes when I first saw a house built where there was no chimney, and then you'd go into rooms without a grate - so no hearth, which in latin means no *focus*. So the hearth going away means the house is unfocused. It sounds slightly sentimental to speak like this, it's the kind of tourist-industry sentiment that you want to beware of, and yet at the same time, it represents a reality: the unfocusing of space and the desacralizing of it.[124]

Na mesma página desta entrevista mencionava Heaney um *locus* e uma entidade celebrados no último poema da sequência "Clearances", em *The Haw Lantern*, que merecerão referência neste ponto; a encerrar uma sequência de oito sonetos em memória da mãe, evoca-se uma árvore também desaparecida, contemporânea do poeta no quintal de uma anterior casa da família, espaço vazio mas imaginativamente produtivo na sua

---

[123] Hart, *S.H.: Poet of Contrary Progressions* 45. Também Hart assinala, nesta fase do seu estudo, a relevância de Eliade para a leitura de Heaney.

[124] Brandes, "S.H.: An Interview" 6. Considerações muito próximas destas surgiriam igualmente na conferência / ensaio de Heaney, "Correspondences: Emigrants & Inner Exiles", Kearney (ed.), *Migrations: The Irish at Home and Abroad* (21-31) 28.

consciência:

> I thought of walking round and round a space
> Utterly empty, utterly a source
> Where the decked chestnut tree had lost its place
> In our front hedge above the wallflowers.
> (...)
> Deep planted and long gone, my coeval
> Chestnut from a jam jar in a hole,
> Its heft and hush become a bright nowhere,
> A soul ramifying and forever
> Silent, beyond silence listened for. ("Clearances 8", *HL* 32)

Note-se como a órbita mentalmente desferida no primeiro verso constitui um movimento já paradigmático em Heaney para o reconhecimento de um centro, tão vazio como (nos termos do segundo verso) uma **fonte** - um dos pontos cruciais no mapa do seu universo imaginativo. Sobre o valor do espaço vazio mas irradiante como emblema da sua poética em transições assinaladas para finais dos anos oitenta e consumadas em ***Seeing Things***, pronunciar-nos-emos em ponto posterior deste estudo; o mesmo sucederá com a articulação dos nexos familiares de ascendência e descendência - os dois primeiros versos do soneto tinham ocorrido já no terceiro poema de "Station Island" (*SI* 68), servindo igualmente a evocação de uma familiar **morta** - assim como com a celebração, manifesta em "Clearances", da domesticidade. Mencione-se apenas, desde já, o facto de as circunstâncias autobiográficas que informam este poema, e a reconversão que sofreram na sua memória, do espaço fisicamente preenchido para o espaço vazio, surgirem em *The Government of the Tongue* como representação mental e na escrita da já referida reconversão da sua postura poética; e de o ensaio em que tal ocorre insistir desde início na questão que para já nos interessa realçar, a da associação do sujeito poético e da sua auto-consciência a um lugar de origem, um **centro**, que coincide com uma árvore:

> over the years I came to identify my own life with the life of the chestnut tree.
>
> This was because everybody remembered and constantly repeated the fact that it had been planted the year I was born; (...) and also perhaps because the chestnut was the one significant thing that grew as I grew.
>
> (*GT* 3)

De facto, a referida associação lembra de imediato as considerações tecidas por Mircea Eliade sobre o lugar da árvore no simbolismo do centro, enquanto *Axis Mundi*:

> A variante mais difundida do simbolismo do Centro é a árvore Cósmica que se encontra no meio do Universo e que sustenta, como um eixo, os três Mundos (...) [um] arquétipo exemplar: a árvore do

Mundo. [125]

A instância mais frequente de um lugar associado às origens pessoais de Heaney e ao qual confere na sua poesia a dignidade explícita de centro do mundo é, contudo, um objecto já considerado a propósito de outras abordagens temáticas: a bomba de água do quintal. Sobre o seu valor como centro do seu contexto primeiro de referência se pronunciou o poeta a abrir o ensaio que ostenta como título o nome da quinta da infância, "Mossbawn", texto também de validação da experiência local *versus* as referências cosmopolitas, que publicaria como primeiro ensaio de *Preoccupations*:

> I would begin with the Greek word, *omphalos*, meaning the navel, and hence the stone that marked the centre of the world, and repeat it, *omphalos, omphalos, omphalos*, until its blunt and falling music becomes the music of somebody pumping water at the pump outside our back door. It is Co. Derry in the early 1940s. The American bombers groan towards the aerodrome at Toomebridge, the American troops manoeuvre in the fields along the road, but all of that great historical action does not disturb the rhythms of the yard. There the pump stands, (...) marking the centre of another world. (*P* 17)

Trata-se de uma designação e de concepções - particularmente quanto à constituição de cada centro em centro do mundo - que, tendo Heaney demonstrado ser Eliade uma das suas referências conscientes, poderia ter encontrado formuladas naquele autor [126], tal como nele poderia encontrar a validação do sentido de um vigor que sobrevive indiferente a transformações no mundo circundante e que desafia quaisquer outros poderes; esse sentido confirmar-se-ia, aliás, na representação da bomba enquanto centro no poema "The Toome Road", no qual, perante uma força sentida como invasora, o poeta declararia exultante:

> O charioteers, above your dormant guns,
> It stands here still, stands vibrant as you pass,
> The invisible, untoppled omphalos. (*FW* 15)

Evocava-se aqui, note-se, a afirmação final do poema-em-prosa "Sinking the Shaft", relato da instalação física desse centro: "I suppose we thought it never could be toppled" (*S* 8).

A propósito de poemas como "Rite of Spring" (*DD* 25) ou "Mother" (*DD* 29) apontámos também instâncias da particularização desse sentido da vitalidade associado à bomba do pátio em imagens sexuais, quer masculinas quer femininas, e procriativas, sinalizando a possibilidade da sua inscrição no âmbito do conceito arquetípico da Grande

---

[125] Eliade, *Imagens e Símbolos* 43. Ver também o seu *Tratado de História das Religiões* 373-5, 471.

[126] Nomeadamente em: *Eterno Retorno* 28, *Tratado de História das Religiões* 465.

Mãe - outra das nossas principais referências neste capítulo - sobre o qual fomos invocando em especial a obra, de inspiração jungiana, de Erich Neumann [127]. É ainda à luz dessa referência que poderemos considerar o reemergir da mesma instância do centro num poema de *Station Island* com o título "Changes"; regressando ao pátio da quinta com uma segunda pessoa para com quem assume uma postura didáctica (uma criança?), e destapando a bomba para lhe ver o interior, o poeta experimenta e partilha a descoberta, facultada pela utilização da bomba como ninho por um pássaro, de um símbolo por excelência do sentido embrionário do centro [128] como também da criação[129]: "There was a single egg, pebbly white" (*SI* 36). Este centro prenhe oferecer-se-á então à memória como centro de gravidade emocional e imaginativa, contraponto positivo à vacuidade de outros centros:

> I said, 'Remember this.
> It will be good for you to retrace this path
>
> When you have grown away and stand at last
> at the very centre of the empty city.' ("Changes", *SI* 37)

Numa perspectiva mais ampla, a bomba como centro surge como uma das instâncias da representação do centro **na** (ou em associação com a) **água**. São múltiplas as ocorrências dessa prática na poesia de Heaney, algumas dos quais já mencionámos a propósito de abordagens temáticas afins, do mesmo modo que outras poderão surgir ainda no decorrer deste estudo. As que a seguir alinhamos têm assim, e apenas, um valor exemplificativo: recorde-se então o já citado último verso de *Door into the Dark*, "The wet centre is bottomless" ("Bogland", *DD* 56); mencione-se a imagem empregue, num dos poemas-dedicatória de *North*, para a configuração observada numa batata cortada ao meio: "And, at the centre, a dark watermark" ("Mossbawn: Two Poems in Dedication, 2.The Seed Cutters", *N* 10); registe-se a descoberta, numa das instâncias no mesmo volume de arqueologia mitico-histórica tendo como referência o pântano, de "a cauldron // of generation / swung at the centre" ("Bone Dreams", *N* 28-9); e note-se como, em *Seeing Things*, um dos marcos na memória celebrados no poema "Markings" se representa como centro metaforizado no balde de água que se iça de um poço: "A windlass hauled the centre

---

[127] Neumann, *The Great Mother* 132, 260.

[128] Sobre o centro como umbigo e embrião, ver Eliade, *Eterno Retorno* 30-1.

[129] "in many mythologies we encounter the egg as the archetypal symbol of world creation" (Neumann, *Great Mother* 42).

out of water" (*ST* 9). Afim a tais localizações do centro na água será a leitura da água como índice de forças e fenómenos não evidentes sob outra forma, no limiar da objectividade - leitura que se explicitava nesses termos a abrir um dos encontros fantasmáticos de "Station Island":

> I had come to the edge of the water,
> soothed by just looking, idling over it
> as if it were a clear barometer
>
> or a mirror ("Station Island VII", *SI* 77)

Os dados a ler nesse "barómetro" manifestam-se em especial na imagem de ondulações concêntricas à superfície, surgindo (por exemplo) como conhecimento antecipado, precedendo a percepção sensorial directa, do aproximar de um comboio:

> Two fields back, in the house, small ripples shook
> Silently across our drinking water
> (As they are shaking now across my heart)
> And vanished into where they seemed to start. ("Glanmore Sonnets IV", *FW* 36)

Na inclinação para a transcendência e imaterialidade que *Seeing Things* revelará, esta imagem traduzirá uma continuidade entre um gesto no âmbito do real, num de dois poemas evocando um episódio biográfico de Thomas Hardy, e a sua correspondência na subjectividade individual:

> that stir he caused
> In the fleece-hustle was the original
>
> Of a ripple that would travel eighty years
> Outward from there, to be the same ripple
> Inside him at its last circumference. ("Squarings, 1.Lightenings", *ST* 60)

As representações do centro na água de que acima oferecíamos exemplos configuravam-no por outro lado, notoriamente, como *locus* matricial, procriativo - mas tivemos oportunidade de sugerir, a propósito da circularidade de vida e morte cujas implicações apontámos, que a escuridão uterina é também tumular. É precisamente sobre as trevas como também sobre a identidade de útero e túmulo em poemas de Heaney que nos debruçaremos em seguida, na última secção desta fase do nosso estudo.

(iv) Trevas de útero e túmulo

O lugar escuro apresentou-se já na nossa leitura numa das ordens de significações que desde mais cedo lhe pudemos identificar na escrita de Heaney: como espaço de ameaça do que não se conhece ou percebe sensorialmente mas se intui, concretizado nomeadamente no celeiro lembrado e reconfigurado nos terrores infantis de "The Barn", em *Death of a Naturalist*. Contudo, e como o título do volume seguinte tornaria claro, seria com e após *Door into the Dark* [130] que as referidas significações se adensariam, começando precisamente com a experiência do pesadelo, a que se reportam de modo mais ou menos directo os três primeiros poemas do livro. O título do primeiro, "Night-Piece", denotando à partida simplesmente uma cena nocturna em representação visual (na pintura, nomeadamente), adquire sentidos mais específicos na imagética, não só nocturna mas de pesadelo, dos seus sete versos:

> Must you know it again?
> Dull pounding through hay,
> The uneasy whinny.
>
> A sponge lip drawn off each separate tooth.
> Opalescent haunch,
> Muscle and hoof
>
> Bundled under the roof. (*DD* 13)

As formas equinas e de revolvimento nocturno de um estábulo que o pesadelo revela[131] colocam este poema em continuidade óbvia com o seguinte, "Gone" (*DD* 14), no qual se visita também um estábulo que, mesmo abandonado, evidencia ainda o rasto de um seu

---

[130] Um título a que não será alheio (por muito diferentes que sejam as respectivas representações do escuro) o poema de Robert Frost "The Door in the Dark" (*Selected Poems* 157-8).

[131] Características pelas quais poderá encontrar um intertexto em "A Dream of Horses", de Ted Hughes, em especial nos versos:

> Out of the night that gulfed beyond the palace-gate
> There shook hooves and hooves and hooves of horses:
> Our horses battered their stalls; their eyes jerked white.
>
> And we ran out, mice in our pockets and straw in our hair,
> Into darkness that was avalanching to horses
> And a quake of hooves.

(*Lupercal* 21).

ocupante, como uma presença não objectiva que reforça a ligação entre os dois poemas, não limitada ao espaço e aos animais - cuja espécie se reconhece nos ruídos ou nos aspectos anatómicos descritos no primeiro verso, como nos objectos de estábulo descritos no segundo, mas cujo nome não é dito. Poderá sugerir-se, contudo, de forma implícita e no feminino, em aposição à referência nocturna, no âmbito da qual o não-dito se poderá chamar *night...mare* - cuja acepção primeira é

> A female spirit or monster supposed to beset people and animals by night, settling upon them when they are asleep and producing a feeling of suffocation by its weight. [132]

Concomitantemente, a aparição do cavalo comporta, como quer Eliade quer Cirlot confirmam, uma simbolização funerária [133], e os sentidos associados do pesadelo e da morte dominarão o terceiro poema do volume, com a relevância adicional de o pesadelo configurar uma escavação que conduz a um cadáver - antecipando circunstâncias que avultarão em fases pouco posteriores da escrita de Heaney:

> The next stroke
> Found a man's head under the hook.
> Before I woke
> I heard the steel stop
> In the bone of the brow. ("Dream", *DD* 15)

Com um lugar inegável na gama temática da poesia de Heaney, o sonho e a morte não são, contudo, suportes exclusivos da representação do **escuro** em *Door into the Dark* e nos volumes seguintes. Essa representação encontrará uma diversidade de referências no real e na experiência que o poeta sente serem seus, desde o reconhecimento visual de uma paisagem inóspita de basalto, "the black locks // On Ireland", no poema "Shoreline" (*DD* 51), aos sons ancestrais que se emblematizam numa das escavações linguísticas de *Wintering Out* como "the black *O* // in *Broagh*" (*WO* 27); desde a placidez de uma domesticidade recordada como partilha de silêncios ou laconismo ao crepúsculo, com o tabaco incandescente a metonimizar laços que não requerem demonstrações -

> They sat on in the dark
> with their pipes red in their mouths, the talk come down
> to *Aye* and *Aye* again ("The Loaning", *SI* 51)

- a um avatar simbólico da violência como mal, ou a um desfile político nocturno que se

---

[132] *Oxford English Dictionary*.

[133] Eliade, *Eterno Retorno* 82; Cirlot, *Dictionary of Symbols* 152.

metaforiza como procissão de almas danadas, explícita mas desnecessariamente (pelo óbvio da referência) relacionada com Dante:

> A mandrake, lodged human fork,
> Earth sac, limb of the dark; [134]
>
> ("A Northern Hoard, 1.Roots", *WO* 39)

> And yes, my friend, we too walked through a valley,
> Once. In darkness. With all the streetlamps off.
> As danger gathered and the march dispersed.
>
> Scene from Dante ("Squarings, 3.Crossings, xxxvi", *ST* 94)

Imagens de lugares ou de espaço escuro poderão servir ainda a espiritualidade ou a percepção mística, variando entre o fechamento e a concentração do pequeno e quase subterrâneo santuário de "In Gallarus Oratory", *locus* da já mencionada "epifania" pessoal, descrito como "A core of old dark walled up with stone / A yard thick" (*DD* 22), à ilimitação cósmica que enquadra a comparação da alma a "a white cloth snatched away // Across dark galaxies" ("Squarings, 2.Settings, xxi", *ST* 77), ou ainda a "A shooting star going back up the darkness" ("Spoonbait", *HL* 21). E note-se que o poema que se segue a este em *The Haw Lantern* compara o trajecto de uma flecha, reconhecível como a de Ulisses atravessando imparavelmente os orifícios dos machados [135], às soleiras de pedra sucessivas de certos túmulos megalíticos (pensando provavelmente nos *passage graves* irlandeses do vale do Boyne), sequência interminável de portas-dentro-de-portas para a escuridão:

> There is no last door,
> Just threshold stone, stone jambs, stone crossbeam
> Repeating *enter, enter, enter, enter.*
> Lintel and upright fly past in the dark.
>
> ("In Memoriam: Robert Fitzgerald", *HL* 22)

E contudo Heaney declarara enfaticamente numa entrevista de 1979 (oito anos antes de *The Haw Lantern*): "I don't want any more Doors into the Dark: I want a door into the

---

[134] **Mandragora** (or Mandrake) A plant which was supposed to have various magic properties, a belief arising out of the likeness of its roots to the human form. Mandragora was also the name of the ghost of a devil, who appeared as a tiny black man, beardless and with unkempt hair. For the primitive mind, the mandrake represented the soul in its negative and its minimal aspects.

(Cirlot, *Dictionary of Symbols* 204)

[135] *Odisseia*, Livro XXI. No poema em causa Heaney homenageia um tradutor de Homero.

light"[136]. Não implicava esta declaração o rejeitar de representações como as que identificámos em último lugar; afinal, o escuro como espaço da espiritualidade pressupõe iluminações como experiência última, à imagem do choque da luz à saída do pequeno templo em Gallarus - "The sea a censer, and the grass a flame" (*DD* 22) [137]. O pronunciamento de Heaney revelaria antes a vontade de libertação, no sentido nomeadamente da viabilidade da perspectiva pastoral em *Field Work* (cuja publicação a referida entrevista assinalava), de um modo de escrita que *Door into the Dark* delineara (mais temática que prosodicamente), *Wintering Out* estabelecera definitivamente, e *North* consagrara em todas as suas implicações, como veremos - modo esse marcado pela soturnidade ou pelo pessimismo mitico-histórico das referências, e por uma correspondente contenção e disciplina estilistico-retórica e do verso, gráfica e prosodicamente consagrada nas linhas curtas, incisivas, sugestivas da verticalidade de uma escavação.

Embora a atracção pelo escuro seja mais frequentemente manifestada até *Field Work*, um dos seus sentidos de que Heaney nunca se desligará é o que o reconhece como fonte de energias emocionais, de estratos da memória - de circunstâncias que constituem o lugar escuro em espaço da interioridade do sujeito poético e de revelação de si. O ponto de partida mais claro para a asserção desse sentido coincidia, naturalmente, com as últimas palavras de *Death of a Naturalist*, sob o título porventura demasiado óbvio de "Personal Helicon":

> I rhyme
> To see myself, to set the darkness echoing. (*DN* 57)

Antecipava-se assim o título escolhido para o volume seguinte, que seria retirado do primeiro verso de uma das projecções do poeta noutros ofícios - precisamente o do ferreiro, cujas implicações simbólicas e metapoéticas apresentámos já, a propósito da representação do centro: "All I know is a door into the dark" ("The Forge", *DD* 19). Duas páginas adiante, em "The Peninsula", o momento imediatamente prévio ao salientar da reconfiguração e interiorização do real produzida pelo circuito repetido do espaço em causa - momento cuja relevância para as condições emocionais e intelectuais da escrita se valida

---

[136] O'Driscoll, "In the Mid-Course" 13.

[137] Ou, nas palavras de Elmer Andrews, "in 'In Gallarus Oratory' submission to the dark is the prerequisite of illumination" (Andrews, *The Poetry of S.H.* 28).

na contraposição a um ponto de partida afásico ("When you have nothing more to say") - significar-se-á na fórmula: "And you're in the dark again" (*DD* 21). Ainda no mesmo volume, afirmar-se-á acerca de (aparentemente) uma peça de um músico ou compositor: "He got this air out of the night" ("The Given Note", *DD* 46); e no poema de *North* que ostenta o mesmo título do volume, entre os conselhos escutados a um barco Viking avultará: "Compose in darkness" ("North", *N* 20). Será ainda a associação do escuro e do auditivo, por contraposição à luz e ao visual, a um conhecimento intuitivo mas definidor de trajectórias infalíveis que alimentará uma atracção pela figura do morcego, sugerida nas suas sondagens sonoras do escuro em versos de "Gifts of Rain" que reproduzem graficamente os seus movimentos aparentemente erráticos -

> He fords
> his life by sounding.
> Soundings. (*WO* 23)

- e objecto explícito de representação em "A Bat on the Road", poema introduzido por uma epígrafe joyceana na qual o símile do morcego serve a articulação do despertar de uma consciência de si, exacerbadamente individual porque em isolamento, com o espaço escuro:

> *A batlike soul waking to consciousness of itself in darkness and secrecy and loneliness.* [138] (*SI* 40)

A potencialidade de germinação do espaço escuro não nos é proposta por Heaney, contudo, apenas num âmbito espiritual, intelectual ou artístico - antes disso, ela representa-se em termos sexuais e procriativos: "Darkness is associated with an uncontrollable fecundity, a pullulation of alien, secret, absorbing life"[139]. "The Outlaw", o poema em registo jocoso sobre o boi de cobrição ilegal, seria uma das instâncias em que este juízo se poderia apoiar, quando o lugar de repouso e latência de um animal cujo valor se media pela sua potência e capacidade fecundadora era conspicuamente o escuro:

> Kelly whooped and prodded his outlaw
> Who, in his own time, resumed the dark, the straw. (*DD* 17)

---

[138] A fonte joyceana é *Portrait* 446, sendo em rigor: "a batlike soul waking to *the* consciousness of itself in darkness and secrecy and loneliness" (itálico nosso).

É possível que, na representação do escuro como lugar de desencadeamento da escrita, Heaney se recordasse da menção eliotiana a "the nature of that dark embryo within him [the poet] which gradually takes on the form and speech of a poem" (T.S.Eliot, "Critical note to *Collected Poems of Harold Monro*", ed. by Alida Monro (1933) - citado por John Press, *A Map of Modern English Verse* (London: O.U..P., 1969) 86).

[139] Dick Davis, "*Door into the Dark*", Curtis (ed.), *The Art of S.H.* (27-34) 29.

Isto para além de na experiência humana do sexo e do amor ser o escuro da noite o espaço e o tempo de expectativas e concretizações - das quais se poderá mencionar, ainda de *Door into the Dark*, o poema "Night Drive", projectando o acto sexual esperado na geografia que o testemunhará mas cuja distância o adia:

> I thought of you continuously
> A thousand miles south where Italy
> Laid its loin to France on the darkened sphere. (*DD* 34)

Aproximações da experiência sexual a um coito telúrico ou cósmico num espaço escuro e esférico...- reconheça-se a inscrição do espaço escuro em referências que consistentemente invocámos para os âmbitos de significação explorados ao longo deste capítulo:

> nearly all the early and primitive documents trace the origin of the world and of man to the darkness, the Great Round, the goddess.
>
> Whether, as in countless myths, the source of all life is the primordial ocean or whether it is earth or heaven, these sources have one thing in common: *darkness*. (...) It is this common factor, the darkness of the primordial night as the symbol of the unconscious, which accounts for the identity of night sky, earth, underworld, and the primeval water that preceded the light. [140]

Conduzem-nos estas afirmações ao ponto de conjugação das representações estudadas até aqui - as analogias para a sexualidade na terra e na água, os ciclos de crescimento e decomposição, os nexos da circularidade e do centro, os sentidos concomitantes do espaço escuro - na identidade última de **útero** e **túmulo** a que em mais do que um momento nos referimos, e da qual quereremos por fim apontar algumas concretizações em Heaney. Desse binómio teremos até aqui dado maior ênfase ao lado da vida, mas torne-se claro como a morte pode surgir na poesia de Heaney com tão grande frequência quanto variedade de registos, desde a serenidade na evocação ou elegização de familiares mortos às circunstâncias de pesadelo dos primeiros poemas de *Door into the Dark*; desde a utilização da morte como metáfora de desvanecimentos culturais, como em "The Last Mummer" (*WO* 18) (o momo apresenta-se *shrouded*), à sugestão politicamente alegorizante da inversão de perspectivas escatológicas, como na epígrafe geral a *Wintering Out*, perante a paisagem dos campos de internamento no Ulster: "*Is there a life before death?*"; desde a sua inscrição no grande desígnio atávico de *North*, com sentidos impendentes sobre os destinos colectivos, à sua experiência no plano exacerbado dos dilemas íntimos e da culpa, pela autoprojecção imaginativa no declínio físico de um grevista da fome, no nono poema de "Station Island" (*SI* 84). Assenta a frequência das representações

---

[140] Neumann, *Great Mother* 212.

da morte em particularidades quer pessoais quer culturais: Heaney revelou em entrevista como a configuração social do culto dos mortos na Irlanda, tendo-o habituado desde criança a comparecer a velórios, estará por detrás da serenidade com que cadáveres são descritos em poemas seus[141], e abundam, para além disto, as chamadas de atenção para a dimensão funerária da cultura irlandesa [142].

Na leitura que fizemos de "A Lough Neagh Sequence", a propósito das formas circulares que regem esses poemas, apontámos uma das instâncias mais evidentes em Heaney da identidade de útero e túmulo no solo (neste caso aquático) que funciona como espaço vital para os pescadores. "Pursu[ing] the work in hand as destiny" (*DD* 41), aceitam aqueles homens como natural, orgânico, de alguma forma justo, que - repetindo uma formulação nesse ponto empregue - a entidade que os alimenta deles se alimente, sob a forma do tributo anual de um afogado: "The lough will claim a victim every year" (*DD* 38). Confirma-se na profundidade escura e sem fundo do *lough* a duplicidade da Grande Mãe que Jung descrevia, e da qual realçamos nos passos seguintes a componente negativa:

> All these symbols [of the mother] can have a positive, favourable meaning or a negative, evil meaning. (...) Evil symbols are the witch, the dragon (or any devouring or entwining animal, such as a large fish or a serpent), the grave, the sarcophagus, *deep water, death, nightmares* and bogies (...) On the negative side the mother archetype may connote anything secret, hidden, *dark*; the *abyss*, the *world of the dead, anything that devours*, seduces and poisons, that is terrifying and *inescapable like fate.*[143]

Erich Neumann será a este respeito porventura ainda mais explícito, sublinhando a identidade de **terra** e **água** como elementos nos quais se actualizam estes valores simbólicos[144], e pormenorizando a caracterização da "Mãe Terrível" em sentidos que se revelarão fundamentais para poemas quer já considerados quer a considerar:

> The mysteries of death as mysteries of the Terrible Mother are based on her devouring-ensnaring function, in which she draws the life of the individual back into herself. Here the womb becomes a devouring maw (...)
> The dark half of the black-and-white cosmic egg representing the Archetypal Feminine engenders terrible figures that manifest the black abysmal side of life and the human psyche. (...) death and destruction, danger and distress, hunger and nakedness, appear as helplessness in the presence of the Dark and Terrible Mother.
> Thus the womb of the earth becomes the deadly devouring maw of the underworld, and beside

---

[141] Haffenden, "Meeting S.H." 8.

[142] Ver, nomeadamente, Patrick Sheeran, "The Irish Tradition and Nineteenth-Century Fiction: A Review", Bartlett et al. (eds.), *Irish Studies* (87-97) 90; Sheeran, "*Genius Fabulae*" 203-4.

[143] Jung, *Archetypes* 81-2. Itálicos nossos.

[144] Neumann, *Great Mother* 47.

> the fecundated womb and the protecting cave of earth and mountain gapes the abyss of hell, the dark hole of the depths, the devouring womb of the grave and of death, of darkness without light, of nothingness. For this woman who generates life and all living things on earth is the same who takes them back into herself, who pursues her victims and captures them with snare and net. (...)
> The yawning, avid character of the gullet and the cleft represents in mythological apperception the unity of the Feminine, which as avid womb attracts and kills the phallus within itself in order to achieve satisfaction and fecundation [145]

Diga-se que, na maioria dos poemas de Heaney representando os poderes devoradores da terra/água na simbiose a que o pântano corresponde - pântano que, como vimos no início deste capítulo, se torna o solo paradigmático na sua obra - à tracção exercida pelo solo corresponde em regra uma atracção experimentada pelo sujeito poético que a ela se entrega, mais do que resistindo-lhe com ansiedade ou terror. Uma das poucas excepções sugere-se na última secção de "Land", descrevendo a experiência imaginária de se descobrir vítima de uma armadilha do/no solo, expressão de um poder telúrico e corolário da postura de escuta da terra em que o sujeito se auto-propõe com alguma frequência - "listening for the silence under the ground", em "Nesting Ground" (*S* 7), ouvindo a sibila referir-se a "The ground we kept our ear to for so long" no segundo poema de "Triptych" (*FW* 13):

> if I lie with my ear
> in this loop of silence
>
> long enough, thigh-bone
> and shoulder against the phantom ground,
>
> I expect to pick up
> a small drumming
>
> and must not be surprised
> in bursting air
>
> to find myself snared, swinging
> an ear-ring of sharp wire. ("Land", *WO* 22)

A disponibilidade para a entrega voluntária ao solo é contudo, como dizíamos, predominante, e a correspondência do sujeito à força que sobre ele se exerce tem expressão evidente na metáfora da escavação, que foi ponto de partida neste estudo e a que recorrentemente regressamos. Tal correspondência exemplifica-se em "Bann Clay", poema que se reporta à exploração de um veio de argila, resgatado da latência no solo aquoso para uma actualização da sua potencialidade matricial:

---

[145] Neumann, *Great Mother* 71-2, 149, 171.

Sunk

For centuries under the grass
It baked white in the sun,
Relieved its hoarded waters
And began to ripen. (*DD* 53)

Como ainda Neumann poderia recordar, "clay belongs to the earth, which stands in a relation of *participation* with the Feminine"[146]. Não será surpreendente que a relação do sujeito com este solo seja então reminiscente de poemas anteriores no mesmo volume como "Undine" (*DD* 26), instância de penetração da terra como corpo feminino e objecto erótico, o qual tinha por sua vez intertextos evidentes em passos do *Tarry Flynn* de Kavanagh. Neste caso, contudo, a dimensão erótica não se explicita do mesmo modo, sendo uma entre várias linhas de significação patentes na convergência e absorção mútua que em especial os dois últimos versos propõem:

I labour
Towards it still. It holds and gluts. [147] ("Bann Clay", *DD* 54)

Solo idêntico se oferecerá no poema seguinte e último do volume, "Bogland", no qual se conjuga a percepção dos poderes devoradores do pântano com as suas qualidades preservantes, estas acentuando a leitura benigna daqueles - mas note-se como o sentido da deglutição ganha ênfase acrescida por ser precisamente com um alimento que se exemplifica a preservação:

Butter sunk under
More than a hundred years
Was recovered salty and white.
The ground itself is kind, black butter

Melting and opening underfoot (*DD* 55)

A deliquescência do pântano, que tanto devora como conserva ou regurgita, assume-se também, implicitamente, como paisagem nacional, e embora essa dimensão tenha o seu

---

[146] Neumann, *Great Mother* 134.

[147] Um intertexto para este poema como para o já citado "Land" poderá ser o início de "The Hawk in the Rain", do livro com o mesmo título, de Ted Hughes - na situação representada, como também na dicção fortemente aliterativa, cujo impacto em Heaney mencionámos já:

I drown in the drumming ploughland, I drag up
Heel after heel from the swallowing of the earth's mouth,
From clay that clutches my each step to the ankle
With the habit of the dogged grave

(*The Hawk in the Rain* 11)

ponto de estudo alargado mais adiante neste capítulo, note-se desde já como alguns dos versos sugerem que, contrariamente ao que se passaria na **outra** ilha,

> They'll never dig coal here,
>
> Only the waterlogged trunks
> Of great firs, soft as pulp. (*DD* 55-6)

A suavidade dos materiais assim recuperados tanto pode ser a do não-nado como a do já morto, indistintos na longa duração de tais gestações ou inumações, aos quais são arrancados pelo trabalho de arqueólogos, de pobres cavadores em turfeiras, ou por uma escrita que os celebra repetidamente - se "Bogland" encerra *Door into the Dark*, "Bog Oak" (*WO* 14-15), cujo título se refere também à madeira recuperada dos pântanos, será o segundo poema do volume seguinte, *Wintering Out*. O mesmo volume assinalará a afinidade electiva de Heaney com um dos trabalhadores desse solo, por razões para as quais são de grande importância as implicações históricas do título "Navvy"[148], mas para as quais contribuem também de modo decisivo o facto de tudo o que é seu repousar no ventre do pântano, de a sua existência o ligar de modo inerradicável ao solo:

> The morass
> the macadam snakes over
>
> swallowed his yellow bulldozer
> four years ago, laying it down
> with lake-dwellings and dug-outs,
> pike-shafts, axe-heads, bone-pins,
>
> (...)
> my brother and keeper
>
> plugged to the hard-core ("Navvy", *WO* 51)

Para além desta irmanação com uma figura sobre quem o pântano parece querer vincar os seus direitos, *Wintering Out*, quer na sua primeira parte, mais cultural, quer na segunda, de ênfase mais pessoal, contém diversas instâncias da já mencionada atracção pelo regresso às águas matriciais. Essas instâncias incluem a celebração pesarosa e compassiva de um recém-nascido surgido afogado -

> A small one thrown back
> To the waters ("Limbo", *WO* 70)

---

[148] Designação abreviada dos *navigators*, trabalhadores em regra irlandeses contratados para abrir estradas ou canais, e com um lugar inequívoco entre as vítimas da exploração laboral e da inferiorização social na história socio-económica das Ilhas britânicas desde o séc. XVIII.

- a intuição de "darker fathoms" em "Shore Woman" (*WO* 67), ou a representação, com o pormenor erotizante dos seios "embalados" por uma corrente subterrânea, de uma sereia "regressada a casa", revivendo o seu son(h)o aquático rodeada dos laços umbilicais de algas:

> She sleeps now, her cold breasts
> Dandled by undertow,
> Her hair lifted and laid.
> Undulant slow seawracks
> Cast about shin and thigh,
> Bangles of wort, drifting
> Liens catch, dislodge gently.
>
> This is the great first sleep
> Of homecoming ("Maighdean Mara", *WO* 68)

Mas a experiência de uma remissão à água surgira já imaginada na primeira pessoa em "Toome", como corolário natural da escavação linguística a que a articulação do nome do lugar correspondia, e, resultando do prazer dessa articulação, configurada igualmente com o prazer de uma serenidade, de um repouso que nem a imagem final dos cabelos prolongados em pequenas enguias (um eco de "A Lough Neagh Sequence"?), potencialmente desgostante, consegue perturbar:

> till I am sleeved in
>
> alluvial mud that shelves
> suddenly under
> bogwater and tributaries,
> and elvers tail my hair. ("Toome", *WO* 26)

Quanto a estas imagens, refiram-se uma vez mais os sentidos intra-uterinos e também de inumação que Freud aponta para as representações oníricas da experiência de imersão, como também de ocupação de lugares estreitos[149]. A propósito da "estreiteza" dessa locação freudianamente valorizada, reconheça-se por outro lado que as representações uterinas em *Wintering Out* encontram um (menos comum) exemplo não-aquático em "Oracle" (*WO* 28), identificado já no capítulo anterior, em articulação com "Cauled" (*S* 4) e com passos autobiográficos de *Preoccupations*, como instâncias da inumação numa árvore ou numa cápsula verde para um renascimento. "Oracle" abre com as palavras "Hide in the

---

[149] Freud, *Interpretation of Dreams* 521, 524, 525n, 526, 528n. De notar também a implicação funerária do título do poema: "Toome - the name is from the Gaelic *tuama*, 'tumulus'" (Catherine Byron, *Out of Step: Pursuing Seamus Heaney to Purgatory* (Bristol: Loxwood Stoneleigh, 1992) 161).

hollow trunk", e o passo em *Preoccupations* que relata a experiência representada nesse poema inclui o seguinte passo: "once you squeezed in (...) you were at the heart of a different life" (*P* 18), expandindo em seguida a percepção da pertença a outro corpo vivo e de um distanciamento em relação ao mundo exterior. Leiam-se agora as seguintes considerações de Jung e Neumann:

> Just as the myths tell us that human beings were descended from trees, so there were burial customs in which people were buried in hollow tree-trunks, whence the German *Totenbaum*, 'tree of death', for coffin, which is still in use today. If we remember that the tree is predominantly a mother-symbol, then the meaning of this mode of burial becomes clear. *The dead are delivered back to the mother for rebirth.* (...)
> The motif of entwining is a mother-symbol. The entwining trees are at the same time birth-giving mothers [150]

> The Great Earth Mother who brings forth all life from herself is eminently the mother of all vegetation. (...) The center of this vegetative symbolism is the tree. (...)
> But the tree as house or bearer of fruit is not only evaluated positively as a place of birth; in accordance with the ambivalent structure of the Archetypal Feminine from which it arises, it can also be an abode of death. [151]

Regressando a Heaney, e a propósito do título "Cauled" e da ocorrência nesse poema-em-prosa da expressão "a caul of shadows", sublinhámos na leitura a que também no capítulo anterior procedemos o facto de remeterem para o sentido de *caul* como "coifa" ou parte da membrana fetal cobrindo a cabeça de algumas crianças no momento do parto, o que reforçava o sentido uterino da experiência evocada nesse texto - como nos outros com os quais sublinhámos afinidades tão estreitas que quase os tornavam versões diversas de um mesmo episódio. E se dizíamos há pouco que os poemas em causa constituíam instâncias não-aquáticas do regresso ao útero, não é menos verdade que a crença tradicional no valor propiciatório do *caul* nos reenviava para a água, na medida em que supostamente implicaria para a criança assim nascida uma imunidade ao afogamento - e, não por acaso, Heaney revelaria num poema de *Station Island* ter a sua família em dado momento sido induzida, por uma das suas travessuras infantis, na convicção errónea do seu afogamento num charco da quinta.

A referência uterino-tumular, como a temos vindo a ler, manter-se-á na obra de Heaney mesmo para além da sua vontade manifesta de substituir a "porta para a escuridão" por uma "porta para a luz", em entrevista que algumas páginas atrás citávamos. Encontrará

---

[150] Jung, *Symbols of Transformation* 233, 245-6

[151] Neumann, *Great Mother* 48-9, 50.

nos livros desde 1979 instâncias quer da sua vertente de vida - como na percepção erótica da mulher desejada como envolta em "a mothering smell of wet", no segundo poema da sequência "Field Work" (*FW* 53) - quer do lado da morte, como no poema de "Station Island" em que, depois da auto-descrição de um corpo que morre gradualmente, pela *persona* de um grevista da fome, o poeta aponta a justiça não-cumprida de um regresso daquela "alma" ao solo da origem, sua e do primeiro ensaio de guerra do agora morto:

> Unquiet soul, they should have buried you
> In the bog where you threw your first grenade ("Station Island IX, *SI* 84)

O choro, pelo morto mas também em expiação própria, surgirá enquadrado por água e trevas: "And I cried among night waters" (*SI* 85).

No mais recente *Seeing Things*, um volume também marcado por contextos aquáticos, a figura do pai, cuja morte diversos poemas do livro assinalam, fará a seguinte aparição, evocativa de um episódio biográfico de queda à água e embaraço consequente, mas condicionada nos termos da sua descrição pela perspectiva póstuma:

> Once upon a time my undrowned father
> Walked into our yard ("Seeing Things III", *ST* 18)

E num poema de confronto súbito com um avatar de vitalidade numa circunstância de quase morte (a quase colisão do carro do poeta com uma raposa), surgirá o voto: "Let rebirth come through water, through desire" ("Squarings, 3.Crossings, xxv", *ST* 83).

Sobre as condições mitico-simbólicas do renascimento, afirma Erich Neumann num passo mais da sua obra que temos vindo a citar: "rebirth can occur through sleep in the nocturnal cave, through a descent to the underworld realm of the spirits and ancestors, through a journey over the night sea"[152]. Qualquer destas experiências se ensaiava em *North*, o volume que é na obra de Heaney a instância máxima dos modos de representação que aqui estudámos, mas aplicados especificamente à formulação de um nexo para a História e o destino (norte-)irlandeses. Esse nexo será o objecto de estudo para o final do presente capítulo - mas antes coloquemos a leitura que até este ponto nos ocupou na rede intertextual da poesia irlandesa das últimas décadas.

---

[152] Neumann, *Great Mother* 292.

(v) Nexos de vida e morte em contexto: Seamus Heaney e *os outros*; Thomas Kinsella, as sombras e a morte

Iniciámos no capítulo anterior a consideração de poetas e poemas com orientações temáticas e modos de representação que, no âmbito da auto-consciência exacerbada da tradição irlandesa, e de uma perspectiva determinada pela leitura prévia da obra de Seamus Heaney, podem tornar especialmente esclarecedor aquilo a que em Introdução chamámos uma leitura relacional. Essa consideração terá sugerido desde logo alguns dos sentidos pelo qual idêntico cotejo **neste capítulo** poderá passar - na medida da extensão dos modos da ruralidade para o **outro** confronto com o solo que agora privilegiamos.

De facto, instâncias já estudadas da poesia de Patrick Kavanagh permitiram que lhe reconhecêssemos, em poemas de fases tão diferentes da sua escrita quanto "From *Tarry Flynn*" (*CP* 28-9), "Pygmalion" (*CP* 31) ou "Canal Bank Walk" (*CP* 150), a sensualidade da relação com o espaço natural e a tendência para a sua metaforização em termos sexuais - feições que farão de Kavanagh, no dizer de Maurice Riordan, "the first Irish poet to see the Irish landscape with a lover's intensity"[153]. Os mesmos e outros poemas, como "Temptation in Harvest" (*CP* 66-8) ou diferentes passos de "The Great Hunger" (*CP* 34-55), evidenciavam por outro lado o sentido retentivo e asfixiante da terra; é este um reverso da medalha cujas manifestações específicas, em Kavanagh com uma orientação mais autobiográfica e social do que mitico-simbólica, não inibem o reconhecimento da inscrição de passos como os seguintes no lado terrível da Grande Mãe - cuja significação arquetípica e concretizações na poesia de Heaney acabámos de apontar:

> I was afraid to wonder
> At capitulation in a field of corn.
> (...)
> Earth, earth! I dragged my feet off the ground.

("Temptation in Harvest", *CP* 66-7)

> The hungry fiend
> Screams the apocalypse of clay
> In every corner of this land.

("The Great Hunger", *CP* 55)

E embora a preocupação com as profundezas telúricas e as trevas não resulte tão clara na

---

[153] Maurice Riordan, "Eros and History: On Contemporary Irish Poetry", *The Crane Bag* 9:1 (1985), (49-55) 52.

obra de Kavanagh como sucederia com Heaney, recorde-se a ênfase por este colocada na leitura - sempre com contornos de auto-leitura - precisamente de "The Great Hunger":

> It is not about growing up and away but about growing down and in. Its symbol is the potato rather than the potato blossom, its elements are water and earth rather than fire and air, its theme is consciousness moulded in and to the dark rather than opening to the light. (*P* 123)

Quanto a John Montague, o outro poeta a cujos diálogos com Heaney demos já atenção, verificar-se-á no presente âmbito temático algo de idêntico ao que afirmámos no capítulo anterior: não sendo Montague o predecessor em relação ao qual as dívidas de Heaney poderão ser maiores, mas antes alguém que, em aspectos decisivos, e numa quase contemporaneidade no seio da tradição irlandesa, com ele comunga de um mesmo legado, as oportunidades que a sua poesia oferece de reconhecimento de intertextos possíveis para Heaney são notórias e frequentes; e as consequências na escrita de um poeta da leitura do outro serão mútuas e de sentido duplo, como a simples atenção às datas dos poemas em causa poderá revelar. Não sendo Montague, como veremos, o elo que julgamos crucial na tradição para o desencadeamento temático que vimos estudando em Heaney neste capítulo, convirá contudo confirmar, com a brevidade possível, os juízos ora renovados.

Reconheça-se, então, a possibilidade de sujeitar a poesia de Montague à mesma grelha temática que acabámos de aplicar à de Heaney, com resultados que evidenciarão uma abundância de intertextos. Mencione-se em primeiro lugar, como um dos factores de atracção que a escrita de Montague tem consistentemente sabido manter, a celebração da vitalidade no corpo natural, fruindo-se e oferecendo-se à fruição com uma imagética de tipo pastoral:

> It is Spring again, the trout feed,
> The young sap stirs and flows like sluggish blood
>
> ("Dirge of the Mad Priest", *PL* 28)

> May, and the air is light
> On eye, on hand.
> (...)
> No need to rush to head off
> The cattle from sinking soft
> Muzzles into leaf smelling
> Spring water.
>
> ("IV - A Severed Head I", *RF* 33)

A intrusão humana em *loci* sensíveis deste corpo tem, como em Heaney, implicações iniciáticas, e metaforiza a sexualidade humana, como num poema de roubo de ninhos em que

se atenta na "nudez" dos ovos e em que o contexto sugere para o calor do "peito" da ave o sentido também de um seio feminino:

When I found the swallow's
Nest under the bridge
(...)
I was so pleased, I ran
To fetch a school companion
To share the nude fragility
Of the shells
(...)
It was still breast warm
Where I curved in my hand ("VI - A Good Night, 2.The Fight", *RF* 50)

Difere este passo dos que, sobre intrusões semelhantes, identificámos em poemas de Heaney, na menor complexidade da resposta emocional e sensorial - em Heaney a repulsa e o terror aparecem com grande frequência, como vimos, a perturbar as seduções do corpo natural. Difere ainda na passividade desse corpo, que no poeta mais novo encontrámos preferencialmente representado com uma agressividade latente que ameaçava executar vinganças por anteriores transgressões. Semelhanças e distinções de sentido idêntico se podem apontar quando comparamos a fruição de evidentes objectos de desejo como os frutos de bagas (amoras, morangos, framboesas) em poemas de Montague, e aquilo que se passava em "Blackberry-Picking" (*DN* 20) de Heaney. Se a imagética do prazer é indisfarçavelmente próxima - e lembre-se que os poemas de Montague que temos em mente são de volumes respectivamente dezoito e vinte e dois anos posteriores a *Death of a Naturalist* - uma vez mais a repulsa perante a decomposição, que no poema de Heaney avultava, **não** surge aqui a perturbar a representação do desejo, apesar de o primeiro dos poemas que citamos se vir a revelar um lamento por um *locus amoenus* desaparecido:

Aunt Mary reaches
over nestling hens, nettles
to where soft raspberries
loosen on a spiky stem,
or gathers into her apron
tart pellets of currants,
gross, hairy gooseberries
to explode on the tongue. ("Abbeylara", *DK* 16)

Beneath harsh brambles
a hoard of blackberries,
swarthy gouts of juice. ("Peninsula", *ME* 63)

Frutos do mesmo tipo estarão também presentes na significação do erótico em

poemas nos quais Montague, noutra prática comum com Heaney, justapõe objectos humanos de desejo aos da flora, permitindo a sua contaminação metonímica, ou simplesmente metaforizando um corpo feminino na abundância dos produtos da terra. Dêem-se como exemplos destes procedimentos dois poemas contíguos em *The Great Cloak*, o primeiro dos quais - uma versão de um texto medieval irlandês - parece antecipar o surgimento da rapariga dos vegetais no final de "After a Killing" (*FW* 12), de um volume de Heaney quase contemporâneo deste (um eco consciente é improvável):

> The son of the King of the Moy
> met a girl in green woods on mid-summer's day:
> she gave him black fruit from thorns
> & the full of his arms
> of strawberries, where they lay. ("A Meeting", *GC* 43)

E o segundo dos referidos poemas propõe-nos uma investida da deusa das searas pela abundância veranil que a caracteriza e compõe, metáfora de uma desfloração impacientemente procurada:

> Like a young girl
> Dissatisfied with
> Her mythic burden
> Ceres, corn goddess,
> Mistress of summer,
> Steps sure-footed over
> The sweet smelling
> Bundles of grass.
> Her abundant body is
> Compounded of honey
> & gold, the spike
> Of each small nipple
> A wild strawberry ("A Dream of July", *GC* 44)

A justaposição da sexualidade humana à do grande corpo natural - à da Terra como noiva, mãe e deusa - adquire também em Montague uma dimensão autobiográfica, de envolvimentos iniciáticos com o solo e a paisagem reportados quer num poema de *The Dead Kingdom*, quer num relato em prosa, e em qualquer dos casos evidenciando uma inegável similitude com o incidente do banho juvenil num charco pantanoso que Heaney evocava num ensaio de *Preoccupations* [154]:

> hedgeless fields
> where I raced naked
> under bent crab trees,
> or pressed my body upon

[154] Ver pp.305-6 deste capítulo.

the loam scented earth. ("A Murmuring Stream", *DK* 13)

> in very early puberty I used to go there, (a wood and river) and I used to take off all my clothes slowly and I used to get into the trees and going from tree to tree with my body very excited, then drop from the trees into the soft mud below and then go and wash in the river. [155]

Comprovando a grande proximidade da experiência juvenil dos dois poetas, estas reminiscências de Montague sublinham o lugar que uma paisagem marcadamente aquosa tem na sua memória e adquire na sua escrita - outro importante ponto de contacto com os sentidos de leitura que explorámos em Heaney nas primeiras alíneas deste capítulo.

Entre os sentidos que a água ou o meio aquático encontram na poesia de Montague, e que com maior ou menor expressão localizámos também em Heaney, mencione-se antes de mais o sexual, de algum modo evidenciado já a propósito dos poemas sobre peixes, e que incluirá a equivalência simbólica entre penetração da água e posse sexual ou desfloração, sugerida na referência, em "Peninsula", a "[the] trembling meniscus,/ water's hymen" (*ME* 64). Acrescente-se-lhe o sentido, previsível porque presente nos mais diversos sistemas simbólicos, da purificação, explicitamente convocado no último verso de um poema de *Poisoned Lands* com o jorrar da água como metáfora de iluminação mística e prémio da ascese: "The purifying waters spurt" ("A Footnote on Monasticism: Dingle Peninsula" - *PL* 25). Note-se, para além disto, que a água tanto se manifesta em Montague como actividade e atracção, no frémito de um poço - "the wellhead pulses" ("The Well Dreams", *DK* 40) - como estagnação e morte, *locus* absorvente e de longas digestões no corpo natural, em que não faltam as "coagulações" e o entrever de ratazanas cuja importância na concitação da repulsa identificámos em Heaney:

> green
> dead water, clotted
> with algae.
> (...)
> Where rats scamper, reeds
> gleam like quicksilver,
> (...)
> this deep, drowned land
> (...)
> a watery graveyard

("Red Island", *DK* 29-30)

---

[155] John Montague citado por Caroline MacDonogh, "Seamus Heaney: The Makings of the Poet", Genet (ed.), *Seamus Heaney* (65-78) 68. MacDonogh procede a esta citação precisamente para a comparar com o passo correspondente no ensaio de Heaney.

the
thick stroke of an axe
on wet wood, plumping

Fat stones, logs down
into the lake's stomach

("Lake Dwelling: Crannóg", *DK* 31)

Previsivelmente, as águas revelar-se-ão quer túmulo quer útero, na grande dualidade dos ciclos de vida e morte que na sua longa duração se parecem situar fora do tempo. O primeiro dos dois poemas que acabamos de citar abre com o verso: "Time could stop here", e descreve na penúltima estrofe uma descoberta que explicitamente conjuga a inumação com a gestação:

Once, in a haul,
we found a ravenous pike;
inside its stomach, compact as
an embryo, an undigested perch.

(*DK* 30)

De *Poisoned Lands* a *Mount Eagle* não faltarão instâncias das águas matriciais e da estase de um limbo, como uma breve amostragem indicará - alguns dos poemas em causa ostentando datas que poderão visar a afirmação da sua prioridade em relação a representações idênticas por outros poetas:

Dream, child, by the nullity of the water.
(...)
Women at their knitting die in their chairs.
Your world now moves in wool and purl
And calmness settling as milk in a glass,
Frothing and cool.
(...)
Thoughts frozen in clean air.

1950

("By the Fountain, Stephen's Green, Dublin", *PL* 51)

Minute essences move in and out of creation
Until the skin of soundlessness forms again.

Part order, part wilderness,
Water creates its cadenced illusion
Of glaucous, fluent growth;

("Woodtown Manor", *PL* 52)

We float in sunlight, inside the blue swimming pool, two fish in a glass bowl.

("She Daydreams, by the Blue Pool", *GC* 29)

I open underwater eyes
and the great lost world
of the primordial drifts
(...)

how quiet it is down here ("Up so Doün", *ME* 12)

Como estes passos deixarão perceber, Montague celebra também as características físicas e o poder imaginativo do pântano e das profundezas aquáticas. "Bog Royal", em *The Dead Kingdom* (1984), é um dos poemas que Antoinette Quinn poderia ter em mente ao afirmar que "the 'dead kingdom' is not dead, merely buried alive and about to be exhumed"[156], e socorre-se de motivos e referências que Heaney também empregara em sucessivos poemas de *Door into the Dark*, *Wintering Out* e *North*:

the Bog of Allen
(a sea of black peat,
our land's wet matrix)
(...)
Here the yellow machines
churned roots of bog-oak
like lopped antlers,
the sunken remnants
of the Great Forests
of Ireland
(...)
the encumbered elk
crashing through branches ("Bog Royal", *DK* 26)

Reconhece-se aqui, nomeadamente, a madeira de carvalho conservada pelo pântano, que dera o título a "Bog Oak" (*WO* 14-15), como manifestação do poder retentivo desse solo, também celebrado em "Bann Clay" (*DD* 53-4) e confirmado no poema sobre um "Navvy" ("The morass/(...)/ swallowed his yellow bulldozer"- *WO* 51); o Grande Alce irlandês, evocado em "Bogland" (*DD* 55-6) a propósito da recuperação do esqueleto de um seu exemplar; e a leitura da paisagem pantanosa como feição indissociável da consciência irlandesa, que informara, em termos gerais, a escrita de Heaney na primeira metade da década de setenta. Contudo, uma afirmação da prioridade inequívoca de Heaney na representação da terra húmida e das profundezas de *bog* e *lough*, e da co-significação de vida e morte nesse contexto, seria com certeza pouco rigorosa e de pouca justiça para Montague, em especial se atentarmos em poemas por este publicados em *Tides* e *A Slow Dance*, respectivamente de 1970 e 1975 - e não obstante tratar-se de dois dos seus volumes de menor sucesso:

Nothing is ever still.
Descend into the harsh
Emerald of the sea depths.

---

[156] Quinn, "'The Well-Beloved'" 41.

(...)
Part of the slow, perpetual
Fall of small things
Down to the rising
Aggregate of the seabed.
Die or devour! But
Everything dies into birth.

("Undertow", *T* 63)

Darkness, cave
drip, earth womb

we move slowly
back to our origins

("I - A Slow Dance, i.Back", *SD* 7)

the humid pull
of the earth.

The whole world
turning in wet
and silence, a
damp mill wheel.

("I - A Slow Dance, ii.Sweeny", *SD* 8-9)

Os terrores da impermanência, que aqui se sugerem, seriam o objecto deliberado e ainda mais explícito de vários poemas em *The Dead Kingdom*, numa atenção de algum modo desencadeada pela morte da mãe do poeta, que o volume evoca, mas remetendo-se a referências que vão do autobiográfico ao ressentimento historico-político da Irlanda e à postulação de nexos universais e supra-históricos da transitoriedade. Note-se assim que uma das epígrafes do volume inclui a afirmação "From the days of old there is no permanence" (*DK* 10); que em "Abbeylara" se chora a ruína de uma casa de família associada a memórias felizes da infância, "reverting to first chaos / as if they had never been" (*DK* 17); que o poema seguinte recorre a imagens para os referidos nexos universais que poderiam glosar uma representação isabelina ou jacobiana desse tema:

The structure of process,
time's gullet devouring
parents whose children
are swallowed in turn,
(...)
only love or friendship,
an absorbing discipline
(the healing harmony
of music, painting, poem)
as swaying ropeladders
across fuming oblivion
while the globe turns,
and the stars turn, and

the great circles shine,
gold & silver ("Process", *DK* 18)

Essa referência será reconhecida quase de imediato, na página e no poema seguintes, mas não sem antes ter reunido instâncias dos âmbitos variados a que acima nos referíamos ("The library of Alexandria,/ the swaying Howth tram,/ the royal city of Hue,/ the pub of Phil Ryan"), e ter sublinhado a relutância com que a sua consciência nacional reconhece um grande predecessor inglês na preocupação com a mutabilidade - predecessor que foi também um representante do poder opressivo de Isabel I na Irlanda...:

Chiding Spenser, I yet sing
of the goddess Mutability,
dark Lady of Process,
our devouring Queen. ("Gone", *DK* 19)

É esta também uma das ocorrências em Montague, um poeta tão consistentemente dedicado a representações do feminino [157], da Mulher Terrível arquetípica, que tinha tido a sua aparição talvez mais memorável, extrema de voracidade procriativa apesar de avatar da Morte com cabelos de Medusa, num poema de *Tides*:

Again she appears,
The putrid fleshed woman
Whose breath is ashes,
Hair a writhing net of snakes!
(...)
In the pale light of morning
Her body relaxes: the hiss of seed
Into that mawlike womb
Is the whimper of death being born. ("The Pale Light", *T* 27)

Nas largas faixas de sobreposição dos vários âmbitos temáticos que este capítulo tem considerado, representações uterinas integram com destaque evidente o sentido do escuro, das trevas. Em "Sheela na Gig" a escuridão uterina é meta de todos os regressos, num poema pecando porventura por explicitar em excesso aquilo que o leitor facilmente inferiria de algumas das imagens nele presentes; um poema que, para além disso, dificilmente poderá recusar a leitura de ecos de Heaney - menos do seu poema homónimo, que lhe é cinco anos anterior, do que do jogo de fascínio e repulsa e da dicção aliterativa e assonante a que recorre nos dois primeiros versos, reminiscentes de um modo que identificámos abundantemente em *Death of a Naturalist*:

---

[157] Estudadas, nas suas diferentes formas e manifestações, em Quinn, "'The Well-Beloved'"; ver também Dillon Johnston, "Eros in Eire: Montague's Romantic Poetry", *IUR* 19:1 (Spring 1989) 44-57.

The bloody tent-flap opens. We slide
into life, slick with slime and blood.
(...)
To sigh and die upon the Mount of Venus,
layer after layer of warm moss,
to return to that first darkness!

("Sheela na Gig", *ME* 31)

Concomitantes a estes, outros sentidos da escuridão em Montague revelar-se-ão previsivelmente próximos dos que identificámos em Heaney e que descobriremos progressivamente recorrentes na tradição irlandesa das últimas décadas. Irão desde os presságios de desgraça, "fatal darkness of prophecy", em "Cassandra's Answer" (*ME* 22) - no oráculo feminino e nas formas que o presságio assume não muito distante de "Sibyl" (*FW* 13) de Heaney - a intimações tumulares, como num passo de *The Rough Field* ("my father calls / me from stifling darkness" - "V - The Fault, 1", *RF* 42), ou aos planos temporais da memória, imaginativamente atravessados na evocação de um percurso de subida de um riacho numa madrugada da juventude:

As I plod
Through the paling darkness
Details emerge, and memory
Warms.
(...)
My seven league boots devour
Time and space as I crash
Through the last pools of
Darkness.

("VI - A Good Night, 4", *RF* 52-3)

Ainda outros sentidos do escuro poderão compreender os pressentimentos que inspiram terrores infantis ("something moving (...) inhabits the dark without reason" - "Nursery Story", *PL* 37), ou as pacíficas presenças animais num estábulo ("the girdered dark / of the byre" - "A Drink of Milk", *PL* 17); o erótico, seja na placidez de um poema de *Mount Eagle* ("those long, lovely // Leaps in the dark" - "The Leap", *ME* 41), ou no registo mais atormentado de poemas de *The Great Cloak* como "Darkness" (*GC* 23), "Never" (*GC* 25-6), ou "In the Dark" (*GC* 27); e ainda a manifestação de forças ancestrais e domésticas, como na celebração de uma lareira em poema significativamente dedicado a Seamus Heaney:

that old, but always strange sound,
coming at us from under the ground,
(...)
throbbing and trembling in darkness

a hearth song of happiness.

("Hearth Song", *ME* 16-17)

Contudo, e como afirmámos em passo anterior, não é Montague o elo na tradição que consideramos mais esclarecedor da importância adquirida na poesia irlandesa das últimas décadas pelos sentidos que vimos detectando. Cronologicamente prévias na sua génese às ocorrências até aqui registadas, representações do escuro, da vida-na-morte ou do horror emergiram na obra de um poeta que à partida - em algumas das suas referências fundadoras, nos percursos, e na reputação crítica - poderia parecer insuficientemente próximo de Kavanagh, Montague e Heaney para permitir um estudo em moldes idênticos ao que desenvolvemos até aqui: esse poeta é Thomas Kinsella.

Algumas das apreciações que a obra de Kinsella e a sua postura perante a tradição têm originado (e que não deixámos de expor em Introdução) poderiam sugerir, de facto, um poeta numa posição quase diametralmente oposta à de Heaney. À popularidade crescente deste último tem correspondido nas últimas duas décadas um evidente fechamento de Kinsella, no sentido da restrição gradual do seu auditório. E no contexto da defesa por alguns de sub-tradições dentro da tradição poética irlandesa, Heaney e Kinsella surgem em muitos casos colocados de lados diferentes da barreira, quando não propostos como porta-bandeiras involuntários da diferença em questão - como o título de um artigo publicado por John Montague em 1980, "Heaney and Kinsella: North and South"[158], de imediato sugeria. Não faltarão propostas de factores - temáticos, formais, estetico-ideológicos - que definam as linhas de clivagem possíveis, como na afirmação de W.J. McCormack: "The profoundly anti-revolutionary metaphysics of Heaney's poems stands in marked contrast to the implications of Kinsella's"[159].

A leitura que fazemos da poesia irlandesa pós-Yeats, e as consequências que essa leitura encontra na organização deste estudo, revelar-se-ão refractárias a alinhamentos de tipo binário dentro da tradição. Privilegiando-se nalguns pontos, é certo, o cotejo da obra de Heaney, que funciona como ponto de partida e de aglutinação da leitura, com a de um

---

[158] Publicado em *The Irish Times*, citado por Daniel O'Hara, "Appropriate Performance: Thomas Kinsella and the Ordeal of Understanding", Brophy and Porter (eds.), *Contemporary Irish Writing* (65-81) 81 n.11.

[159] McCormack, *Battle of the Books* 39.

outro poeta, sinalizam-se também sempre as possibilidades de convocação de mais autores a uma leitura multívoca. Passa o assumir desta perspectiva pela compreensão das desvantagens - a nosso ver nítidas num livro como *Irish Poetry After Joyce* de Dillon Johnston, mas que não obviam a que o consideremos um estudo fundamental e o citemos com frequência - de um emparelhamento dos poetas considerados[160] que iniba a flexibilidade da leitura.

Da perspectiva que assim adoptamos, o reconhecimento em Kinsella de intertextos para Heaney (como também para Montague) poderá revestir-se de especial importância, pelas possibilidades que facultará de relativização das divisões a que nos referíamos, cujos fundamentos convirá relembrar antes de entrarmos na verificação de ocorrências específicas, na sua poesia, dos âmbitos temáticos de que este capítulo se ocupa.

Demos em Introdução o devido destaque à leitura proposta por Kinsella da tradição irlandesa como caracteristicamente fracturada, circunstância que articula com a morte da língua nacional [161]. Se a percepção e recepção do seu passado enquanto poeta irlandês evidencia as mutilações e descontinuidades que daí decorrem, e as justapõe à (também) fragmentação da condição moderna, os esforços de Kinsella no presente da sua escrita e na consequência que lhe prevê impõem-lhe, por um lado, analogias de diversa ordem - nomeadamente formal - para a referida consciência de fracturas; mas organizam-se também em torno da vontade de sarar as feridas da tradição e de contribuir para gerar factores de continuidade e unidade. Um poema incluído num opúsculo de 1990 abria, aliás, com a descrição de um relacionamento de continuidade, não agonístico, entre os melhores escritores em gerações literárias contíguas - uma influência não ansiosa:

> In the creative generations there is often
> a conspiracy of the mature and the brilliant young,
> a taking in hand, in hopes of a handing on.
>
> ("Brothers in the Craft", *PPlaces* 26)

O compromisso assumido com referências célticas, e com textos gaélicos e a sua tradução, em especial a partir da década de setenta, seria uma das estratégias de maior impacto assumidas por Kinsella para levar a efeito a referida reconstrução, merecendo de

---

[160] Como os títulos de alguns dos capítulos de Johnston revelam: "Clarke & Kinsella", "Kavanagh & Heaney", "Devlin & Montague", "MacNeice & Mahon"...

[161] Ver Introdução, cap.2, pp.64-5.

Seamus Heaney o juízo:

> [it] is a re-education in our poetry, a recuperative event (...)
> it has something to say about the direction Irish poetry should take, now and in the future. (...) it would heal the hidden fault in that very phrase 'Irish poetry' (*GT* 35, 30)

O *New Oxford Book of Irish Poetry*, antologia que Kinsella organizaria e publicaria em 1986, teria o mesmo sentido programático, ao apresentar as referidas traduções de textos gaélicos como parte substancial do *corpus* total reunido, e ao rejeitar em "Introduction" a veracidade de uma Renascença poética do Norte[162], posição que tinha também consequências nas inclusões ou exclusões de poetas e poemas recentes.

Se Heaney elogiava o compromisso de Kinsella com o reconstruir da tradição, valorizava também, numa entrevista alguns anos anterior ao passo que acima citávamos, o seu não-enfeudamento a qualquer égide poética específica, a manutenção de uma independência intelectual e de configuração estética, de uma "voz" poética individualmente reconhecível, que Heaney pela mesma data declarava ambicionar para si próprio:

> [Kinsella is] both at ease with exemplars like Joyce and Eliot, and also capable of speaking very much out of his own world and intellect and with his own voice [163]

A essa postura de independência é naturalmente afim o "fechamento" de Kinsella que atrás mencionávamos, e uma introspecção a que o poeta se referiria noutro opúsculo recente, este de 1991, recorrendo à imagem do poço - cuja riqueza de linhagem literária dispensa comentários, mas em relação à qual tivemos oportunidade de sublinhar ocorrências em Kavanagh, Montague e Heaney - para interpelar e descrever a sua auto-imagem:

> with eyes open inward;
> restless in disposition;
> best left alone. ("Morning Coffee", *MOP* 15)

Essa auto-imagem experimenta alguma dependência face ao curso doloroso da reputação e da popularidade do poeta, perante as reticências ou aversões que a sua atitude de distanciamento foi suscitando. E se no último verso do excerto que agora citávamos de um poema do pequeno volume *Madonna and Other Poems* transparecia alguma auto-ironia e amargura, outro poema do mesmo volume trará uma das raras instâncias em Kinsella daquilo que, a coberto embora de uma *persona* em cujo fio de consciência se encontra a expressão

---

[162] Ver Introdução, cap.2, pp.73-4.

[163] Deane, "Unhappy and at Home" 64-5.

de um ressentimento dirigido a uma entidade específica (a mãe), é inevitável ler-se também como queixa do poeta face à incompreensão do seu curso evolutivo por boa parte do seu público original:

> I have devoted
> my life, my entire career,
> to the avoidance of affectation,
> the way of entertainment,
> or the specialist response.
> With always the same outcome:
> dislike; misunderstanding.

("At the Head Table", *MOP* 20)

Estes ressentimentos parecem poder manifestar-se de modo mais aberto, mas eventualmente menos feliz, em poemas recentes, se se puder tomar como uma tendência, mais do que um desabafo ocasional, a sátira da cena literária que se esboça em "Open Court (A fragment)" (*OC* 10-15), no opúsculo *Open Court*, também de 1991. Trata-se de uma sátira deliberadamente evocativa das de Patrick Kavanagh, nomeadamente "The Paddiad"(*CP* 90-5), e que por isso mesmo faz recordar a relativa frequência com que na história literária irlandesa deste século a frustração dos autores pôde levar a sérios desequilíbrios e perdas de perspectiva. Uma recensão deste pequeno volume sublinhava, é certo, o regresso de Kinsella no poema em causa a um modo discursivo reminiscente de uma fase anterior na sua escrita, mas apontava-lhe uma diferença fundamental: "now animated only by bile and devoid of wit"[164]. E para Gerald Dawe, numa recensão de opúsculos publicados no ano anterior a este, a obra de Kinsella estribar-se-ia numa pouco clara estratégia de antagonismo:

> There is in Kinsella's work a reek of repression always, of the embattled writer struggling to free himself from an (often) unidentified and inherited foe. [165]

Algumas propostas de identificação desse inimigo - actualizações das forças perante as quais Kinsella defendia, já em 1967, o isolamento do poeta como condição de integridade [166] - têm ocasionalmente surgido. Para J.C.C. Mays, essas forças poderão ser as de uma indústria poética explorada em moldes "turísticos", perante a qual alguns poetas desenvolverão estratégias evasivas:

---

[164] Peter Denman, "Thomas Kinsella, *Open Court*", *IUR* 22:1 (Spring/Summer 1992), (191-2) 191.

[165] Gerald Dawe, "The Smiling Shore", *PR* 81:2 (Summer 1991), (16-18) 17.

[166] Kinsella, "The Irish Writer" 11.

> The scope for real movement requires devious negotiation or complicated strategies of distancing. [167]

E a sugestão de que o distanciamento e a menor divulgação de Kinsella seria uma extensão da sua militância patriótica, na vertente economico-cultural, também não deixou de ser feita (para, reconheça-se, vir a ser contradita nalgumas das suas alegações por desenvolvimentos posteriores):

> he has always stubbornly refused to be published by English publishing companies, for obvious political reasons, but also because he wanted to promote the Irish publishing business. [168]

A evolução de Kinsella no sentido de uma escrita não-discursiva, sintacticamente fragmentada, marcada por referências de difícil identificação - mas, na perspectiva do próprio autor, em muitos casos de **necessária** identificação - responsável em boa medida pela desafeição de alguns leitores e críticos, tinha tido um ponto de partida no volume *Nightwalker and Other Poems*, de 1968, mas a sua confirmação, e o ponto de viragem

---

[167] Mays, "Flourishing and Foul" 9.

[168] Ruud Hisgen and Adriaan van der Weel, "'A Feverish Attempt': On Translating Kinsella into Dutch", Barfoot and D'haen (eds.), *The Clash of Ireland* (265-77), 266-7. No ano seguinte à realização do colóquio ao qual este texto foi presente, Kinsella publicaria *Blood and Family* (reunindo vários dos opúsculos Peppercanister) pelo Oxford University Press, desmentindo assim a "recusa obstinada" que aqui se lhe atribuia.

Acrescente-se que a assunção por Kinsella da prática de publicar muito breves volumes de poemas em edições de tiragem limitada - *Open Court*, por exemplo, consiste em três poemas, numa edição com poucas centenas de exemplares - era suficientemente conspícua já em meados dos anos setenta para motivar descrição satírica sob a forma de um anúncio caricatural, ao fundo de uma página de *The Honest Ulsterman*:

TO BE PUBLISHED?
THOMAS KINSELLA
a two-word poem
by
Thomas Kinsella
Limited Edition of Two Copies Signed
by the Author
at £350 each
- THE DOLEMAN'S PRESS -

(*HU* 46/47, November 1974 / February 1975, 34).

decisivo, surgiria com *Notes from the Land of the Dead*, de 1972. Era esse também o ano em que Seamus Heaney publicava *Wintering Out*, e era significativo das deslocações de popularidade que então se verificavam que, numa recensão elogiosa do livro de Heaney, John Boland declarasse:

> Thomas Kinsella of late appears to be pursuing something more personally urgent, but less poetically rewarding than can be found in his early books.[169]

Como que a comprovar a posição de algum modo contrapontual que Heaney e Kinsella ocupariam na atenção da crítica, A.Alvarez, na conhecida recensão de *Field Work*, em 1980, em que produziria um dos ataques mais cerrados a Heaney e aos fundamentos do seu sucesso, referir-se-ia ao outro poeta como "the gifted, underrated Thomas Kinsella"[170].

Em relação à tendência na escrita de Kinsella que o seu livro de 1972 confirmava, uma das apreciações negativas mais frequentemente citadas, talvez pelo seu tom sentencioso, quase com o valor de um epitáfio, surgia numa recensão de Calvin Bedient em 1974: "'Notes from the Land of the Dead' - mere 'notes'. Ireland's best living poet has brooded himself to pieces."[171]. Os aspectos que levavam Bedient a este pronunciamento poderiam também merecer, contudo, apreciação oposta:

> The poetry is more difficult than ever before - he used not to be elliptical and fragmentary - but it is also more interesting than ever before. [172]

De entre as explicações possíveis para a diversidade das reacções críticas, registe-se a de Edna Longley, num ensaio de meados dos anos setenta, para quem algumas das desilusões com Kinsella (entre outros poetas da sua geração) poderiam ter a ver com a promoção demasiado rápida da sua reputação no contexto crítico ainda pouco consolidado da década em que começara a publicar - os anos cinquenta [173]. A isto acrescentava Longley o que via como a naturalização falhada, na escrita de Kinsella, do legado modernista, nomeadamente ao nível prosódico - um fracasso que, na sua opinião, não só não era ultrapassado como

---

[169] John Boland, "Winter of Discontent", *Hibernia* (Friday, December 1, 1972) 11.

[170] Alvarez, "A Fine Way with the Language" 16.

[171] Calvin Bedient, "review of *Notes from the Land of the Dead and Other Poems*", *New York Times Book Review* (16 June 1974) - citado por Johnston, *Irish Poetry* 104.

[172] Peggy F. Broder, "Breaking the Shell of Solitude: Some Poems of Thomas Kinsella", *EI* XIV:2 (Summer 1979), (80-92) 80-1.

[173] Longley, "Searching the Darkness" 119.

crescia em evidência a partir de finais de sessenta:

> I noticed [in an earlier essay] his ambitious and important effort to assimilate the stylistic and formal achievements of the best modern poets with, nevertheless, a failure to absorb such influences into the modulations of his own voice (...)
> the strong rhythmic 'pulse' [in earlier poems] has been exchanged for Eliotish discontinuities smacking of stage directions rather than of necessary points on the current of meditation. [174]

A insatisfação de Edna Longley traduz-se ainda, no mesmo texto, num diagnóstico que inclui pronunciamentos como "good in parts", "over-anxious manipulation", "lack of instinct for what makes a poem", até ao juízo mais sardónico sobre os esforços de Kinsella para enxertar uma escrita modernista na tradição irlandesa pós-Yeats:

> Kinsella's poetry cries out for an Ezra Pound to differentiate between what belongs in the wasteland and what in the wastepaper basket. [175]

Perturbador é verificar como o próprio Kinsella poderá denotar alguma falta de confiança quanto à sua assunção de aspectos da *praxis* modernista. Referimo-nos nomeadamente a alguma incerteza quanto à possibilidade de os seus leitores descobrirem padrões de significação nos seus poemas sem a identificação forçosa das referências, em muitos casos pessoais, ou de âmbitos historico-políticos de algum modo recônditos, que neles investe. Essa incerteza transparecerá então quer com o recurso a notas - as referentes aos volumes um a quatro da série Peppercanister ocupam, na colectânea *Peppercanister Poems 1972-1978*, cerca de vinte e três páginas, correspondendo a quarenta páginas de poemas - quer com confidências disponibilizadas a alguns estudiosos da sua obra, que por sua vez as tornarão acessíveis. Disto mesmo se queixaria Donald Davie ainda em relação a "Nightwalker", de 1968:

> To make sense of this, the Irish reader is as dependent as any other on the good offices of Maurice Harmon who (...) [enjoys] the confidences of the poet (...) without the help of Maurice Harmon we are left in the dark.
> There is not much point in asking indignantly if the reader has no rights (...) Kinsella, it seems clear, thinks such questions illegitimate. [176]

E mesmo um crítico mais favorável a Kinsella como é Dillon Johnston reconhecerá, em relação a "Notes from the Land of the Dead", a indispensabilidade de um aparato cultural imponente - que inclui o reconhecimento prévio de referências não-nomeadas e tenuemente

---

[174] Longley, "Searching the Darkness" 132, 134.

[175] Longley, "Searching the Darkness" 136.

[176] Davie, "Thomas Kinsella", *Under Briggflats* (68-73) 71.

implícitas - para, nos seus próprios termos, o leitor poder **começar** a fruir a sequência:

> Reminded of the significance of certain mythological figures, such as Hecate, Selene, Orpheus, and Persephone and their attendant symbols (...) and armed with some knowledge of *The Book of Invasions*, the reader can begin to enjoy the resonant interrelation of poems in the three sections of *Notes*. [177]

Um dos críticos que com alguma consistência tem defendido Kinsella e os fundamentos para a sua evolução poética é Seamus Deane. Em relação ao modo característico da escrita de Kinsella nos anos cinquenta e sessenta, Deane atribui-lhe a capacidade de conciliar um registo lírico com representações de incidência politico-histórica ou mitopoética:

> Kinsella can sustain a sweeter lyricism which manages to sustain the habit of putting large universal questions. [178]

E reconhecendo embora as características de menor fluência, quase morosidade, para que a escrita de Kinsella posteriormente evoluiu, Deane valida a justificação pelo próprio Kinsella sugerida para as suas opções das últimas décadas - a de encontrar, ao nível dos processos de representação, a equivalência justa para um real fragmentado e em desequilíbrio:

> A certain cumbrousness began to dominate the poems, as though the difficulty of writing them were somehow being made an integral part of the difficulty of reading them. This loss of elegance seemed to some readers to indicate a loss of control. But since the poet is trying to transmit to us the experience of lost control, his foregoing of elegance is not really an indication of failure. [179]

O elogio máximo surgirá na proposta por Deane de um diálogo imaginário entre os espíritos de Joyce e Yeats, avaliando os respectivos impactos e reclamando possíveis descendências. O juízo manifestado pela voz de Joyce, fundando a prática poética de Kinsella no seu exemplo, é o que o poeta mais gostaria de ouvir:

> There's only one among them that has learned from me - the poet Thomas Kinsella. From 1972 to 1992, he's been at it, twenty years of poems that are one long poem, publishing bit by bit in small presses, like a Work in Progress, much ignored, part derided, part respected, excavating the language, starting from zero and building up to an omnium. Some day, Mr Yeats, he will be like you and me, an institution. [180]

---

[177] Johnston, *Irish Poetry* 113.

[178] Deane, *Celtic Revivals* 138.

[179] Deane, *Celtic Revivals* 142.

[180] Seamus Deane, "In the republic of letters - a dialogue between W.B.Yeats and James Joyce on the occasion of their reincarnation on the expiry of copyright, recorded by Seamus Deane", *TLS* (January 17, 1992) 12.

Note-se que Yeats-segundo-Deane, tendo sabido do percurso de Heaney entre *Death of a Naturalist* e *Seeing Things*, dá voz à tentação de o reclamar do seu exemplo - "Began with pastoral but is now gratifyingly visionary" - possibilidade que "Joyce" negará, reportando-se ao encontro de Heaney com o seu espírito em "Station Island", reafirmando a descendência de Kavanagh mais convencionalmente apontada por/para Heaney, e auto-comprazendo-se na tese, particularmente cara a Deane, do possível maior impacto do legado joyceano: "I have to say I seem to be the Man with the Echo, more than you"[181].

O facto de esta avidez imaginária de Yeats e Joyce por descendência ser dirigida por Deane para a consideração de Heaney e Kinsella reforça o que atrás dissemos quanto ao funcionamento por vezes contrapontual destes dois poetas nas atenções da crítica, e torna também adequado que esta amostragem da reputação crítica de Kinsella termine com a opinião de Heaney. É num dos ensaios/ conferência de *The Place of Writing* que Heaney se pronuncia mais extensamente sobre Kinsella - dedicando-lhe os maiores elogios. Não questionando embora a sinceridade de juízos que Heaney apoia na consideração de aspectos específicos da escrita e da obra, sublinhe-se que à postura rasgadamente encomiástica que adopta poderá não ser estranho o embaraço de quem se encontra na posição - notoriedade pública, promoção tácita a um reconhecimento como "poeta nacional" - que muitos, nos anos sessenta, preveriam para Kinsella. Heaney exalta então o cumprimento por Kinsella de um propósito inabalável:

> Since the late sixties, this deeply responsible poet has been absorbed in a slowly purposeful, heroically undeflected work of personal and national inquisition. (*PW* 57)

Celebra o seu trajecto formal, "[from] the musical strains of the English poetic line (...) towards (...) the open, modernist, Poundian sort" (*PW* 59), e assinala o modo como acomoda a esses procedimentos a exploração de estratos culturais irlandeses profundos. E termina colocando Kinsella na posição que muitos atribuiriam a ele próprio, Heaney, mesmo que com fundamentos diversos dos aqui invocados:

> Kinsella is, in fact, the representative Irish poet in that his career manifests the oath-bound, unrewarded plight of the *comitatus* in Yeats's black tower. (*PW* 63)

---

[181] Deane, "In the republic of letters" 12.

Tendo percorrido, em termos gerais, algumas das principais feições do percurso poético de Kinsella e da sua recepção, e tendo a ênfase recaído sobre factores de distinção entre Kinsella e Heaney, chegamos ao ponto em que nos é possível propor o cumprimento do propósito previamente definido: a detecção em Kinsella, e apesar dos referidos factores de distinção, de processos e objectos de representação legíveis como *loci* intertextuais para idênticos processos e objectos com ocorrências já assinaladas em Heaney.

Da grelha temática que temos percorrido neste capítulo o ponto de partida que mais prontamente se oferece em Kinsella será talvez o da escuridão, das trevas - não é por acaso que Robert F. Garratt elege como tema central da obra de Kinsella "the trope of searching the darkness"[182], e Hugh Kenner inclui a "irrupção do escuro" entre aquilo a que chama "the Kinsella Effect"[183]. Tal como em Heaney, o acto de **sondar ou interrogar o escuro** pode encontrar como um dos seus primeiros sentidos em Kinsella o de uma analogia para o acto de escrita (ou para a circunstância que o precede e o possa determinar), evidente num dos seus poemas mais conhecidos, de 1958, ao qual justapomos versos de poemas de Heaney já considerados a este respeito:

> The slow implosion of my pulse
> In a wrist with poet's cramp, a tight
> Beat tapping out endless calls
> Into the dark
>
> (Kinsella,"Baggot Street Deserta", *P56/73* 30)

> I rhyme
> To see myself, to set the darkness echoing.
>
> (Heaney,"Personal Helicon", *DN* 57)

> All I know is a door into the dark.
> (...)
> an altar
> Where he expends himself in shape and music. (Heaney,"The Forge", *DD* 19)

Um dos âmbitos semânticos que, cronologicamente, Kinsella primeiro explorou na representação do escuro é o do sonho, dos pesadelos, das angústias nocturnas, com uma persistência que em Heaney nunca se chegou a manifestar - considerámo-lo em especial a

---

[182] Garratt, *Modern Irish Poetry* 184.

[183] Kenner, "T.K.: An Anecdote" 184.

propósito dos três primeiros poemas de *Door into the Dark*[184] - mas associando-lhe motivos (convencionais, aliás, neste contexto) que no poeta mais novo viriam também a estar presentes, como manifestações animais, ou a experiência do túmulo. Num seu poema de 1956, e poema de abertura do volume *Poems 1956-1973*, com o título "Night Songs" (*P56/73* 13), uma presença animal e uma presença humana, feminina, surgem a figurar ânsias e passionalidades que negam serenidade à noite e ao sono - porventura presenças idênticas às designadas num poema de 1958, cujo título é o paradigma do poeta maldito na literatura irlandesa oitocentista, como "the heroes and animals of night-time, sudden unhappinesses" ("Clarence Mangan", *P56/73* 26). No ponto mais recente da escrita de Kinsella, o brevíssimo primeiro poema de *Open Court* confirmará a permanência do *topos* da incerteza nocturna:

> The walls obscured the sinking sun.
> Warmth and certainty were gone. ("From Stephen's Green", *OC* 9)

A vivência antecipada da morte, ou de situações com configuração idêntica à tumular, surgirá também, como sugeríamos, como um dos modos de conhecimento do escuro representados ao longo de toda a obra de Kinsella, em qualquer das suas fases - registem-se dois exemplos, provenientes respectivamente de *Moralities* (1960) e de *Notes from the Land of the Dead* (1972):

> I lie in darkness, treasuring in my brain
> The full infection, Night's carnality.
>
> ("Death", *P56/73* 38)

> I was lying in utter darkness
> in a vaulted place.
>
> ("All is Emptiness, And I Must Spin", *P56/73* 165)

Como releva do primeiro destes dois exemplos, o erótico será um âmbito da experiência igualmente verificável nas representações do escuro em Kinsella. No já citado "Night Songs" (*P56/73* 13), a menção a "appetite" acompanha a aparição onírica de "A woman with a golden skin", e a escuridão pela qual essa figura irrompe adquire os sentidos da tentação e da fruição ao receber o qualificativo "apple-tasted". E na terceira estrofe de "Song" (*P56/73* 39), sub-intitulada "Fire and Ice", o racional e o sensual defrontam-se num contexto nocturno, onírico, e representativo também das dualidades da consciência poética,

---

[184] "Night-Piece", "Gone", "Dream" (*DD* 13, 14, 15).

conferindo-se intensidades mútuas:

Two creatures face each other, fixed in song,
Satyr and nymph, across the darkening brain.
I dream of reason and the first grows strong,
Drunk as a whirlwind on the sweating grain;
I dream of drunkenness and, freed from strain,
The second murmurs like a fingered gong;
I sink beneath the dream: his words grow sane,
Her pupils glow with pleasure all night long.

("Song - Fire and Ice", *P56/73* 39)

Num registo menos alegorizante, a noite será testemunha dos atritos, desesperos e repulsas de uma relação amorosa neurótica, como em dois poemas provenientes do volume *Wormwood*, de 1966 [185]:

Remember
That our very bodies lack peace:
In tiny darknesses
The skin angrily flames,
Nerve gropes for muscle
Across the silent abyss.

You have seen our nocturnal
Suicidal dance

("Mask of Love", *P56/73* 69)

What clamped us together? When each night fell we lay down
In the smell of decay and slept, our bodies leaking,
Limp as the dead, breathing that smell all night.

("Remembering Old Wars", *P56/73* 72)

Se os exemplos ora mencionados da escuridão em Kinsella parecerão associar-se quase em exclusivo ao conflito ou à inquietude, instâncias em que o escuro se constitui em espaço e tempo da placidez e da quietude poderão e deverão igualmente ser referidas. Poderão surgir, no início do já citado "Baggot Street Deserta", da fase da obra de Kinsella que apelou para um público mais vasto, como vivência de um ócio que propicia a reflexão

[185] Poemas que terão porventura intertextos em Eliot, nomeadamente em "Lune de Miel":

Mais une nuit d'été, les voici à Ravenne,
À l'aise entre deux draps, chez deux centaines de punaises;
La sueur aestivale, et une forte odeur de chienne.
Ils restent sur le dos écartent les genoux
De quatre jambes molles tout gonflées de morsures.

(Eliot, *Collected Poems* 50)

e a produção imaginativa:

> Lulled, at silence, the spent attack.
> The will to work is laid aside.
> The breaking-cry, the strain of the rack,
> Yield, are at peace.
>
> ("Baggot Street Deserta", *P56/73* 28)

Ou, no processo de regressão interior que se auto-descreve como "Mind darkening", assumirem, no poema-título de um volume cuja importância enquanto momento de viragem realçámos, a configuração de um limbo (a cujas implicações uterinas regressaremos mais adiante):

> So sunless.
> That sour coolness...So far from the world and earth...
> No bliss, no pain; dullness after pain.
> A cistern-hiss...A thick tunnel stench
> rose to meet me. Frightful. Dark nutrient waves.
> And I knew no more.
>
> ("Notes from the Land of the Dead", *P56/73* 131)

Este passo poderia ilustrar o juízo produzido por Maurice Harmon sobre o livro de onde ele provém:

> [*Notes from the Land of the Dead*] may be said to be situated in darkness, or Night, in a void so that one of its primary and motivating concerns is with beginnings, the first flickers of formative factors, sometimes barely sensed. The idea of a place or state out of the time-space continuum is inferred in references to pit, abyss, cavern, cave, orifice, shore and their associated images.[186]

Não surpreenderá então que a condição a que Harmon aqui se referia se possa confirmar em textos posteriores como um *locus* primordial: um poema intitulado precisamente "The Oldest Place" incluirá o verso "the dark beyond our first father" (*PP72/78* 60), e na sequência "Songs of the Psyche" o escuro surgirá representado como ponto ao qual se regressa ("Songs of the Psyche, X", *BF* 28).

A associação das trevas ao tema da viagem em Kinsella não se limita, contudo, a este (aliás importante) motivo do regresso aos primórdios. Títulos como *Nightwalker* e *Notes from the Land of the Dead* indiciam o relevo para este poeta de *topoi* como a viagem nocturna e a viagem ao mundo subterrâneo dos mortos - "one of the archetypal symbols of the Terrible Mother", como esclarece Erich Neumann[187]. Mesmo quando o registo é

---

[186] Maurice Harmon, *The Poetry of Thomas Kinsella: 'With Darkness for a Nest'* (Dublin: Wolfhound, 1974) 90-1.

[187] Neumann, *Great Mother* 157; tb. 292.

aparentemente menos alegorizante do que de realismo autobiográfico, a viagem nocturna poderá trazer ao poeta encontros com implicações espectrais, como no poema "Traveller", acerca de um percurso nocturno de automóvel sob tensão emocional cujos motivos se objectivam em versos da primeira estrofe e se emblematizam visualmente na aparição que a última estrofe relata:

> I drive from worry to worry, to where my wife
> Struggles for her breath in a private room.
> (...)
> Far ahead on the road the lamps caught something.
> A cat. A bird. Mesmerised. It moved,
> Eating. It rose slowly, white furred, and flew
> Up into the dark. An owl! My heart
> Stood still. I had forgotten the very existence... (*P56/73* 84)

O não-dito do final sugere-se como: "of death"?, "of the soul"? - podendo a coruja simbolizar a morte[188], e constituindo em qualquer caso uma presença/ausência diáfana e branca, brevemente entrevista antes de se dissolver no escuro. A impermanência e insubstancialidade que assim se convocam surgiriam mais de vinte anos depois deste poema associadas de novo ao *topos* da viagem nocturna - conjugado, contudo, com a inscrição num dos lugares-comuns da representação alegórica de história mais longa na cultura e literatura europeias:

> We are all only pilgrims.
> Travelling the night. ("Morning Coffee", *MOP* 15)

Viagem nocturna, ao mundo dos mortos, proponível como peregrinação - estes alguns dos dados que tornam inevitável a menção a Dante como referência que desde cedo se tornou reconhecível em Kinsella, e que se viria a revelar igualmente actuante na escrita de Heaney a partir de finais de setenta, culminando na sequência "Station Island", de 1984[189].

"Like Dante his [Kinsella's] voyage takes him downwards"[190], faz notar Geert Lernout, apontando já no sentido que a exploração das profundezas virá a assumir,

---

[188] Ver Cirlot, *A Dictionary of Symbols* 247.

[189] Na estratégia, que lhe apontámos já em diferentes momentos,de auto-leitura pela leitura de outros, Heaney deu grande destaque à colocação de Kinsella sob a égide de Dante (Heaney, "Envies and Identifications" 6-7); sobre as proximidades de Kinsella e Heaney a este respeito, ver Andrews, *The Poetry of S.H.* 156; e também Geert Lernout, "The Dantean Paradigm: Thomas Kinsella and Seamus Heaney", Barfoot and D'haen (eds.), *The Clash of Ireland* 248-64.

[190] Lernout, "The Dantean Paradigm" 250.

crucialmente, em Kinsella. É que, mais notoriamente após 1968, mas com prenúncios vários em poemas anteriores, qualquer das referidas representações da viagem como penetração no escuro vem a encontrar como palco e direcção preferenciais a interioridade do sujeito poético em busca de si - "the poet's major theme for a quarter of a century"[191], afirmaria Arthur McGuinness em 1980. As referências e analogias possíveis para essa auto-demanda podem provir da antropologia e do estudo de representações arquetípicas - "the journey of self-development", "the archetypal quest of the hero"[192], "the motif of the hero's descent into hell to recover soul, wisdom, or crucial information"[193]. Mas podem evidenciar ainda a atracção de Kinsella pela leitura de tais referências no âmbito, em importantes aspectos afim, da psicologia jungiana, e em particular pela busca, no percorrer de uma paisagem proposta como indistintamente interior ou exterior, de uma re-integração do eu sequente à consciência da sua divisão - o processo a que Jung chamou individuação [194].

A representação da viagem com todas estas implicações, como também a proposta de correspondências entre as paisagens exterior e interior, que o próprio Kinsella tem reconhecido como actuantes na sua poesia [195], surgirão com especial acuidade em alguns dos poemas nos quais os diferentes sentidos que reconhecemos até agora no escuro ocorrem e se conjugam de modo mais obsessivo. "Downstream", o poema-título de um volume de Kinsella de 1962, revisto seis anos mais tarde no sentido de uma maior enfatização da dimensão de pesadelo na exploração das trevas e do subterrâneo, e publicado desde então sob a forma também mais compacta e incisiva que Kinsella então lhe deu, será o ponto de partida mais adequado para um olhar sobre os referidos poemas. O verso de abertura de

---

[191] Arthur McGuinness, "Bright Quincunx Newly Risen: Thomas Kinsella's Inward 'I'", *EI* XV:4 (Winter 1980), (106-25) 106.

[192] Peggy F. Broder, "Breaking the Shell of Solitude: Some Poems of Thomas Kinsella", *EI* XIV:2 (Summer 1979), (80-92) 86, 89.

[193] Johnston, *Irish Poetry After Joyce* 111.

[194] Entre outros, ver os estudos "Conscious, Unconscious, and Individuation" e "A Study in the Process of Individuation", *The Archetypes and the Collective Unconscious* 275-354.

Sobre a importância de Jung para a leitura de Kinsella a este respeito, ver Broder, "Breaking the Shell" 89; Johnston, *Irish Poetry After Joyce* 55, 67-8, 99, 111; e ainda Daniel O'Hara, "Appropriate Performance: Thomas Kinsella and the Ordeal of Understanding", Brophy and Porter (eds.), *Contemporary Irish Writing* (65-81) 76.

[195] Ver considerações do poeta reproduzidas em: Thomas Merrill, "Thomas Kinsella", Hogan (ed.), *Macmillan Dictionary of Irish Literature* 359; Harmon, *The Poetry of Thomas Kinsella* 10-12.

uma primeira estrofe/epígrafe confirma o movimento que o título anuncia, e fá-lo coincidir com um **escurecimento** progressivo: "Drifting to meet us on the darkening stage" (*P56/73* 58). O primeiro verso do primeiro dos tercetos que compõem o poema - o uso de *terza rima* é apenas um dos modos pelos quais um poema habitado por "nude herds of the damned" se coloca sob a égide de Dante - especifica esse escurecimento como momento crepuscular, e localiza-lhe um movimento descendente e de penetração, o dos remos na água: "Again in the mirrored dusk the paddles sank". Na progressão ao longo de um curso de água gradualmente mais estreito, todas as possibilidades de representar o escuro são concretizadas: as margens são ocupadas por "dark woods", dos salgueiros suspensos sobre a água retêm-se antes de mais "shadows". E, após encontros do esquife com almas danadas, virá a experiência de se cruzar com um habitante branco das trevas, de algum modo antecipando o entrever da coruja que presenciámos em "Traveller" ("It rose slowly, white furred, and flew / Up into the dark" - *P56/73* 84):

> Something shifted in sleep, a quiet hiss
> As we slipped by. Adrift... A milk-white breast...
> A shuffle of wings betrayed with a feathery kiss
>
> A soul of white with darkness for a nest. ("Downstream", *P56/73* 60)

É este último um dos versos mais citados de toda a obra de Kinsella, só preterido em epígrafes ou títulos de estudos da sua poesia pelo verso final - lema possível da postura que se descobre frequentemente no sujeito, demandando no escuro um ponto de estabilização (da identidade, dos sentidos a plasmar nos versos?):

> Searching the darkness for a landing place. (*P56/73* 61)

Temos repetidamente apontado 1968 como ano de consagração dessa postura, e se esse marco avulta na obra de Kinsella isso deve-se a poemas do volume *Nightwalker* que se revelaram decisivos para a reputação modernista de Kinsella, e nos quais a representação do escuro atinge um ponto climáctico - nomeadamente no poema-título. Com "Nightwalker", e uma vez mais, o movimento que o título supõe verifica-se num percurso que é tanto exterior e objectivo quanto da consciência e da memória, e a referência nocturna confirma-se e expande-se num poema todo ele situado sob a égide da escuridão, definidora desde início da consciência de si e da condição epistemológica do sujeito:

> A brain in the dark, and bones, out exercising
> Shadowy flesh (*P56/73* 102)

Da esqualidez suburbana que constitui a paisagem exterior fará parte, ainda nos primeiros versos, "a wall blotted with shadows", e de sombras se ocupará repetidamente o poema - a iteração de "my shadow" ainda na primeira secção sugere a divisão do sujeito e a consequente compreensão de que a sombra **é** em importante medida o *nightwalker*. As sombras são também um dos modos pelos quais se significa a presença da lua, mais do que com a menção nos primeiros versos a "lunar glare", da mesma maneira que, na descrição de um momento cosmogónico pelo qual a lua seria arrancada à Terra e projectada no espaço, se relevam as trevas nas quais é lançada, mais do que a luz que passará a reflectir:

> a bludgeon tears free
> From the world's bones, spikes breaking off
> (...)
> Then plunges upward far into the darkness (*P56/73* 102)

Paralelamente a esta violência cosmogónica, o poema desenvolver-se-á em importante medida sobre a representação denunciatória de rapina e violência históricas - a sombra de Auschwitz. Do mesmo modo, à mediocridade suburbana da paisagem objectiva percorrida pelo caminhante nocturno corresponderá a sordidez de aspectos da história irlandesa pós-independência - criando Kinsella referências e designações alegorizantes cuja leitura de algum modo depende da informação privilegiada de, nomeadamente, Maurice Harmon[196] - ou ainda vertentes menos dignas da abertura económica nos anos cinquenta. O sujeito não se exime, contudo, à sua auto-inclusão neste último quadro, de algum modo dividindo a sua identidade com a personagem equívoca "our new young minister" (*P56/73* 107), que vem a apodar de "dark brother" (*P56/73* 109). E se o escuro caracteriza este *alter ego* negativo, associar-se-á também à figura tutelar e vigilante de Joyce, interpelado como "Watcher in the tower", "Father of Authors" (*P56/73* 108), e imaginativamente entrevisto numas trevas que, neste caso, são prenhes de sinais/signos:

> A rich darkness
> Alive with signals: lights flash and wink;
> (...)
> The foot of the tower. An angle where the darkness

[196] Referimo-nos ao famoso passo sobre o "Wedding Group": mais do que a questão, que poderia permanecer uma curiosidade de menor relevância literária, do difícil conhecimento pelo leitor de uma fotografia do casamento de um político dos anos da Guerra Civil e da Independência da qual depende a decifração das identidades históricas de figuras como *Groom, Best Man, Fox, Weasel* - não foi essa uma prática corrente, por exemplo, em Eliot e Pound, referências da maior importância para Kinsella? - o problema que este passo levanta é o de o seu sentido e lugar **no poema** poderem depender inelutavelmente dessa informação privilegiada, constante de Harmon, *The Poetry of Thomas Kinsella* 64-5.

Is complete. The parapet is empty.
A backdrop of constellations, crudely done
And mainly unfamiliar; they are arranged
To suggest a chart of the brain. (*P56/73* 108-9)

Uma vez mais, neste passo, a analogia entre a escuridão envolvente e a interioridade do sujeito se estabelece, mas a ampla gama semântica do escuro comportará quer a regressão interior, quer a consciência do corpo, como outro passo da mesma secção do poema evidenciará:

Snuggle into the skull.
Total darkness wanders among my bones.
(...)
From the vest's darkness, smell of my body (*P56/73* 109-10)

Esta secção de "Nightwalker", a segunda, evoluirá para a consideração das trevas de novo na acepção da desgraça histórica, mas numa vertente que Kinsella tem privilegiado na sua leitura e representação da condição nacional - a do silêncio e fragmentação que a virtual morte da língua irlandesa implica, com alusões à Grande Fome de meados de oitocentos, mas também à contraproducência de políticas para a preservação e revitalização da língua na Irlanda independente. Quanto à terceira e última secção, decorrerá sob a égide da mesma entidade feminina que avultava no início do poema - a Lua primordialmente, mas também, como Harmon sugere, Noite e Caos[197] - culminando na descrição e interpelação:

Our mother
Rules on high, queenlike, pale with control.
Hatcher of peoples!
Incline from your darkness into mine! (*P56/73* 113)

E, tal como o início do poema tinha lugar com "a brain in the dark", próximo do fim declarar-se-á: "In the mind darkness tosses" (*P56/73* 114), na auto-referencialidade continuada e confirmada da "força positiva e criadora" que, ainda para Maurice Harmon, "Nightwalker" afirmará:

> Essentially he [the nightwalker] is the figure of the artist, undergoing experience between the outer and the inner darknesses (...) In that identification of darknesses, the artist's brain is a positive and creative force. [198]

Esta natureza enfaticamente metapoética do escuro, que recobre mas não invalida as

---

[197] Harmon, *The Poetry of Thomas Kinsella* 68.

[198] Harmon, *The Poetry of Thomas Kinsella* 69-70.

outras significações que lhe vão sendo construídas, será uma das ligações mais evidentes e a que demos já maior destaque entre Kinsella e Heaney, e é tanto mais importante quanto avulta nos poemas que mais terão marcado a reputação modernista de Kinsella e pareceriam convidar ao reconhecimento de diferenças, mais do que de proximidades, entre os dois poetas. São tais considerações igualmente válidas para "Phoenix Park", e se um propósito de levantamento exaustivo das significações do escuro resultaria neste ponto redundante, assinale-se pelo menos como nesse poema a vontade dominante de consecução de uma ordem e uma (re)integração[199] representa as trevas na necessária e enfática dependência da luz (e vice-versa):

> Loneliness drew into order:
> A thought of fires in the hearts of darknesses,
> A darkness at the heart of every fire,
> Darkness, fire, darkness, threaded on each other -
>
> The orders of stars fixed in abstract darkness,
> Darknesses of worlds sheltering in their light;
> World darkness harbouring orders of cities,
> Whose light at midnight harbours human darkness;
> The human dark pierced by solitary fires... (*P56/73* 125)

"Phoenix Park" era o poema que conduzia directamente a "Notes from the Land of the Dead" - Kinsella sinalizaria essa ligação ao reproduzir os últimos versos do poema no início da sequência, cuja importância como ponto de consagração definitiva da evolução que se verificaria na sua obra assinalámos já. Os sentidos que reconhecemos na representação do escuro revelar-se-iam um dos factores de continuidade na escrita subsequente do poeta. Reemergem na metáfora inspiracional (mesmo que irónica) de perscrutação do escuro, auditiva mais do que visual, da *persona* de "The Entire Fabric" -

> he peered in mock intensity,
> a hand cupped behind an ear,
> out at the waiting dark (*PP72/78* 55-6)

- cujas actualizações apontámos em momentos prévios da poesia de Kinsella como de Heaney; na proposta em "Finistere" da penetração do Passado como escurecimento - "The sea surface darkened" (*P72/78* 56) - fundamental em momentos de evocação histórica por qualquer dos poetas; ou na alusão às trevas uterinas e do inconsciente no primeiro verso de um poema significativamente intitulado "C.G. Jung's 'First Years'": "Dark waters churn

---

[199] Ver a este respeito Harmon, *The Poetry of Thomas Kinsella* 70-1; Broder, "Breaking the Shell" 86 segs.

amongst us" (*PP72/78* 99).

Este último âmbito do escuro conduz-nos também às representações, que lhe são afins, da vida e da morte consideradas nas suas fronteiras equívocas, dos nexos orgânicos de decomposição e crescimento, como também das oposições e interdependências de carne e espírito. Estudámos com algum pormenor em Heaney a vertente marcadamente orgânica destes processos e relações, e qualquer breve resenha de alguns dos pronunciamentos críticos mais comuns sobre a poesia de Kinsella nos pode alertar para a importância que também nela adquirem:

> Kinsella's poems (...) become acts of attention to life in process.[200]
>
> Life is a process of dying [201]
>
> He is haunted by the uncomfortable fact that all life lives on death[202]

Poderíamos encontrar ainda Peggy Broder a chamar a atenção para os grandes pares de opostos - e especificamente os nexos de vida-na-morte e morte-na-vida - em que se estrutura a poesia de Kinsella[203], ou Dillon Johnston referindo-se a "Kinsella's assumption, and Jung's, that contraries are interdependent"[204].

Como um primeiro movimento na leitura de algumas ocorrências que apoiem tais juízos, consideremos instâncias de **criação, concepção/gestação, ou cosmogonia**, cuja presença é detectável desde cedo na escrita de Kinsella, mas se torna conspícua a partir de 1972, nos pequenos volumes publicados sob a chancela Peppercanister. Refira-se em primeiro lugar, pelo óbvio do seu título, o já citado "The Oldest Place", no passo em que à reflexão sobre o modo como a terra, trabalhada por um (vago) sujeito plural, parece

---

[200] Johnston, *Irish Poetry After Joyce* 106.

[201] Harmon, *The Poetry of Thomas Kinsella* 47.

[202] K.E. Désirée Hirst, "The Southern Irish Poets of the Late 20th Century", Bramsback and Croghan (eds.), *Anglo-Irish and Irish Literature* vol. 2 (201-10) 202.

[203] Broder, "Breaking the Shell" 86, e também "Images of the Feminine in the Poetry of Thomas Kinsella", *CJIS* V:1 (June 1979), (87-99) 92.

[204] Johnston, *Irish Poetry After Joyce* 100.

transcender os limites de uma entidade passiva - uma verificação das dualidades da Grande Mãe? - se segue o relato de um episódio que glosa um mito de origens famoso na cultura irlandesa:

> And there was something in the way the land behaved:
> passive, but responding. It grew under our hands.
> We worked it like a dough to our requirements
> yet it surprised us more than once
> with a firm life of its own, as if
> it used us.
> Once, as we were burying
> one of our children, the half-dug grave
> dampened, and overbrimmed, and the water
> ran out over the land and would not stop
> until the place had become a lake. (*PP72/78* 61)

O mito em causa é o de Lough Neagh, cuja potência no imaginário confirmámos também em Heaney, a propósito de "A Lough Neagh Sequence". No relato que dele fazia Giraldus Cambrensis, na *Topographia Hibernia*, o surgimento do lago teria sido provocado pelo transbordar de um poço que deveria permanecer tapado, sob pena de ocorrer precisamente esse acidente, desencadeado, na referida versão, pelo descuido de uma mãe que teria acorrido ao choro do filho, deixando o poço descoberto:

> and when she hurried back she met such an overflow from the well that both herself and her boy were swept off immediately. Within an hour the whole people and their flocks were overwhelmed in this local and provincial flood. [205]

Para além da causa acidental, o relato inclui também o sentido do castigo divino, espécie de Sodoma-e-Gomorra céltica, uma vez que, como de início se esclarece,

> There was from ancient times in the region now covered by the lake a people very much given to vice, and particularly addicted, above any other people in Ireland, to bestiality. [206]

É um nexo retributivo particularmente tentador como precedente mítico para os sofrimentos do Ulster nalgumas das suas representações de pendor mais marcadamente mitopoético, como as que mais adiante neste capítulo serão consideradas - e a que também neste poema, que evoluirá para um relato de peste, estiolamento e morte, se poderá aludir. Para os propósitos presentes faça-se notar acima de tudo como Kinsella coloca esta referência num contexto que "substitui" o poço pela sepultura, e altera a ordem sequencial e causal do episódio - a criança sendo no relato tradicional a causa involuntária do descuido e uma das

---

[205] Giraldus Cambrensis, *The History and Topography of Ireland* 64-5.

[206] Giraldus Cambrensis, *The History and Topography of Ireland* 64.

primeiras vítimas do cataclismo, no poema de Kinsella a vítima de desgraça prévia e que se sugere frequente (tratar-se-ia de enterrar **uma das** crianças mortas); e a água que emana da sepultura, e que noutro contexto significaria vida, servindo aqui as significações da morte.

Terra e água (e portanto lama), afogamento e inumação aquática... - vimos a propósito de poemas de Heaney, entre os quais precisamente os dedicados a Lough Neagh, como desse modo se convocavam também os sentidos da matricialidade e da gestação. Será frequente em Kinsella a representação de situações intra-uterinas e espermatico-ovulares, ou (pelo menos) que se oferecem ao estabelecimento de analogias com esse contexto. Atente-se nalguns versos do poema-epígrafe de "A Technical Supplement", de 1976:

> *We were slumped there in the dark, like lead.*
> *(...)*
> *Then someone with backbone made a move*
> *- wherever he found the energy -*
> *and started wriggling away.*
>
> *After a while another set out across the mud*
> *calling back uneasily for anybody else.*
> *(...)*
> *We heard sharp breathing, and then*
> *a body floundering off in the wet.*
> *(...)*
> *I swore that there would be no waste. No waste!*
>
> *I started. There was one more after me*
> *then the whole world exploded behind us*
> *and a golden light blasted us out.* (*PP72/78* 75)

Se este passo poderá a um nível primeiro da sua leitura configurar uma situação, onírica ou alegórica, de esgotamento e revitalização no sentido do cumprir de um destino; se os percursos sinuosos pela lama são reminiscentes da descrição por Heaney em "A Lough Neagh Sequence" de um dos estádios do cumprimento instintual e geneticamente determinado do ciclo de vida e do correspondente percurso geográfico das enguias, é também certo que Kinsella representa ou evoca tais circunstâncias através da consciência de um sujeito que, pelos movimentos insinuantes "across the mud", "in the wet", e pela ânsia, regida pelo princípio "No waste!", de cumprir um destino redentor, facilmente se propõe à leitura como um espermatozóide dirigindo-se à fecundação. Esse momento, de algum modo prenunciado pelo escutar de um corpo que arqueja e soçobra, pode consumar-se no ponto climáctico de explosão e expulsão "[in] a golden light", um *big bang* cataclísmico mas também

cosmogónico.

Curiosamente, Kinsella mostraria estar consciente dos riscos da banalização no frequente investimento de tais referências e representações na sua escrita, e essa consciência ensaiar-se-ia num poema já dos anos oitenta em que imagens de nascimento ou instituição do eu *versus* regressão uterina são colocadas em itálicos que ironizam esses lugares-comuns tendenciais, explicitamente rejeitados, aliás, mal se enunciam:

> *I woke suffocating,*
> *slipped through a fault*
> *into total dark.*
>
> No.
>
> *I came to myself*
> *in the middle of a dark wood*
> *electric with hope.*
>
> Please... ("Songs of the Psyche, XIII", *BF* 31)

E isto apesar de o poema progredir para a validação das preocupações com a definição do ser e da consciência, do sono e do sonho, dos contextos primordiais ("organic darkness, / *in potentia* all things" - *PP72/78* 31) - referências que remetem, ao concretizarem-se em representações e alusões deliberadamente paradigmáticas, para Jung, mas também para Freud e Alfred Adler[207].

A auto-ironia que apontávamos no início deste poema tinha encontrado já em 1978 uma actualização que, confirmando a auto-demanda e o interrogar das origens como preocupações dominantes da escrita de Kinsella, de algum modo contrariava a noção, presente nalguns juízos críticos menos favoráveis, de um poeta que se levava demasiado a sério. Referimo-nos à representação imaginada da sua própria concepção, num passo de "The Messenger", sequência em memória do pai do poeta; o poema em causa inicia-se com a descrição de um encontro amoroso em ambiente pastoral, conduzindo à confidência: "I *think* this is where I come in..." (*P72/78* 129) - logo seguida da descrição exaltante de um percurso espermatozoidal, e de um desfecho em que a disposição errática do verso reforça o sentido espasmódico e orgástico:

> It is! It is!
> Hurry!
> says the great womb-whisper.

---

[207] A este respeito ver Lernout, "The Dantean Paradigm" 257.

Quick!
I am all egg! (*PP72/78* 129)

Refira-se a propósito deste passo que alguns dos momentos mais conhecidos na obra poética de Kinsella se prendem com o motivo arquetípico do "ovo do ser", do qual oferecia uma famosa representação gráfica no final do primeiro poema de "Notes from the Land of the Dead", confirmada no seu sentido pela legenda, a negro, inscrição única na página seguinte: "**an egg of being**" (*P56/73* 133). Remete-nos Kinsella deste modo para significações a que demos relevo em secções anteriores deste capítulo: a simbolização da totalidade no ovo cósmico[208], mas também, na elipse imperfeita que graficamente se descreve, a configuração do *ouroboros*[209], a serpente que morde a própria cauda, e que representa, entre outros nexos, os da continuidade, da ciclicidade perpetuamente regressiva, e da auto-fecundação[210]. A concomitância das duas referências confirmava-se, aliás, no poema seguinte, "Hen Woman", descrição fascinada e ao retardador, em oitenta e cinco versos, da queda de um ovo do esfincter da galinha sem que a mulher que a segurava o pudesse impedir. Os dois versos que encerram o poema -

Hen to pan!
It was a simple world. (*P56/73* 137)

- ironizam a sua aparente simplicidade quando se descobre a homografia entre a fórmula de ressonâncias proverbiais do penúltimo verso e, como uma equivalência erudita e esotérica para a circularidade de gestação e digestão que o percurso da "galinha" para a "frigideira" significa, a fórmula grega *hen to pan* ou *hen kai pan*, lema de unidade e totalidade que nalguns casos acompanhava representações do *ouroboros*[211]. A importância de "Hen Woman" no *opus* de Kinsella deve-se, contudo, não apenas ao facto de tornar mais clara do que noutros poemas a presença de referências como estas, mas também à circunstância de explicitar a sua imbricação com a consciência de si do sujeito, enquanto observador do

---

[208] Ver Neumann, *Great Mother* 226, 328.

[209] Ver Johnston, *Irish Poetry After Joyce* 110.

[210] Ver Cirlot, *Dictionary of Symbols* 246-7.

[211] Ver Cirlot, *Dictionary of Symbols* 246-7; "Hen Woman" é um dos poemas de Kinsella mais frequentemente comentados - ver: Harmon, *The Poetry of Thomas Kinsella* 83-4; Heaney, *PW* 60-1; Brian John, "Irelands of the Mind: The Poetry of Thomas Kinsella and Seamus Heaney", *CJIS* 15:2 (Summer 1989), (68-92) 73-4; Johnston, *Irish Poetry After Yeats* 112-13; Lernout, "The Dantean Paradigm" 254-5.

episódio descrito e enquanto poeta - na medida em que o poema progride na alternância entre a descrição ao pormenor da queda do ovo, e o auto-comentário do sujeito, tendo esta última vertente o ponto culminante no passo que a seguir transcrevemos:

> I feed upon it still, as you see;
> there is no end to that which,
> not understood, may yet be noted
> and hoarded in the imagination,
> in the yolk of one's being, so to speak,
> there to undergo its (quite animal) growth,
> dividing blindly, twitching, packed with will,
> searching in its own tissue
> for the structure
> in which it may wake.
> Something that had - clenched
> in its cave - not been
> now was: an egg of being. (*P56/73* 136)

Para além de representar o impacto e expansão na memória e consciência poéticas de um episódio empiricamente apreendido, e de nos propor o próprio poema como instância de preenchimento renovado do ovo no percurso em que ele se perde - uma relação entre o real e o poético que poderá estar por detrás da afirmação de Edna Longley de que "'Hen Woman' (...) may owe something to an intelligent reading of Seamus Heaney"[212] - expõe-se neste passo a leitura por Kinsella de uma continuidade, que vai além da analogia, entre o fisiológico e o psicológico. Poemas dos anos oitenta e noventa irão confirmar essa leitura, justapondo as dimensões espiritual e orgânica sob títulos, tão reveladores da continuidade **também** das preocupações cosmogónicas que atrás sublinhávamos, como "A New Beginning" ou "In the name of the Father":

> God is good but
> He had to start
> somewhere out of the ache
> of *I am*
>
> and lean Himself
> over the mothering pit ("Notes - A New Beginning", *BF* 33)

> in the name of the spirit
> gland of matter
> blind staring bowel of being ("In the name of the Father", *PPlaces* 11)

Mencione-se, por outro lado, como a disponibilidade irónica de Kinsella se confirmará

---

[212] Longley, "Searching the Darkness" 135.

igualmente no pequeno volume *Personal Places* quando se atenta de modo perturbador na conjunção de objectos deglutíveis e *loci* da gestação à mesa do pequeno-almoço - "our dish of eggs (...) shaking like wombs before us" ("From my Journal", *PPlaces* 14).

O ponto de partida para o presente âmbito de leitura foi, contudo, o da natureza obsessiva em Kinsella da circularidade de vida e morte; e fizemos notar como recorrentemente o poeta interroga as origens. Implica isto, quase por necessidade, que o olhar regressivo se confunda com frequência com o prospectivo e escatológico, levando à representação de memórias do útero-ou-túmulo - um nexo já mencionado a propósito da insistência de Kinsella no escuro, e do qual apenas registamos neste ponto ocorrências confirmativas:

> a haggard taste in the mouth
> Savouring in death a tide of light,
> Harvest in all decay,
> Spring in February night.
>
> ("The Monk", *P56/73* 27)

> Tomb and blossom, quiet as a pond,
> Sleep in the vault of noon. (...)
> (...)
> I woke in mortal terror (...)
> (...)
> I lie in darkness, treasuring in my brain
> The full infection, Night's carnality.
>
> ("DEATH - Garden of Remembrance, Dead on Arrival", *P56/73* 38)

> A few beginnings, a few
> tentative tired endings over
> and over...
> Memoirs, maggots.
>
> ("Ely Place", *P56/73* 167)

A aposição de *maggots* a *memoirs* neste último verso, cumprindo o nexo a que acima nos referíamos, constitui igualmente uma das muitas instâncias de decomposição, de decadência orgânica na poesia de Kinsella, em afinidade com uma inclinação que Dillon Johnston detecta em diferentes poetas com uma dívida para com Joyce: "a keen, almost pathological awareness of offending aspects of the sensible world"[213]. É este um ponto mais de contacto com Heaney, em cuja obra estudámos a importância de representações desse âmbito - e citaremos precisamente passos de dois poemas de Kinsella que mais notoriamente

[213] Johnston, *Irish Poetry After Joyce* 74.

evidenciam esse contacto. O primeiro corresponde a uma confrontação com presenças animais reminiscente de poemas de Heaney como "An Advancement of Learning" - ou, em geral, das recorrências da figura da ratazana como ameaça e objecto de asco, representada com recurso a uma imagética e a contextos cuja proximidade em relação a passos do *Portrait* de Joyce oportunamente apontámos[214]; e registe-se como as diferenças notórias entre os fogos-de-artifício verbais de Heaney no seu primeiro volume e a muito maior concisão e despojamento retórico de Kinsella não inibem, uma vez mais, o reconhecimento de afinidades nas respectivas representações:

A rat lay on its side in the wet,
the grey skin washed clean and fleshy,
the little face wrinkled back in hatred,
the back torn open. A pale string
stretched on the gravel. Devil-martyr;
your sad, mad meat...

I have interrupted

some thing... You! Croaking
on your wet stone. Flesh picker.

("A Selected Life, 2.Coolea: 6 October 1971", *PP72/78* 24)

Note-se, nos dois últimos versos deste passo, a interpelação de uma rã, animal que avultava no poema-título do primeiro volume de Heaney. O intertexto mais evidente na poesia de Kinsella para o quadro natural representado em "Death of a Naturalist" é, contudo, um outro poema dos anos setenta, relevante também na medida em que contradiz a noção de que o impacto sensorial de um envolvimento íntimo com a natureza exterior ou os pormenores de um quotidiano campestre, sendo terreno privilegiado de Heaney, seriam em boa medida alheios aos modos e objectos de representação de Kinsella. Para que as proximidades na descrição da referida intensidade sensorial resultem mais claras, citamos o passo de Kinsella, de um poema de 1978, enquadrado por excertos de Heaney - de "Death of a Naturalist", de 1966, mas também de "High Summer", de 1979:

Bubbles gargled delicately, bluebottles
Wove a strong gauze of sound around the smell.
There were dragon-flies, spotted butterflies,
But best of all was the warm thick slobber
Of frogspawn that grew like clotted water
In the shade of the banks.

(Heaney, "Death of a Naturalist", *DN* 15)

[214] Ver pp.311-12 deste capítulo.

The black flies kept nagging in the heat.
Swarms of them, at every step, snarled
off pats of cow dung spattered in the grass.
(...)
Volumes of water turned the river curve
hushed under an insect haze.
(...)
Thick green woods along the opposite bank
climbed up from a root-dark recess
eaved with mud-whitened leaves.

(Kinsella, "Tao and Unfitness at Inistiogue on the River Nore", *PP72/78* 107)

the laden silent river
ran mud and olive into summer.
(...)
I bought the maggots in paper bags, like sweets
and fished at evening in the earthy heat
and green reek of the maize.
(...)
On the last day, when I was clearing up,
on a warm ledge I found a bag of maggots
and opened it. A black
and throbbing swarm came riddling out
like newsreel of a police force run amok,
sunspotting flies in gauzy meaty flight

(Heaney, "High Summer", *FW* 45-6)

É comum a estes poemas um quadro natural opressivo, de um ar estagnado que nem a proximidade da água ou a existência de margens sombrias dissipa - um excesso que é também o da imparável circularidade dos nexos orgânicos evidentes nas nuvens de insectos como nas matérias em torno das quais gravitam. Em Kinsella, a repulsa que por aqui perpassa poderá ser mais inequívoca, é certo, quando o contexto é urbano, de algum modo validando a sua reputação como poeta da cidade - veja-se um passo do pequeno volume *Poems from Centre City*, de 1990, no qual o percurso por entre os detritos de um beco degradado constitui um factor de regressão no sentido do que é mais básico, "barro" e "raízes":

My toe stirred a half-brain of cauliflower
on damp paper, in a mother-ghost of urine,
(...)
past locked doors and dark gates

in various use and ruin:
scent of spinster flesh, mongrel
and vegetable scents, the thick scent
of clay and root company.

("The Back Lane", *PCC* 20)

Kinsella dirigirá nalguns casos os sentidos da decadência para a representação das relações inter-individuais, conduzindo quer a uma problematização do erótico através da náusea, que exemplificámos já em poemas como "Mask of Love" e em especial "Remembering Old Wars", quer (literalmente) a um **azedamento** das relações familiares, cripticamente sugerido no breve poema de abertura do breve volume *Madonna and Other Poems*:"all things settled sour in their place" ("Better is an handfull with quietness",*MOP* 9). Como Peter Denman afirmaria numa recensão deste volume, "[*Madonna and Other Poems*] continues the bleak circumspection of a distasteful world"[215], e a representação do feminino que no título se anuncia aponta para o modo específico como as circularidades de vida e morte aqui encontram prossecução - precisamente na dualidade arquetípica da figura da Mãe, quer generosa quer retentiva e devoradora. O útero materno, evocado em "Visiting Hour", é lido como lugar onde uma alimentação **mútua** teve lugar:

> The sac of flesh and fervour where we met
> and nourished each other for a while. (*MOP* 19)

O último poema do volume, com o discurso interior do sujeito a reflectir uma relação feita de apego e ressentimentos, conterá o pedido, que supõe a força retentiva do regaço materno: "Unlock those furious arms" ("At the Head Table", *MOP* 20). E a repulsa perpassara pelo relembrar de um momento de intimidade - de filho e mãe? de amantes? - no poema-título, com a referência a "our urinary privacy" ("Madonna", *MOP* 10).

A figura arquetípica da mulher terrível tem frequentes concretizações na poesia de Kinsella, desde a Bruxa observada na forma de um rochedo, num poema de *Notes from the Land of the Dead* -

> The Hag: squatting on the water,
> her muzzle staring up at nothing ("Survivor", *P56/73* 157)

- à vontade de entrega do sujeito ao olhar de Medusa e à mão trucidadora da entidade feminina no epílogo de *One*:

> *A woman waited at the edge, with lank hair.*
> *She spread it out. It stiffened and moved*
> *by itself, glistening on her shoulders.*
> *(...)*
> *'Reap us!' we hissed, in praise.*
> *(...)*
> *Caught in her cold fist, I writhed and reversed.* (*PP72/78* 72)

---

[215] Peter Denman, "Book Reviews", IUR 22:1 (Spring/Summer 1992) 191.

Qualquer amostragem de tais ocorrências teria ainda de incluir a rendição, no final de "Artists' Letters" e com as implicações metapoéticas que decorrem do título, a uma voracidade feminina que concretiza a desintegração prévia e necessária à reintegração:

> A toothless mouth opens
> and we throw ourselves, enthralled, against our bonds
> and thrash toward her. And when we have
> been nicely eaten and our parts
> spat out whole and have become
> 'one', *then* we can settle our cuffs
> and our Germanic collar
> and turn back calmly toward distinguished things. (*PP72/78* 106)

E tal amostragem não poderia deixar de registar quase como um lema a invocação, conjugando o sexo, o nascimento, e a rapacidade da mulher terrível, num poema de *Blood and Family*: "Sweet mother, sweet muscle / predatrix" ("Invocation", *BF* 23).

A obsessão uterina estará naturalmente por detrás do âmbito no qual a dualidade de vida e morte encontra em Kinsella algumas das suas concretizações mais memoráveis: o dos espaços aquáticos. Dois poemas do volume *Nightwalker*, de 1968, assim como o poema de abertura de "Notes from the Land of the Dead", serão momentos privilegiados desse âmbito da representação. "Ballydavid Pier" constituirá mesmo um intertexto indisfarçável para um passo da sequência "Station Island" (1984) de Heaney - o qual citamos em aposição a excertos do poema de Kinsella:

> A film of scum
> Searches first among litter,
> Cloudy with (I remember)
> Life; then crystal-clear shallows
> Cool on the stones, silent
> With shells and claws, white fish bones;
> Farther out a bag of flesh,
> Foetus of goat or sheep,
> Wavers below the surface.
> (...)
> The ghost tissue hangs unresisting
> In allegorical waters,
> Lost in self-search
> - A swollen blind brow
> Humbly crumpled over
> Budding limbs, unshaken
> By the spasms of birth or death.
> (...)
> The misbirth touches the surface
> And glistens like quicksilver. (Kinsella, "Ballydavid Pier", *P56/73* 80-1)

> I dreamt and drifted. All seemed to run to waste
> As down a swirl of mucky, glittering flood

> Strange polyp floated like a huge corrupt
> Magnolia bloom, surreal as a shed breast,
> My softly awash and blanching self-disgust.
> And I cried among night waters

(Heaney, "Station Island IX", *SI* 85)

Registem-se, não constituindo embora o fulcro desta leitura, os elementos reflexivos em qualquer dos poemas - no de Kinsella, que parece operar numa suspensão de tempo e espaço, a que corresponderá no excerto de Heaney a experiência de **sonho** e **deriva**, o feto trazido pela maré é imaginado "Lost in self-search"; em Heaney, a forma grotesca, análoga a um pedaço de carne flutuando por entre esterco, é explicitamente proposta como objecto de desejo convertido em repulsa, ou uma projecção do "self-disgust" do sujeito. Note-se como a mescla de atracção e repulsa se define no poema de Kinsella pela coexistência da limpidez da água com a película de sujidade, dando-se a sua síntese no brilho do feto ao emergir - essa síntese estando presente desde logo no passo de Heaney pelos qualificativos empregues para a maré, "mucky, glittering flood". Mas sublinhe-se, acima de tudo, a justaposição confirmada de útero e túmulo nos "allegorical waters" de Kinsella e nos "night waters" de Heaney, e na (ou talvez **por causa** da) carne que contêm.

Uma metaforização da água **como** carne é-nos proposta, afinal, num dos versos iniciais do segundo poema de *Nightwalker* a que acima nos referíamos, com o título "The Shoals Returning":

> I dip the oar and lean
> Supported and opposed
> On the green flesh of a wave. (*P56/73* 88)

É que o poema (ou talvez seja mais rigoroso dizer-se a sequência, em vista da titulação de algumas das suas partes) celebra a memória de um afogado, e, condicentemente, os versos que se seguem de imediato aos já citados constituem o oceano em abismo devorador, e incluem uma aparição do cadáver:

> The ocean depth swallows
> My strength like a stone.
>
> A corpse balanced among
> Striped fathoms turns
> Over face upward. (*P56/73* 88)

Na dimensão devoradora descobre-se também a fecundação quando nas profundezas que engoliram o afogado se pressente "the seed in the depths" (*P56/73* 90); e a tendência de

Kinsella para justapor os processos da carne aos do espírito leva a que o afogamento-enquanto-deglutição[216] se represente como disponibilidade espiritual, um sentido que se lê retrospectivamente no canto, em tempos escutado e observado, daquele que o poema homenageia:

> the cry
> That can prepare the spirit
> To turn softly and be eaten
> In the smell of brine and blood. (*P56/73* 90)

Da representação do lugar oceânico em "The Shoals Returning" é sempre indissociável a dimensão abismal, que aproxima deste poema passos do (quase contemporâneo) "A Lough Neagh Sequence" de Heaney, e que nos reconduziria ainda ao fascínio de Kinsella pelo escuro, obsessivamente figurado neste poema - a voz relembrada do afogado emerge de "palatal darkness", lugares subaquáticos e da memória surgem "in horn-darkness of paraffin", os movimentos de entidades que vêm a ser descritas como "a million shadows" ocorrem num contexto de "cranial darkness", "in dark valleys", etc.

Mencionámos o poema que abre "Notes from the Land of the Dead" como o terceiro dos exemplos que destacaríamos na representação do uterino/tumular em contexto aquático. Ou não abrisse com os versos, "continuados" do final de "Phoenix Park":

> hesitate, cease to exist, glitter again,
> dither in and out of a mother liquid (*P56/73* 129)

Interessa-nos este poema, contudo, não apenas como reforço de uma exemplificação cumulativa, mas também porque concretiza o referido nexo através de uma imagética fortemente acentuadora do horror e do grotesco, uma tendência em Kinsella que terá já

---

[216] Nesta percepção da força devoradora das profundezas marinhas, e dos detritos trazidos pela maré como restos de uma deglutição, quer "Ballydavid Pier" quer "The Shoals Returning" poderão encontrar um intertexto em "Relic", de Ted Hughes - que inclui também uma representação do *ouroboros*:

> The deeps are cold:
> In that darkness camaraderie does not hold:
> Nothing touches but, clutching, devours.
> (...)
> Jaws
> Eat and are finished and the jawbone comes to the beach:
> This is the sea's achievement; with shells,
> Vertebrae, claws, carapaces, skulls.
>
> Time in the sea eats its tail, thrives, casts these
> Indigestibles (*Lupercal* 44)

transparecido em citações anteriores, mas a que quereríamos fazer menção específica. Não se trata apenas de convocar referências que concitem a repulsa, como sucedia nalguns outros poemas de Kinsella (e em muitos de Heaney) perante uma conjugação específica de factores **naturais**, mas antes de as formas e situações observadas, porque do âmbito do nunca visto e do indizível, apelarem para o pavor, como nos versos:

> A cistern-hiss... A thick tunnel stench
> rose to meet me. Frightful. Dark nutrient waves. (*P56/73* 131)

As formas específicas que o horror virá a assumir configurarão o negar da vida e da matricialidade, acentuando, nas dualidades que aqui permanentemente se jogam, o lado do vazio e da morte, como quando um caldeirão (que poderia simbolicamente configurar um *locus* de gestação[217]) se descobre regido por mulheres terríveis - na postura voraz, nas garras, no "nada" que ocupa o lugar dos atributos sexuais e maternais:

> Soon I made out
> a ring of mountainous beings, staring upward
> with open mouths - naked ancient women.
> Nothingness silted under their thighs
> and over their limp talons. (*P56/73* 132)

Sobre a perspectiva determinante de tais representações afirmava Maurice Harmon em 1974: "his characteristic terms are *brutal, squalid, ordeal, ignominies, failure* and *horror*"[218] - e, mais recentemente, num ensaio destinado a actualizar esse estudo anterior, confirmaria a permanência na poesia de Kinsella de imagética como a do excerto que agora citávamos:

> References to ghosts and dreams, to vapours, cauldrons, nightmare, phantasms of one kind or another belong, one feels, to another age or to outmoded conventions of the Romantic and the Gothic. Nevertheless their place in Kinsella's poetry has to be considered. [219]

Uma referência frequentemente invocada (nomeadamente pelo próprio Kinsella[220]) para as formas grotescas geradas por essa imagética é Hieronymus Bosch, e a justeza desse envio poderá ser avaliada por dois exemplos - respectivamente de 1958 e 1990, para que a referida permanência não careça de fundamentação:

---

[217] Ver Cirlot, *Dictionary of Symbols* 39-40.

[218] Harmon, *The Poetry of Thomas Kinsella* 11.

[219] Maurice Harmon, "'Move, if you move, like water': The Poetry of Thomas Kinsella 1972-88", Andrews (ed.), *Contemporary Irish Poetry* (194-213) 197.

[220] Citado por Harmon, *The Poetry of Thomas Kinsella* 11.

Secretly a swollen Burke
Assists a decomposing Hare
To cart a body of good work
With midnight mutterings off somewhere;
The goddess who had light for thighs
Grows feet of dung and takes to bed,
Affronting horror-stricken eyes,
The marsh bird that children dread.

("Baggot Street Deserta", *P56/73* 29)

mongrel images shaped in wood
with a fluency as though it were dung:
collect of innocent evils -

a grinning nude with ibis,
a scaled midget glaring,
a squat goose extruding a skull,
(...)
fixed, muddied tongues
outstuck, no eyeball
to no eyeball.

("Household Spirits", *PCC* 13)

Entre a metamorfose escatológica da deusa, no primeiro poema, e a frustração irónica da expectativa do leitor quanto aos *lares* que o título do segundo parecia anunciar, ficavam outras instâncias do grotesco e do horror, como a laceração e desmembramento de corpos na sequência "A Technical Supplement" (*PP72/78* 73-96), com envios culturais e literários que incluem, em epígrafe, uma carta de Diderot para Voltaire exprimindo cansaço e pessimismo perante a natureza humana, e também alusões, num contexto de carnificina, à violência da sátira swiftiana.

As incidências do grotesco e do horror poderão ser de um âmbito privado e da experiência pessoal, como na evocação de uma agonia e morte em contexto familiar em "Office for the Dead" - não obstante o poema assentar numa perspectiva distanciada, num deliberado estranhamento face aos ofícios católicos, o incensório dos oficiantes ganhando vida enquanto uma mulher morre, e reproduzindo os estertores da moribunda[221]:

The pot gasps in its smoke.
An animal of metal, dragging itself and breathing... (*P56/73* 79)

Mas as referidas incidências poderão ser também da esfera da experiência histórica e dos

[221] Contém este poema uma possível alusão às assombrações de Stephen pela morte da mãe em *Ulysses* de Joyce. Apesar da importante diferença de pelo poema de Kinsella perpassar a compaixão, ele inicia-se com as palavras "The grief-chewers enter" - um provável envio para a exclamação de Stephen: "The corpsechewer!" (Joyce, *Ulysses*, ed. by Hans Walter Gabler (Harmondsworth: Penguin, 1986) 474).

valores colectivos, numa prática que levou Seamus Deane a apontar a poesia de Kinsella como o lugar onde as grandes convulsões e atrocidades do século XX primeiro encontram uma consequência na poesia irlandesa pós-*Revival*[222]. É de um foro simultaneamente privado e das grandes referências colectivas a evocação em "38 Phoenix Street" do horror experimentado na juventude por um vizinho, num dos teatros de guerra que, pela dimensão do desastre que se lhe associa, mais impacto teve na imaginação literária europeia:

> Hisshorror erecting
> slowly out of its rock nests, nosing the air.
> He was buried for three days under a hill of dead,
> the faces congested down all round him
> grinning *Dardanelles!* in the dark. (*PP72/78* 65)

São inquestionavelmente do segundo âmbito que mencionávamos as representações do Holocausto em "Downstream" como em "Nightwalker", muito embora possam partir (mais evidentemente em "Nightwalker") de aspectos da experiência pessoal:

> Nerveless by the European pit
> - Ourselves through seven hundred years accurst -
>
> We saw the barren world obscurely lit
> By tall chimneys flickering in their pall,
> The haunt of swinish man - each day a spit
>
> That, turning, sweated war, each night a fall
> Back to the evil dream where rodents ply,
> Man-rumped, sow-headed, busy with whip and maul
>
> Among nude herds of the damned.
>
> ("Downstream", *P56/73* 59)

> A laboratory
> Near Necropolis. It is midnight.
> A shade enters,
> patrolling the hive of his brain.
> Window after window,
> The same unearthly light consumes pitilessly.
> (...)
> Bruder und Schwester
> - Two young Germans I had in this morning
> Wanting to transfer investment income;
> (...)
> A red glare
> Plays on their faces, livid with little splashes
> Of blazing fat. The oven door closes.
>
> ("Nightwalker", *P56/73* 103, 105)

[222] Deane, *Celtic Revivals* 135-7.

O episódio que nos versos de "Nightwalker" por último citados conduzia de novo à memória do Holocausto prendia-se com a abertura económica da Irlanda nos anos cinquenta, em cujos procedimentos, como vimos já, Kinsella leria uma degradação; acrescente-se que o cruzamento de tais referências, em "Nightwalker" como em "Downstream" (o verso "Ourselves through seven hundred years accurst" introduzia também naquele poema a questão irlandesa), suscitaria de Donald Davie reparos de alguma veemência sobre "the tactlessness or worse that cannot mourn the fate of European Jewry without reminding us of the woes of Erin"[223].

Qualquer das referências, por pouco equilibrada que seja a sua conjugação, assim como as representações que vêm a encontrar na escrita de Kinsella suportam o juízo global de Seamus Deane:

> Kinsella has an imagination which lives off pain and which must loom over it and feed on it or be shadowed by its alien presence and itself become the matter that is eaten. [224]

Seamus Heaney sublinharia, por seu lado, numa das conferências publicadas em *The Place of Writing*, o peso detido na poesia de Kinsella por "what he calls simply 'the ordeal'" (*PW*58).

A mais memorável das ocorrências em Kinsella da expressão que Heaney citava surgia no poema-em-prosa proposto como epígrafe para o volume *Wormwood*, sublinhando o sentido do amargo que o título convocava com um pronunciamento de desencanto e de pessimismo existencial:

> *It is certain that maturity and peace are to be sought through ordeal after ordeal, and it seems that the search continues until we fail.*
>
> (*P56/73* 66)

Oito anos antes, "Baggot Street Deserta" formulara uma postura estóica, à qual o estatuto de citação e o recurso a itálicos conferiam autoridade acrescida e o valor de um lema: "*Endure and let the present punish*" (*P56/73* 29) - a que se acrescentava alguns versos abaixo a continuada inevitabilidade do sofrimento experimentado e causado:

> I nonetheless inflict, endure,
> Tedium, intracordal hurt (*P56/73* 29)

É significativo que Kinsella coloque grande parte dos seus livros sob a égide de

---

[223] Davie, "Thomas Kinsella" 70.

[224] Deane, *Celtic Revivals* 137.

pronunciamentos deste tipo: a epígrafe ao poema-título de *Nightwalker* proporia a experiência da "maior parte" como uma não-vida -

> *The greater part must be content to be*
> *as though they had not been* (*P56/73* 101)

- iniciando-se a primeira secção do mesmo poema com o verso: "I only know things seem and are not good" (*P56/73* 102). E "A Technical Supplement" ostentaria em epígrafe a já mencionada carta de Diderot para Voltaire, exprimindo desânimo quanto à educabilidade dos homens:

> The Athenians were never wickeder than in the time of Socrates, and perhaps all they owe to his existence is a crime the more.
> (*PP72/78* 74)

Preocupámo-nos ao longo desta secção do nosso estudo em sublinhar as afinidades ao nível da representação entre a poesia de Thomas Kinsella e de Seamus Heaney, afinidades essas que se sobrepõem às distinções óbvias entre os dois poetas, e de algum modo as relativizam. Reconheça-se também neste ponto, contudo, que a conjugação da ênfase de Kinsella num pessimismo moral e existencial com a insistência que observámos nos processos de vida e morte - "the body has constant nudging reminders of its physical decay and the spirit suffers moral disillusionment"[225], comentava-se num ensaio de 1968 a respeito desta concomitância - poderá constituir um factor nada despiciendo de diferenciação entre os dois poetas. Atente-se, para o seu reconhecimento, no facto de em Heaney nunca estar distante a hipótese, quando não a concretização, de um momento regenerador ou revitalizador; em Kinsella, contudo, tal possibilidade é muitas vezes omitida ou de algum modo relegada para segundo plano pela frequência e impacto das representações da morte - "images traditionally associated with renewal, with fertility, manifest only final dissolution"[226] - e pelo suporte moral e intelectual que lhes é dado pelos citados

---

[225] John Rees Moore, "Thomas Kinsella's Nightwalker: A Phoenix in the Dark", *The Hollins Critic* V:4 (October 1968), (1-14) 13.

[226] McGuinness, "Bright Quincunx" 108.

pronunciamentos pessimistas. Apesar do comprometimento, que em diferentes âmbitos lhe identificámos, com uma vontade de reintegração do corpo fragmentado (seja ele literário, psíquico ou civilizacional), é com efeito mais raro que Kinsella vá além do diagnóstico - factor ele próprio de uma consciencialização da "doença" como estádio prévio à sua superação - ou, crucialmente, do entendimento de que é a ordem **do objecto estético** que o poeta pode contrapor a qualquer desordem, e ofereça, ao nível da representação, instâncias assertivas e acabadas da desejável "cura".

Não haverá, contudo, unanimidade da crítica nesta leitura. Peter Denman, fazendo a recensão de alguns dos volumes de Kinsella já dos anos noventa, manifestará a convicção de uma difícil descoberta do gesto regenerador naquela poesia: "It takes a conscious effort to see that these poems can move in search of the salvific or compensatory moment"[227]. Segundo outros críticos, entre os quais se incluem alguns dos leitores mais atentos de Kinsella, esse momento, gesto ou factor estará efectivamente presente. Para Maurice Harmon, ele residirá na própria sobrevivência dos poderes criativos do poeta ao caos e à morte, e para Daniel O'Hara num entendimento que os processos de escrita e leitura tornem possível:

> Significantly, in his poems about journeys into darkness, his explorations of violence, decay and death, he affirms the creative imagination's ability to survive. [228]

> [Kinsella's] ironically apocalyptic vision holds the suggestion of possible order, not a human order, nor, certainly, that of any Divine Logos, but some pattern of experience manifesting itself here that the speaker can come to understand, however 'empty' that understanding is said to be. (...) the overcoming of the temptation to dumb rage or silent despair. [229]

Mas outros elementos, que apontámos ou a que aludimos na nossa leitura de Kinsella, poderão ser invocados como correspondendo a estratégias de ordem ou redenção. Mesmo com o cepticismo que lhe descobríamos, Arthur McGuinness não deixava de assinalar a sua possibilidade, e Seamus Deane colocá-los-ia no centro da sua leitura:

> Kinsella's cosmology does not offer a way for man to escape his absurd destiny of sufering and death. (...) [at best,] moments of transcendence provided by the consoling structures of memory, history and myth (...) [to] relieve the isolation and loneliness of modern man. [230]

---

[227] Peter Denman, "Book Reviews: Thomas Kinsella, *Madonna and Other Poems / Open Court*", *IUR* 22:1 (Spring/Summer 1992) 191.

[228] Harmon, *The Poetry of Thomas Kinsella* 31.

[229] O'Hara, "Appropriate Performance" 69.

[230] McGuinness, "Bright Quincunx" 107.

> [Kinsella's] effort (...) feels like the triumph of a determined will over a nauseous physical reaction. (...) Still, the repugnance remains, indicative of the need for determination and of the sheer difficulty of amalgamating a painfully miscellaneous personal and historical experience into a comprehensive structure. (...) Structure is one thing. 'Mess' is another. What makes their opposition fruitful is the desire each has for the other, indeed to become the other.[231]

É precisamente de estratégias, feitas de "memória, história e mito", para consagrar na escrita uma ordem que se opõe e é exigida por uma desordem exterior, que se ocuparão as páginas seguintes.

[231] Deane, *Celtic Revivals* 140-1.

II - A HISTÓRIA COMO REPETIÇÃO: OS REGRESSOS DA DESGRAÇA

(i) "Emblemas da adversidade": Seamus Heaney e a responsabilidade mitopoética

Chegamos enfim ao ponto no qual pode ter lugar a consideração, já anunciada em passos anteriores, do cruzamento das referências e modos de escrita que ocuparam a I Parte deste capítulo com a representação da História irlandesa enquanto adversidade. Prosseguindo a metodologia até aqui observada, apontaremos as consequências desse cruzamento em primeiro lugar na obra de Heaney, e num segundo momento em textos de outros poetas, com destaque para John Montague.

O volume *North* constituirá o *corpus* central deste estudo em Heaney, mas poemas de outros volumes contribuirão igualmente para a definição dos nexos que pretendemos reconhecer. "At a Potato Digging" (*DN* 31-3) poderá ser cronologicamente a primeira grande referência a ter em conta, por conjugar imagens e processos integráveis na quase totalidade das perspectivas temáticas que explorámos em secções anteriores deste capítulo - e que articularão também, na configuração resultante do já referido cruzamento com a História, a leitura que aqui iniciamos. Como em anteriores menções se esclareceu já, o poema assenta na observação da tarefa agrícola referida no título, lendo-a como prática ritual e devocional cujo objecto, arquetipicamente feminino materno, é nomeado à terceira estrofe:

> Heads bow, trunks bend, hands fumble towards the black
> Mother. (*DN* 31)

Resposta fértil à iniciativa de quem plantou, a devolução pela terra das batatas agora colhidas é inequivocamente representada como generosidade uterina - com qualidades que se estendem do *locus* procriativo ao tubérculo que nasce:

> the black hutch of clay
> where the halved seed shot and clotted
> (...)
> The rough bark of humus erupts
> knots of potatoes (a clean birth)
> whose solid feel, whose wet inside
> promises taste of ground and root. (*DN* 31-2)

O impulso celebratório de tal abundância parte, não tanto da repetição nunca falhada da colheita, mas antes de uma consciência da sua falibilidade, memória ancestral de uma

ausência que de algum modo substitui a gratidão para com a Mãe generosa pelo terror de uma aparição masculina e flageladora - entidade que Heaney parece neste ponto sentir mais adequada ao sentido de uma privação do que a sua equivalência no lado terrível da Grande Mãe:

> Processional stooping through the turf
>
> Recurs mindlessly as autumn. Centuries
> Of fear and homage to the famine god
> Toughen the muscles behind their humbled knees,
> Make a seasonal altar of the sod. (*DN* 31)

Contudo, esse flagelo não existe, na memória e no poema, apenas como uma possibilidade nunca concretizada: a terceira secção de "At a Potato Digging" evocará o tempo - a Grande Fome de meados de oitocentos, a cujas consequências sociais, culturais e demográficas em mais do que um momento fizemos menção - em que a batata apodreceu no solo, condenando parte importante das populações rurais. Tal evocação parte da analogia que o olhar subitamente descobre entre as batatas amontoadas numa vala e crânios humanos:

> To be piled in pits; live skulls, blind-eyed.
>
> Live skulls, blind-eyed, balanced on
> wild higgledy skeletons
> scoured the land in 'forty-five,
> wolfed the blighted root and died. (*DN* 32)

A descrição do desastre agrícola, quando o útero negro apenas produz morte - de mãe, a terra passará a "the bitch earth" num verso pouco posterior - corresponderá a negar a Ressurreição e a Redenção, incumprimento da "promessa" que em passo anterior se lia no interior de um tubérculo:

> The new potato, sound as stone,
> putrefied when it had lain
> three days in the long clay pit.
> Millions rotted along with it. (*DN* 32)

Pela antecipação que tal poderá constituir de uma prática que adquirirá a maior importância em Heaney, interessar-nos-á, enfim, realçar como a relação entre o presente de "At a Potato Digging" e o passado de desgraça que evoca se vem a sugerir como sendo de coincidência e contemporaneidade, através da verificação da permanência trans- (ou supra-) histórica dos gestos ou características observados. São eles a repetição em cada outono do trabalho que o título indicava e a primeira secção do poema registava, ou a

aparente inscrição indelével, em lugares-mesmos da memória olfactiva, da podridão na qual o desastre histórico se traduziu, e que parece reactualizar-se sempre que a terra é cavada:

> Stinking potatoes fouled the land,
> pits turned pus into filthy mounds:
> and where potato diggers are
> you still smell the running sore. (*DN* 32-3)

Comentando este poema por confronto com o seu intertexto porventura mais evidente - *The Great Hunger* de Patrick Kavanagh, com o qual promovemos já a comparação - Elmer Andrews sublinhava precisamente como à ênfase de Kavanagh nas circunstâncias do presente encarado nas suas privações socio-económicas, morais e sexuais correspondia em "At a Potato Digging" uma interpenetração de passado e presente pela qual se convocava a referência histórica para de imediato ser transcendida pela sua mitologização; e acrescentava a este comentário um cotejo com relevo para os relacionamentos inter-autorais que privilegiaremos: "Unlike Kavanagh, and more like John Montague, Heaney's imagination is historic and mythopoeic"[232]. De menos fácil aceitação, pelo equívoco que pode gerar, será, contudo, a descrição por Andrews do método seguido por Heaney em "At a Potato Digging" como "a mythologizing procedure that deliberately excludes any political or economic consideration"[233]. É certo que o poema se não dirige de modo explícito ao diagnóstico dos desequilíbrios económicos e das injustiças sociais que criaram as condições para o desastre histórico evocado, nem à culpabilização das autoridades britânicas pela mescla de incapacidade e falta de vontade política que lhe conferiu dimensão cataclísmica. Estas são questões de que inevitavelmente se ocupam os historiadores do período, com as variações de ênfase que uma perspectiva de pendor mais nacionalista ou mais revisionista poderá impor, mas que transpareceriam também no poema seguinte em *Death of a Naturalist*, "For the Commander of the 'Eliza'" (*DN* 34-5), sobre um episódio do sofrimento causado pela Grande Fome. Importará contudo ter-se consciência de como o seu papel crucial na História irlandesa faz com que qualquer evocação desse sofrimento, arrastando consigo uma memória de opressão política, económica, cultural e linguística, tenha o sentido de um protesto. Note-se que a radicação por Heaney em "At a Potato Digging" da desgraça e das suas raízes numa pobreza ancestral é tudo menos emocionalmente

---

[232] Andrews, *The Poetry of S.H.* 19.

[233] Andrews, *The Poetry of S.H.* 18.

descomprometida, e comporta nas entrelinhas o ressentimento historico-político:

> Mouths tightened in, eyes died hard,
> faces chilled to a plucked bird.
> In a million wicker huts
> beaks of famine snipped at guts.
>
> A people hungering from birth (*DN* 32)

Colocam-se versos como estes, aliás, na descendência da abundante produção poética - em muitos casos explicitamente marcada pelo protesto político - a que a Grande Fome deu origem nos anos que se lhe seguiram, e que recentemente foi reunida sob o significativo título *The Hungry Voice*[234].

É o apelo para a ancestralidade das privações e do sofrimento que, por outro lado, permite a Heaney em "At a Potato Digging", como em muitos dos poemas que em seguida consideraremos, subtrair os eventos em causa à unicidade do irrepetível, e proceder a uma conciliação sempre difícil:

> an adequate working out of the relationship between ritual, the anonymous regular recurrence of an action, and history, the unique identifiable experience in time. [235]

Aquilo a que ainda Elmer Andrews chamava "an explanatory or consoling myth-making faculty"[236] consistirá assim numa estratégia equivalente à que, como vimos em passos anteriores deste capítulo, Mircea Eliade identificava no homem arcaico face ao sofrimento, só suportável na medida em que lhe fosse conferido um sentido e um desígnio que o resgatassem da gratuidade ou arbitrariedade - e daí a reconversão mítica do acontecimento histórico:

> O *mito* tornava-se mais verdadeiro na medida em que conferia à *história* um sentido mais profundo e rico: ele revelava um destino trágico. [237]

Aquilo que Eliade designava como modos de "'aceitar a história', ou seja, as derrotas militares e as humilhações políticas", através de uma "transfiguração da história em

---

[234] Christopher Morash (ed.), *The Hungry Voice: The Poetry of the Irish Famine* (Blackrock, Co. Dublin: Irish Academic Press) 1989.

[235] Stanley Edgar Hyman, "The Ritual View of Myth and the Mythic", Sebeok (ed.), *Myth: a Symposium* (136-53) 146.

[236] Andrews, *The Poetry of S.H.* 3.

[237] Eliade, *Eterno Retorno* 61. Ver também 110-11.

mito"[238], encontraria uma instância exemplar num dos poemas de *Door into the Dark* mais frequentemente citados, com o título "Requiem for the Croppies" (*DD* 24). Como o próprio Heaney explicaria em *Preoccupations* (56), o poema teve uma ocasião propiciatória: os cinquenta anos da revolta da Páscoa de 1916, que, não obstante o seu fracasso, a Irlanda independente viria a celebrar como momento psicológica e simbolicamente decisivo para a causa nacional, e que constitui ainda hoje referência importante para o republicanismo irlandês. A circunstância a que o poema se reporta não é, contudo, 1916, mas outra data que de algum modo a antecipa no imaginário nacionalista: 1798, o ano da insurreição em boa medida gizada pelos *United Irishmen* de Wolfe Tone, nalguma sintonia com a França pós-revolucionária cuja ajuda esperavam mas se veio a revelar insuficiente[239]. Daí resultaria a derrota, o suicídio de Tone, a execução de outros líderes da revolta, mas essencialmente o massacre, em Vinegar Hill, de camponeses que pouco mais tinham do que alfaias agrícolas para enfrentar artilharia e um exército bem organizado. É ao sacrifício desses homens, designados por *Croppies* por usarem o cabelo curto como um gesto de identificação com a Revolução Francesa, que Heaney se reporta no poema em causa - um soneto em rima cruzada:

> The pockets of our great coats full of barley -
> No kitchens on the run, no striking camp -
> We moved quick and sudden in our own country.
> The priest lay behind ditches with the tramp.
> A people, hardly marching - on the hike -
> We found new tactics happening each day:
> We'd cut through reins and rider with the pike
> And stampede cattle into infantry,
> Then retreat through hedges where cavalry must be thrown.
> Until, on Vinegar Hill, the fatal conclave.
> Terraced thousands died, shaking scythes at cannon.
> The hillside blushed, soaked in our broken wave.
> They buried us without shroud or coffin
> And in August the barley grew up out of the grave.

("Requiem for the Croppies", *DD* 24)

Note-se como a assunção de um sujeito poético plural - o auto-relato dos *Croppies*

---

[238] Eliade, *Eterno Retorno* 52.

[239] No ensaio com que contribuiu para um volume comemorativo dos setenta e cinco anos da revolta de 1916, Edna Longley objectaria ao pressuposto, assumido por Heaney, da "continuidade orgânica" entre 1798 e 1916, denunciando-o como historicamente falacioso mas convertido num lugar-comum nacionalista - Edna Longley, "The Rising, the Somme and Irish Memory", N'Dhonnchadha and Dorgan (eds.), *Revising the Rising* (29-49) 31.

constituído no seu próprio Requiem - significa desde o primeiro verso uma solidariedade que nos versos seguintes se estriba em factores de simpatia: por uma frugalidade que é também engenho, pela facilidade de deslocação, enfaticamente, no **seu próprio** território [240], pela sugestão de uma partilha que elide distinções sociais e faz dos revoltosos "um povo", pelas tácticas de guerrilha que equilibram durante algum tempo um confronto desigual e adiam um desfecho inevitavelmente desfavorável. Esse desfecho plasma-se aqui em imagens que não só exploram as atracções de um combate patético mas sugerem a empatia emocional da terra ou da paisagem com as vítimas que em mais do que um sentido lhe pertencem, e cujo sangue a faz "corar" - para depois lhes reconfigurar os corpos numa vitória sobre a morte. A germinação assinalada, com uma simplicidade que não deixa de ser triunfal, no último verso, para além de constituir outra instância em Heaney das circularidades biológicas cujo estudo nos ocupou já, antecipa, num tempo de escrita anterior à consequência imaginativa da eclosão dos *Troubles*, um procedimento que o poeta reconheceria estar presente nos textos já informados por essa consequência, e que viria a descrever, citando Yeats, como "offering 'befitting emblems of adversity'" (*P* 57)[241]. É reconhecível, para além disso, como manifestação de uma tendência recorrente na cultura e na produção literária irlandesas para a reconversão das (frequentes) derrotas em vitórias imaginativas:

> There is, in Ireland, a lack of action. Most Irish 'deeds' are failures - and they evoke a myth or story to render the failure magically effective.[242]

> Triumphs and defeats see-saw according to perspective [243]

"Requiem for the Croppies" enunciava-se a partir de uma situação temporalmente

---

[240] Tais fórmulas enfáticas serviram sempre o sublinhar pela causa nacionalista irlandesa da justiça de quem pretende apenas o que é (ou deveria ser) já seu. A própria designação partidária *Sinn Fein* é em regra traduzida para Inglês como *we ourselves*, ou ainda *ourselves alone*.

[241] A referência yeatsiana é o último verso do segundo poema, "My House", da sequência "Meditations in Time of Civil War" (*CP* 227).

[242] Witoszek + Sheeran, "Irish Culture: the Desire for Transcendence" 86.

[243] Hart, *S.H.: Poet of Contrary Progressions* 78.
É uma reversibilidade para a qual, de uma perspectiva diversa - a da consideração desgostada da identidade Protestante - também Tom Paulin apontaria em "The Defenestration of Hillsborough":

> All our victories
> were defeats really

(*Fivemiletown* (London: Faber, 1987) 54).

passada, e "At a Potato Digging" propunha uma trans-temporalidade que a memória e a experiência dos lugares da desgraça histórica comportavam. "Linen Town", um poema de *Wintering Out* - escrito, portanto, já com os distúrbios norte-irlandeses em pano de fundo - conjuga essas duas estratégias: o poeta assume a perspectiva temporal de uma cena urbana de Belfast representada numa gravura com a data de 1786, para em seguida a "descongelar" no tempo, como no movimento dos transeuntes e na correcção e dignidade cívicas que a gravura pretenderia carrear, e lhe justapor (de novo) a violência punitiva da revolta de 1798, significada no corpo enforcado de um dos seus líderes:

> the Linen Hall
> Or Cornmarket
> Where, the civic print unfrozen,
>
> In twelve years' time
> They hanged young McCracken -
> This lownecked belle and tricorned fop's
>
> Still flourish undisturbed
> By the swinging tongue of his body. (*WO* 38)

Os lugares são portanto memória dos eventos que testemunharam, lidos numa inexorável contemporaneidade - e isto proposto a partir de um tempo de escrita no qual o poeta testemunha **nos mesmos lugares** transgressões à serenidade cívica, burguesa e mercantil para a qual os topónimos como o título do poema apelariam[244], ou ainda instâncias de uma indiferença que busca a sua analogia na sofisticação galante dos que insensivelmente contornariam o cadáver no centro da cidade. Note-se ainda que 1798 e Henry Joy McCracken são também exemplos importantes para Heaney por significarem o atravessamento de outra divisão: McCracken é um dos exemplos do nacionalismo **Protestante** finissetecentista, que sonhava (mesmo que desprovido da sensibilidade cultural para a tornar possível) com a união de Católicos e Protestantes, de descendentes de *Planters* e de *Gaels*, em torno da causa nacional.

A anulação do tempo, procedimento mitopoético que previamente apontámos,

---

[244] Num texto de 1983, Heaney produziria comentários sobre o sentido que para si assumiu a associação entre Belfast e a actividade industrial a que neste título se aludia:

> Ulster linen. Linen, Huguenots, bleaching greens, Belfast, industrial power, curse the Pope, God save the Queen. Linen stands for 'independent, rattling, non-transcendent Ulster', for all that is better and worse in the planter tradition

(Heaney, "Forked Tongues, Céilís and Incubators" 113).

começa nestes poemas a evidenciar a importância que adquirirá quando aplicado por Heaney à leitura da História como desgraça perpetuamente repetível. O poema epígrafe de *Wintering Out* colocara, aliás, o poeta perante um emblema material da adversidade - "*the new camp for the internees*" (*WO* 5), concretização na paisagem das medidas de excepção face aos *Troubles* - reflectindo sobre essa repetibilidade, mesmo que neste caso apelando para uma percepção psicologicamente explicável ou para uma analogia histórica específica com destaque entre a memória da opressão e da violência no século XX, que o cinema visualizou:

> *and it was déjà-vu, some film made*
> *of Stalag 17* (*WO* 5)

Num registo marcadamente diverso, o segundo dos dois poemas-dedicatória em *North*, instâncias quase irónicas da regressão pastoral precedendo um volume que exploraria exaustivamente a recorrência da desgraça, assentava numa sazonalidade das tarefas rurais igualmente propiciadora de súbitas contemporaneidades; se a percepção com que o poema abria apontava para distância temporal, seguia-se de imediato a proposta do cotejo com uma referência pictórica para o reconhecimento de uma representação repetida, terminando o poema com a refixação, dentro de uma moldura, do poeta e dos "Seed Cutters" que dão o título ao poema, contemporâneos entre si e de Brueghel - uma outra presença do "Norte" sob cuja égide o volume se coloca:

> They seem hundreds of years away. Breughel,
> You'll know them if I can get them true.
> (...)
> O calendar customs! Under the broom
> Yellowing over them, compose the frieze
> With all of us there, our anonymities. ("The Seed Cutters", *N* 10)

Em entrevista a Frank Kinahan em 1979, Heaney concordaria com uma descrição da sua obra como "the work of someone who believes that nothing is forgotten and that what's lost is never lost forever"[245]; e uma década depois inscreveria implicitamente a sua prática num quadro mental mais amplo ao referir-se numa conferência a "the national inclination to live by a time that is eternally recurring rather than chronologically hurrying past"[246] - uma postura perante o tempo cujo peso obsessivo na poesia irlandesa Edna Longley comentava

---

[245] Kinahan, "Artists on Art: S.H." 413.

[246] Heaney, "Correspondences" 23.

num ensaio também de finais de oitenta, tomando como contraponto útil Thomas Hardy:

> Whereas Hardy is obsessed (...) with 'the irreversible pastness of the past', Irish writers are more likely to be obsessed with its irreversible presentness. [247]

Um dos modos de presentificação do Passado que Heaney mais conscientemente quis explorar, pela ligação necessária que exibe com os instrumentos primeiros da sua vocação, é o da escavação linguística, dos modos pelos quais os léxicos e os seus usos passados podem ser reinstituídos, interrogados e renovados nas suas significações. Esses usos nunca estarão ausentes, mas apenas subterrâneos e disponíveis para a sua reactualização por quem lhes saiba aceder. É o que Heaney virá a sugerir em "The Loaning", poema já dos anos oitenta, no qual, depois de uma estrofe de abertura na qual o poeta se descobre a visitar um campo que é também "the limbo of lost words" (*SI* 51), se propõe o valor potencial de uma situação de tensão (exterior ou interiormente induzida?) como catalizador mitopoético e da escrita, fazendo a voz regredir para uma situação primordial e re-produzir enunciados ancestrais:

> When you are tired or terrified
> your voice slips back into its old first place
> and makes the sound your shades make there... (*SI* 52)

Era esta uma percepção com sentido retrospectivo na obra de Heaney, uma vez que a prática que lhe corresponde se tinha desenvolvido de modo mais sistemático em poemas de *Wintering Out* e *North*, como uma das vertentes da escavação da memória e da identidade que aí se promovia. O próprio título do poema que agora citávamos remetia para o emprego, nessa fase anterior da escrita de Heaney, de um léxico dialectal - como em dois dos quatro versos de "Nerthus",

> A seasoned, unsleeved taker of the weather,
> Where *kesh* and *loaning* finger out to heather. [248] (*WO* 49)

Os lugares a que se regride, para além de serem lugares da memória individual e colectiva

---

[247] Edna Longley, "'When Did You Last See Your Father?': Perceptions of the Past in Northern Irish Writing 1965-1985", Kenneally (ed.), *Cultural Contexts and Literary Idioms* (88-112) 88.

[248] Itálicos nossos. Note-se que, em "The Loaning", Heaney parece usar o termo que escolhe para título num sentido não específico do Inglês da Irlanda, como "an open uncultivated piece of ground near a farm-house or village, on which the cows are milked" (*OED*). Em "Nerthus", por outro lado, o seu emparelhamento com *kesh* - "a rough bridge over a river or morass, made with poles, wickerwork, &c." (Joyce, *English as We Speak It in Ireland* 279) - assim como a imagem de "dedos" que ambos os termos servem parece apontar para "**loanin** (...) narrow country lane, path" (Todd, *Words Apart* 109).

e dos legados culturais que ambas comportem, têm assim, e também, uma base geográfica e topográfica específica, tal como modos ancestrais de os designar e nomear. Cite-se a este respeito, de algum modo retomando a ênfase que em capítulo anterior colocámos nesta feição topo-cultural e linguística, uma afirmação de Patrick Sheeran:

> It is well nigh a truism that Irishness and a sense of place go together. So closely do we connect identity with location that when we tell others who we are we tell them where we come from. [249]

A retoma da topossensibilidade da tradição literária irlandesa e, no seu seio, de Heaney justifica-se neste ponto, contudo, apenas pelo seu entrosamento específico com a leitura da História como adversidade e com a tendência para a mitologização - na consciência de que a História irlandesa, passada ou presente, se estriba conspicuamente em instâncias de **posse** e **desapossamento**, e em correspondentes vontades de **reapossamento** de lugares. Sobre o sentido que, neste contexto, os topónimos e o acto de os dizer podem adquirir, pronunciou-se também o mesmo autor que ora citávamos, em passos que facilmente poderiam legendar a prática que observaremos em poemas de Heaney:

> The places are broken, the names remain. (...) In response to (...) deprivation [of native spaces] the names of places and their associated tribes and families - the most portable of possessions - have been exhibited as a way of memorializing a lost world and of maintaining some sort of identity. Death and destruction are linked to memory and place in Ireland by a deathless chain of names. (...)
> Both ancient and modern examples of topomania in our literature clearly demonstrate that *place names held magical potency and were invoked at times of crisis.* [250]

E **crise** não faltava a Heaney no seu espaço de origem, nas datas de composição dos poemas a este respeito relevantes, com um quotidiano evidenciador de desapossamentos da ordem dos mencionados no poema-epígrafe de *Wintering Out*, que acima citávamos, a tornar porventura mais premente a função recapacitadora na enunciação dos topónimos. É então inevitável que mesmo "Anahorish", o primeiro poema toponímico nesse volume de 1972, veja a leitura da representação que oferece de um *locus* primordial - investido do significado biográfico de um lugar formativo da consciência poética que o produz mas também do valor cosmogónico e universal de "the first hill in the world" (*WO* 16) - enriquecida pelo sentido do contraponto vital e redentor que desde logo a tradução do topónimo no primeiro verso, "My 'place of clear water'", oferece a um contexto de morte e estiolamento.

Vimos também, aquando da primeira confrontação com os poemas toponímicos,

---

[249] Sheeran, "*Genius Fabulae*" 191.

[250] Sheeran, "*Genius Fabulae*" 191, 201 (itálicos nossos).

como a realização fonética do nome era o primeiro factor a determinar-lhe o sentido e a adequação. Sublinhe-se agora como, para além disso, a experiência do nome corresponde a um percurso trans-temporal e arqueológico do lugar. É isso que é sugerido na terceira secção de "Gifts of Rain" -

> Moyola
> is its own score and consort
> (...)
> reed music, an old chanter
>
> breathing its mists
> through vowels and history (*WO* 25)

- e se confirma no poema seguinte, "Toome", no qual articular o topónimo é ganhar acesso (literalmente) ao acervo do lugar e da língua que o diz. É que, assim se infere da sua metaforização como **lage**, a língua pode ser quer a inamovível pedra tumular quer a entrada bem defendida mas garantida para os tesouros que lhe subjazem, dependendo dos sons que seja levada a produzir; no postular implícito de uma relação de necessidade, que não arbitrária, entre nome e lugar[251], esses sons serão a senha correcta para o progresso do poeta arqueólogo na medida em que realizem correctamente o topónimo:

> My mouth holds round
> the soft blastings,
> *Toome, Toome,*
> as under the dislodged
>
> slab of the tongue
> I push into a souterrain
> prospecting what new
> in a hundred centuries'
>
> loam, flints, musket-balls,
> fragmented ware
> torcs and fish-bones (*WO* 26)

O ponto de repouso nesta descida e prospecção coincide com o último verso, quando o poeta se descobre envolvido numa aluvião e transfigurado na imagem, reconhecível pela aparência de Medusa, de uma divindade Céltica das águas[252]:"and elvers tail my hair"(*WO* 26).

A capacidade dos topónimos de deslocar quem os experimenta para outros tempos da

---

[251] "Heaney's etymological poems are rituals that recreate the bond between word and root, place name and sacred earth." - Hart, *S.H: Poet of Contrary Progressions* 57.

[252] Ver R.J. Stewart, *Celtic Gods, Celtic Goddesses* (London: Blandford, 1990) 22, 129; também Morrison, *S.H.* 44.

sua realização ou ainda para dimensões insuspeitadas dos lugares que designam, afim à experiência mítica de anulação de tempo e lugar, estender-se-á a outros nomes e formas, não-toponímicos, da(s) língua(s); encontrará a sua continuidade também de *Wintering Out* para *North*, tendo um ponto alto em "Bone Dreams" com a penetração "in the tongue's / old dungeons" e a injunção regressiva: "Come back past / philology and kennings" (*N* 28-9). O poema-título confirmaria também o sentido da língua como acervo e tesouro, com o imperativo: "Lie down / in the word-hoard" ("North", *N* 20) - vindo Heaney a demonstrar a sua predilecção pela expressão "word-hoard" ao reempregá-la no soneto "The Schoolbag", em *Seeing Things* (30). O contexto substancialmente diferente da vilegiatura pastoral em Glanmore não impediria o poeta de continuar a auto-descrever-se como "etymologist of roots and graftings" ("Glanmore Sonnets - V", *FW* 37); e o contacto com um objecto doméstico com valor de herança em "The Settle Bed" comportaria a reactualização de velhas interjeições de algum modo emblemáticas da língua ancestral:

> I hear an old sombre tide awash in the headboard:
> Unpathetic *och ochs* and *och hohs* [253] (*ST* 28)

Estes últimos exemplos poderiam sugerir, contudo, uma postura de simples evocação nostálgica para as explorações etimológicas de Heaney, juízo esse que seria por certo inadequado à apreciação dos poemas que (regressando a *Wintering Out*) primeiro consagraram essa ordem de preocupações. Manifesta-se aí, de facto, uma vontade de acção, uma vontade de, na e através da linguagem, corrigir os desequilíbrios gerados por uma História adversa, anular desapossamentos que se afigurariam irreversíveis. Uma instância dessas adversidades era evocada em "The Wool Trade", cuja referência histórica é a disposição nas leis penais a que a Irlanda esteve sujeita após 1690 que proibia o comércio da lã com outros países que não a Inglaterra - um comércio que continuaria clandestinamente:

> O all the hamlets where
> Hills and flocks and streams conspired
>
> To a language of waterwheels,
> A lost syntax of looms and spindles,

[253] Numa entrevista em 1989, pronunciando-se sobre uma geografia linguistico-cultural e a sua consequência ao nível de sensibilidades colectivas, Heaney declarava: "in England, on the British Island, I like to think that there's a line north of which people say 'ach' and south of which they say 'oh dear'" - Stewart, "Heaney Discusses..." 10.

> How they hang
> Fading in the gallery of the tongue!
>
> And I must talk of tweed,
> A stiff cloth with flecks like blood. (*WO* 37)

Combinam-se aqui a história socio-económica, da língua, e de uma tradição insurreccional que supõe a culpa de quem colabora com o ocupante, de quem usa a sua língua mas, ao falar do tecido clandestinamente produzido, percebe a similitude entre as marcas na textura, produto de uma actividade doméstica e pacífica, e salpicos de sangue de uma violência que tantas vezes a poderá ter maculado. A atenção ao acervo esquecido dos instrumentos de uma actividade que ao longo de todo o poema se confunde com a língua de quem a praticou supõe a vontade de a reactivar nos seus mecanismos movidos a **água** - em passo anterior do poema associada à fluidez vocálica que é para Heaney a língua ancestral, por contraposição às consoantes que em diferentes instâncias identificará com a inexorabilidade dos ocupantes e da sua língua. Sobre a referida vontade e a prática em que se traduz afirmou Henry Hart:

> The history of rebellion (...) is embedded in the language, a fossil record. Heaney rereads and rewrites the record of ancient antagonism, fashioning new emblems of adversity as well as new emblems of cooperation.[254]

A prática em causa apresentava-se precisamente como estratégia de reversão da adversidade e de desejável entrosamento de legados em "A New Song", poema que relata ao primeiro verso um encontro que poderia constituir uma promessa amorosa - "I met a girl from Derrygarve" - para de imediato concentrar a atenção no nome do lugar, na sua força evocativa, e sequentemente nas realidades territoriais que lhe correspondem. À experiência do topónimo é reconhecido valor ritual:

> A smooth libation of the past
> Poured by this chance vestal daughter. (*WO* 33)

Mas desta sua experiência vai decorrer, não a mera reactualização de sons passados, mas uma necessidade de reconquista, pela língua, dos lugares desses sons, em actos aos quais se retira o sentido da violência pela metáfora de abraço erótico que os informa, e pela fluidez das forças que irromperão das reservas autóctones para se imporem às fortificações hirtas que o ocupante tomou para si e renomeou:

---

[254] Hart, *S.H.: Poet of Contrary Progressions* 53.

> But now our river tongues must rise
> From licking deep in native haunts
> To flood, with vowelling embrace,
> Demesnes staked out in consonants.
>
> And Castledawson we'll enlist
> And Upperlands, each planted bawn -
> Like bleaching-greens resumed by grass -
> A vocable, as rath and bullaun. (*WO* 33)

Note-se que é, enfaticamente, de manifestações de poder no território e na paisagem que aqui se trata, desde a subjugação possivelmente sugerida na humildade de "native haunts" contraposta ao espaço senhorial e arrogantemente demarcado de "demesnes", aos topónimos ingleses ou anglicisados "*Castle*dawson", "*Upper*lands" - até, por fim, aos vocábulos gaélicos no último verso, o primeiro dos quais designa também uma fortificação[255]. Quanto a "bawn", é um termo que encerra em si uma duplicidade que o próprio Heaney esclareceu, a propósito do nome do seu lugar de nascimento, e das etimologias mistas que a sua paisagem formativa continha:

> Our farm was called Mossbawn. *Moss*, a Scots word probably carried to Ulster by the Planters, and *bawn*, the name the English colonists gave to their fortified farmhouses. Mossbawn, the planter's house on the bog. Yet, in spite of this Ordnance Survey spelling, we pronounced it Moss bann, and *bán* is the Gaelic word for white. So might not the thing mean the white moss, the moss of bog-cotton? In the syllables of my home I see a metaphor of the split culture of Ulster. [256] (*P* 35)

---

[255] Quanto a *bullaun*, significa literalmente "well in a rock" (Room, *Dictionary of Irish Place-Names*), e poderia designar uma pia cerimonial Gaélica (Hart, *S.H.: Poet of Contrary Progressions* 72) - o que se articula com a imagética aquosa a que o poema recorre, como também com a dimensão ritual que propõe para a enunciação dos nomes.

[256] O *Ordnance Survey* a que Heaney se refere neste passo foi uma iniciativa de ordenamento territorial e cartográfico a que as autoridades britânicas procederam na Irlanda na década de trinta do século XIX, tendo como um dos seus procedimentos mais notórios e decisivos a anglicização e/ou tradução de topónimos irlandeses para Inglês. É de notar que, no mesmo ano em que Heaney publicava *Preoccupations* (1980), estreava em Derry, como primeira produção do *Field Day Theatre Company*, a peça *Translations*, do seu amigo Brian Friel - peça que aponta precisamente como a transformação dos topónimos implica a afirmação de poder sobre os lugares, configurando muito mais do que um simples procedimento administrativo. Retenha-se um passo de *Translations* que poderia servir de epígrafe a alguns dos poemas de Heaney que temos vindo a apreciar - ou que poderá dever alguma coisa às preocupações subjacentes a esses poemas, que lhe são anteriores:

OWEN: Eden's right! We name a thing and - bang! - it leaps into existence!
YOLLAND: Each name a perfect equation with its roots.
OWEN: A perfect congruence with its reality.

Atente-se, por outro lado, num passo que prevê uma relação entre a História e as suas representações que Heaney poderia igualmente subscrever:

HUGH: (...) it is not the literal past, the 'facts' of history, that shape us, but images of the past embodied in language. (...) we must never cease renewing those images; because once we do, we fossilise.

E, no ensaio que abria o volume, intitulado precisamente "Mossbawn", lia-se ainda:

> if this was the country of community, it was also the realm of division. (...) the lines of sectarian antagonism and affiliation followed the boundaries of the land. In the names of the fields and townlands, in their mixture of Scots and Irish and English etymologies, this side of the country was redolent of the histories of its owners. (*P* 20)

Voltemos, contudo, ao factor de inserção dos poemas etimológicos na vertente temática deste capítulo, e que é, recorde-se, o nexo regressivo que lhes presidirá, para reforçar essa leitura com observações de Henry Hart, um dos leitores mais perspicazes destes aspectos da poesia de Heaney:

> he presupposes a lost Edenic source, an original unity, from which language has fallen. To reveal the historical disasters coming after the fall he examines their repercussions coded in the words themselves. (...)
> an underlying myth persistently asserts itself. (...) an Eden in which Irish is the lingua franca. His allegorical narrative (...) presumes that Gaelic is the original Edenic tongue corrupted by a rapacious English invader [257]

Esta ânsia mitopoética pela origem, pela perfeição de um tempo primordial, vem assim informar uma preocupação com genealogias verbais que o próprio Heaney propôs como constante na sua obra, e que radica na palavra a **memória**:

> Philology and etimology had a great pleasure for me. You read the word as a kind of memory bank of the different places it had come from. So a lot of my poems are an actual putting of the word under the magnifying glass, putting it through a slow motion of its history [258]

Retenha-se deste passo, com efeito, o conceito de "memory bank", para fazer notar, em primeiro lugar, a frequência com que ocorrem, em poemas que evidenciam a preocupação etimológica e/ou com topónimos, imagens de depósitos, subterrâneos, acervos ocultos - "sunken drills, an atlantis" ("Gifts of Rain", *WO* 24), "I push into a souterrain" ("Toome", *WO* 26), "the vaults / that we live off" ("The Backward Look"[259], *WO* 29-30), etc.; para

---

(Brian Friel, *Translations* (London: Faber, 1981) 45, 66).

[257] Hart, *S.H.: Poet of Contrary Progressions* 56, 72.

[258] Stewart, "Heaney Discusses Irish Literary Tradition" 10.

[259] Um título que confere ênfase à intenção regressiva que rege estes poemas, e que, como Henry Hart aponta, Heaney poderá ter ido buscar a Eliot:

> The backward look behind the assurance
> Of recorded history, the backward half-look
> Over the shoulder, towards the primitive terror.

(T.S.Eliot, "Four Quartets - The Dry Salvages", *Collected Poems* 209).

dar o devido relevo ao facto de, acompanhando esta justaposição de representações de um percurso **descendente** ao olhar **regressivo**, ser em *Wintering Out* que se consagra o uso por Heaney do verso curto, conciso, que se constitui em correspondência gráfica da omnipresente metáfora da escavação, e que se tornará também marca distintiva da I Parte de *North*; e ainda, por fim, para realçar que a leitura por Heaney da **palavra** como "memory bank" é idêntica, mesmo no léxico de que se socorre, à que apresenta do **pântano**, a sua paisagem obsessiva:

> I began to get an idea of bog as the memory of the landscape, or as a landscape that remembered everything that happened in and to it. (*P* 54)

Esta era uma noção que Heaney poderia ter encontrado já em Patrick Kavanagh, num passo de *The Green Fool*: "A turf-bog is a history of the world from the time of Noah" (*GF* 77). Que essa acumulação da memória, essa justaposição de níveis temporais, permitirá por outro lado aquilo a que vimos Mircea Eliade chamar uma "ruptura de nível", e, portanto, a regressão no tempo por parte de quem toca o chão ancestral, é uma leitura da paisagem formativa que em passos anteriores deste capítulo pôde ser identificada, e cuja permanência um poema de *Seeing Things* veio assinalar:

> I was four but I turned four hundred maybe
> Encountering the ancient dampish feel
> Of a clay floor. Maybe four thousand even.
>
> ("Squarings, 4.Squarings, xl", *ST* 100)

Fizemos também notar, a propósito da paisagem aquosa, como as qualidades de terra e água nela se confundiam, feição que ancorámos na indistinção arquetípica dos dois elementos - e repare-se então como, no poema que se segue ao que acabamos de citar, a água assume o sentido de limbo e de espaço de cruzamento fluido dos vários cursos da memória:

> I re-enter the swim, riding or quelling
>
> The very currents memory is composed of,
> Everything accumulated ever
>
> ("Squarings, 4.Squarings, xli", *ST* 101)

Vimos, contudo, que os poemas de Heaney que primeiro concentravam no pântano estas propriedades surgiam para o final de *Door into the Dark* e pelo início de *Wintering Out*,

---

Note-se, contudo, que *The Backward Look* era também o título de um estudo da literatura irlandesa publicado em 1967 por Frank O'Connor.

sendo talvez os exemplos mais característicos "Bogland" (*DD* 55-6) e "Bog Oak" (*WO* 14-15), pela atribuição ao pântano de uma idade tão longa que o resgatava de quaisquer categorias cronológicas, ou pela celebração dos seus poderes aquisitivos e de preservação, comprovados em diferentes objectos que engolia e ocasionalmente regorgitava. Houve também oportunidade de ir apontando, no âmbito da forte metapoeticidade da escrita de Heaney, como essa relação do solo atávico com os materiais que chamava a si podia constituir um modelo para as longas digestões que as referências e os objectos com representação mais constante na poesia de Heaney nela experimentam [260]. Mencionem-se agora aspectos que nestes poemas afirmam, a par da universalidade dos sentidos que já lhes reconhecemos, a especificidade do pântano enquanto solo emblemático da Irlanda, definido também por oposição às características mais óbvias de lugares-outros.

No caso de "Bogland", tais lugares são, a abrir o poema, os de um Novo Mundo de grandes espaços com os quais os horizontes mais apertados da velha paisagem irlandesa notoriamente contrastam:

> We have no prairies
> To slice a big sun at evening -
> Everywhere the eye concedes to
> Encroaching horizon (*DD* 55)

Heaney viria a explicar terem sido leituras sobre a História e paisagem americanas a sugerir esta referência inicial (*P* 55)[261], ecoada na penúltima estrofe com a substituição do progresso para a conquista de uma fronteira por um percurso descendente e involutivo:

> Our pioneers keep striking
> Inwards and downwards (*DD* 56)

- versos com um intertexto provável na auto-definição nacional proposta por Kavanagh em "Dark Ireland":

> We are a dark people,
> Our eyes are ever turned
> Inward [262] (*CP* 9)

---

[260] Um ponto que também Henry Hart põe em relevo - *S.H.: Poet of Contrary Progressions* 94.

[261] Neil Corcoran sugere uma referência mais específica: "'Bogland' could be regarded as a kind of answering Irish poem to Theodore Roethke's American 'In Praise of Prairie'" (*S.H.* 62).

[262] Note-se como o espelhamento mútuo de paisagem e História que perpassa pelos poemas que agora consideramos se encontra também na obra de um poeta de **outra** nação periférica, e de cultura céltica, nas Ilhas Britânicas - a do galês R.S. Thomas:

Mas um contraponto de algum modo mais previsível do que o americano surgia implícito nos versos de "Bogland" imediatamente anteriores aos que citávamos em último lugar:

> They'll never dig coal here,
>
> Only the waterlogged trunks
> Of great firs, soft as pulp. (*DD* 56)

É que o lugar para extrair carvão do subsolo é... a ilha do lado, que nele encontrou uma das matérias-primas decisivas de um modelo de desenvolvimento que só (geograficamente) numa pequena parte - e precisamente na que ficaria como testemunho vivo e candente de uma relação continuadamente dolorosa - a Irlanda experimentou, e que de algum modo terá representado, da perspectiva das populações autóctones, uma pujança imperial traduzida em acrescidas subjugações.

Em vez do produto de complexas decomposições e fossilizações retira-se do pântano, portanto, madeira morbidamente preservada, e são recolhas desse tipo que dão o título a "Bog Oak", pedaço de madeira convertido em registo ou "emblema da adversidade" pela ausência que também pode representar - a das florestas de carvalhos, em tempos abundantes na Irlanda, e inexoravelmente desbastadas como matéria-prima colonial até ao seu desaparecimento. O poema conduz, aliás, à consideração da presença inglesa num dos momentos históricos em que mais intensamente se traduziu em repressão e violência, o período isabelino, com menção a uma instância de um poeta na posição do funcionário colonial que se pressente particularmente perturbadora ou embaraçosa para Heaney como para outros poetas irlandeses:

> Perhaps I just make out
> Edmund Spenser,

> There is no present in Wales,
> And no future;
> There is only the past,
> Brittle with relics,
> Wind-bitten towers and castles
> With sham ghosts;
> Mouldering quarries and mines;
> And an impotent people,
> Sick with inbreeding,
> Worrying the carcase of an old song.

("Welsh Landscape", *Selected Poems 1946-1968* (London: Granada, 1983) 9).

Dívidas de Heaney a Thomas são com alguma frequência apontadas, e John Montague salientou, por outro lado, a impressão que terá causado em Thomas a leitura de Patrick Kavanagh (*The Figure in the Cave* 144-5).

dreaming sunlight,
encroached upon by

geniuses who creep
'out of every corner
of the woodes and glennes'
towards watercress and carrion. (*WO* 15)

A citação no penúltimo e antepenúltimo versos é de *A View of the Present State of Ireland*[263], espécie de relatório das observações de Spenser na sua estada em funções oficiais na Irlanda, apresentado sob a forma de um diálogo entre as figuras alegóricas de Irenius e Eudoxus, e incluindo o testemunho de sofrimentos pela guerra e pela fome que teriam levado as populações tresloucadas a actos de canibalismo - populações que Spenser considera, explícita ou implicitamente, responsáveis pelas imprevidências que os levariam a tal situação.

O eventual "embaraço" a que acima nos referíamos é o de quem se quer reclamar herdeiro de uma tradição cultural cuja supressão Spenser enquanto funcionário de Isabel I defendeu, mas ao mesmo tempo se sente cúmplice do poeta inglês na partilha da língua que veio impor a morte à expressão linguística autóctone. Outras referências isabelinas em *Wintering Out* servirão de suporte ao mesmo mal-estar, como na ironia com que se propõe, na segunda secção de um poema com o título elucidativamente plural "Traditions", o "orgulho" que os irlandeses deveriam colocar no facto de o "seu" Inglês ter (supostamente) preservado formas e vocábulos do Inglês isabelino - ou seja, do Inglês de um período áureo da literatura inglesa, mas também da repressão das energias da Irlanda - entretanto perdidos pelo Inglês britânico. A terceira e última secção do mesmo poema aludirá à mais famosa das instâncias fundadoras do estereótipo do *stage-Irishman* - o MacMorris de *Henry V* - para contrapor à sua questão, "'What ish my nation?'", não a resposta jocosamente abjuratória da nacionalidade irlandesa[264] que na peça de Shakespeare MacMorris caricaturalmente fornece, mas a resposta redentora do Bloom de Joyce: "'Ireland', said Bloom, / 'I was born here. Ireland.'" (*WO* 32).

Se o final trazia este pronunciamento de confiança, a primeira secção recordava

---

[263] Recentemente re-publicado, não na íntegra mas em parte substancial, em *The Field Day Anthology of Irish Writing*, vol.I, 175-202.

[264] "What ish my nation? Ish a villain, and a bastard, and a knave, and a rascal - What ish my nation? Who talks of my nation?" (Shakespeare, *Henry V*, III-2: 125-7).

humilhações. "Traditions" é um dos poemas que em *Wintering Out* justapõem o desapossamento linguístico ao territorial, mas as suas primeiras estrofes assumem a relevância acrescida de anteciparem um modo de representação do relacionamento histórico entre Inglaterra e Irlanda que avultará em poemas do volume seguinte, *North*:

> Our guttural muse
> was bulled along ago
> by the alliterative tradition,
> her uvula grows
>
> vestigial, forgotten
> like the coccyx
> or a Brigid's Cross
> yellowing in some outhouse
>
> while custom, that 'most
> sovereign mistress',
> beds us down into
> the British isles. (*WO* 31)

Tradições literárias metonimizam aqui as expressões linguísticas nas quais originariamente existiriam, e a personificação da tradição autóctone numa entidade feminina torna-a de imediato a vítima, sexualmente molestada ou violada, de atitudes imperiais ou de circunstâncias adversas por elas determinadas. Note-se que o emprego de *to bull* ao segundo verso, hoje obsoleto no sentido da cobrição pelo touro, apontará também, possivelmente, para *to bully*, envolvendo ainda uma alusão provável à expressão *Irish bull* como instância de estereotipação da suposta ilogicidade e menoridade intelectual dos irlandeses[265]. Que essa intervenção é menorizante deixa-se significar ainda no facto de não conduzir a um crescimento, mas antes a uma atrofia da úvula, sinédoque de capacidade fonadora, comparada, para reforço da implicação cultural, a um exemplar esquecido, desactivado, de um dos mais famosos emblemas irlandeses. O ressentimento por essa menorização verbaliza-se por outro lado, na terceira estrofe, com referência às convenções de designação geográfica que alojam - pobremente, como se infere do uso de *to bed down* - a Irlanda nas Ilhas **Britânicas**, de algum modo antecipando a queixa semi-jocosa que na década seguinte Heaney formularia em *An Open Letter* perante a inclusão de poemas seus no *Penguin Book of Contemporary British Poetry*.

---

[265] "**Bull** (...), *sb.*4 (...) **2.** A self-contradictory proposition; in mod. use, an expression containing a manifest contradiction in terms or involving a ludicrous inconsistency unperceived by the speaker. Now often with epithet *Irish*; but the word had been long in use before it came to be associated with Irishmen." (*Oxford English Dictionary*)

Retenham-se, deste poema, a imagem da violação e a referência isabelina, na medida em que são precisamente os pontos pelos quais, como dizíamos, "Traditions" antecipa poemas de *North*, e em particular "Ocean's Love to Ireland". O título convoca de imediato um intertexto isabelino, "The Ocean to Cynthia" (um longo poema do qual só sobrevive o 21º livro), de Walter Raleigh - aquele que Heaney coloca como protagonista dos actos violentos que o poema alegoriza. A primeira das três breves secções do poema combina modos já identificados, como seja a metáfora linguística, de significar o assédio de uma Irlanda feminina e vulnerável por parte de uma Inglaterra masculina e confiantemente agressiva, com outros que encontrarão recorrências confirmativas ainda em *North* - e tudo isto tendo como suporte um episódio incluído nas páginas dedicadas a Raleigh por John Aubrey no seu *Brief Lives*[266]:

> Speaking broad Devonshire,
> Ralegh has backed the maid to a tree
> As Ireland is backed to England
>
> And drives inland
> Till all her strands are breathless:
> 'Sweesir, Swatter! Sweesir, Swatter!'
>
> He is water, he is ocean, lifting
> Her farthingale like a scarf of weed lifting
> In the front of a wave. (*N* 46)

Note-se como Heaney converte a contracção do protesto da donzela, que em Aubrey resultava apenas numa onomatopeia de ressonâncias obscenas, em onomatopeia da maré que traz às praias da Irlanda molestada uma (de que outro modo a designar?) cópula por via marítima, num corpo aquático cuja personificação em Raleigh encontra um apoio feliz na coincidência da quase homofonia *Walter / water*. A vítima sugere-se aqui (como também na fonte em Aubrey) pelo menos parcialmente conquistada por um violador que vem até ela,

---

[266] O episódio é o seguinte:

> He loved a wench well; and one time getting up one of the Mayds of Honour up against a tree in a Wood ('twas his first Lady) who seemed at first boarding to be something fearfull of her Honour, and modest, she cryed, sweet Sir Walter, what doe you me ask; Will you undoe me? Nay, sweet Sir Walter! Sweet Sir Walter! Sir Walter! At last, as the danger and the pleasure at the same time grew higher, she cryed in the extasey, Swisser Swatter Swisser Swatter.

(John Aubrey, *Aubrey's Brief Lives*, ed. by Oliver Lawson Dick (1949), (Harmondsworth: Penguin, 1976) 418).

se não em "feathered glory" como o cisne / Zeus de Yeats[267], com potência e dinâmica tão imparáveis como é o oceano para um "véu de algas" - uma esteticização da violência que este poema não resolverá nem removerá cabalmente, espécie de fascínio da vítima pela irresistibilidade do algoz. Talvez esta percepção tenha criado a necessidade em Heaney de, quase a seguir a "Ocean's Love to Ireland", re-propor a alegoria sexual da relação histórica das duas ilhas no seu posicionamento geográfico em termos de inequívoca violência e dor, e com juízos também inequivocamente comprometidos, no muito polémico "Act of Union" (*N* 49-50) - um título que emprega a designação da lei que em 1801 consagrou a união política formal da Grã-Bretanha e da Irlanda para a ironizar na descrição de um coito telúrico e violento praticado pela ilha "imperial" e "masculina" sobre a sua vizinha, mito de origens de uma entidade conflituosa que ameaçará pai e mãe...[268]

Ainda, e de novo, em "Ocean's Love to Ireland", e a propósito da aparente representação gloriosa de Raleigh, note-se que não faltam no poema as referências que de uma perspectiva ética inevitabilizam a sua condenação, com destaque para a alusão às circunstâncias históricas que a violação alegoriza e que lhe grangearam fama - como o massacre que levou a cabo em 1580 sobre uma pequena força de católicos espanhóis **após** a rendição desse contingente[269]:

> In London, his name
> Will rise on water, and on these dark seepings:
>
> Smerwick sowed with the mouthing corpses
> Of six hundred papists, 'as gallant and good
> Personages as ever were beheld.' (*N* 46-7)

A terceira e última secção do poema recupera, contudo, a alegoria historico-geografico-linguistico-sexual:

> The ruined maid complains in Irish,
> Ocean has scattered her dream of fleets,
> The Spanish prince has spilled his gold

---

[267] Yeats, "Leda and the Swan" (*CP* 241).

[268] Richard Brown sublinha como a conveniência do jogo verbal com o título confunde a referência histórica, que em rigor se prende não com a lei de 1801 mas com as que no séc.XX determinaram a partição da Irlanda: "Its title, for the sake of the pun, elides the 1801 Act of Union with the Government of Ireland Act of 1922 or Northern Ireland Act of 1949, which are arguably its more precise historical referents" - Richard Brown, "Bog Poems and Book Poems: Doubleness, Self-Translation and Pun in Seamus Heaney and Paul Muldoon", Corcoran (ed.), *The Chosen Ground* (153-67) 155-6.

[269] Ver Corcoran, *S.H.* 120.

And failed her. (*N* 47)

Com este passo Heaney inscreve a sua personificação da Irlanda no feminino num modo específico que esse hábito de representação encontrou na tradição irlandesa. Com efeito, o lamento da donzela desonrada e abandonada foi precisamente uma das configurações que o sentido de perda nacional encontrou no momento da compreensão do declínio definitivo da sociedade gaélica, através da convenção setentista do *aisling* - poema no qual a donzela ou jovem esposa representando a Irlanda aparece numa visão ou num sonho ao poeta, lamentando-se da sua desonra e desapossamento, e explícita ou implicitamente apelando a um compromisso com a causa nacional[270]; acrescente-se que Heaney dará o título "Aisling" precisamente ao poema seguinte em *North*. O facto de nessa tradição de lamento a acção libertadora por que se anseia depender de uma ajuda exterior transparece aqui na referência a "her dream of fleets", possibilidade historicamente fracassada em vezes sucessivas, esperança referida ao rival maior do poderio britânico - a Espanha, no momento quinhentista a que o poema se reporta; e a França em circunstâncias posteriores (em especial no séc.XVIII), quer como nação de acolhimento dos Stuarts no exílio e consequente sede da conjura de sucessivos Pretendentes, quer, após a Revolução, na data marcante que foi 1798. É aliás a 1798 que se refere uma balada famosa, "The Shan Van Vocht"[271], que ostenta no título uma das designações da **velha** que, alternativa ou concomitantemente à jovem senhora, personifica a Irlanda na tradição nacionalista. As duas modalidades conjugar-se-iam na figura de Cathleen Ní Houlihan tal como formulada pelo séc.XIX e pelo *Revival*, e tornada particularmente famosa pela peça de Yeats, com a consequência de se tornarem referências incontornáveis para qualquer poeta irlandês deste século, associando-se de perto

---

[270] Ver Rosalind Clark, *The Great Queens: Irish Goddesses from the Morrígan to Cathleen Ní Houlihan* (Gerrards Cross: Colin Smythe, 1991) 54 segs; John Hill, "An Archetype of the Irish Soul", *Crane Bag* 1:2 (1977) 52-5.

[271] Oh! the French are on the sea,
Says the *Shan Van vocht*;
The French are on the sea,
Says the *Shan Van vocht*;
Oh! the French are in the bay,
They'll be here without delay,
And the Orange will decay,
Says the *Shan Van vocht*.

(Kinsella (ed.), *The New Oxford Book of Irish Verse* 256).

às seduções, sempre encaradas de modo ansioso, de comprometimentos políticos explícitos:

> Virgin-Ireland as Proud or Sorrowful Widow, Defiant Daughter or Long-Suffering Mother are the kind of images many Irish and British activist writers were brought up on [272]

Dir-se-ia então que Heaney se limita a recuperar, em poemas como este, uma imagética que o *Revival* nos primeiros anos do século renovou e depois viu, com sentimentos ambíguos, encontrar consequência directa no âmbito da acção política e alimentar as mitologias da revolta de 1916 e da tradição republicana que lhe é subsequente, tornando-se (em anos posteriores ao uso que Heaney dela faz, mas não necessariamente por sua causa) objecto de preocupada discussão pela permanência de tais imagens na ideologia sacrificial republicana e pelos seus efeitos no conflito norte-irlandês[273]. O que é de alguma maneira surpreendente é o facto de Heaney, na sua escrita da primeira metade dos anos setenta, tomar uma convenção com implicações históricas tão marcadas, que a tornariam pelo menos problemática para a maioria dos poetas irlandeses contemporâneos, e o fazer de um modo "ingénuo", como se, no dizer de John Wilson Foster, a tivesse acabado de descobrir - talvez precisamente porque no contexto politico-cultural, e de destinos não resolvidos, do Norte:

> It is likely indeed that an emblematic and anthropomorphic nationalism was possible for an Ulster Catholic at a time that it wasn't for his Southern counterpart. In any case, Heaney belatedly imported north of the border these representations [274]

Foster reconhecerá, aliás, que, em termos gerais, a retoma por Heaney da prática de personificação da Irlanda no feminino é estética e culturalmente bem sucedida, ainda que não isenta de polémica:

> through persistence and ingenuity Heaney revivified the discredited feminizing of his island, though not without some demurral among his compatriots. [275]

Algumas das razões para esse sucesso seriam já reconhecíveis em "Ocean's Love to Ireland", na medida em que se poderão prender com a reinstituição por Heaney de um factor que avultava entre as fontes de poder da referida personificação nas formas que assumiu anteriores ao séc.XIX, mas que a moralidade oitocentista e a do nacionalismo

---

[272] Gerald Dawe, "Living in our own time", *LHR* 7: 1/2 (Summer 1990) 43.

[273] Trata-se de questões que considerámos em maior pormenor em Introdução, cap.2, *passim*.

[274] Foster, *Colonial Consequences* 176.

[275] Foster, *Colonial Consequences* 171.

irlandês de princípios do século XX elidiram ou sublimaram[276]: a representação do seu relacionamento com os seus senhores legítimos e/ou com o seu povo em termos de expectativas, pujança e disponibilidade sexuais. Note-se que o lamento da "donzela arruinada" não é apenas pela violação de que é alvo, mas também pela frustração do não-acto com o "príncipe espanhol", metaforização do fracasso militar como *ejaculatio præcox*:

> The Spanish prince has spilled his gold
>
> And failed her. (*N* 47)

A decepção é-lhe também trazida, contudo, pelos seus, que não apenas pelo poder estrangeiro, e Heaney assume implicitamente as suas responsabilidades quando apresenta um quadro no qual os poetas - eventualmente mandatados para levantar as energias nacionais? - sucumbem em devaneios onanísticos, cedendo os seus lugares à marcha de **pés**, de ritmos ingleses:

> Iambic drums
> Of English beat the woods where her poets
> Sink like Onan. (*N* 47)

O poema termina com o verso "The ground possessed and repossessed" (*N* 47), confirmando o sentido territorial das metáforas de posse violenta e decepção sexuais, e apelando para o reconhecimento das raízes culturais e politico-antropológicas da donzela do *aisling*. De facto, por detrás dessa figura descobre-se a deusa-rainha que, na Irlanda pagã como noutras culturas primitivas, personificava o território e a Soberania, e da qual o rei dependia para uma legitimidade concedida através do acto sexual - que nalguns casos se realizava ritual mas literalmente como cópula com a terra[277]. Essa união acarretava por vezes não apenas a detenção da Soberania pelo protagonista masculino, mas também a renovação das forças e da juventude pela figura feminina, que nalguns relatos míticos se apresenta como velha ou bruxa que o acto reconverte de imediato em mulher jovem e bela - o *topos* da *puella senilis* que tanto impacto terá na cultura e na literatura irlandesas, e na qual assume contornos específicos a que Rosalind Clark se refere como podendo constituir um acrescento

---

[276] Ver Clark, *The Great Queens* 170-1.

[277] Ver Clark, *The Great Queens* passim; Hill, "An Archetype" 52; Muireann Ní Bhrolchaín, "Women in Early Irish Myths and Sagas", *The Crane Bag* 4:1 (1980), (12-19) 12-15; Proinsias MacCana, "Women in Irish Mythology", *The Crane Bag*, 4:1 (1980), (7-11) 7-9.

peculiarmente irlandês ao mito da soberania[278].

Mas Clark é também inequívoca quanto ao facto de a evolução literária desta figura, das suas raízes como deusa-rainha pré-cristã à donzela do *aisling*, à *Shan Vhan Vhocht*, a Cathleen Ní Houlihan, ou a outras figuras idênticas, traduzir um declínio, uma progressiva limitação dos poderes que à partida a definiriam, sob imposição do contexto histórico como também dos valores morais e religiosos que condicionam a sua significação:

> The Sovereignty as an Old Irish goddess had three aspects: that of the young beautiful maiden, the powerful sexual woman, and the hag or death goddess. In the later sovereignty tradition she becomes a dual, not a triple goddess. It is her middle aspect, the most powerful and positive one, which is missing. She cannot dispense riches, for she has none; or fertility, since that is morally unacceptable; or victory, for that is politically unlikely. She can be seen as young, beautiful but inaccessible, or as a hag, the dispenser of death. [279]

Na vertente antropológica da escavação que a sua escrita desde início significou, e nada podendo fazer contra o curso da adversidade, Seamus Heaney, em vários poemas da I Parte de *North*, restaurava a entidade feminina na sua pujança primordial através da celebração da componente que Clark lhe identifica como decisiva - ou seja, ressexuando-a - e promovendo um sujeito poético que curiosa e excitadamente a investiga na sua sensualidade, de algum modo metaforizando na escrita uma posse da qual decorram legitimidades e renovações mútuas. Ao fazê-lo regredia para além das particularidades irlandesas de tais celebrações no feminino para retomar nexos de sentido mais amplo, que estudámos em secções anteriores deste capítulo - como lembra Lorna Reynolds,

> Ireland had once participated in that bronze-age culture in which the dominant divinity had been female, the great, all-powerful Mother Goddess.[280]

Localizará, para além disso, essa entidade no solo que, como Heaney nesta fase da sua obra não nos permite esquecer, representa por excelência a terra irlandesa - o pântano, com as suas qualidades retentivas e de preservação, que tivemos ampla oportunidade de reconhecer como funções arquetípicas do corpo universal da Grande Mãe.

Consideremos neste âmbito dois poemas com títulos tão representativos quanto

---

[278] Clark, *The Great Queens* 150-1, e *passim* para o tema em geral; ver também: Hill, "An Archetype" 53; MacCana, "Women in Irish Mythology" 7; Ní Bhrolcháin, "Women in Early Irish Myths and Sagas" 12-15.

[279] Clark, *The Great Queens* 8.

[280] Lorna Reynolds, "Irish Women in Legend, Literature and Life", Gallagher (ed.), *Women in Irish Legend, Life and Literature* (11-25) 12.

"Come to the Bower"[281] (pelo implícito convite erótico) e "Bog Queen". Uma peculiaridade os distingue: se no primeiro o sujeito é a voz masculina que atentamente descreve e demanda o corpo feminino, no segundo é esse corpo que se descreve nas sensações e processos de uma longa duração - traindo contudo a perspectiva masculina que controla a descrição e lhe enfatiza os *loci* eróticos, correspondência exibicionista do voyeurismo no poema anterior:

> My hands come, touched
> By sweetbriar and tangled vetch,
> (...)
> To where the dark-bowered queen,
> Whom I unpin,
> Is waiting.
>
> ("Come to the Bower", *N* 31)

> I lay waiting
> between turf-face and demesne wall,
> (...)
> dyed weaves
> and phoenician stitchwork
> retted on my breasts'
>
> soft moraines.
> I knew winter cold
> like the nuzzle of fjords
> at my thighs
>
> ("Bog Queen", *N* 32-3)

Qualquer dos poemas evidencia as qualidades do pântano como solo devorador - "the black maw / Of the peat" (*N* 31) - e de longas digestões: "the seeps of winter / digested me" (*N* 32); e registam-se os sinais que o tornam "memória da paisagem" e da história, como Heaney afirmava em passo já citado, seja em tesouros perdidos - "the burst gizzards / Of coin-hoards" (*N* 31) - seja em marcas variadas que nele se vão inscrevendo: "My body was braille / for the creeping influences" (*N* 32). Abundam também alguns dos símbolos do corpo feminino mais comuns no complexo arquetípico da Grande Mãe, significando-lhe a amplitude e a capacidade de contenção (de riquezas, de materiais em transformação ou

---

[281] The title of the very first bog poem comes from a Republican song, 'Will you come to the bower?', which celebrates the wild and terrible beauties of Ireland and its martyrs. (...) the song calls on Ireland's exiles and sons to rally to the mother country, "Where the soil is sanctified by the blood of each true man."

(Parker, *S.H.: The Making of the Poet* 134-5).

gestação), como sejam o pote ou caldeirão[282] - o poema anterior, "Bone Dreams", apresentara já "a cauldron // of generation" (*N* 28-9): "The pot of the skull", "the bullion / Of her Venus bone" (*N* 31), "a jar of spawn / fermenting underground", "the vital hoard reducing / in the crock of the pelvis" (*N* 32-3).

Mas poucas estrofes de cada poema chegam para uma percepção decisiva ter lugar: este corpo não é apenas corpo do pântano, mas corpo **no** pântano, não se trata apenas de representar a terra como corpo feminino, mas de descobrir e recuperar cadáveres do pântano. "Bog Queen" teve como ponto de partida precisamente a evocação da primeira descoberta documentada, para finais do séc.XVIII, de um cadáver preservado durante séculos num pântano da Irlanda [283] - não resistindo Heaney a representar o momento do resgate desse corpo longamente morto como um re-nascimento no fim de uma longa e rica gestação, ou ainda, em coerência com o percorrer eroticamente interessado do corpo em versos anteriores, como o surgimento de uma Vénus do pântano e da escuridão:

> The plait of my hair,
> a slimy birth-cord
> of bog, had been cut
>
> and I rose from the dark (*N* 34)

Descobertas semelhantes em diferentes pontos da Europa do Norte permitiram no séc. XX a historiadores e antropólogos radicar as circunstâncias de tais mortes, seguidas de cometimento dos corpos à água ou ao meio peculiar do pântano, em práticas rituais que já Tácito na *Germânia* documentava, atribuindo-lhes uma localização específica, mas que terão sido observadas com notável homogeneidade no Norte e noroeste europeus - reconhecendo-as, aliás, Tácito como factor de ligação entre vários povos:

> There is nothing noteworthy about these tribes individually, but they share a common worship of Nerthus, or Mother Earth. They believe that she takes part in human affairs, riding in a chariot among her people. On an island of the sea stands an inviolate grove, in which, veiled with a cloth, is a chariot that none but the priest may touch. The priest can feel the presence of the goddess in this holy of holies, and attends her with deepest reverence as her chariot is drawn along by cows. Then follow days of rejoicing and merrymaking in every place that she condescends to visit and sojourn in. No one goes to war, no one takes up arms; every iron object is locked away. Then, and then only, are peace and quiet known and welcomed, until the goddess, when she has had enough of the society of men, is restored to her sacred precinct by the priest. After that, the chariot, the vestments, and (believe it if you will) the goddess herself, are cleansed in a secluded lake. This service is performed by slaves who are immediately afterwards drowned in the lake. Thus mystery begets terror and a pious reluctance

---

[282] Ver Neumann, *Great Mother* 45 e *passim*.

[283] Ver Corcoran, *S.H.* 114; Hart, *S.H.: Poet of Contrary Progressions* 90.

> to ask what that sight can be which is seen only by men doomed to die. [284]

O próprio Heaney se referia a Tácito num artigo de 1972, altura em que as condições imaginativas para a escrita de *North* estariam em preparação e vários poemas antecipando aquele que seria o seu modo dominante acabavam de ser publicados em *Wintering Out* - incluindo um intitulado precisamente "Nerthus" (*WO* 49). Sublinhava nesse artigo as semelhanças entre as práticas rituais violentas descritas na *Germânia*, sacrifícios humanos que se queriam propiciatórios de fertilidade e renovação, e os derramamentos de sangue na Irlanda do Norte a seguir a 1969, **também** feitos em nome de uma entidade feminina, e objecto de uma perspectiva exterior para a qual encontrava igualmente um precedente no autor romano:

> She appears as Cathleen ni Houlihan in Yeats's plays; she appears as Mother Ireland. I think that the Republican ethos is a feminine religion, in a way. It seems to me that there are satisfactory imaginative parallels between this religion and time and our own time. They are observed with a kind of amazement and a kind of civilised tut-tut by Tacitus in the first century AD and by leader-writers in the *Daily Telegraph* in the 20th century. [285]

Dois anos depois, numa conferência cujo texto viria a incluir em *Preoccupations*, Heaney reconhecia uma fonte para a percepção desta similitude que se sugeria anterior ao seu contacto com o texto de Tácito (provavelmente tendo-o alertado para a sua relevância), e que, pelo rigor da informação, pela possibilidade que oferecia de visualizar as "provas", e pela coincidência de ter sido disponibilizada em Inglês precisamente no ano em que eclodiam os distúrbios no Ulster[286], se constituía com efeito na referência genética decisiva para alguns dos mais conhecidos poemas de *Wintering Out* e *North*:

> Some of these emblems [of adversity] I found in a book that was published in English translation, appositely, the year the killing started, in 1969. And again appositely, it was entitled *The Bog People*. It was chiefly concerned with preserved bodies of men and women found in the bogs of Jutland, naked, strangled or with their throats cut, disposed under the peat since early Iron Age times. The author, P.V. Glob, argues convincingly that a number of these (...) were ritual sacrifices to the Mother Goddess, the goddess of the ground who needed new bridegrooms each winter to bed with her in her sacred place, in the bog, to ensure the renewal and fertility of the territory in the spring. Taken in relation to the tradition of Irish political martyrdom for that cause whose icon is Kathleen Ni Houlihan, this is more than an archaic barbarous rite: it is an archetypal pattern. (*P* 57)

---

[284] Tacitus, "Germania", *The Agricola and the Germania*, trans. H. Mattingly (1948; revised 1970), (London: Penguin, 1970) 134-5.

[285] Seamus Heaney, "Mother Ireland", *The Listener* (7 December 1972) 790 - citado por Hart, *S.H.: Poet of Contrary Progressions* 88.

[286] P.V. Glob, *The Bog People: Iron Age Man Preserved*, trans. R. Bruce-Mitford (London: Faber, 1969).

Assim se formulava inequivocamente aquilo que a crítica de Heaney hoje reconhece como "o mito de *North* (ou de/do Norte...)". Note-se que a descoberta e as coincidências que aqui se assinalavam confluíam com factores já presentes na escrita de Heaney anterior a 1969, e que valerá a pena enumerar brevemente: a atracção pelo pântano como seu solo de origem, e solo característico da Irlanda - 1969 era também o ano de publicação de *Door into the Dark*, que encerrava com "Bogland"; a leitura do destino de homens e mulheres dependentes da terra como governado por gestos rituais em honra de uma divindade feminina - que lhe identificámos a partir de "At a Potato Digging", em *Death of a Naturalist*, de 1966; a obsessão com a escavação, que serviu de ponto de partida à obra publicada de Heaney, como também ao nosso estudo, e que encontrara já uma vertente arqueológica quer nos interesses pessoais (como alguns passos de *Preoccupations* revelariam) quer na poesia de Heaney - veja-se, entre outros, "Relic of Memory" (*DD* 37); a dimensão funérea, exumatória, desse mesmo interesse pela escavação, que se revelava também em 1969 em "Dream" (*DD* 15), e se podia associar ao conhecimento de corpos como o descoberto em 1781 num pântano irlandês, um dado de História da Irlanda ao qual Heaney poderá ter acedido muito antes de o celebrar (como vimos) em "Bog Queen"; e ainda, final e decisivamente, a predisposição para escolher referências no âmbito de um imaginário genericamente nórdico, assente em parte na consciência do papel dos Vikings na História irlandesa - veja-se a reflexão que tem lugar em "Girls Bathing, Galway 1965", suscitada pela cena que o título descreve:

> No milk-limbed Venus ever rose
> Miraculous on this western shore.
> A pirate queen in battle clothes
> Is our sterner myth. The breakers pour
>
> Themselves into themselves, the years
> Shuttle through space invisibly. (*DD* 23)

Note-se, a propósito dos primeiros versos deste passo, que uma outra rainha, a ser integrada por Heaney no seu "mito mais severo", descreverá também o seu apogeu em termos evocativos da emersão de uma Vénus, não de um mar límpido à luz mediterrânica, mas da profundidade escura e inescrutável da turfeira: "and I rose from the dark" (*N* 34). E não se deixe de registar que, se em "Girls Bathing" o impacto do real que convida à sua transcendência é quase hipnoticamente visual, um outro poema de *Door into the Dark* pressentia a chegada de Vikings **também** na percepção das ondas, mas desta feita auditiva:

> Listen. Is it the Danes,
> A black hawk bent on the sail? ("Shoreline", *DD* 52)

O processo que a evocação da "rainha pirata" e a observação das convoluções das ondas desencadeia, é, afinal, o mesmo deste pressentimento da chegada de Vikings: a promoção mitopoética de um momento que subtrai eventos e personagens à sua fixidez num qualquer ponto da linearidade do tempo histórico. O desígnio mitopoético do Norte de Heaney acrescentará uma justaposição de espaços a este transcurso temporal, gerando a contemporaneidade e conterraneidade súbita de todas as vítimas de violência. No já citado passo de *Preoccupations* em que Heaney dizia das consequências do seu confronto com o texto e as fotografias no livro de Glob reconhecia-se às práticas lá relatadas o valor, literal e explicitamente, e face ao Presente violento da Irlanda do Norte, de "an archetypal pattern" (*P* 57) - forma de tentar conferir sentido, pela repetição, e descobrindo / inventando uma ancestralidade, àquilo que de outro modo dele carecerá; como Eliade afirmava em *O Mito do Eterno Retorno*,

> um objecto ou uma acção só se tornam reais na medida em que *imitam* ou *repetem* um arquétipo. (...) tudo o que não possui um modelo exemplar é 'desprovido de sentido', isto é, não possui realidade.[287]

E ainda, num outro passo, a propósito do que via como "a revalorização das teorias cíclicas no pensamento contemporâneo":

> a formulação em termos modernos de um mito arcaico revela pelo menos o desejo de encontrar um significado e uma justificação trans-histórica para os acontecimentos históricos. [288]

Eliade não deixava de sublinhar como este desejo e os nexos que lhe correspondem eram reconhecíveis como de grande importância na obra daqueles que considerava "os dois escritores mais significativos do nosso tempo - T.S. Eliot e James Joyce"[289]. Acrescente-se então que uma das referências inevitáveis para o entendimento no séc.XX do mito como obedecendo a imperativos de **ordenamento** da experiência consiste precisamente num texto publicado por Eliot em 1923 sobre o *Ulysses* de Joyce, e convertido pela frequente citação em *locus classicus* do referido entendimento:

> using the myth, (...) manipulating a conscious parallel between contemporaneity and antiquity (...) It is simply a way of controlling, of ordering, of giving a shape and a significance to the immense

---

[287] Eliade, *Eterno Retorno* 49.

[288] Eliade, *Eterno Retorno* 160.

[289] Eliade, *Eterno Retorno* 165.

> panorama of futility and anarchy which is contemporary history. (...) Psychology (...), ethnology, and *The Golden Bough* have concurred to make possible what was impossible even a few years ago. Instead of narrative method, we may now use the mythical method. It is, I seriously believe, a step toward making the modern world possible for art [290]

Entre os muitos pronunciamentos em artigos ou ensaios críticos que traduzem a admiração de Seamus Heaney por Eliot, conta-se precisamente o assinalar do seu contributo para o entendimento de "the figure of the poet as expresser of a universal myth that could unify the abundance of the inner world and the confusion of the outer"[291]; e esta preocupação com uma desejável capacidade integradora da consciência poética e com modos de ordenamento da experiência explicita-se com frequência na prosa de Heaney. No ensaio que dá o título a *The Government of the Tongue*, propõe-se para o artefacto poético, na consequência que exiba do real, um valor de estabilização, em passos como:

> just as the poem, in the process of its own genesis, exemplifies a congruence between impulse and right action, so in its repose the poem gives us a premonition of harmonies desired and not inexpensively achieved. (*GT* 94)

A prática de Heaney de auto-leitura noutros poetas, para a qual frequentemente temos chamado a atenção, poderá também fornecer alguns exemplos reveladores, seja sob a forma de citação ou de juízo crítico. Algumas linhas acima do passo que transcrevíamos, citava-se um ensaio de Robert Frost no qual se propunha a experiência do poema como conduzindo a "'a clarification of life (...) a momentary stay against confusion'" (*GT* 93)[292]. E num ensaio da década anterior - mais próximo, portanto, da *praxis* que justifica estas considerações - lera o seguinte na escrita de outro poeta:

> the beauty of the art stands against the mess of the actual, its timeless images and archetypes, its corn and wine and waves and furrows are sacramental, cyclic alternatives to the profanity, vulgarity and

---

[290] T.S. Eliot, "*Ulysses*, Order and Myth" (1923), Robert H. Denning (ed.), *James Joyce: The Critical Heritage*, vol.1 (London: Routledge, 1970) 268-71. Declan Kiberd lembrava recentemente como Friedrich Schlegel terá de algum modo antecipado a percepção de Eliot (e o interesse na prática literária que lhe correspondia): "He foresaw the pervasive strategy of modernism: the liberation of a modern sensibility by an ancient myth and the resuscitation of an ancient myth by a modern sensibility" - Declan Kiberd, "Bloom the liberator", *TLS* (January 3, 1992) (3-6) 4.

[291] Heaney, "Envies and Identifications" 14.

[292] Uma citação que Heaney empregava também, no mesmo ano em que publicava este volume de ensaios, em alocução proferida num jantar em que era homenageado, em Londres - Heaney, "Anglo-Irish Occasions" 9.

> decay he sees in contemporary life. [293]

Reflectindo, mais especificamente, sobre os efeitos que as ambiguidades da situação norte-irlandesa encontram na produção poética, Heaney realçaria

> the large number of poems in which the Northern Irish writer views the world from a great spatial or temporal distance, the number of poems imagined from beyond the grave, from the perspective of mythological or historically remote characters [294]

Os recursos que, numa instância mais de ventriloquismo poético, Heaney descobria na voz de poetas seus compatriotas, integrarão, afinal, uma estratégia que estudiosos da tendência mitologizante na cultura irlandesa apontam como omnipresente, sob a pressão de uma História adversa - veja-se um passo do ensaio de Walentina Witoszek e Patrick F. Sheeran caracteristicamente intitulado "Irish Culture: the Desire for Transcendence":

> Mythology in the Irish context (...) operates [from a certain perspective] as a *mytho-therapy* - what cannot be resolved in fact can find its resolution in myth. [295]

Regressemos, enfim, à leitura dos poemas de Heaney que justificaram as considerações das últimas páginas. Vimos já que é *Wintering Out* o volume de Heaney que primeiro exibe, desde o poema-epígrafe, a consequência das condições na Irlanda do Norte sequentes a 1969, iniciando também o seu cruzamento com a referência ancestral, e especificamente escandinava: pelo primeiro poema da breve sequência "A Northern Hoard" ("1.Roots", *WO* 39) perpassam os sons da violência urbana com "the din / Of gunshot, siren and clucking gas", mas também dados imaginados de outro real entre os quais se inclui "sunk glacial rock". O próprio título "A Northern Hoard", ao colocar o sentido do tesouro (enterrado) numa pertença nortenha / nórdica, convida a que se reconheça o referido cruzamento, para além de a homofonia *hoard / horde* poder ainda sugerir o anúncio de uma

---

[293] Seamus Heaney, "The Poetry of Richard Murphy", *IUR* 7:1 (Spring 1977) (18-30) 18. Note-se que este passo tem como objecto **não** a poesia do seu compatriota Richard Murphy, mas sim a do poeta escocês George Mackay Brown.

[294] Seamus Heaney, "Place and Displacement: Reflections on some Recent Poetry from Northern Ireland", *The Agni Review* 22 (1985), (158-77) 164-5.

[295] Witoszek + Sheeran, "Irish Culture: the Desire for Transcendence" 86.

horda invasora. A isto soma-se a compreensão, só possível retrospectivamente, de poemas sobre tais "tesouros" constituirem o cumprimento antecipado da injunção metapoética que o sujeito escutará, no poema-título do volume seguinte, da voz de rapina de um barco Viking, "the longship's swimming tongue": "Lie down / in the word-hoard" ("North", *N* 19-20).

É também em *Wintering Out* que Heaney publica o primeiro dos vários poemas que resultam directamente da sua leitura do livro de P.V. Glob, poema esse que ostenta como título precisamente a designação dada a um dos corpos encontrados nas turfeiras dinamarquesas: "The Tollund Man" (*WO* 47-8). O poema é reverente, desde um primeiro verso - "Some day I will go to Aarhus" - a que é conferido o sentido de uma promessa de peregrinação pela postura em que o sujeito se imagina no cumprimento desse voto, a confirmar com o comentário que surgirá anos depois em *Preoccupations* (58-9). Essa atitude reverente passa, ainda na primeira secção do poema, por uma descrição da morte daquele homem em honra de Nerthus que vai além do simples reconhecimento do seu sentido sacrificial para se transformar na leitura da preservação do corpo como manifestação do sagrado, como confirmação da potência uterina da deusa, que não como fenómeno físico e racionalizável:

> Bridegroom to the goddess,
>
> She tightened her torc on him
> And opened her fen,
> Those dark juices working
> Him to a saint's kept body (*WO* 47)

É na segunda secção do poema, contudo, que se concretiza o desígnio mitopoético que elidirá a distância e o tempo e permitirá ao sujeito, auto-imaginado junto ao pântano que preservou o homem de Tollund, ensaiar os gestos rituais com que deseja conquistar a mesma serenidade, a mesma estase, a mesma subtracção à morte, para as vítimas norte-irlandesas - recorrendo, da primeira para a segunda estrofes, a uma imagem de germinação reminiscente de "Requiem for the Croppies":

> I could risk blasphemy,
> Consecrate the cauldron bog
> Our holy ground and pray
> Him to make germinate
>
> The scattered, ambushed
> Flesh of labourers,
> Stockinged corpses

Laid out in the farmyards,

Tell-tale skin and teeth
Flecking the sleepers
Of four young brothers, trailed
For miles along the lines. (*WO* 48)

No jogo de identificações e paralelismos em que o poema assenta, da assunção do papel sacerdotal nesta segunda secção passar-se-á, a abrir a terceira e última parte, à auto-projecção no papel da vítima, possibilitada pela similitude que se propõe entre o trajecto de automóvel imaginariamente cumprido pelo sujeito na sua peregrinação e o percurso ao longo do qual o homem de Tollund terá sido conduzido em direcção ao suplício:

Something of his sad freedom
As he rode the tumbril
Should come to me, driving
Saying the names

Tollund, Grabaulle, Nebelgard (*WO* 48)

Pudemos, em diferentes momentos e de diferentes perspectivas, atentar na importância de topónimos para Heaney, recitados aqui como ladainha incantatória de convocação imaginativa dos lugares - que poderiam, pelos seus nomes, ser percebidos como lugares outros, mas servem aqui pelo contrário a experiência do mesmo, num final de poema em que a descrição do *locus* das mortes escandinavas como *parishes*, com as implicações de culto do lugar de origem que o termo tem na topossensibilidade irlandesa, institui a Irlanda na Jutlândia (e vice-versa), e confirma a condição emocional do poeta, simultaneamente alienado e em casa em todos os lugares onde se mate por uma deusa:

Out there in Jutland
In the old man-killing parishes
I will feel lost,
Unhappy and at home. (*WO* 48)

A familiaridade do lugar que se acreditaria alheio mas se descobre, pelas suas práticas, idêntico àquilo em que se transformou o de origem, encontrará em *North* abundante reiteração, como quando a voz do navio Viking referir a duplicidade, a paz podre, a fermentação de ressentimentos na vida da comunidade:

thick-witted couplings and revenges,

the hatreds and behindbacks
of the althing, lies and women,
exhaustions nominated peace,
memory incubating the spilled blood. (*N* 20)

A resposta que se descobre no sujeito poético em *North* perante a adversidade projectada na referência escandinava alterna entre (ou combina) a compaixão e a reflexão sobre modos de assumir responsabilidades e de atribuir um sentido à escrita que, na I Parte do livro, se inscrevem nos mesmos nexos atávicos da violência - é apenas na II Parte de *North* que a leitura das questões éticas e socio-literárias se resgata das representações mitico-simbólicas. Quanto à referida atitude compassiva, citem-se passos de dois dos poemas sobre os cadáveres incorruptos da Jutlândia nos quais se patenteia um envolvimento emocional do sujeito poético que vai além da compreensão das afinidades inaugurada, no volume anterior, em "The Tollund Man":

> Who will say 'corpse'
> to his vivid cast?
> Who will say 'body'
> to his opaque repose?
> (...)
> a head and shoulder
> out of the peat,
> bruised like a forceps baby

("The Grauballe Man", *N* 36)

> Little adulteress,
> before they punished you
>
> you were flaxen-haired,
> undernourished, and your
> tar-black face was beautiful.
> My poor scapegoat,
>
> I almost love you

("Punishment", *N* 38)

Como Henry Hart comentou, "Heaney continually dwells on the innocents who are compromised by such myths (...) that motivate or sanction those acts that fill its halls with corpses"[296].

Cadáveres, a mitologização da sua morte, e a postura do sujeito poético perante a sua celebração eram também o objecto de um poema caracteristicamente intitulado "Funeral Rites". Só que aqui a preocupação do sujeito poético é menos introspectiva e individual do que dirigida a uma inserção em cultos colectivos que o (re)integrem na comunidade. O poema abre evocando a espécie de rito de passagem que é a participação activa no culto dos mortos:

---

[296] Hart, *S.H.: Poet of Contrary Progressions* 75.

I shouldered a kind of manhood
stepping in to lift the coffins
of dead relations. (*N* 15)

Toda a primeira secção do poema, alheia em si mesma ao desígnio mitopoético, assinala uma habituação inevitável da consciência individual à morte neste contexto familiar e comunitário, acenando contudo, implicitamente, para o âmbito mais amplo da importância que o velório e o culto dos mortos detêm na socio-cultura irlandesa - como, entre outros, Patrick Sheeran se não cansa de sublinhar:

> Ireland (...) is a funerary culture, one where the signs associated with death and funeral carry a large semantic freight. [297]

> A recent study has suggested that a preoccupation with death 'is the most evident hallmark of the Irishness of Irish culture'. (...) Graveyards themselves are focal points in the landscape and function as inverse *omphali*, sacred places which link this world to the one above and below.[298]

A segunda secção de "Funeral Rites" dará a devida ênfase à agudização que este traço cultural sofre quando os funerais se tornam (após 1969) circunstância do quotidiano mais frequente do que nunca; mencionará um *locus* funerário tradicionalmente investido do valor de um centro; e começará a concretizar o gesto que poderá equivaler, no plano da escrita, à iniciativa familiar e socialmente emancipadora de "meter o ombro ao caixão" - levar a caneta à página para inscrever os movimentos de sucessivos funerais num padrão que transcenda a dor que a cada um corresponda, desse modo respondendo também a uma necessidade de ritualização, de instituição de repetições reconfortantes, que vem descobrir na perplexidade comunitária perante crimes só paradoxalmente qualificáveis:

Now as news comes in
of each neighbourly murder
we pine for ceremony,
customary rhythms (*N* 16)

Para isso, nada melhor do que restaurar, em mais um nexo regressivo, a sede megalítica do culto dos mortos na Irlanda arcaica, tornando-a o destino de honras funerárias modernas, mas correspondentemente massivas, também porque reunindo todos os que têm vítimas para chorar:

I would restore

---

[297] Sheeran, "The Irish Tradition" 90.

[298] Sheeran, "*Genius Fabulae*" 203. O estudo que Sheeran cita é: Nina Witoszek, "Ireland: A Funerary Culture?", *Studies*, 76 (1987) 206-215.

the great chambers of Boyne,[299]
prepare a sepulchre
under the cupmarked stones.
Out of side-streets and bye-roads

purring family cars
nose into line,
the whole country tunes
to the muffled drumming

of ten thousand engines. (*N* 16-17)

Para o final da primeira secção do poema descrevera-se o lento curso de um funeral como "the black glacier" (*N* 16); antecipava-se desse modo a referência nórdica que dominará a última secção, justaposta à paisagem irlandesa pela reversão de topónimos numa etimologia cujo rigor é menos importante do que o desígnio que serve:

When they have put the stone
back in its mouth
we will drive north again
past Strang and Carling fjords [300]

the cud of memory
allayed for once, arbitration
of the feud placated,
imagining those under the hill

disposed like Gunnar
who lay beautiful
inside his burial mound,
though dead by violence

and unavenged. (*N* 17-18)

A referência escandinava, que aqui é também literária, serve neste caso o sublinhar não de recorrências padronizadoras da violência, mas antes da possibilidade de uma trégua, apesar dos ressentimentos que informam a memória, através da oferta de um modelo imaginativo - naquilo que pode ser também uma reflexão metapoética, formulação de uma esperança para a consequência do objecto estético: como esclarece Robert Fitzgerald,

> Gunnar is a figure out of Icelandic saga at whose burial a cycle of vengeance was broken, at least

[299] "The Boyne Valley mounds were considered legendarily to be at once the *omphalos* of the earth - its *axis mundi* - and the sacred centre of Ireland itself: the valley is situated in Meath, in Gaelic *Midhe* or middle" - Kearney, *Transitions* 297, n.13.

[300] Os nomes dos lugares em causa sendo, na realidade, Strangford e Carlingford.

temporarily, by a miracle of strange light and happiness beyond death. [301]

Repetidas vezes em *North* os Vikings serão invocados, sendo uma das ocorrências mais notórias no poema precisamente intitulado "Viking Dublin: Trial Pieces", numa referência que conjuga a alusão a tais antepassados violentos com a citação conjunta de dois predecessores mais pacíficos, Yeats e Joyce, no ponto respectivamente de prefaciar um volume intitulado *Responsibilities* e de encerrar um *bildungsroman*:

> Old fathers, be with us.
> Old cunning assessors
> of feuds and of sites
> for ambush or town.
>
> (Heaney, "Viking Dublin", *N* 24)

> *Pardon, old fathers, if you still remain*
> *Somewhere in ear-shot for the story's end*
>
> (Yeats, "Introductory Rhymes - RESPONSIBILITIES", *CP* 113)

> Old father, old artificer, stand me now and ever in good stead.
>
> (Joyce, *PAYM* 526)

Como tais referências poderão de imediato sugerir, "Viking Dublin - Trial Pieces" inclui uma vertente metapoética, partindo da observação de esboços de um navio, presumivelmente feitos por uma criança Viking, a que o poeta pôde aceder como parte de uma recolha arqueológica. Alguns versos da primeira secção do poema, radicados na observação em causa, tanto poderiam ser a descrição da linha errática do esboço infantil como das incertezas da escrita - com a componente de auto-referência a apoiar-se numa auto-citação (a imagem das enguias) do quinto poema de "A Lough Neagh Sequence" (*DD* 42):

> Like a child's tongue
> following the toils
>
> of his calligraphy,
> like an eel swallowed
> in a basket of eels,
> the line amazes itself
>
> eluding the hand
> that fed it (*N* 21)

Esta re-enunciação de imagens já experimentadas prosseguirá no poema, associando-se quer à auto-representação dos gestos da escrita como sobreponíveis, nas exumações-ou-partos

---

[301] Robert Fitzgerald, "Seamus Heaney: An Appreciation", Bloom (ed.), *S.H.* (39-44) 44.

que vão praticando, aos do arqueólogo que desenterrou o objecto em causa, quer - em sequência imediata, e transitando entre duas secções do poema - à explicitação da continuidade entre o traço da criança Viking e o do poeta:

> And now we reach in
> for shards of the vertebrae,
> the ribs of hurdle,
> the mother-wet caches -
>
> and for this trial piece
> incised by a child,
> a longship, a buoyant
> migrant line.
>
> IV
>
> That enters my longhand,
> turns cursive, unscarfing
> a zoomorphic wake,
> a worm of thought
>
> I follow into the mud. ("Viking Dublin", *N* 22-3)

A última estrofe do poema evidenciará a insistência com que esta escrita se representa como arqueologia num solo sempre percebido como cemitério ou ossário - como na súbita visão de um pavimento de calçada como agregado de crânios:

> My words lick around
> cobbled quays, go hunting
> lightly as pampooties
> over the skull-capped ground. (*N* 24)

Do mesmo modo, o poema seguinte, uma tradução de "Le Squelette Laboureur" de Baudelaire, inicia-se com a asserção: "You find anatomical plates / Buried along these dusty quays" ("The Digging Skeleton" - *N* 25); é esta uma das instâncias que Richard Brown invoca para, pronunciando-se embora mais directamente sobre os poemas do pântano, afirmar: "He does not simply describe the unearthing of bodies from the bog. He re-enacts the mysterious unearthing of the sensuous body from the language of the book"[302].

O longo, definitivo e conclusivo poema da série que concretiza o desígnio mitopoético de *North* tem o título "Kinship", e é também o ponto de reunião das linhas de leitura que até aqui percorremos. Os primeiros versos enunciam não só a mais conspícua

---

[302] Brown, "Bog Poems and Book Poems" 154-5. O mesmo autor chama a atenção para uma curiosidade: "the polylingual coincidence whereby *bog*, in modern Danish, is the word for book" (153).

das identificações que poemas anteriores propuseram, como também o sentido da perscrutação poética do solo através de cuja partilha se começam por estabelecer o(s) parentesco(s) do título - o pântano ou a turfeira - como hermenêutica de um corpo prenhe de significações (veja-se o qualificativo aplicado à turfa); um acto sexual num reduto amoroso; ou ainda uma demanda dos primórdios, revolvimento também de níveis da memória e da consciência que se demarcam do plano individual pelo símile do "cão", domesticado mas transportando consigo a memória genética da raça:

> Kinned by hieroglyphic
> peat on a spreadfield
> to the strangled victim,
> the love-nest in the bracken,
>
> I step through origins
> like a dog turning
> its memories of wilderness
> on the kitchen mat (*N* 40)

Passos diversos das seis secções do poema (cada uma com seis estrofes) retomarão outras das preocupações e objectos de representação do(s) Norte(s) que *Wintering Out* começara a definir para *North* constituir em referência central, desde a exploração etimológica - "But *bog* / meaning soft" (*N* 41) - à constante auto-referencialidade desta escrita, como na evocação da última viagem do homem de Tollund, "As he rode the tumbril" (*WO* 48), enquanto momento e entidade que a escrita reactualizou e sacralizou: "I deified the man / who rode there" (*N* 44). Oficiante de uma recorrência que descobre ou institui, o poeta, na última secção deste poema de todas as explicitações, convocará o autor de um intertexto tão fundamental quanto a *Germânia* para o relato de procedimentos que lhe seriam familiares, crimes "para o bem comum":

> And you, Tacitus,
> (...)
> report us fairly,
> how we slaughter
> for the common good
>
> and shave the heads
> of the notorious,
> how the goddess swallows
> our love and terror. (*N* 45)

Assim se sublinha uma vez mais a dualidade da deusa, amorosa e terrível - a qual, note-se, evocada embora como Nerthus ou outra identidade da Grande Mãe, pode, no avatar que

encontra na Irlanda de *North*, exibir blasfema e subitamente uma insígnia do culto mariano, que não estaria distante da consciência de Heaney ao referir-se, em ensaios já citados, à natureza feminina da "religião" republicana:

> Our mother ground
> is sour with the blood
> of her faithful,
>
> they lie gargling
> in her sacred heart (*N* 45)

Entretanto, a quarta secção do poema propusera já um dístico memorável da dualidade uterino-tumular - "a bag of waters // and a melting grave" (*N* 43) - e a secção anterior incluira uma das instâncias mais (porventura demasiado) óbvias do relacionamento entre o sujeito e a terra como penetração sexual, de algum modo expandindo a descrição inicial do solo como "the love-nest in the bracken" (*N* 40):

> I found a turf-spade
> hidden under bracken,
> (...)
> As I raised it
> the soft lips of the growth
> muttered and split,
> a tawny rut
>
> opening at my feet
> like a shed skin,
> the shaft wettish
> as I sank it upright (*N* 42)

É um passo como este reminiscente de poemas anteriores apenas algumas páginas em *North*, como "Come to the Bower" (*N* 31) e "Bog Queen" (*N* 32-4), nos quais, como vimos, a relação com a terra-como-corpo se confundia com a relação com corpos-na-terra. De igual modo se confundia o que poderia ser, mais convencionalmente, a metaforização e personificação do corpo feminino enquanto paisagem (e vice-versa)[303] com um direccionamento do desejo para corpos telúricos e/ou mortos [304] - postura que receberia de alguns sectores da crítica acusações de necrofilia e outras dubiedades morais e estéticas a que prestaremos ainda atenção. "Bone Dreams" era uma instância dessa prática que se distinguia dos poemas do pântano na medida em que a configuração **como esqueleto**, que

---

[303] "Each skeleton may be a landscape according to that deep congruence of natural forms that also inspired the sculpture of Henry Moore." - Brown, "Bog Poems and Book Poems" 155.

[304] Ver, entre outros, Anderson, "Queasy Proximity" 109.

não cadáver preservado, do corpo desejado e possuído, facilitava, pela sua dureza quase geológica, o emprego de metáforas topográficas, paisagísticas e megalíticas:

> I am screes
> on her escarpments,
> a chalk giant
>
> carved upon her downs.
> Soon my hands, on the sunken
> fosse of her spine
> move towards the passes.
>
> And we end up
> cradling each other
> between the lips
> of an earthwork. (*N* 29)

Representava-se assim, topo-sexualmente, uma vontade de reterritorialização a que tivemos já oportunidade de nos referir nas metáforas e metonímias linguísticas que informavam outros poemas. Como Edna Longley lembrou a propósito da atenção à paisagem na cultura e literatura do Ulster,

> The territorial imperative (...) the tension between planted and uprooted created first a fierce love and knowledge of the land, then a body of landscape poetry unparalleled from any other province. [305]

A vontade de reapossamento, sequente, como vimos, à consciência histórica do desapossamento, traduz-se, nas representações agora consideradas da relação com o solo e a paisagem, na assunção não apenas de desejo mas de potência para a concretizar por parte de um sujeito poético falicamente confiante, como no último passo que citávamos de "Kinship": "As I raised it", "as I sank it upright" (*N* 42). Oferece-se assim a contrapartida positiva ao estado de inanição em que as energias nacionais eram avaliadas nalguns dos poemas etimológicos de *Wintering Out*, e, já em *North*, em "Ocean's Love to Ireland" (*N* 46-7); ou, se se preferir, a resposta a questões que dois poemas de "A Northern Hoard" colocavam, e à auto-denúncia de impotência, mesmo de castração, que as acompanhava ou lhes subjazia:

> What could strike a blaze
> From our dead igneous days?
>
> Now we squat on cold cinder
>
> ("5.Tinder", *WO* 43-4)
>
> What do I say if they wheel out their dead?

[305] Edna Longley, "Stars and Horses, Pigs and Trees", *Crane Bag* 3:2 (1979) 54-60.

I'm cauterized. a black stump of home. ("3.Stump", *WO* 41)

O poema que se seguia, um lamento pela extinção do lobo na Irlanda como outro emblema da adversidade, encerrava com uma identificação de homem e lobo à qual nem a hora dos lobisomens - o título do poema é "Midnight" - conferia a potência de um uivo, ou resgatava de uma domesticação castradora:

Nothing is panting, lolling,
Vapouring. The tongue's
Leashed in my throat. (*WO* 45-6)

As duas partes de *North* constituiriam então, em diferentes registos, a remoção do "açaime" que aqui se denunciava, e a assunção de uma energia que, já em *Field Work*, o poeta reafirmaria perante a penetração poderosa do inimigo em território seu e dos seus:

One morning early I met armoured cars
In convoy, warbling along on powerful tyres,
(...)
How long were they approaching down my roads
As if they owned them?
(...)
O charioteers, above your dormant guns,
It stands here still, stands vibrant as you pass,
The invisible, untoppled omphalos. ("The Toome Road", *FW* 15)

A significação desse poder autóctone num símbolo que Heaney explicitamente identificou com o centro de um mundo e uma identidade "paroquialmente" delimitada [306] remete uma vez mais para o sentido capacitador que nesta escrita detém a **terra**, em qualquer das acepções em que queiramos ler o termo. Os poemas que emolduravam a I Parte de *North* tinham tornado claro esse sentido, ancorando-o numa referência mitológica, que neste caso não é nórdica nem germânica, mas clássica: referimo-nos, naturalmente, aos dois poemas sobre Anteu. O primeiro quis Heaney propô-lo não apenas como um ponto de partida para a I Parte de *North* e as feições que lhe identificámos, mas como texto coetâneo com os inícios da sua poesia - datando-o assim de "1966", ano de publicação do seu primeiro volume de poemas, e data conspicuamente prévia à eclosão dos distúrbios norte-irlandeses. O sentido basilar do poema é o que resulta da simples evocação da figura de Anteu, o gigante cuja força depende do contacto com a terra, uma fonte de poder à qual tem de permanecer umbilicalmente ligado:

[306] Ver, neste capítulo, p.379.

When I lie on the ground
I rise flushed as a rose in the morning.
(...)
I cannot be weaned
Off the earth's long contour, her river-veins.
(...)
I am cradled in the dark that wombed me ("Antaeus", *N* 12)

Tendo notado a consistência com que Heaney celebra a sua radicação pessoal e artística no solo de origem, é inevitável que leiamos este poema como uma auto-definição emblemática. Mas, se o enraizamento telúrico é triunfalmente celebrado, o receio do desenraizamento forçado, e do consequente fim a sofrer às mãos de Hércules, ocupa já o final do poema:

He may well throw me and renew my birth
But let him not plan, lifting me off the earth,
My elevation, my fall. (*N* 12)

Simetricamente, a I parte de *North* terminará com "Hercules and Antaeus", um registo da asfixia aérea do gigante no qual, apesar da descrição do poder irresistível de Hércules, a associação de Anteu ao solo, à escuridão e ao subterrâneo confirmam, na medida da importância de tais *loci* em Heaney, a simpatia que no poema precedente se assinalava:

Antaeus, the mould-hugger,

is weaned at last:
(...)
the challenger's intelligence

is a spur of light,
a blue prong graiping him
out of his element
into a dream of loss

and origins - the cradling dark,
the river-veins, the secret gullies
of his strength,
the hatching grounds

of cave and souterrain,
he has bequeathed it all
to elegists. ("Hercules and Antaeus", *N* 52-3)

A celebração de Anteu por Heaney vai, contudo, muito além do elegíaco: se a ligação uterina à terra era factor fundamental do seu valor emblemático para o poeta, o desenraizamento forçado converte-o em antecessor de todos os despojados - competindo esse sentido parental com o de alimentação (do imaginário) no emprego de *pap*, no último verso:

Hercules lifts his arms

in a remorseless V,
his triumph unassailed
by the powers he has shaken

and lifts and banks Antaeus
high as a profiled ridge,
a sleeping giant,
pap for the dispossessed. [307] (*N* 53)

O confronto entre Hércules e Anteu significa também, como neste segundo poema resultava ainda mais claro, a oposição entre inteligência e instinto, entre o racional e o emocional, entre *logos* e *mythos* - e tudo isto, tendo em conta o contexto em que os poemas ocorrem e a partilha de referências e imagens que entre um e outros se verifica, correspondendo a modos alternativos de escrever a sorte dos "desapossados" que o último verso citado lembrava. Sobre a consequência em "Hercules and Antaeus" dos dilemas que podem acometer um poeta no confronto com um real tão conflituoso como o que encontrava consequência na sua escrita da primeira metade dos anos setenta pronunciava-se Heaney na sua entrevista a Seamus Deane em 1977, referindo-se a "the balanced rational light" *versus* "the pieties of illiterate fidelity"[308]. O poema separava, aliás, estes dois modos de configurar a referida consequência, representados pelas duas partes de *North* - qualquer deles tendo encontrado aclamação e repreensão, consoante os sectores da crítica a considerá-los. A colocação por Heaney da sua formação intelectual e artística ao serviço do pronunciamento explícito e desmitificado sobre a sorte da sua comunidade na II Parte do volume, assim como as reacções que tal suscitou, ocupar-nos-ão apenas no capítulo seguinte; consideremos neste ponto alguns aspectos da recepção dispensada ao desígnio mitopoético que até agora estudámos.

A vertente do desejo manifestado em relação a corpos supliciados - quer se tratasse dos cadáveres recuperados do pântano quer de personificações do solo ou da paisagem - foi um dos aspectos a merecerem maior reprovação mesmo de críticos geralmente favoráveis

---

[307] "There is a mountain in Kerry called the Paps (...) Mulls, peninsulas and some islands are (...) often referred to by the elderly as 'the sleeping warrior / giant / soldier'" - Dunn, "Mañana Is Now" 76.

[308] Deane, "Unhappy and at Home" 63.

a Heaney, como Neil Corcoran ao admitir que os poemas em causa se situavam "in the vicinity not only of voyeurism, but of necrophilia and of an attraction to the bodily marks of pain"[309], ou Henry Hart questionando o rigor de uma investigação da identidade colectiva que traía tais emoções:

> What makes Heaney's bog poems so ethically problematic are his personae who embrace the dead with erotic passion.(...) If he wants to examine the bare bones of Ireland, he is hardly dispassionate in his quest. (...) Femme fatale and homme fatal merge in a necrophiliac embrace. [310]

Curiosamente, um dos poemas que mais atenção despertaram neste contexto combinava esses objectos de desejo com a manifestação por Heaney de embaraço e alguma culpabilidade quanto às implicações mais vastas de tal erotismo na postura do poeta face às atrocidades para as quais procurava analogias nas vítimas de tempos e lugares que a sua escrita presentificava. O poema propunha, a abrir, a identificação do sujeito com um corpo que imaginava sujeito aos instrumentos da sua execução, mas também numa nudez que combinava a vulnerabilidade e a exibição de pontos cruciais na anatomia da sedução e da posse:

> I can feel the tug
> of the halter at the nape
> of her neck, the wind
> on her naked front.
>
> It blows her nipples
> to amber beads,
> it shakes the frail rigging
> of her ribs. ("Punishment", *N* 37)

Encerrava, contudo, com a auto-indiciação do poeta pela ambiguidade de resposta que lhe causava a coincidência em si do intelectual e escritor "liberal" com o católico do Ulster preocupado em não renegar os seus:

> I who have stood dumb
> when your betraying sisters,
> cauled in tar,
> wept by the railings,
>
> who would connive
> in civilized outrage
> yet understand the exact
> and tribal, intimate revenge. (*N* 38)

---

[309] Corcoran, *S.H.* 112-13.

[310] Hart, *S.H.: Poet of Contrary Progressions* 89.

Esclareça-se que a prática contemporânea que vitimava as "irmãs" da rapariga do pântano, o "castigo" a que o título alude, era a terrível sentença republicana, nos anos sequentes a 1969, por convivência ou envolvimentos íntimos de raparigas católicas com soldados ingleses; e que a "mudez" do poeta perante esses actos será considerada no capítulo seguinte, no âmbito das responsabilidades e imperativos cívicos que tanto preocupam Heaney. Mas sublinhe-se como a ambiguidade permeia as "conivências" e "compreensões" a que a última estrofe dá voz, em usos que poderiam ser permutáveis e que se situam algures entre a cumplicidade e a reprovação do que se entende nos seus mecanismos, mas se não aceita. Quando Heaney diz "[I] understand" poderá mesmo estar a descrever o princípio ordenador - justificativo, se se quiser - do desígnio mitopoético; e foi precisamente essa leitura que levou à sua anatematização por Ciaran Carson como "an anthropologist of ritual killing, (...) a mystifier"[311].

De entre os juízos condenatórios das mi(s)tificações de *North* destacaram-se os de Edna Longley, não apenas por virtude da proeminência alcançada, em geral, pela sua produção crítica, mas também por representar a preocupação vincadamente humanista e liberal de intelectuais e académicos, mais frequentemente de origem Protestante, com a acentuação dos factores de reconciliação entre os diferentes legados culturais do Ulster[312] - e o correspondente combate àquilo que possa sublinhar os factores de divisão, e de inevitabilidade na divisão. Os nexos de recorrência mítica que Heaney recria teriam de cair sob a suspeita ou acusação de promoverem o conformismo - a desgraça sucede porque sempre sucedeu e se inscreve numa ordem do sagrado... - e a consequente perpetuação de comportamentos tribais. É globalmente nesse sentido que vão apreciações de Edna Longley, como quando se refere a "a religious-anthropological, even slightly glamorous way of apprehending the conflict (...) The decorative tinge that Heaney imparts to violence and to history"[313], "a devalued myth-kitty"[314].

---

[311] Carson, "Escaped from the Massacre?" 183.

[312] Preocupação esta que deu origem, para finais da década de oitenta, ao surgimento do *Cultural Traditions Group*, mais recentemente designado *Cultures of Ireland Group*, responsável pela organização de colóquios promovendo o estudo mútuo e compreensão acrescida das diferentes comunidades; a este respeito, citámos já: Crozier (ed.), *Cultural Traditions in Northern Ireland: Varieties of Irishness / Varieties of Britishness*; acrescentemos agora: Edna Longley, *Culture in Ireland: Division or Diversity? - Proceedings of the Cultures of Ireland Group Conference* (Belfast: Institute of Irish Studies, Queen's University, 1991).

[313] Longley, "*North*: 'Inner Emigré' or 'Artful Voyeur'?" 83-4.

Insatisfações de ordem diversa das manifestadas por Carson e Longley informariam um artigo mais recente de David Lloyd. Assentando embora, e também, na denúncia das mi(s)tificações de Heaney, Lloyd, de uma perspectiva de raiz marxista, descobre nessa estratégia não tanto a promoção insidiosa e sectária da propaganda republicana, mas antes um escamoteamento do político e do económico na realidade histórica do desapossamento:

> in Heaney's writing (...) [there is] no firm holding to and exploration of the quality of dispossession; rather, his work relocates an individual and racial identity through the reterritorialisation of language and culture. Heaney's rhetoric of compensation (...) uncritically replays the Romantic schema of a return to origins which restores continuity through fuller self-possession, and accordingly rehearses the compensations conducted by Irish Romantic nationalism. [315]

Deste modo, onde Lloyd desejaria encontrar lucidez denunciatória, lê a reinstauração de velhos estereótipos menorizantes, a possibilidade do progresso inibida por nexos circulares:

> In locating the source of violence beyond even sectarian division, Heaney renders it symbolic of a fundamental identity of the Irish race, as 'authentic'. Interrogation of the nature and function of the acts of violence in the specific context of the current Troubles is thus foreclosed, and history foreshortened into the eternal resurgence of the same Celtic genius. [316]

Acrescente-se que a diferença de abordagem que acima assinalávamos entre esta leitura e a que Edna Longley mais proeminentemente representa seria vincada por esta última em artigo também recente, no qual o texto de Lloyd é explicitamente visado: "I have a different quarrel with some of Heaney's procedures in *North*, finding too much politics where Lloyd finds too little"[317].

A defesa das opções de Heaney foi, por outro lado, empreendida por não poucos críticos; saliente-se, ainda de entre estudos recentes, a valorização por Robert Welch da referência jungiana como modo de dignificar e de colocar em contexto e em perspectiva o que surgia aos olhos de outros leitores como mero *aggiornamento* por Heaney da tendência mitologizante do nacionalismo irlandês:

> Heaney *is* engaged upon a cultural and tribal exploration; he *is* testing out his cultural inheritance to see where the significant deposits are located; but he is *not* engaged upon a mindless submission to the old tradition or the goddess or whatever. Heaney is interested in individuation, in the way that Jung explained it, as being a holding-in-balance of the sense of the self with the sense of larger cultural

---

[314] Longley, "Stars and Horses" 478.

[315] David Lloyd, "'Pap for the Dispossessed': Seamus Heaney and the Poetics of Identity", Andrews (ed.), *S.H.: A Collection of Critical Essays* (87-116) 95.

[316] Lloyd, "'Pap for the Dispossessed'" 106.

[317] Edna Longley, "The Aesthetic and the Territorial", Andrews (ed.), *Contemporary Irish Poetry: A Collection of Critical Essays* (63-85) 69.

archetypes or entities. [318]

Elmer Andrews, por seu lado - um dos leitores mais persistentes de Heaney em anos recentes - defende a presença em vários poemas de *North* de momentos de invalidação da postura ritualizante:

> there is always the danger that fascination with the ancient bodies and the artistry of the myth will only distract from the real horror of atrocity and lead to a sterile escapism. Heaney recognises this possibility, eventually coming to distrust his own mystifying procedures.[319]

As instâncias que Andrews menciona são, contudo, não só poucas e breves como inconclusivas, sendo da ordem da auto-imputação de ambiguidades não-resolvidas, como no final do último poema que citávamos, "Punishment". Se nos parece inquestionável que Heaney reconhecerá os riscos que Andrews aqui apontava, julgamos igualmente que só os volumes seguintes, e nomeadamente *Station Island*, testemunharão a ruminação pelo poeta, de uma distância quer temporal quer geográfica, de responsabilidades éticas e estéticas pelos modos de escrita que em *North* se ensaiavam perante as tensões de um lugar e um tempo que são o Ulster nos anos seguintes a 1969; e perante expectativas de um pronunciamento a que Heaney se não consegue evadir, reagindo dos dois modos concomitantes que as duas partes do livro consagram. Reconheça-se, contudo, que a atracção pelas referências mitico-simbólicas que na I Parte aplicava à História era prévia a *North*, como também ao próprio eclodir da crise norte-irlandesa - o estudo que desenvolvemos em alíneas anteriores deste capítulo tê-lo-á provado à saciedade; e a alínea seguinte demonstrará como a escrita de antecessores imediatos oferecia a Heaney modelos e intertextos por vezes pouco (re)conhecidos no seio da discussão que *North* gerou. Um volume que, em qualquer caso, foi decisivo para uma fama cujos atractivos se agregam aos riscos de estereotipação (do poeta como do real que nele encontrou consequência) que John Wilson Foster tinha em mente ao comentar:

> I sometimes fear that in the future Heaney and Ulster will become synonymous, the way Yeats and Ireland became synonymous for American scholars who took their Irish history from the poet. [320]

---

[318] Robert Welch, "'A rich young man leaving everything he had': Poetic freedom in Seamus Heaney", Andrews (ed.), *S.H.: A Collection of Critical Essays* (150-81) 155.

[319] Elmer Andrews, "The Spirit's Protest", Andrews (ed.), *S.H.: A Collection of Critical Essays* (208-32) 215.

[320] Foster, *Colonial Consequences* 177.

(ii) Distâncias e comprometimentos: a contemporaneidade de predecessores na escrita da desgraça repetida

O pronto reconhecimento de Heaney, por um público não confinado à academia ou aos leitores de poesia mais atentos, como o moderno poeta do Ulster em crise - posição a cujos riscos vimos Foster referir-se - tem de ser colocado no quadro multicausal, que começámos por estudar, da sua popularidade; e, nesse âmbito, deverá ser percebido como uma das circunstâncias porventura de maior melindre para poetas que começaram por ser seus predecessores na escrita do mal-estar norte-irlandês e das possibilidades da sua superação imaginativa, mas que passaram nalguns casos a ser lidos como seus contemporâneos de menor sucesso após, em especial, *Wintering Out* e *North*. Mais uma vez nos propomos, quanto a esta questão, assinalar funcionamentos intertextuais que começam por se verificar no sentido do predecessor para o poeta mais novo, mas passam (eventualmente) a ter lugar também no sentido inverso quando a referida contemporaneidade se instala, estribando-se numa irrecusável partilha de práticas poéticas e modos de representação.

Os poetas a considerar preferencialmente ocuparam já a nossa atenção na primeira parte deste capítulo, embora por ordem e prioridade inversas da que poremos em prática no presente âmbito temático e à luz de uma "relevância" que não tem passado despercebida à crítica:

> a sense of the Jungian relevance of racial memory in the politically troubled present times. In this, Heaney's work resembles Kinsella's (or Montague's). [321]

O mesmo autor sublinhava ainda a assunção por Heaney como por Kinsella de "a kind of literature that is at once personal and political, lyrical and narrative"[322] - uma conjugação que tem sido também apontada com frequência em John Montague, como a leitura que dos seus poemas temos feito, e prosseguiremos ainda, poderá confirmar. Será, de facto, pela obra deste poeta que a detecção de intertextualidades passará prioritariamente nas páginas que se seguem, mas antes reconheça-se também a validade da referência a Kinsella, que Lernout tanto valorizava nos passos ora citados.

Numa das suas entrevistas mais conhecidas, publicada dois anos após *North*, Seamus

---

[321] Lernout, "The Dantean Paradigm" 259.

[322] Lernout, "The Dantean Paradigm" 263.

Heaney descobria na recuperação de um passado mítico em diferentes momentos da escrita de Kinsella um valor e propósitos que realçámos na leitura do desígnio mitopoético estudado na secção anterior:

> an ordering structure for his own psychic materials and energies. (...) he brings the ancient mythic shapes into conjunction with his disjointed, alienated and essentially artistic consciousness [323]

Seamus Deane, que dialogava com Heaney nesta entrevista, sublinharia igualmente, em estudos da década seguinte, essa preocupação ordenadora na escrita de Kinsella, destacando o postular de uma necessidade mútua entre ordem e desordem como também a exploração das suas verificações históricas, e evidenciando um contexto para tal *praxis* no qual os ensinamentos modernistas, e em particular Pound e Joyce, nunca andam longe [324].

Mas era o próprio Kinsella quem, nalguns dos seus comparativamente mais raros pronunciamentos críticos, explicitava a referida função de ordenamento, quando questionado sobre o valor do acto criativo perante a desordem - manifeste-se ela na experiência contemporânea em geral, ou nas peculiaridades da condição irlandesa:

> 'If an artistic response is called into existence, that itself modifies the situation. It's a positive response even if we never solve anything. It colours reality in a way that makes it more acceptable.' [325]

> 'I believe the significant work begins in eliciting order from actuality. We're surrounded and penetrated by squalor, disorder and the insignificant, and I believe the artistic impulse has a great deal to do with our trying to make sense out of that.' [326]

Um poema dos seus opúsculos mais recentes, registando a confrontação perturbada do poeta com imagens fragmentárias ("photographs and cuttings pinned in fury"), incluiria a declaração: "I found a structure for my mess of angers" ("The Stranger", *PCC* 11-12).

A importância reconhecida na secção anterior deste capítulo à questão da ordem a impor pelo acto artístico a um real em desordem estribou-se na compreensão de que esse propósito encontrava estratégias privilegiadas da sua consecução no desígnio mitopoético; e o estudo que promovemos já de aspectos da obra de Kinsella sublinhou o valor que envios para o campo do mítico encontram na sua escrita. Não será de estranhar, então, que encontremos Kinsella, pronunciando-se sobre o lugar do mito nos processos criativos, a

---

[323] Deane, "Unhappy and at Home" 65.

[324] Deane, *Revivals* 141, 143-4; *Short History* 235.

[325] Citado por Tom Halpin, "The Razors of Perception", *ILS* 8:2 (Fall 1989) 20.

[326] Citado por Johnston, *Irish Poetry* 104.

enfatizar as **relações** e recombinações de diferentes referências naquilo a que chama o processo de "digestão" imaginativa, e a afirmar inequivocamente um sentido que pudemos identificar como fundamental na recuperação por Heaney de vivências de outro tempo e lugar - o da **reactualização** na escrita de gestos primordiais, na sequência e como momento crucial de uma demanda de **ordem**:

> myth plays a part at that point in the process when significant material is being digested, and imaginative relationships are forming (...) Relating certain references together in pursuit of a private order, or of some important obsession (...) he [the poet] causes the primary mythical process to take place again, for the nth time. [327]

A um nível consciente e deliberado, cumpriu Kinsella um nexo regressivo também na recuperação de estratos vitais do legado literário e linguístico irlandês - esforço que se traduziria, como em diferentes passos sublinhámos já, em traduções de textos gaélicos de entre as quais se destacou a do grande poema épico medieval *Táin Bó Cúailnge*, publicada em 1969 como *The Táin*, e que para Blake Morrison terá constituído um dos estímulos para a produção por Heaney de um volume "unificado" como *North* [328]. O referido nexo regressivo de Kinsella, em termos gerais, viria a merecer de Heaney um elogio de novo com ressonâncias de auto-leitura, ao destacar "his recoil from the entropic conditions of the modern Irish scene *into the nutrient deposits* of early Irish literary and legendary matter" (*PW* 60)[329].

Esse movimento regressivo alimentava a escrita de Kinsella, contudo, desde fases muito anteriores às referidas traduções, como também à publicação dos volumes decisivos para a consolidação da fama de Heaney. *Another September*, de 1958, incluía o poema "In the Ringwood" que, evocativo da balada popular no ritmo, na métrica, e na fórmula de abertura, testemunhava a transformação de um dia primaveril no tempo revivido da desgraça histórica, e da amada numa figura de lamentação:

---

[327] Ann Saddlemyer (moderator) et al., "Ancient Myth and Poetry: A Panel Discussion", Ronsley (ed.), *Myth and Reality in Irish Literature* (1-16) 8-9.

[328] Morrison, *S.H.* 52.

[329] Itálicos nossos.

As I roved out impatiently
Good Friday with my bride
To drink in the rivered Ringwood
The draughty season's pride
A fell dismay held suddenly
Our feet on the green hill-side.

The yellow Spring on Vinegar Hill,
The smile of Slaney water,
The wind that swept the Ringwood,
Grew dark with ancient slaughter.
My love cried out and I beheld her
Change to Sorrow's daughter. (*P56/73* 23)

A menção a Vinegar Hill convoca a memória dos massacrados de 1798, que vimos Heaney celebrar em "Requiem for the Croppies" (*DD* 24) - uma das instâncias de "ancient slaughter" mais pungentes na memória irlandesa. Na memória **literária** tais ocorrências são, como pudemos também ver, em boa medida inseparáveis da figura feminina que, alegorizando a terra ou a nação, as lamenta e chora, sob a forma quer da donzela quer da velha bruxa. Nesse hábito de representação - que Kinsella em vários poemas recria - salienta-se a também já mencionada tradição setecentista do *aisling*, a cuja experiência de visão o testemunhar pelo poeta da metamorfose subitamente sofrida pela "noiva" em "In the Ringwood" é equivalente. A interpelação que daí decorre é ao mesmo tempo descritiva da exibição pela figura feminina da plena consequência emocional do reviver da desgraça - o choro e a ira, a que se seguirá uma resposta de contornos oraculares evidenciando a constante sombra da morte ou o tema da impermanência em geral, mas com uma aplicabilidade às adversidades irlandesas que a menção (repetida) a Vinegar Hill assegura (citamos apenas duas das restantes sete estrofes):

'Ravenhair, what rending
Set those red lips a-shriek,
And dealt those locks in black lament
Like blows on your white cheek,
That in your looks outlandishly
Both woe and fury speak?'
(...)
Dread, a grey devourer,
Stalks in the shade of love.
The dark that dogs our feet
Eats what is sickened of.
The End that stalks Beginning
Hurries home its drove.' (*P56/73* 24)

Um dos poemas mais conhecidos de Kinsella, incluído no mesmo volume de 1958,

insistirá no facto de a retrospecção ser indissociável de uma verificação de perda - "Looking backward, all is lost" - deixando o Passado preenchido apenas por formas ilusórias, a sugestão de traições, e a assombração por presenças grotescas e degradadas cuja importância na escrita de Kinsella as páginas que anteriormente lhe dedicámos terão amplamente sublinhado:

> The Past becomes a fairy bog
> Alive with fancies, double crossed
> By pad of owl and hoot of dog,
> (...)
> The goddess who had light for thighs
> Grows feet of dung and takes to bed ("Baggot Street Deserta", *P56/73* 29)

"Pad of owl and hoot of dog" - a troca grotesca de atributos entre os dois animais, servindo a representação degradada de ambos, poderá vir a encontrar um eco catorze anos depois no lobo extinto e castrado no seu uivo, metafórico da voz poética inibida, em "Midnight" (*WO* 45-6), de Heaney.

Se neste poema o passado é nebulosamente indefinido, aquele que se lhe segue em *Poems 1956-1973* evoca um objecto bem definido no tempo e no lugar, manifestação de poder e violência estrangeiros sobre a paisagem irlandesa:

> King John's
> Castle rams fast down the county of Meath.
> This in its heavy ruin. New, a brute bright plateau,
> It held speechless under its cold a whole province of Meath.

("King John's Castle",*P56/73* 31)

Não será dos poemas melhores ou mais subtis de Kinsella - à facilidade um tanto óbvia, neste passo, da aliteração e da assonância em "brute bright" seguir-se-á, em estrofe posterior, a banalidade de "the medieval dark", de algum modo compensada pela ironia paradoxal da postura atribuída ao soberano opressor: "a spirit of moderation and massacre" (*P56/73* 31). Retenha-se do poema, contudo, o sentido da paisagem como corpo literalmente esmagado e emudecido, mas inapelavelmente testemunha dos actos de violência.

Tal testemunho encontra o seu exemplo porventura mais flagrante em "A Country Walk", de 1962. O poema inicia-se, "inocentemente", com a incursão pelos campos que o título anuncia, uma fuga irritada a um ambiente doméstico e opressivo ("Sick of the piercing company of women") para o espaço natural que rapidamente produz no sujeito uma acalmia, a que se seguirá a percepção:

Mated, like a fall of rock, with time,
The place endured its burden (*P56/73* 54)

A vertente histórica deste fardo começará a desenhar-se particularizadamente alguns versos abaixo, conduzindo ao alinhamento de repetidas invasões, derrotas e massacres em solo irlandês - como também à memória, menos comum em Kinsella, de atrocidades cometidas pelos autóctones, alusão uma vez mais aos *Croppies* de 1798, pateticamente violentos antes de pateticamente massacrados:

There the first Normans massacred my fathers,
Then stroked their armoured horses' necks, disposed
In ceremony, sable on green sward.
Twice more the reeds grew red, the stones obscured;
When knot-necked Cromwell and his fervent sword
Despatched a convent shrieking to their Lover,
And when in peasant fear a rebel host,
Through long retreat grown half hysterical
- Methodical, ludicrous - piked in groups of three
Cromwell's Puritan brood, their harmless neighbours,
Forked them half living to the sharp water
And melted into the martyred countryside,
Root eaters, strange as badgers. (*P56/73* 55)

A evocação de tais eventos a partir da paisagem apoia-se em mais do que associações presentes na memória, popular ou escolarizada - associações que, diga-se, serão características da relação de Kinsella com o(s) seu(s) lugar(es), como, já nos anos oitenta, a memorialização da "sua" parte de Dublin no opúsculo *St Catherine's Clock* (*BF* 67-85) evidenciaria. Em "A Country Walk" as recorrências da desgraça materializam-se, visualizam-se na paisagem em marcos/as da morte, consequência sempre renovada da resposta pronta aos chamamentos do espírito insurrecional, aqui na mais hedionda das suas personificações femininas:

A concrete cross
Low in the ditch grew to the memory
Of one who answered latest the phantom hag,
Tireless Rebellion, when with mouth awry
She hammered at the door, disrupting harvest. (*P56/73* 55)

Representando embora, aparentemente, 1916 e os anos que se lhe seguiram, este avatar da desgraça, ao surgir como entidade que interrompe / destrói a colheita, acaba por se constituir também em alusão à Grande Fome, terror obsessivo das gerações que se lhe seguiram. E essa é uma circunstância histórica que encontra consequência não despicienda na poesia de Kinsella, como na última secção do poema "Ritual of Departure", de especial

importância para nós por poder exemplificar o processo de consciência mútua da escrita de Kinsella e Heaney; de facto, Heaney publicara "At a Potato Digging" dois anos antes de "Ritual of Departure" surgir - e o cotejo, que facilitamos citando de novo algumas estrofes do poema de Heaney a par da secção relevante do de Kinsella, evidencia proximidades inegáveis:

Flint-white, purple. They lie scattered
like inflated pebbles. Native
to the black hutch of clay
where the halved seed shot and clotted
(...)
The rough bark of humus erupts
knots of potatoes (a clean birth)
whose solid feel, whose wet inside
promises taste of ground and root.
(...)
Live skulls, blind-eyed, balanced on
wild higgledy skeletons
scoured the land in 'forty-five,
wolfed the blighted root and died.
(...)
Stinking potatoes fouled the land,
pits turned pus into filthy mounds:
and where potato diggers are
you still smell the running sore.

(Heaney,"At a Potato Digging", *DN* 31-3)

The ground opens. Pale wet potatoes
Break into light. The black soil falls from their flesh,
From the hands that tear them up and spread them out
In fresh disorder, perishable roots to eat.
(...)
Landscape with ancestral figures... names
Settling and intermixing on the earth,
The seed in slow retreat, through time and blood,
Into bestial silence. Faces sharpen and grow blank,
With eyes for nothing.
(...)
I scoop at the earth, and sense famine, a first
Sourness in the clay. The roots tear softly.

(Kinsella, 'Ritual of Departure', *P56/73* 116)

Lemos, em algum pormenor, "At a Potato Digging" no início da secção anterior deste capítulo: note-se agora como **também** no poema de Kinsella o cobiçado produto de uma difícil subsistência é expelido pelo solo-enquanto-útero, as mãos adjuvantes do agricultor removendo a terra placentária de objectos explicitamente propostos como "carne". A similitude das escolhas lexicais é flagrante, servindo o sentido da ruptura e do abrupto no acto de expulsão - "erupts" / "break into light" - e sublinhando o contraste entre a escuridão do solo parterujante e a brancura húmida das batatas que expele ou lhe são arrancadas: "the black soil" / "the black hutch of clay", "flint-white, purple" / "pale wet". Com particular relevância para a leitura a que agora procedemos, a observação de uma colheita de batata como momento fértil desencadeia um processo evocativo que tem a sua referência última e decisiva na série de colheitas fracassadas que causaram a Grande Fome de meados de oitocentos, descrita nas suas consequências em faces famintas num e noutro poemas: "Live skulls, blind-eyed" / "Faces sharpen and grow blank, With eyes for nothing". Reconduzindo-

nos ao ponto que acima sublinhávamos, registe-se o vincar por Heaney como por Kinsella, nos últimos versos de qualquer dos poemas, do modo como a terra na Irlanda é inapelavelmente percebida na memória da desgraça que trouxe, oferecendo a quem a confronta o odor acre das batatas apodrecidas mais de um século antes.

Peculiar ao passo de Kinsella, quando comparado com o de Heaney - mas tendo fortes afinidades com a prática que encontraremos em Montague - é o entrosamento da memória familiar com a comunal ou nacional. O nexo regressivo que a expressão "the seed in slow retreat" traduz não remete apenas para a espiral na memória de sucessivas colheitas mas também para uma viagem no tempo pela genealogia - "Landscape with ancestral figures... names / Settling and intermixing on the earth" - como história de procriações. Atente-se, quanto a esta justaposição do familiar ao nacional, sempre com referência aos lugares, em passos de um poema de 1974, proveniente do volume *One*; por um lado, a percepção de um legado de maldade no lugar considerado, de alguma maneira ecoando o intuir da podridão na terra de "Ritual of Departure":

> I do not like this place.
> I do not think the people who lived here
> were ever happy. It feels evil.
> Terrible things happened.
> I feel afraid here when I am on my own. ("His Father's Hands", *PP72/78* 70)

Mas a secção anterior do poema sugeria que o sujeito nunca se encontrará verdadeiramente só diante da paisagem e da memória de desgraça que ela comporta, pela consciência que lhe é instilada - aparentemente num momento de infância ou juventude, pelo modo talvez condescendente de uma não-identificada terceira pessoa - do papel digno dos seus antepassados no *annus horribilis* de 1798:

> Your family, Thomas, met with and helped
> many of the Croppies in hiding from the Yeos
> or on their way home after the defeat
> in south Wexford. They sheltered the Laceys
> who were later hanged on the bridge in Ballinglen
> between Tinahely and Anacorra. (*PP72/78* 69)

Não se julgue, contudo, que Kinsella extrai deste legado o sentido de uma obrigatória glorificação da tradição nacionalista e insurreccional em todos os seus momentos; passos anteriores da leitura de Kinsella permitiram-nos aludir às desilusões, mais agudamente manifestas nos seus livros de cinquenta e sessenta, e partilhadas com outros escritores da sua geração como legado da geração anterior (de Clarke e Kavanagh), com o curso da História

irlandesa do séc.XX, em especial no Sul independente. No já citado "A Country Walk" a consideração cronológica das diferentes instâncias de violência conduz à evocação de 1916 como também da guerra de independência - cena aparente da morte do soldado de cuja campa se fala no passo que se segue - e da guerra civil:

> - armed in hate -
> Brother met brother in a modern light.
> They turned the bloody corner, knelt and killed,
> Who gather still at Easter round his grave,
> Our watchful elders. (*P56/73* 55-6)

A ironia perpassa desde já pela referência a estes "anciãos vigilantes" em atitude celebratória - mas veja-se o que se passa com a sua memorialização:

> Around the corner, in an open square,
> I came upon the sombre monuments
> That bear their names: MacDonagh & McBrid
> Merchants; Connolly's Commercial Arms ... (*P56/73* 56)

O intertexto é óbvio e ostensivo - os versos finais de "Easter 1916", de Yeats:

> MacDonagh and MacBride
> And Connolly and Pearse
> Now and in time to be,
> Wherever green is worn,
> Are changed, changed utterly:
> A terrible beauty is born. (*CP* 205)

Só que, no poema de Kinsella, a transformação sugere-se como fundamentalmente diversa da que Yeats celebrava; precedendo a memorialização em empórios comerciais dos mesmos nomes que Yeats quisera resgatar da vulgaridade, Kinsella configurava essa transformação como tendo lugar das poses militares pouco consequentes para a mesquinhez da usura:

> [they] that have exchanged
> A trenchcoat playground for a gombeen jungle. (*P56/73* 56)

Trata-se de uma perspectiva dessacralizante dos ícones nacionalistas irlandeses, fruto de um desencanto a que atrás nos referíamos e que afectou mais directamente poetas da República do que do Norte, porque testemunhas (nalguns casos vítimas) das frustrações resultantes do exercício do poder pelas forças políticas autóctones, herdeiras e representantes do nacionalismo católico.

Desencanto face à República, na qual viveu (e vive) parte importante da sua vida, é localizável também na escrita de John Montague, na poesia como na prosa crítica ou autobiográfica. No seu caso, porém, a incidência desse desencanto será mais limitada no tempo - dirige-se em especial às décadas da sua juventude, nomeadamente ao período anterior às mudanças de Sean Lemass - e diversa no objecto, incidindo mais sobre a estreiteza de perspectivas culturais e a repressão sexual do que sobre o legado nacionalista, que no essencial não denunciará.

Nas estratégias que adopta para a representação do Passado haverá, contudo, manifestas afinidades com os processos que temos vindo a identificar, com referência a um sentido de perda e à possibilidade da sua superação na poesia. Como se afirmava há alguns anos, a propósito de Brian Friel, John Montague e Seamus Heaney, mas citando também Thomas Kinsella,

> There is persistent reference to versions of disappearance, disinheritance, dispossession, abandonment, and severance, in their work. But their involvement is creative and therapeutic, for they are properly aware that *all* modern writers inherit, in Kinsella's phrase, 'a gapped discontinuous, polyglot tradition'.[330]

Alguns poemas de uma fase inicial da sua escrita parecem indiciar uma vontade de recondicionamento de referências mitológicas tradicionais; no muito conhecido "Like Dolmens Round my Childhood, the Old People" a expressão "Ancient Ireland" é, com alguma ironia, subtraída ao sentido abstracto e de distância historico-mítica que convocaria para significar uma ancestralidade mais familiar, próxima, manifestada no quotidiano - todo um modo de viver do qual é também parte integrante uma conflitualidade endémica:

> Ancient Ireland, indeed! I was reared by her bedside,
> The rune and the chant, evil eye and averted head,
> Fomorian fierceness of family and local feud. (*PL* 15)

É um passo ao qual se pode aplicar directamente um comentário de Richard Kearney sobre reformulações míticas na escrita de Montague - com Kinsella como termo de comparação:

> John Montague's poetic reappropriation of myth (...) is less archetypal than humanist. (...) Myth defamiliarizes his experience at the same time as he familiarizes myth into his experience. (...) History is important but to be manageable, it has to be shaped and stylized into images. [331]

---

[330] Michael Toolan, "Language and Affective Communication in Some Contemporary Irish Writers", Kenneally (ed.), *Cultural Contexts* (138-53) 140.

[331] Richard Kearney, "John Montague", *Myth, History and Literary Tradition: Thomas Kinsella, John Montague, Brendan Kennelly* (Dundalk: Dundalk Arts Publication, s.d.) 21.

A questão neste ponto será, naturalmente, **que imagens**. Ainda em *Poisoned Lands*, "Old Mythologies" sugerirá que muitas das convencionais poderão ser inviáveis, declarando jocosamente mortos e enterrados os heróis, imaginados num sono embaraçosamente atravancado pelas armaduras cujo tinir só é escutado por animais que se alimentam, com prazer, de emblemas nacionais...:

> And now, at last, all proud deeds done,
> Mouths dust-stopped, dark they embrace
> Suitably disposed, as urns, underground.
> Cattle munching soft spring grass
> - Epicures of shamrock and the four-leaved clover -
> Hear a whimper of ancient weapons,
> As a whole dormitory of heroes turn over,
> Regretting their butchers' days. (*PL* 22)

Mas apesar de toda esta ironia os versos que completam este poema representam atraentemente - mau-grado a "loucura" ou a consciência do "impossivelmente épico" - o tempo em que o vale que acolhe os guerreiros testemunhou a sua marcha, escoltados pelos perfis nobres de animais hoje extintos ou degradados (como vimos em "Midnight", de Heaney):

> This valley cradles their archaic madness
> As once, on an impossibly epic morning,
> It upheld their savage stride:
> To bagpiped battle marching,
> Wolfhounds, lean as models,
> At their urgent heels. (*PL* 22)

Um poema mais de vinte anos posterior aos que agora citávamos consideraria de novo os modos de representar a adversidade, com referência, aparentemente, aos eleitos pelo grande predecessor não-nomeado - Yeats - mas também aos escolhidos pelo famoso sucessor/contemporâneo, Heaney. O poema, com o título "The Plain of Blood", radica-se provavelmente na consideração de um lugar, o também chamado *Plain of Destruction*, identificável a partir da menção a *Cromm* na segunda estrofe [332]. As imagens associadas às práticas que o lugar terá testemunhado ecoam de algum modo Yeats e os seus "blood-dimmed tide" (*CP* 211), "the embrace of nothing" (*CP* 231), "draggon-ridden [days]" (*CP*

---

[332] **Crom Cruach** (croo'ack) - The Bloody Crescent, a great idol introduced in Ireland by Tighernmas [fifth High King of Ireland] and erected on Magh Shleacht (maw slackt), the Plain of Destruction, in county Cavan. A god of fertility to whom the first born were sacrificed. St. Patrick destroyed it.

(Peter Kavanagh, *Irish Mythology* 40).

233), "bodies of the vampires full of blood" (*CP* 270), "a darkening flood" (*CP* 276), "blood-begotten spirits" (*CP* 281), "irrational streams of blood (...) staining earth" (*CP* 337); e embora a imagética yeatsiana assim amostrada seja, no seu contexto, prospectiva mais do que retrospectiva, apontando para uma iminência terrível mais do que para práticas arcaicas, a menção no poema de Montague a uma ciclicidade representada como espiral não deixa de ser reminiscente dos *gyres* yeatsianos e da noção de repetibilidade que implicam:

> Near here, he stood,
> the Stooped one,
> Lord of Darkness,
> drinker of blood,
> eater of the young,
> King of the void,
> The Golden Stone.
>
> But are such visions
> of an abstract evil
> an evasive fiction:
> the malignant Cromm
> but the warming sun,
> his attendant stones
> the whirling seasons?

("The Plain of Blood", *DK* 47)

A resposta à questão neste ponto colocada oferece-a Montague nas três restantes estrofes; rejeitando o "mal abstracto" de uma religiosidade ancestral como precedente justificativo da adversidade, a contra-asserção parece iniciar-se com a proposta de um *mea culpa* colectivo para vir a inflectir com o papel reconhecido à *realpolitik* da potência imperial na gestão hábil de conflitos locais - que, configurando-se como a divisão entre *Planters* e *Gaels*, tiveram, afinal, a sua origem precisamente em tão sábia política:

> The evil sprang from
> our own harsh hearts:
> thronged inhabitants
> of this turning world,
> cramped into a corner,
> labelled by legend,
> Ulster or Northern Ireland.
>
> Source of such malevolence,
> a long-nurtured bitterness.
> No Nordic family feud,
> arm & thighbone scattered
> (*the ravens have gorged*
> *on a surfeit of human flesh*)
> but wise imperial policy
>
> Hurling the small peoples
> against each other, Orange

> Order against Defender,
> neighbour against neighbour,
> blind rituals of violence,
> our homely Ulster swollen
> to a Plain of Blood. (*DK* 47-8)

Registe-se a ambiguidade de, por um lado, se recusar tudo o que iniba a suposta consideração lúcida de responsabilidades históricas; mas por outro lado, e a encerrar o poema, se postular como adequada a reinstauração de um topónimo que, mesmo se recondicionado no seu alcance, se reporta à inexorável repetibilidade própria dos nexos míticos. Note-se, concomitantemente, como por aqui perpassa a tentação de imputar ao opressor ancestral as culpas de toda a adversidade; a essa tentação cedeu sempre a leitura histórica - leia-se mi(s)tificadora - mais ortodoxa do nacionalismo irlandês, que revisionismos hoje dominantes na historiografia irlandesa vieram desmontar[333], mas que neste poema de Montague irrompe ainda a retirar qualquer consequência ao acto de contrição que abria a terceira estrofe. O *dictum* "No Nordic family feud", na quarta estrofe, é, por outro lado, o protesto contra um modelo imaginativo **específico** na justificação da desgraça, pela circunstância de poder desviar as atenções do vilão exclusivo e tradicional na mitificação nacionalista da História; esse modelo, porque "nórdico", só poderá ser o que Heaney consagrara nove anos antes em *North*, perturbador na dimensão do seu sucesso. Montague foi, aliás, explícito na formulação do seu desacordo com Heaney a esse respeito, como numa entrevista já citada:

> there were *no* ritual sacrifices or bog burials in Ireland: it is a classical colonial situation crossed with religion when England became Protestant. [334]

Note-se que Montague parece querer tomar a asserção mitopoética de *North* como se de historiografia se tratasse - e portanto estaria "errada". Mas insista-se uma vez mais no facto de a diferença fundamental entre as leituras da sorte da Irlanda que Montague e Heaney propõem não ser a existente entre História e mito, mas a que se verifica entre duas versões míticas - uma assumindo a sua inscrição na ordem do sagrado, fora de qualquer racionalização embora constituindo em si mesma, e nas possibilidades de consecução estética que oferece, um padrão ordenador; a outra reclamando-se correspondência artística de uma suposta factualidade objectiva que não sobrevive, contudo, à inquirição a que

---

[333] Ver Introdução, capítulo 2, pp.88 segs.

[334] O'Driscoll, "An Interview with J.M." 66.

historiadores mais recentes a sujeitaram: ou seja, a versão nacionalista da História irlandesa remete-se também ao plano da fé, da validação imaginativa de uma legitimidade, da configuração mitificada de uma sorte colectiva.

O reconhecimento destas características na postura de Montague vem conferir particular acuidade aos ecos de Yeats que acima assinalávamos, na medida de uma similitude de propósito e "missão" que a crítica em várias instâncias tem assinalado:

> John Montague found a way to express his tribe, the Northern Irish Catholic minority, by learning from Yeats's success in expressing his tribe, the Southern Irish Protestant minority (...) by means of the declarative mode [335]

> a possible reading of Montague's poetry is that it completes and concludes the cultural (and I stress, *cultural*) agenda Yeats set down by redefining that movement of Irish literary nationalism from a northern republican point of view (...) John Montague stands as the epitome of that dominant view of Irish poetry which derives from the national ideas, heritage and messianic ideals forged as the cultural foundation of the Irish state and rehearsed in the mind and experience of one of its prodigal sons. [336]

Esta eventual assunção de uma postura pública de tipo yeatsiano requer porventura uma confiança um tanto ingénua que se distingue das relutâncias e reticências de Heaney e se traduz em pronunciamentos inequivocamente comprometidos - e por isso mesmo objecto de discordância ou concordância incisivas. Para Anthony Bradley, e tomando como referência o volume de Montague que melhor terá representado a postura em causa,

> John Montague's account in *The Rough Field* of Ulster history is the most explicit and some would say the most tendentious in its nationalism of the attitudes toward the past found in Ulster writers. (...) he assumes the responsibility of speaking for his people in an almost tribal sense [337]

Perpassa por este comentário a desaprovação face a um comprometimento que para James Simmons, pelo contrário, era merecedor de elogios, quando, tomando precisamente Heaney como termo (negativo) de comparação, descrevia Montague como "a coarser, but a more committed voice"[338].

Para o próprio Montague, esse comprometimento é inevitável à luz de uma percepção do propósito poético como sendo o de "someone who, through words, turns

---

[335] Adrian Frazier, "John Montague's Language of the Tribe", *CJIS* IX:2 (December 1983), (57-75) 57.

[336] Gerald Dawe, "Invocation of Powers: John Montague", Corcoran (ed.) *The Chosen Ground* (15-32) 26, 29.

[337] Anthony Bradley, "Literature and Culture in the North of Ireland", Kenneally (ed.), *Cultural Contexts* (36-72) 55.

[338] Simmons, "I Have Seen Your Workroom" 49-50.

psychic defeats into victories"[339]. Esta função redentora, com uma centralidade na cultura e literatura irlandesas que assinalámos em passos anteriores deste capítulo, pode ainda ser formulada como uma libertação, pessoal e colectiva, possível a partir da exploração de um legado comum: "One explores an inheritance to free oneself and others" (*RF* 7)[340].

Esta última afirmação ocorria no prefácio a *The Rough Field*, instância mais clara na obra de Montague do referido propósito redentor e libertador, do "modo declarativo" que vimos Adrian Frazier atribuir-lhe, ou da "voz comprometida" que Simmons elogiava. A exploração da herança que Montague se propunha no prefácio configurava-se como a evocação de momentos cruciais na história dolorosa do Ulster, poema a poema e secção a secção, aos quais apunha, como *marginalia*, excertos de documentos articulados com a situação histórica ou o estádio emocional em causa, desde textos oficiais da administração britânica a crónicas da desgraça autóctone, de petições e manifestos da sociedade de Orange a rimas tradicionais irlandesas, de observações de Edmund Spenser ou Sir John Davies a um discurso de Winston Churchill. Sobre o modo como tal prática reflectirá o cruzamento de modelos literários que Montague teria disponíveis para a conciliação de responsabilidades artísticas e civico-políticas pronunciou-se Graham Martin nos seguintes termos:

> how can the poet overcome the constraints of 'lyric' and engage the world of impersonal historical events? Pound's solution was to include, not so much 'history' as the stuff from which it is constructed: historical documents. Yeats's solution was to compose Sacred Books out of a series of personal poems which carried an implicit narrative or linking debate engaging a contemporary historical crisis. In *The Rough Field* Montague adopted both methods.[341]

O título do volume sinaliza um ponto de partida conspicuamente **local**: se é certo que o "campo árido" vem a ser a descrição metafórica daquilo em que uma História adversa transformou o Ulster; se é igualmente verdade que constitui uma alusão aos terrenos menos férteis para os quais a potência invasora relegou os autóctones, o título *The Rough Field* é à partida, como o próprio Montague esclarece com uma nota de rodapé do seu prefácio, a tradução de *garbh achaidh*, expressão gaélica que, anglicizada na grafia, resultou em Garvaghey, o nome do lugar onde o poeta passou parte importante da sua infância. Uma

---

[339] John Montague (ed.), "Introduction", *The Faber Book of Irish Verse* (London: Faber, 1974) 38.

[340] Como que ecoando T.S. Eliot na terceira secção de "Little Gidding": "This is the use of memory: / For liberation", "History may be servitude, / History may be freedom" (Eliot, *Collected Poems* 219).

[341] Graham Martin, "John Montague, Seamus Heaney and the Irish Past", Ford (ed.), *The Present - The Pelican Guide to English Literature, vol.8* (380-95) 380-1.

atenção ao lugar de origem, portanto, que permitirá o reconhecimento imediato de afinidades com as explorações topolinguísticas que, em volumes praticamente contemporâneos de *The Rough Field*, descobrimos em Heaney.

Das dez secções do volume, aquela que presta uma atenção mais permanente às manifestações da adversidade na língua é a quarta, com o título "A Severed Head". A proveniência do título é indicada na epígrafe geral da secção, identificada como "Old Rhyme":

> And who ever heard
> Such a sight unsung
> As a severed head
> With a grafted tongue? (*RF* 31)

A gravura que encima a página representa soldados quinhentistas ostentando as cabeças de inimigos cortadas; o último verso da epígrafe justapõe a essa violência física uma violação que Montague valorizará grandemente: a imposição, por várias maneiras, do Inglês às populações gaélicas, resultando numa consciência cultural e linguística violentada, híbrida, de que a "língua enxertada" é a metáfora eleita. Mesclando a experiência autobiográfica com as vicissitudes históricas, Montague lembrará, no segundo poema da secção, como ele próprio, numa situação específica da sua infância, terá representado uma esperança de sobrevivência para a língua dos antepassados:

> The last Gaelic speaker in the parish
> When I stammered my school Irish
> One Sunday after mass, crinkled
> A rusty litany of praise:
> *Tá an Ghaedilg againn arís...*
> [We have the Irish again.] ("A Severed Head,2", *RF* 35)

É uma esperança à partida ironizada pelo conhecido fracasso dos esforços da Irlanda independente para preservar a língua ancestral como realidade viva.

Note-se que neste episódio autobiográfico Montague descreve o seu uso da fala como "stammer[ing]" - uma sua característica que o poeta gosta de propor como cicatriz trans-geracional do "enxerto" linguístico que, a partir da epígrafe, dominava toda a secção. É no quinto poema que essa violência, imaginada, com fundamento histórico, numa prática escolar oitocentista, é descrita no seu exercício e nas suas consequências:

> An Irish
> child weeps at school
> repeating its English.
> After each mistake

The master
gouges another mark
on the tally stick
hung about its neck

(...)
To slur and stumble

In shame
the altered syllables
of your own name;
(...)

To grow
a second tongue, as
harsh a humiliation
as twice to be born.

Decades later
that child's grandchild's
speech stumbles over lost
syllables of an old order. ("A Severed Head,5", *RF* 39)

O que Montague nos propõe é cada instância do seu uso da palavra como uma actualização de um momento crítico ancestral, ficando implícito que esse momento será mais intensamente revivido quando usa a palavra **enquanto poeta**, pelo sentido de exploração de uma herança que sobre esse uso projecta; mas, pelo sentido redentor e libertador que, como vimos, igualmente lhe associa, residirá também na escrita a possibilidade de superação das humilhações revividas. Esta inserção do autobiográfico e do socio-histórico na fabricação de modelos explicativos e ordenadores - da biografia como da história[342] - procurará maior coesão num poema de *The Dead Kingdom*, vinte e dois anos depois de *The Rough Field*. Termina este outro poema com o relato de nova humilhação escolar, ecoando a evocada em "A Severed Head" através da referência repetida a uma dificuldade articulatória para a qual só a palavra poética será terapia, numa acepção marcadamente pessoal do sentido de "libertação" que o prefácio a *The Rough Field* proclamava:

So this is your brightest infant?
Where did he get that outlandish accent?
What do you expect, with no parents,
sent back from some American slum:
none of you are to speak like him!

Stammer, impediment, stutter:
she had found my lode of shame,

[342] Sobre esta questão ver Dawe, "Invocation of Powers" *passim*.

and soon I could no longer utter
those magical words I had begun
to love, to dolphin delight in.

And not for two stumbling decades
would I manage to speak straight again.
Grounded for the second time
my tongue became a rusted hinge
until the sweet oils of poetry

eased it and light flooded in.

("A Flowering Absence", *DK* 91)

The Rough Field e *The Dead Kingdom* têm, aliás, em comum o facto de serem as duas instâncias na obra de Montague em que mais se evidencia o tema do regresso ao local de origem - tema esse com uma longa permanência na literatura irlandesa:

> the journey back from exile to the native fields, a journey rehearsed time and again in the Irish myths. (...) The exile's longing for home and his inability truly to come home is an old Irish theme [343]

Um modo privilegiado de reconhecimento - e de reapossamento - do território revisitado é, como pudemos ver a propósito de Heaney, a articulação dos topónimos. O último poema da secção "A Severed Head" é dedicado precisamente a um percurso topográfico e toponímico ao longo do qual se atenta, como Heaney contemporaneamente fazia em *Wintering Out*, nos cruzamentos e enxertias que a História impôs aos topónimos:

Yet even English in these airts
Took a lawless turn
(...)
Names twining braid Scots and Irish,
Like Fall Brae

("A Severed Head,6", *RF* 40)

Num registo mais nostálgico e confessional do que historicamente atento - porque reportando-se autobiograficamente a uma "última viagem" do / com o pai, num volume todo ele suscitado por um regresso ao Norte para o funeral da mãe... - um poema em *The Dead Kingdom* sugerirá a não-arbitrariedade dos topónimos, em estreita afinidade com outros sons do lugar, como o símile do antepenúltimo verso propõe:

Beragh, Carrickmore,
Pomeroy, Fintona -
placenames that sigh
like a pressed melodeon
across this forgotten
Northern landscape.

("Last Journey", *DK* 74-5)

---

[343] Foster, *Colonial Consequences* 150, 155.

Recorde-se, também mas não só pela analogia musical, um passo de Heaney em "Gifts of Rain", num volume - repita-se - contemporâneo de *The Rough Field* mas doze anos anterior a *The Dead Kingdom*:

> The tawny guttural water
> spells itself: Moyola
> is its own score and consort,
>
> bedding the locale
> in the utterance (*WO* 25)

E, para sinalizar a continuidade destas preocupações em Montague como também as continuadas afinidades com Heaney, citem-se alguns versos de um poema de *Mount Eagle* (1988), de Montague, em justaposição com um passo de Heaney treze anos anterior:

> So I talked of Mossbawn,
> A bogland name. 'But *moss*?'
> He crossed my old home's music
> With older strains of Norse.
>
> (Heaney, "Belderg", *N* 14)

> and the names ring guttural
> syllables of old Norse:
> *Thurso, Scrabster, Laxdale,*
> names clang like a battle-axe. (Montague, "Scotia", *ME* 60)

Sublinhe-se a diferença de no passo de Heaney a referência imediata ser o seu lugar de infância, e de o poema de Montague (em memória do poeta escocês Hugh MacDiarmid) se reportar a um lugar estrangeiro - mas atente-se por outro lado no facto de ambos os poemas terem como títulos topónimos estrangeiros, e de assentarem na proposta de similitudes entre o território próprio e o alheio: no caso de Heaney, explicitamente (em versos agora não citados); no caso de Montague, através de uma percepção da paisagem escocesa que resulta familiar para o leitor da sua obra, e, no passo vertente, por um tratamento dos topónimos recitados que é idêntico ao que dava aos nomes dos **seus** lugares em (por exemplo) "Last Journey". Acrescente-se que os topónimos em Montague mereceram de Heaney, numa das habituais instâncias de auto-comentário por interposto poeta, e no uso de uma imagem a que com frequência recorre, a descrição de "sounding lines (...) to plumb the depths of a shared and diminished culture" (*P* 139).

Partilha ou divisão, e empobrecimento ou perda: os dois sentidos que sobressaem, assim, do tratamento da paisagem por Montague - "a sustained metaphor for the cloven

Ulster psyche", "a cacography of loss"[344], segundo John Wilson Foster. Desde cedo se afirmaram na sua obra esses sentidos - pense-se no título *Poisoned Lands* [345] - para encontrarem um auge no volume que mais frequentemente temos citado, *The Rough Field.* Uma paisagem que, significando-se como metonímia da cultura que alberga, se apresenta desintegrada - "estilhaços", ou "cacos", será uma imagem em que Montague reincide na sua caracterização: se para Stephen Dedalus a arte irlandesa se metaforizava adequadamente em "the cracked lookingglass of a servant" (*U* 6), a auto-imagem que Montague recebe dos seus lugares revisitados, das casas pobres dispersas pelas encostas, encontra consequência na sua escrita com o símile "Like shards / Of a lost culture" ("A Severed Head,1", *RF* 34). E o poema seguinte prossegue:

> All around, shards of a lost tradition:
> (...)
> Scattered over the hills, tribal
> And placenames, uncultivated pearls.
> No rock or ruin, dun or dolmen
> But showed memory defying cruelty
> Through an image-encrusted name.
> (...)
> The whole landscape a manuscript
> We had lost the skill to read,
> A part of our past disinherited; ("A Severed Head,2", *RF* 34-5)

Quando o sentido da fragmentação se cruza com um tratamento metapoético da paisagem - o qual, note-se, já nos é familiar de momentos anteriores na leitura de Heaney, Kavanagh e Montague - o acto de escrita propõe-se-nos, como aqui implicitamente sucede, como reintegração arqueológica e paleográfica: uma modalidade mais, enfim, da vontade de ordenamento, de re-dotação de sentido, cujas manifestações temos vindo a estudar. Ou ainda, se quisermos, a equivalência na escrita daquilo que deveria acontecer na paisagem viva, organicamente integrada e habitada, como ela se sugerirá (num contexto muito diferente) num poema de Montague de 1978:

> Animals, neighbours, treading the pattern
> of one time and place into history ("Herbert Street Revisited", *GC* 40)

---

[344] Foster, *Colonial Consequences* 149, 152.

[345] Um título que, surgindo quase dez anos antes dos presentes *Troubles*, sugeria desde logo o mal-estar latente no solo norte-irlandês, a partir da designação dada em meios rurais a um procedimento específico - "the practice of laying out poisoned meat on the land to destroy predatory animals" (Robin Skelton, *Celtic Contraries* (Syracuse, N.Y.: Syracuse U.P, 1990) 231).

O acto reintegrador supõe a confiança na sobrevivência, mesmo que apenas latente, subterrânea ou cataléptica, das energias autóctones - afirmada num passo da quinta secção de *The Rough Field*, e apesar da declaração de óbito inicial:

> I assert
> a civilisation died here;
> it trembles
> underfoot where I walk these
> small sad hills; ("The Fault,3", *RF* 45)

Lembre-se que idêntica asserção confiante de uma energia teluricamente percebida ocorrerá no já citado final de um poema de Heaney sete anos posterior:

> It stands here still, stands vibrant as you pass,
> The invisible, untoppled omphalos. ("The Toome Road", *FW* 15)

Tais percepções da paisagem e do solo são, como momentos anteriores deste estudo terão evidenciado, culturalmente contíguas à sua representação alegorizada no feminino - uma feição cuja importância em Montague se inferirá de uma breve amostragem da crítica:

> Montague probably does maintain some credence in a quasi-religious female principle [346]

> His poetry is centered on celebration of the muse, the ancient goddess who occurs in three phases: mother, lover, destroyer. [347]

> The erotico-political theme (...) is joined to a feeling for landscape and natural phenomena (...) Montague's Ireland is both culturally numinous and sensually responsive. [348]

Dois poemas em *A Chosen Light* constituíam exemplos dos mais característicos dessa feição - de algum modo antecipando a erotização da paisagem que lemos em Heaney - com destaque, desde logo, para os títulos. O primeiro, "Virgo Hibernica", sugeria-se como conjugação do autobiográfico e do mitico-alegórico (uma mescla que assinalámos já em Montague), pela ternura e sensualidade de uma relação de posse e atracção mútuas indistintamente com e na paisagem:

> Dare I yet confront
> that memory? She poses
> on a moist hillside or
> stalks through the groin
> of the woods on Sunday

---

[346] Johnston, "Eros in Eire" 46.

[347] Frank Kersnowski, *John Montague* (Lewisburg, Pa.: Bucknell U.P. / London: Associated University Presses, 1975) 51.

[348] Riordan, "Eros and History" 53.

mornings
(...)
as I trudge docile
by her flank, I feel
the gravitational pull
of love.
(...)
yet for years we walk
Enniskerry, Sallygap,
clasped in talk, neither
willing to let the other
come or go... (*CL* 15)

O segundo, distante deste registo lírico-sensual - pela própria natureza menos atraente da figura mitológica que o título nomeia, "The Gruagach"[349] - deixa transparecer, literalmente com o levantar de uma neblina, a alegorização da paisagem na grande mulher elemental, enorme no centro da sua sexualidade:

Simple herdsmen, lost in that valley,
Saw the brute-thighed giantess;
A sleight of shadow to dominate
Their minds.
(...)
Until the mist slides to expose
A motionless curve of mountain,
Pale ribs of rock. (*CL* 23)

A tradicional personificação nacional em entidades femininas deixara-se sugerir, com intenções diversas das que aqui se revelavam, num poema de *Poisoned Lands* intitulado "The Sean Bhean Bhocht". A peculiaridade de que o poema se revestia - posteriormente confirmada em *The Rough Field* - era a de aproximar a dimensão mitológica, que o título propunha, da compreensão da miséria humana, individualmente considerável, de uma figura feminina específica que na paisagem social de infância do poeta seria temerosa e supersticiosamente encarada como um exemplar da velha bruxa arquetípica, com particular candência, como vimos, no imaginário irlandês. O sentido geral do poema estará próximo do que encontrámos em "Like Dolmens Round My Childhood, the Old People" (que se lhe seguia no mesmo volume), com a exclamação "Ancient Ireland, indeed!" (*PL* 15); regista-se a observação infantil, na qual se lê culturalmente, *a posteriori*, a suposição mítica que a informaria - "Eyes rheumy with racial memory" (*PL* 12) - mas também as características que tornariam a velha mulher merecedora, por um lado, de piedade, por outro, do interesse

[349] "**Grogach** (grow'-g-ak) - A fairy, covered with hair, who sometimes helps farmers with their work in the fields." (Kavanagh, *Irish Mythology* 78).

e respeito devido a um repositório vivo da memória **local**:

> She rocked and crooned,
> A doll's head mouthing under stained rafters.
> (...)
> a running-down record,
> Heavy with local history:
> Only the scratching now, the labouring breath
>
> ("The Sean Bhean Bhocht", *PL* 12)

A última secção de *The Rough Field* relatará o reencontro com esta figura, reforçando, do modo mais explícito, a humanização que a perspectiva adulta permite:

> I go to say goodbye to the *Cailleach*[350]
> that terrible figure who haunted my childhood
> but no longer harsh, a human being
> merely, hurt by event. ("The Wild Dog Rose,1", *RF* 78)

Não implica essa perspectiva, contudo, a negação de tudo aquilo, incluindo a carga mitológica, de que a velha mulher era a memória e a voz, como se tornava claro em "The Sean Bhean Bhocht", regido já na evocação pela consciência adulta; um passo da matéria céltica que a mulher relataria -

> 'The fairies of Ireland and the fairies of Scotland
> 'Fought on that hill all night
> 'And in the morning the well ran blood.
> 'The dead queen was buried on that hill. (*PL* 12)

- era recuperado na última estrofe como explicação cuja validade persistia no imaginário para além de qualquer justificação objectiva e científica do fenómeno que a suscitara:

> The grass-choked well ran sluggish red -
> Not with blood but ferrous rust -
> But beneath the whorls of the guardian stone
> What hidden queen lay dust? (*PL* 13)

Um dos atributos que as personificações femininas da Irlanda tradicionalmente detinham, e que não faltava também à velha em "The Sean Bhean Bhocht", era o da profecia - "Prophecy rattling aged bones" (*PL* 12). O interesse de Montague por pronunciamentos proféticos levá-lo-á a assumir, duas décadas após o início da presente fase do conflito norte-irlandês, a *persona* de uma profetisa, proveniente já não da sua mitologia nacional mas da clássica, com a acuidade adicional de se tratar de uma profetisa da desgraça a quem ninguém dá ouvidos...:

---

[350] "*Cailleach*: Irish and Scots Gaelic for an old woman, a hag" (nota do autor).

All I can do is curse, complain.
I told you the flames would come
and the small towns blaze.
(...)
How my thick tongue longs
for honey's ease, the warm
full syllables of praise

Instead of this gloomy procession
of casualties, clichés of decease;
deaf mutes' clamouring palms.

To have one subject only,
fatal darkness of prophecy,
gaunt features always veiled. ("Cassandra's Answer", *ME* 22)

A *persona* de Cassandra, profetisa do desastre, sangue, destruição num lugar de repetidas carnificinas, adequa-se de facto aos propósitos de Montague na medida da atenção que dirige, aqui como noutros pontos da sua obra, para uma **repetição** e para a **previsibilidade** que lhe é sequente. Para frustração do poeta ou da sua *persona*, ninguém atenta, contudo, nesses nexos, ou escuta sequer as vozes que os evidenciem, não havendo lugar à interrupção da recorrência. No prefácio a *The Rough Field* Montague assumira, aliás, uma experiência visionária - dotadora, implicitamente, de poderes proféticos - com referência ao curso atávico da infelicidade nos seus lugares que o volume em causa expunha: "I had a kind of vision, in the medieval sense, of my home area, the unhappiness of its historical destiny" (*RF* 7). E um poema da sexta secção do mesmo livro, conjugando uma vez mais o autobiográfico com o comunitário, promovera um episódio de infância a emblema de um poeta-sentinela que dele fazia decorrer um sentido de propriedade sobre o Passado de todos:

All around, my
Neighbours sleep, but I am
In possession of their past
(The pattern history weaves
From one small backward place)
Marching through memory magnified ("A Good Night,4", *RF* 53)

Este padrão histórico, aqui proposto como inerradicavelmente centrado na consideração do local - de modo reminiscente do *parochialism* de Kavanagh - e que o prefácio que há pouco citávamos configurara como de infortúnio, desenhava-se a partir de um seu momento primordial num poema de *Poisoned Lands* com o título "The First Invasion of Ireland" (*PL* 60). Tendo a sua origem num passo do *Leabhar Gabhála* ou Livro das

Invasões, grande síntese pseudo-histórica de relatos tradicionais sobre as origens da Irlanda, o poema termina com a estrofe:

> On a lonely headland the women assembled,
> Chill as worshippers in a nave,
> And watched the eastern waters gather
> Into a great virile flooding wave. (*PL* 60)

A asserção de uma força masculina e imparável como modelo de **todas** as invasões - o título do poema possibilita que se reconheça a **esta** um valor exemplar, e o livro a que se reporta tinha um título plural - é-nos já familiar da leitura a que procedemos de "Ocean's Love to Ireland" (*N* 46-7) e de referências a "Act of Union" (*N* 49-50), de Heaney, catorze anos posteriores a este poema de Montague. Somando-se à metáfora da violação pela entidade invasora, sugeria-se em "Ocean's Love to Ireland" a correspondente castração exercida sobre os autóctones, a par do estiolamento da sua especificidade linguística. Relembre-se então como imagens verbais e visuais de decepação, a par da do "enxerto da língua", regiam também "A Severed Head", em *The Rough Field*, igualmente anterior (três anos) a *North*, e dominado pela vontade de representar adequadamente os fundamentos sempre repetidos daquilo a que chamava, em páginas (literalmente) debruadas com relatos de atrocidades imperiais mas também de excelências autóctones, "our tribal pain" ("A Severed Head,4", *RF* 39) - consciência de uma opressão cujo responsável surgiria, no "Act of Union" de Heaney, a proclamar:

> And I am still imperially
> Male, leaving you with the pain,
> The rending process in the colony (*N* 49)

Sobre *The Rough Field*, momento máximo de registo e fundamentação em Montague dessa "dor tribal", declarou Heaney: "he [Montague] has performed the classic lyric task of stopping time and keeping language" (*PW* 70). Essa extra-temporalidade lírica concretiza-se, como frequentemente temos visto, nas contemporaneidades em que são colocadas diferentes instâncias históricas da adversidade - como acontece uma vez mais na penúltima secção de *The Rough Field*, "A New Siege". É um título que envia para o cerco de Derry de 1688-89, o cerco por excelência na memória nacional, marco decisivo no encarniçamento entre católicos e protestantes norte-irlandeses, mas igualmente sugere, porque experimentado de **novo**, a sua reactualização nos eventos do Presente. A repetibilidade que Montague

explicitara, numa entrevista de 1980, como "a recurrent disease called violence"[351] ilustrar-se-ia ainda em *The Dead Kingdom*, de 1984, com um passo em que as práticas repressivas sequentes a 1969 surgiam como a única coisa desafortunadamente aprendida com a História - neste caso, da Guerra Civil que precedeu a independência do Sul:

> huts of Ballykinlar, model
> for Long Kesh, Magilligan ("Procession", *DK* 84)

Justapunham-se aqui não apenas tempos mas lugares da adversidade. Num registo de algum modo diverso, porque extravasando da endemia nacional para vontades libertárias em contaminação internacional - reflectindo a famosa conjugação por Montague do apego aos lugares de origem com uma experiência e sensibilidade cosmopolitas - uma estrofe de "A New Siege" registaria a simultaneidade no desencadeamento do protesto católico do Ulster e dos movimentos de contestação de diferentes poderes que Europa e Estados Unidos testemunhavam em finais da década de sessenta:

> Lines of protest
> lines of change
> a drum beating
> across Berkeley
> all that Spring
> invoking the new
> Christ avatar
> of the Americas
> running voices
> streets of Berlin
> Paris, Chicago
> seismic waves
> zigzagging through
> a faulty world (*RF* 74)

"*Once again, it happens*": assim começava "A New Siege". Sob outra gravura de soldados quinhentistas saindo de um castelo sobre cujo portão se vêem algumas cabeças espetadas em lanças, o poema-epígrafe que ostentava esse primeiro verso descrevia uma cena de guerrilha urbana idêntica a muitas que através da televisão tornaram a Irlanda do

---

[351] Timothy Kearney, "Beyond the Planter and the Gael: Interview with John Hewitt and John Montague on Northern Poetry and the Troubles", *The Crane Bag* 4:2 (1980), (85-92) 87.

Norte tristemente mais conhecida após 1969, e terminava convocando uma memória visual um pouco mais antiga:

> *once again, it happens,*
> *like an old Troubles film,*
> *run for the last time...* (*RF* 71)

Registo melancólico de repetições cuja última versão se observa directamente - do qual estará próxima a epígrafe de Heaney para *Wintering Out*, publicado dois anos depois da primeira edição (num pequeno opúsculo) de "A New Siege": "*and it was déjà-vu, some film made / of Stalag 17*" (*WO* 5) - esta epígrafe parece vir na sequência do estiolamento de energias sob uma longa duração de sofrimentos que na secção anterior se admitia:

> After years so long enduring
> That suffering became a form of speech
> With all our songs plangent or soft ("Patriotic Suite,8", *RF* 68)

Só que esta "*suite* patriótica" era dedicada a Sean O Riada, o compositor que revigorou a música irlandesa resgatando-a precisamente das dolências e inanições que assim se registavam - e "A New Siege" é dedicado a Bernadette Devlin, activista dos direitos cívicos dos católicos do Ulster, modelo obviamente de **acção** que não da **contemplação** resignada para a qual a epígrafe pareceria apontar. Poderiam tais dedicatórias, mesmo assim, supor uma cisão fundamental entre a postura face à coisa pública daquele que escreve e daqueles que intervêm no esforço de modificação de um real adverso - mas lembremos como páginas anteriores ilustraram o abraçar por Montague da leitura nacionalista da História irlandesa, assim como o juízo, relativamente consensual junto da crítica, sobre o comprometimento, muito menos equívoco do que o de outros poetas seus compatriotas, que caracterizará o olhar e o discurso de Montague sobre o estado da nação. Na entrevista, já mencionada, a Timothy Kearney, Montague previa para a escrita da adversidade não apenas uma função ordenadora e de explicação do absurdo -

> it should have the function of introducing people to that world and give people a glimpse of why what is happening is happening, why the bombs are going off etc. [352]

- mas também terapêutica, de efectiva superação catártica (o termo será usado, sem oposição, pelo entrevistador logo após os passos ora citados): "[poetry] should have the

[352] Kearney, "Beyond the Planter and the Gael" 88.

effect of curing them of their violence and healing them of their long historical disease"[353].

Esta implícita rejeição por Montague do famoso *dictum* de Auden de que "poetry makes nothing happen"[354] comporta expectativas e propósitos que não são sem escrúpulos e angústia assumidos por outros poetas (norte-)irlandeses - de entre os quais se destaca, não apenas por ser o objecto de atenção primeira deste estudo, Seamus Heaney. É sobre a consequência na sua obra de tais conflitos privados quanto ao posicionamento perante conflitos públicos que começaremos por nos debruçar no capítulo seguinte.

---

[353] Kearney, "Beyond the Planter and the Gael" 88-9.

[354] W.H. Auden, "In Memory of W.B.Yeats", *Collected Poems*, revised edn., ed. by Edward Mendelson (London: Faber, 1991) 248.

CAPÍTULO 3

RESPONSABILIDADES E DIREITOS: O PÚBLICO E O PRIVADO

I - OS POETAS E O IMPERATIVO CÍVICO

(i) Tentações e perplexidades da voz pública em Seamus Heaney

a) O registo da divisão

> Though little fields and scraping poverty do not lead to grand flaring passions, there was plenty of fire and an amount of vicious neighbourly hatred to keep us awake. (...) Our townland - and indeed every townland - was divided and there was much bitterness.

O passo em epígrafe não provém de memórias recentes que tenham como pano de fundo os distúrbios norte-irlandeses posteriores a 1969: reune antes dois excertos de *The Green Fool* (11, 135), de Patrick Kavanagh. Reportando-se embora a um ponto de agudização (a Guerra Civil de inícios dos anos vinte) nas relações intra-comunitárias de uma localidade que a partição colocou do lado sul da fronteira irlandesa, descreve um estado de coisas que mesmo em momentos de relativa acalmia nessas relações terá continuadamente integrado a experiência individual e social na Irlanda deste século, e de modo mais intenso na Irlanda do Norte - "a place in which identity does not confront difference; rather identity is difference"[1].

Interessar-nos-á nesta fase do nosso estudo atentar na verbalização dessa experiência na escrita de Seamus Heaney enquanto exemplo saliente de uma produção poética que, como Robert Garratt sublinhou, a divisão e o seu rasto de consequências catalizaram:

> The vitality in contemporary Ulster poetry grows out of the way in which each poet has accepted the curious social and cultural dilemma peculiar to a divided society [2]

Antes de nos dirigirmos à configuração dilemática, auto-dividida e culposa reconhecível em importante fase da obra de Heaney, apontem-se-lhe instâncias, que serão em regra

---

[1] Eamonn Hughes (ed.), "Introduction: Northern Ireland - border country", *Culture and Politics in Northern Ireland 1960-1990* (Buckingham: Open U.P., 1991) 3.

[2] Garratt, *Modern Irish Poetry* 261.

prévias às manifestações mais características da referida configuração, do registo da divisão como marca do meio de origem, e de um sectarismo a que o próprio poeta nem sempre terá estado imune.

Death of a Naturalist, publicado, recorde-se, em 1966, incluía um poema evidenciador de muitos dos temores, ressentimentos e incompreensão que, conjuntamente com razões socio-políticas mais objectivas, estariam por detrás do eclodir dos *troubles* três anos depois. O título, "Docker", anuncia a descrição que o poema oferece de um trabalhador dos estaleiros de Belfast - centro por tradição histórica de um arreigado militantismo protestante assente em certezas dificilmente questionáveis nas condições socio-intelectuais de um meio operário, pobre, e moldado num *ethos* de confronto. Problemático é contudo, em especial com a retrospecção que os desenvolvimentos históricos no Ulster e o curso subsequente da escrita de Heaney impõem, que a única representação pelo poeta "católico", neste volume, de um membro da **outra** comunidade se defina exclusivamente pela concentração quase caricatural de características promotoras da referida desconfiança - um estereótipo cuja identificação crítica, note-se, não invalida a admissão da eventual veracidade sociológica de feições que o integram. As características em causa são, desde o primeiro verso, a estreiteza de perspectivas e a obsessividade da sua postura, "There, in the corner, staring at his drink" (*DN* 41); a dureza e inflexibilidade, significadas em imagens mecânicas - das ferramentas e equipamentos com os quais o operário trabalhará - com implicações sinistras porque denegadoras de humanidade, e enfatizadas por um silêncio obstinado:

> The cap juts like a gantry's crossbeam,
> Cowling plated forehead and sledgehead jaw.
> Speech is clamped in the lips' vice. (*DN* 41)

Note-se que o sentido primeiro que o contexto impõe a *vice* (um "torno") não anula a imputação possível de um comportamento qualificável como *vicious* - ou não pressinta a estrofe seguinte a possibilidade da violência e intolerância sectárias, com a curiosidade (retrospectivamente) de predizer com alguns anos de antecedência a sua reactualização histórica:

> That fist would drop a hammer on a Catholic -
> Oh yes, that kind of thing could start again;
> The only Roman collar he tolerates
> Smiles all round his sleek pint of porter. (*DN* 41)

A composição do estereótipo é regida por uma vontade de grande coerência, sempre - insista-se - com referência a feições socio-culturais, políticas e económicas historicamente localizáveis na comunidade em causa. É assim que a terceira estrofe articula a retórica vetero-testamentária favorecida pelos protestantes do Norte com a ocupação metalúrgica de um representante da sua base social operária; como também o modelo industrial que lhe organiza o trabalho e a vida com a ética e a escatologia protestantes:

> Mosaic imperatives bang home like rivets;
> God is a foreman with certain definite views
> Who orders life in shifts of work and leisure.
> A factory horn will blare the Resurrection. (*DN* 41)

A última estrofe, imaginando o comportamento do *docker* no âmbito do **privado** como uma simples extensão da inflexibilidade e dureza que se lhe lê no do **público**, não é menos problemática do que as anteriores no evidenciar de, nas palavras de George Watson, "an inability to achieve any innerness with this strange being who is contemplated externally"[3]. Enfim, um retrato vulnerável a acusações de sectarismo - será a comparação do *docker* com um emblema da cultura céltica, na qual se não reconhecerá, uma pequena vingança? - e preconceito, quando as características públicas da figura descrita encontram uma equivalência na imaginada opressão que exercerá no lar:

> He sits, strong and blunt as a Celtic cross,
> Clearly used to silence and an armchair:
> Tonight the wife and children will be quiet
> At slammed door and smoker's cough in the hall. (*DN* 41)

Um poema, portanto, que não contribuiria por certo para a popularidade de Heaney junto dos sectores mais militantes do unionismo protestante: quando, em inícios da década de setenta, e antes mesmo da publicação dos volumes mais directamente envolvidos com as questões do Norte, Heaney se muda para sul da fronteira, o *Protestant Telegraph*, afecto a Ian Paisley, descreve-o como "the well-known papist propagandist", saudando a deslocação como "[a return to] his spiritual home in the popish republic"[4].

Ainda para mais o poema que se seguia em *Death of a Naturalist*, retratando também figuras urbanas, mas católicas, não sugeria qualquer equivalência de tratamento: o olhar

---

[3] George Watson, "The Narrow Ground: Northern Poets and the Northern Ireland Crisis", Sekine (ed.), *Irish Writers and Society at Large* (207-24) 211.

[4] Citado por Corcoran, *S.H.* 31.

quase satírico que Heaney fazia incidir sobre o operário protestante não descobre tão prontamente alvos na sua própria comunidade. A colocação em páginas sequentes de "Docker" e "Poor Women in a City Church" antes sugere a cristalização de estereótipos através de oposições simples entre o masculino e o feminino, o agressivo e o mortificado, o crispado e o sereno - atente-se na última estrofe do segundo poema:

> Thus each day in the sacred place
> They kneel. Golden shrines, altar lace,
> Marble columns and cool shadows
> Still them. In the gloom you cannot trace
> A wrinkle on their beeswax brows. (*DN* 42)

Feições estas, afinal, que Heaney repetidas vezes sublinharia, em ensaios ou entrevistas, como informando a sua percepção das atracções que em si exerceriam aspectos do culto católico - paciência, humildade, mariolatria [5].

Faça-se, contudo, a justiça de realçar que os poemas apontados são da aprendizagem de Heaney, nenhum deles integrando o (aliás pequeno) lote de poemas de *Death of a Naturalist* incluídos em *New Selected Poems 1966-1987*. Se o eclodir dos *troubles*, como veremos, viria tornar mais premente e problemática a questão das expectativas da "sua gente" quanto às lealdades do poeta, criar-lhe-ia também a necessidade, porventura contraditória, de usar de maior subtileza no tratamento das questões intercomunitárias - transparecendo esta ordem de preocupações na resolução dada a um poema incluído no primeiro volume a exibir a consequência das realidades posteriores a 1969, *Wintering Out*. O poema em causa intitulava-se reveladoramente "The Other Side" (*WO* 34-6), e realçava o embaraço que pode entravar o diálogo entre membros das duas comunidades, mesmo que vizinhos de longa data - e no espaço rural, porventura menos crispado nas suas divisões do que o ambiente urbano de Belfast ou (London)derry, apesar da incontornável consciência de injustiças históricas na partilha territorial. É o próprio vizinho do "outro lado" que aponta, num dos primeiros versos, e da posição privilegiada do **seu** terreno fértil: "'It's poor as Lazarus, that ground'" (*WO* 34). Mas cabe ao sujeito (autobiográfico) sugerir o antecedente histórico - a apropriação das melhores terras pelos chamados *Planters*, protestantes, na sua maioria escoceses, enviados para o Ulster no século XVII como guarnição civil com um mandato territorial e uma legitimidade politico-religiosa que os seus descendentes

[5] Em textos já citados como o seu ensaio "The Poet as a Christian", ou a entrevista a Haffenden, "Meeting S.H." 11-12.

continuadamente se arrogaram; e fá-lo nas entrelinhas da retórica de eleição também aqui carreada pelas referências bíblicas, enquanto o vizinho regressa, se não à "cidade na colina", ao seu "campo na colina":

> my ear swallowing
> his fabulous, biblical dismissal,
> that tongue of chosen people.
> (...)
> he prophesied above our scraggy acres,
> then turned away
>
> towards his promised furrows
> on the hill (*WO* 34-5)

A segunda secção do poema é toda ela ocupada, aliás, com o estranhamento que o uso sempre pronto dessas referências causaria nos vizinhos católicos, com recurso a imagens que sublinham a base também económica e territorial da diferença, e conduzindo a uma representação do modelo ético e mental em causa à imagem da disciplina, rigor e despojamento presbiterianos:

> Lazarus, the Pharaoh, Solomon
>
> and David and Goliath rolled
> magnificently, like loads of hay
> too big for our small lanes
> (...)
> His brain was a whitewashed kitchen
> hung with texts, swept tidy
> as the body of the kirk. (*WO* 35)

É que a secção seguinte, e última, do poema inicia-se também com uma cozinha na qual tem lugar uma prática religiosa, numa justaposição que realça o contraste entre as duas tradições nas suas éticas e cultos, mas que traz o vizinho numa visita cuja cortesia é também o embaraço de quem espera o fim da entoação do terço para saudar a família:

> Then sometimes when the rosary was dragging
> mournfully on in the kitchen
> we would hear his step round the gable
>
> though not until after the litany
> would the knock come to the door
> and the casual whistle strike up
>
> on the doorstep. 'A right-looking night.'
> he might say, 'I was dandering by
> and says I, I might as well call.' (*WO* 35)

É este o ponto da humanização daquele que vem do "outro lado": se as secções anteriores

do poema pareciam prometer fixá-lo no estereótipo e radicar a incompreensão numa fronteira inultrapassável, este passo resgata-o da alteridade ao apresentá-lo em gestos de aproximação, de sensibilidade e delicadeza perante a diferença, e com um discurso que sai da arrogância da imagética bíblica para a facilitação do contacto em inocentes lugares-comuns. Da parte do sujeito, e longe das certezas que moviam os juízos em "Docker", a atitude final é a de embaraço e incerteza na relação com o outro que assim, familiarmente, se aproximou:

> Should I slip away, I wonder,
> or go up and touch his shoulder
> and talk about the weather
>
> or the price of grass-seed? (*WO* 36)

Acrescente-se para já que em diferentes momentos da sua obra Heaney regressará à questão de uma convivência com membros da outra comunidade que não anula nunca, contudo, a consciência da diferença e a presença continuada dos factores de divisão[6]. Já na década de oitenta, "An Ulster Twilight" celebrará, em regularidade métrica e rimática, a amizade com mais um artesão (neste caso um carpinteiro) cuja destreza o poeta admira, mas cuja pertença comunitária se significa em insígnias e objectos de poder que se podem contornar mas não esquecer:

> A doorstep courtesy to shun
> Your father's uniform and gun (*SI* 39)

Manifestações da divisão que - regressando à obra de Heaney anterior a *North* - marcavam, mais frequentemente sem a procura de pontes com o outro que descobrimos em "The Other Side", a experiência formativa registada em *Stations*, os poemas em prosa que Heaney publicou relutantemente e em edição limitada em 1975, e que manteve esquecidos para a maioria dos seus leitores durante quinze anos até recuperar alguns em *New Selected Poems*. À consciência precoce das fronteiras e ódios que atravessam a comunidade é conferida em vários desses textos pungência acrescida pelo registo confessional que globalmente os caracteriza, oscilando entre a fidelidade às lealdades "tribais" e a má consciência de quem se sente, por pressões emocionais ou de outra ordem, presa de

---

[6] Deste ponto de vista, há passos em "The Other Side" que poderão lembrar um outro poema sobre relações de vizinhança marcadas por fronteiras, como é "Mending Wall" de Robert Frost - cuja relevância para a leitura de Heaney sugerimos já - e o dito proverbial que nele se questiona: "'Good fences make good neighbours'" (Frost, *Selected Poems* 43-4).

expectativas e exigências contraditórias - situação que, a dar crédito a um comentário de Henry Hart, parece adequar-se também ao *status* genérico do poema em prosa: "The prose poem (...) stalks the border between genres like a double agent, disguising the identities of both by blending them"[7].

Num poeta tão atento como Heaney à relação entre o padrão cultural da sua comunidade e a linguagem era inevitável que textos de *Stations* incorporassem a consciência da divisão no uso da(s) palavra(s), nos nomes das coisas. É o que sucede em "Sweet William" (*S* 11), designação tradicional de uma planta de jardim que suscita à consciência infantil reservas por parecer ter o nome, proscrito pela sua comunidade, de uma referência fundadora da auto-arrogada legitimidade da **outra** comunidade:

> that king with crinkling feminine black curls [who] reached after the unsheathed flare of his sword - and that was heraldry I could not assent to. (*S* 11)

A referência é aqui a Guilherme de Orange, cuja vitória no Boyne sobre Jaime II é objecto de inúmeras representações iconográficas, como as que figuram nos pendões e bandeiras dos desfiles de tipo marcial, com tambores e flautins, através dos quais os protestantes do Norte, e em especial os afectos às lojas da Ordem de Orange, comemoram em cada Julho mais um aniversário da batalha do Boyne. Trata-se de ocasiões de reforço do **seu** sentido comunitário através de uma exibição que visa obter na **outra** comunidade precisamente o efeito oposto, a atrofia da confiança através da intimidação, e que Heaney assinala, em *Stations* como em *North*, com textos que se encontram entre os mais incisivos no significar do temor mas também da aversão tribal com uma imagética que nalguns aspectos nos será já familiar:

> The hills were a bellied sound-box resonating, a low dyke against diurnal roar, a tidal wave that stayed, that still might open.
> Through red seas of July the Orange drummers led a chosen people through their dream. (...)
> The air grew dark, cloud-barred, a butcher's apron. (...)
> And so my ear was winnowed annually. ("July", *S* 15)

> The lambeg balloons at his belly, weighs
> Him back on his haunches, lodging thunder
> Grossly there between his chin and his knees.
> He is raised up by what he buckles under.
> (...)
> It is the drums preside, like giant tumours.

---

[7] Hart, *S.H.: Poet of Contrary Progressions* 100.

> To every cocked ear, expert in its greed,
> His battered signature subscribes 'No Pope'.
> The goatskins sometimes plastered with blood.
> The air is pounding like a stethoscope.

("Singing School, 3.Orange Drums, Tyrone, 1966", *N* 68)

Note-se como o poema de *North*, exibindo conspicuamente uma data anterior aos *troubles* para tornar clara a continuidade da prática intimidatória mesmo em fases supostamente menos tensas na história do Ulster, erige como alvo indisfarçado da referida aversão uma figura que, pintada a traço grosso na sua fusão grotesca com o grande tambor, é menos um indivíduo do que (uma vez mais) o estereótipo do orangista lido pelo "outro lado". Estes dois textos, acrescente-se, não foram incluídos em *New Selected Poems*, o que no caso do poema de *North* é especialmente notório por ser o único de uma sequência (numerada) de seis a não merecer selecção.

Tal como *Stations* as denuncia, as práticas intimidatórias da comunidade protestante estendem-se dos seus momentos festivos aos da comunidade católica, sempre passíveis de vandalização sectária - como se regista em "The Sabbath-breakers" (*S* 13), sobre a destruição todos os anos, durante a noite, de parte dos preparativos para uma manifestação desportiva local, acontecimento encarado com a resignação mas também a determinação de resistentes pelo poeta e pelos seus:

> Call it a pattern. We called it a tournament. (...)
> Call it a pattern. We can hardly call it a pogrom. The next morning the goalposts had been felled by what roundhead elders, what maypole hackers, what choristers of law and liberty. Undaunted we threw in the ball, manned the gap of danger match after match, raised a tricolour in the chestnut tree and faced it proudly for the anthem. We lived there too.

Fora da excepcionalidade de tais momentos, o quotidiano é de provocações geracionalmente ensinadas e transmitidas, e portanto vividas desde a infância como uma prática de guerrilha para a qual o título do texto seguinte em *Stations*, "Kernes"[8], reclama uma longa ascendência, e face à qual as insígnias da superioridade - também económica - emblematizam a potência colonial num dos seus pontos de apogeu através de uma figura à qual já vimos Heaney atribuir esse valor (recorde-se "Ocean's Love to Ireland"):

> 'I could beat every fucking papish in the school!'
> We piled our schoolbags at a distance, defied from sanctuary, and began to tear a small arsenal of sods from the green verge. The bicycle, with its chrome insignia and rivetted breastplate of

[8] "**Kern, kerne** (...) A light-armed Irish foot-soldier; one of the poorest class among the 'wild Irish'" (*Oxford English Dictionary*).

> Sir Walter Raleigh in his inflated knickers, motioned.
> 'No surrender! Up King Billy every time!'
> (...)
> One by one we melted down lanes and over pads, behind a glib [9] he hadn't even ruffled.
> (*S* 14)

De algum modo compensando uma memória de incidentes sectários face aos quais as lealdades do poeta não estão nunca em dúvida, mencione-se a atitude compassiva do sujeito autobiográfico em "The discharged soldier" (*S* 12) face aos comportamentos perturbados e perturbadores de um velho combatente da Grande Guerra, possivelmente gaseado na Flandres, que outros descreveriam como não mais do que "a bad-tongued godless old bastard". É que essa atitude compassiva tem um valor ecuménico: era esmagadoramente protestante o famoso *Ulster division* que se notabilizou, com feitos de heroísmo e inúmeras baixas, na batalha do Somme; o próprio Heaney assinalará a relativa raridade que seria a presença de católicos nesse corpo quando, na elegia "In Memoriam Francis Ledwidge", de algum modo subtrair Ledwidge, poeta de origem católica mas patronos protestantes, ao compromisso pró-britânico que a participação na guerra podia significar, afirmando: "You were not keyed or pitched like these true-blue ones" (*FW* 60). O que importa aqui reter é que o Somme se tornou referência fundamental de lealdade britânica no imaginário unionista, reforçada com um sentido de eleição ou de missão por coincidir com um aniversário da batalha do Boyne - e também porque no mesmo ano do Somme, 1916, a causa nacionalista irlandesa tinha encontrado uma referência de sentido obviamente oposto na revolta da Páscoa, anti-britânica e anti-Império, reprimida e punida com violência acrescida por ser um acto de traição em tempo de guerra [10].

A posição dos irlandeses de inclinação nacionalista face às duas guerras mundiais foi, aliás, factor de exacerbação de desconfianças e antagonismos, alimentados pelas memórias respectivas de 1916 e confirmados na II Guerra pela ostensiva neutralidade da Irlanda independente e por algumas simpatias pró-germânicas (na maioria dos casos apenas por sentimento anti-britânico) de sectores da população católica. É sobre esse pano de fundo, no qual mesmo um voto de boas-vindas pode ter um valor acintoso, que "Trial Runs"

---

[9] "**Glib** (...) A thick mass of matted hair hanging over the eyes, formerly worn by the Irish" (*Oxford English Dictionary*).

[10] Questões recentemente consideradas em Máirín Ní Dhonnchadha and Theo Dorgan (eds), *Revising the Rising* (Derry: Field Day, 1991).

(*S* 18) evoca uma cena próxima, nos esforços de aproximação porventura inábeis mas bem-intencionados, da que encontrámos em "The Other Side":

> *Welcome Home Ye Lads Of The Eighth Army*
> There must be some defiance in it because it was painted along the demesne wall, a banner headline over the old news of *Remember 1690* and *No Surrender* (...)
> In a khaki shirt and brass-buckled belt, a demobbed neighbour leaned against our jamb. My father jingled silver deep in both pockets and laughed when the big clinking rosary beads were produced.
> 'Did they make a papish of you over there?'
> 'O damn the fear! I stole them for you, Paddy, off the pope's dresser when his back was turned.'
> 'You could harness a donkey with them.'
> Their laughter sailed above my head, a hoarse clamour, two big nervous birds dipping and lifting, making trial runs over a territory.

Se o modo de celebração unionista da participação de soldados do Ulster na Segunda Guerra suscitava a observação inicial deste texto, duas páginas antes era a postura equívoca dos seus face ao conflito que, sob o título "England's difficulty"[11], se constituía num dos pontos em que a retrospecção de *Stations* comportava para o poeta uma dissociação do seu meio de origem, contemplado naquilo que ilustrava como

> that opaque security, that autonomous ignorance.
> 'When the Germans bombed Belfast it was the bitter Orange parts were hit the worst.'
> (*S* 16)

Essa dissociação projecta sobre a sua consciência infantil reimaginada (afinal de contas, Heaney nasceu no ano do início da guerra, e tinha seis anos quando ela terminou...), confrontada com as complexidades de comportamentos furtivos e fórmulas de propaganda, um *status* no qual reconheceremos o poeta repetidas vezes:

> I moved like a double agent among the big concepts.
> (...)
> I lodged with 'the enemies of Ulster', the scullions outside the walls. (...) An adept at banter, I crossed the lines with carefully enunciated passwords, manned every speech with checkpoints and reported back to nobody. (*S* 16)

Reportando-se a um momento diferente da experiência formativa - o fim da adolescência ou o início da idade adulta - o penúltimo texto do volume, aplicando ironicamente o título

---

[11] Possivelmente um exemplo mais de uma tendência que D.E.S. Maxwell regista:

> The Irish have an occasional inclination to euphemism. The Civil War is 'The Troubles'; the Second World War was 'The Emergency'. The present violence in the North is 'The Northern Situation', or 'The Disturbances'

(D.E.S. Maxwell, "Imagining the North", *EI* VIII:2 (Summer 1973), (91-107) 91).

"Inquisition" à experiência de (quase) ser molestado por um grupo de protestantes desconfiados, no ambiente macho-etílico do quarto de banho de um bar, confirmará a *persona* dúplice que víamos o poeta projectar sobre a primeira infância, e identificá-la-á (sem o nomear) com Jano, o deus romano das duas caras:

> The door was unexpectedly open and I showed them the face in the back of my head.
> (*S* 23)

Uma consciência da duplicidade, das difíceis negociações entre a honestidade e a conveniência, que Mark Patrick Hederman não deixaria por certo de ter em mente ao referir-se a Heaney como "the most important guide we have to that psychic underworld which 'Catholics' of the North of Ireland have to come to terms with"[12].

b) Dilemas e culpa

A denúncia por Heaney, em si mesmo, de uma identidade dúplice conduz-nos adequadamente ao estudo daquilo a que chamámos já a configuração dilemática, culposa e auto-dividida que momentos importantes da sua obra exibem. Não tanto, como nos textos que temos vindo a ler, pelas situações equívocas que a vida e a sobrevivência na Irlanda do Norte podem impor - afinal Heaney não habita na sua região de origem há mais de duas décadas - mas antes pela difícil tomada de decisões quanto ao grau admissível de intersecção entre responsabilidades cívicas e artísticas, questão que sublinhámos em Introdução e perpassou por outros passos deste estudo, inescapável como é para toda a crítica da poesia irlandesa das últimas décadas. Nas palavras de um dos críticos que mais

[12] Hederman, "Poetry and the Fifth Province" 114.

a têm valorizado,

> Irish writing (...) has moved between the extremes of aestheticism (...) and of political commitment (...) Most of the great writers incorporate both attitudes within their work [13]

- e o reconhecimento de que Heaney poderá ser o poeta em cuja escrita essa incorporação tem lugar de modo mais obsessivo é também um dado quase universal.

Desde cedo que, em pronunciamentos teorico-críticos, Heaney manifestou a crença de que a assunção de responsabilidades artísticas se não compadecia com a sujeição da escrita a propósitos que lhe fossem exteriores e prévios, e dos quais se tornasse instrumento; veja-se a franqueza com que essas questões eram abordadas num artigo para o *Guardian* em 1972, data em que as pressões em sentido contrário ao da referida crença se fariam sentir de modo proporcional à intensidade com que, nos primeiros anos após a sua (re-)eclosão, se viviam os conflitos na Irlanda do Norte:

> On the one hand, poetry is secret and natural, on the other hand it must make its way in a world that is public and brutal. (...)
>
> At one minute you are drawn towards the old vortex of racial and religious instinct, at another time you seek the mean of humane love and reason. (...)
>
> You have to be true to your own sensibility, for the faking of feelings is a sin against the imagination. Poetry is out of the quarrel with ourselves and the quarrel with others is rhetoric [14]. It would wrench the rhythms of my writing procedures to start squaring up to contemporary events with more will than ways to deal with them. (*P* 34)

Estas são considerações às quais, nas duas décadas subsequentes, e como veremos, Heaney regressaria uma e outra vez, como que em permanente auto-paráfrase e auto-explicação, sendo essa insistência indiciadora de uma certeza menos inabalável do que o tom aforístico do passo que citávamos poderia fazer pensar. E entretanto, na poesia, o sujeito auto-encenava-se em tudo menos certezas; atente-se na manifestação angustiada de culpa por deserção, ineficácia, impotência verbal perante a desgraça, em passos da sequência "A Northern Hoard", do mesmo ano do ensaio que acima citávamos:

---

[13] Deane, *Short History* 7.

[14] Uma paráfrase de uma afirmação de Yeats: "We make out of the quarrel with others, rhetoric, but of the quarrel with ourselves, poetry" - W.B. Yeats, "Anima Hominis", *Selected Criticism and Prose* (London: Pan Books, 1980) 170. Como epígrafe geral de *Preoccupations* Heaney escolhera já um outro passo de Yeats, do ensaio "Samhain, 1905", no qual se reflectia sobre as circunstâncias de escrita da peça *Cathleen ni Houlihan*:

> If I had written to convince others I would have asked myself, not 'Is that exactly what I think and feel?' but 'How would that strike so-and-so? How will they think and feel when they have read it?' *And all would be oratorical and insincere.*
>
> (*P* 7 - itálicos nossos)

I deserted (...)
(...)
Must I crawl back now,
(...)
to confront my smeared doorstep
and what lumpy dead?
Why do I unceasingly
arrive late

("A Northern Hoard, 2.No Man's Land", *WO* 40)

What do I say if they wheel out their dead?

("A Northern Hoard, 3.Stump", *WO* 41)

Pela primeira metade da década de setenta revalidaria Heaney, no texto com que viria a encerrar *Stations*, um pseudónimo que usara para algumas das suas primeiras tentativas de escrita, "Incertus", e asseguraria a seu respeito: "The old pseudonym lies there like a mouldering tegument" (*S* 24). O facto de terminar com este título e estas palavras o breve volume que recentemente Henry Hart avaliou como "a spiritual autobiography that amounts to a self-crucifixion"[15] reforça o modo como a culpa em Heaney não resulta apenas de compromissos com causas cívicas porventura assumidos ou não pelo poeta, mas também da própria opção pela escrita. É uma opção que constituirá um desvio de esforço e eventual talento da esfera da acção para a da contemplação, e, como um âmbito específico desse desvio, a traição, primeiro do escolarizado, depois do homem de letras e poeta, à tradição familiar de trabalho da terra - traição face à qual aquele que lemos como "o primeiro poema", "Digging" (*DN* 13-14), era simultaneamente a *apologia* e o gesto redentor. É esta uma temática a que a crítica de Heaney se não pode evadir, como afirmações constantes de dois recentes ensaios - no primeiro caso com honras de abertura - vieram confirmar:

From the start Seamus Heaney has seemed oddly guilty about being a poet at all. [16]

Heaney's enquiry into culpability always comes up with the answer that no-one is more culpable than he. [17]

---

[15] Hart, *S.H.: Poet of Contrary Progressions* 118.

[16] Terence Brown, "The Witnessing Eye and the Speaking Tongue", Andrews (ed.), *S.H.: A Collection* (182-92) 182.

[17] Brown, "Bog Poems and Book Poems" 157.

Dirijamo-nos, enfim, à II Parte de *North*: é o lugar onde a culpa se verbaliza ocasionalmente, mas acima de tudo onde encontra a expiação de algumas das suas vertentes mais visíveis através da explicitação dos juízos e valores que o poeta sentiria dever à sua comunidade, ditos agora sem a elaboração mitico-simbólica da I Parte do volume. O primeiro poema, "The Unacknowledged Legislator's Dream" (*N* 56), encontra na fórmula shelleyana do título o mote para a consideração dos cruzamentos de poder e arte através de uma cena onirico-alegórica na qual o poeta se imagina prisioneiro político, situação que só formalmente pode supor uma culpa (nos casos em que o poder lhe cria um suporte jurídico), mas se propõe *de facto* como politicamente ilegítima e portanto moralmente autorizadora da vítima perante a consciência liberal. É porventura a forma de o poeta exorcizar a sua culpa por nunca ter experimentado "realmente" a supressão de direitos e liberdade por uma causa cívica, supliciando-se imaginariamente nas mãos de um poder cujo cinismo lhe acena com a segurança da prisão, a sugestão de que do lado de fora outros perigos o aguardariam - o ódio dos **outros** ou o desamor dos **seus**?

> My wronged people cheer from their cages. The guard-
> dogs are unmuzzled, a soldier pivots a muzzle at
> the butt of my ear, I am stood blindfolded with my hands
> above my head until I seem to be swinging from a strappado.
>
> The commandant motions me to be seated.
> 'I am honoured to add a poet to our list.' He is
> amused and genuine. 'You'll be safer here, anyhow.' (*N* 56)

O título do poema seguinte, "Whatever You Say Say Nothing" (*N* 57-60), sendo antes de mais a expressão proverbial de um uso da palavra tão contido e equívoco quanto característico do Ulster, poderia traduzir também o *ethos* do prisioneiro que se não quer delator. Mas a situação que o poema representa é já outra - e, curiosamente, no início é do uso abundante da palavra que se trata, numa cobertura jornalística dos *troubles* que, pela vacuidade dos lugares-comuns de que o poeta fornece exemplos, repõe ironicamente a adequação do título, cuja justaposição às primeiras estrofes pareceria à partida paradoxal. A postura do poeta revela-se de novo indecisa e dividida, entre a parafernália mediática que

sugere a acção e os pronunciamentos explícitos - de que estes poemas serão a correspondência mais clara na obra de Heaney - e as resignações a que se sente compelido por uma formação católica de que o rosário é metonímia:

> The times are out of joint
> But I incline as much to rosary beads
>
> As to the jottings and analyses
> Of politicians and newspapermen (*N* 57)

Note-se como o início deste passo é uma quase citação de parte do dístico com que encerra o I Acto de *Hamlet* - e Heaney teria por certo em mente a totalidade desses dois versos, enquanto expressão da dificuldade em aceitar um dever de acção:

> The time is out of joint, O cursèd spite,
> That ever I was born to set it right! (I-5:188-9)

Recorde-se ainda como esta não é a primeira vez em *North* que Heaney se revê nesta *persona* - "Viking Dublin, Trial Pieces" incluía o passo:

> I am Hamlet the Dane,
> skull-handler, parablist,
> smeller of rot
>
> in the state (*N* 23)

Não falta em "Whatever You Say Say Nothing" a denúncia da podridão do estado norte-irlandês, desde a violência no quotidiano, jornalistica e banalmente relatada -

> Men die at hand. In blasted street and home
> The gelignite's a common sound effect (*N* 58)

- à reprodução de lugares-comuns falsamente ecuménicos misturados com preconceitos sectários -

> 'Religion's never mentioned here,' of course.
> 'You know them by their eyes,' and hold your tongue.
> 'One side's as bad as the other,' never worse. (*N* 59)

- às formas mais profundas mas também mais insidiosas de discriminação, geográfica mas também onomástica, e nesta última categoria reconhecendo-se como indelével a "filiação" do poeta:

> Manoeuvrings to find out name and school,
> Subtle discrimination by addresses
> With hardly an exception to the rule
>
> That Norman, Ken and Sidney signalled Prod
> And Seamus (call me Sean) was sure-fire Pape.

O land of password, handgrip, wink and nod,
Of open minds as open as a trap (*N* 59)

O factor onomástico era já, com alguma ironia, considerado algumas estrofes acima com referência às figuras históricas instituidoras (ou renovadoras) de muita da inimizade inter-étnica -especificamente, Jaime II, o derrotado do Boyne às mãos de Guilherme de Orange, vê o seu nome naturalizado para se tornar um homónimo do poeta - e isto na formulação de um voto de ruptura das barreiras nesse momento histórico levantadas:

Christ, it's near time that some small leak was sprung

In the great dykes the Dutchman made
To dam the dangerous tide that followed Seamus. (*N* 59)

E não se julgue que a leitura desse "perigo" é aqui apenas irónica, ou que o poeta apresenta os seus como inocentes pacifistas, vítimas conformadas e inócuas; à imagem monumental, pública, dos "diques" erguidos pelo "holandês" segue-se a admissão, esperançosa mas também inesperada na ameaça que contém, dos oprimidos como Gregos ardilosos dentro do cavalo, aguardando, já dentro dos muros, o momento favorável:

Where half of us, as in a wooden horse
Were cabin'd and confined like wily Greeks,
Besieged within the siege, whispering morse. (*N* 60)

A formulação de tais expectativas constitui um pronunciamento que nada tem a ver com os códigos discretos, as senhas, o reconhecimento minimal das pertenças sectárias em que, por outro lado, o poema insiste.

E contudo a auto-denúncia de inadequação e relutância ou impotência verbal é sempre renovada:

I sit here with a pestering
Drouth for words at once both gaff and bait

To lure the tribal shoals to epigram
And order.

(...)
Yet for all this art and sedentary trade [18]
I am incapable. (*N* 59)

Uma incapacidade que sublinha a insuficiência da linguagem para representar um real que lhe está em excesso, mas que é também justificada pelo uso reticente da palavra num

[18] Uma citação de Yeats ("This sedentary trade"), "The Tower", *CP* 224.

quotidiano de desconfianças nos seis *counties* do Norte - questão que assinalávamos a propósito do título do poema, agora finalmente "explicado" pelo poeta:

> The famous
>
> Northern reticence, the tight gag of place
> And times: yes, yes. Of the 'wee six' I sing
> Where to be saved you only must save face
> And whatever you say, you say nothing. (*N* 59)

Pela segunda vez neste poema, Heaney recorre à fórmula "I sing", com implicações ironicamente épicas - tendo em conta o carácter manifestamente anti-heróico do objecto do seu "canto", e isto apesar do símile que conjugava os católicos do Ulster com os gregos em Tróia. Mas a fórmula em causa poderá rodear-se de outras implicações, se tivermos em conta revelações feitas por Heaney no ensaio introdutório a *The Government of the Tongue*; o ensaio inicia-se com a revelação de como um dia, em 1972, tendo combinado gravar algumas canções e poemas com o seu amigo David Hammond - cantor, *entertainer* televisivo, posteriormente também director do projecto *Field Day* - uma série de atentados à bomba ocorridos quando se dirigiam ao estúdio os fizeram desistir do propósito que ali os levava, por razões éticas e de solidariedade com as vítimas:

> What David Hammond and I were experiencing (...) was a feeling that song constituted a betrayal of suffering. To go back even further to an archetypal if cartoonish version of the same situation: if we had played and sung and said poems, we would have been following the example of the singer and player Nero, who notoriously fiddled while Rome burned. (*GT* xii)

É certo que este ensaio da década de oitenta visa precisamente interrogar este juízo e esta decisão, negando a sua inquestionabilidade - "why should the joyful affirmation of music and poetry ever constitute an affront to life?" (*GT* xii); recorda como, quando a sua geração poética emergia por entre o agudizar de vontades sectárias,

> The fact that a literary action was afoot was itself a new political condition, and the poets did not feel the need to address themselves to the specifics of politics because they assumed that the tolerances and subtleties of their art were precisely what they had to set against the repetitive intolerance of public life (*GT* xxi) ;

e valoriza os exemplos de poetas em circunstâncias de guerra e opressão, como o russo Osip Mandelstam, "singing in the Stalinist night", "[for whom] lyric action constituted radical witness" (*GT* xix). E embora John Wilson Foster lembre, com alguma malícia, uma circunstância em 1974 semelhante à experimentada com David Hammond, mas na qual

Heaney tomou uma decisão contrária à que tomara dois anos antes [19], a iteração de "I sing" em "Whatever You Say Say Nothing" não deixaria de ser assombrada pelo modelo de Nero, que John Montague viria igualmente a evocar numa epígrafe ao seu volume, essencialmente de poemas de amor, *The Great Cloak*, de 1979: "As my province burns / I sing of love" (*GC* 7). Para o Heaney de *North*, como a II Parte do volume demonstra cabalmente, o "testemunho radical" exigia uma consequência mais específica e directa do real na escrita do que a sugerida pela "acção lírica" que Mandelstam opusera à opressão.

E contudo o "modo reticente" proverbialmente significado no título do poema que agora considerávamos, e comentado na sua segunda secção, mas que nele como nos poemas que o rodeiam encontra o ponto menos ilustrativo na obra de Heaney, pôde ser encarado literalmente como uma prática observada de modo uniforme por Heaney, e depreciado como uma denegação das responsabilidades do poeta. Referimo-nos ao texto de Desmond Fennell que constituiu talvez o ataque mais cerrado, até hoje, às opções éticas e artísticas de Heaney, como também aos fundamentos do seu sucesso junto da crítica e da academia, e que, tendo como título precisamente "Whatever You Say, Say Nothing: Why Seamus Heaney is No.1", aponta outra fonte para a "reticência" que Heaney radicava no laconismo e reserva defensivos do homem do Ulster: o impacto formativo que na escrita de Heaney teria tido a poesia do *Movement* e do *Group*. Só que esse impacto, que Heaney nunca negou - reconhecendo nomeadamente a importância que para si teve o relacionamento com Philip Hobsbaum - e que se fará sentir globalmente na poesia do Ulster das últimas décadas no culto do *well-made-poem*, é, à luz dos valores de Fennell, negativo:

> the poetry of the Movement and the Group (...) turned its back on the poetry of broad discourse about the human condition, contemporary history, and human passions practised by Yeats, Eliot, Pound, and the Auden of the 30s. [20]

Acrescente-se que os pressupostos para este juízo e para a gravidade que ele tem no discurso de Fennell se poderão revelar - no mínimo - pouco consensuais, como quando valoriza em exclusivo a vertente pública das responsabilidades do poeta ao insistir na demissão que constituirá "the 'saying nothing' of the poet, *who is by profession a public speaker* and

---

[19] Foster, *Colonial Consequences* 4.

[20] Desmond Fennell, "Whatever You Say, Say Nothing: Why Seamus Heaney is No.1", *Stand*, 32:4 (Autumn 1991), (36-65) 41. Inicialmente publicado em Dublin pelo Elo Press, num opúsculo de reduzida tiragem.

addressing literate people in general"[21]; ou quando, num passo incidindo directamente sobre Heaney, denuncia em especial "his standard practice of avoiding clear, quotable statements about general matters"[22] - objecção que parece trair as insatisfações do orador em busca de autoridades literárias citáveis a favor de uma qualquer causa, ou do professor ansioso por passos de fácil memorização que lhe abrilhantem os *tours de force* pedagógicos...[23]

Deste exemplo se irá depreendendo como a II Parte de *North* pôde desagradar por razões opostas - contrariamente a Fennell, para Douglas Dunn e para M.P. Hederman, que lhe chamaram "a sort of journalism"[24] e "inferior 'rationalisations' on the theme of the Northern crisis"[25], pecaria por excesso que não por defeito de explicitação. Uma leitura mais atenta por certo revelaria a Fennell asserções "citáveis", quase aforísticas, mas sempre observando em maior ou menor grau o conselho de um velho pedagogo e homem de letras ao qual Heaney dedica um poema: "'Don't have the veins bulging in your biro'" (*N* 71).

Ocorria essa citação no quinto poema, "Fosterage", da sequência que concentrou parte substancial da atenção crítica dedicada à II Parte de *North* - compreensivelmente, uma vez que inclui seis dos seus nove poemas. Quer o título do poema quer o da sequência, "Singing School", reconduzem-nos ao tema da aprendizagem, da formação - um dos mais insistentes, como temos visto, em Heaney - mas, no caso do título da sequência, com uma faceta mais específica:

> the arch-poets of ancient Ireland, the *filis*, were graduates of singing schools whose formal training in

---

[21] Fennell, "Whatever" 43. Itálicos nossos.

[22] Fennell, "Whatever" 46.

[23] Outros pontos altamente discutíveis na argumentação de Fennell, e que contribuem para conferir ao seu texto um cunho de diatribe, incluem a noção de que a fama de Heaney entre críticos e académicos assenta sobretudo em equívocos generalizados, os quais serão suficientemente persistentes para o promoverem junto do público em geral - cujo favor assentará não numa apreciação genuína da poesia de Heaney, mas num fenómeno de moda e de consumismo cego; que, sendo embora a inépcia a razão mais comum para esse erro de juízo, alguns "culpados" conscientes poderão ser apontados (no que é praticamente o desenvolver de uma tese conspirativa), de entre os quais Fennell faz sobressair Robert Lowell e Helen Vendler; e que Heaney, numa estratégia tão deliberada quanto oblíqua, terá encontrado em tendências recentes da teorização literária mecanismos de validação *a posteriori* da sua suposta escrita de vacuidades e de metaverbalismos que terão deixado especialmente satisfeitos e seguros os seus apoiantes académicos (Fennell, "Whatever You Say Say Nothing" *passim*).

[24] Dunn, "Mañana is Now" 77.

[25] Mark Patrick Hederman, "Seamus Heaney: The Reluctant Poet", *Crane Bag* 3:2 (1979), (61-70) 61.

language, prosody, and historical lore could last as long as twelve years. [26]

A par desta referência céltica e distante que o título comporta, as epígrafes de "Singing School" são a convocação de duas outras tutelas: Wordsworth, cuja importância para Heaney salientámos já em diversas oportunidades, e de cujo *Prelude* transcreve aqui um dos passos mais conhecidos ("Fair seedtime had my soul..."); e Yeats, um predecessor com implicações bastante mais complexas (e também já longamente consideradas neste estudo) do qual cita, não o passo de "Sailing to Byzantium" no qual ocorre a expressão "singing school" (*CP* 217), mas um excerto de *Autobiographies* no qual Yeats recorda como o momento da sua infância no qual experimentou "the pleasure of rhyme for the first time" ocorreu perante "a book of Orange rhymes": "and presently, when I began to dream of my future life, I thought I would like to die fighting the Fenians". Ou seja: com uma malícia que lhe não é comum, Heaney coloca o grande predecessor, desde e com o impacto de uma experiência iniciática, do outro lado da barreira sectária...

E de experiências sectárias se fala sem dúvida no primeiro poema da sequência, sob um título pedido emprestado a Graham Greene, "The Ministry of Fear" (*N* 63-5). Mas, antes disso, do percurso de rapazes, pobres mas promissores nos estudos (o poema é dedicado a Seamus Deane e a primeira pessoa plural a que por vezes recorre resulta dessa dedicatória), desde uma existência obscura até uma sofisticação que é, como se sugeriu já, uma das fontes da complexa culpa do poeta - percurso ironicamente antecipado na epígrafe de Wordsworth, "*Much favoured in my birthplace, and no less / In that beloved Vale to which, erelong, / I was transplanted*":

> Then Belfast, and then Berkeley.
> Here's two on's are sophisticated,
> Dabbling in verses till they have become
> A life (*N* 63)

No meio desse percurso, provações igualmente intrínsecas a esta "escola de canto", e que serão a vertente do "medo" que o título do poema assinala: humilhações escolares, cujo fundamento socio-linguístico seria hoje encarado como marca de identidade a preservar que não suprimir -

> Have our accents
> Changed? 'Catholics, in general, don't speak

---

[26] Jon Stallworthy, "The poet as archaeologist: W.B. Yeats and Seamus Heaney", *RES* vol.XXXIII, No.130 (1982), (158-74) 158.

As well as students from the Protestant schools.' (*N* 64)

- e também assédios com o valor de ritos de passagem num quotidiano policiado:

policemen
Swung their crimson flashlamps, crowding round
The car like black cattle, snuffing and pointing
The muzzle of a sten-gun in my eye:
'What's your name, driver?'
'Seamus...'
Seamus?

They once read my letters at a roadblock
And shone their torches on your hieroglyphics,
'Svelte dictions' in a very florid hand. (*N* 64-5)

A "vingança" acessível ao poeta perante tais desmandos era afinal a consciência de ter imposto à língua do poder a rudeza da sua regionalidade -

And innovated a South Derry rhyme
With *hushed* and *lulled* full chimes for *pushed* and *pulled*.
Those hobnailed boots from beyond the mountain
Were walking, by God, all over the fine
Lawns of elocution (*N* 64)

- contrariando a menoridade colonial que nega ao súbdito periférico co-soberania sobre as excelências da metrópole, como se assinalaria amargamente na última estrofe:

Ulster was British, but with no rights on
The English lyric (*N* 65)

Numa entrevista concedida dois anos antes Heaney manifestara a vontade de "to take the English lyric and make it eat stuff that it has never eaten before"[27], vontade que agora se cumpria.

Desta perspectiva, o recurso a modalidades prosódicas e métricas tradicionais nalguns poemas desta II Parte de *North* (com a excepção notória de "The Unacknowledged Legislator's Dream" (*N* 56), "despite its delineation, in fact a prose-poem"[28]) resultava irónico, como no poema "Freedman". A epígrafe - um passo de um estudo sobre o Império Romano que realça como homens de "raças inferiores" eram trazidos como escravos para a "civilização", educados e tornados úteis - oferece ao poeta uma similitude com a sua condição de católico do Ulster transformado em paradigma de sucesso de uma educação

---

[27] Harriet Cooke, "Interview [with Seamus Heaney]", *Irish Times* (28 December 1973) 8.

[28] Corcoran, *S.H.* 122.

britânica. Tudo em pentâmetro iâmbico e quadras em rima emparelhada, incluindo a última estrofe, celebrando o poder emancipatório da poesia como experiência que converte o escravo domesticado no *freedman* do título:

> Then poetry arrived in that city -
> I would abjure all cant and self-pity -
> And poetry wiped my brow and sped me.
> Now they will say I bite the hand that fed me. (*N* 61)

Os poemas que rodeiam este são, afinal, essa "mordedura", e dentro da "cidade" o poeta sentia-se já, recorde-se, no poema anterior a este, como um "grego ardiloso" dentro do cavalo de Tróia da escrita.

Mas, como a leitura de poemas anteriores deixará prever, a escrita pode comportar, para além da emancipação e da legitimidade através da traição praticada sobre a tutela imperial, os sentidos contrários do aprisionamento em complexas responsabilidades, da (também) traição por passividade face às expectativas geradas pela sua formação privilegiada (e rara entre os seus, até à sua geração) e pela autoridade pública de que pode gozar no uso da palavra. O quarto poema da sequência "Singing School", tendo por título uma data, "Summer 1969", que nos coloca num ponto agudo dos distúrbios nesse ano iniciados, reconduz-nos à já familiar questão da culpa, abrindo com uma das suas formulações porventura menos subtis:

> While the Constabulary covered the mob
> Firing into the Falls, I was suffering
> Only the bullying sun of Madrid. (*N* 69)

É uma declaração que o resto do poema demonstra ser flagrantemente incorrecta, uma vez que a distância física em relação ao berço da sua consciência cívica apenas intensifica as angústias que nela originam - como comentários produzidos em capítulos anteriores sobre o sentido do exílio em Heaney e nalguns importantes precedentes na tradição irlandesa terão já sublinhado; ou não revele um dos primeiros versos do poema consistir a leitura veranil do poeta em "The life of Joyce".

Ao nível mais básico e imediato da percepção sensorial, a consciência do seu lugar persegue-o com os odores e cenas que *Death of a Naturalist* tornou indissociáveis dos pequenos traumas formativos, e que agora se reactualizam nos medos e angústias do adulto:

> stinks from the fishmarket
> Rose like the reek off a flax-dam.
> (...)
> patent leather of the Guardia Civil

Gleamed like fish-bellies in flax-poisoned waters. (*N* 69)

O sentido é aqui também o de que os adereços intimidatórios da polícia, metonímias da opressão, serão idênticos na Espanha franquista ou no Ulster britânico - note-se, a propósito do brilho dos cabedais da *Guardia Civil*, que no segundo poema desta sequência, "A Constable Calls", o sujeito autobiográfico se descrevia na infância

staring at the polished holster
With its buttoned flap, the braid cord
Looped into the revolver butt. (*N* 66)

As notícias dos distúrbios norte-irlandeses suscitam na *entourage* do sujeito de "Summer 1969" a proposta de modelos diversos - o poeta agitador, o poeta mártir,

'Go back,' one said, 'try to touch the people.'
Another conjured Lorca from his hill (*N* 69)

- face aos quais o poeta opta por um "retiro" que ironicamente o confronta com uma instância maior de arte comprometida, uma obra da qual contempla não só o exemplo mais conhecido, como também a representação de um confronto com a atracção do *déjà-vu* pela familiaridade do solo em que o combate absurdo se desenrola:

I retreated to the cool of the Prado.
Goya's 'Shootings of the Third of May'
Covered a wall - the thrown-up arms
And spasm of the rebel, the helmeted
And knapsacked military, the efficient
Rake of the fusillade.
(...)
Also, that holmgang
Where two berserks club each other to death
For honour's sake, greaved in a bog, and sinking.

He painted with his fists and elbows, flourished
The stained cape of his heart as history charged. (*N* 69-70)

Se a admiração manifesta no desfecho deste poema parecia traduzir uma opção resoluta, a página e o poema seguintes trarão o já citado conselho, de sentido contrário ao da pintura "a punhos e cotovelos" de Goya: "'Don't have the veins bulging in your biro'" (*N* 71).

"Exposure", o sexto e último poema da sequência "Singing School", que encerra também *North*, resume de algum modo as dúvidas e oscilações dos poemas anteriores na melancolia de uma dupla perda; por um lado, a que radica na recusa, ditada por escrúpulos artísticos, de ser a voz pública de uma causa, ficando o poeta isolado na consideração, uma e outra vez, das suas responsabilidades:

How did I end up like this?
I often think of my friends'
Beautiful prismatic counselling
And the anvil brains of some who hate me

As I sit weighing and weighing
My responsible *tristia.* (*N* 72-3)

Note-se que *Tristia* era o título dos poemas (de tristeza) escritos por Ovídio no seu exílio, um título que foi também recuperado neste século para um volume do russo Osip Mandelstam. O estatuto de Mandelstam, perseguido e deportado internamente na União Soviética de Estaline, era o de "emigrante interno"[29]; e é precisamente esse rótulo que Heaney se vai aplicar numa das suas auto-descrições mais frequentemente citadas, reportando-se duplamente à sua deslocação para o sul, de cuja perspectiva o poema é escrito - inicia-se com o verso "It is December in Wicklow" - e do exílio **em si mesmo** a que a demanda de integridade poética o conduz [30]. Só que essa decisão não é tomada, como abundantemente temos visto, sem demorada e torturada consideração - e nesse processo dá-se a **outra** perda a que há pouco aludíamos, a perda, resultante de esforços de racionalização ("my friends' / Beautiful prismatic counselling"- *N* 72), da oportunidade criativa que Heaney significa na imagem final do poema; e que não desdenharia por certo que fosse lida à luz da consideração keatsiana (Keats foi um dos primeiros factores do seu interesse pela poesia [31]) "that with a great poet the sense of beauty overcomes every other

---

[29] Ver Corcoran, *S.H.* 125.

[30] Numa conferência proferida em finais da década de oitenta num congresso sobre o tema das migrações, Heaney pronunciar-se-ia sobre esta questão nos seguintes termos:

> An old theme of my own, which is by no means original to me, is the doubleness of our focus in Ireland, our capacity to live in two places at the one time and in two times at the one place. (...) [also] the social unease I felt when confronted with the doubleness of my own life twenty years ago in Belfast. (...) For as long as I can remember (...) I have been used to living in two places at the one time; and so have all the other people here from north of the border.

(Heaney, "Correspondences" 22-3).

[31] Num dos seus ensaios autobiográficos Heaney recorda como Keats se encontrava entre os poetas dos quais primeiro memorizou poemas (*P* 26). E, num passo sobre como Osip Mandelstam mostrou acreditar na eficácia própria da arte, sem se deixar tentar por uma escrita explicitamente política, comentaria (citando o famoso desfecho de "Ode on a Grecian Urn"): "Mandelstam (...) sponsors all over again the Keatsian proposition that beauty *is* truth, truth beauty" (*GT* xx).

Em termos mais gerais, e no mesmo volume, repetidas vezes Heaney assinalaria, quer a sua convicção sobre a continuada égide dos Românticos - "poetry in English has not moved all that far from the shelter of the Romantic tradition" (*GT* 45) - quer a sua assunção de muitos dos postulados Românticos sobre a criação poética,

consideration, or rather obliterates all consideration"[32]:

> I am neither internee nor informer;
> An inner émigré, grown long-haired
> And thoughtful; a wood-kerne
>
> Escaped from the massacre,
> Taking protective colouring
> From bole and bark, feeling
> Every wind that blows;
>
> Who, blowing up these sparks
> For their meagre heat, have missed
> The once-in-a-lifetime portent,
> The comet's pulsing rose. (*N* 73)

Algumas das apreciações críticas que *North* mereceu eram manifestamente imbuídas das racionalizações e vontades de militância cujas implicações para o poeta o último poema do volume lamentava. De entre os autores que mais insistentemente manifestaram a sua impaciência com a *persona* irresoluta e isolada que Heaney acabava por assumir destaca-se, pela surpreendente e idiossincrática sinceridade de objecções para as quais outros se refugiariam numa maior sofisticação, o poeta e crítico James Simmons, que em texto recente recapitulou as razões para o título escolhido, "The Trouble with Seamus". Recorda Simmons como desde cedo lamentou a divisão entre o cidadão e o poeta Heaney, o primeiro participando em marchas e outras causas civico-políticas, o segundo não permitindo que essas circunstâncias tivesem consequência explícita, de modo sustentado, na sua escrita. Note-se que as causas que Simmons, um protestante liberal, quereria ver Heaney abraçar

---

como na leitura de um poema de Zbigniew Herbert que ostensivamente advogaria o comprometimento ético acima do valor estético da poesia:

> The poem makes us feel that we should prefer moral utterance to palliative imagery, but it does exactly that, makes us *feel*, and by means of feeling carries truth alive into the heart - exactly as the Romantics said it should. (*GT* 100).

[32] John Keats, "To George and Thomas Keats [Sunday 21 Dec. 1817]", Robert Gittings (ed.), *Selected Poems and Letters of John Keats* (London: Heinemann, 1966) 41.

eram notoriamente não-sectárias - em 1972 denunciava violentamente Thomas Kinsella pelo sectarismo do seu "Butcher's Dozen"[33]. Alguma da ira que no mesmo ano, como recorda duas décadas depois, *Wintering Out* de Heaney lhe suscitou tinha a ver com os gestos de lealdade tribal que lhe descobria, mas acima de tudo com a desilusão de não encontrar na poesia a explicitação de uma vontade programática e deliberada de mudança social: "I had thought of Seamus as an ally in the general struggle to liberalise and reform Ulster"[34]. É face às necessidades deste combate que Simmons põe à prova a poesia de Heaney, recorrendo a critérios de "utilidade" que conduzem a juízos como "it has no relevance to Northern Ireland today"[35]; do mesmo modo recorre a critérios literalistas para apreciar a relação de poemas de Heaney com o real, confessando ter visitado lugares sobre os quais Heaney escreveu para averiguar da "verdade" da representação... Sobre os poemas do pântano - e especificamente sobre os corpos preservados nas turfeiras dinamarquesas - o juízo de Simmons é o de que Heaney se entregou a um exercício pouco justificável (também ele, Simmons, viu esses corpos, e não os achou particularmente emocionantes...), passadista, um remoer desnecessário sobre cadáveres velhos: é que na Irlanda do Norte, e nas suas palavras, "there are fresh corpses daily"[36]... Antes, reveladoramente, Simmons produzira já o *cri de coeur* do controleiro político-cultural: "Nothing in Heaney works out as I would want it"[37].

Se dedicámos o longo parágrafo anterior a um texto não particularmente perceptivo, e assente em critérios discutíveis, é porque ele será um exemplo estridente de uma envolvência à qual Heaney reconheceu ter querido evadir-se quando trocou Belfast por Wicklow; e se os desejos e insatisfações que Simmons publicamente vozeava se formulavam em nome da consciência liberal e anti-sectária, outras pressões, mais discretas mas também mais parciais, se fariam sentir:

> all kinds of unspoken internalised pressure to speak for a group (...) as writers became more interviewed, we all became adept at handling the representative function - this expectation that you

---

[33] James Simmons, "Kinsella's Craft", [*Fortnight* 39 (May 11th 1972)], Bell et al. (eds.), *Troubled Times* 82-3.

[34] James Simmons, "The Trouble with Seamus", Andrews (ed.), *S.H.: A Collection* (39-66) 50.

[35] Simmons, "The Trouble with Seamus" 55.

[36] Simmons, "The Trouble with Seamus" 53.

[37] Simmons, "The Trouble with Seamus" 52.

> would speak for your own crowd, your own 'tradition' [38]

Assim admitia Heaney, numa entrevista de 1989, a verdade do juízo que Edna Longley produzira quatro anos antes:

> the demands made on Heaney testify to the persistent Irish belief that within one tribe, one nation, the poet's organic bardic function can still be performed [39]

- uma convicção da qual Longley via um agente em Seamus Deane, e uma ocasião demonstrativa na entrevista feita por Deane a Heaney em 1977 [40], que lia como uma parcialmente bem-sucedida sedução no sentido de pronunciamentos mais alinhados com as perspectivas nacionalistas.

A continuidade deste debate sublinha a natureza estritamente de distância geográfica do "retiro" de Heaney em Glanmore: a proeminência que os seus primeiros livros lhe trouxeram, comportando as expectativas que agora se relembravam, negava ao poeta a possibilidade de um verdadeiro isolamento; demos também em diferentes passos deste estudo o devido relevo ao modo como, nas duas décadas que passaram desde que deixou de residir na Irlanda do Norte, Heaney manteve as circunstâncias do lugar de origem como referência inerradicável da sua escrita. E contudo *Field Work* incluiria vários poemas cuja inclinação pastoral (que considerámos no primeiro capítulo) introduzia uma quebra que ao mesmo tempo revigorava vertentes importantes da sua obra, patentes nos primeiros livros. Atente-se agora, pelo contrário, na persistência em *Field Work* do mal estar e das interrogações da consciência que se encontram no cerne temático deste capítulo.

A duplicidade de características que antecipadamente apontávamos em *Field Work* começa a delinear-se no poema com que se inicia, "Oysters". Vimos em referência anterior como a situação que configura é convivial, lúdica, de fruições gustativas mas também problematizadas pela consciência do "massacre" que as viabiliza. E é para analogias históricas alimentadas por essa percepção que o poema vem a tender:

> Over the Alps, packed deep in hay and snow,
> The Romans hauled their oysters south to Rome:
> I saw damp panniers disgorge
> The frond-lipped, brine-stung
> Glut of privilege (*FW* 11)

---

[38] Adair, "Calling the Tune" 5.

[39] Longley, "Poetry and Politics" 27.

[40] Deane, "Unhappy and at Home".

Ou seja, prosaicamente: como o poeta tem de reconhecer, uma hiper-sensibilidade a opressões e abusos imperiais impede-o de fruir sem culpa um momento de (efectivamente) inocente prazer. A reacção que a última estrofe regista é de ira - invulgar em Heaney, que declarava no mesmo ano de *Field Work*: "My temperament doesn't incline to anger very much"[41]:

> And [I] was angry that my trust could not repose
> In the clear light, like poetry or freedom
> Leaning in from sea. I ate the day
> Deliberately, that its tang
> Might quicken me all into verb, pure verb. (*FW* 11)

Em sucessivas declarações antecedendo e acompanhando a publicação deste volume Heaney manifestava a vontade de se libertar de uma escrita da "escuridão" no sentido da celebração da luz - mas é a dificuldade de o fazer em absoluto que aqui se assinala. Os últimos versos, contudo, traduzindo em decisão a ira que essa dificuldade lhe provoca, manifestam a determinação hedónica a que corresponde a variação sobre o motivo *carpe diem* na frase "I ate the day". Tornar-se "verb, pure verb"[42] será então praticar uma arte auto-determinada, liberta de lastros históricos e de compromissos atrofiantes - ou seja, guiada por aquilo a que o último poema do volume anterior chamava "The once-in-a-lifetime portent, / The comet's pulsing rose" (*N* 73).

Esta deliberação poderá mais não ser, contudo, do que tomar o desejo pela realidade - diferindo Heaney o momento de cortar as amarras que no final de *North* o deixavam melancólico, e aqui o enfureciam, não só de "Exposure" para "Oysters", como para poemas e volumes posteriores. É que a breve sequência contígua a "Oysters" reconduz-nos a um real cujas dimensões civico-políticas regressam uma e outra vez à poesia enquanto angústias e factores de lamentação, mesmo que poemas subsequentes celebrem, também repetidamente, a sua transcendência. Vimos como no primeiro poema de "Triptych", com o título "After a Killing" (*FW* 12), a violência atávica dos seus - "As if the unquiet founders walked again" - encontrava correspondência metonímica na paisagem, metáfora também do estado emocional do poeta que a ela se abrigava - "Basalt, blood, water,

---

[41] Haffenden, "Meeting S.H." 20.

[42] Um eco do "pure prose" em "Beyond the Alps", de Robert Lowell, o poema um intertexto de "Oysters", o poeta uma presença consistente por detrás de *Field Work* (a este respeito ver Hart, *S.H.: Poet of Contrary Progressions* 121 segs. e *passim*).

headstones, leeches" - para ser no final ultrapassada pela imagem de redenção natural da "rapariga dos vegetais". Imagens vegetais significavam também a possibilidade (por cumprir) da regeneração no segundo poema da sequência, na voz oracular que lhe dava o título -

> Unless the helmeted and bleeding tree
> Can green and open buds like infants' fists ("Triptych, II - Sibyl", *FW* 13)

- embora o último verso assinalasse ainda o estado não-regenerado da sua ilha, no ventriloquismo da quase citação que enxerta a voz calibanesca do colonizado no pronunciamento oracular, e a valida como tal: "Our island is full of comfortless noises"[43].

O terceiro poema de "Triptych" oferece uma instância de tais sons "desconfortáveis", quando a fruição pelo sujeito de lugares de serenidade monástica, de sacralidades ancestrais, ou de uma domesticidade hoje arrefecida, é perturbada por "the thick rotations / Of an army helicopter patrolling" ("III - At the Water's Edge", *FW* 14), o que acorda a memória de momentos menos contemplativos nos quais o medo teve presença através do mesmo som:

> I remembered
> The helicopter shadowing our march at Newry,
> The scared, irrevocable steps. (*FW* 14)

A atitude emocional e moral mais marcante do poema não é, contudo, a da intervenção cívica assim recordada nos seus últimos versos, mas antes a que a penúltima estrofe assinalava, que comentámos já como radicada no *ethos* católico em que o poeta foi educado, e cuja locação dá o título ao poema:

> Everything in me
> Wanted to bow down, to offer up,
> To go barefoot, foetal and penitential,
>
> And pray at the water's edge. (*FW* 14)

Mas *Field Work* contém as várias possibilidades de auto-representação do sujeito perante a adversidade: se o primeiro poema de "Triptych" cumpria o gesto importante de um luto não-sectário; o segundo alegorizava a leitura da degradação da sua ilha em imagética de involução biológica colocada na voz da sibila; e o terceiro nos propunha a vítima que expiava as suas culpas, já o poema seguinte, "The Toome Road", constitui a alternativa

---

[43] O intertexto é Shakespeare, *The Tempest* III-2:136: "Be not afeard: the isle is full of noises", mas o sentido do maravilhoso que a descrição de Caliban, assim iniciada, comporta, é negado por Heaney através do contexto em que a cita como também pelo qualificativo "comfortless".

confiante e de desafio ao invasor. Abrindo ironicamente com uma fórmula comum na balada popular, o sujeito depara, não com uma amada floralmente adornada, mas com ramos de camuflagem usados por tropas em blindados - presenças comuns no Ulster pós-1969:

> One morning early I met armoured cars
> In convoy, warbling along on powerful tyres,
> All camouflaged with broken alder branches,
> And headphoned soldiers standing up in turrets (*FW* 15)

O estatuto dos soldados é inequivocamente o de inimigos e invasores: não há aqui qualquer esboço de causa ou terreno comum com o **outro** por parte de um sujeito ressentido, com sentido de propriedade sobre o **seu** território, e que se vê na posição da sentinela a quem cabe lançar um alerta - o próprio poema como grito de denúncia da presença inimiga?:

> How long were they approaching down my roads
> As if they owned them? The whole country was sleeping.
> I had rights of way, fields, cattle in my keeping,
> (...)
> Whom should I run to tell (*FW* 15)

Neste sentido de responsabilidade tribal terá atentado Edna Longley ao declarar: "The speaker in 'The Toome Road' represents Heaney at his most *parti pris*"[44], apontando-se no mesmo artigo o contraste útil com a bifocalidade de que Heaney mostrara ser capaz em "The Other Side" (*WO* 34-6); mas é ainda na lealdade ao **seu** lado que Heaney radica o desafio lançado ao inimigo, a encerrar "The Toome Road", e em nome de uma vitalidade autóctone - passo que citámos já em diversos momentos:

> O charioteers, above your dormant guns,
> It stands here still, stands vibrant as you pass,
> The invisible, untoppled omphalos. (*FW* 15)

Do espectro de atitudes perante a adversidade a que os primeiros poemas de *Field Work* davam voz, a que encontrámos em "The Toome Road" será, conceda-se, a menos frequentemente localizável ao longo do volume; ocasionalmente, contudo, surgirá a inflectir o registo de lamento nas elegias por vítimas dos distúrbios norte-irlandeses, o grupo de poemas em *Field Work* que é inevitável considerar no presente âmbito temático.

A primeira dessas elegias poderia decorrer directamente da disposição auto-mortificante manifestada no terceiro poema de "Triptych", "To go barefoot, foetal and penitential, // And pray at the water's edge" (*FW* 14). Remetendo-nos desde o título, "The

[44] Longley, "The Aesthetic and the Territorial" 81.

Strand at Lough Beg", para um lugar junto à água, Heaney identifica no sub-título, "In memory of Colum McCartney", a vítima que chora; o decurso do poema esclarece ser um seu primo morto num ataque sectário, e o seu estatuto de **vítima** estriba-se na partilha com o poeta de uma timidez e inaptidão para posturas assertivas que se sugere ancestral, um dado da cultura católica de paciência e humildade que não impede a conspiração mas inibe a acção - frustrando mesmo o gozo da vida (note-se a recorrência do motivo *carpe diem* no terceiro dos versos que citamos) pelo compromisso com os mortos:

> For you and yours and yours and mine fought shy,
> Spoke an old language of conspirators
> And could not crack the whip or seize the day:
> Big-voiced scullions, herders, feelers round
> Haycocks and hindquarters, talkers in byres,
> Slow arbitrators of the burial ground. (*FW* 17)

Acrescente-se ser este passo uma auto-citação, remetendo para um dos poemas em prosa de *Stations* que constituiam a denúncia pelo poeta de duplicidades em si mesmo:

> I lodged with 'the enemies of Ulster', the scullions outside the walls. Squires of the cockpit, barkers of auction notices, arbitrators of the burial grounds.
>
> ("England's Difficulty", *S* 16)

A ênfase em "The Strand at Lough Beg" recai, contudo, menos nas situações equívocas que o texto de *Stations* assinalava do que na necrolatria resignada, num embelezamento de cadáveres passível de alegorizar uma cultura funérea (e pelo qual Heaney não deixará de ser assombrado, como veremos, na sequência central a *Station Island*):

> Then [I] kneel in front of you in brimming grass
> And gather up cold handfuls of the dew
> To wash you, cousin. I dab you clean with moss
> Fine as the drizzle out of a low cloud.
> I lift you under the arms and lay you flat.
> With rushes that shoot green again, I plait
> Green scapulars to wear over your shroud. (*FW* 18)

O sentido metapoético destes adornos propõe-nos o poema como gesto e objecto expiatório, cumprindo-se a vontade penitencial de "At the Water's Edge" - "Everything in me / Wanted to bow down, to offer up" (*FW* 14) - e confirmando-se o envio para o *Purgatorio*, citado em epígrafe, *locus classicus* evidente das expiações. O desfecho de "The Strand at Lough Beg", com o imaginário lavar do rosto da vítima, a feitura dos escapulários com que será cingida, corresponde, aliás, à execução das instruções purificadoras de Catão no Canto I do *Purgatorio*, nos versos que antecedem imediatamente o breve passo que Heaney colocava em

epígrafe - e constituindo uma das referências explícitas a Dante numa fase da obra de Heaney em que a constituição de intertextos na *Divina Commedia* terá importância e frequência crescentes:

> Va dunque, e fa che tu costui ricinghe
> d'un giunco schietto e che li lavi 'l viso,
> sì ch'ogni sucidume quindi stinghe;
> ché non si converrìa, l'occhio sorpriso
> d'alcuna nebbia, andar dinanzi al primo
> ministro ch'è di quei di paradiso. [45]

Se nesta elegia a vítima se define menos individualmente do que como "um dos da tribo", e como objecto dos rituais expiatórios que o poeta vai de diversos modos cumprindo, neste caso em formato alegórico, os dois poemas seguintes em *Field Work* evocam figuras claramente individualizadas na memória que deixaram no poeta, em opções que fizeram - e que, num dos casos inequivocamente, teriam implicações fatais - e na possibilidade de posicionamento perante as consequências sociais da crise norte-irlandesa que o seu modo de viver significará. "A Postcard from North Antrim - In Memory of Sean Armstrong" estabelece, através de sinais que recorda dos seus valores e atitudes, o inquestionável estatuto de **vítima** não-participante da figura evocada face ao conflito sectário que a destruiu: a referência a "your houseboat / Ethnically furnished" (*FW* 19) sublinha os seus interesses multiculturais - nos antípodas, portanto, da crença na validade absoluta da sua cultura de origem que em regra alimenta o conflito; e versos que se seguem na mesma estrofe aludem à experiência comunal que teria tido na Califórnia, uma imersão formativa num *ethos* solidário e de anti-violência [46]:

> Should we discover you
> Beside those warm-planked, democratic wharves
> Among the twilights and guitars
> Of Sausalito? (*FW* 19)

O seu regresso ao meio de origem comportará o isolamento - o primeiro verso do poema era "A lone figure is waving" - de quem se recusa a reconhecer um quotidiano marcado pelas fronteiras sectárias e está portanto condenado a uma "terra-de-ninguém" e a uma reputação excêntrica, apesar de a ocupação que escolhe traduzir um compromisso, que não um alheamento, face ao social:

---

[45] Dante, *Purgatorio*, I: 94-9 (Milano: Rizzoli, 1984).

[46] Confirmado por Parker, *S.H.: The Making of the Poet* 161.

Drop-out on a come-back,
Prince of no-man's land
With your head in clouds or sand,
You were the clown
Social worker of the town (*FW* 19)

O modo como Heaney representa a sua morte equivale a propô-la como o choque de uma figura não-convencional e não-alinhada com códigos de intransigência:

Until your candid forehead stopped
A pointblank teatime bullet. (*FW* 19)

A individualidade do amigo (protestante, note-se) é contudo resgatada de uma excentricidade menorizante pela sua leitura como representante digno - e por isso não-viável? - de uma tradição que inclui referências ecuménicas como as do nacionalismo finissetecentista, celebrado em baladas que Sean Armstrong teria por hábito cantar:

of Henry Joy McCracken
Who kissed his Mary Ann
On the gallows at Cornmarket ; (*FW* 20)

e que se significa igualmente em objectos e padrões de gosto que lhe deram especificidade cultural e são passíveis de evocação nostálgica:

It [your voice] was independent, rattling, non-transcendent
Ulster - old decency

And Old Bushmills,
Soda farls, strong tea,
New rope, rock salt, kale plants,
Potato bread and Woodbine. (*FW* 20)

O desejo de reconstituição cultural que esta listagem supõe confirma para "A Postcard from North Antrim" aquilo que Michael Parker afirmou sobre os poemas elegíacos em *Field Work*: "Each elegy is a delicate act of restoration, in which the poet re-places a lost friend in his proper element"[47]. O lugar onde o amigo é reinstituído é também o de memórias pessoais, de momentos conviviais que importa assinalar como uma vertente do tratamento dado em *Field Work* aos mortos dos *troubles*, distinto, pelo investimento emocional e (repita-se) pessoal, da escrita respectivamente mitopoética e "jornalística" da I e da II Partes de *North*.

Essa vertente pessoal sobressai também do poema seguinte, "Casualty", talvez o

[47] Parker, *S.H.: The Making of the Poet* 162.

poema de ênfase elegíaca em *Field Work* que maior atenção crítica obteve. É um poema sobre o ultrapassar de barreiras não, neste caso, entre membros de diferentes comunidades, mas entre homens com modos de vida substancialmente diferentes encontrando-se com regularidade como clientes do mesmo bar, o pescador e o poeta - reconhecendo Heaney, ironicamente, a responsabilidade de escrever sobre um pescador após Yeats, ao usar a mesma modalidade métrica a que o grande predecessor recorrera em "The Fisherman"[48]. Não pretendendo talvez produzir "one / Poem maybe as cold / And passionate as the dawn" (Yeats, *CP* 167), o sujeito poético em "Casualty" não esconde contudo, desde a primeira estrofe, o fascínio que sobre ele exerce a economia de comunicação do outro num uso minimal da palavra, obtendo a bebida que pretende "without having to raise his voice" (*FW* 21), mas também dos sentidos, na recolha da informação que o rodeia:

> I loved his whole manner,
> Sure-footed but too sly,
> His deadpan sidling tact,
> His fisherman's quick eye
> And turned observant back. (*FW* 21)

Do mesmo tacto, acrescido de receios de arrogância ou condescência cultural, procura o poeta usar sempre que é interrogado pelo (também constrangido) pescador sobre poesia, desviando o assunto de novo para terreno neutro e comum. E contudo, na memória dessa demanda de tacto, como sempre que se surpreende nos gestos esquivos que recorrentemente o assombram, sente-se observado, surdamente interrogado pelo pescador - mais um peso na consciência, trazido pelas circunstâncias da sua morte:

> But my tentative art
> His turned back watches too:
> He was blown to bits
> Out drinking in a curfew
> Others obeyed, three nights
> After they shot dead
> The thirteen men in Derry.
> PARAS THIRTEEN, the walls said,
> BOGSIDE NIL. That Wednesday
> Everybody held
> His breath and trembled. (*FW* 22)

Essas circunstâncias, aqui identificadas, são as decorrentes do chamado *Bloody Sunday* de Janeiro de 1972, quando paraquedistas britânicos abateram a tiro treze manifestantes em

---

[48] Questão sobre a qual se pronunciaram, entre outros: Morrison, *S.H.* 79; Corcoran, *S.H.* 137.

(London)derry, tendo o I.R.A. sequentemente "decretado" um recolher obrigatório, certificando-se, através de atentados à bomba, da punição de alguns dos que o não observassem. No passo agora citado, a crueza provocatória do *graffito* contabilizando "desportivamente" a matança atenua o abuso da imposição pelo terror de uma obediência tribal; enquanto o medo de "todos" (uma sinédoque do todo pela parte), ou seja, dos "outros" que obedeceram ao recolher obrigatório, sublinha o isolamento e a independência do homem que recusou quebrar os seus hábitos e vontades perante a intimidação movida pelos seus - um padrão que Henry Hart assinala como comum às vítimas celebradas por Heaney:

> Almost without exception his victims are innocent bystanders (like himself), who for one reason or another refused to get embroiled in political battles but also refused to get out of their way. Those innocents who avoid the Troubles, going about their business as if nothing unusual is happening, usually end up dead. [49]

A empatia e a convivialidade que antes se assinalava com o pescador, quebrada na noite fatídica, vem lembrar ao poeta uma vez mais a sua timidez e os seus temores, com tanto maior ênfase quanto o **seu** percurso era suposto ser de independência, de distanciamento em relação a lealdades que não as da sua arte[50] - e o comportamento do pescador vem a adquirir de facto um valor modelar neste poema. A alternativa passa então, uma vez mais, pelas partilhas irmanadoras mas potencialmente sufocantes dos gestos de reconhecimento tribal (representados em circularidades que evocam "Funeral Rites", *N* 16-17):

> The common funeral
> Unrolled its swaddling band,
> Lapping, tightening
> Till we were braced and bound
> Like brothers in a ring (*FW* 22)

Como Edna Longley comentou,

> Commemoration is a means whereby communities renew their own *religio*: literally, what ties them together, the rope around the individual sticks. (...) Since all Northern Irish funerals remember other funerals, commemoration is a factor in funerals, as funeral in commemorations. [51]

Mas "Casualty" propõe-nos também, por outro lado, um questionar da legitimidade das

---

[49] Hart, *S.H.: Poet of Contrary Progressions* 134.

[50] Para Blake Morrison (*S.H.* 78), a simpatia com o individualismo das vítimas em *Field Work* é uma consequência da concepção Romântica do artista que Heaney assume.

[51] Edna Longley, "The Rising, the Somme and Irish Memory", Ní Dhonnchadha and Dorgan (eds), *Revising the Rising* (29-49) 30.

obediências sectárias para o qual não é difícil ao poeta recriar a voz do pescador:

> How culpable was he
> That last night when he broke
> Our tribe's complicity?
> 'Now you're supposed to be
> An educated man,'
> I hear him say, 'Puzzle me
> The right answer to that one.' (*FW* 23)

Esse questionar, sempre renovado, será afinal uma via de libertação do poeta para a sua integridade artística - "I tasted freedom with him" (*FW* 24), afirma-se a dado passo, recordando momentos em que lhe foi possível admirar a serenidade e o rigor do pescador na sua ocupação; assim, o poema termina com o voto de uma assombração renovada, antecipando porventura o confronto com "familiar ghosts" que "Station Island" constituirá:

> Dawn-sniffing revenant,
> Plodder through midnight rain,
> Question me again. (*FW* 24)

Fantasmas regressados perpassam também pelo poema seguinte, pressentidos na fugacidade das presenças que o título, "The Badgers", anuncia. *Field Work* inclui mais dois poemas sobre animais, mas se esses incidem sobre experiência do foro privado, e especificamente conjugal (a considerar mais adiante neste capítulo), "The Badgers" constitui uma instância mais das reflexões torturadas, dos dilemas cívicos e artísticos que nos vêm ocupando. A situação é, aparentemente, crepuscular ou nocturna, com um sujeito auto-interpelado na segunda pessoa, e no limiar de percepções alteradas pelo álcool, a pressentir mais do que ver um texugo passar pelo jardim; na sequência natural dos poemas anteriores - Heaney é cuidadoso na organização dos seus volumes - identifica-o com os fantasmas das vítimas que uma e outra vez o assombram:

> you stood, half-lit with whiskey
> sensing you had disturbed
> some soft returning.
>
> The murdered dead,
> you thought. (*FW* 25)

Estes dois versos têm a ressonância quase humorística do reconhecimento de um evento rotineiro, fantasmas habituais recebidos já com placidez imperturbável; mas a adversativa que se segue introduz a leitura mais complexa da assombração por aquele que matou (e possivelmente se auto-destruiu no acto), resgatado de uma possível configuração

malevolamente simplista para a atitude incerta de quem procurará *a posteriori* justificações para o inexplicável - e note-se como esse acto de "resgate" do vitimador vitimado tem aqui lugar através da reescrita e problematização como "some violent shattered boy" da apologia yeatsiana de "Some violent bitter man"[52]:

> But could it not have been
> some violent shattered boy
> nosing out what got mislaid
> between the cradle and the explosion [?] (*FW* 25)

Previsivelmente, as interrogações civico-políticas andarão paredes meias com as artísticas, e assim os texugos são lidos também como fantasmas regressando com intimações da fama - ou agoiros pairando sobre quem experimenta louros e homenagens enquanto outros matam e morrem?:

> Visitations are taken for signs.
> At a second house I listened
> for duntings under the laurels
> and heard intimations whispered
> about being vaguely honoured. (*FW* 25)

A assombração conduz, enfim, à identificação - através do texugo, com o "violent shattered boy", identidade subterrânea que emerge da clandestinidade no poeta expondo aparências equívocas, admissão do percurso "entre o berço e a explosão" como uma possibilidade que apenas se não verificou:

> the bogey of fern country [53]
> broke cover in me
> for what he is:
> pig family
> and not at all what he's painted.
> (...)
> The unquestionable houseboy's shoulders
> that could have been my own. (*FW* 25-6)

A abrir a estrofe final, que encerrava com os dois versos citados por último, formulava-se

---

[52] "Meditations in Time of Civil War - 1.Ancestral Houses", *CP* 225. A exaltação yeatsiana do "homem violento", aqui imaginado como o grande senhor que combinaria tais usos do poder com a protecção das artes - vertentes várias de uma mesma magnificência - encontraria também um destinatário mitológico em "Her violent man / Cuchulain" ("Crazy Jane on the Mountain", *CP* 390-1), "a man / Violent and famous" ("Cuchulain Comforted", *CP* 395).

[53] Para além da sua (possível) experiência pessoal, Heaney poderia ter encontrado uma fonte para os terrores que o texugo poderia suscitar, mas também as atrocidades de que era vítima, em "The Badger", de John Clare (*Selected Poems and Prose* 84-6) - isto para além da referência sempre relevante dos poemas sobre animais de Ted Hughes, muito especialmente (neste caso) "The Thought-Fox" (*The Hawk in the Rain* 15).

a questão decisiva, porque reveladora do desconforto perante o real que informa todo o modo meditativo e dilemático de que temos dado exemplos, bem como da dúvida sobre as implicações desse desconforto:

> How perilous is it to choose
> not to love the life we're shown? [54] (*FW* 26)

Noutro confronto com os mortos terminará *Field Work*, naquilo que é também a manifestação renovada da importância que, como atrás assinalávamos, Dante adquire para Heaney. O último poema do volume é, de facto, um passo do *Inferno*, com características que antecipam a estratégia dominante deste poeta como tradutor: na escolha dos textos que traduz, o convite a uma sua leitura como pronunciamento tendencialmente alegórico sobre a condição irlandesa; e uma "naturalização" na sua escrita do texto traduzido que guia essa leitura através do reconhecimento de conexões intertextuais com (outros) poemas seus. O episódio do *Inferno* que Heaney traduz - um dos mais conhecidos e reproduzidos em séculos subsequentes, nas várias literaturas europeias - é o do encontro com o conde Ugolino della Gherardesca, um aristocrata gibelino que, acusado de traição, foi morto à fome no cárcere conjuntamente com filhos e sobrinhos inocentes, por ordem do arcebispo Ruggeri degli Ubaldini; Dante representa os dois na zona reservada aos traidores da pátria, condenados a reproduzir, por toda a eternidade, o gesto retributivo do tormento de Ugolino, que crava os dentes na cabeça do arcebispo, perpetuamente devorando-lhe o cérebro. Os temas da traição, do encarceramento, dos homens como predadores - do relato de Ugolino consta um sonho premonitório sobre uma caçada ao lobo e suas crias - e dos crimes dos pais recaindo sobre a cabeça dos filhos, são passíveis de adquirir, no contexto da obra de Heaney, o valor inflectido de comentário sobre os comportamentos e as obsessões da história irlandesa. Quanto a passos específicos da versão de Heaney que concretizem a referida inflexão, atente-se no modo como a voz de Dante promete a Ugolino relatar a sua história (justapomos a tradução ao original):

---

[54] Para Neil Corcoran (*S.H.* 128) "[this] oracular rhetorical question" será uma das instâncias de dívida a Robert Lowell em poemas deste volume.

> If my tongue by then's not withered in my throat
> I will report the truth and clear your name.
>
> (*FW* 61)

> nel mondo suso ancora io te ne cangi,
> se quella con ch' io parlo non si secca. (XXXII: 138-9)[55]

- o passo traduzido parecendo a instância redentora da impotência verbal em que "Midnight", o poema sobre a extinção do lobo irlandês, castração simbólica das energias nacionais, deixava o sujeito poético: "The tongue's / Leashed in my throat" (*WO* 46). Repare-se também na consequência desesperada que Ugolino espera para as suas palavras - um anti-modelo a que a escrita de Heaney permanentemente se esquiva, mas de cuja prática no real do Ulster se faz ocasionalmente eco:

> Yet while I weep to say them, I would sow
> My words like curses - that they might increase
> And multiply upon this head I gnaw.
>
> (*FW* 61)

> Ma se le mie parole esser dien seme
> che frutti infamia al traditor ch' i' rodo,
> parlare e lacrimar vedrai inseme. (XXXIII: 7-9)

Note-se ainda como, na formulação do castigo que Pisa, a cidade que foi cenário da história de Ugolino, deveria ter tido, Heaney dá a configuração precisa de um "extermínio" pelos "estados vizinhos" àquilo que em Dante era a "punição" por "vizinhos" (que obviamente se subentendem como as cidades-estado ou outros poderes em condições de exercer essa punição):

> And since the neighbour states have been remiss
> In your extermination
>
> (*FW* 63)

> poi che i vicini a te punir son lenti (XXXIII: 81)

Por fim, registe-se o modo como a traição de Ugolino, que em Dante é uma possibilidade, é "revista" por Heaney como uma certeza, e acima de tudo a forma também mais enfática e universalizante como Heaney verte a atrocidade da morte dos descendentes conjuntamente com Ugolino na fórmula tradicional (em Inglês) do castigo trans-geracional - algo que lhe estará particularmente próximo, como vimos no capítulo anterior a propósito das

[55] A edição utilizada é: Dante Alighieri, *Inferno*, 2ª ed. (Milano: Rizzoli, 1980).

recorrências da desgraça:

> For the sins
> Of Ugolino, who betrayed your forts,
> Should never have been visited on his sons. (*FW* 63)

> Ché se 'l conte Ugolino aveva voce
> d'aver tradita te delle castella,
> non dovei tu i figlioli porre a tal croce. (XXXIII: 85-7)

Exemplos, enfim, de uma estratégia que permitiu a Michael Parker afirmar:

> If we pursue the analogy, as Heaney intends, Ulster becomes the 'nightmare tower', its innocent and guilty inhabitants plagued by moral famine, spiritual dearth. [56]

Dante será uma referência com valor acrescido no volume de poemas que se segue a *Field Work*, e em especial na longa sequência que constitui a segunda das suas três partes, e que lhe dá o título. Não tanto, como em "Ugolino", para caracterizar obliquamente a situação no Ulster, mas antes como apoio na tradição para uma *peregrinatio* íntima na qual se convocam e exorcizam (desejavelmente) em definitivo alguns "familiar ghosts" (*SI* 122).

Antes de nos dirigirmos à leitura da sequência "Station Island" reconheça-se, contudo, que outras continuidades são ensaiadas com o volume anterior. Como Neil Corcoran apontou[57], *Field Work* começava e terminava com poemas sobre refeições, "Oysters" e "Ugolino"...; na I Parte de *Station Island*, aquela que, no dizer de Barbara Hardy, se ocupa essencialmente dos vivos - enquanto a segunda trata dos mortos e a terceira um pouco de ambos[58] - um dos poemas que é inevitável mencionar no presente âmbito temático coloca uma vez mais o poeta à mesa com os amigos. O título, "Away from it All", parece prometer o distanciamento por que em "Oysters" se ansiava, mas em vez disso relança a discussão, numa hora do dia que, por ser de passagem, reforça o sentido de indefinição e hesitação do poeta entre as propostas que se lhe colocam:

---

[56] Parker, *S.H.: The Making* 177.

[57] Corcoran, *S.H.* 130.

[58] Barbara Hardy, "Meeting the Myth: *Station Island*", Curtis (ed.), *The Art of S.H.* (149-63) 151.

> It was twilight, twilight, twilight
> as the questions hopped and rooted. (*SI* 16)

Como sucedia em "Summer 1969", quarto poema da sequência "Singing School", as propostas dos seus amigos parecem ir no sentido do comprometimento - "And more power to us, my friend" (*SI* 16) - refugiando-se o poeta no exemplo de outros que, experimentando a opressão, vivem também a dúvida sobre a postura justa:

> and quotations start to rise
>
> like rehearsed alibis:
> *I was stretched between contemplation*
> *of a motionless point*
> *and the command to participate*
> *actively in history.* (*SI* 16)

A pergunta que alguém coloca sobre o sentido dessa intervenção "activa" parece só obter resposta implícita na subtileza cromática com que Heaney representa o crepúsculo, distinta de qualquer polarização e denegadora de simples opções disjuntivas:

> '*Actively*? What do you mean?'
> The light at the rim of the sea
> is rendered down to a fine
> graduation, somewhere between
> balance and inanition. ; (*SI* 17)

ou na sua auto-projecção no estado desorientado de uma das vítimas (uma lagosta) do festim que foi a ocasião do debate, quando retirada "do seu elemento":

> And I still cannot clear my head
> of lives in their element
> on the cobbled floor of that tank
> and the hampered one, out of water,
> fortified and bewildered. (*SI* 17)

"To survive amphibiously": poderia ser uma glosa sobre a última estrofe citada, e ocorre em *The Government of the Tongue* (xx), o volume de ensaios que, entre outras coisas, constituiria o ponto mais alto do interesse pelos poetas da Europa de leste que Heaney evidenciou ao longo da década de oitenta. Incluía textos sobre Czeslaw Milosz - o autor do passo citado na antepenúltima estrofe de "Away from it All", como o próprio Heaney explicava numa das poucas notas sobre *Station Island* - Zbigniew Herbert, Miroslav Holub e Osip Mandelstam, poetas imersos em circunstâncias políticas que os fizeram sentir de

modo mais pungente "the call to witness" (*GT* xvi) [59]. O reconhecimento da atracção pelos modos oblíquos como alguns poetas leste-europeus prestavam esse "testemunho" era sistematicamente equilibrado, contudo, por uma valoração hierarquizada dos pólos de uma dualidade clássica do propósito poético, que numa entrevista do mesmo ano tivera expressão tão simples quanto inequívoca:

> [In the East-European parables and fables] It's the truth-seeking dimension of poetry [I'm after]. It's what Horace called *utile*. And yet, I do think that in poetry just being useful is a bigger sin than just being pleasurable. [60]

No ano seguinte, e com o peso institucional da sua primeira aula como *Professor of Poetry* em Oxford, reafirmaria, sobre a experiência poética: "The movement is from delight to wisdom and not vice-versa"[61]. E, num ensaio publicado no mesmo ano, a eventual redução da dualidade ao pólo do *utile*, que na entrevista a Brandes era "pecado", tornava-se degradação e "traição" -

> At its most reprehensible, (...) party hack-work and betrayal; at its most understandable (...) lack of talent and pure cliché [62]

- oferecendo como contrapontos positivos autores leste-europeus a par dos irlandeses Joyce, Beckett e Flann O'Brien, e concluindo algumas páginas adiante: "The writer's task will ultimately be visionary rather than social"[63]. A relação entre as duas vertentes que tão consistentemente o preocupavam, mas face às quais também não ocultava a sua preferência, tinha, aliás, determinado o título *The Government of the Tongue* - assente à partida no reclamar da auto-validação da poesia, mas reconhecendo-lhe ainda, mesmo que a contragosto, um sentido alternativo de contenção e auto-repressão:

---

[59] No caso dos poetas polacos, a atracção de Heaney podia assentar também, segundo ele próprio, no dado cultural comum do catolicismo ligando lugares na Europa nos quais, como ilhas num oceano secularizado, "the common unconscious is still a religious unconscious" (Brandes, "S.H.: An Interview" 10).

Na mesma entrevista, Heaney admitia ainda ser o interesse pelos poetas leste-europeus em geral determinado pela sua mais fácil acessibilidade em traduções publicadas desde finais de setenta - uma questão de "moda literária" a que recentemente A.Alvarez se referiria sob o título "Plain Human Speech: East European poetry and radical *chic*", *TLS* (May 15 1992) 6-7 (um texto que viria a ser publicado como Introdução a: A.Alvarez (ed.), *The Faber Book of Modern European Poetry* (London: Faber, 1993).

[60] Brandes, "S.H.: An Interview" 11.

[61] Seamus Heaney, *The Redress of Poetry: An Inaugural Lecture delivered before the University of Oxford on 24 October 1989* (Oxford: Clarendon Press, 1990) 6.

[62] Heaney, "The Regional Forecast" 12.

[63] Heaney, "The Regional Forecast" 19.

> When I thought of 'the government of the tongue' as a general title for these lectures, what I had in mind was this aspect of poetry as its own vindicating force. In this dispensation, the tongue (representing both a poet's personal gift of utterance and the common resources of language itself) has been granted the right to govern. The poetic art is credited with an authority of its own (...) [but] my title can also imply a *denial* of the tongue's autonomy and permission. In this reading, 'the government of the tongue' is full of monastic and ascetic strictness. (*GT* 92, 96)

Era, acrescente-se, o segundo destes sentidos que regia as ocorrências **na poesia** da expressão "to govern the tongue"[64], no primeiro caso no contexto de uma oração propiciatória - ansiando precisamente por um momento em que a língua "se desgovernasse" ou "assumisse o governo" inspiradamente; no segundo, no quadro do *decorum* cultural e linguístico do escolarizado que regressava a um ambiente doméstico que receava intimidar:

> and I make a morning offering again:
> *that I may escape the miasma of spilled blood,*
> *govern the tongue, fear hybris, fear the god*
> *until he speaks in my untrammelled mouth.*
>
> ("Shelf Life, 5.Stone from Delphi", *SI* 24)

> So I governed my tongue
> In front of her, a genuinely well-
> adjusted adequate betrayal
> Of what I knew better. ("Clearances, 4", *HL* 28)

Regressemos, contudo, à questão da referência leste-europeia, para reconhecer que ela encontrará as suas ocorrências porventura mais memoráveis nas parábolas políticas em *The Haw Lantern*, como mais adiante veremos; mas não deixa de se manifestar também noutros poemas da I Parte de *Station Island*. O poema seguinte a "Away from it All" retoma-a, não, contudo, nas circunstâncias históricas do séc.XX e da cortina-de-ferro, mas antes na Rússia czarista de finais do séc.XIX, a propósito de um episódio biográfico de Anton Chekhov. Como da leitura do poema, "Chekhov on Sakhalin", resulta claro, e Heaney explicaria em pormenor no capítulo introdutório de *The Government of the Tongue*,

---

[64] A propósito desta necessidade de "governar a língua", de reger adequadamente o poder que lhe corresponda, registe-se que na cultura tradicional irlandesa a crença nesse poder era tão grande que se especificava de modo gravoso no sistema penal gaélico:

> A whole section of the Ancient Laws of Ireland (the Brehon Law) is devoted to specifying the kind of penalty to be imposed for resorting to spells, slander and verbal abuse. Satire and verbal assaults were classified with 'crimes of the tongue' and these two forms of injury were equivalent to the stealing of a man's cattle or the violation of his wife.

(Nina Witoszek and Patrick Sheeran, "The Tradition of Vernacular Hatred", Lernout (ed.), *The Crows Behind the Plough* (11-27) 15).

Chekhov empreendeu uma viagem a uma colónia penal na ilha Sacalina para estudar as condições de internamento, e através desse gesto de intervenção social, ética e profissionalmente apoiado na sua condição de médico, exorcizar a culpa pelo "luxo" da sua prática artística - "So, he would pay his 'debt to medicine'" (*SI* 18), é o primeiro verso do poema. A percepção para que o poema tende, contudo, e que é comum às leituras que Heaney oferece dos autores leste-europeus, é o já citado reclamar de "lyric action (...) [as] radical witness" (*GT* xix), de que a melhor **intervenção** que o poeta pode ter é o **compromisso** inquebrantável com a sua arte - percepção essa cuja reiteração em sucessivos poemas e volumes temos vindo a assinalar, a necessidade de cada nova ocorrência significando contudo, paradoxalmente, que a hesitação se mantém; do mesmo modo, na defesa empenhada da tese, uma e outra vez ao longo de *The Government of the Tongue*, de que o culto do belo perante a opressão é o combate que compete ao poeta, ganha tanto impacto o virtuosismo da argumentação crítica como a suspeita de que só a surda repetição da dúvida justifica uma insistência que será essencialmente um esforço de auto-persuasão - afinal, há muito que o auditório crítico de Heaney, na sua maioria, se rendeu à referida tese, verberando pelo contrário os momentos em que dá sinais de a querer transgredir...

No caso concreto de "Chekhov on Sakhalin", o momento que se celebra é, não o da validação pelo escritor da sua função social no reconhecimento da opressão para posterior denúncia, mas sim o do gozo a que se entrega bebendo uma garrafa de conhaque na primeira noite na ilha, simbolizando o "luxo" que se pretendia exorcizar, mas permanecendo ao longo da sua estada (assim Heaney o imagina) uma referência contraponível à ilusória libertação através de auto-flagelações:

> No cantor
> In full throat by the iconostasis
> Got holier joy than he got from that glass
> (...)
> When he staggered up and smashed it on the stones
> It rang clearly as the convicts' chains
> That haunted him. In the months to come
> I rang on like the burden of his freedom
>
> To try for the right tone - not tract, not thesis -
> And walk away from floggings. He who thought to squeeze
> His slave's blood out and waken the free man
> Shadowed a convict guide through Sakhalin. (*SI* 18-19)

Comentando este poema no seu recente estudo biografico-crítico de Heaney, Michael Parker aponta a curiosidade de o poeta representar Chekhov empreendendo a viagem para

Sacalina no sentido do **norte** - "With his back to all he travelled north", "That far north, Siberia was south" (*SI* 18) - quando na realidade a viagem seria para **leste**... A inferência é óbvia: é Heaney quem viaja com frequência da República para a Irlanda do **Norte**, passando, já próximo do seu destino, pela prisão / campo de internamento de Long Kesh; como Parker conclui,

> the word 'north' has now come to be loosely synonymous in his mind with a state of confinement, with wilderness, with inanition. [65]

A observação de Parker quanto à alusão implícita a Long Kesh perde algum do seu eventual carácter especulativo quando se verifica que o poema seguinte em *Station Island* evoca um passeio ao crepúsculo junto a um campo de internamento, a propósito da pedra então recolhida e que lhe dá o título, "Sandstone Keepsake". O campo em causa situa-se no lado norte do estuário de um rio que serve de fronteira entre a República e a Irlanda do Norte[66]; um rio metaforicamente aproximável a um dos que separavam o Hades do mundo dos vivos - "A stone from Phlegethon" (*SI* 20) - arrastando esta locação "infernal" a referência a um dos encontros dantescos, no círculo dos "violentos contra o próximo" (imediatamente contíguo ao Flégeton), que por sua vez comporta para o gesto de pegar na pedra um sentido transgressivo, de danação:

> Evening frost and the salt water
>
> made my hand smoke, as if I'd plucked the heart
> that damned Guy de Montfort to the boiling flood [67] (*SI* 20)

As duas últimas estrofes anulam contudo a possibilidade transgressiva, não sem antes sugerirem alguma desilusão ou sentido de humilhação por parte do poeta que segura a pedra para a guardar como um *memento*, que não para a arremessar aos guardas; estes vigiam-no apenas por momentos, para logo se desinteressarem de uma figura inofensiva habitando o "estado livre" (a expressão é irónica por ter designado a Irlanda do sul nas primeiras décadas de independência) do seu compromisso artístico, compenetrada, com uma melancolia auto-depreciativa, da sua não-vocação de reforma socio-política:

---

[65] Parker, *S.H.: The Making* 186.

[66] Trata-se do campo de Magilligan Point (ver Parker, *S.H.: The Making* 187), criado em 1971, o ano em que foi introduzido na Irlanda do Norte o regime de *internment without trial*.

[67] O passo relevante é *Inferno*, XII: 18-20.

> Anyhow, there I was with the wet red stone
> in my hand, staring across at the watch-towers
> from my free state of image and allusion,
> swooped on, then dropped by trained binoculars:
>
> a silhouette not worth bothering about,
> out for the evening in scarf and waders
> and not about to set times wrong or right,
> stooping along, one of the venerators. (*SI* 20)

É a insatisfação transparecendo no registo auto-depreciativo que leva Mary Kinzie a descrever este poema como "Heaney's most successful bourgeois political poem"[68]; noutra leitura, a de Barbara Hardy, o também identificável registo de resignação fará de "Sandstone Keepsake"

> a *de facto* solution to Heaney's anxieties about poetic feeling and history and his fears of blandness, propaganda, and complicity. [69]

O perpétuo diferir, que temos assinalado, do momento de definitiva exorcização das dúvidas e culpas coloca a "solução" de Hardy no condicional: note-se que, mesmo considerando apenas a I Parte de *Station Island*, o primeiro poema da breve sequência "Shelf Life", dedicada, como "Sandstone Keepsake", a objectos com uma memória, representa de novo o poeta incapaz de não ler no objecto considerado sentidos que o reconduzem à auto-questionação, descobrindo num pedaço de granito uma dureza "hebraica" ou "calvinista" que contrasta com a "complacência" reconhecível em si mesmo:

> this flecked insoluble brilliant
>
> I keep but feel little in common with -
> a kind of stone age circumcising knife,
> a Calvin edge in my complaisant pith. ; ("Shelf Life, 1.Granite Chip", *SI* 21)

e a última estrofe de "The Loaning" traz de novo uma cena persecutória, de algum modo reminiscente do sonho/pesadelo de vitimação política em "The Unacknowledged Legislator's Dream" (*N* 56), como também da experiência leste-europeia cuja atracção para Heaney comentávamos acima:

> At the click of a cell lock somewhere now
> the interrogator steels his *introibo*,
> the light motes blaze, a blood-red cigarette
> startles the shades, screeching and beseeching. (*SI* 52)

---

[68] Kinzie, "Deeper than Declared" 35.

[69] Hardy, "Meeting the Myth" 163.

Sombras, gritos lancinantes e que imploram...: as últimas palavras de "The Loaning" poderiam ser uma das ligações possíveis entre a I Parte de *Station Island* e a vertente dantesca da sequência-título, que se inicia poucas páginas depois - e na qual cinco das doze "estações" são em *terza rima*, exibindo a sequência globalmente uma mescla de registos e de âmbitos da experiência que o poeta Louis Simpson recentemente reconheceu como outro elo intertextual com a *Divina Commedia*: "In Dante as in Heaney, private and public life, the local and the general, the vernacular and 'high' poetry, are mixed"[70]. Acresce o reconhecimento por Heaney de Dante como um paradigma, em especial num ensaio de 1985 com um título tão revelador quanto "Envies and Identifications: Dante and the Modern Poet"; e ainda num passo de *The Government of the Tongue* no qual um Heaney quase cinquentenário ("nel mezzo del cammin") punha em prática a sua habitual estratégia de auto-leitura através da leitura ostensiva de outros, e, pronunciando-se sobre o interesse de Eliot e de Mandelstam por Dante, comentava: "Both men (...) were turning to the great Florentine at a moment of mid-life crisis" (*GT* 98).

Constituiria, contudo, uma profunda distorção de leitura não reconhecer a proeminência dos elementos "vernáculos" a que Louis Simpson se referia, o lastro cultural inequivocamente irlandês que enquadra "Station Island": afinal, como em menções anteriores pudemos assinalar, a sequência assume-se como a recriação literária de uma peregrinação a Lough Derg, a peregrinação irlandesa por excelência - e uma das mais antigas na Europa - que Heaney terá efectuado por três vezes na sua juventude[71], referência inerradicável do imaginário católico tradicional e alvo preferencial de aversão protestante, mas também de algum embaraço para católicos mais "laicizados" ou "liberais".

A dissolução da individualidade na prática colectiva da peregrinação constitui um dos modos básicos como o conflito entre as lealdades do poeta à sua arte e à sua gente se deixam representar desde o primeiro poema de "Station Island". Assombrado pela figura

---

[70] Louis Simpson, "Irish Ghosts: 'Station Island'", Andrews (ed.), *S.H.: A Collection* (139-49) 141.

[71] Corcoran, *S.H.* 79.

excêntrica, marginal - e portanto fortemente individualizada - de Simon Sweeney, um "papão" da infância que se sugere como *alter ego* pela rima dos nomes (Heaney / Sweeney) mas também pelo sentido entretanto já adquirido na obra de Heaney pelo "outro" Sweeney, o rei alienado do longo poema medieval cuja tradução Heaney publicara no ano anterior, o poeta vê a sua atenção disputada por "another sound" (para além da voz de Sweeney):

> a crowd of shawled women
> (...)
> It whispered to the silence,
> 'Pray for us, pray for us,'
>
> it conjured through the air
> until the field was full
> of half-remembered faces,
> a loosed congregation
> that straggled past and on. (*SI* 62-3)

Trata-se da caracterização reiterada do catolicismo segundo Heaney: feminino, de suavidades dolentes (recorde-se "Poor Women in a City Church", *DN* 42), as aliterações nos segundo e terceiro versos da estrofe por último citada colocando a sua dimensão gregária numa longa tradição - edificante, alegórica, literária - pela alusão ao "fair field full of folk" no *Piers Plowman* de Langland. O confronto entre a voz de Sweeney e as atracções do chamamento comunitário cresce para o final do poema, o *slogan* gritado pelo trânsfuga podendo ganhar validade que ultrapasse o contexto religioso imediato para se aplicar a todo e qualquer reclamar de uma adesão do poeta a vontades e manifestações colectivas (cuja estridência é tudo menos incomum na Irlanda), e os sons e gestos repetidos pela multidão, que para já verá o poeta juntar-se-lhe, agregando a si um sentido metapoético pela força inebriante da regularidade que os rege:

> 'Stay clear of all processions!'
>
> Sweeney shouted at me
> but the murmur of the crowd
> and their feet slushing through
> the tender, bladed growth
> opened a drugged path
>
> I was set upon. (*SI* 63)

O confronto que aqui se representa não passou despercebido à crítica, que reconheceu por detrás dele algumas das alternativas e dilemas que têm feito Heaney hesitar. Não ouvir, para já, a voz da *persona* Simon Sweeney significa atender a um valor basilar

da formação de Heaney, por ele frequentemente sublinhado; nas palavras de Catherine Byron, na sua recente (e idiossincrática) "repetição" do trilho de Heaney em Lough Derg,

> Attending to his own voice carries with it the possibility, in Catholic terms, of the very *hubris* he has been schooled to hate. (...) To trust one's own self and voice can be, in a Catholic world-picture, dangerously close to the sin of Lucifer. [72]

Como o próprio Heaney declarara, numa entrevista de 1979,

> About the only *enmity* I have is toward pride (...)
> I hate a *moi* situation, an egotism, a presumption, a *hubris* (...)
> probably patience is the best virtue (...)
> I believe in humility and in bowing down, and in 'we' rather than 'I' [73]

E um passo de *The Government of the Tongue* propunha explicitamente a poesia como recuperação de memória colectiva: "poetry as a reminder of what, together, we may have chosen to forget" (*GT* 130).

Contudo, a necessidade de resgatar o individual do abraço sufocante do comunitário, no sentido de um maior conseguimento artístico, manifestava-se pela ânsia de "autoridade" verbalizada em entrevistas **também** de 1979, o ano de *Field Work*, como quando sugeria que o atingir da maturidade pelo poeta coincidia com "having the authority to do your own work - *auctoritas*, yourself as the *auctor* of the work" [74]. Não será assim por acaso que o segundo poema de "Station Island" se prende com percursos individuais - do poeta, na estrada para Lough Derg, mas estacionado, e em abstracção e isolamento; e da figura que emerge do Passado historico-literário, que começa por se deixar entrever, literalmente, em **rectrovisão**, e cuja marcha pelo meio da estrada significa o seu não-alinhamento e comporta um desafio:

> I was parked on a high road, listening
> to peewits and wind blowing round the car
> when something came to life in the driving mirror,
>
> someone walking fast in an overcoat
> and boots, bareheaded, big, determined
> in his sure haste along the crown of the road
>
> so that I felt myself the challenged one. (*SI* 64)

---

[72] Byron, *Out of Step* 69-70.

[73] Haffenden, "Meeting S.H." 12.

[74] Kinahan, "Artists on Art" 410.

O desafio é o de um predecessor na consagração literária de Lough Derg - William Carleton, rapidamente identificável pela referência alguns versos abaixo ao seu *The Lough Derg Pilgrim* [75]. Esse predecessor experimentou a estrada para Lough Derg como o princípio da abjuração da fé em que cresceu, ganhando por isso uma reputação de "vira-casacas" de que Heaney o quererá redimir com o sentido da independência na marcha isolada em que o representa, mas pela qual inequivocamente se deixa assombrar, somando-lhe a culpa de não pôr em prática, por uma tantas vezes auto-dramatizada timidez, o militantismo anti-supersticioso e anti-sectário que atribui ao próprio Carleton. Veja-se um passo da auto-descrição do escritor oitocentista, e a resposta do poeta de finais do séc.XX que permanece demasiado consciente de não seguir modelos nacionalistas passados:

> hard-mouthed Ribbonmen and Orange bigots
> made me into the old fork-tongued turncoat
> who mucked the byre of their politics.
>
> If times were hard, I could be hard too.
> I made the traitor in me sink the knife.
> And maybe there's a lesson there for you
>
> whoever you are, wherever you come out of,
> for though there's something natural in your smile
> there's something in it strikes me as defensive.'
>
> 'I have no mettle for the angry role,'
> I said.
> (...)
> Obedient strains (...) tuned me first
> and not that harp of unforgiving iron
>
> the Fenians strung. (*SI* 65-6)

Esta ênfase renovada na obediência menorizante que o poeta descobre em si não invalida, contudo, que "Station Island" seja também o registo e a problematização do maior desvio individual possível no cenário em que a sequência existe: uma perda de fé. O quarto poema abre com o sujeito, perante a cruz de S[a]. Brígida, "ready to say the dream words *I renounce*" (*SI* 69) - mas a fórmula de renúncia ao Mundo, ao Diabo e à Carne, que todos os peregrinos em Lough Derg têm de pronunciar em voz alta, não chega a ser cumprida: "My arms were open wide / But I could not say the words" (*SI* 69). A interrupção, que conduz à inibição definitiva do acto renunciatório, configura-se como o surgimento de mais

[75] Ver referências anteriores a Carleton e à sua significação historico-literária em: cap.1, pp.217-18.

um dos fantasmas que a consciência do poeta vai convocando: "a young priest, glossy as a blackbird" (*SI* 69), alguém que a tudo renunciou para cumprir uma vocação e morrer cedo nas missões. A leitura dessa escolha neste quarto poema começa a desenhar-se com a apreciação reticente, pouco comum em Heaney, da veneração clerical que projecta na Irlanda uma aura moral e socialmente gratificante em torno da família que vê surgir no seu seio um jovem padre, "like some sort of holy mascot" (*SI* 70). Mas também este fantasma se revela um *alter ego* possível do poeta, quando, confrontado com um juízo pouco concordante com a sua opção - juízo que, aliás, valida - o padre vem a questioná-lo sobre a sua (também) aparente necessidade de uma vocação, e o seu desejo de expiar culpas:

> 'And you,' he faltered, 'what are you doing here
> but the same thing? What possessed you?
> I at least was young and unaware
>
> that what I thought was chosen was convention.
> But all this you were clear of you walked into
> over again. (*SI* 70)

A hipótese explicativa, não desmentida, que o jovem padre coloca para o final comporta para a sequência, globalmente, o sentido de um último e decisivo confronto do poeta com legados que o oprimem - e que no caso particular deste poema se definem como os da fé da sua juventude: "'Unless you are here taking the last look'"(*SI* 71). É então com o lastro moral contraditório, definido nos primeiros poemas, de quem ora se "junta à procissão" ora a abandona, e (ainda) com a irresolução que lhe é consequente, que o poeta vai experimentar os encontros de maior pungência em "Station Island", aqueles que lhe trazem os espectros de vítimas dos *troubles* suas conhecidas. Não se trata, contudo, de uma reposição do que se ensaiava já nos poemas de *Field Work* igualmente dedicados a essas figuras: ao registo elegíaco, de lamentação meditativa, que aí predominava, seguem-se agora encontros dialogados, literalmente dramáticos pela dimensão agonística que os caracteriza, no esforço de esclarecimento definitivo da relação do poeta com os seus fantasmas mais estridentes. O primeiro visita-o no sétimo poema da sequência, perturbando-lhe um momento meditativo, de algum modo auto-depreciado pela postura não só "ociosa" como de procura de um conforto narcísico que configura, e representado de modo a evocar, precisamente, a situação de um poema de *Field Work* ("Triptych, III - At the Water's Edge", *FW* 14):

> I had come to the edge of the water,
> soothed by just looking, idling over it

as if it were a clear barometer

or a mirror, when his reflection
did not appear but I sensed a presence (*SI* 77)

Essa presença - "an old footballing friend, William Strathearn", como informa Michael Parker[76] - exibe as marcas ensanguentadas da represália sectária que o vitimou[77], dirigida a **um qualquer** membro da comunidade contrária mesmo que (como era o caso) não comprometido; persuadido por falsas razões humanitárias a abrir a sua loja a meio da noite, esta vítima conheceu o horror de ser abatida a sangue-frio **por gente que conhecia** ("I knew them both" - *SI* 78), no meio de um "nada dizer" literal e mais sinistro do que a evasiva que se recomendava num dos poemas de *North* que mais longamente comentámos:

'Did they say nothing?' 'Nothing. What would they say?'
'Were they in uniform? Not masked in any way?'
'They were barefaced as they would be in the day (*SI* 79)

Perante isto, o poeta é forçado à compreensão da irrelevância que é, para a vítima, a informação que lhe traz de que os seus assassinos foram encontrados e presos, como ainda, no final, a futilidade do pedido de perdão que lhe apresenta pelas vagas omissões e distanciamentos que reconhece necessários mas o continuam a perseguir:

'Forgive the way I have lived indifferent -
forgive my timid circumspect involvement,'

I surprised myself by saying. 'Forgive
my eye,' he said, 'all that's above my head.' (*SI* 80)

Nem todas as vítimas, contudo, são representadas exibindo esta indiferença benevolente face à postura do poeta - como Adrian Frazier comentou, "There seems to be as little agreement in the other world as there is in this one as to what a Northern poet should do"[78]. De facto, o poema seguinte, o oitavo, revelar-se-á o ponto moralmente mais dilacerante da sequência precisamente pelas acusações que o poeta se dirigirá na voz de um dos seus fantasmas recorrentes. Não o primeiro que lhe surge, um arqueólogo seu amigo que morreu de doença e não de violência, que lhe suscita mesmo assim a culpa de ter com ele

---

[76] Parker, *S.H.: The Making* 192.

[77] Para Catherine Byron, "an icon of 'ravaged forehead and blood' that recalls the thorn-ravaged, suffering face of Christ in depictions of the Passion" (Byron, *Out of Step* 139).

[78] Adrian Frazier, "Pilgrim Haunts: Montague's *The Dead Kingdom* and Heaney's *Station Island*", *EI* XX:4 (Winter 1985), (134-43) 136.

negligenciado obrigações de amizade - "I had somehow broken / covenants, and failed an obligation" (*SI* 81) - e que é evocado fundamentalmente para realçar (de novo, se nos lembrarmos de *North*) como escavar o solo irlandês mais não evidencia do que um registo de ódios porventura mal-enterrados: "a muck of bigotry under the walls", "a cairn of stone force that might detonate, / the eggs of danger" (*SI* 82). Será, de facto, com o segundo fantasma desta oitava estação que ocorre o cúmulo de pungência emocional e moral a que acima nos referíamos - e esse segundo fantasma é Colum McCartney, o primo do poeta que era evocado elegiacamente em "The Strand at Lough Beg" (*FW* 17-18). As acusações que lhe traz são explícitas, e reportam-se em primeiro lugar às circunstâncias em que Heaney soube do assassinato - num encontro com poetas - e da débil reacção emocional que a notícia lhe causou, defendendo-se o poeta com a sensação de testemunhar algo que "estava destinado", alusão uma vez mais ao seu condicionamento por uma predisposição religiosa e cultural de pessimismo resignado:

> You were there with the poets when you got the word
> and stayed there with them, while your own flesh and blood
> was carted to Bellaghy from the Fews.
> They showed more agitation at the news
> than you did.'
> 'But they were getting crisis
> first-hand, Colum, they had happened in on
> live sectariam assassination.
> I was dumb, encountering what was destined.' (*SI* 82-3)

Só que Heaney veio a escrever sobre o incidente, e é precisamente com referência ao tratamento que lhe deu em "The Strand at Lough Beg" - emotivo mas enquadrado por referências literárias, compassivo mas ritualizante - que surgem as acusações para as quais o poeta não apresentará defesa, as de um aproveitamento da desgraça para os seus fins artísticos, de uma representação da morte que a embeleza e atenua a possibilidade do ultraje, perpetuando a reacção resignada que o poeta começara por experimentar:

> You confused evasion with artistic tact.
> The Protestant who shot me through the head
> I accuse directly, but indirectly, you
> who now atone perhaps upon this bed
> for the way you whitewashed ugliness and drew
> the lovely blinds of the *Purgatorio*
> and saccharined my death with morning dew.' (*SI* 83)

A descrição, no poema seguinte e na primeira pessoa, dos processos de declínio físico de um grevista da fome, assim como das visões de pesadelo que a memória desse

morto acorda no poeta, dificilmente suscitariam acusações de "embelezamento de cadáveres" como as que na voz de Colum McCartney se verbalizavam. A culpa que a imagética do horror no nono poema de "Station Island" confessadamente traduz terá um suporte biográfico próximo do que emergia no poema anterior: como Elmer Andrews esclarece, enquanto a família de Heaney participava no velório de Francis Hughes, um vizinho que morreu em greve de fome em Long Kesh, "he was at an Oxford poetry-reading staying in Sir Keith Joseph's room at All Souls"[79]. A esta memória de "dormir com o inimigo" não será alheia então uma imagética repelente declaradamente proposta como "My softly awash and blanching self-disgust" (*SI* 85); e ainda os actos de contrição:

> 'I repent
> My unweaned life that kept me competent
> To sleepwalk with connivance and mistrust,'
> (...)
> 'I hate how quick I was to know my place.
> I hate where I was born, hate everything
> That made me biddable and unforthcoming,' (*SI* 85)

Entre estas duas asserções, a mera circunstância da justaposição sugerindo uma continuidade, ficava a evocação de um objecto descoberto e reverenciado na infância,

> The old brass trumpet with its valves and stops
> I found once in loft thatch, a mystery
> I shied from then for I thought such trove beyond me. (*SI* 85)

Como dispositivo para regular o sopro (a voz), ajustando-lhe volume e entoação, é um correlativo objectivo da possibilidade artística contemplada pelo neófito, dir-se-á - mas, mais precisamente, de uma arte **pública** e **estridente** como o instrumento de metal, a arte da qual o poeta se não tornou prioritariamente um praticante, essa não-escolha e as suas razões causando-lhe neste poema a auto-aversão em que acima atentávamos.

Se o primeiro poema com fantasmas de vítimas dos *troubles* (o sétimo da sequência) se iniciava com um momento de auto-contemplação numa superfície reflectora, com efeitos à partida repousantes -

> I had come to the edge of the water,
> soothed by just looking, idling over it
> as if it were a clear barometer
>
> or a mirror (*SI* 77)

---

[79] Andrews, *The Poetry of S.H.* 169.

negligenciado obrigações de amizade - "I had somehow broken / covenants, and failed an obligation" (*SI* 81) - e que é evocado fundamentalmente para realçar (de novo, se nos lembrarmos de *North*) como escavar o solo irlandês mais não evidencia do que um registo de ódios porventura mal-enterrados: "a muck of bigotry under the walls", "a cairn of stone force that might detonate, / the eggs of danger" (*SI* 82). Será, de facto, com o segundo fantasma desta oitava estação que ocorre o cúmulo de pungência emocional e moral a que acima nos referíamos - e esse segundo fantasma é Colum McCartney, o primo do poeta que era evocado elegiacamente em "The Strand at Lough Beg" (*FW* 17-18). As acusações que lhe traz são explícitas, e reportam-se em primeiro lugar às circunstâncias em que Heaney soube do assassinato - num encontro com poetas - e da débil reacção emocional que a notícia lhe causou, defendendo-se o poeta com a sensação de testemunhar algo que "estava destinado", alusão uma vez mais ao seu condicionamento por uma predisposição religiosa e cultural de pessimismo resignado:

> You were there with the poets when you got the word
> and stayed there with them, while your own flesh and blood
> was carted to Bellaghy from the Fews.
> They showed more agitation at the news
> than you did.'
> 'But they were getting crisis
> first-hand, Colum, they had happened in on
> live sectariam assassination.
> I was dumb, encountering what was destined.' (*SI* 82-3)

Só que Heaney veio a escrever sobre o incidente, e é precisamente com referência ao tratamento que lhe deu em "The Strand at Lough Beg" - emotivo mas enquadrado por referências literárias, compassivo mas ritualizante - que surgem as acusações para as quais o poeta não apresentará defesa, as de um aproveitamento da desgraça para os seus fins artísticos, de uma representação da morte que a embeleza e atenua a possibilidade do ultraje, perpetuando a reacção resignada que o poeta começara por experimentar:

> You confused evasion with artistic tact.
> The Protestant who shot me through the head
> I accuse directly, but indirectly, you
> who now atone perhaps upon this bed
> for the way you whitewashed ugliness and drew
> the lovely blinds of the *Purgatorio*
> and saccharined my death with morning dew.' (*SI* 83)

A descrição, no poema seguinte e na primeira pessoa, dos processos de declínio físico de um grevista da fome, assim como das visões de pesadelo que a memória desse

morto acorda no poeta, dificilmente suscitariam acusações de "embelezamento de cadáveres" como as que na voz de Colum McCartney se verbalizavam. A culpa que a imagética do horror no nono poema de "Station Island" confessadamente traduz terá um suporte biográfico próximo do que emergia no poema anterior: como Elmer Andrews esclarece, enquanto a família de Heaney participava no velório de Francis Hughes, um vizinho que morreu em greve de fome em Long Kesh, "he was at an Oxford poetry-reading staying in Sir Keith Joseph's room at All Souls"[79]. A esta memória de "dormir com o inimigo" não será alheia então uma imagética repelente declaradamente proposta como "My softly awash and blanching self-disgust" (*SI* 85); e ainda os actos de contrição:

> 'I repent
> My unweaned life that kept me competent
> To sleepwalk with connivance and mistrust,'
> (...)
> 'I hate how quick I was to know my place.
> I hate where I was born, hate everything
> That made me biddable and unforthcoming,' (*SI* 85)

Entre estas duas asserções, a mera circunstância da justaposição sugerindo uma continuidade, ficava a evocação de um objecto descoberto e reverenciado na infância,

> The old brass trumpet with its valves and stops
> I found once in loft thatch, a mystery
> I shied from then for I thought such trove beyond me. (*SI* 85)

Como dispositivo para regular o sopro (a voz), ajustando-lhe volume e entoação, é um correlativo objectivo da possibilidade artística contemplada pelo neófito, dir-se-á - mas, mais precisamente, de uma arte **pública** e **estridente** como o instrumento de metal, a arte da qual o poeta se não tornou prioritariamente um praticante, essa não-escolha e as suas razões causando-lhe neste poema a auto-aversão em que acima atentávamos.

Se o primeiro poema com fantasmas de vítimas dos *troubles* (o sétimo da sequência) se iniciava com um momento de auto-contemplação numa superfície reflectora, com efeitos à partida repousantes -

> I had come to the edge of the water,
> soothed by just looking, idling over it
> as if it were a clear barometer
>
> or a mirror (*SI* 77)

---

[79] Andrews, *The Poetry of S.H.* 169.

- para o final do nono poema da sequência o poeta torna a olhar-se num espelho para, neste caso, e concluídos os confrontos com os que morreram violentamente, ver problematizada a sua auto-imagem:

> I mouthed at my half-composed face
> In the shaving mirror, like somebody
> Drunk in the bathroom during a party,
> Lulled and repelled by his own reflection. (*SI* 86)

A duplicidade que aqui se reconhece medeia, de algum modo, entre a repulsa do poeta pela sua inconsequência e indiferença, registada em versos anteriores, e um final que aparentemente se quererá reconfortante, por remeter para singulares triunfos da persistência na consecução de objectivos - mesmo que a relação última em que estes existem com os gestos que os visam seja de uma causalidade apenas ilusória:

> Then I thought of the tribe whose dances never fail
> For they keep dancing till they sight the deer. (*SI* 86)

Enquanto conclusão de um grupo de poemas que, dentro da sequência "Station Island", têm o dado comum da assombração pelos mortos dos *troubles*, este desfecho é, contudo, pouco incisivo, revelador de indefinições que suscitaram junto de parte da crítica reparos de que a apreciação de Adrian Frazier poderá ser representativa:

> The three poems do not move toward clarification; things become darker by degrees. The first is the best poem and the clearest statement; the last is the worst poem and the most helplessly confused statement [80]

Reflectindo sobre a ênfase penitencial da maior parte de "Station Island", Andrew Waterman e Edna Longley ofereceram juízos convergentes entre si e com o de Frazier:

> Too much of 'Station Island' offers a mulling-over and embroidering of the lesson rather than its imaginative application to further experience. Looking into his soul, Heaney slides towards portentous rumination on his role. [81]

> Heaney's *mea culpa* justifies the secular suspicion of confession as bad for the soul (...) guilt turns out to be a useless *poetic* emotion too.[82]

Há, contudo, um momento penitencial em "Station Island" que escapa em regra ao âmbito destes juízos: a estação XI, que, na sua maior parte, constitui a tradução de um

---

[80] Frazier, "Pilgrim Haunts" 137.

[81] Andrew Waterman, "'The best way out is always through'", Andrews (ed.), *S.H.: A Collection* (11-38) 30.

[82] Longley, "Old Pewter" 57.

poema de S.João da Cruz ("Cantar del alma que se huelga de conoscer a Dios por fe"), tarefa que foi um dia encomendada por um monge ao poeta como penitência. As primeiras estrofes, que antecedem a tradução, para além de esclarecerem a circunstância determinante do poema, colocam o gesto expiatório que ele cumpre face a uma instância transgressiva na experiência do poeta - instância essa sobre a qual escrevera já na década anterior:

> As if the prisms of the kaleidoscope
> I plunged once in a butt of muddied water
> surfaced like a marvellous lightship (*SI* 89)

A referência é a um episódio relatado num dos poemas-em-prosa de *Stations*, "Waterbabies" (que lemos no capítulo anterior em articulação com outros poemas de Heaney):

> Perversely I once fouled a gift there and sank my new kaleidoscope in the puddle. Its bright prisms that offered incomprehensible satisfactions were messed and silted: instead of a marvellous lightship, I salvaged a dirty hulk. (*S* 9)

Sublinhámos, aquando da primeira leitura que fizemos deste texto, como poemas de *The Haw Lantern* e *Seeing Things* (com destaque para o exemplo proveniente deste último volume) pareciam oferecer a possibilidade de reversão do gesto degradante que aqui se recordava. Reconheça-se agora essa possibilidade na evocação do monge que entregou ao poeta a penitência cumprida no décimo-primeiro poema de "Station Island":

> and out of its silted crystals a monk's face
> that had spoken years ago from behind a grille
> spoke again about the need and chance
>
> to salvage everything, to re-envisage
> the zenith and glimpsed jewels of any gift
> mistakenly abased...
>
> What came to nothing could always be replenished.
> 'Read poems as prayers,' he said (*SI* 89)

Antecipa-se aqui o impulso para o visionário e o maravilhoso que *Seeing Things* consagrará - questão à qual regressaremos ainda. E esta enxertia de um registo místico no estádio quase final de uma "peregrinação" que alegorizou angústias civico-políticas face a responsabilidades estéticas (ou vice-versa) poderia ser uma particularização do juízo, de âmbito mais geral, de John Wilson Foster:

> Certainly there is in Heaney an instinct for propitiation and spiritual intercession as deep as his instinct for retreat and neutrality, a desire to turn dew into holy water, to make poetry a ceremony of assuagement. (...) [and] Only a poetry whose craft is equal to its largess of humane love can suggest

an ennobling resemblance to religion. [83]

"Great art is comforting (...) I think that art does appease"[84], afirmara o próprio Heaney cinco anos antes de *Station Island*, oferecendo o exemplo do *Purgatorio* de Dante. É da busca e do encontrar de confortos, da recuperação de uma serenidade, como também das vias para uma mestria que esteja à altura de poemas que se releiam noutros poemas "como orações", que se trata nos dois últimos poemas de "Station Island", o penúltimo contendo, como vimos, a tradução de S.João da Cruz, o décimo-segundo e último encontrando a saída da ilha pela mão do fantasma literário mais famoso da sequência: Joyce. Rapidamente identificável por alusões a *Finnegans Wake* e *Portrait of the Artist as a Young Man*, assim como à sua cegueira - "Blind Joyce, like blind Tiresias for Eliot, is the prophetic master, the final guide out of the waste land"[85] - a escolha de paternidade literária que este encontro final pode traduzir não seria de todo em todo pacífica (à luz de polémicas que em "Introdução" delineámos) para além de poder ser lida como a auto-eleição hubrística de um descendente. À consciência desta suspeita não terá sido alheia a revisão que Heaney viria a fazer do poema para os *New Selected Poems* de 1990, eliminando nomeadamente, e entre outras alterações, a menção à coincidência com o seu aniversário - "a revelation // set among my stars" (*SI* 93) - da data (13 de Abril) na qual Stephen no *Portrait* regista a descoberta libertadora que assinala a soberania do colonial sobre a língua. Interessará, no presente âmbito temático, sublinhar como na estação XII de "Station Island" Heaney selecciona de entre os valores joyceanos o cepticismo que também Seamus Deane lhe identificou quanto a "the possibility of maintaining one's integrity as an artist while being involved with a community's enterprise"[86], ou ainda, como instância particularizada desse cepticismo, a desconfiança face a expiações, que inibem a lucidez (citamos o texto original, de 1984, a par do texto revisto, de 1990):

'Your obligation
is not discharged by any common rite.
What you must do must be done on your own

'Your obligation
is not discharged by any common rite.
What you do you must do on your own.

---

[83] Foster, *Colonial Consequences* 181-2.

[84] Haffenden, "Meeting S.H." 21.

[85] Hart, *S.H.: Poet of Contrary Progressions* 173.

[86] Seamus Deane, "Joyce the Irishman", Attridge (ed.), *The Cambridge Companion to James Joyce* (31-53) 35.

so get back in harness. The main thing is to write
for the joy of it. (...)
(...)
You are fasted now, light-headed, dangerous.
Take off from here. And don't be so earnest,

let others wear the sackcloth and the ashes.
(...)
You are raking at dead fires,

a waste of time for somebody your age.
That subject people stuff is a cod's game,
infantile, like your peasant pilgrimage.

You lose more of yourself than you redeem
doing the decent thing. Keep at a tangent.
When they make the circle wide, it's time to swim

out on your own

(*SI* 92-4)

The main thing is to write
for the joy of it. (...)

You are fasted now, light-headed, dangerous.
Take off from here. And don't be so earnest,

so ready for the sackcloth and the ashes.
(...)
You are raking at dead fires,

rehearsing the old whinges at your age.
That subject people stuff is a cod's game,
infantile, like this peasant pilgrimage.

You lose more of yourself than you redeem
doing the decent thing. Keep at a tangent.
When they make the circle wide, it's time to swim

out on your own

(*NSP* 192-3)

Nos passos agora citados, a maioria das alterações introduzidas - por exemplo, de "what you must do must be done on your own" para "what you do you must do on your own", reservando o sentido da necessidade para o isolamento individual no acto da escrita, que não para uma leitura compulsiva do acto em si; a concomitante eliminação do imperativo "so get back in harness", que colidia com o sentido de liberdade e fruição no acto; ou ainda o sacrificar da noção de "waste of time", num eventual discurso de comprometimento político, ao sublinhar do seu passadismo como "old whinges" - convergem para o propósito e a ordem de significações que aqui, enfaticamente, predomina. Trata-se, enfim, de projectar uma vontade de libertação de vínculos extrínsecos à prática poética na voz do herói cultural inquestionável dos mesmos sectores da crítica e da intelectualidade que, em especial na Irlanda, não deixariam de problematizar os fundamentos ou a viabilidade de tal emancipação, de uma perspectiva na qual as tradicionais expectativas nacionalistas se deixam recobrir pela descrença pós-estruturalista quanto à possibilidade de apolitização da escrita - questão de que Heaney não deixaria de mostrar ter consciência, sublinhando-a, contudo, também na vertente que descrê do sucesso de qualquer intencionalidade retórica:

> the very vocabulary has become untrustworthy, undermined by our awareness of its collusion with all kinds of secluded ideologies, based (depending upon your suspicion) upon gender or *imperium* or, indeed, subversion; and from this acknowledgement of language's duplicitousness arises a doubt about the very possibility of ever pronouncing the authentic persuasive word. [87]

[87] Heaney, *The Redress of Poetry* 5.

c) Ventriloquismos: o poeta como tradutor

Em diferentes pontos da sua carreira literária Heaney procurou fazer face à "dúvida" que reconhecia no passo citado de *The Redress of Poetry*, sobreposta às que lhe descobrimos sobre as questões civico-políticas, através de estratégias como a pluralização da voz em *personae*, como também da tentativa de encontrar noutras modalidades literárias condições mais adequadas à formulação de tais dúvidas do que as que vem a reconhecer na sua produção poética *stricto sensu*. O interesse pela tradução e os textos que daí vêm a resultar, sendo contributos para uma *praxis* crescentemente assumida pelos poetas irlandeses em anos recentes[88], revelar-se-ão também os lugares privilegiados de consecução das estratégias a que nos referíamos, primeiro ensaiadas com *Sweeney Astray* e atingindo o ponto, a nosso ver, de mais clara resolução com *The Cure at Troy* - pela natureza dramática do texto, com implicações a que regressaremos, e também pelo sentido que essa opção adquirirá para o momento da obra de Heaney no qual surge.

Quanto a *Sweeney Astray*, a tradução do poema épico medieval *Buile Suibhne* publicada no ano anterior a *Station Island* e que encontra uma consequência na III Parte do volume sob o título "Sweeney Redivivus", Heaney foi claro numa leitura retrospectiva dos factores condicionantes da vontade de proceder à tradução - iniciada em princípios dos anos setenta, embora só concluída, depois de uma longa interrupção e muitas alterações, em 1983:

> In the anxiety of those times, the abiding problem was to discover a properly literary activity which might contain a potentially public meaning; and in writing the book which would eventually appear as *Sweeney Astray*, I persuaded myself that the problem had been given at least a temporary solution. [89]

O reconhecimento - implícito e, insista-se, **retrospectivo** - da inadequação da "sua" poesia (se aceitarmos que a tradução o não é, ou pelo menos o será de outro modo) a uma voz pública era assim projectado por Heaney sobre um momento da sua obra que testemunhava, apesar de todos os sinais de hesitação, um curso contrário a esse reconhecimento... A mesma avaliação retrospectiva frisava, aliás, de modo inequívoco, a intencionalidade retórica que movia a vontade de traduzir *Buile Suibhne*:

---

[88] Uma questão que não tem carecido de atenção crítica - ver, por exemplo: Michael Cronin, "Babel's Suburbs: Irish Verse Translation in the 1980s", *IUR* 21:1 (Spring/Summer 1991) 15-26.

[89] Seamus Heaney, "Earning a Rhyme: Notes on Translating *Buile Suibhne*", Warren (ed.), *The Art of Translation* (13-20) 15.

> My hope was that that book might render a Unionist audience more pervious to the notion that Ulster was Irish, without coercing them out of their cherished conviction that it was British [90]

Moderava embora, poucas linhas abaixo, a ambição ingénua que aqui parecia transparecer, admitindo por fim que, nos mais de dez anos que tinham mediado entre o início da tradução e a data em que a publicou, o entusiasmo interventivo pela recuperação do texto medieval para esclarecimento de circunstâncias do presente teria dado lugar a preocupações mais autotélicas:

> I did not, of course, expect *Sweeney Astray* so to affect things that political conversions would break out all over Northern Ireland. I did not even think of my intention in the deliberate terms which I have just outlined. (...) by the time *Sweeney Astray* appeared, I had got fed up with my own mournful bondings to the 'matter of Ulster' and valued more the defined otherness of *Buile Suibhne* as art. [91]

Este era, aparentemente, o sentimento do poeta mais para o final da década de oitenta, quando publica as "notas" que agora citávamos, do que em 1983 - veja-se como a Introdução a *Sweeney Astray* coloca Sweeney-segundo-Heaney firmemente na continuidade temática que até agora definiu este capítulo do nosso estudo, ao mesmo tempo que torna óbvia (nem precisa de a explicitar) a identificação do poeta, "escaped from the massacre" (*N* 73), com o anti-herói Sweeney:

> insofar as Sweeney is also a figure of the artist, displaced, guilty, assuaging himself by his utterance, it is possible to read the work as an aspect of the quarrel between free creative imagination and the constraints of religious, political, and domestic obligation. It is equally possible, in a more opportunistic spirit, to dwell upon Sweeney's easy sense of cultural affinity with both western Scotland and southern Ireland as exemplary for all men and women in contemporary Ulster. (*SA* vi)

Acrescente-se que a ênfase ecuménica e de tolerância cultural desta última observação não terá por certo deixado de agradar a quem (como, por exemplo, Edna Longley) pugna por um entendimento do Ulster, "[a] province-in-two-contexts", "as a cultural corridor"[92].

A identificação de Heaney, após a sua deslocação da Irlanda do Norte para o recesso campestre de Wicklow, com o rei proscrito, enlouquecido, condenado a habitar os bosques sob a forma de um pássaro - uma identificação a que o próprio Heaney deu o toque mediático de se deixar fotografar em cima de uma árvore, aquando da publicação de

---

[90] Heaney, "Earning a Rhyme" 16.

[91] Heaney, "Earning a Rhyme" 16, 20.

[92] Edna Longley, "Opening Up: A New Pluralism", Bell et al. (eds.), *Troubled Times* (141-4) 144.

Sweeney Astray [93] - apoia-se em importante medida na culpa do que pecou e é agora acossado pela memória e pelos homens, no sentido do exílio como expiação:

> God of Heaven! Why did I go
> battling out that famous Tuesday
> to end up changed into Mad Sweeney,
> roosting alone up in the ivy?
> (...)
> And the manhunt is an expiation.
> Mad Sweeney is on the run
> (...)
> long cut off from the happy time
> when I lived apart, an honoured name;
> long exiled from those rushy hillsides,
> far from my home among the reeds. (*SA* 22)

E contudo as circunstâncias determinantes desses sentimentos em Heaney - tal como os conhecemos do resto da sua obra, e de algumas das alusões autobiográficas que nela ocorrem - e na *persona* Sweeney são radicalmente diversos, quase numa oposição especular: se o exílio de Sweeney é forçado e conduz o homem de acção à contemplação, no de Heaney a única compulsão é interior, e constitui a fuga, por parte de quem deseja preservar-se numa vocação mais contemplativa do que activa, a um espaço em que lhe é proposta a acção como dever; se os pecados de Sweeney são por **actos**, os de Heaney serão (assim ele o vai propondo, como temos visto) por **omissões**[94].

Outro suporte do nexo de identidade Heaney / Sweeney é a sua **alienação**, quer no sentido da loucura (ou de percepções menos comuns) - que se descobre em Sweeney no seu degredo como equivalente, afinal, a uma lucidez benévola, contrastando com os acessos de fúria violenta que lhe ditaram a perda - quer no da remissão para lugares que lhes são alheios: ou não frisasse Heaney na Introdução a *Sweeney Astray* a base topográfica, toponímica, territorial da sua relação com Sweeney, "[having] lived (...) in sight of some of Sweeney's places and in earshot of others" (*SA* vii). O modo como Heaney traduz o título *Buile Suibhne* (cuja versão mais comum é "Mad Sweeney", ou "The Madness of Sweeney"[95]) introduz-lhe precisamente uma inflexão semântica que contempla os dois sentidos da **alienação** a que acima nos referíamos, *astray* podendo significar quer

---

[93] Ver Hart, *S.H.: Poet of Contrary Progressions* 141.

[94] Uma questão a que é dado relevo por Hart, *S.H.: Poet of Contrary Progressions* 143.

[95] Ver Kinsella (ed.), *The New Oxford Book of Irish Verse* 397; Maureen O'Rourke and James MacKillop (eds.), *Irish Literature: A Reader* (Syracuse, N.Y.: Syracuse U.P., 1987) 29.

"transviado", "vagueando"[96], quer (no Inglês da Irlanda do Norte) "perturbado"[97]. O início de *Sweeney Astray* reporta-se a relatos anteriores de como "Sweeney went astray when he flew out of the battle", "subject to (...) frenzies" (*SA* 3). E num episódio em que Sweeney tem uma visão de cabeças ensanguentadas - num lugar a que um poema de *Field Work* se referia como "a high, bare pilgrim's track / Where Sweeney fled before the bloodied heads" ("The Strand at Lough Beg", *FW* 17-18) - a identificação da loucura de Sweeney conjuga-se com o reconhecimento da sua proveniência, e conduz de imediato a uma perseguição sem quartel:

> - He is a madman, said the first head.
> - A madman from Ulster, said the second.
> - Follow him well, said the third.
> - May the pursuit be long, said the fourth.
> - Until he reaches the sea, said the fifth. (*SA* 69)

Num outro passo, em que Sweeney é apanhado numa armadilha através da falsa notícia da morte de quase toda a sua família, a vontade, por quem o interpela, de o curar da **alienação** coincide com o desejo de que ele regresse ao **seu lugar**, abandonando os **lugares alheios** em que se refugiou: "Come home east. Forget the west" (*SA* 33) - pontos do quadrante que, na rede subterrânea de auto-alusões autoriais que percorrem este texto, poderão ser permutados por *north* e *south*.

Se a *persona* Sweeney comporta a assunção de uma postura alienada e associal por parte do poeta, o acto que possibilita a proposta da *persona* - a tradução - pode simultaneamente redimi-lo dessa postura, pela vontade a que corresponde de aceder e facultar o acesso a uma alteridade. É uma leitura que pode decorrer de considerações de Rosanna Warren na Introdução a uma colectânea de testemunhos sobre a experiência da tradução:

> The psychic health of an individual resides in the capacity to recognize and welcome the 'Other'. The same could be said of civilization. Our word 'idiot' comes from the Greek (...) [word] whose primary sense is of privacy, peculiarity, isolation. A person or culture guarding its privacy to an extreme extent becomes 'idiotic', even autistic, and such resistance to the foreign, such incapacity to translate, spells its doom. [98]

Se conjugarmos as implicações deste juízo com a revelação por Heaney, nas notas sobre

---

[96] "**Astray** (...) *adv.* or *a.* (...) **1.** Out of the right way, wandering" (*Oxford English Dictionary*).

[97] "*astray in the mind, head* (...) adj. terribly worried" (Todd, *Words Apart*).

[98] Rosanna Warren (ed.), *The Art of Translation: Voices from the Field* (Boston: Northeastern University Press, 1989) 3.

a tradução de *Buile Suibhne* que acima citávamos e que integrava os testemunhos reunidos por Warren, de que entre os seus propósitos se contava o de dar a conhecer à comunidade unionista alguma da especificidade e riqueza cultural gaélica, então *Sweeney Astray* e outras traduções publicadas por poetas irlandeses, em especial desde os anos oitenta, podem ser lidas como contributos para a sanidade de uma cultura cujas principais comunidades tendem para a "idiotia", para a recusa do outro a que Warren se referia.

Mencionámos já como a terceira parte de *Station Island*, com a unidade temática e de modo de enunciação própria de uma sequência, decorre, como uma espécie de efeito secundário, e sob o título "Sweeney Redivivus", da tradução de *Buile Suibhne*. A consequência de *Sweeney Astray* no volume publicado no ano seguinte deixava-se entrever, contudo, nalguns poemas também das I e II Partes, como na experiência de empréstimo da voz, ou de "ventriloquismo" num pássaro, que "Widgeon" representava:

> It had been badly shot.
> While he was plucking it
> he found, he says, the voice box -
>
> like a flute stop
> in the broken windpipe -
>
> and blew upon it
> unexpectedly
> his own small widgeon cries ; (*SI* 48)

ou ainda na descrição em "The King of the Ditchbacks" do processo de familiarização do poeta com uma entidade cujas características são reconhecíveis como as de Sweeney, justapostas e identificadas na secção segunda (em prosa) do poema com *personae* e entidades fantasmáticas de poemas anteriores de Heaney, momento de descoberta e reconhecimento do outro em si:

> And my stealth was second nature to me, as if I were coming into my own. I remembered I had been vested for this calling. (*SI* 57)

Este sentido da tomada de **posse** de um legado, ou do cumprimento de uma **vocação**, atravessa a sequência "Sweeney Redivivus", formulado numa voz que é já indistintamente a de Heaney / Sweeney, desde o primeiro poema, iniciaticamente intitulado "The First Gloss"

(são vários os poemas da sequência em cujo título ocorre o ordinal *first*) - registo em quatro versos da dimensão de poder e posse no acto de escrita, ou de traduzir-como-glosar, desde a primeira anotação prévia ao trabalho do tradutor:

> Take hold of the shaft of the pen.
> Subscribe to the first step taken
> from a justified line
> into the margin. (*SI* 97)

Note-se como em "justified line" se sobrepõe o sentido da legitimidade do verso à designação técnica de uma linha de texto que respeita as margens - transgredidas precisamente pelas "glosas" ou *marginalia* que lhe sejam apostas; e recorde-se por outro lado como a questão do poder de quem segura a caneta se sugeria desde a abertura do "primeiro poema" de Heaney: "Between my finger and my thumb / The squat pen rests; snug as a gun" ("Digging", *DN* 13).

Contudo, e como temos podido abundantemente observar, este não é um poeta ao qual a noção desse poder seja confortável. Um *ethos* de modéstia permite que a coberto da *persona* transpareça em "Sweeney Redivivus" uma porventura mais frequente auto-referencialidade, alusões a poemas anteriores para os quais se atenua assim a imodéstia da auto-citação[99]; e o final do poema-título regista o desconforto do poeta que atinge o estrelato e manifesta surpresa e incomodidade perante o poder e o auditório que a sua voz convoca:

> And there I was, incredible to myself,
> among people far too eager to believe me
> and my story, even if it happened to be true. ("Sweeney Redivivus", *SI* 98)

Com uma presença na sequência que é importante mas não hegemónica, também a significação de Sweeney como figura de fuga e transcendência das pressões do real cívico-político, que realçámos a propósito de *Sweeney Astray*, se manifesta em poemas de "Sweeney Redivivus". É o caso do registo, em "The First Flight", do voo emancipador para uma perspectiva mais distanciada quer dos que "jejuam", quer das hostes provenientes da Escócia (alusão à origem dos colonos seiscentistas que constituem a referência fundadora da sensibilidade unionista mais arreigada), quer de uma *praxis* artística feita de obliquidades:

> I was mired in attachment
> until they began to pronounce me
> a feeder off battlefields

[99] Um procedimento realçado em Foster, *S.H.* 106-7.

so I mastered new rungs of the air
to survey out of reach
their bonfires on hills, their hosting

and fasting, the levies from Scotland
as always, and the people of art
diverting their rhythmical chants

to fend off the onslaught of winds
I would welcome and climb
at the top of my bent. (*SI* 103)

Note-se que, testemunhando o jogo de equilíbrios na escrita de Heaney pelo qual a celebração de um gesto libertador é compensada pela admissão de continuados agrilhoamentos, um dos últimos poemas de "Sweeney Redivivus", sob o título "The Old Icons" e incidindo precisamente sobre os "ícones" e outros objectos de culto no panteão nacionalista, começará com o verso: "Why, when it was all over, did I hold on to them?" (*SI* 117).

Uma resposta possível passa pelo reconhecimento do papel potenciador da produção artística detido pela experiência de (o)pressões, mesmo que vividas apenas por interpostas *personae*. "The Cleric", um poema que ostensivamente se reporta ao modo como a fuga e metamorfose de Sweeney têm lugar pela maldição e perseguição impiedosa que lhe move um clérigo vingativo, celebrava com o seguinte desfecho o acesso a um novo lugar e poder criativos (uma entre várias instâncias, que consideraremos ainda, de representação por Heaney da plenitude criativa num lugar vazio):

History that planted its standards
on his gables and spires
ousted me to the marches

of skulking and whingeing.
Or did I desert?
Give him his due, in the end

he opened my path to a kingdom
of such scope and neuter allegiance
my emptiness reigns at its whim. (*SI* 108)

A figura do clérigo intransigente não é, contudo, a única a surgir, na III Parte de *Station Island*, como potencialmente inibidora e inspiradora de temor, mas cujas qualidades, uma vez (re)conhecidas, e mesmo quando antitéticas das que o poeta se atribui, podem funcionar como catalizadoras das suas capacidades criativas. "The Artist" - a figura anunciada no título deixando-se identificar como Cézanne por imagens alusivas a quadros

seus[100] - abre com a declaração, dirigida a características rigorosamente opostas às que (não sem o lamentar) Heaney nos habituou a apontar em si mesmo: "I love the thought of his anger. / His obstinacy" (*SI* 116). Mas é em "The Master" que tem lugar um confronto e uma homenagem que, deste grupo de poemas, tem merecido algum destaque - e isto por constituir uma das poucas instâncias da poesia de Heaney nas quais se dirige a Yeats e ao que ele pode significar para quem se lhe sucede na tradição. Se Joyce, como vimos, tutelava o desfecho da sequência central do volume e dava a voz às conclusões do percurso expiatório, Yeats, identificável desde logo pela conjugação do título "The Master" com a alusão a Thoor Ballylee nos dois primeiros versos -

> He dwelt in himself
> like a rook in an unroofed tower (*SI* 110)

- é aqui objecto de uma abordagem que só a *persona* Sweeney possibilita, já que de outro modo não deixaria de suscitar acusações hubrísticas. É certo que a aproximação ao Mestre se alegoriza fisicamente como uma subida de grande dificuldade:

> To get close I had to maintain
> a climb up deserted ramparts
> and not flinch, not raise an eye
> to search for an eye on the watch
> from his coign of seclusion. (*SI* 110)

Mas o contacto com a mestria da grande figura, conduzindo embora ao reconhecimento bem vincado do rigor, da justeza da sua escrita, tem também o sentido de uma deflação de deslumbramentos - afinal, é uma escrita que se rege por códigos a que todos podem, melhor ou pior, aceder, como o sujeito Sweeney compreende na sua visita a esse que ao segundo verso comparava a alguém da **mesma** espécie ("like a rook"):

> Deliberately he would unclasp
> his book of withholding
> a page at a time and it was nothing
> arcane, just the old rules
> we all had inscribed on our slates.
> Each character blocked on the parchment secure
> in its volume and measure.
> Each maxim given its space. (*SI* 110)

Para Neil Corcoran, este poema poderia ser lido "almost as an allegory of what the critic

---

[100] Ver Corcoran, *S.H.* 175.

Harold Bloom has called the 'anxiety of influence'"[101]; de modo não muito diferente de outras aplicações notoriamente vagas da noção bloomiana, Corcoran não especifica **como**, e mesmo o nexo agonístico que começa por reconhecer - "the poet against whom Heaney's own art must struggle", etc. - vem ao fundo da mesma página a ser negado:

> the poem is the trace not so much of a struggle, as of a bold but wary inspection, a revelation of how to be unafraid which is the measure of one's own authority. [102]

É possível que um esforço deliberado de leitura em "The Master" do percurso agonístico bloomiano lhe descobrisse, não a sua totalidade, mas indícios de alguns dos "revisionary ratios" que os integram - como o quarto estádio do nexo de influência, "Daemonization", tornado mais plausível pela *persona* Sweeney:

> an intermediary being, neither divine nor human, enters into the adept to aid him. The later poet opens himself to what he believes to be a power in the parent-poem that does not belong to the parent proper, but to a range of being just beyond that precursor (...) [so] as to generalize away the uniqueness of the earlier work. [103]

Ou seja, "nothing / arcane, just the old rules" (*SI* 110)... Por outro lado (e se a ordem dos *ratios* fosse arbitrária...) a auto-deflação intrínseca ao estádio anterior (o terceiro) do *agon* seria identificável na estrofe final:

> How flimsy I felt climbing down
> the unrailed stairs on the wall,
> hearing the purpose and venture
> in a wingflap above me. (*SI* 110)

Mais do que produzir por arrastamento a deflação também do precursor, dessa forma relativizando a sua (como no *kenosis* bloomiano[104]), Heaney propõe aqui, a nosso ver, uma leitura deliberadamente irónica da sua relação com Yeats, consciente do modo como parte da crítica tomou a "ansiedade" dessa relação como um dado garantido - com o próprio Harold Bloom à cabeça, numa recensão de *Field Work* já por nós comentada[105]. A ironia passa, curiosamente, pela constituição de um intertexto yeatsiano porventura inesperado: é que por detrás dos dois últimos versos de "The Master", "the purpose and venture / in a

---

[101] Corcoran, *S.H.* 174.

[102] Corcoran, *S.H.* 174-5.

[103] Bloom, *Anxiety of Influence* 15.

[104] Bloom, *Anxiety of Influence* 14-15.

[105] Ver Introdução, cap.3, pp.120-1.

wingflap above me" (*SI* 110), batem as asas da mais conhecida ave yeatsiana:

> A sudden blow: the great wings beating still
> Above the staggering girl (Yeats, "Leda and the Swan", *CP* 241)

O travestimento de Heaney-como-Sweeney em Leda é obviamente assistido pela vulnerabilidade "feminina" com que - contrastando, note-se, com a experiência inspiradora de respeito mas também de recusa do deslumbramento no acesso ao livro do mestre - se descreve a descida da torre:

> How flimsy I felt climbing down
>
> (Heaney, *SI* 110)

> How can those terrified vague fingers push
> The feathered glory ... (Yeats, *CP* 241)

A ironia expande-se com a percepção de que o cisne-Júpiter de Yeats **desce**, omnipotente, até Leda - e o pássaro-homem Sweeney **sobe**, frágil, até ao corvo ("rook") Yeats, no seu "unroofed tower", que neste ponto passa não só a aludir a Thoor Ballylee e à sua abundante representação noutros poemas de Yeats, como também a ecoar "the burning roof and tower" (*CP* 241). Implícita fica, nas alusões irónicas de Heaney em "The Master", a questão final de "Leda and the Swan" como analogia hipotética e igualmente irónica da impregnação poética pelo grande precursor...:

> Being so caught up,
> So *mastered*[106] by the brute blood of the air,
> Did she put on his knowledge with his power
> Before the indifferent beak could let her drop? (Yeats, *CP* 241)

"*Master, what must I / do to be saved?*": a interpelação evangélica (S.Lucas 18: 18-30) é citada no último poema de "Sweeney Redivivus", lugar de retoma e confirmação do sentido de um dever, coincidente com a assunção de um legado, que começámos por localizar no primeiro poema da sequência. O ponto de partida de "On the Road", contudo, é uma situação na qual o poeta se coloca momentaneamente fora da máscara de Sweeney para recordar uma viagem (trata-se de um dos poemas-ao-volante que regularmente ocorrem

[106] Itálico nosso.

na obra de Heaney), evocação que mal se inicia testemunha a universalização da estrada: "The trance of driving / made all roads one" (*SI* 119); essa experiência, por sua vez, permite que o sujeito se reveja "fora de si", regressando implicitamente à figura de Sweeney quando levanta da estrada para um sobrevoo no qual, como Neil Corcoran apontou, é uma avaliação de vida e carreira que se desenha[107]. Num dos primeiros estádios desse processo, a estrada alegoriza-se como

> that track through corn
> where the rich young man
> asked his question (*SI* 119)

- precisamente a questão com que abríamos este parágrafo, e que desde cedo marca este poema com uma preocupação **prospectiva**, sobre a via de desenvolvimento poético a seguir, conjugada com a avaliação **retrospectiva** a que nos referíamos: ou não tivesse Heaney o hábito de fazer dos momentos finais de cada volume pontos axiais do reconhecimento de continuidades e nexos vários na sua obra. Concomitantemente, a figura do "rich young man" é mais do que uma alusão casual, assumindo pelo contrário o valor de um *alter ego* recorrente; surgia, de modo simétrico, no último poema da I Parte de *Station Island*, como a figura na qual o poeta se projectava, com características que serão as de Sweeney, mas ao mesmo tempo as da identidade penitente que se dirigia à peregrinação na sequência-título iniciada logo após os versos:

> And I saw myself
> rising to move in that dissimulation,
>
> top-knotted, masked in sheaves, noting
> the fall of birds: a rich young man
>
> leaving everything he had
> for a migrant solitude. ("The King of the Ditchbacks", *SI* 58)

Confirmando o valor axial e recorrente da *persona*, Heaney retomava neste passo um dos poemas em prosa de *Stations*, precisamente aquele em que se reportava autobiograficamente ao último dia na escola primária, quando era premiado pelo professor por ter ganho uma bolsa que lhe abria grandes esperanças; o título, "The Wanderer", remetia para o contexto de barbaridade **nórdica** que por esta fase tanto motivava Heaney, e fazia do poeta-enquanto-jovem o guerreiro recompensado pelo seu chefe, mas também o "jovem rico" dos

---

[107] Corcoran, *S.H.* 178.

Evangelhos na sua perplexidade:

> I have wandered far from that ringgiver and would not renegue on this migrant solitude. I have seen halls in flames, hearts in cinders, the benches filled and emptied, the circles of companions called and broken. That day I was a rich young man (*S* 19)

A significação do interpelante evangélico é particularmente útil ao jogo paradoxal de riquezas abandonadas por outras riquezas que Heaney organiza para a opção auto-dramatizada da sua vocação poética. Comum às várias *personae* que perpassam pelos poemas agora considerados é o sentido da inexorável **solidão** da via escolhida - o "migrant solitude" do jovem rico mas também do *wanderer*, do peregrino de "Station Island" e igualmente de Sweeney, como ainda da figura imponente de "The Master", cujo isolamento sublinhava como a locação do exílio, ou o território percorrido, são interiores: "He dwelt *in* himself" (*SI* 110), que não simplesmente "he dwelt *by* himself"...

Seria ainda uma figura solitária, e neste caso também proscrita, que motivaria a outra grande tradução em 1990 acrescentada à obra de Heaney, a versão do *Filoctetes* de Sófocles a que deu o título *The Cure at Troy*, e com a qual contribuiu para uma prática, em anos recentes adoptada com alguma consistência por poetas e dramaturgos, de adaptação de textos clássicos à condição de fontes de metáforas para a situação irlandesa[108]. A história de um homem abandonado numa ilha por companheiros que não suportam a ferida incurável que ele ostenta e os queixumes constantes que lhe suscita, mas dotado de uma arma cobiçada pela qual se torna objecto de tentativas de aliciamento e engano, não podia deixar de oferecer analogias a um poeta cuja continuada representação dos ferimentos morais causados pela divisão na sua ilha tem prosseguido num esforço de isolamento sempre perturbado pelas dúvidas, suas e de outros, sobre a legitimidade de tal postura.

A intervenção córica com que abre *The Cure at Troy*, um acrescento (não o único) de Heaney ao texto de Sófocles, coloca-nos, no contexto deste capítulo, perante pronunciamentos em boa medida familiares - como no seguinte passo, reflexão inicial sobre

---

[108] Uma questão comentada numa recensão de *The Cure at Troy*: Robert Tracy, "When Hope and History Rhyme", *ILS* 10:2 (Fall 1991) 31.

a auto-comiseração e egolatria das personagens principais, mas também do poeta, com a consequente (e já habitual) auto-aversão:

> People so deep into
> Their own self-pity self-pity buoys them up.
> People so staunch and true, they're fixated,
> Shining with self-regard like polished stones.
> And their whole life spent admiring themselves
> For their own long-suffering.
> Licking their wounds
> And flashing them around like decorations.
> I hate it, I always hated it, and I am
> A part of it myself. (*CT* 1-2)

Ou seja, e como Alan Peacock comentou, num dos poucos textos críticos já disponíveis sobre a obra de Heaney nos anos noventa,

> *The Cure at Troy* should be regarded (...) in the light of the endemic tensions in his poetry between private experience and public utterance, between poet as lyrist and poet as priest-figure, between lyric and didactic poet. [109]

As opções de tradução de Heaney confirmarão ainda, em diversos passos de *The Cure at Troy*, a tendência auto-referencial que a sua obra tem exibido. Para mencionar apenas alguns exemplos, atente-se no modo como um dos lamentos de Philoctetes o aproxima de vítimas como as evocadas em "Station Island":

> He's condemning me to a death by hunger.
> I'm going to be a ghost before my time ; (*CT* 52)

como um conselho córico dado a Philoctetes para uma apresentação adequada da sua causa recorre a uma fórmula bem conhecida na obra de Heaney: "You should govern your tongue and present a true case" (*CT* 61); ou ainda como uma injunção de Neoptolemus, no sentido de que Philoctetes abandone a pose auto-comiserada sobre a qual o Coro inicial fora claro, antecipa o título do volume de poemas que Heaney publicaria no ano seguinte, como também o sentido que ele comportaria de uma nova prática, de uma nova atitude ético-estética: "Stop just licking your wounds. Start seeing things" (*CT* 74).

A grande intervenção córica que Heaney acrescentou perto do final da peça justapunha às referências oblíquas à condição irlandesa, disseminadas pelo resto do texto, o juízo que lhe conhecemos já sobre as **limitações** (que não a total incapacidade) da literatura para a correcção de males específicos do mundo; e ainda instâncias

---

[109] Alan Peacock, "Mediations: Poet as Translator, Poet as Seer", Andrews (ed.), *S.H.: A Collection* (233-55) 235.

reconhecivelmente norte-irlandesas da adversidade - que não deixariam de encontrar eco no público de Derry perante o qual a peça estreou (em Outubro de 1990), enfatizadas pelo sotaque também norte-irlandês que caracterizava várias personagens:

> Human beings suffer,
> They torture one another,
> They get hurt and get hard.
> No poem or play or song
> Can fully right a wrong
> Inflicted and endured.
>
> The innocent in gaols
> Beat on their bars together.
> A hunger-striker's father
> Stands in the graveyard dumb.
> The police widow in veils
> Faints at the funeral home. (*CT* 77)

As analogias políticas que estruturavam *The Cure at Troy* suscitaram, previsivelmente, reacções críticas diversas, entre os que as acharam porventura demasiado insistentes[110], e os que, a apontarem algum excesso, o encontrariam nos escrúpulos de equilíbrio e correcção política de Heaney - como quando sente a necessidade de apresentar, no passo que agora citávamos, um representante de ambas as partes a chorar os respectivos mortos; é esta última posição a de Alan Peacock, que absolve Heaney de qualquer parcialidade e aceita o sentido universal da sua denúncia:

> The analogy works rather in the more generalised terms of division, resentment and a sense of grievance or injustice - plus the possible cessation of these for the greater good. [111]

Em relação a *The Cure at Troy* interessar-nos-ão, contudo, muito menos os factores de continuidade das incidências temáticas que têm definido este capítulo, e do tratamento poético que vão encontrando em Heaney, do que os de inovação, os que apontam a possibilidade de uma saída dos nexos dilemáticos em que o poeta se foi enredando desde os anos setenta, para seu cansaço e de alguns dos seus leitores. Aventámos já essa possibilidade a propósito do sentido a atribuir ao interesse de Heaney pela tradução, tal como se revelava em *Sweeney Astray*: acrescente-se agora, sobre *The Cure at Troy*, como esta versão de Heaney, para além de constituir, enquanto tradução, outra instância de ventriloquismo autorial, leva às últimas consequências, porquanto é texto **dramático**, a

---

[110] Ver nomeadamente: Colin Meir, "Review - *The Cure at Troy*", *LHR* 7:3/4, (Winter 1990) 12-13.

[111] Peacock, "Poet as Translator" 243.

pluralização da voz em *personae* que observámos em poemas dos anos oitenta. A opção dramática para a verbalização das preocupações civico-políticas encontra o seu aval genérico na compreensão do drama como "one of the most social of all art forms"[112], "the theatre [being] the place where a nation thinks in public in front of itself"[113] - a forma e o espaço adequados ao acolhimento das (passe a redundância) auto-dramatizações que fomos testemunhando, enquanto exibiam o seu pouco à-vontade num discurso lírico que se quer e se reconhece do privado, da voz subjectiva. A confirmar-se a possibilidade que *The Cure at Troy* sugere, Heaney poderá então ter encontrado, através de uma bifurcação na sua *praxis* literária, a solução para o que, em coexistência numa única categoria genérica, ameaçava perpetuar-se enquanto conflito, sendo o praticamente contemporâneo *Seeing Things* a celebração de uma recém-recuperada autonomia da voz lírica - possibilidade esta que o recente, e já citado, ensaio de Alan Peacock veio apoiar, quando sublinha

> the apparently insistent need to complement a lyric output with work in a more impersonal public mode. A good illustration of this fact is that Heaney's dramatised version of *Sweeney Astray* was broadcast by the BBC during the run of *The Cure at Troy* and, with Heaney as narrator and Stephen Rea as Sweeney, it translated very effectively to the dramatic medium (...) Possibly, this successful assumption of a public, dramatic voice (...) has freed Heaney, to an extent, to seek (...) resolutions in the private and familial sphere in his non-dramatic poetry. Certainly the latest volume, *Seeing Things*, is more concerned with personal vision and personal history than with larger political, civic and historical issues.[114]

---

[112] Raymond Williams, *The Long Revolution*, (Harmondsworth: Penguin, 1965) 271.

[113] Martin Esslin, *An Anatomy of Drama* (London: Abacus, 1976) 98.

[114] Peacock, "Poet as Translator" 237-8, 245; ver também, para uma sugestão convergente embora menos desenvolvida, a recensão de Patrick Crotty, "Lyric Waters", *IR* 11 (Winter 1991-92), (114-20) 119.

d) Parábolas da *polis*

As feições inovadoras que *Seeing Things* concretizará merecerão leitura mais atenta para o final deste estudo. Para já, e antes de concluirmos a primeira parte do presente capítulo, atente-se num estádio imediatamente anterior no processo de resolução que agora se sugeria, e que tem o seu espaço de desenvolvimento mais nítido em poemas de *The Haw Lantern*, talvez o volume que até agora menos considerámos. Referimo-nos em particular às alegorias cívicas com títulos que as configuram como missivas de lugares da consciência, da escrita, etc., e que terão sido os poemas de Heaney a corresponderem de modo mais imediato à atracção pelas estratégias de escrita dos poetas do leste europeu que (como vimos) vários dos ensaios reunidos em *The Government of the Tongue* manifestavam - circunstâncias que conferem uma unidade a esses poemas à qual não terá também sido alheio o facto de terem sido escritos em rápida sequência, num período de três semanas[115]. No seu estudo da poesia irlandesa pós-Yeats surgido no ano anterior ao da publicação de *The Haw Lantern*, Robert F. Garratt identificava como forças fundamentais nos conflitos poéticos de Heaney

> the rational intelligence which tends toward heavenly abstractions, on the one hand, and the emotional instinct attracted to the natural world, on the other. [116]

Ou seja, o confronto que em *North* se representara entre Hércules, "Sky-born and royal", e Anteu, "the mould-hugger" (*N* 52): se o segundo pôde encontrar na maior parte da poesia de Heaney um favorecimento que o resgatava da derrota às mãos de Hércules, aquilo que o primeiro representa terá nos referidos poemas de *The Haw Lantern*, "a *paysage moralisé* across which [Heaney] makes an allegorical journey"[117], a sua mais memorável consagração, mesmo que nalguns pontos problematizada. A via encontrada para a continuada consequência na escrita das preocupações que neste capítulo fomos reconhecendo, através, contudo, de estratégias diversas das que Heaney ensaiara e em boa medida esgotara até e com *Station Island*, era de algum modo descrita pelo próprio Heaney numa das conferências que proferiria no ano a seguir a *The Haw Lantern*, e que seriam

---

[115] Ver Parker, *S.H.: The Making* 214.

[116] Garratt, *Modern Irish Poetry* 238-9.

[117] Hart, *S.H.: Poet of Contrary Progressions* 197.

publicadas como *The Place of Writing*; apontava aí a impossibilidade nos nossos dias de uma escrita "comprometida" nos termos mais convencionais, mas reconhecia a permanência de registos como "the visionary prophetic, tha patriotic witness, the national epical" (*PW* 38) sob formas diferentes:

> these commitments (...) may not so much have disappeared from poetry as refined their means. Instead of tribal celebration we have a lyric irony; instead of earthy certitudes, we have visionary metamorphoses. (*PW* 50)

E contudo "From the Frontier of Writing", o primeiro dos poemas a que nos queremos agora referir, oferece ao leitor nas suas primeiras estrofes a sensação desconfortável do *déjà-lu*: lá está de novo a experiência persecutória e de intimidação do norte-irlandês interpelado numa barreira de estrada, e vexado tanto pelo abuso do estado policial como pela sua passividade e anuência tácita a tais processos, "subjugated, yes, and obedient" (*HL* 6) - situação e consequência poéticas bem conhecidas desde a II Parte de *North*. Só que, a meio da página e do poema, Heaney torna claro servir a evocação dessas cirunstâncias um propósito que lhe é ulterior, funcionando como analogia para a situação do poeta na aproximação à escrita:

> So you drive on to the frontier of writing
> where it happens again. (*HL* 6)

Auto-repressões, temor respeitoso do poeta perante as implicações de um acto de escrita que se auto-reserva pondo à prova quem lhe tenta aceder, dir-se-á: temos ocasionalmente sublinhado a continuada subscrição por Heaney de uma perspectiva da experiência poética algo devedora a um deslumbramento Romântico, que por certo terá implicações para os sentidos que aqui se projectam sobre o difícil atravessamento da fronteira da escrita. Mas, num outro plano, poderá ser aqui representada a relação desgastante do poeta, na sua notoriedade pública, com um real em que é permanentemente escrutinado e "alvejado" pelos *media* e pela crítica[118]:

> The guns on tripods;
> the sergeant with his on-off mike repeating
>
> data about you, waiting for the squawk
> of clearance; the marksman training down
> out of the sun upon you like a hawk. (*HL* 6)

Desta outra perspectiva, um poema como "The Frontier of Writing" inverterá a relação

[118] Uma vertente de leitura realçada por Parker, *S.H.: The Making* 214.

entre a poesia e a coisa pública que Heaney encontraria, nomeadamente, na escrita evasiva dos poetas da cortina de ferro, uma vez que descreve explicitamente realidades políticas objectivas como forma de metaforizar circunstâncias abstractas e subjectivas, ou do quotidiano privado do poeta. Apesar ou para além do momento intimidatório, a experiência de escrita revela-se, contudo, gratificante, uma vez que do lado de dentro das suas difíceis fronteiras é uma libertação que renovadamente se experimenta: "And suddenly you're through, arraigned yet freed" (*HL* 6) - libertação essa que, como Terence Brown recentemente comentava, se segue com frequência a momentos de escrutinação do sujeito em *The Haw Lantern*[119].

A ocorrência renovada de situações de julgamento não significa, contudo, uma confiança em veredictos - mas antes, e pelo contrário, a manutenção da postura dubitativa. Anseia-se, é certo, pela verbalização inequívoca da verdade, com a rigidez e a definição que um título como "The Stone Verdict" (*HL* 17) sugere; e inveja-se, mesmo que com alguma ironia, a certeza daquele que não questiona a vocação de que se sabe cumpridor, e portanto dorme o sono dos justos - porque as formas que lho poderiam perturbar emergem em plena simplicidade na prática de uma "arte diurna"...:

> Happy the man, therefore, with a natural gift
>
> for practising the right one from the start -
> poetry, say, or fishing; whose nights are dreamless;
> whose deep-sunk panoramas rise and pass
>
> like daylight through the rod's eye or the nib's eye. ("A Daylight Art", *HL* 9)

Note-se que esta moralização final resulta do relato, que Heaney foi colher ao *Fédon*, de como Sócrates revelava no dia da sua morte ter pouco antes feito uma incursão pela poesia, no receio de poder ser essa (e não a filosofia) a "arte" que um sonho, repetido ao longo da sua vida, lhe ordenara que praticasse[120] - procedendo Heaney à parabolização do episódio socrático de modo a sublinhar a dificuldade de certezas e a implícita inevitabilidade da dúvida.

Aliás, no espaço que constitui a referência topográfica dominante na escrita de Heaney qualquer certeza se revelará errónea, na medida em que contrariará as duplicidades

---

[119] Brown, "The Witnessing Eye" 187.

[120] Para o passo em causa, ver: Platão, *Fédon*, trad. Maria Teresa Schiappa de Azevedo (Coimbra: Minerva, 1988) 46-7.

que o compõem e traduzirá a verdade de apenas um dos lados, como se significa alegoricamente em "Parable Island". O lugar que o título nomeia serve para demonstrar ser ilusória a possibilidade de mesmo uma objectividade geográfica se eximir à sua construção política, de que a primeira estrofe oferece um exemplo sectário:

> Although they are an occupied nation
> and their only border is an inland one
> they yield to nobody in their belief
> that the country is an island. (*HL* 10)

Estrofes seguintes colhem outros exemplos de duplicidade na toponímia, que Heaney explorara já como registo da divisão em poemas de *Wintering Out*; mas se o sujeito nesses poemas se configurava como o observador que, de dentro da paisagem sectária e cioso da sua pertença a uma das comunidades, dava voz ao ressentimento, ancestral mas sempre renovado, pelos desapossamentos e menorizações, aqui Heaney ensaia a voz do observador exógeno, descrevendo a "ilha" em tom desapaixonado mas curioso sobre os seus absurdos, e não poupando sequer a aparente risibilidade de ideais que estarão culturalmente próximos do poeta:

> Meanwhile, the forked-tongued natives keep repeating
> prophecies they pretend not to believe
> about a point where all the names converge
> underneath the mountain and where (some day)
> they are going to start to mine the ore of truth. (*HL* 10)

A alusão é provavelmente ao monte de Uisneach, tradicionalmente descrito como o centro da Irlanda, o lugar onde as suas quatro províncias se encontrariam definindo uma quinta província mítica - conceito que a partir de 1977 seria reactualizado pelos responsáveis por *The Crane Bag*, e assumido igualmente pelo projecto *Field Day*, para significar um espaço cultural e ideológico onde as oposições pudessem ser resolvidas para gerar uma identidade e uma cultura pós-sectárias[121]. A demanda do passado em busca de modelos para a validação de propósitos que o presente entretenha para o futuro é, contudo, encarada com cepticismo, precisamente pela compreensão de que a absoluta objectividade de um relato, neste caso historiográfico, para a definição de uma identidade, é coisa que não existe - uma instância em que Heaney poderá demonstrar consciência dos reflexos na historiografia da

[121] Ver Hederman, "Poetry and the Fifth Province" 110-11.

leitura pós-estruturalista de toda a significação como instável[122], e da descrença quanto ao veicular pela linguagem de um conhecimento neutro e objectivo. Emerge aqui a referida compreensão através do exemplo limite pelo qual a postulação de um tempo primordial unitário e pré-sectário assenta numa pseudo-historiografia e etimologia, um mito de origens através do qual alguns propuseram, em absurdas representações, o desejo pela realidade:

> In the beginning there was one bell-tower
> which struck its single note each day at noon
> in honour of the one-eyed all-creator.
>
> At least, this was the original idea
> missionary scribes record they found
> in autochthonous tradition. But even there
>
> you can't be sure that parable is not
> at work already retrospectively,
> since all their early manuscripts are full
>
> of stylized eye-shapes and recurrent glosses
> in which those old revisionists derive
> the word *island* from roots in *eye* and *land*. (*HL* 10-11)

A "parábola" revela-se assim, não uma representação exemplar da verdade, mas antes uma arma de mistificação, de tentativas de "correcção" da História - num lugar em que todos se dividem entre

> subversives and collaborators
> always vying with a fierce possessiveness
> for the right to set 'the island story' straight. (*HL* 11)

A consciência destas características do seu lugar de origem exige do poeta, no poema que se segue, a visita à "república da consciência" - nação de onde se regressa com uma normalização e equanimidade significada numa metáfora corporal:

> I came back from that frugal republic
> with my two arms the one length ("From the Republic of Conscience",*HL* 13)

Apesar do respeito que Heaney não deixará de querer mostrar pelos valores desta república alegórica, alguma ironia não deixará de perpassar por esta imagem de perfeição ortopédica, assim como pelos termos em que é declarado o reconhecimento da sua cidadania da consciência, após outra instância de escrutinação:

> The old man rose and gazed into my face

---

[122] Para a consideração desses reflexos ver, por exemplo, Laurence Lerner, *The Frontiers of Literature* (Blackwell: Oxford, 1988) 60 segs.

> and said that was official recognition
> that I was now a dual citizen. (*HL* 13)

Embora esta fórmula queira significar imparcialidade e equilíbrio, sugere também, perturbadoramente, o estatuto de "agente duplo" em que Heaney se auto-dramatizava em fases anteriores da sua obra - para além de poder traduzir a condição civico-jurídica de um irlandês nascido britânico mas que viaja com passaporte da República. Retenha-se desta coexistência de sentidos o modo como, recorrentemente nestas parábolas políticas, ao anseio pela serenidade, pelo distanciamento emocional, pela consciência descomplicada, se contrapõe a percepção de uma perda ou de um empobrecimento - de algum modo visível, nas duas últimas estrofes de "From the Republic of Conscience", na relativa banalidade com que o poeta se propõe (sem sinais, neste caso, de auto-ironização), como voz / "embaixador" da Consciência, compenetrado do seu mandato e da inexorabilidade que o caracteriza:

> He therefore desired me when I got home
> to consider myself a representative
> and to speak on their behalf in my own tongue.
>
> Their embassies, he said, were everywhere
> but operated independently
> and no ambassador would ever be relieved. (*HL* 13)

Era a mesma contraposição que agora assinalávamos que se verificava, afinal, no episódio socrático que vimos ser evocado em "A Daylight Art", com o grande praticante do *logos* a recear-se devedor em relação a um compromisso não-assumido com o *mythos*. Igualmente, noutro poema de *The Haw Lantern*, em parte já lido em capítulo anterior, o poeta começa por formular a sua ânsia por ordem e medida sob a forma de um desejo de estar inumado conjuntamente com o metro-padrão:

> I could feel at home inside that metal core
> slumbering at the very hub of systems
> ("From the Land of the Unspoken", *HL* 18)

Mas para o final do poema, afirmando a verdade do que se conhece sem que seja **dito** (um conhecimento dificilmente verbalizável) sublinha, se entendermos a primeira pessoa plural como designando os poetas, o acto de traição que constituirá usar a voz na praça pública como uma arma para o poder[123]; se a lermos como identificando a comunidade em geral,

---

[123] É esta a leitura de Henry Hart (*S.H.: Poet of Contrary Progressions* 194).

carreia o já referido sentido da perda, neste caso cultural e linguística, comportada por (entre outras alusões possíveis) consequências de uma inevitável modernização da Irlanda, e talvez também da normalização atinente a soluções como as da construção de uma Europa das Comunidades:

> Our unspoken assumptions have the force
> of revelation. How else could we know
> that whoever is the first of us to seek
> assent and votes in a rich democracy
> will be the last of us and have killed our language? (*HL* 19)

É pela presença de percepções como esta que uma leitura como a de Stan Smith resulta parcial, quando declara:

> Moving towards an eighteenth-century clarity of utterance, Heaney in such parables as 'From the Land of the Unspoken' and 'From the Canton of Expectation' is able to write of his condition in cool, generalising narratives which imply a view of relation and order in the universe. [124]

As contraposições que apontámos em vários poemas de *The Haw Lantern* constituirão, afinal, uma conciliação das duas vertentes da poesia de Heaney para cuja identificação citámos Robert Garratt: "the rational intelligence which tends toward heavenly abstractions", "the emotional instinct attracted to the natural world"[125]. É o modo como a alegorização da consciência cívica se combina com a compreensão da indispensabilidade, num discurso lírico, de percepções não redutíveis ao olhar racional, que faz destes poemas estádios prévios às intimações da transcendência e do maravilhoso no quotidiano e no familiar em *Seeing Things* - intimações essas para as quais, no seguimento de uma prática que desde os anos setenta Heaney não deixou de observar, um dos últimos poemas de *The Haw Lantern* apontará, ao terminar com o verso: "All I believe that happened there was vision" ("The Disappearing Island", *HL* 50).

Antes, porém, de entrarmos na consideração do que será a último fase deste estudo, atente-se no modo como a preocupação com as responsabilidades do poeta se faz, noutros poetas irlandeses, mas com destaque para o seu coetâneo Derek Mahon, de modos que vão confirmando os nexos de afinidade que persistentemente temos apontado na tradição.

---

[124] Stan Smith, "The Distance Between", Corcoran (ed.), *The Chosen Ground* (33-61) 52.

[125] Garratt, *Modern Irish Poetry* 238-9.

(ii) "Home is where the heart breaks": o desconforto do sujeito em Derek Mahon e a "paisagem psíquica" do Ulster protestante

Privilegiámos nas páginas acima a detecção em poemas de Heaney de uma relação do poeta com o ambiente socio-político do seu espaço de origem, e com a significação que adquire para a sua consciência cívica e artística, que se revelou problematizada e dilemática. No momento de estender a essa vertente temática assim configurada aquilo a que fomos chamando uma "leitura relacional", que se acredita confirmativa da coesão na diversidade da tradição poética irlandesa das últimas décadas, os poetas com os quais até agora definimos continuidades prospectivas e retrospectivas a partir da leitura de Heaney poderão, neste caso, não se revelar as referências mais profícuas.

Patrick Kavanagh, por exemplo, está muito longe de constituir uma instância maior da preocupação com o politico-histórico na poesia irlandesa, em boa medida pela vontade antitética que de diferentes maneiras nele se manifesta em relação a consequências literárias da "matéria da Irlanda"; se o registo da divisão e dos conflitos intra-comunitários perpassa por vezes por textos seus - afinal, abríamos o presente capítulo com um excerto de *The Green Fool* - nunca tais ocorrências adquirem um carácter mais do que episódico, como uma feição entre muitas do modo de viver que mais globalmente o motiva; e se uma relação angustiada com problemas de vocação literária e com os factores determinantes da escrita assombra alguns dos seus poemas, a sua origem situa-se muito mais nas instabilidades da recepção e dos favores de público e crítica do que na preocupação ética com a legitimidade e os factores de um sucesso inquestionável, como é o caso de Heaney.

Quanto a John Montague, e como no capítulo anterior houve oportunidade de demonstrar, não só as representações mitopoéticas da desgraça coexistem, numa contiguidade a que Heaney se tenta esquivar, com a formulação explícita da perspectiva tribal, como o comprometimento com essa perspectiva dificilmente encontra pontos de questionação e problematização poética. Para Adrian Frazier,

> Heaney, not Montague, is most obsessed by (...) conflicting demands upon his poetry. Montague has made his choice: he is quite satisfied to take up the job of singing the pain of his people, to lay about him with charges of guilt, and to let horror be horror [126]

---

[126] Frazier, "Pilgrim Haunts" 135.

- e George Watson não hesita, concomitantemente, em propor Montague como exemplo de uma postura nacionalista segundo a qual povo, cultura e tradição são os seus, e os dos outros barbárie [127]. Sem pretender infirmar um juízo em cuja direcção a leitura que antes fizemos de Montague apontava também, reconheçam-se, contudo, momentos na sua obra que de algum modo atenuam o monolitismo que assim se lhe atribuía. É o que sugerem os versos, já citados, com que abre *The Great Cloak*, aparentemente propondo poemas de amor como os pronunciamentos interventivos adequados ao poeta:

> As my Province burns
> I sing of love,
> Hoping to give that fiery
> Wheel a shove ; (*GC* 7)

ou os receios, formulados no prefácio a *The Rough Field*, de que a publicação de algumas das secções do volume, em datas anteriores à eclosão da crise do Ulster em 1969, pudesse ter sido um contributo pouco sensato para o ambiente socio-politico-cultural que determinou essa eclosão: "as the Ulster crisis broke, I felt as if I had been stirring a witch's cauldron" (*RF* 7). É este um pressentimento que assenta na preocupação com aquilo que a poesia possa "fazer acontecer", e de algum modo ecoa a questão que em "The Man and the Echo" Yeats se colocava quanto à relação entre *Cathleen ni Houlihan* e a revolta da Páscoa de 1916:

> Did that play of mine send out
> Certain men the English shot? (*CP* 393)

A sombra de Yeats perpassará também, mas agora explicitamente, por versos de *The Dead Kingdom* nos quais, após reflexão subtil sobre a oposição da poesia à violência, se regista a inscrição (enxovalhante?) do mais óbvio *slogan* nacionalista e anglófobo no lugar celebrizado pelo poema convencionalmente lido como testamento poético de Yeats:

> Above Yeats's tomb
> large letters stain
> Ben Bulben's side:
> *Britain, go home*! ("Wintry Dawn", *DK* 53)

E, de entre os exemplos dessa postura menos comum em Montague, pela questionação e dúvida que pode revelar, cite-se por fim um passo do mesmo volume, caracteristicamente marcado pela interpenetração do político e do familiar (do público e do privado), quando

---

[127] Watson, "The Narrow Ground" 135; ver também 215-16.

o poeta revisita uma pequena cidade norte-irlandesa para o funeral da sua mãe, e declara:

> I want no truck with
> this narrowing world
> of bigotry and anger. ("Northern Lights", *DK* 88)

"Bigotry and anger" - atitudes que, por outro lado, críticos como Edna Longley e James Simmons nalguns momentos identificaram no terceiro dos poetas que até agora colocámos em diálogo com Heaney, Thomas Kinsella. Com um propósito elogioso, e portanto diametralmente oposto ao de Longley ou Simmons, W.J. McCormack crismou Kinsella como "the finest example of the [Irish] writer who chooses the political option"[128]. Se na leitura que dele propusemos a representação do político foi considerada prioritariamente sob a forma dos nexos mitico-simbólicos que constituiram a principal vertente temática do capítulo anterior, mencione-se agora a presença, ainda que não sistemática, de um registo de denúncia política explícita na poesia de Kinsella. A sua instância mais estridente e conhecida, em formato panfletário, teve o título "Butcher's Dozen" (*PP72/78* 11-20), e resultou da indignação do poeta nacionalista do Sul, distante na sua veemência dos códigos de reserva verbal do quotidiano norte-irlandês, perante a morte de treze manifestantes no chamado Bloody Sunday de Derry em 1972, e perante as conclusões, praticamente ilibatórias para as autoridades, do inquérito que se lhe seguiu. "Butcher's Dozen", convocando os fantasmas de algumas das vítimas para denunciarem a hipocrisia e os subterfúgios com que sob a aparência de justiça a sua inocência teria sido mascarada de culpabilidade, constituiu uma das excepções, que Vincent Buckley registaria, à separação imposta pela maioria dos poetas irlandeses contemporâneos entre os seus comprometimentos cívicos e artísticos:

> The Irish poets marched at Newry after Bloody Sunday; but only Thomas Kinsella and Seamus Deane wrote of the massacre [129]

E o libelo acusatório que continha, nos antípodas de qualquer propósito ecuménico ou de conciliação, levaria Edna Longley a descrevê-lo como "a (...) dubious arousal of the heroic passions of the past", um descontrole ético e estético vulnerável a momentos de "fascist hysteria"[130]. De uma perspectiva protestante-liberal não muito diversa da de Longley, mas

---

[128] McCormack, *Battle of the Books* 39.

[129] Buckley, "Poetry and the Avoidance of Nationalism" 16.

[130] Longley, "Searching the Darkness" 136.

formulada com uma frontalidade marcadamente mais polémica, James Simmons referir-se-ia, por seu lado, ao poema de Kinsella como "a nasty bit of work":

> the sort of hate that Kinsella is whipping up here, which is understandable evil in the ignorant authors of street ballads, is unforgivable in a man of his education. The sons of imperialists are as much saddled with their burden as the sons of the corrupt and incompetent Irish leaders who could not defend their country and who botched their rebellions. The Irish are not traditionally against war and so on. They are just not very good at it. So how can any sane Irish man feel morally indignant? The English behave badly in power as the Germans do and the Americans and the Irish. If you believe in progress you work for reform, not to destroy some enemy; but this is the great Irish flaw (and I find it sickening). [131]

Relembre-se aqui que a relação com Kinsella de intelectuais e críticos defensores de uma especificidade cultural e literária do Norte tem sido de alguma (ou muita) hostilidade, de certo modo retribuindo a antipatia que Kinsella, preocupado com um entendimento inclusivo e unitário da tradição, tem manifestado para com a noção dessa especificidade. E acrescente-se que os valores que transparecem nas observações citadas sobre *Butcher's Dozen* - uma aversão humanista a causas sectárias, uma correspondente preocupação pluralista e multifocal, a directamente mencionada crença no progresso - se encontram entre o património ético e intelectual de que se reclamam as figuras (repita-se, liberais e em regra com as suas origens numa comunidade Protestante face à qual entretanto estabeleceram distâncias) que mais notoriamente se têm assumido como defensores e/ou praticantes de uma escrita reconhecivelmente norte-irlandesa.

Referências anteriores, neste trabalho, às polémicas sobre a "poesia do Norte" terão também tornado clara a maior candência que a noção adquire com a crise cívica e política sequente a 1969, muito embora os seus defensores insistam numa génese e desenvolvimento prévios; assim como a coincidência da maior viabilidade dessa noção com a fase inicial das carreiras literárias de alguns poetas, que assim ensaiam os seus poderes de escrita ao mesmo tempo que põem à prova o seu sentido cívico num contexto de crise. Destaca-se nesse processo um trio rigorosamente coetâneo, e no qual Heaney é a excepção, entre outras razões, pela sua proveniência católica e rural. Serão os seus contemporâneos Derek Mahon e Michael Longley os poetas mais frequentemente convocados, ao longo deste capítulo, à rede intertextual que globalmente nos ocupa - com destaque, na presente alínea, e por razões que progressivamente ficarão claras, para o primeiro. Tais diálogos ganham acuidade acrescida pelas suas características inter-comunitárias e (com a ressalva de as

---

[131] Simmons, "Kinsella's Craft" 82.

designações "religiosas", quando aplicadas ao Ulster, terem um valor essencialmente étnico-histórico) inter-confessionais. Se ao propormos, no capítulo anterior, a detecção de continuidades inter-autorais e intertextuais entre Heaney e Kinsella sublinhámos como desse modo pretendíamos relativizar (embora não as negando) as diferenças excessivamente frisadas por alguns críticos entre uma escrita da Irlanda independente e uma escrita do Norte, as possibilidades de leitura que a atenção a poetas como Mahon e Longley oferecem permitirão agora reconhecimento idêntico quanto às divisões entre a escrita "católica" e rural de Heaney, e a "protestante" e urbana dos seus dois contemporâneos melhor conhecidos.

Antes de tal relativização ser possível, impõe-se, contudo, reconhecer especificidades do tipo das que o próprio Derek Mahon assinalava em 1972, referindo-se na terceira pessoa a poetas como ele próprio e Longley:

> Protestant products of an English educational system, with little or no knowledge of the Irish language and an inherited duality of cultural reference. They are a group apart, but need not be considered in isolation, for their very difference assimilates them to the complexity of the continuing Irish past. [132]

O modelo de coesão na diversidade que parece informar a segunda parte deste passo é coerente com a leitura tendencialmente unitária da tradição irlandesa que Mahon gosta de favorecer - sendo embora um dos exemplos maiores da "poesia do Norte", Mahon, diversamente de Longley, não se mostra disponível para apoiar a noção [133]; mas um ressentimento face à relutância com que se reconhece na Irlanda "dignidade poética" à **experiência** de poetas de Belfast não é alheio às preocupações de Mahon, como tornava claro numa entrevista dos primeiros anos da sua carreira:

> The suburbs of Belfast have a peculiar relationship to the Irish cultural situation inasmuch as they're the final anathema for the traditional Irish imagination. A lot of people who are regarded as important in Irish poetry cannot accept that the Protestant suburbs in Belfast are a part of Ireland, you know. At an aesthetic level they can't accept that. [134]

O poeta e crítico Gerald Dawe dava igualmente voz, há poucos anos, a uma insatisfação idêntica experimentada no estrangeiro, sob a forma de uma notória perda de interesse pela

---

[132] Derek Mahon, *The Sphere Book of Modern Irish Poetry* (London: Sphere Books, 1972) 14 - citado por Gerald Dawe, "'Icon and Lares': Derek Mahon and Michael Longley", Longley + Dawe (eds.), *Across a Roaring Hill* (218-35) 220.

[133] Ver Murphy et al., "Q.+A. with D.Mahon" 28.

[134] Harriet Cooke, *Irish Times* (17 Jan. 1973) - citado por Brown, *Northern Voices* 192, e também por Watson, "The Narrow Ground" 215.

sua pessoa quando, no decurso de uma entrevista, mencionara a sua proveniência protestante e de Belfast: não era esse, claramente, o perfil que o entrevistador achava mais excitante para a figura - desejavelmente católica, atávica e rústica... - do poeta irlandês[135]. A frente cosmopolita, enfim, daquilo a que Mahon chamava, há quase um quarto de século atrás, "the *rigor mortis* of archaic postures, political and cultural"[136].

A flexibilização de tais posturas passará em primeiro lugar, na opinião de muitos dos que maior preocupação lhe têm dedicado, por um reconhecimento mútuo de diferenças ao nível dos comportamentos, imaginários, e modos de auto-reconhecimento por parte das comunidades em presença e confronto. Como Edna Longley recentemente propunha,

> I suggest that Irish Catholics and Ulster Protestants not only tend to remember different things, but to remember them in different ways. The mnemonic structures differ: the categories, tropes, rituals. [137]

Assim, ao legado de opressão e martírio perpetuamente evocado e chorado pela tradição nacionalista e católica opõe-se a memória de resistência (a guarnição cercada) unionista e protestante, memória essa altamente selectiva na construção de uma História com sentido exemplar e de advertência; às iconografias sacrificiais católicas, com os seus "sagrados corações" sangrando e as representações de Cristo supliciado e de cabeça pendente, ou de Maria chorosa, de algum modo combinadas com a evocação republicana dos filhos da Irlanda imolados em nome dessa outra Mãe e rainha, contrapõem-se as referências vetero-testamentárias caras à retórica de eleição calvinista, animadoras de um "povo em marcha" com gestos em que a manifestação de fé valida e se confunde com imagética marcial e com a celebração das grandes datas fundadoras e legitimadoras da causa[138].

Por razões que têm em parte a ver com a valoração do estético e do acto criativo no interior das respectivas tradições éticas e intelectuais, mas também com especificidades politico-históricas, o protestantismo norte-irlandês, consistentemente unionista e de tradição Presbiteriana ou *low-church*, e com um forte peso das classes médias, deu sinais em diferentes momentos da sua História de ser um ambiente literariamente menos propício do

---

[135] Ver Dawe, "Undermining Assumptions" 58.

[136] Derek Mahon, "Poetry in Northern Ireland", *Twentieth-Century Studies* No.4 (November 1970) 93 - citado por Andrews (ed.), "Introduction", *Contemporary Irish Poetry* 17.

[137] Longley, "The Rising, the Somme and Irish Memory" 30.

[138] Ver Longley, "The Rising, the Somme and Irish Memory" *passim*; e Brian Walker, "1641, 1689, 1690 And All That: The Unionist Sense of History", *IR* 12 (Spring/Summer 1992) 56-64.

que a tradição catolico-nacionalista. São, por outro lado, poucas ou nenhumas as suas afinidades com os valores que celebrizaram o *Revival*, o qual, recorde-se, encontrou os seus principais protagonistas em protestantes, mas de proveniência (ou pelo menos pose...) aristocrática e anglo-irlandesa - distinta, portanto, das origens *Planter* e escocesa do protestantismo do Ulster:

> Historically, unionists have distrusted literary culture - not only because of Calvinism, the business ethic, the fear of free speech (...), but because it might be latently 'Irish'. The Irish Literary revival remains nationalist in unionist folk-memory, whatever latter-day critics of its 'colonialism' may say.[139]

Tais desconfianças, e a rejeição de legados que poderiam ser uma fonte inestimável de dignificação cultural (legados para cuja artificiosa invenção um protestante como Yeats tanto trabalhou[140]), deixam à tradição catolico-nacionalista o quase exclusivo dos expoentes culturais e artísticos, como ainda, em termos mais gerais, da produção intelectual, não sendo uma excepção o âmbito da reflexão política, no qual a pobreza de referências do unionismo não deixou de merecer comentários:

> One reason why unionism finds itself in its current abject state is that it has allowed nationalism to monopolise cultural politics. [141]

> Unionism (...) is a movement in which political intellectuals have been traditionally marginalised and constrained by popular political culture. Nationalism, on the other hand, has allowed a much more autonomous role to intellectuals. [142]

Nos intelectuais e artistas protestantes do Ulster tal "filistinismo" gera quase inevitavelmente reacções de rejeição da sua comunidade de origem, em diferentes intensidades e sob diferentes formas, mas com uma incidência geralmente reconhecida como de maior amplitude do que a verificável na **outra** comunidade[143]. Se Derek Mahon

---

[139] Longley, "Opening Up" 142. Sobre as distinções entre tradições protestantes na Irlanda a norte e a sul, ver ainda, da mesma autora, "'Defending Ireland's Soul': Protestant Writers and Irish Nationalism after Independence", Newey and Thompson (eds.), *Literature and Nationalism* 198-224.

[140] Sobre a reconfiguração por Yeats do Ascendente Protestante pronunciámo-nos repetidamente ao longo da nossa Introdução; para além das fontes então indicadas, mencione-se ainda: Gerald Dawe, "Brief Confrontations: Convention as Conservatism in Modern Irish Poetry", *The Crane Bag* 7:2 (1983), (143-7) 145.

[141] Longley, "Opening Up" 141.

[142] Liam O'Dowd, "Intellectuals and political culture: a unionist-nationalist comparison", Hughes (ed.), *Culture and Politics in Northern Ireland* (151-73) 153.

[143] Ver Bradley, "Literature and Culture in the North of Ireland" 37 e *passim*; e também Longley, "An Ironic Conscience" 17.

representa, como veremos, uma modalidade dessa rejeição que aspira à contenção emotiva, e se com Michael Longley a relação com os seus se representa menos à custa dos factores de ruptura do que dos da partilha possível - Longley tem sido, afinal, uma das figuras do Ulster que literária e civicamente mais tem sublinhado a necessidade de reconciliações - um outro poeta, Tom Paulin, não tem hesitado na denúncia exasperada da cultura em que nasceu, em cuja História só se consegue rever no breve momento setecentista em que ela gerou um *ethos* libertário:

> what I find at the moment is a real sense of how fundamentally ridiculous and contradictory it is to be an Ulster Protestant. It's a culture which could have dignity, and it had it once - I mean that strain of radical Presbyterian, free-thinking Presbyterianism, which more or less went underground after 1798. I pretty well despise official Protestant culture, and can't now understand how people can simultaneously wave the Union Jack and yet hate the English, as many Protestants do. [144]

Se a ruptura de Paulin com as suas origens assenta em boa parte numa insatisfação com o curso que a História do Ulster protestante tomou, não é para além disso alheia à percepção, geradora de sentimentos de inferioridade por comparação com os legados exibidos pelo "outro lado", do quanto essa História é curta e escassa. A sua brevidade não torna mais simples e seguro, contudo, o reconhecimento da comunidade numa identidade estável e unitária, como o próprio Paulin ironizou em dois versos que se tornaram o lema inquestionado da referida percepção de escassez:

> There is so little history
> we must remember who we are. [145]

Um dos modos de tentar resgatar a tradição protestante do Norte dos ressentimentos e da falta de auto-confiança de quem se sente excluído da História é o que associámos já a Edna Longley e ao seu conceito do "corredor cultural"[146], do Ulster como *locus* de trânsito e cruzamento historico-cultural, partilhando em consequência de uma pluralidade de legados - inglês, irlandês, escocês. A redignificação da identidade protestante norte-irlandesa, como espaço aberto e de intercâmbios, que com essa tese se visa, encontrou

---

[144] Em entrevista a John Haffenden, *Viewpoints: Poets in Conversation* (London: Faber, 1981) 159.

[145] Tom Paulin, "After the Summit", *Liberty Tree* (London: Faber, 1983) 29. As alusões a estes versos são frequentes, por vezes em títulos de artigos que se ocupam da identidade protestante - como no ensaio de Terence Brown, inicialmente publicado como um dos *pamphlets* do projecto Field Day, "Remembering Who We Are", *Ireland's Literature* 223-42; ver ainda, e também de Terence Brown, "Identities in Ireland: The Historical Perspective", Lundy and Mac Póilin (eds.), *Styles of Belonging* 33-45.

[146] Conceito explícita ou implicitamente defendido em diversos textos, mas que encontra a sua formulação porventura mais clara e simples no também já citado artigo "Opening Up: A New Pluralism".

mesmo a possibilidade de uma personificação poética no caso de Louis MacNeice, para cuja "naturalização" como figura paterna de uma poesia do Ulster protestante, urbano, de raízes de algum modo inseguras, Edna e Michael Longley trabalharam com sucesso desde a década de setenta[147]. Trata-se de um percurso a que nos referimos em "Introdução"[148], e que Seamus Deane, um dos mais frequentes alvos nacionalistas de Edna Longley nas perpétuas polémicas da cena crítica irlandesa, há poucos anos comentava com alguma ironia, assinalando embora a (também) inclusão de MacNeice no "seu" *Field Day Anthology of Irish Writing*:

> Louis MacNeice (...) is, I am glad to say, in the [Field Day] anthology, and (...) takes a prominent part in it. (...) Louis MacNeice has been recruited by Edna and Michael Longley, bringing to fulfilment a process that has been going on for some 15 years, from being a 30s poet to being an Ulster poet to being a central Irish poet, a consummation long needed and devoutly wished. [149]

Nesse processo de naturalização, a demonstração de uma descendência terá sido decisiva, e a figura mais frequentemente eleita como praticante de uma poesia fortemente devedora ao exemplo de MacNeice foi precisamente Derek Mahon - no que, da parte dos Longley, é também o sacrifício a uma necessária modéstia, já que o próprio Michael Longley, embora de modo diferente, será na sua poesia um depositário desse legado. Menos explícito, de algum modo reservado na campanha-por-MacNeice-para-a-Irlanda, Mahon não deixou de lhe dedicar homenagem elegíaca num dos seus primeiros poemas, que viria mesmo a ter posição de abertura no seu recente volume de *Selected Poems*, um poema no qual se demarcava do abuso de inquirições biográficas, e enunciava algumas das feições que tornavam MacNeice um exemplo para si:

> All we may ask of you we have. The rest
> Is not for publication, will not be heard.
> (...)
> like this churchyard
> With its play of shadows, its humane perspective.
> (...)
> This, you implied, is how we ought to live -

---

[147] Trabalho que teria um importante ponto de chegada com as publicações: Michael Longley (ed.), *Louis MacNeice: Selected Poems* (London: Faber, 1988); Edna Longley, *Louis MacNeice: A Study* (London: Faber, 1988). Como factor e instância do relançamento do interesse da crítica por MacNeice, mencione-se também: Peter McDonald, *Louis MacNeice: The Poet in his Contexts* (Oxford: Clarendon Press, 1991).

[148] Ver Introdução, cap.2, pp.77 segs.

[149] Seamus Deane, "Canon Fodder: Literary Mithologies in Ireland", Lundy and Mac Póilin (eds.), *Styles of Belonging* (22-32) 26.

> The ironical, loving crush of roses against snow,
> Each fragile, solving ambiguity.

("In Carrowdore Churchyard - at the grave of Louis MacNeice, *P62/78* 3)

Um dos âmbitos nos quais a poesia de Mahon nitidamente constituirá intertextos em poemas de MacNeice é o da representação de lugares inóspitos e sombrios, a imagética de escuridão servindo, mais ainda em Mahon do que em Macneice - "[Mahon's] darkness is blacker and bleaker"[150] - o registo pessimista que se tornou característico da sua escrita, e que por isso mesmo, antes de nos dirigirmos de modo mais específico às questões que justificam tematicamente a inclusão da leitura de Mahon neste capítulo, convirá reconhecer. Será por certo relevante para a égide na poesia de Mahon desse registo sombrio que num dos primeiros poemas do volume *Poems 1962-1978*, intitulado "Van Gogh in the Borinage" - um dos muitos em que Mahon se identifica com *personae* artísticas de diferentes nacionalidades, identificação que se reforçou com a reintitulação do poema como "A Portrait of the Artist" nos *Selected Poems* de 1991 - o sujeito defina a sua situação no primeiro verso como "Shivering in the darkness" (*P62/78* 14 / *SP* 20). Na página anterior, o terceiro poema de uma breve sequência também com uma locação continental, "Breton Walks", abria com versos que agregavam à situação de trevas os sentidos do pesadelo e da ameaça inominável:

> They are all round me in the dark
> With claw-knives for my sleepy anarch ("3.After Midnight", *P62/78* 13)

Uma situação que, em poemas da primeira fase da carreira de Mahon, é reminiscente (por exemplo) de um poema também juvenil de MacNeice como "Nocturne" - "The dark blood of night-time / Foams among the ivy" (*CP* 7) - do mesmo modo que as paisagens agrestes que continuarão a ser recriadas num volume já dos anos oitenta, *The Hunt by Night* (1982), evocam o precursor em poemas das décadas de quarenta e cinquenta:

> I shall never forget the wind
> On this benighted coast.
> It works itself into the mind
> Like the high keen of a lost
> Lear-spirit in agony
> Condemned for eternity

---

[150] Edna Longley, "Review - *Night Crossing* by Derek Mahon", *HU* 8 (December 1968), (27-9) 27.

To wander cliff and cove
Without comfort, without love.
It whistles off the stars
And the existential, black
Face of the cosmic dark:
We crouch to roaring fires.
(...)
So best prepare for the worst
That chaos and old night
Can do to us.

(Mahon, "North Wind: Portrush", *HN* 12-13)

we are unique, a conscious
Hoping and therefore despairing creature, the final
Anomaly of the world, we can learn no method
From whales or birds or worms;

(MacNeice, "Explorations", *CP* 195)

Indoors the tang of a tiny oil lamp. Outdoors
The winking signal on the waste of sea.
Indoors the sound of the wind. Outdoors the wind.
Indoors the locked heart and the lost key.

(MacNeice, "House on a Cliff", *CP* 462)

O próprio poema que dá o título a *The Hunt by Night* coloca o volume sob a égide, note-se, dos elementos nocturnos e ameaçadores cuja presença é continuada na poesia de Mahon: por ele perpassam "flickering shades", "midnight woods", "ancient fears", "foetid / Bestial howls" (*HN* 30) - notas da leitura pelo poeta do quadro de Paolo Uccello ao qual foi buscar o referido título, e que surgia reproduzido na capa do volume. Igualmente sobre um quadro, mas de Edvard Munch, era o poema seguinte, "Girls on the Bridge", provavelmente ainda mais explícito na formulação de um sentido desesperado para a vida, da percepção de que a placidez pastoral que o quadro à superfície representa está irremediavelmente inquinada pelas sombras que lhe subjazem - constituindo o desfecho um envio intertextual para outro (talvez o mais conhecido) quadro de Munch:

A ghastly sun
Watches in pale dismay.
Oh, you may laugh, being as you are
Fair sisters of the evening star,
But wait - if not today
A day will dawn

When the bad dreams
You hardly know will scatter
The punctual increment of your lives.
The road resumes, and where it curves,
A mile from where you chatter,

Somebody screams... ("Girls on the Bridge", *HN* 32-3)

A estrada que Mahon observava neste quadro, cujo horizonte é o horror, chama por outro lado a atenção para a frequência com que os motivos do escuro, da ameaça, ou da desolação se conjugam com o da viagem - outra dívida a MacNeice [151] - que, distante do registo do maravilhoso e do prazer na abertura de um horizonte novo, se configura mais frequentemente como cumprimento resignado de um percurso sombrio e solitário, em direcção a lugares desolados. Veja-se o exemplo de "Girls in their Seasons":

reminding me
Of a trip I took last winter
From dream into bad dream.

Their ghosts go with me as I hurtle north
Into the night,
(...)

Now we are running out of light and love,
(...)
Now all we have

Is the flinty chink of Orion and the Plough
And the incubators of a nearby farm
To light us through to the Land of Never-Never. (*P62/78* 23-4)

A já evidente significação alegórica desta viagem como sendo a da vida resulta ainda mais óbvia de uma estrofe do poema que sublinha a natureza inexoravelmente individual de um percurso tão rápido quanto contraditório:

No earthly schedule can predict
Accurately our several destinations.
All we can do is wash and dress
And keep ourselves intact.
Besides which, this is an express
And passes all the stations. (*P62/78* 24)

Note-se, de passagem, como o registo distanciado e neutro da voz descritiva nesta estrofe parece antecipar aquele que reconhecemos nas alegorias cívicas que Heaney publicaria quase vinte anos depois em *The Haw Lantern.*

"Girls in their Seasons" provém, de facto, de *Night Crossing* (1968), título em clara sintonia com os sentidos que vimos identificando, e um dos livros que Mahon reuniu em *Poems 1962-1978.* Integra, para além disso, uma fase da escrita de Mahon na qual a

[151] Ver Brown, *Northern Voices* 196, e Peter McDonald, "History and Poetry: Derek Mahon and Tom Paulin", Dawe and Foster (eds.), *The Poet's Place* (193-208) 194.

demonstração de conseguimento prosódico - o poema é todo em sextilhas como a que acima citávamos, embora com esquemas rimáticos diversos (abbcca, abcbca, abcabc, abccba...) [152] - não é sentida como incompatível com a temática de sombras e desespero: fases posteriores testemunharão um maior despojamento formal. Do mesmo modo, o desfecho de "Girls in their Seasons" formula a intimação da morte sob o convite à fruição da vida no motivo *carpe diem*, o contraste entre o "mergulho nas trevas" e a fugacidade do momento a "agarrar" objectivando-se na desigual extensão dos versos:

> Girls all, be with me now
> And keep me warm
> Before we go plunging into the dark for ever. (*P62/78* 24)

Não é também despiciendo que o lugar para onde se viaja neste poema seja a **norte** ("north / Into the night") - o quadrante que com maior frequência surge nomeado na poesia de Mahon, e nem sempre (embora maioritariamente) associado às significações de sombra e morte que aqui detectávamos. O exemplo de MacNeice far-se-á também neste ponto sentir, em especial se pensarmos nos poemas sobre ou a propósito da sua estada na Islândia com Auden, opção comentada em "Letter to Graham and Anna" num tom de auto-ironização assistido pelos pentâmetros em rima emparelhada:

> But what am I doing here? Qu'allais-je-faire
> Among these volcanic rocks and this grey air?
> Why go north when Cyprus and Madeira
> De jure if not de facto are much nearer?
> The reason for hereness seems beyond conjecture,
> There are no trees or trains or architecture,
> Fruits and greens are insufficient for health,
> Culture is limited by lack of wealth,
> The tourist sights have nothing like Stonehenge,
> The literature is all about revenge.
> And yet I like it if only because this nation
> Enjoys a scarcity of population
> And cannot rise to many bores or hacks
> Or paupers or poor men paying Super-Tax.
> Yet further, if you can stand it, I will set forth
> The obscure but powerful ethics of Going North. (*CP* 61)

Essa "ética" da viagem para norte é afinal resumida poucos versos abaixo como radicada

---

[152] O estudo mais cabal da prosódia de Mahon é ainda: Edna Longley, "The Singing Line: Form in Derek Mahon's Poetry", *Poetry in the Wars* 170-84; Longley aponta, nomeadamente, o modo como padrões estróficos yeatsianos são discerníveis em Mahon sob formas já mediadas por MacNeice - entre cujos contributos para a poesia irlandesa Longley tem incluído o de constituir um elo em regra esquecido numa linha de tradição de Yeats para os poetas do Norte.

na desejabilidade de um ascetismo vivencial por parte do intelectual urbano e sofisticado:

> we must mortify
> Our blowsy intellects before we die,
> Who feed our brains on backchat and self-pity
> And always need a noise, the radio or the city,
> (...)
> and so do not remember
> The necessity of the silence of the islands,
> The glacier floating in the distance out of existence (*CP* 61-2)

Em Mahon, conduzindo porventura esta necessidade um pouco mais longe, o norte chega mesmo a assumir um sentido de conforto, do lugar por que se anseia - mesmo que a ânsia seja próxima de um desejo do túmulo, ou de regresso ao útero, reminiscente do que encontrámos, embora no contexto de uma poética muito diferente, em poemas de Thomas Kinsella lidos no capítulo anterior:

> The relief to be out of the sun,
> To have come north once more
> To my islands of dark ore
> Where winter is so long
> Only a little light
> Gets through, and that perfect. ("Epitaph for Robert Flaherty", *P62/78* 25)

As representações da morte em Mahon oscilam, aliás, entre o horror e o desejo mórbido, como uma breve amostragem facilmente ilustraria:

> The poignancy of those
> Back-yards - and the gravedigger
> Putting aside his forceps.
>
> Then the hard boards
> And darkness once again.
>
> ("An Image from Beckett", *P62/78* 37)

> When we start breaking up in the wet darkness
> And the rotten boards fall from us
>
> ("Consolations of Philosophy", *P62/78* 47)

> This peace is the sweet peace of death
> Or *l'outre-tombe.* ("Beyond Howth Head", *P62/78* 55)

Acrescente-se que a continuidade dessas representações é assegurada nos poemas mais recentes de Mahon. Em *Antarctica* (1985), "October" retoma, quase parafraseia, a metaforização de vidas perdidas nas folhas secas outonais que Mahon já efectuara em "Leaves" (com o apoio do jogo aliterativo e assonante entre *leaves* e *lives*), assim como o

reconhecimento da vida como já póstuma, previamente proposto por poemas como "Afterlives" (*P62/78* 57-8) ou "Going Home" - o sujeito plural de "October" acrescentando-lhe a previsão de um destino que, fazendo jus ao título do volume, só pode ser "frio":

> It is autumn, and dead leaves
> On their way to the river
> Scratch like birds at the windows
> (...)
> Somewhere there is an afterlife
> Of dead leaves,
> (...)
> Somewhere in the heaven
> Of lost futures
> The lives we might have led
> Have found their own fulfilment.
>
> ("Leaves", *P62/78* 59)

> leaves swarm like dead souls
> down bleak avenues as if they led
> to the kingdom of the dead.
>
> ("October", *A* 30)

> Why we died
> Remains a mystery,
> (...)
> For ours is the afterlife
> Of the unjudgeable,
> Of the desolate and free
> (...)
> A sunken barge rots
> In the mud beach
>
> ("Going Home", *P62/78* 61-2)

> Some cold fate
> awaits us at the end of the earth.
>
> Like the leaves we are coming within
> sight of the final river,
> (...)
> As if ghosts already,
> we search our pockets for the Stygian fare. ("October", *A* 30)

Confirmando a égide destas representações, o poema-título "Antarctica" (*A* 33), uma *villanelle* relatando como alguém numa expedição polar, sabendo-se fraco e um empecilho, se sacrifica à morte nos gelos, configura, nas palavras de Hugh Haughton, "a kind of degree zero of place - an uninhabitable place"[153].

---

[153] Hugh Haughton, "'Even now there are places where a thought might grow': Place and Displacement in the Poetry of Derek Mahon", Corcoran (ed.), *The Chosen Ground* (85-120) 113.

Se *Antarctica* associa as sombras e a morte ao lugar mais a sul, retomemos, contudo, a percepção de que na escrita de Derek Mahon é mais frequentemente o norte a sofrer essa associação. Lembre-se como, em momentos anteriores deste trabalho, pudemos ilustrar abundantemente as ligações umbilicais entre o sujeito de sucessivos poemas de Seamus Heaney e o norte, nos vários sentidos que sedimentarmente vai adquirindo; mas sublinhe-se também como dificilmente encontraremos em Heaney a valoração positiva da sombra, e do minimalismo da percepção sensorial, que nalguns poemas de Mahon se propõe. Como se apontou na primeira secção deste capítulo a propósito de "Chekhov on Sakhalin" (*SI* 18-19), dedicado precisamente a Derek Mahon, a viagem para norte - representada aí num contexto marcadamente civico-político ao qual Mahon, diga-se desde já, também não será indiferente - estava nos antípodas do desejo. E não deixa de ser curioso, se atentarmos nos lugares estrangeiros que testemunharam vilegiaturas académicas de Heaney e Mahon em momentos semelhantes das suas vidas, que à estada de Mahon num lugar sombrio e a norte -

> Having spent an entire winter
> In this night of a country
> And gazed at an icy sunset (Mahon, "April on Toronto Island", *P62/78* 26)

- corresponda a experiência de Heaney na amenidade californiana a que se alude no título de "Westering - in California" (*WO* 79). Nessa experiência, contudo - e por aí passa uma importante topo-afinidade entre os dois poetas - não experimenta Heaney uma naturalização, como acentuará em "Remembering Malibu"[154] :

> The Pacific at your door was wilder and colder
> than my notion of the Pacific
>
> and that was perfect, for I would have rotted
> beside the luke-warm ocean I imagined.
>
> Yet no way was its cold ascetic
> as our monk-fished, snowed-into Atlantic (*SI* 30)

Outros poemas de Heaney, como "Triptych, 1.After a Killing" (*FW* 12) ou "Storm on the Island" (*DN* 51), propõem a paisagem marítima norte-irlandesa, basáltica e de penhascos, como parte integrante dos seus lugares: ou seja, num processo que é em qualquer dos casos, embora em graus diversos, de projecção de uma interioridade na paisagem, a diferença entre

[154] Dedicado ao romancista norte-irlandês Brian Moore, que há várias décadas reside na Califórnia.

Heaney e Mahon passa menos pelas características físicas dos lugares do que pela perspectiva existencial que neles se tenta objectivar. Em Mahon, citando Elmer Andrews, "The details of a carefully observed landscape are used to objectify a general spiritual desolation"[155]; em Heaney, mesmo quando algo de idêntico sucede - as reflexões sombrias de "After a Killing" poderão servir uma vez mais de exemplo - acaba por ser a própria paisagem, e aqueles que a habitam, a oferecer a possibilidade de uma perspectiva redentora:

> In that neuter original loneliness
> (...)
> I think of small-eyed survivor flowers.
> (...)
> The heart lifts. You walk twenty yards
> To the boats and buy mackerel.
>
> And to-day a girl walks in home to us
> Carrying a basket full of new potatoes (*FW* 12)

Compare-se com a recusa ou incapacidade do sujeito poético em Mahon se deixar resgatar da sua postura melancólica e isolada, como em "The Sea in Winter", cujo desfecho, que encerra também o volume *Poems 1962-1978*, testemunha um amanhecer que não traz ao poeta uma experiência salvífica, mas tão-somente uma resignação desolada - e tudo isto sob uma epígrafe colhida em Rimbaud, "*Nous ne sommes pas au monde; / la vraie vie est absente*":

> Sometimes, rounding the cliff top
> At dusk, under the convent wall,
> And finding the little town lit up
> As if for some island festival,
> I pretend not to be here at all;
> (...)
> Meanwhile the given life goes on;
> There is nothing new under the sun.
> (...)
> I who know nothing go to teach
> While a new day crawls up the beach. (*P62/78* 109, 114)

O olhar distanciado de um sujeito irredutível na sua individualidade - "looking on, spectatorial"[156] - será, aliás, uma característica da poesia de Mahon também parcialmente contraponível à prática de Heaney: com a excepção dos poemas escritos da perspectiva do

---

[155] Elmer Andrews, "The Poetry of Derek Mahon: 'places where a thought might grow'", Andrews (ed.), *Contemporary Irish Poetry* (235-63) 239.

[156] Dawe, "'Icon and Lares'" 221.

automóvel, nos quais, como em diversos momentos comentámos, o sujeito conhece a paisagem a partir da solidão do habitáculo, é a inserção e o sentimento comunitário que predomina na relação de Heaney com os lugares. O uso da primeira pessoa plural favorece esse sentido integrador - encontrámo-lo em "After a Killing", e avultava também, se quisermos tomar um exemplo mais de paisagem costeira e tempestuosa, em "Storm on the Island", que abria com as palavras "We are prepared" (*DN* 51), e colocava a ênfase na perspectiva humana e no conforto gregário e bem defendido do reduto doméstico.

A desinserção de Mahon face à paisagem articula-se de perto, como haverá ainda oportunidade de verificar, com o sentido de uma difícil pertença que previamente relacionámos com a consciência protestante norte-irlandesa face aos (seus) lugares. Uma feição afim a esse sentido que pode encontrar também consequência na representação da paisagem é a da sua maculação pelas excrescências da presença humana, poluições denegadoras da possibilidade pastoral. O valor de MacNeice como precursor far-se-á também aí sentir - atente-se nalguns dos primeiros dados do seu conhecimento do lugar de origem, mencionados num escrito autobiográfico:

> These things sound trivial but they form an early stratum of experiences which persists in one's work just as it persists in one's dreams. Sea (i.e., *the grey Lough fringed with scum and old cans*), fields (i.e., the very small, very green hedged fields of Northern Ireland), factories (i.e., those small factories dotted through the agricultural patchwork), and gardens (i.e, my father's medium-sized lush garden with a cemetery beyond the hawthorn hedge), these things, being my earliest acquaintances (...) these former images (...) I am more likely to use 'instinctively'.[157]

Aspectos do que nas memórias remotas de MacNeice seria a banalidade pouco atraente do horizonte visual quotidiano ganham para alguém da geração de Mahon a inflexão cultural da preocupação ecológica. Em "The Apotheosis of Tins" o sujeito são as próprias latas, num discurso com laivos de triunfalismo como também de uma ameaça cuja configuração retórica, a par da perpetuidade que anuncia, assume a ressonância de um *dictum* bíblico -

> Promoted artifacts by the dereliction
> of our creator, and greater now
> than the sum of his skills,
> we shall be with you while there are beaches (*P62/78* 74)

- e antevê, na hegemonia que traduz, o dia em que estes restos civilizacionais substituirem o *memento mori* humano como objecto de uma reflexão existencial evocada no seu exemplo literário mais evidente:

---

[157] Louis MacNeice, "Experiences with Images", Heuser (ed.), *Selected Literary Criticism of Louis MacNeice* 159. Itálicos nossos.

Imperishable by-products of the perishable will,
we shall lie like skulls
in the hands of soliloquists. (*P62/78* 74)

Pouco a seguir no mesmo volume, "The Banished Gods" constituirá uma das raras propostas de um *locus* pastoral na obra de Mahon:

Near the headwaters of the longest river
There is a forest clearing,
A dank, misty place
(...)

Far from land, far from the trade routes,
In an unbroken dream-time
Of penguin and whale,
(...)

It is here that the banished gods are in hiding.
(...)
Lost in a reverie of their own natures -

Of zero-growth economics and seasonal change
In a world without cars, computers
Or chemical skies (*P62/78* 78)

Se o título supõe um tempo pós-mítico, estes últimos versos propõem a transgressão (o declínio?), que baniu os deuses, como os grandes conseguimentos e confortos do mundo industrializado - validando o juízo de John Kerrigan quando, distinguindo entre envios pastorais como os deste poema e a idilização do rural mais comum noutros poetas irlandeses (as referências são alguns poemas de Heaney e Montague), crisma Mahon como

> a post-industrial poet awaiting nature's re-emergence. (...) If he inclines to pastoralism, it is of the kind which flourishes in post-apocalypse movies, where small groups of survivors work the land. [158]

O mesmo nexo que imagina um reduto habitado pelos deuses num tempo pós-industrial pode funcionar retrospectivamente, projectando detritos do séc.XX no lugar de exílio pastoral de um poeta clássico, como sucede com "Ovid in Tomis". Um poema no qual se vem a declarar, de algum modo sobrepondo o tema da morte de Pan ao do fim da Idade do Ouro,

Pan is dead, and already
I feel an ancient
Unity leave the earth, (*HN* 40)

abria com o choque deliberado do anacronismo e de uma blasfémia irónica assistida pelas interrogações retóricas:

---

[158] Kerrigan, "Ulster Ovids" 256-7.

What coarse god
Was the gear-box in the rain
Beside the road?

What nereid the unsinkable
Hair conditioner
Knocking the icy rocks? (*HN* 37)

"Ovid in Tomis" é um momento relevante da poesia de Mahon também pela exploração do tema do exílio, anunciado no título e considerado sob diferentes formas ao longo do poema, que termina, aliás, com a palavra "exile". O emprego da *persona* de um exilado paradigmático - recorde-se como Heaney em "Exposure" se retratara "weighing and weighing / My responsible *tristia*" (*N* 63), alusão também aí aos poemas de tristeza compostos por Ovídio em Tomis - dispensa mesmo a assunção consistente da máscara quando o sujeito "Ovídio" busca analogias anacrónicas para o seu desenraizamento:

Imagine Byron banished
To Botany Bay
Or Wilde to Dawson City

And you have some idea
How it is for me
On the shores of the Black Sea. (*HN* 37)

A convocação destas figuras, entre o heróico e o maldito mas com um inequívoco perfil de sofisticação cosmopolita, recorda que a imputação dessa qualidade a Mahon é já um lugar-comum crítico -suscitando-lhe mesmo um cansaço que o fazia protestar numa entrevista de há poucos anos: "I am not sophisticated. I am not cosmopolitan"[159]. A reputação de que assim se queixava construiu-a o próprio Mahon, contudo, através de poemas sublinhando a sua incapacidade de fruição da "vida simples" - de uma felicidade pastoral, se se quiser, descrita em "The Woods", poema também de *The Hunt by Night*:

Two years we spent
down there, in a quaint
outbuilding bright with recent paint.

A green retreat,
secluded and sedate,
part of a once great estate,
(...)
But how could we
survive indefinitely
so far from the city and the sea?

[159] Murphy et al., "Q.+A. with Derek Mahon" 28.

(...)
we travelled on
to doubt and speculation,
our birthright and our proper portion. (*HN* 58)

Fica clara aqui a inviabilidade para este poeta de uma experiência como a de que Heaney dera conta, três anos antes, com os "Glanmore Sonnets"; e sugere-se uma afinidade com "the city and the sea" para logo a seguir dissolver esse eventual sentido de pertença no legado apátrida de "doubt and speculation".

A postura céptica e desenraizada a que Mahon deste modo se remete evoca, por um lado, e uma vez mais, o precursor MacNeice - pense-se na atitude dubitativa da quarta secção de "Didymus", "Oh but my doubt is a sea harsher than this that I see" (*CP* 297); por outro lado, equilibrando a relação de Mahon com o seu contemporâneo Heaney entre a oposição e a partilha, recorda a postura de "inner émigré", de exílio permanente, e independente dos lugares que o testemunhem, que o sujeito da II Parte de *North* ensaiava, especialmente em "Exposure" (*N* 72-3). A metapoeticidade do céu à noite nesse poema de Heaney, com o sujeito penitenciando-se por lhe ter escapado o rasto de luz do cometa, e a imagética de luz e escuridão que comporta, não são também alheias a Mahon. De facto, o final de "The Woods" lembra a noite no "retiro" agora abandonado, a existência subsequente descrita como "ponder[ing] the darkness in another place" (*HN* 58); "In the Aran Islands", incluído em *Poems 1962/78*, recordava serões a ouvir um cantor tradicional, cuja arte o poeta invejava ("I dream myself to that tradition"), e que descrevia como "Singing the darkness into the light" (*P62/78* 34); e um passo ainda não citado do longo "Ovid in Tomis" questionava, a partir da contemplação das estrelas, a possibilidade da transcendência, para prescrever o desvio do olhar, e da ânsia que traduzisse, no sentido da materialidade, das evidências do quotidiano ou do conhecimento científico - postulação céptica aqui modulada pela reverência que inibe o acto de escrita, atentado que seria contra a virgindade da página, e pela reacção emocional no fim do poema:

Are we truly alone
With our physics and myths,
The stars no more

Than glittering dust,
With no one there
To hear our choral odes?

If so, we can start
To ignore the silence

Of infinite space

And concentrate instead
On the infinity
Under our very noses -
(...)
Better to contemplate
The blank page
And leave it blank

Than modify
its substance by
so much as a pen-stroke.
(...)
I incline my head
To its candour
And weep for our exile. (*HN* 41)

Vimos como a ironia característica de Mahon incidia no início deste poema sobre a perspectiva pastoral, ao justapor as excrescências do nosso modelo civilizacional ao *locus* de exílio de Ovídio; registámos também a deflação da ânsia pelo transcendente ou pelo sublime significada no olhar que se vira da contemplação das estrelas para "the infinity / Under our very noses". Considere-se um exemplo mais de tais procedimentos - na medida em que nos conduzirá também às feições temáticas das quais a presente identificação de sentidos dominantes de leitura é preparatória e subsidiária. O poema em causa inicia-se com o verso, sugestivo de um dos cenários mais convencionais para uma experiência contemplativa e, porventura (não se trata do primeiro verso de um poema?...), de criação poética: "The ocean glittered quietly in the moonlight" (*HN* 25). Um passo pouco abaixo confirmará que este é o ambiente em que o poeta confronta uma **página**, neste caso não em branco mas **impressa**, representando um esforço de leitura que o contexto torna metonímia das preocupações humanistas do poeta, às quais a sua escrita tenta dar consequência. Só que os versos que medeiam entre o primeiro, com a aparente promessa de idílio nocturno, e os que descrevem a situação do poeta, no seu esforço de isolamento e concentração, ironizam radicalmente expectativas de serenidade contemplativa, ao justaporem-lhe de modo abrupto a **outra** referência nocturna que o título, "Rock Music", já prometia - e que surge em convivência também irónica com a regularidade e o convencionalismo do pentâmetro jâmbico e da rima cruzada:

The ocean glittered quietly in the moonlight
While heavy metal rocked the discotheques;
Space-age Hondas farted half the night,
Fired by the prospect of fortuitous sex.

I sat late at the window, bland with rage,
And listened to the tumult down below,
Trying to concentrate on the printed page
As if such obsolete bumf could save us now. (*HN* 25)

A atitude auto-deflacionária deste último verso[160], que encerra a primeira das duas estrofes em que o poema se divide, é também característica do modo como Mahon recusa o reclamar de efeitos redentores para a poesia como para o trabalho do intelectual humanista. E contudo veremos a segunda estrofe do poema, discreta e anti-retoricamente, redignificar a sua arte, ao conferir-lhe uma vitória sobre aquilo que, mau-grado a ironização da sua ira e impotência, é objecto de denúncia satírica na primeira estrofe: o aparato e a estridência visuais e sonoros pelos quais se manifesta o poder de uma cultura tecnológica mesmo nas suas vertentes de lazer e prazer, conjugadas pela rima *discotheques /sex*. A potência sexual que se deixa significar no objecto tecnológico, exibicionista e impante, recebe o balde de água fria que constitui a reconversão escatológica e grotesca da manifestação sonora que anuncia o seu poder ("farted half the night"), assistida pelas aliterações em *ff* e *tt*. Contraposta a isto, a já mencionada segunda estrofe ilustrará uma vez mais o sentido pós-industrial que vimos John Kerrigan identificar como o único pastoralismo possível em Mahon, quando os "ecos da noite anterior" sofrerem a metamorfose elemental e redentora de um novo sentido, rigorosamente literal, de "rock music":

Next morning, wandering on the strand, I heard
Left-over echoes of the night before
Dwindle to echoes, and a single bird
Drown with a whistle that residual roar.
Rock music started up on every side -
Whisper of algae, click of stone on stone,
A thousand limpets left by the ebb-tide
Unanimous in their silent inquisition. (*HN* 25)

O último verso corresponde à reconciliação do poeta com o sentido de um auditório e de um propósito, de algum modo negado pela situação descrita na primeira estrofe - sentido esse indissociável da auto-questionação para a qual imagina agentes exteriores nos pequenos moluscos trazidos pela maré. Isto para além de um ultrapassar da postura irada que, acrescente-se de passagem e perifericamente, fazia da primeira estrofe quase um burlesco de

[160] John Wilson Foster aponta a marca do *Movement* na pose com que se recusa relevância à literatura, e encontra um intertexto específico para o verso em causa no desfecho de "A Study of Reading Habits", de Philip Larkin: "Get stewed: / Books are a load of crap" (*The Whitsun Weddings*, London: Faber, 1964, 31) - ver Foster, *Colonial Consequences* 71.

um poema de Heaney já anteriormente citado, e do qual se relembram aqui os primeiros seis versos:

> Late summer, and at midnight
> I smelt the heat of the day:
> At my window over the hotel car park
> I breathed the muddied night airs off the lake
> And watched a young crowd leave the discotheque.
>
> Their voices rose up thick and comforting ("The Guttural Muse", *FW* 28)

As posturas diversas que encontramos em Mahon e Heaney face a situações ou paisagens idênticas ou com notórias afinidades radicarão em importante medida nas diferentes "paisagens psíquicas" a que Mark Hederman se referia a propósito do projecto da "quinta província" como território imaginativo da partilha e do encontro de ideias:

> I would hold that there must be, in the North of Ireland, at least two psychic landscapes which have to be negotiated before either culture can have access to this transcendental realm [i.e., the fifth province]. [161]

Acrescente-se que conta com significativo apoio crítico a noção de que Derek Mahon será a mais relevante voz poética proveniente da comunidade protestante, enquanto Seamus Heaney o será inquestionavelmente para a católica. A noção de uma equivalência de função cultural pode assim assumir lugar de eleição no estabelecimento das condições em que pode ser entendida a leitura da obra de um dos poetas **com referência** à do outro. Nessas condições incluir-se-ão, recorde-se, dados como a partilha pelos dois poetas, conjuntamente com outros da sua geração, de um "conservadorismo" formal traduzido na adesão a modalidades prosódicas tradicionais e no culto de algumas formas fixas da lírica - partilha essa que permite a Edna Longley sublinhar

> the much greater formal similarity (...) between Heaney's poetry and that of his Northern Protestant contemporaries, than between any of their work and the methods of [their Southern counterparts].[162];

ou ainda o alargado consenso entre os poetas da mesma geração sobre a indesejabilidade de

---

[161] Hederman, "Poetry and the Fifth Province" 115.

[162] Edna Longley, "Poetry and the Fifth Province - A Reply", *The Crane Bag* 9:1 (1985), (120-2) 121.

pronunciamentos directos e explícitos sobre a crise pós-1969 no Ulster.

Sobre o lugar detido por esta última questão na poesia e na poética de Heaney debruçou-se longamente a secção anterior deste capítulo; antes de entrarmos na leitura da consequência que ela encontra na poesia de Mahon, registe-se o que este poeta a esse respeito declarava num ensaio de 1970 - em plena sintonia com algumas das já citadas afirmações de Heaney:

> The poets themselves have taken no part in political events, but they have contributed to that possible life, or the possibility of that possible life; for the act of writing is itself political in the fullest sense. A good poem is a paradigm of good politics - of people talking to each other, with honest subtlety, at a profound level. It is a light to lighten the darkness; and we have darkness enough, God knows, for a long time.[163]

Acrescente-se que, mais ainda do que a de Heaney, a poesia de Mahon teve de contar com acusações de sofisticação indiferente, que Peter McDonald não hesita em denunciar como simplistas:

> The easy reaction to Mahon's work, if we are looking for historical 'engagement', is to dismiss it as somehow beside the point, an irresponsible aestheticism that always looks the other way. [164]

Mas pôde também contar com a admiração e a homenagem precisamente de Heaney que, na sua conferência inaugural como Professor of Poetry em Oxford, o citava em "The Sea in Winter" (*P62/78* 109-14) para declarar: "I am still enough of a humanist to believe that poetry arises from (...) 'our better nature'"[165].

Trata-se de um humanismo, contudo, nos antípodas da sua postulação ingénua, que desde o início ironiza. "Glengormley", o primeiro poema do volume *Poems 1962-1978*, abre com o verso: "'Wonders are many and none is more wonderful than man'" - para logo o ridicularizar com a especificação:

> Who has tamed the terrier, trimmed the hedge
> And grasped the principle of the watering-can. (*P62/78* 1)

Pertencendo embora a um momento anterior à eclosão da crise no Ulster, "Glengormley" descreve o presente supostamente sensato e pacífico do contexto de origem do poeta com a ironia de quem sabe serem tais características ilusórias:

---

[163] Derek Mahon, "Poetry in Northern Ireland", *Twentieth-Century Studies* No.4 (November 1970) 93 - citado por Dawe, "Icon and Lares" 232-3.

[164] McDonald , "History and Poetry" 199.

[165] Heaney, *The Redress of Poetry* 10.

> Now we are safe from monsters,...
> (...)
> The sticks
> And stones that once broke bones will not now harm
> A generation of such sense and charm.
>
> Only words hurt us now. (*P62/78* 1)

Afirma-se, para além disso, a irrecuperabilidade de nexos mitificadores da História, ou de figuras providenciais ("No saint or hero"), mas transparece também a insatisfação com o dever que se sente de encontrar como objecto da escrita - um pouco como com a injunção, que encontrámos no muito posterior "Ovid in Tomis", para que o olhar se desviasse da metafísica para a física - os homens e situações comuns de um mundo encarado na sua materialidade e mortalidade:

> I should rather praise
> A worldly time under this worldly sky (*P62/78* 1)

O desfecho do poema regista a pertença a um lugar do qual o título toponímico é a objectivação e a sinédoque - e fá-lo de modo deliberadamente anti-exaltante, com o qual contrastaria o registo de desafio em afirmação idêntica, mas com um sujeito significativamente plural, que Heaney produziria em "The Sabbath Breakers":

> By
> Necessity, if not choice, I live here too.
>
> (Mahon, *P62/78* 1

> [we] raised a tricolour in the chestnut tree and faced it proudly for the anthem. We lived there too.
> (Heaney, *S* 13)

"Glengormley" é um exemplo da prática comum em Mahon de escolher topónimos como títulos [166], e o desconforto que por ele perpassa prepara-nos para outros poemas nos quais transparece mais claramente a ansiedade, que Seamus Heaney identifica em vários poetas do Ulster antes mesmo do desencadear dos *troubles*, da pertença a "a place that is patently riven between notions of belonging to other places"[167]. "The Spring Vacation", dedicado a Michael Longley (cujo percurso formativo em boa parte coincidiu com o de Mahon), e inicialmente intitulado "In Belfast"[168], carreia esse sentido de deslocamento,

---

[166] Ver Haughton, "'Even now there are places" 87.

[167] Heaney, "Place and Displacement" 161.

[168] Ver McDonald, "History and Poetry" 195-6.

agudizado pela perspectiva exterior que o escolarizado traz consigo no breve regresso que o título assinala, e que comporta uma consciencialização da pertença como factor de culpa, significada na sua leitura como conspiração:

> Walking among my own this windy morning
> In a tide of sunlight between shower and shower,
> I resume my old conspiracy with the wet
> Stone and the unwieldy images of the squinting heart. (*P62/78* 4)

Essa culpa implica também um sentido de danação do protestante liberal cujo juízo ético e ideológico sobre os seus o lança numa radical desafeição, os laços ainda mantidos (que alternativa?) parecendo-lhe um desafio hubrístico:

> There is a perverse pride in being on the side
> Of the fallen angels and refusing to get up. (*P62/78* 4)

Num quotidiano reservado e de evasivas, o sujeito, que se torna plural nas estrofes intermédias do poema, reconhece-se em gestos de sempre - "the humourous formulae, / The hidden menace in the knowing nod" - que ecoarão anos mais tarde em "Whatever You Say Say Nothing" de Heaney: "O land of password, handgrip, wink and nod, / Of open minds as open as a trap" (*N* 59); gestos que encontram, na perspectiva especificamente protestante, o seu aval num inerradicável e exclusivista sentido de eleição:

> we keep sullen silence in light and shade,
> Rehearsing our astute salvations under
> The cold gaze of a sanctimonious God. (*P62/78* 4)

O precursor na representação do protestante norte-irlandês com estas feições de reserva ameaçadora, dureza e obstinação, é, uma vez mais, o desenraizado MaNeice, no qual intertextos decisivos para Mahon se deixam localizar desde "Belfast" a "Valediction" à famosa secção sobre a Irlanda em "Autumn Journal" - ponto extremo da sua relação conflituosa com o lugar natal, sobre o qual MacNeice viria a reconhecer "that there are over-statements in this poem" ("Note", *CP* 101):

> The hard cold fire of the northerner
> Frozen into his blood from the fire in his basalt
> Glares from behind the mica of his eyes
>
> ("Belfast", *CP* 17)

> See Belfast, devout and profane and hard,
> (...)
> This was my mother-city, these my paps.
> Country of callous lava cooled to stone
>
> ("Valediction", *CP* 52)

> And I envy the intransigence of my own
> Countrymen who shoot to kill and never
> See the victim's face become their own
> Or find his motive sabotage their motives. ("Autumn Journal, XVI", *CP* 131)

Idênticas ligações intertextuais se deixam identificar para o sentido de danação que encontrávamos no sujeito, em contraste com a convicção da sua comunidade no seu papel de eleita, assim como com a culpa pela indiferença e pela incapacidade de honrar as origens que se formula na última estrofe de "The Spring Vacation", sob a égide da ambiguidade no primeiro verso:

> One part of my mind must learn to know its place.
> The things that happen in the kitchen houses
> And echoing back-streets of this desperate city
> Should engage more than my casual interest,
> Exact more interest than my casual pity.
>
> (Mahon, *P62/78* 4)

> Cursèd be he that curses his mother. I cannot be
> Anyone else than what this land engendered me:
> (...)
> I can say Ireland is hooey, Ireland is
> A gallery of fake tapestries,
> But I cannot deny my past to which my self is wed
>
> (MacNeice, "Valediction" *CP* 52)

> I was the rector's son, born to the anglican order,
> Banned for ever from the candles of the Irish poor;
>
> (MacNeice, "Carrickfergus", *CP* 69)

> Why should I want to go back
> To you, Ireland, my Ireland?
> (...)
> *Odi atque amo*:
> Shall we cut this name on trees with a rusty dagger?
>
> (MacNeice, "Autumn Journal, XVI", *CP* 133-4)

No contexto das frequentes afirmações críticas sobre o papel basilar que a querela com as origens deterá na sua obra, destacam-se afirmações do próprio Mahon a esse respeito. Numa entrevista de 1991, respondia enfática e negativamente à questão "Do you still think of Belfast as home?", e recordava o tomar de consciência, quando adolescente, de anomalias no contexto social que até ali conhecera:

> I looked around me. I knew there was something very wrong with the environment in which I had grown up. (...) I didn't formulate it to myself: 'I can't stand this political system, I hate Lord

> Brookeborough, Stormont and the Unionists.' But I thought, this place is sick. [169]

Na Introdução ao *Penguin Book of Contemporary Irish Poetry*, de 1990, que Mahon organizou conjuntamente com Peter Fallon, propunha-se a leitura de tais questionações como feição genérica da recente poesia irlandesa:

> The word most frequently dwelt on in this selection (...) is probably 'home', as if an uncertainty exists as to where that actually is. (...) Confident of poetry's primary importance and primal power, they [Irish poets] may be most at home in what Heaney christens in the title of his most recent book of essays, *The Place of Writing* (1989).[170]

Mas num artigo de 1981, convergindo para uma conclusão idêntica mas que de algum modo colidia com a generalização aqui sugerida, Mahon contrastava a sua incerteza com a segurança de Heaney:

> Seamus is very sure of his place; I've never been sure of mine. My home landscape, and here I mean North Antrim where I spent most of my childhood holidays, and not Belfast where I was born, figures largely in my poems. Aside from these poems the place that the poetry occupies is not a geographical location; it's a community of imagined readership. [171]

Heaney, por seu lado, aproveitando para manifestar uma vez mais a sua insatisfação com a tendência para a rotulação sectária dos escritores do Ulster, não deixou também de se pronunciar sobre o afastamento de Mahon das suas origens, conferindo-lhe o elogio máximo, inter-cultural e inter-confessional, da analogia com o exemplo supremo na literatura irlandesa de ruptura com um legado cultural:

> Derek Mahon would be as grateful for being described as a Northern Protestant as James Joyce would have been for being called a Southern Catholic. Mahon is, in fact, the Stephen Dedalus of Belfast. (PIW 48)

No mesmo texto, reconhece-se como específica a sensibilidade poética que resulta de tal ruptura, e que encontra os seus representantes mais proeminentes em Mahon e Longley. Acrescente-se, a propósito do epíteto atribuído por Heaney a Mahon, que crismá-lo como "Stephen Dedalus de Belfast" não é o mesmo que sugerir uma inclinação autobiográfica de tipo joyceano em Mahon, pouco comum na referida sensibilidade "protestante" da poesia do Ulster, como Gerald Dawe e Edna Longley salientam:

> few Protestants produce neo-Joycean juvenilia about adolescent sexuality at odds with Catholic

---

[169] Murphy et al., "Q. and A. with Derek Mahon" 28.

[170] Fallon and Mahon (eds.), *The Penguin Book of Contemporary Irish Poetry* xxii.

[171] Mahon, "Each Poem for me is a New Beginning", *The Cork Review* 2: No.3 (1981) 11 - citado por Joris Duytschaever, "History in the Poetry of Derek Mahon", Duytschaever and Lernout (eds.), *History and Violence in Anglo-Irish Literature* (97-110) 103.

teaching, and few Catholics are haunted by images of a decaying house or one that shuts them out [172]

Trata-se de uma distinção mais a ganhar acuidade quando aplicada à contraposição de Heaney a Mahon como representantes das duas "paisagens psíquicas" a que M.P. Hederman se referia em passo já citado: recordemos o estudo, em capítulo anterior, da consequência poética que Heaney dava à experiência formativa, com evidentes ressonâncias sexuais[173]; e conceda-se agora algum destaque na leitura de Mahon à questão caracteristicamente "protestante" da pertença, e de uma relação insegura com o lugar[174].

Se a frequência com que Mahon recorre a topónimos para títulos dos seus poemas é, como fizemos já notar, uma feição importante desse âmbito temático, não o é menos a representação de regressos, de que encontrámos um exemplo com valor caracteristicamente temporário em "The Spring Vacation", e que se confirma em poemas com títulos como "Homecoming", "Going Home" ou "The Return". Tal como em "The Spring Vacation", esses momentos assumem em regra a forma, não do *topos* do reencontro gratificante com um lugar que permanece e se deseja imutável, mas antes do desencanto - **precisamente** pela imutabilidade do que há muito se não admira ou deseja, como em "Homecoming" é tornado explícito:

> Bus into town
> and, sad to say,
> no change from when
> he went away
> (...)
> Skies change but not
> souls change. Behold
> this is the way
> the world grows old. ("Homecoming", *P62/78* 27-8)

Termina mais este poema de desconforto com a verificação da impossibilidade de "[to] be ever innocent again". Trata-se de um desencanto, note-se, que incide mesmo sobre a sua representação literária, denunciando a eventual estetização da partida e do regresso, da (talvez) excitação da viagem - tudo reduzido à inanição, à banalidade e ao declínio das vidas póstumas que se observam no final de "Going Home", ostensivamente sobre as

---

[172] Dawe and Longley (eds.), "Introduction", *Across a Roaring Hill* ii.

[173] Ver cap.2, I - i), *passim*.

[174] Uma questão cuja importância para uma sensibilidade poética "protestante" Terence Brown tem destacado, quer em *Ireland's Literature* (189 segs.), quer no seu ensaio "Louis MacNeice's Ireland", Brown and Grene (eds.), *Tradition and Influence* 79-96.

deslocações pendulares de trabalhadores no norte de Inglaterra, mas indisfarçavelmente afim à relação do poeta com o "seu" norte:

> A sunken barge rots
> In the mud beach
> As if finally to discredit
>
> A residual poetry of
> Leavetaking and homecoming,
> Of work and sentiment;
>
> For this is the last
> Homecoming, the end
> Of the rainbow -
>
> And the pubs are shut.
> There are no
> Buses till morning. (*P62/78* 62-3)

Note-se o contraste entre estes poemas de Mahon e aquele que, com um título idêntico, Heaney incluiria em *Field Work*, sobre uma ânsia de abrigo e a crença de tê-lo encontrado, o conforto doméstico e conjugal metaforizando-se no regresso de andorinhas:

> Mould my shoulders inward to you.
> Occlude me.
> Be damp clay pouting. (Heaney, "Homecomings", *FW* 49)

Para afinidades neste tipo de experiência na obra de um contemporâneo de Heaney será necessário, contudo, considerar a poesia de Michael Longley, como mais adiante neste capítulo se fará. Em Mahon, é um incurável desenraizamento que uma e outra vez se assinala, mesmo quando o sujeito se representa exteriormente sedentarizado - experimentando no íntimo, contudo, a possibilidade da analogia com os nómadas da miséria que se celebram em "Gipsies". Trata-se de um poema que conjuga o sentido social de solidariedade face àqueles que na Irlanda são apelidados de "travelling people" - raras vezes de etnia cigana, apesar do título do poema, e vivendo em regra de pequenos negócios de ferro-velho - encarados como exemplos e vítimas de uma civilização da indiferença e do desperdício, com a demanda individual de modelos existenciais sombrios para o mal-estar de quem se esforça em vão por dar ordem e consequência à "sucata" da memória e de todo um lastro inerte da experiência:

> the fate you have so long
> endured is ours also:
> the cars are piling up.
> I listen to the wind
> and file receipts. The heap

of scrap metal in my
garden grows daily. (*P62/78* 48)

Curiosamente, o poema que se segue a este em *Poems 1962-1978* abre com uma situação antagónica ao desenraizamento para que o título "Gipsies" apontava, pela irredutibilidade na ocupação de um lugar - mas tendo em comum com o poema anterior a persistência na vida em "lugares difíceis", assim como o ambiente de declínio que envolve e caracteriza esses lugares:

We are holing up here
in the difficult places -
in caves, terminal moraines
and abandoned farmhouses,
the wires cut, the old car
disposing itself for death ("Entropy", *P62/78* 49)

O sujeito plural desta persistência só para o final se identifica -

we, anemones, 'receive
on our bare rock, whatever
nourishment the wash
of the waves may bring'. (*P62/78* 49)

- resultando irónico o adiamento desta revelação na medida em que possibilita a leitura do poema como pronunciamento da comunidade de que o poeta provém, na sua sobrevivência obstinada num contexto agreste. Uma leitura, note-se, que se reforça com o toque confessional introduzido pelo burlesco, nos últimos versos, de uma prece de agradecimento prévia a uma refeição.

Neste *topos* da subsistência de uma espécie pobre num lugar desolado, e no modo como nela se pode metaforizar quer a condição humana em geral, quer uma comunidade em particular, quer (não menos importante) as condições de viabilidade da arte, repetidamente questionadas por Mahon, "Entropy" antecipa aquele que é talvez o seu mais famoso poema, "A Disused Shed in Co. Wexford" (*P62/78* 79-80). O primeiro verso, "Even now there are places where a thought might grow", é dos mais citados como asserção emblemática do cepticismo de Mahon quanto à sobrevivência da poesia no mundo de "agora". O lugar no qual tal reflexão surge - o(s) verso(s), mas também a arrecadação abandonada para a qual o título remete - auto-propõe-se implicitamente como um daqueles em que a situação excepcional e concessivamente tratada se pode verificar, e que, como todos os lugares da escrita em/de Mahon, se configuram agrestes e esquecidos, como nos exemplos com que o

poeta ilustra o verso de abertura:

> Peruvian mines, worked out and abandoned
> (...)
> Indian compounds where the wind dances
> And a door bangs with diminished confidence (*P62/78* 79)

Simultaneamente à valorização de redutos que podem ainda ver "crescer um pensamento", tais exemplos relativizam a importância do *locus* específico que o título indica - apenas mais um dos cantos esquecidos do mundo - o qual, contudo, é palco e testemunha de "crescimentos" que adquirem o valor de metonímia histórica e metáfora existencial e metapoética:

> And in a disused shed in Co. Wexford,
>
> Deep in the grounds of a burnt-out hotel,
> Among the bathtubs and the washbasins
> A thousand mushrooms crowd to a keyhole.
> This is the one star in their firmament
> Or frames a star within a star. (*P62/78* 79)

Comecemos por fazer notar que Wexford é um dos *counties* que com maior frequência na história da Irlanda foi palco de uma violência que a menção a "a burnt-out hotel" permite neste caso situar nos tempos da Guerra Civil, como alguns versos abaixo se confirma -

> They have been waiting for us in a foetor
> Of vegetable sweat since civil war days (*P62/78* 79)

- e se poderia de algum modo inferir da dedicatória do poema a J.G. Farrell[175], autor do romance *Troubles* que incide precisamente sobre esse período de inícios da década de vinte. Uma das leituras do poema pode, portanto, situá-lo na modalidade literária que se organiza em torno das grandes casas anglo-irlandesas, sua ascensão e queda - modalidade central à sensibilidade literária protestante na Irlanda, e que o próprio Mahon favoreceu ao rotulá-lo como "a Big House poem (...) - a late residual echo, *mutatis mutandis*, of Coole Park and Ballylee"[176]. Em termos últimos, contudo, essa leitura é limitativa e insatisfatória, já que da referência específica se parte neste poema para, por um lado, a representação das limitações patéticas da condição humana no limitadíssimo "conhecimento" que, na sua caverna platónica reformulada, os cogumelos podem ter do mundo em relances tão

[175] À memória de Farrell dedicaria também Mahon *The Hunt by Night*, publicado três anos depois da morte do romancista.

[176] Scammell, "Derek Mahon Interviewed" 6.

ocasionais quanto raros ao longo da grande duração histórica a que o criador os abandonou:

> Since the gravel-crunching, interminable departure
> Of the expropriated mycologist.
> He never came back, and light since then
> Is a keyhole rusting gently after rain.
> Spiders have spun, flies dusted to mildew
> And once a day, perhaps, they have heard something -
> (...)
> A half century, without visitors, in the dark (*P62/78* 79-80)

Por outro lado, os cogumelos vêm a metaforizar as vítimas da violência histórica em qualquer tempo (de que as ruínas que os rodeiam testemunham uma instância particular) pela qual o poeta se não consegue eximir a um sentido de culpa aqui projectado no "pelotão de fuzilamento" fotográfico que traz o choque da luz crua à arrecadação ao fim de cinquenta anos:

> only the ghost of a scream
> At the flash-bulb firing squad we wake them with
> Shows there is life yet in their feverish forms.
> Grown beyond nature now, soft food for worms,
> They lift frail heads in gravity and good faith. (*P62/78* 80)

Esse sentido agudiza-se quando, para além da passividade doída que assim se representava, for conferido aos cogumelos poder de interpelação e apelo, na sexta e última das décimas que compõem o poema:

> They are begging us, you see, in their wordless way,
> To do something, to speak on their behalf
> Or at least not to close the door again.
> Lost people of Treblinka and Pompeii!
> 'Save us, save us,' they seem to say,
> 'Let the god not abandon us
> Who have come so far in darkness and in pain.
> We too had our lives to live.
> You with your light meter and relaxed itinerary,
> Let not our naive labours have been in vain!' (*P62/78* 80)

Como Seamus Deane comentou, e poemas anteriores nos tinham já permitido verificar, "Lost lives are Mahon's obsession. His poetry is an attempt to fulfill them"[177] - comentário que nos poderá recordar o que dissemos a propósito de alguns poemas de Heaney, como os de sentido elegíaco em *Field Work*. No estabelecimento de relações entre Heaney e Mahon, e a propósito da "porta para a escuridão" que em "A Disused Shed" também se abre, tem

---

[177] Deane, *Celtic Revivals* 162. Ver também Byrne, "Derek Mahon: A Commitment to Change" 71; e David E. Williams, "The Poetry of Derek Mahon", *JIL* XIII:3 (September 1984), (88-99) 88-92.

ocasionalmente perpassado pela crítica a possibilidade de comparação dos cogumelos esquecidos de Mahon com os corpos do pântano de Heaney. Distinções fundamentais existem, contudo: se a resposta de Heaney ao apelo dos cadáveres preservados era mitopoética e de iniludível atracção pela partilha das trevas e pelo repouso no corpo da Grande Mãe, a de Mahon perante os cogumelos não se configura sacralizante, mas antes de implícita auto-questionação perante o imperativo cívico - reportável portanto, se quiséssemos persistir na comparação, ao modo da II Parte de *North* e da prática subsequente que nele se funda, muito mais do que ao da I Parte. Como Elmer Andrews a esse respeito comentou,

> Mahon's (...) fungi (...) are humanised, not canonised. In his world the god is dead or withdrawn (...) redemption existing within the prospect of a strictly social and historical consciousness. (...) The voice in Mahon's poem remains public, the direction of the poetry outward. Heaney's poems, by contrast, are inward, the voice tentative, private, fetishising. [178]

A identificação de semelhanças far-se-á, então, muito mais com base na experiência de culpa do poeta que experimenta uma distância cultural em relação às afinidades locais, aos enraizados num solo testemunha de atrocidades - questão cujas manifestações na obra de Heaney nos ocupou já longamente. No caso do poema de Mahon que considerávamos, esta culpa, por omissões que não por actos, terá o seu auge na interpelação directa, pela voz fantasmática dos cogumelos, de uma segunda pessoa que se não esclarece ser plural ou singular: "You with your light meter and relaxed itinerary" - o jogo semântico em "light meter" justapondo ao dispositivo fotográfico de medição da luz, nas câmaras que enfrentam os cogumelos, o dispositivo prosódico de medição e estruturação verbal, sinédoque de uma escrita que receia exercitar-se "levianamente", com ligeireza, sobre o sofrimento. Ou não tivesse sido característico de Mahon, embora mais vincadamente em fases anteriores da sua escrita, recorrer, na representação de situações de desolação, a modalidades métricas tradicionalmente associadas a temáticas mais "ligeiras" - "[to] confront even death with a certain metrical verve"[179] - o que alimentou a suspeição de indiferentismo. Registe-se, por fim, que se "A Disused Shed" serviu nalguns casos de suporte a comparações entre Heaney e Mahon, o primeiro destes poetas pronunciou-se em pelo menos dois textos diferentes sobre o seu contemporâneo com referência também a esse poema - com o

---

[178] Andrews, "The Poetry of Derek Mahon", Andrews (ed.), *Contemporary Irish Poetry* 250.

[179] Longley, *Poetry in the Wars* 179.

propósito, por um lado, de denunciar como redutora uma sua leitura que frisasse **apenas** a sua incidência nos Troubles, embora não negando a acuidade dessa vertente; por outro lado, para o propor como radicado fundamentalmente nas tensões envolvendo lugar e desenraizamento, pertença e expatriação:

> The amplitude of its effects, its vault-filling resonance depend upon its displaced perspective. Those rooted helplessly in place plead with the capable uprooted visitor (...) the mushrooms are the voices of belonging but they could not have been heard so compellingly if Mahon had not created the whispering gallery of absence not just by moving out of Ireland but by evolving out of solidarity into irony and compassion. And, needless to say, into solitude. [180]

Se poemas sobre a experiência do regresso a casa demonstravam, como vimos, a irritação e o desconforto de Mahon perante lugares cujas características permaneciam inalteradas, incluindo o sectarismo dos comportamentos, poemas sobre o lugar de origem relembrado a partir do estrangeiro estarão também nos antípodas da nostalgia, como nos primeiros versos de "Brighton Beach":

> Remember those awful parties
> In dreary Belfast flats,
> The rough sectarian banter
> Of Lavery's back bar (*HN* 34)

O passo mais famoso deste poema ocorre, contudo, na sua segunda secção, num pronunciamento pessimista sobre a possibilidade de recuperação das energias locais, uma denegação da sobrevivência de um valor intrínseco e específico para a experiência do lugar, que poderia ser a resposta aos princípios diametralmente opostos do ensaio de Heaney "The Spirit of Place", publicado em *Preoccupations* dois anos antes deste volume de Mahon, *The Hunt by Night*:

> Now, in this rancorous peace,
> Should come the spirit of place.
>
> Too late, though, for already
> Places as such are dead
> Or nearly; the loved sea
> Reflects banality. (*HN* 35)

Face à quantidade de referências locais em Mahon, a começar pelos títulos tão frequentemente toponímicos, e mesmo tendo em conta o persistente não-enraizamento que rege a topossensibilidade deste poeta, alguma perplexidade não deixa de rodear esta declaração, perplexidade a que Hugh Haughton recentemente dava voz:

---

[180] Heaney, "Place and Displacement" 165-6. Ver também *PW* 49-50.

> the claim that places as such are dead (or nearly) is certainly paradoxical in a poet whose work depends so intimately upon them. Perhaps we should see his poems as elegies on the spirit of place?[181]

Afinal, mais adiante no mesmo volume, e sob um título toponímico e irlandês, Mahon propunha uma perspectiva fundamentalmente diversa, o que, tendo em conta a consistência de sentidos e posturas que em regra o caracterizam, projecta sobre a leitura do poema anterior a possibilidade da bravata irónica - ou sobre o poema posterior a autoridade da reflexão mais amadurecida. De facto, "A Garage in Co. Cork", de novo sobre um lugar abandonado, uma das muitas marcas da emigração na paisagem irlandesa, propõe uma reflexão que, até pelo emblema da domesticidade escolhido, poderia reportar-se ao universo formativo de Heaney:

> Somebody somewhere thinks of this as home,
> Remembering the old pumps where they stood (*HN* 55)

E, para o final, surge a reflexão, explicitamente validativa agora do sentido específico daquele / de cada lugar:

> We might be anywhere - in the Dordogne,
> Iquitos, Bethlehem (...)
> (...)
> But we are in one place and one place only,
> One of the milestones of earth-residence
> Unique in each particular, the thinly
> Peopled hinterland serenely tense -
> Not in the hope of a resplendent future
> But with a sure sense of its intrinsic nature. (*HN* 56)

Para Heaney, este desfecho constituirá o sentido último de lugar de Mahon, apesar daquilo a que chama "his imaginative ubiquity", "[his] poems of the displaced consciousness"[182]. E sobre a relação entre os lugares de origem e os lugares outros - estes últimos convocados mesmo em "A Garage in Co. Cork" como estádio necessário ao reconhecimento da especificidade do *locus* irlandês - propõe: "in order for any place to be credible for Mahon, it has to be reimagined in the light of other places"[183].

A instância mais conhecida deste processo na obra de Mahon, e o último poema que a esse respeito citaremos, é, contudo, "Courtyards in Delft", o poema de abertura de *The*

---

[181] Haughton, "'Even now there are places'" 103.

[182] Heaney, "Place and Displacement" 168, 170.

[183] Heaney, "Place and Displacement" 168.

Hunt by Night, que, à semelhança do poema-título do volume, envia para uma referência pictórica - neste caso de Pieter de Hooch[184]. Na representação visual de uma plácida cena urbana, doméstica, flamenga e seiscentista encontra Mahon a presença de qualidades identificáveis nos adjectivos da primeira estrofe, e de algum modo resumidas nas correspondências e simetrias que o jogo de assonâncias e rimas internas do primeiro verso sugere, mas também a ausência de factores lúdicos ou passionais, cuja carga de atracção transgressiva a segunda estrofe não pode disfarçar:

> Oblique light on the trite, on brick and tile -
> Immaculate masonry, and everywhere that
> Water tap, that broom and wooden pail
> To keep it so. House-proud, the wives
> Of artisans pursue their thrifty lives
> Among scrubbed yards, modest but adequate.
> Foliage is sparse, and clings. No breeze
> Ruffles the trim composure of those trees.
>
> No spinet-playing emblematic of
> The harmonies and disharmonies of love;
> No lewd fish, no fruit, no wide-eyed bird
> About to fly its cage while a virgin
> Listens to her seducer, mars the chaste
> Precision of the thing and the thing made.
> Nothing is random, nothing goes to waste:
> We miss the dirty dog, the fiery gin. (*HN* 9)

O rigor, o sentido da frugalidade, da modéstia e da decência, permitem a Mahon reconhecer o *ethos* protestante e descobrir o seu lugar de origem no lugar outro - unidos afinal, neste caso, por nexos históricos como a campanha de Guilherme de Orange na Irlanda, uma das referências fundadoras do protestantismo norte-irlandês; ao mesmo tempo que a ausência sentida do dionisíaco significa a distância face a esse *ethos* de origem, e informa coerentemente o desejo último de uma fúria Menádica, paradoxalmente apaziguadora (e que vem lembrar o interesse que levaria Mahon a traduzir, uma década depois, *As Bacantes*):

> I lived there as a boy and know the coal
> Glittering in its shed, late-afternoon
> Lambency informing the deal table,
> The ceiling cradled in a radiant spoon.
> I must be lying low in a room there,
> A strange child with a taste for verse,
> While my hard-nosed companions dream of war
> On parched veldt and fields of rain-swept gorse;
> (...)
> If only, now, the Maenads, as of right,

[184] O quadro em causa encontra-se no *National Gallery*, em Londres.

Came smashing crockery, with fire and sword,
We could sleep easier in our beds at night. (*HN* 9-10)

Retenhamos do poema, neste ponto, o modo como o poeta consegue o encontro de si e do lugar que foi seu pelo confronto com lugares estrangeiros, o "reimaginar cada lugar à luz de outros lugares" que víamos Heaney identificar no seu contemporâneo: não equivalerá isto a confirmar, também neste âmbito, a poesia de Mahon como tendo uma relação de simetria cultural com a de Heaney, tendo em conta que na obra deste último, como em momentos anteriores teremos verificado, os lugares da experiência cosmopolita são persistentemente lidos à luz dos da origem?

Uma das conclusões que as páginas anteriores terão permitido retirar é a da íntima concatenação da temática de lugar com a do relacionamento de Mahon com a comunidade de que provém, em especial à luz dos *troubles*. Expectativas comunitárias de um uso sectário da palavra encontrarão em versos deste poeta de origem protestante uma problematização não muito diversa da que encontrámos no seu contemporâneo de origem católica. Essa problematização fornece resposta inapelavelmente negativa ao chamamento integrador da congregação representada nos três versos finais de "Nostalgias", contrariada, com o qualificativo que Mahon lhe aplica, na crença da sua eleição:

In a tiny stone church
On the desolate headland
A lost tribe is singing 'Abide With Me'. (*P62/78* 68)

Feições específicas da tradição protestante, também na sua vertente confessional que não apenas num sentido socio-cultural, podem contudo emergir na escrita de Mahon com uma especial adequação ao tipo de discurso político que predomina na cena pública norte-irlandesa - ou não fossem por vezes proeminentes líderes unionistas também ministros de confissões protestantes, nomeadamente a presbiteriana, tão influente no imprimir de um cunho de austeridade e intransigência calvinistas ao culto e ao *ethos* das classes média e baixa norte-irlandeses. Tudo isso transparece num poema como "Ecclesiastes", auto-interpelação do poeta sobre a tentação de usar a palavra de acordo com o modelo do

"pregador" para que o título remete, e que propõe um entendimento integrado da paisagem física e psíquica do protestante do Ulster - assim como o poema conjuga feições da sintaxe e do léxico de uma pregação excitada com o discurso interior do auto-exame:

> God, you could grow to love it, God-fearing, God-
> chosen purist little puritan that,
> for all your wiles and smiles, you are (the
> dank churches, the empty streets,
> the shipyard silence, the tied-up swings) and
> shelter your cold heart from the heat
> of the world, from woman-inquisition, from the
> bright eyes of children. Yes you could
> wear black, drink water, nourish a fierce zeal
> with locusts and wild honey, and not
> feel called upon to understand and forgive
> but only to speak with a bleak
> afflatus, and love the January rains when they
> darken the dark doors and sink hard
> into the Antrim hills, the bog meadows, the heaped
> graves of your fathers. (*P62/78* 31)

Que a tentação de assumir a pele do pregador é reconhecidamente a tentação da fraude resulta ainda mais nítido nos últimos versos, definidores da hipocrisia e do oportunismo de uma eventual assunção do zelo e da tendência para a invectiva nessa identidade, como também da **facilidade** dessa fraude (o que agudiza a tentação) para uma comunidade predisposta a acolhê-la, os próprios ruídos do quotidiano doméstico parecendo reproduzir o som de um chamamento ou de um aplauso:

> this is your
> country, close one eye and be king.
> Your people await you, their heavy washing
> flaps for you in the housing estates -
> a credulous people. God, you could do it, God
> help you, stand on a corner stiff
> with rhetoric, promising nothing under the sun. (*P62/78* 31)

Note-se como a associação da "retórica", neste desfecho, à fraude e à intransigência evoca pronunciamentos idênticos de Yeats que vimos Heaney citar aprovadoramente, ao debater com preocupação os riscos da assunção de uma voz pública. E acrescente-se que, na sua versão de *As Bacantes* de Eurípides, publicada em 1991 - com a qual participou da tendência para a tradução de textos clássicos por poetas irlandeses, à qual nos referimos

já[185] - Mahon traduz da seguinte maneira um passo de uma fala de Tirésias:

> A forceful man
> with power and rhetoric at his finger-tips
> but without wisdom, can destroy the state. (*Bacchae* 18)

(compare-se com o mesmo passo noutra versão inglesa:

> Power and eloquence in a headstrong man
> Spell folly; such a man is a peril to the state. [186])

Os perigos assim apontados naquilo a que Mahon escolhe chamar *rhetoric* claramente não são dissociáveis de circunstâncias condicionantes como "with power", "without wisdom". Para Eamonn Grennan, autor de um dos textos críticos sobre Mahon em que a valoração do discurso pelo poeta é mais atentamente considerada, a desconfiança em relação a *rhetoric* não implica a renúncia a uma voz com incidências públicas - a própria adopção por Mahon em muitos poemas de um modo que Grennan considera interpelativo constituirá a demonstração de uma continuada crença humanista na palavra poética como comunicação, configurada tendo em conta destinatários:

> The strongest impression made on me when I read any poem by Derek Mahon is the sense that I have been spoken to: that the poem has established its presence in the world as a kind of speech. (...) a firm commitment to speech itself, to the act of civil communication enlivened, in this case, by poetic craft. (...) Freedom of speech (the opposite to 'rhetoric') is what Mahon craves. (...) In contrast to history's clamorous demands, Mahon offers the subdued affirmations of a civil speech. [187]

Grennan propõe ainda o entendimento do discurso que identifica em Mahon como um modo de enfrentar a não-comunicação que, por exemplo, Heaney diagnosticava em "Whatever You Say Say Nothing"[188]. Perspectivas por certo compatibilizáveis com a leitura por

---

[185] Assumindo jocosamente uma rivalidade com Heaney a este respeito, Mahon anunciava em entrevista a publicação desta sua versão de "*The Bacchae* of Euripides, which will knock *The Cure at Troy* into a cocked hat" (Scammell, "Derek Mahon Interviewed" 6). Aliás, é normalmente neste registo que Mahon se compara com Heaney, como em considerações produzidas noutra entrevista sobre os seus muito diferentes ritmos de publicação:

> I'm slightly terrified of (...) the kind of every-three-years-you-bring-out-a-book syndrome. (...) The next best thing to being a best-seller like Seamus is being a (...) rarity.

(Murphy et al., "Q. + A. with Derek Mahon" 28).

[186] Philip Vellacott (trans.), *Euripides: The Bacchae and Other Plays* (London: Penguin, 1973) 200.

[187] Eamonn Grennan, "'To The Point of Speech': The Poetry of Derek Mahon", Brophy and Porter (eds.), *Contemporary Irish Writing* (15-31) 15, 18.

[188] Ver Grennan, "'To The Point of Speech'" 30.

Brendan Kennelly de Mahon como depositário de uma tradição poética humanista para a qual aponta figuras tutelares em MacNeice e John Hewitt, e que define como culturalmente protestante pela sua ênfase na responsabilidade, contraposta à ênfase católica no perdão[189].

Se Mahon pode ser lido como ponto de chegada de uma tradição assim configurada, ele será, contudo, o oposto do herdeiro satisfeito e acomodado. A ironia que Kennelly vinha a reconhecer também como feição distintiva dessa tradição, e da qual apresentámos já exemplos, exerce-se por vezes de um modo selvagem, e não hesita em virar-se contra aspectos do legado protestante que Kennelly identificava, como sejam precisamente a referida ênfase na responsabilidade mais do que no perdão, e contra o *ethos* punitivo que daí pode resultar - em especial na configuração que assume na matriz calvinista determinante, como lembrámos já, das confissões publicamente mais estridentes do protestantismo norte-irlandês. Em "Matthew V.29-30", Mahon satirizará esse *ethos* ao pôr em prática, sobre o passo bíblico em causa, e até às últimas consequências, uma leitura literalista em que não raras vezes incorrem confissões que fazem do compulsar permanente das Escrituras um aspecto fundamental do culto quotidiano:

> Lord, mine eye offended, so I plucked it out.
> Imagine my chagrin
> when the ofence continued.
> So I plucked out
> the other; but the offence continued. (*P62/78* 69)

Como se torna previsível, a mutilação e amputação ganha dinâmica imparável, do corpo para todos os objectos, entidades e matérias que pudessem acolher ou alimentar um persistente pensamento pecaminoso, até ao aniquilamento total, autêntica reversão da Criação, na medida em que a obra de Deus abriga a possibilidade do pecado...- o último verso sendo a ironia última da redução de tal cataclismo a instrumento do decoro e da sociabilização:

> evaporation of all seas,
> the extinction of heavenly bodies -
> until, at last, offence
> was not to be found
> in that silence without bound.
>
> Only then was I fit for human society. (*P62/78* 71)

---

[189] Brendan Kennelly, "Derek Mahon's Humane Perspective", Brown and Grene (eds), *Tradition and Influence* 143-152.

Um dos factores que informam poemas como os que agora considerámos é a perspectiva secularizante que Mahon favorece, e que compreensivelmente o oporá à tendência sacralizante e mitopoética que vimos avultar em importante fase da obra de Heaney, em especial na primeira metade da década de setenta. Não é então de estranhar que no poema "Lives", que dava o título a um seu volume de 1972 - contemporâneo portanto de *Wintering Out*, mas porventura assentando no conhecimento de alguns dos poemas aí incluídos mas prévia e avulsamente publicados - Mahon recriasse algumas das obsessões então patentes na obra do seu coetâneo, e, para que não restassem dúvidas, apunha ao poema a dedicatória "for Seamus Heaney":

> First time out
> I was a torc of gold
> And wept tears of the sun.
>
> That was fun
> But they buried me
> In the earth two thousand years
>
> Till a labourer
> Turned me up with a pick
> In eighteen fifty-four
> (...)
> Once I was an oar
> But stuck in the shore
> To mark the place of a grave
> (...)
> The time that I liked
> Best was when
> I was a bump of clay (*P62/78* 40-1)

São evidentes os envios intertextuais para os poemas de ênfase arqueológica e mortuária que tinham começado a surgir em *Door into the Dark*, que ganhavam maior proeminência na obra de Heaney com a publicação de *Wintering Out* - no mesmo ano, repita-se, de *Lives* - e que dominariam a I Parte de *North*: a atenção que extensamente lhes dedicámos no capítulo anterior dispensará neste ponto a demonstração através de citações. Mas não é apenas essa crescente ênfase temática que suscita a inclinação tendencialmente paródica deste poema de Mahon - mas também, ou acima de tudo, os nexos recorrentes que Heaney lhe associará, a noção da experiência revivida (que justifica o título "Lives"), com as suas implicações de anulação da História. Uma vez mais, a distinção entre os dois poetas ficará vincada pela postura desmi(s)tificante de Mahon - que contrapõe a *persona* científica do antropólogo, com o seu moderno equipamento para um conhecimento objectivo, à figura

ritualizante, implicitamente convocada, de Heaney como arqueólogo da memória mitológica; e o antropólogo Mahon nega, no final, a possibilidade da recorrência das vidas:

> Now that I am
>
> An anthropologist
> With my own
> Credit card, dictaphone,
>
> Army surplus boots,
> And a whole boatload
> Of photographic equipment.
>
> I know too much
> To be anything any more;
> And if in the distant
>
> Future someone
> Thinks he has once been me
> As I am today,
>
> Let him revise
> His insolent ontology
> Or teach himself to pray. (*P62/78* 42)

A insatisfação e a ironia de Mahon não se dirigirão, contudo, apenas contra o modo mitopoético de enfrentar o Ulster pós-1969, interrogando mais genericamente o propósito e a possibilidade de uma escrita poética como desígnio ordenador - a questão que MacNeice também colocou ao exclamar "How, yes how! To achieve in a world of flux and bonfires / Something of art's coherence" ("The Window, II", *CP* 276). "A Rage for Order" - um título de Mahon que se tornou suficientemente central a esta temática para ter sido adoptado por Frank Ormsby para uma recente antologia sobre a crise do Ulster[190] - realça logo a abrir o absurdo da produção poética, de um esforço de organização de sentidos, por entre os destroços da violência quotidiana:

---

[190] Frank Ormsby (ed.), *A Rage for Order: Poetry of the Northern Ireland Troubles* (Belfast: Blackstaff, 1992).

O título "A Rage for Order", contudo, foi recolhido por Mahon nos últimos versos do poema de Wallace Stevens "The Idea of Order at Key West":

> Oh! Blessed rage for order, pale Ramon,
> The maker's rage to order words of the sea,
> Words of the fragrant portals, dimly-starred,
> And of ourselves and of our origins,
> In ghostlier demarcations, keener sounds.

(*The Palm at the End of the Mind: Selected Poems and a Play by Wallace Stevens*, ed. by Holly Stevens (New York: Random House, 1972).

Somewhere beyond the scorched gable end and the burnt-out buses
there is a poet indulging
his wretched rage for order -
or not as the case may be; for his
is a dying art,
an eddy of semantic scruples
in an unstructurable sea. (*P62/78* 44)

Inerente à percepção desse absurdo é o isolamento do poeta, descrito, na sua distância, na terceira pessoa; e se a distância é uma inevitabilidade, é encarada ainda pelo sujeito, contudo, com a ansiedade e o escrúpulo moral que faz emergir o paradigma de Nero como figura emblemática da irresponsabilidade artística - que vimos assombrar também a consciência etico-estética de Heaney, a propósito do seu ensaio no qual a significação dessa referência era comentada[191]:

He is far from his people,
and the fitful glare of his high window is as
nothing to our scattered glass.

His posture is grandiloquent and deprecating, like this,
his diet ashes,
his talk of justice and his mother
the rhetorical device
of an etiolated emperor -
Nero if you prefer, no mother there. (*P62/78* 44)

Se esse paradigma o assombra, este é ainda o tempo, portanto, para o escrúpulo do sujeito tentar encontrar uma consequência para a escrita no mundo, opondo determinadamente, na última estrofe, a acção do **eu** à incapacidade do **outro** poeta, praticante de "a dying art" - a cuja posição se pressente, contudo, desde já condenado, pela consciência do fracasso iminente do seu gesto:

Now watch me as I make history. Watch as I tear down
to build up with a desperate love,
knowing it cannot be
long now till I have need of his
desperate ironies. (*P62/78* 44)

Mas não coincidirá o ponto - este mesmo - de verbalização dessa consciência com o momento em que as "ironias desesperadas" se tornam necessárias, podendo a divisão ilusória da palavra poética entre o sujeito e o poeta-na-terceira-pessoa ser desde já uma sua actualização?

---

[191] Ver, neste capítulo, pp.539-40.

O tratamento desencantado de propósitos de reforma é, afinal, comum em Mahon - veja-se a auto-deflação que o sujeito em "Beyond Howth Head" se impõe, depreciando o (seu) uso da palavra em defesa de valores humanistas, da edificação da juventude à luz desses valores, ou do culto da dignidade individual, tudo num registo jocoso assistido pelas oitavas em dísticos rimados e pela celeridade dos tetrâmetros jâmbicos:

> Rehearsing for the *fin-de-siècle*
> Gruff Jeremiads to redirect
> Lost youth into the knacker's yard
> Of humanistic self-regard (*P62/78* 53)

Mas "Beyond Howth Head" é igualmente um bom exemplo de como Mahon pode escolher alvos específicos do seu desencanto também fora do contexto social, político e cultural das suas origens, neste caso no espartilho decoroso da cultura oficial da República da Irlanda - que Mahon bem conhece desde os seus tempos de estudante em *Trinity College* - e na suspeição que durante tanto tempo essa cultura alimentou em relação aos supostos desígnios invasores e de proselitização dos *media* britânicos:

> bored to tears by Telefís,
> *Vox populi vox dei*, we reach
> With twinkling importunity
> For good news on the BBC,
> Our heliotropic Birnam Wood
> Reflecting an old gratitude. (*P62/78* 51)

Mesmo que irónico, o apodar de "Birnam Wood" (a referência é, obviamente, *Macbeth* e a aproximação camuflada do exército inimigo) do principal meio de comunicação britânico, que tanta atracção ou "heliotropia" exerceu sobre gerações de irlandeses, comporta uma culpa em certa medida próxima da auto-inculpação de Heaney, num texto três anos posterior ("England's Difficulty", *S* 16), como "agente duplo", tendo também como referência emissões radiofónicas de uma potência inimiga. Afinal, como Mahon declarava em entrevista há poucos anos, "I've been a United Irishman since I was about fourteen"[192] - o que está muito longe, contudo, de implicar a adesão aos valores da Irlanda católica, ou ao *ethos* oficial da República, zurzido em "Beyond Howth Head" nalguns dos seus aspectos, incluindo o da moral sexual: "That tight-arsed, convent-bred disdain" (*P62/78* 52). A menor frequência com que denuncia esse *ethos*, quando comparada com as atitudes localizáveis na sua escrita em relação ao Ulster protestante, prende-se com um certo decoro inter-

[192] Murphy et al., "Q. and A. with Derek Mahon" 28.

comunitário, do qual Mahon se queixava num ensaio dos anos setenta em que fazia notar que a denúncia poética da "Irlanda Oficial" "[is] all right coming from Austin Clarke but bad manners from a Northern Protestant"[193]. Tal reflexão ocorria, reveladoramente, num ensaio sobre MacNeice, cujo sentido de divisão entre legados, como apontámos já, o torna um paradigma para alguns dos poetas do Ulster protestante, mas cuja irritação com a República - cujo ponto mais alto será "Neutrality" (*CP* 202-3), precisamente sobre a neutralidade mantida pelo Eire durante a II Guerra Mundial - contribuiu para resistências de sectores da crítica à sua "naturalização" como poeta irlandês. As sensibilidades decorrentes desse atrito entre legados têm-se ocasionalmente feito sentir na apreciação crítica de Mahon, exacerbadas pela postura de distanciamento do sujeito poético em muitos dos seus poemas, que lhe trouxe acusações como as de Stan Smith, para o qual Mahon seria "a tourist poet", do qual seria difícil afastar a suspeição de "indifference before the ugly realities of life and death in Ulster"[194]. Acusações, enfim, às quais poucos poetas irlandeses contemporâneos, de uma e de outra das tradições, estarão imunes, como se comprova pela semelhança entre o pronunciamento agora citado de Stan Smith sobre Mahon, e os juízos que encontrámos em Desmond Fennell sobre Heaney[195].

Insista-se, contudo, no seguinte: longe da indiferença que Smith lhe atribuía, a repetida configuração por Mahon de situações demonstrativas da inviabilidade de valores humanistas e liberais traduz o olhar angustiado do observador ciente da sua impotência. Veja-se o que sucede na primeira secção de "Afterlives", dedicado ao sempre batalhador James Simmons; o poema abre com o acordar do poeta para a paisagem londrina: Mahon nunca escondeu ver em Londres uma instância do grande espaço cosmopolita de circulação de gente e de ideias[196]. Perante esse *locus* de um dos sentidos concomitantes do título - a vida posterior à partida do lugar de origem - desfiam-se as esperanças que a geração de sessenta colocara em relação ao futuro, a sua concretização desejada significando assim, e também, *afterlives*:

> This is our element, the bright

---

[193] Citado por Longley, "An Ironic Conscience" 18.

[194] Stan Smith, *Inviolable Voice: History and 20th Century Poetry* (Dublin: Gill and Macmillan, 1982) 189.

[195] Ver, neste capítulo, pp.540-1.

[196] Ver a este respeito Byrne, "Derek Mahon: A Commitment to Change" 66.

Reason on which we rely
For the long term solutions.
The orators yap, and guns
Go off in a back-street;
But the faith does not die

That in our time these things
Will amaze the literate children
In their non-sectarian schools
And the dark places be
Ablaze with love and poetry
When the power of good prevails. (*P62/78* 57)

Só que essas esperanças, e o discurso que aqui lhes dá voz, foram rápida mas largamente ultrapassados pela História; e se o leitor já familiarizado com outros poemas de Mahon detectaria a auto-ironização destas estrofes na pompa fluente a que nelas se recorre - aquilo a que Elmer Andrews chamou "an official, House of Commons language"[197], tudo menos característico de Mahon - a quarta e última estrofe da primeira parte do poema afasta violentamente qualquer dúvida, na denúncia da ingenuidade e da auto-exculpação que informaria os versos anteriores:

What middle-class cunts we are
To imagine for one second
That our privileged ideals
Are divine wisdom, and the dim
Forms that kneel at noon
In the city not ourselves. (*P62/78* 57)

Trata-se de um juízo que, na medida em que procede à denúncia da *hubris* em que incorre aquele que se crê iluminado pela razão, tem afinidades com o que Mahon colocará na voz de Cadmo, interpelando Penteu na já citada versão de *As Bacantes*:

You're not thinking straight; the rationalism
you prize so much has led you from the truth. (*Bacchae* 20)

(Compare-se com a também já usada tradução de Philip Vellacott: "Your wits have flown to the winds, your sense is foolishness"[198]). E o cepticismo do precursor Louis MacNeice poderá igualmente não andar longe, em especial num poema como "Epitaph for liberal poets" (*CP* 209-10).

Se quisermos encontrar a versão que Mahon nos oferece do que se substituiu, na

---

[197] Andrews, "The Poetry of Derek Mahon" 246.

[198] Vellacott (trans.), *Euripides* 202.

acção que se supõe virtuosa e justificada porque pensada para as gerações subsequentes, aos ideais expostos no início de "Afterlives", olhe-se por instantes para outra página de *Poems 1962-1878*, na qual, sob o título "As It Should Be", um sujeito plural relata uma perseguição inexorável seguida de assassinato -

> We hunted the mad bastard
> Through bog, moorland, rock, to the star-lit west
> And gunned him down in a blind yard
> Between ten sleeping lorries
> And an electricity generator (*P62/78* 46)

- para concluir, na satisfação plena do dever cumprido:

> Since his tide burial during school hours
> Our kiddies have known no bad dreams.
> Their cries echo lightly along the coast.
>
> This is as it should be.
> They will thank us for it when they grow up
> To a world with method in it. (*P62/78* 46)

Em vez de paz e respeito pela vida, temos a eliminação tão discreta quanto possível do outro, e com ele a sua diferença, na pessoa de um bode expiatório; em vez da liberdade e compreensão de "non-sectarian schools", o respeito acima de tudo por "method", previamente ilustrado em acção no assassinato de "the mad bastard". Igualmente digno de relevo é o cenário último desse crime: se ele se situa em "the star-lit west", vem a configurar-se, contudo, nos antípodas do sentido de pureza primitiva que o oeste em regra assume no imaginário irlandês, ao identificar-se com um recanto obscuro de um qualquer subúrbio industrial. Trata-se de um cenário que não é inesperado, à luz do desconforto patente também noutros poemas em relação à paisagem urbana e industrial. Como Terence Brown confirma, ao mesmo tempo que aponta o contexto histórico-literário para esta feição da escrita de Mahon,

> Mahon is no eulogist of suburban possibilities nor of industrial society's blessings. He cannot even rise to MacNeice's excited response to its bright surfaces, sensing rather a new barbarism beneath a façade of materialist disregard for ideology, social hierarchy and commitment (...) An antipathetic reaction to the conditions of advanced capitalism is, of course, a fairly commonplace response in modern poetry. [199]

E Edna Longley poderia acrescentar:

> Mahon's historical consciousness not only turns biblical Protestantism inside out, but contradicts Whig

[199] Brown, *Northern Voices* 194-5.

> history and Belfast's industrial history. His poetry denies progress, views the rise of the bourgeoisie as a descent into 'barbarism', cries woe to a houseproud 'civilisation'[200]

Isto, evidentemente, apesar das atracções para Mahon do espaço cosmopolita, que comentávamos a propósito da primeira estrofe de "Afterlives".

A segunda parte de "Afterlives" coloca o sujeito já não em Londres, mas de regresso a Belfast, para uma experiência recoberta por outro dos sentidos possíveis para o título. E se uma das situações mais comuns numa literatura que inclui tantos expatriados, permanente ou temporariamente, é a do regresso a casa, a percepção no poema de Mahon é antes a do não-reconhecimento da categoria emocional de *home* na cidade dilacerada pelo conflito que a faz rimar com *bomb*, o que se conjuga com o remorso pela possibilidade não-cumprida de uma permanência que eventualmente teria obstado ao desenraizamento:

> And I step ashore in a fine rain
> To a city so changed
> By five years of war
> I scarcely recognize
> The places I grew up in,
> The faces that try to explain.
>
> But the hills are still the same
> Grey-blue above Belfast.
> Perhaps if I'd stayed behind
> And lived it bomb by bomb
> I might have grown up at last
> And learnt what is meant by home. (*P62/78* 58)

Esta é uma dúvida e uma lacuna de conhecimento que, note-se, não encontramos nunca em Heaney, o qual, experimentando embora infindavelmente a culpa pela ausência, não põe nunca em causa o reconhecimento do lugar de origem, proveniente como é de uma comunidade cujo sentido territorial só é perturbado pela memória de um desapossamento, mas não pela incerteza quanto à pertença; concomitantemente, a vilegiatura de Heaney em Glanmore após a sua saída do Ulster é por ele lida em diversos momentos como o ganhar de uma distância propiciadora de maior conhecimento da experiência anterior como também de si: "Then I landed in the hedge-school of Glanmore" ("Glanmore Sonnets, II", *FW* 34)... Se quisermos a confirmação da diferença de Mahon, atente-se nalguns passos de "The Sea in Winter", parte das suas vinte e duas oitavas ocupando-se também do regresso desencantado -

---

[200] Longley, "When Did You Last See Your Father" 100.

Portstewart, Portrush, Portballintrae -
Un beau pays mal habité
(...)
The spite
Mankind has brought to this infernal
Backwater destroys the soul (*P62/78* 110-11)

- tanto mais quanto se alia à consciência de que é indelével a marca de origem e em consequência insuperável o desconforto:

When I returned one year ago
I felt like Tonio Krõger - slow
To come to terms with my own past
Yet knowing I could never cast
Aside the things that made me what,
For better or worse, I am. The upshot?
Chaos and instability,
The cool gaze of the RUC. [201] (*P62/78* 111)

Mahon não deixa igualmente dúvidas quanto à incidência desse desconforto na valoração da sua prática poética, que não apenas na cidadania; e se a contraposição dos seus versos às evidências do sofrimento, ao estranhamente não menorizar os primeiros, embaraça pela imodéstia que parece trair, a metáfora obscena no penúltimo verso da estrofe, deflacionária das ressonâncias da sua escrita, será o contraponto necessário ao aparente gesto pedante, e conta-se entre os pronunciamentos tidos como mais característicos do seu cepticismo irónico:

And all the time I have my doubts
About this verse-making. The shouts
Of souls in torment round the town
At closing time make as much sense
And carry as much significance
As these lines carefully set down.
All farts in a biscuit tin, in truth -
Faint cries, sententious or uncouth. (*P62/78* 112)

Uma imagem que, enfim, expande a sua **outra** implicação, a de aprisionamento, dos versos para o sujeito:

For I am trapped as much as they
In my own idiom. (*P62/78* 113)

A este sentido de aprisionamento não será alheia a vontade escapista que se confessa em poemas de e posteriores à segunda metade da década de setenta, sempre equilibrada por

[201] *Royal Ulster Constabulary*.

momentos em que a desgraça histórica é olhada de frente. Característico dessa dualidade será "The Snow Party", poema-título de um volume de 1975, que recria imaginativamente uma cena vivida pelo poeta japonês de seiscentos Matsuo Basho para contrastar a serenidade da contemplação e da nobreza de modos com o tumulto da guerra e das perseguições, coexistindo no mesmo como noutros tempos e espaços civilizacionais:

> There is a tinkling of china
> And tea into china;
> There are introductions.
>
> Then everyone
> Crowds to the window
> To watch the falling snow.
> (...)
> Elsewhere they are burning
> Witches and heretics
> In the boiling squares,
>
> Thousands have died since dawn
> In the service
> Of barbarous kings;
>
> But there is silence
> In the houses of Nagoya
> And the hills of Ise. (*P62/78* 64)

Para Seamus Deane, a perturbação perante essa coexistência - "the relationship between civility and barbarity, the thin partitions which divide them, the deep bonds which conjoin them"[202] - sublinhará afinidades dentro da tradição entre Mahon e Heaney, Montague ou Kinsella. Essas afinidades, acrescentaremos nós, revelam-se mesmo em formulações que poderiam sugerir para Mahon tendências mitopoéticas das quais o temos vindo a demarcar, como seja o anseio de evasão face à História que se confessa mais explicitamente em "The Last of the Fire Kings" - "I am / Through with history" (*P62/78* 64) - e transparece também em "Rathlin Island", pela recorrência da expressão que aqui empregava, mas também pela oposição entre a calma de uma ilha / santuário ornitológico e a violência latente de "bairros" que nem é necessário nomear:

> Bombs doze in the housing estates
> But here they are through with history (*HN* 16)

O espaço para o qual Mahon se quer libertar da História é, contudo, o da arte, como George Watson sublinhou -

---

[202] Deane, *Celtic Revivals* 160-1.

> Mahon hungers for the world of art, to be gathered into the artifice of eternity as a refuge from the nightmare of history [203]

- que não o dos consolos sacrais e da ritualidade dos gestos. O primeiro dos poemas que agora citávamos, "The Last of the Fire Kings", é particularmente claro a esse respeito, o título apontando para o momento terminal numa tradição que, entre muitas envolvendo o período de reinado seguido da morte de um "rei" com significado ritual, Mahon terá encontrado descrita por J.G. Frazer[204]. Perante essa tradição o poeta afirma um desígnio individual que constitui o primeiro e incontornável dado de ruptura com um nexo que se quer legitimado pela submissão à repetibilidade ritual:

> Last of the fire kings, I shall
> Break with tradition and
>
> Die by my own hand
> Rather than perpetuate
> The barbarous cycle. (*P62/78* 65)

Esse desígnio deixa-se descrever ainda, na sua configuração de transcendência estética da História, como "Perfecting my cold dream / Of a place out of time", mas as dificuldades de tal consecução são inerentes ao relacionamento do poeta com a sua comunidade, do qual a tradição ritual a que o sujeito diz querer pôr termo constitui a metáfora - e cujo contexto é, nas últimas estrofes do poema, indisfarçadamente o da moderna guerrilha urbana cujos emblemas visuais os *media* colaram no último quarto de século à imagem da Irlanda do Norte:

> But the fire-loving
> People, rightly perhaps,
> Will not countenance this,
>
> Demanding that I inhabit,
> Like them, a world of
> Sirens, bin-lids
> And bricked-up windows -
>
> Not to release them
> From the ancient curse
> But to die their creature and be thankful. (*P62/78* 65)

Se a leitura que propusemos deste poema de Mahon visou em importante medida o

---

[203] Watson, "The Narrow Ground" 221.

[204] Frazer, *The Golden Bough*, *passim* - mas em especial 108-9, 264-6.

estabelecimento de distinções face à postura sacralizante e ao sentido do "sair da História" que encontrámos em Heaney, reconheça-se por fim e por outro lado, a propósito destas últimas estrofes, a afinidade sugerida pela permanência da dúvida ("rightly perhaps") numa escrita que se deseja libertação mas se receia continuado aprisionamento.

Nesse quadro, o súbito optimismo do poema "Everything Is Going To Be All Right" é em parte irónico, em parte o refúgio num quadro mínimo de expectativas positivas, assentes no fluir da escrita como também no curso imperturbável de ciclos naturais, ou mesmo na ainda possível atracção da cidade, expoente civilizacional, quando contemplada à distância:

> There will be dying, there will be dying,
> but there is no need to go into that.
> The poems flow from the hand unbidden
> and the hidden source is the watchful heart.
> The sun rises in spite of everything
> and the far cities are beautiful and bright. (*P62/78* 107)

Podendo ter um ponto de partida comum com poemas anteriores no *ethos* pessimista que temos vindo a encontrar em Mahon, tenta-se neste poema encontrar-lhe consequências virtualmente opostas às que antes pudemos identificar - e tanto mais significativas quanto o referido *ethos* tem uma origem mais cultural do que idiossincrática, se atentarmos em reflexões recentemente produzidas por John Wilson Foster sobre os valores do Ulster protestante da sua infância, inseridas num estudo semi-jocoso de hábitos verbais:

> although I find the variety and wit of my home-made glossary astonishing, I detect in our dialect a realist pessimism about the human condition. (...) We expected the worst and (or therefore) were rarely disappointed. (...) Gifted in vituperation, we were paupers in our terms of endearment; the English 'darling' and 'sweetheart' had to be forced through clenched teeth. (...) Indeed, we distrusted sweetness and light; we were hebraists rather than hellenists. [205]

A súbita celebração por Mahon da serenidade e da luz poderá então resultar, não de uma avaliação menos pessimista da condição humana do que a atribuída por Foster ao *ethos* das origens que tem em comum com Mahon, mas da resignação de quem descrê de a poder inflectir positivamente e, com um encolher de ombros existencial, se refugia na consideração do que pode escapar ao referido juízo pessimista. A mesma postura pode igualmente conduzir ao gesto da tradução por Mahon do passo das Odes de Horácio que constitui a origem, o intertexto primeiro, do motivo *carpe diem*:

---

[205] John Wilson Foster, "A Runagate Tongue, or, English as We Speak It in Ulster", *ILS* 12:2 (Fall 1993), (24-7) 27.

Don't waste your time, Leuconoé, living in fear and hope
of the imprevisable future; forget the horoscope.
Accept whatever happens.
(...)
Act with zest
one day at a time, and never mind the rest.

("How to Live - Horace, *Odes*, Book One, 11", *HN* 36)

Com ela é também articulável a tentação da distância em "A Lighthouse in Maine" - "That ivory tower" (*HN* 43) - e do fechamento na fruição de si:

Though built to shed
Light, it prefers
To shelter it (*HN* 43)

Ou o modo como em "The Globe in North Carolina", último poema de *The Hunt by Night*, o cepticismo quanto ao mito do progresso conduz à interpelação, que é muito mais metáfora ecológica do que oração à divindade mais básica:

Great mother, now the gods have gone
We put our faith in you alone,
Inverting the procedures which
Knelt us to things beyond our reach.
Drop of the oceans, may your salt
Astringency redeem our fault! (*HN* 62)

Os estádios, incidências temáticas e preocupações ético-estéticas que até aqui identificámos na poesia de Derek Mahon são localizáveis no último poema que nos propomos ler, "Craigvara House", do volume *Antarctica*, que servirá então o propósito de contribuir para uma sistematização da leitura já desenvolvida, e da configuração que propomos para a relação entre Mahon e Heaney. O poema tem uma base autobiográfica reconstituível a partir de alusões a uma convalescença do poeta na qual se inclui a recuperação da capacidade de escrita que temporariamente sofrera um bloqueio; e propõe-se-nos contra o cenário natural de um ponto da costa norte-irlandesa com características agrestes que nos serão tão familiares quanto a sua associação à intransigência do carácter protestante norte-irlandês que aqui se metonimiza nos "mandamentos" inscritos num tecto:

Night fell on a rough
sea, on a moonlit basalt cliff,
huts with commandments painted on the roof (*A* 15)

Tornando claro o modo como assim se alude à relação de crise do poeta com o seu ambiente de origem, a confrontação com a paisagem inóspita e a memória de momentos formativos mas infelizes ancorar-se-ão simultaneamente numa reflexão aforística de pessimismo existencial:

> When snowflakes
> wandered on to the rocks
> I thought, home is where the heart breaks -
>
> the lost domain
> of week-ends in the rain,
> the Sunday sundae and the sexual pain. (*A* 16)

É este quadro mental, acrescido da vertente de consciência e culpa política, que se objectiva em seguida na confrontação regular, todas as noites, com um campo de internamento situado "over the water" - ou seja, uma situação idêntica à que encontrámos no poema de Heaney "Sandstone Keepsake" em *Station Island*, publicado no ano anterior a *Antarctica*, a proximidade cronológica sugerindo a evolução paralela dos dois poetas para referências coincidentes, muito mais do que a consequência da leitura prévia de um pelo outro:

> I stared each night
> at a glow of yellow light
> over the water where the interned sat tight
>
> (I in my own prison
> envying their fierce reason,
> their solidarity and extroversion)
>
> (Mahon, "Craigvara House", *A* 16)

> Across the estuary light after light
>
> came on silently round the perimeter
> of the camp. (...)
> (...)
> there I was with the wet red stone
> (...)
> a silhouette not worth bothering about
> (...)
> and not about to set times wrong or right
>
> (Heaney, "Sandstone Keepsake", *SI* 20)

Note-se como à semelhança topográfica neste confronto se soma a percepção, pelo sujeito de qualquer dos poemas, da sua condição como só parcialmente distinta da dos prisioneiros - um nexo que se explicita no poema de Mahon, e que resultava implícito no desconforto causado em Heaney pelo controle visual dos guardas do campo. Essa privação de liberdade assenta contudo, também em qualquer dos poemas, em situações opostas: se os prisioneiros

do campo a experimentam exteriormente devido ao **que fizeram** no âmbito da acção, os poetas experimentam-na como condição interior devido aos princípios que os compelem a **nada fazer** a não ser no plano contemplativo e da actividade criativa, com o resultado de o sujeito no poema de Mahon invejar as certezas e a deliberação do activista político, e em Heaney se definir uma instância mais do remorso que acompanhámos na sua escrita. Será de notar também como o paradigma dantesco passa por qualquer dos poemas, explícito em Heaney com a menção do Flégeton e de Guy de Montfort, sugerido no poema de Mahon com as presenças imaginadas na paisagem - "the clenched farms / with dreadful faces thronged and fiery arms" (*A* 16) - e com a imagem de travessia nocturna que metaforiza o reencontro de si e da escrita:

> and crossed by night
> a dark channel, my eyesight
> focused upon a flickering pier-light. (*A* 17)

O desfecho de "Craigvara House" é, contudo, de algum modo surpreendente em Mahon; se em instâncias de leitura anteriores contrastámos as conclusões sombrias, por vezes desesperadas de poemas seus com a possibilidade da redenção e da esperança em Heaney, as duas estrofes finais consagram neste caso o ponto, literalmente luminoso, de saída de uma crise pessoal e familiar:

> And then your car
> parked with a known roar
> and you stood smiling at the door -
>
> as if we might
> consider a bad night
> as over and step out into the sunlight. (*A* 17)

É um final feliz que, mesmo que menos característico deste poeta, constitui o ponto adequado de transição para as representações da experiência do privado e do familiar que nos ocuparão no estádio seguinte do nosso estudo, o qual encontrará o seu ponto final no cruzamento desse âmbito da experiência com a de há muito anunciada e recentemente celebrada saída da escrita de Heaney da égide das trevas para a da luz.

II - A PERMANÊNCIA DO PRIVADO

(i) "words of coming to rest": o familiar, o doméstico e o conjugal em Seamus Heaney

Incidiu a primeira parte deste capítulo sobre a consequência que questões públicas encontram na poesia de Seamus Heaney e na do seu mais conhecido contemporâneo irlandês, Derek Mahon. Concomitantemente, realçámos o modo como essas questões tendem a hegemonizar a atenção crítica a estes poetas, e à tradição que eles integram, sob o efeito catalizador da situação do Ulster pós-1969.

Contudo, e mesmo que radicada num *corpus* poético cuja unidade e coesão será porventura menos evidente, e recebendo em regra menor atenção crítica, a experiência do âmbito privado permanece, em Heaney e em vários outros poetas irlandeses, como um espaço de incidência da escrita suficientemente frequente para tornar inevitável neste estudo a sua consideração. Como o próprio Heaney realçava há alguns anos num colóquio sobre arte irlandesa, a afirmação do sujeito pode ainda ter lugar a partir da segurança de estruturas integradoras tradicionais: "the first person singular is ratified by a family life and a place in the community"[206].

Trata-se de valores cuja manifestação na escrita de Heaney recebeu atenção pontual em capítulos anteriores, particularmente no primeiro, mas que pretendemos agora identificar de modo mais sistemático nos âmbitos da experiência que informam e em poemas em que se manifestam. Realçaremos, para começar, aquilo a que Heaney se refere num poema de *Station Island* como "seed, breed and generation" ("The First Kingdom", *SI* 101) - ou não tivéssemos encontrado naquele a que chamámos "o primeiro poema", "Digging", a questão das lealdades ao legado familiar colocada em posição central. Não iremos, obviamente, repetir a leitura de alguns dos poemas que desde *Death of a Naturalist* expandiam essa configuração original do relacionamento com a figura paterna, e que recebeu a devida atenção na medida da sua indissociabilidade da experiência rural; mas aproveitamos para assinalar a permanência da preocupação a que mais genericamente corresponde, tal como se revela em versos de uma das parábolas cívicas de *The Haw Lantern*:

> At immigration, the clerk was an old man
> who produced a wallet from his homespun coat

---

[206] Seamus Heaney, "On Irish Expressionist Painting - Seamus Heaney: A Reply", *IR* 3 (1988), (34-6) 35.

and showed me a photograph of my grandfather.

("From the Republic of Conscience", *HL* 12)

Esta confrontação inevitável com figuras ancestrais na alfândega da consciência revela-se paradigmaticamente, quando o registo é autobiográfico, perante a circunstância da morte. Se em *Death of a Naturalist* a morte no contexto familiar revelava a sua presença na experiência juvenil através da memória da vitimação por acidente de um irmão mais novo do poeta, propiciando um rito de passagem emocional e social -

In the porch I met my father crying -
(...)
I was embarrassed
By old men standing up to shake my hand
(...)
Whispers informed strangers I was the eldest

("Mid-Term Break", *DN* 28)

- em *North* esse sentido da iniciação nas responsabilidades familiares através de ritos funerários podia cruzar-se com as preocupações mais características do volume, como quando a ênfase na celebração dos mortos pela violência na comunidade era precedida pela habituação à cultura funerária na família:

I shouldered a kind of manhood
stepping in to lift the coffins
of dead relations.

("Funeral Rites", *N* 15)

Os textos fundamentais para a catalização, através de situações funerárias, da consciência de si pelo sujeito como um elo na cadeia geracional são, contudo, os que se constroem a partir da experiência da morte dos pais: a sequência de sonetos "Clearances", em *The Haw Lantern*, em memória da mãe do poeta, e diversos poemas de *Seeing Things* suscitados pela morte do pai. De "Clearances" procedemos já à leitura do poema-epígrafe, como instância da transmissão geracional de um conhecimento que tem o palco ostensivo da sua incidência no espaço doméstico e rural, mas se oferece simultaneamente à leitura nas suas implicações metapoéticas.

A grande integração temática da obra de Heaney, e da experiência irlandesa nas suas diversas vertentes, faz, para além disso, com que a evocação da história familiar e privada se cruze com a da comunidade, não deixando de fora o registo da divisão. Disso dá conta o primeiro soneto da sequência, sobre uma antepassada que cruzou através do casamento as

fronteiras sectárias - algumas das significações possíveis para o título "Clearances" prendem-se com atravessamentos, pagamentos de direitos ou dívidas[207] - com consequências de ostracismo que o poeta não pode excluir da sua herança:

> A cobble thrown a hundred years ago
> Keeps coming at me, the first stone
> Aimed at a great-grandmother's turncoat brow. (*HL* 25)

Uma história de intolerância, enfim, que valida um comentário de Henry Hart sobre a sequência, no qual se inclui a menção a um dos sentidos do título:

> the domestic drama is played out on a much larger political stage (the title, for example, recalls the eviction of Gaels from the Scottish Highlands in the middle of the nineteenth century).[208]

Os sonetos mais memoráveis de "Clearances", e centrais ao seu propósito elegíaco, são, contudo, os que evocam a partilha de uma intimidade doméstica privilegiada entre a mãe e o filho mais velho que o poeta foi. No terceiro soneto, a banalidade da tarefa cumprida transcende-se através de uma comunhão cuja sinceridade e simplicidade se significam em imagens de fusão e de limpidez, respectivamente aos quarto e sexto versos:

> When all the others were away at Mass
> I was all hers as we peeled potatoes.
> They broke the silence, let fall one by one
> Like solder weeping off the soldering iron:
> Cold comforts set between us, things to share
> Gleaming in a bucket of clean water.
> And again let fall. Little pleasant splashes
> From each other's work would bring us to our senses. (*HL* 27)

Estes sentidos de congregação e de pungência emocional (como com o "choro" do quarto verso), mas ao mesmo tempo de serenidade, que marcam a oitava, ajudam a definir quer continuidades quer oposições face à sextilha, que neste soneto surge graficamente destacada - os três primeiros sonetos exibem essa opção, os seguintes ostentam os catorze versos num único bloco - e que se reporta, não à infância, mas ao passado próximo da morte da mãe.

---

[207] **Clearance** (...) 3. The removal of encumbrances, burdens, obstructions, etc. (...)
4. The settlement of a debt, or claim; the passing of cheques, etc., through the Clearing House for their settlement. (...)
5. *Comm.* The clearing of a ship at the Custom House.

(*Oxford English Dictionary*)

Perpassa pela sequência, em articulação directa com estas significações, o sentido dos legados a receber e honrar.

[208] Hart, *S.H.: Poet of Contrary Progressions* 198.

Se por um lado a situação doméstica e de reunião familiar estabelece as referidas continuidades entre os dois momentos, define-se por outro lado uma oposição entre a serenidade da oitava e o vigor que na sextilha se sugere excessivo nas orações do padre que acorreu à cabeceira da moribunda - um pouco como se "os outros", que no início do poema se encontravam "na missa", tivessem regressado com o celebrante, a uma distância de quatro décadas, para quebrar empatias verificadas no momento antes evocado, irrepetível mesmo na candência emocional da morte da mãe:

> So while the parish priest at her bedside
> Went hammer and tongs at the prayers for the dying
> And some were responding and some crying
> I remembered her head bent towards my head,
> Her breath in mine, our fluent dipping knives -
> Never closer the whole rest of our lives. (*HL* 27)

Para este relacionamento com a mãe na infância é criado um correlativo lúdico e quase coreográfico no quinto soneto da sequência, a propósito de outra tarefa doméstica, o dobrar de lençóis lavados recolhidos da corda em que secaram, "In moves where I was x and she was o" (*HL* 29) - sendo iniludíveis as implicações metapoéticas conferidas à empatia mãe-filho pelo facto de tais inscrições se fazerem contra superfícies designadas como "sheets" e organizadas sobre um "line". Mas a outra grande evocação de uma intimidade privilegiada ocorre no sexto soneto, e uma vez mais com práticas religiosas como referência; se no terceiro soneto o poeta enquanto jovem e a mãe permaneciam em casa enquanto "os outros" estavam na missa, agora a fruição da presença um do outro dá-se pela participação, que não pela ausência, no acto religioso, a sedução dos sentidos pelas atracções do culto católico objectivando exteriormente o "Oedipal dream" que Jay Parini identificou nestes sonetos[209]:

> In the first flush of the Easter holidays
> The ceremonies during Holy Week
> Were highpoints of our *Sons and Lovers* phase.
> The midnight fire. The paschal candlestick.
> Elbow to elbow, glad to be kneeling next
> To each other up there near the front
> Of the packed church (*HL* 30)

Ao longo de "Clearances" a celebração da presença fruída, que nos sonetos já comentados viemos encontrar, alterna, contudo, com a percepção da ausência que lhes está

---

[209] Parini, "The 'Co-Opted and Obliterated Echo'" 72.

na génese, e que consagra alguns dos sentidos para o título [210]. E se é certo que a essa escrita da ausência regressaremos ainda neste capítulo, assinale-se desde já como a morte da mãe se equaciona no oitavo e último soneto com o abate de um castanheiro de junto da primeira casa que Heaney conheceu - castanheiro esse que o poeta revelaria em *The Government of the Tongue* identificar também consigo mesmo, pelo facto de ter sido plantado no ano do seu nascimento (*GT* 3). Desse modo, os dois primeiros versos do referido soneto surgem como o assinalar quer da ausência que a morte da mãe comporta, quer de uma diferente percepção que o sujeito tem de si, pela consequência desse evento mas também, em termos mais gerais, pela forma como se auto-representa o acto de escrita e aquilo que a ele conduz - o espaço em torno do qual o sujeito gravita sendo o terreno liberto e preparado para usos futuros para que se aponta em vários dos sentidos de "Clearances":

> I thought of walking round and round a space
> Utterly empty, utterly a source (*HL* 32)

O impulso para uma transcendência que aqui se pode vislumbrar, e que, como dissemos, nos ocupará ainda, inclui também em "Clearances" a proposta, na sextilha do soneto nº 2, do lugar do Além ao qual a mãe terá de se dirigir, acolhida pelo antepassado imediato:

> It is Number 5, New Row, Land of the Dead,
> Where grandfather is rising from his place
> With spectacles pushed back on a clean bald head
> To welcome a bewildered homing daughter
> Before she even knocks. 'What's this? What's this?'
> And they sit down in the shining room together. (*HL* 26)

Na consideração da chegada da mãe a esse lugar-outro, que é uma réplica reconfortante do lar, pelo olhar também do avô - ou seja, da geração anterior - deixa-se já neste ponto antever a reconfiguração da perspectiva do poeta sobre o curso das descendências de predominantemente **filial** em **paterna**, como pouco adiante verificaremos, em especial a propósito dos poemas desencadeados pela morte do pai. A própria relação entre pai e mãe configura-se já em "Clearances" através do olhar amadurecido de quem deles espera

---

[210] **Clearance** (...) **1.** The action of clearing, or making clear; a freeing from obscurity, obstruction, encumbrance. (...)
2. *spec.* The clearing (of land) by the removal of wood, old houses, inhabitants, etc. (...)
7. A piece of cleared ground, *esp.* in the backwoods.

(*Oxford English Dictionary*).

essencialmente gestos reconfortantes, para eles e para os que lhes estão próximos, perante a iminência da morte - atente-se nalguns versos do sétimo soneto:

> In the last minutes he said more to her
> Almost than in all their life together.
> (...)
> She could not hear but we were overjoyed.
> He called her good and girl. Then she was dead (*HL* 31)

Esta loquacidade do pai perante a mulher moribunda é tanto mais surpreendente para os que testemunham a cena quanto o silêncio ou a concisão surgiram em regra, em poemas anteriores, como marca dos homens da família em geral, e da figura paterna em particular - recorde-se o importante "The Harvest Bow", "Of all the portraits of Patrick Heaney (...) perhaps the most affectionate"[211]:

> As you plaited the harvest bow
> You implicated the mellowed silence in you
> In wheat that does not rust
> (...)
> I tell and finger it like braille,
> Gleaning the unsaid off the palpable (*FW* 58)

É esta uma das várias imagens do pai que, como Edna Longley apontou[212], perpassam pelos poemas de Heaney, e que vão do francamente admirativo nalguns poemas de *Death of a Naturalist* ao embaraço mais tardio de quem ganhou uma distância cultural e experiencial que simultaneamente lhe faz recear a condescendência, e problematiza etica e emocionalmente a comunicação.

É em *Seeing Things* que a galeria de tais atitudes é sujeita a reflexão e avaliação, sob o impulso, como temos sugerido, da morte do pai, ocorrida apenas dois anos após a da mãe; afinal, poucas semanas antes da publicação do volume declarava Heaney em entrevista: "The most important thing that has happened to me in the last ten years is being at two death beds"[213]. A consequência disso registá-la-ia também Michael Hofmann em recensão de *Seeing Things*, ao relacionar o impulso para o visionário e o transcendente que nele descobria com as intimações da morte comportadas pelo desaparecimento dos

---

[211] Parker, *S.H.: the Making of the Poet* 173.

[212] Longley, "When Did You Last See Your Father?" 97.

[213] Blake Morrison, "Seamus Famous: Time to be dazzled", *The Independent on Sunday* (19 May 1991) 26.

antepassados imediatos, "leaving the poet in the front line of the senior generation"[214]. Estas ênfases encontram-se desde logo no texto de abertura do volume, uma tradução do passo da *Eneida* (VI: 98-148) no qual Eneias interpela e ouve a sibila sobre o seu desejo de visita incólume ao mundo dos mortos para reencontro com seu pai Anquises. A relevância biográfico-emocional do passo não residirá apenas, note-se, no ventriloquismo poético de versos como:

> I pray for one look, one face-to face meeting with my dear father.
> (...)
> So therefore, Vestal, I beseech you take pity
> On a son and a father ("The Golden Bough", *ST* 1)

- ou na inversão de situações que se descobre pelo cotejo de dois versos mais desta tradução com dois versos de "Follower", anterior um quarto de século:

> Sometimes he rode me on his back
> Dipping and rising to his plod.
>
> ("Follower", *DN* 24)

> I carried him on these shoulders through flames
> And thousands of enemy spears. In the thick of battle I saved him
>
> ("The Golden Bough", *ST* 1)

O intuito face ao ancestral pode revelar-se também nas potencialidades maravilhosas do "ramo de ouro" cujo corte é fundamental para o reencontro com o progenitor, e na circunstância de esse ramo ser identificável, a partir de uma comparação que o próprio Virgílio oferece, como o visco, que comporta os sentidos de "regeneration and the restoration of family-life"[215]. Não será por acaso que, como um eco desta ligação entre o pai e o ramo, o poema que de modo mais explícito evoca o pai moribundo lhe descreve os movimentos espasmódicos das mãos como a ânsia de se apoiar num outro ramo, o cajado tradicional e esteio da autoridade do homem do campo da Irlanda, por si próprio cortado e portanto metaforizável como sua criatura - sugerindo-se por isso, implicitamente, como correlativo da sua descendência:

> As his head goes light with light, his wasting hand
> Gropes desperately and finds the phantom limb
> Of an ash plant in his grasp, which steadies him.

---

[214] Michael Hofmann, "Dazzling Philosophy", *LRB* (13 August 1991), (14-15) 14.

[215] Cirlot, *Dictionary of Symbols* 212. Sobre as bases para essa identificação e os sentidos que a rodeiam, a referência óbvia é Frazer, *The Golden Bough* 701-11.

Now he has found his touch he can stand his ground

Or wield the stick like a silver bough and come
Walking again among us: the quoted judge.
I could have cut a better man out of the hedge!
God migh have said the same, remembering Adam. ("The Ash Plant", *ST* 19)

E na página seguinte, num breve poema em três versos cujo título é a data do primeiro dia do ano seguinte ao da morte do pai (poema este inicialmente impresso em cartões de Ano Novo), o mesmo ou idêntico objecto, na medida em que é recebido como um legado, torna-se a razão e o sinal de uma confiança renovada:

Dangerous pavements.
But I face the ice this year
With my father's stick. ("1.I.87", *ST* 20)

Regressemos, contudo, ao sentido da repetibilidade geracional a que já nos referimos, assim como àquilo a que chamámos a reconversão que a meia-idade introduz na perspectiva do poeta sobre o curso das gerações, com as intimações da morte que lhe são atinentes. Tais sentidos avultam em "Man and Boy", outro poema de *Seeing Things*, cuja primeira parte é dominada pela memória do pai, já não (e uma vez mais) como objecto de inquestionada admiração no olhar infantil, mas de uma evocação emocionada que lhe reconhece as limitações mas também a vitalidade - o olhar e o juízo sendo agora os do homem sofisticado que, repita-se, receia tornar-se condescendente:

'Catch the old one first,'
(My father's joke was also old, and heavy
And predictable.)
(...)
Blessed be down-to-earth! Blessed be highs!
Blessed be the detachment of dumb love
In that broad-backed, low-set man
Who feared debt all his life, but now and then
Could make a splash like the salmon he said was
'As big as a wee pork pig by the sound of it'. (*ST* 14)

A segunda secção do poema, reportando-se também à memória familiar, descobre-lhe um episódio de configuração tendencialmente alegórica, incidindo sobre um estranho recado que o pai do poeta teria recebido de um ceifeiro - reveladoramente encostado a uma gadanha - na dia da morte do pai dele (do avô do poeta). A transmissão de tais intimações da morte é inequívoca, como também o são o sentido que nesse contexto ganha cada pormenor da paisagem doméstica (como a escuridão para que abre o portelo da cozinha), e o valor entretanto adquirido para a relação entre pai e filho, mesmo que simplesmente pela sua

repetição, pelo transporte "às cavalitas" que reconhecemos já em "Follower" e "The Golden Bough", e ocorre agora a encerrar "Man and Boy":

> A mower leans forever on his scythe.
> (...)
> 'Go and tell your father,' the mower says
> (He said it to my father who told me)
> 'I have mowed it as clean as a new sixpence.'
>
> My father is a barefoot boy with news,
> Running at eye-level with weeds and stooks
> On the afternoon of his own father's death.
>
> The open, black half of the half-door waits.
> I feel much heat and hurry in the air.
> I feel his legs and quick heels far away
>
> And strange as my own - when he will piggyback me
> At a great height, ligh-headed and thin-boned,
> Like a witless elder rescued from the fire. (*ST* 14-15)

Note-se neste ponto que a tendência para a consideração do curso geracional da perspectiva paterna, de quem percebe estarem os estádios primeiros da sua experiência de vida já passados e observa a geração seguinte a cumprir o mesmo ciclo, se manifesta pontualmente na obra de Heaney muito antes da sua consagração em *Seeing Things*. Quase vinte anos antes, na II Parte de *Wintering Out*, se o primeiro poema, "Wedding Day" (*WO* 57), verbalizava as ansiedades do jovem noivo, o poema literalmente "do outro lado" - no verso da página - com o título "Mother of the Groom" (*WO* 58), ensaiava a nostalgia materna pela infância do filho, e representava o sentido da irreversibilidade e do definitivo em

> The wedding ring
> That's bedded forever now
> In her clapping hand. (*WO* 58)

Outros poemas do mesmo volume incluíam a observação, entre o enternecimento e o desconforto, das obrigações paternas entretanto adquiridas, em óbvia ligação com a vivência e a presença conjugal:

> My children weep out the hot foreign night.
>
> ("Summer Home", *WO* 61)
>
> So fill the bottles, love,
> Leave them inside their cots.
> And if they do wake us, well,
> So would the sedge-warbler.
>
> ("Serenades", *WO* 62)

who reads into distances reads
beyond us, our sleeping children
and the dust settling in scorched grass. ("Travel", *WO* 78)

Situação idêntica revelar-se-á no poema de *Field Work* "High Summer": "The child cried inconsolably at night" (*FW* 45). E, já em *Station Island*, o poeta como figura paterna verá os filhos no ponto de atravessarem uma infância para a qual quis um contexto campestre como o da sua, e que pode agora ser também representada na terceira pessoa, que não apenas como evocação de vivências próprias. Assim, em dois poemas cujos títulos nomeiam objectos produzidos pelo poeta para os filhos, é da experiência formativa, agora da geração seguinte, que se trata, e em qualquer dos casos apelando para a continuidade geracional - a cuja compreensão se acede, como o segundo poema sugere, através de uma franquia de desgosto e assunção de responsabilidades:

the very stick we might cut
from your family tree. ("A Hazel Stick for Catherine Ann", *SI* 42)

take in your two hands, boys, and feel
the strumming, rooted, long-tailed pull of grief.
You were born fit for it.
Stand in here in front of me
and take the strain. ("A Kite for Michael and Christopher", *SI* 44)

A diferença em *Seeing Things* no tratamento destas questões resulta da auto-representação do sujeito numa situação biográfica já posterior à infância dos filhos, regressando à casa que testemunhou sons da presença filial que já só se reactualizam na memória, o que gera vazios também na relação conjugal - por muito que os objectos na qual radicou a vivência passada continuem a ocupar o espaço doméstico e a lembrar o seu valor reconfortante como legados trans-geracionais:

in full possession
Of an emptied house and whatever keeps between us.

Which must be more than keepsakes, even though
The child's cot's back in place where Catherine
Woke in the dawn and answered *doodle doo*
To the rooster in the farm across the road -
And is the same cot I myself slept in

("Glanmore Revisited, 2.The Cot", *ST* 32)

Poucas páginas antes, um outro poema, também com um título que nomeia uma peça de mobiliário na qual se dorme, dava ênfase mais exclusiva a este sentido da transmissão, da herança; e o facto de o poeta a perceber como simultaneamente cama, arca e esquife

consagrava a sucessão das gerações através de procriação e morte:

> Willed down, waited for, in place at last and for good.
> Trunk-hasped, cart-heavy, painted an ignorant brown.
> And pew-strait, bin-deep, standing four-square as an ark.
>
> If I lie in it, I am cribbed in seasoned deal
> Dry as the unkindled boards of a funeral ship.
> My measure has been taken, my ear shuttered up.
> (...)
> And now this is 'an inheritance' -
> Upright, rudimentary, unshiftably planked
> In the long ago, yet willable forward
>
> Again and again and again ("The Settle Bed", *ST* 28)

Os sentidos, aqui identificáveis, da solidez, da simplicidade e da permanência são também alguns dos que determinam um âmbito temático afim, o da domesticidade - o qual, como todos os que são considerados neste ponto do nosso estudo, foi já, ocasionalmente, objecto de comentário a propósito das incidências de capítulos anteriores. Conceda-se-lhe, contudo, uma leitura mais estruturada, relembrando como no primeiro dos dois poemas introdutórios de *North*, sob um título genérico, "Mossbawn", que é o nome do primeiro lar, e sob a dedicatória a uma tia do poeta que terá sido uma das presenças mais constantes da sua infância, o doméstico surge representado em imagens sem dúvida de grande convencionalidade, mas características do modo como Heaney o identifica com o calor, o fogão, os pequenos confortos, tudo isto objectivando a proximidade emocional: "the bakeboard", "the reddening stove", "a floury apron", "the scone rising", "And here is love" ("Mossbawn: Two Poems in Dedication, 1.Sunlight", *N* 8-9). Situações, objectos e *loci*, enfim, que numa das secções de "The Birthplace", poema de *Station Island* dedicado a Thomas Hardy, surgirão descritos como

> the words of coming to rest:
>
> *birthplace, roofbeam, whitewash,*
> *flagstone, hearth* (*SI* 35)

Instância peculiar deste âmbito temático é o já citado segundo soneto de "Clearances", cuja oitava descreve um ambiente doméstico à hora do chá com uma impecabilidade tão deslumbrante quanto inibidora, e cuja evocação comporta a memória de infância de instruções correctivas e proibitivas:

> Polished linoleum shone there. Brass taps shone.
> The china cups were very white and big -
> An unchipped set with sugar bowl and jug.

> The kettle whistled. Sandwich and teascone
> Were present and correct. In case it run,
> The butter must be kept out of the sun.
> And don't be dropping crumbs. Don't tilt your chair.
> Don't reach. Don't point. Don't make noise when you stir. (*HL* 26)

No contexto da celebração por Heaney do doméstico, em regra inequivocamente humanizado pela rudeza e pela imperfeição, este espaço resulta assim menos atraente do que os primeiros versos poderiam fazer supor - e a sextilha leva a cabo a ironia de projectar este espaço da memória biográfica literalmente para "fora deste mundo", para o *locus* intemporal e imaterial ao qual a mãe, cuja morte a sequência celebra, é imaginada a acolher-se: "It is Number 5, New Row, Land of the Dead" (*HL* 26).

Uma vez mais, contudo, será em *Seeing Things* que poderemos localizar os exemplos mais esclarecedores da domesticidade em Heaney, nas suas feições de continuidade ao longo da obra do poeta e ainda nas inflexões que também neste domínio este volume veio introduzir. É em *Seeing Things* que o ruído de um trinco de porta, que se significa no primeiro verso de um poema com um vigor onomatopaico, de aliteração e rima interna reminiscente de versos um quarto de século anteriores - "Scissor-and-slap abruptness of a latch" - acorda os valores sempre latentes do familiar e do doméstico:

> Which is a music of binding and of loosing
> Unheard in this generation, but there to be
> Called up or called down at a touch renewed.
>
> Once the latch pronounces, roof
> Is original again, threshold fatal,
> The sanction powerful as the foreboding.
>
> ("Squarings, 3.Crossings, xxix", *ST* 87)

É o livro no qual à procura do reduto "de tecto baixo", cujas atracções se revelavam em Heaney desde *Death of a Naturalist* -

> We are prepared: we build our houses squat,
> Sink walls in rock and roof them with good slate
>
> ("Storm on the Island", *DN* 51)

- se confere sentido metapoético:

> Roof it again. Batten down. Dig in.
> (...)
> A latch, a door-bar, forged tongs and a grate.
> (...)
> Sink every impulse like a bolt. Secure
> The bastion of sensation. Do not waver
> Into language. Do not waver in it. ("Squarings, 1.Lightenings, ii", *ST* 56)

Mas também o livro que testemunha a abertura ao impulso contrário para o espaço livre, igualmente com as correspondentes implicações existenciais e metapoéticas: "Unroofed scope. Knowledge-freshening wind" ("Squarings, 1.Lightenings, i", *ST* 55).

Esta alternativa dramatiza-se num dos sonetos de "Glanmore Revisited" com um grau de explicitação que permite não só reconhecer a profunda radicação do modelo até este ponto dominante, como igualmente o sentido de descoberta, regeneração, abertura para uma nova vida, trazido agora ao poeta pela possibilidade de uma escrita da luz e do espaço não-constrangido (sobre a qual teremos mais a dizer em secção posterior deste capítulo) - alternativa que, em coerência estrutural, se estabelece também entre a oitava e a sextilha:

> You were one for the skylights. I opposed
> Cutting into the seasoned tongue-and-groove
> Of pitch pine. I liked it low and closed,
> Its claustrophobic, nest-up-in-the-roof
> Effect. I liked the snuff-dry feeling,
> The perfect, trunk-lid fit of the old ceiling.
> Under there, it was all hutch and hatch.
> The blue slates kept the heat like midnight thatch.
>
> But when the slates came off, extravagant
> Sky entered and held surprise wide open.
> For days I felt like an inhabitant
> Of that house where the man sick of the palsy
> Was lowered through the roof, had his sins forgiven,
> Was healed, took up his bed and walked away.

("Glanmore Revisited, 7.The Skylight", *ST* 37)

A segunda pessoa interpelada neste soneto, como em toda a sequência sobre a posse readquirida da casa que foi o cenário daquilo que em Heaney mais se aproximou da experiência idílica e pastoral, de que os primeiros "Glanmore Sonnets" davam conta, é a mulher do poeta, com uma presença na sua escrita cuja frequência e importância não poderia neste ponto deixar de ser tida em conta. Os poemas da conjugalidade avultam, de facto, no contexto da celebração do privado na obra de Heaney, a representação da experiência amorosa inscrevendo-se tendencialmente num âmbito que parece resultar da sobreposição do sexual ao doméstico - e ao qual escapa a sexualidade da experiência formativa que considerámos no capítulo anterior, mais frequentemente implícita do que explícita, assim como a metaforização sexual da História e da paisagem. Mas são poucos os poemas que num registo autobiográfico evocam a experiência amorosa, prévia ao casamento, do adolescente ou do jovem adulto; um desses poemas ocorre em *Death of a*

Naturalist sob o título esclarecedor "Twice Shy", episódio de uma primeira saída nocturna regida pela "decência" sob a qual se oculta um desejo assistido pela premência dos trímetros (que comporta também uma grande carga lúdica), e que retrospectivamente se lamenta:

> A vacuum of need
> Collapsed each hunting heart
> But tremulously we held
> As hawk and prey apart, [216]
> Preserved classic decorum,
> Deployed our talk with art.
>
> Our juvenilia
> Had taught us both to wait,
> Not to publish feeling
> And regret it all too late -
> Mushroom loves already
> Had puffed and burst in hate. (*DN* 44)

Não será por certo detectável em Heaney a animosidade sexualmente libertária e anti-clerical de um Austin Clarke[217], por razões de carácter mas também pelo diferente momento socio-histórico, e fundamentalmente porque o seu espaço formativo, mesmo que católico, é o Ulster e não a República da Irlanda. Ainda assim, Heaney não deixaria de comentar, num colóquio de finais da década de oitenta: "In Ireland (...) sexuality is still beyond the F, if you will pardon the expression"[218]; e alguns dos seus poemas, dos quais "Twice Shy" é um primeiro exemplo, incidem sobre o *agon* entre o desejo e os costumes

---

[216] Para Michael Parker, *S.H.: The Making of the Poet* 72, "[the] hawk and hunting metaphors [come] straight out of 'The Dove Breeder' and 'A Modest Proposal' in Hughes's *The Hawk in the Rain*":

> Love struck into his life
> Like a hawk into a dovecote.
>
> ("The Dove Breeder", *HR* 24)

> There is no better way to know us
> Than as two wolves, come separately to a wood.
> Now neither's able to sleep
> (...)
> Neither can make die
> The painful burning of the coal in its heart
> Till the other's body and the whole wood is its own.
>
> ("A Modest Proposal", *HR* 26)

[217] Questões que abordámos há alguns anos no artigo "Retrato de Jovem Mulher sobre Fundo Alegórico : Austin Clarke, a Irlanda e o Corpo", *Revista da Faculdade de Letras do Porto - Línguas e Literaturas*, II Série, vol.VII (1990) 137-164.

[218] Heaney, "On Irish Expressionist Painting - S.H.: A Reply" 36.

ou a formação moral. Veja-se, por exemplo, a evocação em "Station Island" de um primeiro objecto de desejo adolescente, e do percurso das fantasias até uma primeira gratificação visual:

> my own long virgin
> Fasts and thirsts, my nightly shadow feasts,
> Haunting the granaries of words like *breasts*.
>
> As if I knelt for years at a keyhole
> Mad for it, and all that ever opened
> Was the breathed-on grille of a confessional
> Until that night I saw her honey-skinned
> Shoulder-blades and the wheatlands of her back
> Through the wide keyhole of her keyhole dress
> And a window facing the deep south of luck
> Opened and I inhaled the land of kindness. ("Station Island, VI", *SI* 76)

Ou um dos últimos poemas de *Seeing Things*, no qual o título do volume passa a poder descrever a actividade de adolescentes *voyeurs*, no contexto das vivências reprimidas de um internato masculino (um tempo que Heaney já recordara em "Cloistered" (*S* 20), auto-descrevendo-se com a frase "I was champion of the examination halls, scalding with lust inside my daunting visor", a qual retiraria na versão incluída em *New Selected Poems 1966-1987*):

> We brought a shaving mirror to our window
> In the top storey of the boarders' dorms:
> Lovers in the happy valley, cars
>
> Eager-backed and silent, the absolute river
> Between us and it all. We tilted the glass up
> Into the sun and found the range and shone
>
> A flitting light on what we could not have.
>
> ("Squarings, 3.Crossings, xxxv",*ST* 93)

Este sentido de exclusão do âmbito da experiência sexual persistiria mesmo até à idade universitária, a fazer fé em declarações de Heaney numa entrevista de 1989:

> Part of my memory of Queen's is of being on the edges of it - walking about on a Sunday afternoon, seeing all the respectable young women of the Stranmillis and Malone Road area going with their parents, the air full of sex. And this would be springtime, May, tulips and sunlight and good-looking young women, and you walking with your hands in your pockets with some other fella, up the road, away from it all. [219]

Se a perspectiva que informa este estudo fosse biografizante, seria tentador encarar

---

[219] Adair, "Calling the Tune" 7.

a transição da limitada experiência amorosa, que assim se confessa, para vivências conjugais deslumbradas como responsável pela imaturidade que James Simmons, em recente e idiossincrático ensaio a que já nos referimos, denunciaria nos poemas de amor em *Death of a Naturalist*: "The love poems were stiff and priggish, an embarrassment. He just wasn't grown up, in the poems"[220]. A insatisfação de Simmons radica essencialmente, como em momentos anteriores pudemos ver, nas expectativas que na mesma página se revelavam uma vez mais sob a asserção: "We could have done with more (...) ballads". E se os poemas a que Simmons se referia merecerem reparos por imaturidade, esses reparos serão extensíveis a todo o volume, nas diferentes incidências que o caracterizam.

Os poemas em causa merecerão por outro lado, e sem dúvida, a atenção que as continuidades detectáveis na obra de Heaney têm obtido neste estudo, e que neste caso nos permitirão atentar quer na circunstância de celebrarem já a experiência conjugal, que não a experiência amorosa em termos mais latos, quer no facto de essa conjugalidade eleger a paisagem como âmbito preferencial da sua metaforização. Em "Valediction", o poema que se segue a "Twice Shy" na fase de *Death of a Naturalist* a que nos referimos, a distância, para que o título desde logo aponta, do sujeito em relação à mulher faz-se significar na relação entre mar e terra -

> Need breaks on my strand;
> You've gone, I am at sea. (*DN* 46)

- justapondo, pela contiguidade no uso de tais imagens, o sentido da relação humana que assim se representa à relação telúrica no poema da página imediata: "Sea broke on land to full identity" ("Lovers on Aran", *DN* 47).

A estes segue-se o poema mais "pessoal" destas páginas de *Death of a Naturalist*, na medida da dedicatória à mulher do poeta, e da inflação retorico-emocional que resulta da conjugação dessa dedicatória com o título, simples mas genérico, "Poem": poderá ser também, em consequência, o mais "embaraçoso", a conceder algum crédito ao juízo de James Simmons a que acima nos referíamos. A paisagem, como fonte de imagens para a conjugalidade, experimenta aqui uma pormenorização telescópica, até à dimensão de um campo - podendo o hipotético "embaraço" do leitor alimentar-se ainda do que nesta fase do livro vai já sendo o *déjà-lu* da lavra em terra e lama:

---

[220] Simmons, "The Trouble with Seamus" 44.

> Love, I shall perfect for you the child
> Who diligently potters in my brain
> Digging with heavy spade till sods were piled
> Or puddling through muck in a deep drain. ("Poem - for Marie",*DN* 48)

O facto de a gestação que se metaforiza em tais imagens ser descrita como decorrendo na mente do poeta indica desde o início que ela por sua vez metaforiza a escrita - que nos habituámos já a encontrar significada no trabalho da terra. Só que esse trabalho em terra e lama corre neste caso o risco de ser mal-sucedido:

> But always my bastions of clay and mush
> Would burst before the rising autumn rain. (*DN* 48)

Assim, a experiência conjugal pode emergir como factor de organização emocional **mas também** do conseguimento artístico, estruturando a experiência do poeta de um modo integrado - como se assinala no desfecho deste poema, que lhe merecerá sem dúvida a designação de epitalâmio:

> Love, you shall perfect for me this child
> Whose small imperfect limits would keep breaking:
> Within new limits now, arrange the world
> Within our walls, within our golden ring. (*DN* 48)

Das "paredes", que podem ser fisicamente as do espaço doméstico mas são aqui também as que delimitam o espaço da partilha emocional, se fala exclusivamente duas páginas adiante, num poema em cinco dísticos rimados elaborando a metáfora da construção de casas - ou ainda, mais especificamente, do retirar dos andaimes e das escoras, prova crucial da solidez da construção. Perante essa prova, o registo é de confiança, num desfecho pelo qual, reconheça-se, perpassam uma auto-complacência e uma banalidade a que não será alheia a sua colocação por Blake Morrison entre os exemplos de menor competência na aprendizagem poética de Heaney[221]:

> So if, my dear, there sometimes seem to be
> Old bridges breaking between you and me
>
> Never fear. We may let the scaffolds fall
> Confident that we have built our wall. ("Scaffolding", *DN* 50)

Se aqui se advogava a confiança na solidez do que se construiu, no poema da página anterior, "Honeymoon Flight", concluía-se também pela confiança, mas como única atitude

---

[221] Ver Morrison, *S.H.* 19.

possível perante uma incerteza inerradicável, face ao desconhecido. Regressa-se nesse poema à prática de metaforização da paisagem, observada, como o título indica, do avião, nela se descobrindo equivalências para os laços do casamento - as últimas palavras do poema imediatamente anterior eram "our golden ring" - mas também a insegurança de uma perspectiva que progressivamente se distancia do terreno que lhes será (em qualquer dos sentidos) familiar:

> Below, the patchwork earth, dark hems of hedge,
> The long grey tapes of road that bind and loose
> Villages and fields in casual marriage:
> We bank above the small lough and farmhouse
>
> And the sure green world goes topsy-turvy
> As we climb out of our familiar landscape. (*DN* 49)

A viagem de avião, pela impossibilidade de abandono do veículo a meio do percurso, e pela sensação de impotência perante o eventual risco que comporta para o passageiro ansioso, torna-se assim um modo adequado de significar a confiança (*faute de mieux*) do jovem casal:

> A calm voice talks of cloud yet we feel lost.
> Air-pockets jolt our fears and down we go.
> Travellers, at this point, can only trust. (*DN* 49)

A incerteza que aqui se afirma para a experiência conjugal dominaria também o primeiro poema da segunda parte de *Wintering Out* (a parte desse volume que incide mais directamente sobre o privado e o autobiográfico) com o título "Wedding Day", reportado às horas anteriores à viagem, mas caracterizado por uma maior angústia - de acordo, aliás, com a atitude emocional predominante no volume. O poema abre com as palavras "I am afraid", e os versos seguintes sugerem que esse sentimento básico e prévio se traduz numa desconexão sensorial metaforizada na dessincronização cinemática de som e imagem, a qual pode, por sua vez, indiciar que a retrospecção é facilitada pelo rever (por exemplo) do filme do casamento:

> Sound has stopped in the day
> And the images reel over
> And over. (*WO* 57)

É com uma perplexidade potenciadora da angústia que se descobre o choro ou o ricto do desgosto nos convidados -

> Why all those tears,
>
> The wild grief on his face
> Outside the taxi? The sap

Of mourning rises
In our waving guests (*WO* 57)

- ou se capta (se receia?) a imagem da noiva como avatar, não da felicidade, mas do desamparo:

You sing behind the tall cake
Like a deserted bride
Who persists, demented,
And goes through the ritual. (*WO* 57)

E se é com alguma ironia que se descobre num *locus* escatológico o ícone reafirmativo da confiança no amor, é a fuga e a procura do esquecimento que determina a ânsia do sono no seio feminino:

When I went to the gents
There was a skewered heart
And a legend of love. Let me
Sleep on your breast to the airport. (*WO* 57)

Se o conjugal é em regra celebrado em Heaney, integram também a sua obra poemas que poderiam decorrer destas angústias nupciais, registando momentos de discórdia - em regra, contudo, seguidos de reconciliação, como em "Summer Home" (*WO* 60) - ou de culpa por conflitos entre a vocação poética e a responsabilidade familiar, a que ainda regressaremos. Isto, naturalmente, para além das perturbações introduzidas na percepção do privado e do conjugal pela paisagem urbana e violenta dos *troubles*, um cruzamento pouco frequente em Heaney, mas de que *Wintering Out*, como primeiro volume a confrontar as realidades posteriores a 1969, contém o exemplo porventura mais significativo e de leitura mais complexa. Sob a epígrafe coleridgeana, sugestiva de assombrações inescapáveis, "And some in dreams assured were / Of the Spirit that plagued us so"[222], Heaney leva a cabo em "Roots", primeiro poema da sequência "A Northern Hoard", o processo simétrico do que lhe pudemos observar na representação da paisagem atávica, contra a qual lia os *troubles*, como corpo feminino. Agora será, portanto, o corpo feminino e conjugal a ser objecto de metaforização em elementos de paisagem inóspita, desde uma primeira estrofe que sugere a interioridade de tudo o que tem lugar no poema através da imagem intra-ocular que propõe para um quarto de dormir cuja janela abre para a rua de uma cidade na qual as folhas de uma árvore velam a iluminação pública (note-se a grande concentração semântica

[222] Dois versos de "The Rime of the Ancient Mariner, Part II", James Reeves (ed.), *Selected Poems of Samuel Taylor Coleridge* (London: Heinemann, 1959) 26.

dos primeiros versos):

> Leaf membranes lid the window.
> In the streetlamp's glow
> Your body's moonstruck
> To drifted barrow, sunk glacial rock. (*WO* 39)

O corpo feminino é assim telurizado, e ao mesmo tempo des-locado da sua presença naquele quarto para, de corpo que poderia dar voz ao desejo, se tornar emissor do grito com que na Irlanda tradicionalmente se choravam os mortos, para o qual não falta justificação nas evidências da guerrilha urbana:

> And all shifts dreamily as you keen
> Far off, turning from the din
> Of gunshot, siren and clucking gas
> Out there beyond each curtained terrace
>
> Where the fault is opening. (*WO* 39)

Se pela escolha lexical de *fault* passa a sugestão da culpa, passa também o sentido da divisão que rasga a comunidade ao som das sirenes e dos disparos; e, decorrendo da assimilação do corpo da mulher a terra e rocha, a "falha" tectónica na qual a referida divisão se metaforiza é também a disponibilidade para um acto sexual que os versos seguintes sugerem frustrado pelo lastro de transgressão que vale à cidade o nome de Gomorra - ou não justapusesse este poema o sexual ao político, o conjugal ao comunitário:

> The touch of love,
> Your warmth heaving to the first move,
> Grows helpless in our old Gomorrah.
> We petrify or uproot now. (*WO* 39)

A alternativa à petrificação, que desde a primeira estrofe o sujeito observava no corpo feminino - alusão, viabilizada pela menção a Gomorra, à sorte da mulher de Lot (*Génesis* 19:26) - é então o arrancar das raízes que dão o título ao poema, e o modo como nas duas últimas estrofes esse desenraizamento se objectiva exteriormente é tudo menos gratuito para a relação entre o sexual/ conjugal e o político que neste ponto nos interessa:

> I'll dream it for us before dawn
> When the pale sniper steps down
> And I approach the shrub.
> I've soaked by moonlight in tidal blood
>
> A mandrake, lodged human fork,
> Earth sac, limb of the dark;
> And I wound its damp smelly loam
> And stop my ears against the scream. (*WO* 39)

A planta em cujo arrancar essa objectivação se concretiza é a mandrágora, a cujas significações simbólicas e lendárias os versos agora citados aludem, e que convirá reconhecer:

> Its branching root (...) is suggestive of the human form (...) It was (...) an important ingredient in witches' ointments and came to symbolize every sort of necromancy. According to legend the plant grew under gallows from the sperm of hanged men and could be removed from the ground only with the strictest precautions: because the plant was said to give such a blood-curdling, indeed lethal, cry when it was uprooted, dogs - who died in the process - were made to harvest the root. (...) For Greek antiquity it was the symbol of the sorceress Circe; for the Jews, an aid in attaining pregnancy (...) In general, the mandrake symbolized forces humans must approach only with great caution. [223]

Representar-se no acto de arrancar a mandrágora equivale assim a reconhecer-se sobre um terreno da morte, cuja carga de horror e de imersão na culpa é reforçada com a menção a "tidal blood" na penúltima estrofe; o grito que a planta produz ao ser desenraizada ecoa o "keen" que na segunda estrofe se imaginava na voz da mulher, e é também o equivalente sonoro do sofrimento do sujeito perante a necessidade do desenraizamento (em alternativa à "petrificação"); e, por fim, todos estes sentidos se projectam na leitura do corpo da mulher, sobre o qual se organizam desde o início as analogias entre o interior e o exterior ao quarto de dormir em que as reflexões constantes do poema têm o seu ponto de partida. Desta última perspectiva, e tendo a mandrágora sido configurada como humana pela bifurcação que conota o sexo - o *Dictionary of Symbolism* de Hans Biedermann que acima citávamos ilustra a entrada em causa com a reprodução de uma gravura quatrocentista sobre a raiz da mandrágora como corpo **feminino** - os últimos versos do poema serão uma releitura horrorizada e desgostada do acto sexual como análogo à violência exterior: a penetração como "wound", a atitude do sujeito perante o corpo assim ferido sugerindo-se nos antípodas do desejo pela sua percepção como "damp smelly loam", a reacção desse corpo sendo um grito mortal.

Se o espaço que dedicámos a este poema o reconhece como perturbador, repita-se que constitui uma excepção no tratamento dado ao corpo feminino, e especificamente conjugal, nomeadamente pela **aversão** que se alimenta de analogias com a paisagem. Em "Night Drive", um poema de *Door into the Dark*, uma imagem também de cópula telúrica exteriorizava o **desejo** do sujeito por uma segunda pessoa (que o contexto torna inevitável ler como sendo a mulher) que irá reencontrar no termo e como objectivo da viagem:

---

[223] Hans Biedermann, *Dictionary of Symbolism: Cultural Icons and the Meanings Behind Them*, trans. by James Hulbert (New York, N.Y.: Facts on File, 1992) 216.

I thought of you continuously
A thousand miles south where Italy
Laid its loin to France on the darkened sphere. (*DD* 34)

Em *Field Work*, o abraço que sela uma reconciliação socorre-se da imagem de uma recuperação territorial, o título "Polder" conferindo ao terreno que se retoma características resguardadas e férteis[224] - domésticas e conjugais, se se quiser:

After the sudden outburst and the squalls
I hooped you with my arms
(...)
I have reclaimed my polder,
all its salty grass and mud-slick banks (*FW* 51)

No mesmo livro, e na sequência que lhe dá o título, a atracção pelo corpo da mulher deixa-se repetidamente objectivar em marcas representadas como análogas às do corpo natural, ou que lhe são impressas numa contiguidade metonimizante - imperfeições que o individualizam e na sua diferença o tornam objecto de cobiça sensual:

I was standing watching you
take the pad from the gatehouse at the crossing
and reach to lift a white wash off the whins.

I could see the vaccination mark
stretched on your upper arm

("Field Work, I", *FW* 52)

But your vaccination mark is on your thigh,
an O that's healed into the bark.

Except a dryad's not a woman
you are my wounded dryad

in a mothering smell of wet
and ring-wormed chestnuts.

("Field Work, II", *FW* 53)

I press a leaf
of the flowering currant
on the back of your hand
for the tight slow burn
of its sticky juice
to prime your skin,
(...)
Mould
blooms and pigments
the back of your hand

---

[224] "**Polder** (...) A piece of low-lying land reclaimed from the sea, a lake, or a river, from which it is protected by dikes" (*Oxford English Dictionary*).

like a birthmark -
my umber one,
you are stained, stained
to perfection. ("Field Work, IV", *FW* 55)

Este direccionamento do desejo e da afeição conjugais para o que é "imperfeito" e comum tem em *Field Work* outras manifestações, porventura ainda mais memoráveis, e não circunscritas ao nexo, que até agora explorámos, da sua relação com a paisagem. Recorde-se neste ponto que dez anos antes, em *Door into the Dark*, Heaney identificara já como feição atraente da mulher aquilo a que chamava, interpelando-a, "your ordinariness" (*DD* 34), e demonstrara a sua capacidade de usar os enquadramentos à partida menos promissores para representar e potenciar a intimidade conjugal, como com a descrição do zumbir de uma densa nuvem de mosquitos, que acompanha em "At Ardboe Point" os preliminares da fruição erótica, como "the last veil on a dancer" (*DD* 36). Nos poemas de *Field Work* a que agora nos referimos Heaney conseguirá a proeza de celebrar momentos de consideração visual do corpo da mulher através de comparações com animais cuja utilização como referências eróticas se afiguraria como possível apenas num registo satírico - como os títulos "The Otter" e "The Skunk" desde logo darão a entender.

No primeiro destes poemas, a situação propiciatória da analogia é um banho de piscina cuja memória visual permanece associada ao corpo da mulher:

I loved your wet head and smashing crawl,
Your fine swimmer's back and shoulders
Surfacing and surfacing again
This year and every year since. (*FW* 47)

O desejo que essa imagem sempre recuperável convoca significa-se na sobreposição do táctil ao visual, incidindo sobre alguns pormenores como também sobre a configuração física global - mas, em qualquer caso, não propondo uma leitura do corpo segundo padrões normativos, mas antes a sua atracção **tal como é, ou apesar do que for**, em nada negada por lhe ser aplicável um qualificativo como "heavy" ou a analogia com uma lontra, na demonstração de um afecto conjugal que afirma a sua solidez quando ostensivamente dispensa a imputação ao corpo da mulher de uma beleza mais esbelta:

My two hands are plumbed water.
You are my palpable, lithe
Otter of memory
In the pool of moment,

Turning to swim on your back,

Each silent, thigh-shaking kick
Re-tilting the light,
Heaving the cool at your neck.

And suddenly you're out,
Back again, intent as ever,
Heavy and frisky in your freshened pelt,
Printing the stones. (*FW* 47)

Como Neil Corcoran comentou, "these poems refuse to idealize human love, as they refuse to idealize the human body"[225].

Este processo é ainda mais flagrante no caso de "The Skunk", pela distância consideravelmente maior entre fontes mais comuns de analogias eróticas e uma doninha (fedorenta!). É a cauda do animal que, tomada como objecto ostentatório e exibicionista, concentra desde o início o olhar em aparições nocturnas que se tornam esperadas[226], num quadro de serenidade acústica e sensualidade visual e olfactiva contra o qual o poeta se representa como sujeito do desejo:

Up, black, striped and damasked like the chasuble
At a funeral mass, the skunk's tail
Paraded the skunk. Night after night
I expected her like a visitor.

The refrigerator whinnied into silence.
My desk light softened beyond the verandah.
Small oranges loomed in the orange tree.
I began to be tense as a voyeur. (*FW* 48)

Essa atitude e a definição sensual do ambiente para tais aparições revelam-se substitutivas ou decorrentes de uma paixão conjugal renovada, e espicaçada pela ausência:

After eleven years I was composing
Love-letters again, broaching the word 'wife'
Like a stored cask, as if its slender vowel
Had mutated into the night earth and air

Of California. The beautiful, useless
Tang of eucalyptus spelt your absence.
The aftermath of a mouthful of wine
Was like inhaling you off a cold pillow. (*FW* 48)

---

[225] Corcoran, *S.H.* 140.

Note-se como um intertexto para "The Otter" poderá ser o poema quase homónimo de Ted Hughes, "An Otter" (*Lupercal* 46-7).

[226] É a fruição nocturna por parte do sujeito como contexto para o surgimento do *skunk* que constitui um dos elos intertextuais entre este poema e "Skunk Hour", de Robert Lowell (*Robert Lowell's Poems* 74-5).

Mas o valor de *ersatz* visual da doninha perante a ausência conjugal só será consciencializado quando a **presença** da mulher, anos depois, der azo a que a associação se verifique em sentido contrário - ou, seja, quando a postura do corpo feminino numa cena doméstica recordar a passagem da doninha de cauda levantada pelo horizonte visual do poeta. É essa uma situação que, pela carga risível que potencialmente comporta, só é possível em poemas da plácida e bem-humorada conjugalidade que encontramos em Heaney, que não num discurso amoroso mais convencional, mas que não deixa por isso de ser fortemente erotizada na estrofe que a descreve, a última do poema:

> It all came back to me last night, stirred
> By the sootfall of your things at bedtime,
> Your head-down, tail-up hunt in a bottom drawer
> For the black plunge-line nightdress. (*FW* 48)

A postura de *voyeur* em que o sujeito metaforicamente se auto-reconhecia, em estrofe anterior, perante a aparição animal, e que se confirmava num registo mais literal nesta última estrofe, será igualmente localizável noutros poemas que têm como segunda pessoa uma presença feminina que o contexto dos episódios evocados, como também o definido pela prática poética de Heaney neste registo ímtimo, permite reconhecer como conjugal. "La Toilette", como o título justamente indica e os primeiros versos de imediato confirmam, será um dos exemplos a ter em conta:

> The white towelling bathrobe
> ungirdled, the hair still wet,
> first coldness of the underbreast
> like a ciborium in the palm. (*SI* 14)

O símile que aqui se propõe tem a curiosidade de nos fazer lembrar que com alguma frequência Heaney sobrepõe o erótico-sensual a objectos e circunstâncias do culto católico - neste caso, ainda mais específica e ousadamente, o corpo sensual ao corpo místico, dado que um cibório é um vaso onde se guardam hóstias consagradas. Recorde-se que "The Skunk" abria com a comparação entre o pelo listado do animal e paramentos para cerimónias religiosas, e o termo "chasuble", então empregue, reaparece em "La Toilette" - mas conduzindo a um final que, após a rememoração dos ensinamentos católicos quanto à santidade do corpo, e de algumas particularidades dos paramentos e do modo do seu envergar no cibório como no corpo do celebrante, com evidentes implicações para o vestir e o despir do corpo da mulher observado na intimidade conjugal, vem a subtrair este último a tais analogias para o convidar profana e fetichisticamente a apresentar-se num material cuja

designação evoca, pela aliteração que assiste o sentido do sensual, "the sootfall of your things" em "The Skunk":

> *Our bodies are the temples*
> *of the Holy Ghost*. Remember?
> And the little, fitted, deep-slit drapes
> on and off the holy vessels
>
> regularly? And the chasuble
> so deftly hoisted? But vest yourself
> in the word you taught me
> and the stuff I love: slub silk.
>
> ("La Toilette", *SI* 14)

Afirmámos já que a experiência conjugal tal como se representa em poemas de Heaney inclui igualmente momentos de crise de relacionamento, embora usualmente seguidos, no mesmo ou em subsequentes poemas, da reconciliação. Um desses momentos reveste-se da curiosidade de ser o único no qual a cobiça pelo corpo feminino, concentrada visualmente em marcas que o individualizam, incide conspicuamente sobre outra mulher - mas, de modo não menos conspícuo, num sonho, que não na experiência materialmente vivida dos corpos, espécie de escape possível para os impulsos transgressivos do homem casado, que no último verso experimenta ainda a culpa que no próprio sonho lhe era trazida pelo olhar conjugal, testemunha ressentida da lascívia masculina:

> Walking with you and another lady
> In wooded parkland,
> (...)
> We talked about desire and being jealous,
> (...)
> 'Show me,' I said to our companion, 'what
> I have much coveted, your breast's mauve star.'
> And she consented. O neither these verses
> Nor my prudence, love, can heal your wounded stare.
>
> ("A Dream of Jealousy", *FW* 50)

Note-se, contudo, que mesmo no âmbito do sonho a experiência amorosa não surge em regra fora do casamento: afinal, o décimo e último dos "Glanmore Sonnets" celebrava um sonho de sono conjugal -"I dreamt we slept in a moss in Donegal" (*FW* 42) - que evoluía para a memória das núpcias:

> Our first night years ago in that hotel
> When you came with your deliberate kiss
> To raise us towards the lovely and painful
> Covenants of flesh; our separateness;
> The respite in our dewy dreaming faces.
>
> (*FW* 42)

Que a "aliança" ("covenant") nesse ponto celebrada comporta responsabilidades por

vezes difíceis de observar é uma percepção que alguns poemas ansiosamente registam, com a sua instância porventura mais significativa quando essa dificuldade resulta das outras responsabilidades do poeta, as que tem para com a escrita. Para Elmer Andrews, "Heaney's best poetry emerges from the dialectical relationship (...) between [public] claims (...) and private vision and domestic feeling"[227], relação que encontrará o seu ponto mais equilibrado em *Field Work*, como, antes de Andrews, Heaney dera já a entender nas entrevistas a Dennis O'Driscoll e Frank Kinahan[228]. Será, de facto, noutro poema de *Field Work* que Heaney dará voz às perturbações que ao plano doméstico e conjugal são trazidas pelo seu compromisso artístico, sob um título, "An Afterwards", que é o primeiro dado de toda uma ironização e hiperbolização das referidas perturbações - prenunciando aquilo que poderia ser, no discurso da mulher do poeta após a morte deste, uma atitude ressentida para com todos os praticantes da mesma arte, que a faria representá-los como irredimivelmente predatórios entre si, e daí retirar as devidas consequências retributivas:

> She would plunge all poets in the ninth circle
> And fix them, tooth in skull, tonguing for brain;
> For backbiting in life she'd make their hell
> A rabid egotistical daisy-chain.
>
> Unyielding, spurred, ambitious, unblunted,
> Lockjawed, mantrapped, each a fastened badger
> Jockeying for position, hasped and mounted
> Like Ugolino on Archbishop Roger. (*FW* 44)

Este envio para o ponto mais profundo do *Inferno*, envio irónico também para uma atracção de Heaney por Dante que se manifestaria no final de *Field Work* na tradução precisamente do episódio de Ugolino, mas que servia agora para configurar a sua condenação, prosseguia para as estrofes seguintes, com esta revisitação do *Inferno* a propor-se como um assunto feminino e conjugal - a mulher do poeta "Aided and abetted by Virgil's wife". Representando-se como uma das almas imersas no gelo do círculo nono, o poeta denunciará um sentido de culpa face às responsabilidades conjugais, familiares e domésticas, ao

---

[227] Andrews, *The Poetry of S.H.* 120.

[228] O'Driscoll, "In the Mid-Course" 13; Kinahan, "Artists on Art" 411. Henry Hart sublinha, a este respeito, as possíveis dívidas de Heaney para com Robert Lowell:

> His furiously candid self-scrutiny, his guilty dramas of the poet's conflicting responsibilities to marriage, society and art, and his sad confessions of failure to spouses and sponsors encouraged Heaney to mine a rich new vein.

(Hart, *S.H.: Poet of Contrary Progressions* 123).

imaginar a sua alma condenada a interessar-se apenas por saber, perante o cônjuge que até ela desceu, qual o poeta que no mundo dos vivos merece os louros da exemplaridade e da dedicação - outra alusão irónica às preocupações que alongadamente estudámos na primeira parte deste capítulo - ouvindo então a correspondente resposta recriminatória:

> 'I have closed my widowed ears
> To the sulphurous news of poets and poetry.
> Why could you not have, oftener, in our years
>
> Unclenched, and come down laughing from your room
> And walked the twilight with me and your children -
> Like that one evening of elder bloom
> And hay, when the wild roses were fading?' (*FW* 44)

Os últimos versos do poema serão parcialmente exculpatórios, aludindo às vontades torturadas de equilíbrios, e de relativização das culpas de outrem, que caracterizaram o poeta, mas contendo também o inequívoco sentido de uma viuvez em vida por parte da mulher, preterida em favor dos livros - estes últimos só perdendo o poeta na morte:

> 'You weren't the worst. You aspired to a kind,
> Indifferent, faults-on-both-sides tact.
> You left us first, and then those books, behind.' (*FW* 44)

A escrita pode constituir-se, enfim, em imperativo rival ou substitutivo mesmo do erótico e do afectivo, no lugar que ocupa na experiência privada do poeta. O sexto e último poema da sequência "Shelf Life" é a esse respeito esclarecedor; o título, "A Snowshoe", comporta menos a significação ou implicações específicas do objecto que nomeia do que o seu valor como correlativo visual da procura a que a escrita corresponde:

> The loop of a snowshoe hangs on a wall
> in my head, in a room that is drift-still:
> it is like a brushed longhand character,
> a hieroglyph for all the realms of whisper. [229] (*SI* 24)

Essa procura, pela urgência e prioridade que assume, pode justificar pôr rapidamente termo a um encontro conjugal apaixonado obedecendo a um impulso de escrita propiciado pela experiência sexual que o antecede, ou da qual será simultaneamente consequência e réplica:

> It was to follow the snow goose of a word
> I left the room after an amorous blizzard
> and climbed up attic stairs like a somnambulist,
> furred and warm-blooded, scuffling the snow-crust.

---

[229] Tomadas como descrição metafórica de um *locus* inspiracional, estas últimas palavras ("all the realms of whisper") foram escolhidas para título secundário do livro de Elmer Andrews, que frequentemente temos citado, *The Poetry of S.H.*

> Then I sat there writing, imagining in silence
> sounds like love sounds after long abstinence,
> eager and absorbed and capable
> under the sign of a snowshoe on a wall. (*SI* 24)

E se o sujeito transporta a passionalidade para a escrita, explicitamente propondo a urgência que para si comporta como análoga à do acto sexual, o momento a seguir, encontrada a forma verbal para a imagem gráfica que o assombrava, tem todas as características, na serenidade como no vazio que se lhe associa, e com o amanhecer como referência, de um tempo pós-orgástico - tendo o poema confirmado já que todos os âmbitos da experiência são fonte das representações metapoéticas que tão abundantemente ocorrem na poesia de Heaney:

> The loop of a snowshoe, like an old-time kite,
> lifts away in a wind and is lost to sight.
> Now I sit blank as gradual morning brightens
> its distancing, inviolate expanse. (*SI* 24)

O processo simétrico do que aqui observávamos, o recurso a referências literárias para representar a experiência amorosa conjugal, também não é alheio à escrita de Heaney. Ainda em *Station Island*, a segunda secção de "The Birthplace", poema sobre uma visita à casa de Thomas Hardy, evoca um acesso de paixão incontrolável experimentado pelo casal, como se, naquele lugar do escritor, se tivesse subitamente visto remetido à complexidade emocional de personagens suas:

> That day, we were like one
> of his troubled pairs, speechless
> until he spoke for them,
>
> haunters of silence at noon
> in a deep lane that was sexual
> with ferns and butterflies,
> (...)
> where we made an episode
> of ourselves, unforgettable,
> unmentionable (*SI* 34)

A abrir o mesmo volume, "The Underground" reconfigurava um episódio de lua-de-mel sob referências mitológicas e literárias como as de Pan e Siringe, ou Jacinto:

> You in your going-away coat speeding ahead
> And me, then like a fleet god gaining
> Upon you before you turned to a reed
>
> Or some new white flower japped with crimson (*SI* 13)

No ponto de rememorar esse percurso dos recém-casados ao longo dos corredores do metropolitano de Londres, e a propósito dos botões que então se soltaram do casaco da mulher, recuperava-os da memória como Hansel com os seixos, mas questionava ao mesmo tempo essa reversibilidade numa situação face ao passado e à mulher que incluía o desejo mas podia não ter saída segura, e para cuja complexidade a analogia encontrada era a de Orfeu querendo resgatar Eurídice do Hades, caminhando à frente que não seguindo-a, e sujeito à tentação do olhar fatal por cima do ombro:

> Our echoes die in that corridor and now
> I come as Hansel came on the moonlit stones
> Retracing the path back, lifting the buttons
>
> To end up in a draughty lamplit station
> After the trains have gone, the wet track
> Bared and tensed as I am, all attention
> For your step following and damned if I look back. (*SI* 13)

Noutro registo se lembravam as núpcias (como vimos) no décimo e último dos "Glanmore Sonnets", que convocava pares amorosos de Shakespeare e da mitologia céltica, e glosava um poema de Thomas Wyatt:

> Lorenzo and Jessica in a cold climate.
> Diarmuid and Grainne waiting to be found.
> Darkly asperged and censed, we were laid out
> Like breathing effigies on a raised ground.
> And in that dream I dreamt - how like you this? -[1]
> Our first night years ago in that hotel
> When you came with your deliberate kiss (*FW* 42)

Na segunda sequência sobre Glanmore, a que comemora em *Seeing Things* a sua revisitação pelo poeta na meia-idade, não se resistirá na sextilha de um dos sonetos à tentação de uma analogia mais, já não com pares de jovens apaixonados, mas com um casal que envelhece e reconhece, num reencontro, instâncias metonímicas das suas raízes vivenciais:

> I swim in Homer. In Book Twenty-three.
> At last Odysseus and Penelope
> Waken together. One bedpost of the bed
> Is the living trunk of an old olive tree
> And is their secret. As ours could have been ivy,
> Evergreen, atremble and unsaid.
>
> ("Glanmore Revisited, 6.Bedside Reading", *ST* 36)

---

[1] O intertexto para esta interrogação é o (talvez) mais famoso poema de Thomas Wyatt, "The Lover Showeth How He Is Forsaken of Such As He Sometime Enjoyed", Norman Ault (ed.), *Elizabethan Lyrics* (1949), (London: Faber, 1986) 7-8.

Ou não gostasse o sujeito autobiográfico em *Seeing Things* de se reconhecer na meia-idade e de sublinhar em si as diferenças de perspectiva que isso determina. Na última fase da nossa leitura da obra de Heaney evidenciaremos como essa diferente consciência de si, do real e da memória comporta uma libertação para o transcendente e o maravilhoso; para já, atenhamo-nos ainda às incidências que encontra na conjugalidade, a propósito do último poema a ser considerado no presente âmbito temático. Referimo-nos a "A Pillowed Head", evocativo do nascimento de uma criança que, identificada como do sexo feminino e como seguindo-se a outra(s), a usual implicação biográfica permite identificar como a terceira e última do casal Heaney. A mesma ilação biográfica leva contudo à percepção de como, apesar de esse nascimento ter ocorrido com pais muito longe da meia idade - o poeta tinha trinta e quatro anos - sobre ele se projecta retrospectivamente a celebração de uma serenidade amadurecida:

> To be older and grateful
>
> That this time you too were half-grateful
> The pangs had begun - prepared
> And clear-headed, foreknowing
>
> The trauma, entering on it
> With full consent of the will. (*ST* 38)

Se a comparação permanece implícita nestes versos, aqueles que se seguem, colocados entre parênteses, explicitam-na, celebrando ao mesmo tempo o modo como a maior maturidade da mulher a resgata de qualquer aparência de fragilidade para um auto-domínio face à maternidade que, como houve oportunidade de realçar em momento anterior, o poeta não hesita em ler como traço de uma feminilidade básica:

> (The first time, dismayed and arrayed
>
> In your cut-off white cotton gown,
> You were more bride than earth-mother
> Up on the stirrup-rigged bed,
>
> Who were self-possessed now
> To the point of a walk on the pier
> Before you checked in.) (*ST* 38)

Quanto ao sujeito, se a contrastante fragilidade emocional da sua reacção -

> And then later on I half-fainted
> When the little slapped palpable girl
> Was handed to me; (*ST* 38)

- se pode oferecer ao riso, ela cabe plenamente dentro de estereótipos do comportamento masculino e paterno, podendo articular-se com os enternecimentos nostálgicos que marcam alguns poemas de *Seeing Things*. E se esta feição pode diferir negativamente do vitalismo, mais enérgico e menos complacente, com que em fases primeiras da escrita de Heaney se encaravam os grandes nexos da vida, o apego aos laços do familiar e do doméstico em que se inscreve, e que têm lugar inquestionável na tradição da poesia irlandesa, assegura-lhe relevância no contexto da leitura relacional que globalmente organiza este estudo, e a que as páginas seguintes darão sequência.

(ii) Estádios da tradição e a permanência do privado

É este o momento de expandir da obra de Seamus Heaney para a de outros poetas da tradição irlandesa das últimas décadas a leitura do âmbito do privado que nos ocupou na alínea anterior, cumprindo assim, num estádio quase último deste estudo, o desígnio organizativo que lhe presidiu. Identificámos já, em menções anteriores, Michael Longley como o contemporâneo de Heaney cuja obra será neste ponto mais particularizadamente considerada; antes, contudo, e à semelhança do praticado em capítulos anteriores, reconheçam-se brevemente as possibilidades de leitura que no referido âmbito se levantam para os outros poetas que até aqui estudámos.

a) releituras: Kavanagh, Montague, Kinsella, Mahon

No caso de Patrick Kavanagh, a leitura que dele fizemos, inscrita predominantemente na temática do rural, terá ocasionalmente evidenciado ser inevitável que as relações familiares transpareçam na experiência do homem do campo e na mundividência que lhe informa a perspectiva. Realce-se, contudo, que não é muito comum a representação na obra de Kavanagh do espaço das referidas relações como espaço de conforto físico ou emocional, e das figuras que o tutelam como inequivocamente benignas e nostalgicamente evocáveis. Das poucas instâncias de tal celebração, na sua maioria já citadas, relembre-se como exemplo porventura mais evidente o quadro familiar natalício em "A Christmas Childhood":

> My father played the melodeon
> My mother milked the cows,
> And I had a prayer like a white rose pinned
> On the Virgin Mary's blouse. (*CP* 72)

O tributo aos pais assumiria a forma da evocação da mãe em ambiente campestre, por uma vez tendencialmente pastoral, em "In Memory of My Mother" (*CP* 163), e do reconhecimento da memória da figura paterna como obsessiva na declaração: "Every old man I see / Reminds me of my father" ("Memory of My Father", *CP* 73). De um modo geral, contudo, a imagem do espaço familiar que predomina em Kavanagh, num registo abertamente autobiográfico ou não, é radicalmente desidealizada, exibindo as feições agrestes que se adequam a duras condições de subsistência que nem reservam o tempo para relacionamentos de grande proximidade emocional nem os reconhecem como convenientes.

Se pensarmos nos dois grandes textos em prosa com os quais Kavanagh ficcionalizou, embora apenas num dos casos assumidamente, a sua juventude rural, *The Green Fool* criava ainda espaços para uma sentimentalização do espaço formativo, familiar e social que justificaria o anátema mais tarde lançado pelo autor sobre esse seu primeiro sucesso; mas *Tarry Flynn* acentuaria quase em exclusivo a repressão emocional e afectiva a todos os níveis da experiência, e a consequente rudeza do quotidiano. Pelo meio ficava, aliás, o exemplo maior dessa repressão no seu longo poema "The Great Hunger", sobre as privações materiais, espirituais, afectivas e sexuais do homem do campo epitomizado na figura de Maguire, condenado por circunstâncias que incluíam uma autoridade materna perante a qual o juízo autorial era bem claro:

> She stayed too long,
> Wife and mother in one.
> When she died
> The knuckle-bones were cutting the skin of her son's backside (*CP* 36)

Será esta porventura a entidade cujo poder, familiar e formativo, maior peso detém na determinação do desastre vivencial de Maguire, o qual, contudo, tem de ser lido como resultando de toda uma relação com o meio que impõe ao camponês um compromisso com a terra do qual Kavanagh explora menos as causas - nomeadamente as historico-económicas - do que as consequências. Das potencialidades que estas contêm para a inibição da felicidade destaca-se o valor substitutivo que o referido compromisso com a terra adquire face a âmbitos da experiência como o sexo e o casamento:

> Religion, the fields and the fear of the Lord
> And Ignorance giving him the coward's blow,
> He dare not rise to pluck the fantasies
> From the fruited Tree of Life. He bowed his head
> And saw a wet weed twined about his toe. (*CP* 40)

Muito embora Kavanagh não desejasse a leitura de Maguire como um *alter ego* seu, tal seria tornado inevitável pela inclusão da vertente sexual-sentimental, notória em "The Great Hunger", entre as frustrações com que frequentemente se auto-dramatizou na definição de um perfil público conspícuo (a que nos referimos em "Introdução"[231]). Afinal, poucos anos depois de "The Great Hunger" Kavanagh incluiria em *A Soul for Sale* o poema "Temptation in Harvest", no qual o sujeito autobiográfico, parcialmente libertado

[231] Ver Introdução, cap.2, pp.56 segs.

das peias rurais da sua origem, regressa temporariamente da cidade aos campos para experimentar em si a ainda forte atracção da terra - "Knowing that clay could still seduce my heart" (*CP* 66) - como factor que poderá comportar perdição idêntica à de Maguire, e contra o qual tem de convocar todas as suas forças: "Earth, earth! I dragged my feet off the ground" (*CP* 67). Em parte substancial da sua obra, portanto, Kavanagh representa o espaço natural como profundamente sensual, mas as fruições que promete são tudo menos libertadoras, e a conjugalidade a que a terra se oferece não funciona como analogia ou projecção exterior de uma relação humana, mas sim como uma união substitutiva e denegadora do humano.

O caso de John Montague como poeta da experiência privada e dos grandes vínculos emocionais será já fundamentalmente diverso - muito embora a relação com o meio de proveniência e com a família lhe possa nalguns aspectos suscitar reacções emocionais contraditórias, devido também a aspectos menos favoráveis do curso biográfico. Uma consciência histórica, no essencial alheia a Kavanagh, informa a perspectiva de Montague, e tivemos em momentos anteriores da sua leitura oportunidade de realçar as articulações que estabelece entre a memória dos lugares, a história familiar e a História nacional. Relembre-se então, a propósito de *The Rough Field*, a percepção do poder exercido sobre si pelos legados familiares como intimações fantasmáticas: "my father calls / me from stifling darkness" ("V - The Fault", *RF* 42-6); o forte sentido de assunção desses legados, que o levava numa das secções do mesmo volume a encontrar na sua escrita o eco trans-geracional da rabeca que tornara um seu tio famoso: "The country people asked if I also had music / (All the family had had)" ("I - Home Again, 4", *RF* 16); ou a representação de tais continuidades, no poema-epígrafe da segunda secção do livro, como retoma metafórica do reacender matinal da lareira, que em criança o maravilhara, e isto com uma fórmula - "*I draw on that fire*" ("II - The Leaping Fire", *RF* 19) - de algum modo equivalente à representação da escrita por Heaney, em "Digging", como continuação do escavar da turfa que ocupara os seus antepassados directos. Se o *focus* da experiência doméstica é assim assumido como um paradigma da escrita de Montague na sua vertente centrípeta, a força

centrífuga do cosmopolitismo de que este poeta sempre se orgulhou encontra na história familiar e nacional as suas raízes na diáspora que vicissitudes económicas ou políticas transformaram em elemento distintivo da experiência irlandesa:

> From a silvered daguerrotype
> My grandfather, country lawyer,
> Hedge schoolmaster, Redmondite
> Stares out
> (...)
> Sixty years
> Later, his succession was broken,
> Sons scattered to Australia, Brooklyn
>
> ("I - Home Again, 3", *RF* 14-15)

> Henry
> Rakes up our family history:
> 'Was it patriotism, or bankruptcy?'
>
> ("VI - A Good Night, 1", *RF* 49)

Numa entrevista já na década de oitenta, Montague declararia sobre a presença de tais sombras ancestrais na sua escrita:

> When you write about the dead, you are expiating your connection with them, you're cleansing it. And that means that they are also present. Even if they're not there as spirits, your own mother and your father (...) are actually present inside you and therefore you must come to terms with them. [232]

Trata-se, é certo, de um pronunciamento que pouco individualiza a prática poética de Montague no contexto em que a consideramos - poderia aplicar-se à maioria dos poetas que temos lido. Montague teria particularmente em conta, ao produzi-lo, menos os exemplos de *The Rough Field* que acima apresentávamos, do que o desígnio organizador de *The Dead Kingdom*, publicado dois anos antes da entrevista em causa. Surgia esse desígnio como percurso interior justaposto à viagem que o poeta teve de empreender para o funeral da mãe, revisitação catártica de paisagens que continuadamente o assombraram, sob o impulso daquilo a que em "Upstream" se refere como

> Secret, lonely messages
> along the air, older than
> humming telephone wires,
> blood talk, neglected
> affinities of family,
> antennae of instinct
> reaching through space,
> first intelligence. (*DK* 12)

---

[232] Entrevista a Shirley Anders, *Verse* VI (1986) 34 - citado por Parker, *S.H.: The Making of the Poet* 211.

Diversos poemas em *The Dead Kingdom* darão sequência à interpenetração do familiar e do nacional que relembrávamos a propósito de *The Rough Field*, mas ressalta do volume posterior o esforço de resolução do ressentimento toda a vida mantido pelo poeta, o mais novo de vários filhos, para com a mãe - um ressentimento que sobrevive à compreensão das razões económicas por detrás das circunstâncias que dá a conhecer em "A Muddy Cup" e "A Flowering Absence":

> she had returned
> to the hilly town
> where she had been born,
> a mother cat,
>
> intent on safety,
> dragging her first
> batch of kittens back
> to the familiar womb-warm
> basket of home
>
> (all but the runt,
> the littlest one, whom
> she gave to be fostered
> in Garvaghey, seven miles away;
> her husband's old home).

("A Muddy Cup", *DK* 68)

> Taut with terror, I rehearse a time
> when I was taken from a sick room:
> as before from your flayed womb.
>
> And given away to be fostered
> wherever charity could afford.
> (...)
> Year by year, I track it down
> intent for a hint of evidence,
> seeking to manage the pain -
> how a mother gave away her son.

("A Flowering Absence", *DK* 89)

Se a memória de uma relação privilegiada com a mãe era objecto de representação por Heaney em "Clearances" em termos que (apenas) se **sugeriam** edipianos, a memória do desfavor materno leva Montague ao reconhecimento de uma ânsia com configuração idêntica, mas que pecará - como em passos anteriores opinámos suceder frequentemente com Montague - por uma **explicitação** excessiva, neste caso enviando para a paisagem e para o jargão de rua do contexto americano em que o poeta foi concebido:

> Mother, my birth was the death
> of your love life, the last man
> to flutter near your tender womb:

a neonlit barsign winks off & on,
motherfucka, thass your name. (*DK* 90)

O ressentimento que o sujeito assim virava violentamente contra si próprio tinha um ponto de provável resolução no poema seguinte, recordando as aproximações à mãe que persistentemente ensaiara na juventude -

Then you gave me away,
might never have known me,
if I had not cycled down
to court you like a young man ("The Locket", *DK* 92)

- mas registando também, no passado próximo das transmissões que se seguem à morte, um dado novo e redentor na atitude materna em relação a si, com a pungência e o choque de um momento de *anagnorisis*:

And still, mysterious blessing,
I never knew, until you were gone,
that, always around your neck,
you wore an oval locket
with an old picture in it,
of a child in Brooklyn. (*DK* 93)

É um momento como este que de algum modo antecipa e possibilita a celebração apaziguada das sucessões familiares numa situação em que, tal como sucedia com Heaney, o poeta se represente já não na perspectiva filial mas na paterna, testador mais do que legatário. Assim, se o poema com que abria *The Dead Kingdom* colocava a notícia da morte da mãe na voz da mulher do poeta,

weeping for someone
she has never known -
her child's grandmother ("Upstream", *DK* 11) ,

a relação do poeta com a descendência que aí despontava terá a sua consequência no livro seguinte, *Mount Eagle*, em poemas sobre a infância dos filhos. Exibem esses poemas títulos por vezes onomásticos, como "Sibylle's Morning" (*ME* 49-50), por vezes alusivos a pequenos incidentes ou brincadeiras formativas, como "Tea Ceremony" (*ME* 52) ou "A Small Death" (*ME* 53-4) - e revelam-se mais importantes pelo seu próprio surgimento, como marcos vivenciais, do que por alguma distinção peculiar no plano dos conseguimentos estéticos.

Se na escrita embevecida da perspectiva paterna e da partilha de momentos formativos da descendência há afinidades entre John Montague e Seamus Heaney, e se essa

circunstância é vivencialmente simétrica da fase formativa do sujeito - em cuja representação pudemos igualmente, em capítulos anteriores, apontar semelhanças e intertextos - há uma dimensão da experiência que detém lugar de importância na poesia de Montague e que, não tendo ainda sido considerada, é fundamental na presente fase deste estudo: a da sexualidade adulta e da conjugalidade. O seu despontar é lembrado como manifestação de inibições, que não de acesso imediato a qualquer fruição, num poema de *Poisoned Lands* que antecipa "Twice Shy", de Heaney. O poema em causa deve a carga ainda maior de repressão que nele se significa, com o encontro dos jovens a decorrer em silêncio e propiciado apenas pelo encontro casual de familiares que os acompanham, a um tempo e a um lugar - a República da Irlanda nos anos quarenta - de rigor moral manifestamente mais acentuado do que viria a ser comum na Irlanda do Norte de inícios de sessenta:

We were nearly
pressed against each other
on the stairs
(you, one step above
with your mother:
I, one step below
with my aunt)
(...)

And my eyes
were asking yours,
and yours were asking mine
for something more
than a glance on a stair

(Montague, "Above the Pool", *PL* 44)

A vacuum of need
Collapsed each hunting heart
But tremulously we held
As hawk and prey apart,
Preserved classic decorum,
Deployed our talk with art.

(Heaney, "Twice Shy", *DN* 44)

Recordando um estádio mais avançado em tais relacionamentos, Montague viria a representar num poema de *Mount Eagle* (possivelmente perdendo convicção pelo excesso de explicitação genital que temos encontrado em vários poemas desse volume...) a experiência do namoro da sua juventude como

Hugging and kissing
but holding our lower
parts separate and
rigid as gateposts

("Fair Head", *ME* 33)

O modelo do desejo contido de uma e outra parte servira entretanto, num dos poemas mais memoráveis de um livro de pouca fortuna crítica como foi *A Chosen Light*, para alegorizar a relação com a paisagem e com o legado cultural autóctone - procedimentos cujo

enraizamento e persistência na tradição poética irlandesa foram suficientemente evidenciados em capítulos anteriores para dispensarem aqui considerações adicionais sobre a sua relevância intertextual:

> Her hair is chestnut
> light over the stained
> freedom of a raincoat;
> each breast kernel-slight
> under unbleached wool:
> as I trudge docile
> by her flank, I feel
> the gravitational pull of love.
>
> And fight back, knowing
> gold of her cheekbones,
> her honied, naive speech
> drains power from manhood;
> yet for years we walk
> Enniskerry, Sallygap,
> clasped in talk, neither
> willing to let the other come or go... ("Virgo Hibernica", *CL* 15)

A mesma valorização de uma sexualidade inscrita no espaço natural, afim a valores orgânicos e ecológicos que noutros poemas se revelam, levava Montague, no mesmo livro, a evocar com evidente simpatia a vida sexual e de parturição de uma mulher do campo, como que sujeita a cios, e alheia a quaisquer reprovações morais:

> Love came to her punctually each springtime,
> Settled in the ditch under some labouring man:
> 'It comes over you, you have to lie down.' [233] ("Clear the Way",*CL* 34)

Não era por certo por acaso que no poema-dedicatória da primeira parte de *A Chosen Light* o contacto com a terra metaforizava o ponto de radical descoberta mútua, removida toda a elaboração cultural e civilizacional, do sujeito e da mulher a quem se dirige, no que poderia ser quer a sólida radicação quer a crise num relacionamento amoroso e/ou conjugal. O poema a que nos referimos tem a curiosidade de recorrer à metáfora da construção de casas de um modo directamente oposto ao que encontrámos em "Scaffolding"; se nesse

---

[233] Um poema que tem porventura um intertexto em versos de uma peça radiofónica de R.S. Thomas, o poeta galês de cuja leitura atenta há sinais na obra de vários poetas irlandeses (e vice-versa):

> Your eyes
> Scare me, yet my bowels ache
> With a strange frenzy. This is what
> My mother and her mother felt
> For the men who took them under the hedge.

("The Minister", *Selected Poems 1946-1968* 21).

poema de Heaney a configuração do relacionamento com a mulher procurava analogias no ponto em que se conclui e se testa a solidez da construção, com Montague o momento crucial é representado como a súbita percepção da desmontagem da casa - a proximidade das datas de publicação dos respectivos volumes (o de Heaney em 1966, o de Montague em 1967) colocando dúvidas à existência de um envio intertextual deliberado e irónico:

My love, while we talked
They removed the roof. Then
They started on the walls,
(...)
When we reached the last
Syllable, nearly accepting
Our positions, I saw that
The floorboards were gone:
It was clay we stood upon.

(Montague,"I. All Legendary Obstacles
- In Dedication", *CL* 9)

Masons, when they start upon a building,
Are careful to test out the scaffolding;
(...)
And yet all this comes down when the job's done
Showing off walls of sure and solid stone.
(...)
Never fear. We may let the scaffolds fall
Confident that we have built our wall.

(Heaney, "Scaffolding", *DN* 50)

Proximidades na representação da experiência amorosa e conjugal deixar-se-iam ainda reconhecer entre *A Chosen Light* e o livro de Heaney que lhe é dois anos posterior, *Door into the Dark*, através respectivamente do poema "All Legendary Obstacles" e do já citado "Night Drive". Em qualquer dos casos valoriza-se o reencontro após o atravessamento de um extenso espaço geográfico, no poema de Heaney o sujeito sendo o viajante, recordado a meio do trajecto, no de Montague aquele que recebe, no destino, a mulher ansiosamente aguardada:

All legendary obstacles lay between
Us, the long imaginary plain,
The monstrous ruck of mountains
And, swinging across the night,
Flooding the Sacramento, San Joaquin,
The hissing drift of winter rain.
(...)
You had been travelling for days
With an old lady, who marked
A neat circle on the glass
With her glove, to watch us
Move into the wet darkness
Kissing, still unable to speak.

(Montague, "All Legendary Obstacles", *CL* 16)

Signposts whitened relentlessly.
Montreuil, Abbéville, Beauvais.
Were promised, promised, came
and went,
Each place granting its name's
fulfilment.
(...)
I thought of you continuously
A thousand miles south where
Italy
Laid its loin to France on the
darkened sphere.
Your ordinariness was renewed
there.

(Heaney, "Night Drive", *DD* 34)

O volume de Montague que o consagra como poeta da experiência amorosa e conjugal, por se inscrever na sua totalidade nesse propósito temático, é, contudo, *The Great Cloak*, de 1978. Quatro versos com valor epigráfico sugeriam (como noutro momento

evidenciámos) um cruzamento do lírico e do político -

> As my Province burns
> I sing of love,
> Hoping to give that fiery
> Wheel a shove (*GC* 7)

- mas o decurso do volume projectaria sobre este passo o sentido de um território emocional mais do que político, à medida que se concretizava o desígnio definido nas linhas em prosa que precediam os versos citados, sob o título "Plot", cujo cumprimento permitiria a Adrian Frazier descrever *The Great Cloak* como "a novel in verse about divorce and marriage"[234]:

> A married man seeks comfort elsewhere, as his marriage breaks down. But he discovers that libertinism does not relieve his solitude. So the first section of the book ends with a slight affair which turns serious, the second with the despairing voices of a disintegrating marriage, the third with a new and growing relationship to which he pledges himself. (*GC* 7)

Na execução desta trama, a primeira parte do livro, "Search", contém algumas das descrições do(s) corpo(s) que mais pormenorizam e objectivam o desejo, a fixação visual procurando para o momento orgástico a metáfora luminosa do relâmpago -

> the mental lightning
> of sex illuminating
> the walls of the skull ("Tracks", *GC* 12)

- mas conduzindo também à percepção da impermanência de seduções tão renováveis quanto os quartos de hotel em que se concretizam:

> the vast bedroom
> a hall of air, the
> tracks of our bodies
> fading there, while
> giggling maids push
> a trolley of fresh
> linen down the corridor. (*GC* 13)

A insatisfação que daqui resulta expõe os seus fundamentos no último poema da I Parte, sob o título esclarecedor "Don Juan's Farewell" - contendo a denúncia desencantada de uma demanda de plenitude[235]:

> the alluring lie

---

[234] Frazier, "Pilgrim Haunts" 138.

[235] Que possivelmente alude à definição do amor como busca da metade perdida no discurso de Aristófanes em *O Banquete* de Platão (Plato, *The Symposium*, trans. by Walter Hamilton (1951), (Harmondsworth: Penguin, 1983) 61 segs.).

of searching through
another's pliant body
for something missing
in your separate self (*GC* 19)

Se os entusiasmos e os desencantos do libertino são alheios à representação do sexo e do casamento em Heaney - e, insista-se, é em função da leitura de Heaney e do seu lugar na tradição que outros poetas são aqui considerados - os estádios da desintegração conjugal que se evocam na II Parte de *The Great Cloak* de Montague sê-lo-ão ainda mais. Se o afirmamos, em vez de optar pela omissão, é para tornar claro que, sendo Montague um dos poetas irlandeses cuja escrita mais frequentemente nos confrontou com hipóteses intertextuais, e sendo uma das distinções da sua poesia o amor e a conjugalidade, diferenças sensíveis a separam da de Heaney - nomeadamente pelo muito menor cruzamento do erótico com o doméstico. Sobre a referida II Parte de *The Great Cloak*, mencionem-se, então, títulos como "Tearing" (*GC* 24-6) e "Separation" (*GC* 30), que em si mesmos identificam os poemas que nomeiam como quadros da separação; reconheça-se em "Childless" (*GC* 23), brevíssimo poema sobre um corpo cuja presença evidencia uma ausência, um dos factores da crise conjugal; leia-se uma das manifestações dessa crise no modo como em "In the Dark" (*GC* 27) o escuro comporta a memória, não de suaves intimidades, mas do desejo como agressão; registe-se o esforço de compreensão a que poderão corresponder "She Walks Alone" (*GC* 28) e "She Daydreams, By the Blue Pool" (*GC* 29), poemas com uma *persona* feminina que reconhece em si e no outro desejos de infidelidade (o primeiro destes poemas tendo para o leitor português a curiosidade de ter como *locus* "the white city of Evora"); e note-se como da relação sobra uma nostalgia manifestada no último poema desta Parte, "Herbert Street Revisited" (*GC* 40-2).

Diversamente do que sucedia com estes poemas, a terceira e última Parte de *The Great Cloak*, na medida em que se reporta à reconstrução de um relacionamento conjugal, reconduz o erótico a um cruzamento com o doméstico apoiado no título genérico que ostenta, "Anchor", e no provérbio gaélico que usa como epígrafe: "the hearth is a good anchor" (*GC* 43). O esforço por uma partilha, de resultado ainda incerto, informa vários poemas, como no percurso recordado na última estrofe de "Walking Late" -

as we circle uncertainly
towards a home, your
small, damp hand in mine,
no heavier than a leaf (*GC* 48)

- ou nos últimos versos respectivamente dos dois poemas seguintes, "Signs" e "Song": "We share intuitions like a religion" (*GC* 49), "*my love, come here to stay*" (*GC* 50). Partilhas e tentativas de re-conhecimento do doméstico a que os dois versos iniciais de "Blessing" acrescentam o sentido da abundância:

> A feel of warmth in this place.
> In winter air, a scent of harvest. (*GC* 52)

São sentidos que se combinam no momento em que, celebrando uma reconciliação - circunstância que vimos Heaney valorizar na história da sua conjugalidade, como em "Summer Home" (*WO* 59-61) - a já referida conjugação do erótico com o conjugal passar pela representação do acto sexual como institutivo de uma harmonia capaz de conferir valor microcósmico à casa que o testemunha, previamente proposta à imagem aconchegante e nutriente da colmeia:

> Honeycomb of reconciliation:
> thigh melting into thigh,
> mouth into mouth, breast
> turning against ribcage:
> we make love as though
> this small house were
> a paradigm of the universe. (*GC* 54)

Essa imagem vem a equivaler à que informa o poema-título, "The Great Cloak", dedicado à segunda mulher do poeta, que propõe a "grande capa" como o complexo emocional que realça o desejo, envolve o casal, e se estende à descendência:

> Smooth and long to swathe
> a handsome woman's body,
> (...)
> Or to encompass her lover
> as well, snug as flea deep
> in featherbed
> (...)
> Or when the baby is born
> to wrap the morsel tenderly (*GC* 59)

A terceira parte de *The Great Cloak* incluía também poemas sobre o nascimento da filha do poeta, antecipando a comemoração em *Mount Eagle* de estádios da infância, como pudemos ver. Nesse volume posterior os sentidos que reconhecemos na representação da conjugalidade na parte final de *The Great Cloak* tinham óbvia continuidade - mas ofereciam-se em configurações que confirmavam também factores de distinção que já sugerimos em relação ao mesmo âmbito temático em Heaney. Um poema que poderá a este respeito ser

esclarecedor é "Matins" - o único que citamos na íntegra:

> That final bright morning you climb
> The stairs to my balcony bed,
> Unasked; unashamed; naked.
> Barely a please was said
> But in the widening light
> Our bodies linked, blazed,
> Our spirits melded. The dawn
> Of a capital city swarmed
> Beneath us, but we were absorbed,
> Your long hair tenting your head,
> Your body taut as a divining rod.
> There is in such exchanges a harvest,
> A source or wellspring of sweetness,
> Grace beyond sense, body's intelligence. (*ME* 37)

A metáfora da colheita, que poema poucas páginas posterior retomará ("Harvest", *ME* 43), sendo sem dúvida um *locus classicus* na metaforização de fruições sexuais, poderá, da nossa perspectiva específica, constituir um elo relevante com Heaney; e se com Heaney essa metáfora encontraria continuidade de referência com os enquadramentos rurais ou (quando muito) suburbanos que favorece, Montague não a sente inviabilizada pelo contexto ostensivamente urbano contra o qual representa este encontro. Os últimos versos parecem hesitar, contudo, entre a exploração dessa metáfora e do símile da vara de vedor, que Heaney empregara mais de duas décadas antes em "The Diviner" (*DN* 36) com propósitos metapoéticos, mas serve aqui a dimensão táctil da tensão do corpo que se oferece, e sequentemente do **conhecimento** desse corpo como intuitivo. Igualmente não articulada com estes recursos é a imagem do cabelo da mulher como "tenda", servida por uma opção lexical pouco comum (*to tent*) que Heaney usara igualmente, mas com uma maior riqueza semântica[236], e para acentuar a colocação do erótico dentro do domínio doméstico-

---

[236] Os sentidos com que Heaney jogava corresponderão às seguintes entradas do *Oxford English Dictionary*:

> **Tent**, v^3. (...) **1.** *trans.* To stretch (cloth) on tenters
> (...)
> **Tent**, v^4. *arch.* (...) **a.** *trans.* To probe (*obs.*) **b.** To treat by means of a tent; to apply a tent to (a wound, etc., also to a person)
> (...)
> **Tent**, v^6. (...) **2.** *trans.* To cover or canopy as with a tent.

Note-se que o sentido v^4. depende de:

> **Tent**, sb^3. (...) **1.** A probe. (...) **2.** A role or pledget, usually of soft absorbent material, often medicated, or sometimes of a medicinal substance, formerly much used to search and cleanse a wound, or to keep open or distend a wound, sore, or natural orifice.

conjugal, em "Summer Home": "O we tented our wound all right / under the homely sheet" (*WO* 60). Mas em "Matins" interessar-nos-á acima de tudo realçar a perfeição do encontro amoroso, em especial da perspectiva do homem de (meia-)idade - no poema seguinte o sujeito descreverá o seu comportamento passional com o símile "like a young man" (*ME* 38), que torna claro ser essa uma condição etária que só por analogia se pode aplicar - e do que para si significa o oferecimento de uma mulher cujos cabelos longos e corpo firme ("Your body taut...") sugerem ser jovem; o poema seguinte, que citamos uma vez mais para confirmação, dado exibir uma notória continuidade em relação a "Matins", abre com os versos:

> Your lithe and golden body
> haunts me ("Crossing", *ME* 38)

Se em Heaney encontrávamos a atracção erótica pela mulher enfaticamente apresentada como tornando supérflua qualquer idealização, o casal experimentando uma paixão continuada mas que bem-humoradamente aceitava o passar dos anos, nos poemas de amor de Montague em *Mount Eagle* aquilo que (não o pretendemos desvalorizar) serão circunstâncias biográficas gratamente celebradas pelo poeta conduz a uma atitude que o sujeito reconhece como de obnubilação perante possibilidades de fruição sexual e emocional que o desviam da "sensatez" da sua idade, espécie de "segunda puberdade" yeatsiana[237] - veja-se a última estrofe de "Crossing":

> Age should bring its wisdom
> but in your fragrant presence
> my truths are one, swirling
> to a litany - sweet privateer -
> of grateful adulation. (*ME* 38)

---

[237] Referimo-nos a passos de Yeats como a auto-descrição em "A Prayer for Old Age" como "A foolish, passionate man" (*CP* 326), ou as características da *persona* em "The Wild Old Wicked Man": "mad about women", "'A young man in the dark am I, / But a wild old man in the light'" (*CP* 356-7); ou ainda os quatro versos que compõem "The Spur":

> You think it horrible that lust and rage
> Should dance attention upon my old age;
> They were not such a plague when I was young;
> What else have I to spur me into song? (*CP* 359)

A expressão "second puberty" foi empregue pelo próprio Yeats numa carta (não publicada) para Dorothy Wellesley, conforme é esclarecido, conjuntamente com toda a envolvência biográfica e historico-literária, no estudo de Richard Ellmann "W.B. Yeats's Second Puberty", *Four Dubliners* (London: Hamish Hamilton, 1987) 27-51.

Concomitantemente, uma dificuldade de reconciliação com a identidade prosaica que as rotinas quotidianas do casamento vêm a revelar no outro será confirmada em "The Well-Beloved", glosando afinal a ânsia idealizante que caracteriza o escultor protagonista do romance de Thomas Hardy cujo título Montague pede emprestado para este poema:

> To wake up and discover -
> a *splairge* of chill water -
> that she was but a forthright woman
> on whom we had bestowed
> (because of the crook of an elbow,
> the swing of a breast or hip,
> a glance, half-understood)
> divinity or angelhood?
> (...)
> And now she does not shine,
> or ride, like the full moon,
> (...)
> but conducts herself like any
>
> Ordinary citizen, orderly or slattern,
> giving us a piece of her mind,
> pacifying or scolding children,
> or, more determinedly, driving
> or riding to her office, after
> depositing the children in a *crêche*,
> while she fulfills herself,
> competing with the best. (*ME* 46)

Não reconciliado, o sujeito permanece no final a dirigir as suas esperanças para o impulso e a gratificação sexuais como âmbitos de transcendência do banal que possam recuperar para o relacionamento conjugal configurações idealizadas entretanto perdidas:

> Except that when the old desires stir
> (...)
> To defy custom, redeem the ordinary,
> with trembling heart and obeisant knee
> to kneel, prostrate ourselves again,
> if necessary, before the lady? (*ME* 47)

Seria difícil pensar numa escrita que, nas suas incidências na experiência privada, se apresentasse ostensivamente tão diversa da que reconhecemos agora em Montague quanto a do seu coetâneo Thomas Kinsella. Passos anteriores deste estudo realçaram na obra de Kinsella a presença de representações da mulher atávica e terrível, nomeadamente alegorizando a Irlanda e a sua história, e nalguns casos atingidas a partir de encontros que pareceriam situar-se no campo da experiência autobiográfica - recorde-se "In the Ringwood" (*P56/73* 23-4) e a transformação que aí ocorria da amada em personificação do Passado terrível. A utilização de tais situações como pontos de desencadeamento de significações que as transcendiam confirmava-se mesmo nalguns dos poemas mais extensos e caracteristicamente menos líricos de Kinsella, como era o caso de "Phoenix Park" (*P56/73* 117-26), que partia de uma infelicidade privada (uma doença da mulher do poeta) e construía sobre essa circunstância uma reflexão pessimista de cariz existencial mas também cívico. Vimos também, noutro registo, como alguns poemas sobre a experiência sexual (e conjugal?) davam curso a uma tendência perturbadora do erótico, por eles perpassando a repulsa perante os corpos - lembremo-nos de "our nocturnal / Suicidal dance" em "Mask of Love" (*P56/73* 69). E o doméstico e familiar podia igualmente ser representado como fonte de insatisfações: "A Country Walk" partia de uma irritação do sujeito com uma cena de interior - "Sick of the piercing company of women" (*P56/73* 53) era o seu primeiro verso - para a deambulação que o título identificava, propiciatória, após uma fugaz serenidade, do confronto com a personificação também feminina de toda a carga de memórias que a paisagem comportava: "the phantom hag,/ Tireless Rebellion, (...) /(...) disrupting harvest" (*P56/73* 55). Intimações da felicidade na imagem (por exemplo) de uma mulher grávida surgem em Kinsella com a raridade de um poema como "The Laundress" (*P56/73* 43), excepcional também no avatar feminino da abundância veranil: "The heels of ripeness fluttered / Under her apron". É que este é, convenha-se, o registo que será mais razoável esperar-se de Montague ou Heaney.

E contudo a escrita de Kinsella pode exibir também sinais daquilo a que temos chamado a permanência do privado - feição que Gerald Dawe, numa recensão de alguns dos opúsculos mais recentes de Kinsella, inscrevia em nexos de grande coerência na sua obra:

> Kinsella's long, consistent search for order (...) has taken him full circle from History to his own back

door. [238]

O título *Blood and Family*, que Kinsella escolhera para o livro que em 1988 reunia pequenos volumes da década anterior, era o sinal mais inequívoco dessa preocupação, e atente-se em versos de um dos seus poemas que poderiam ser invocados como fundamentação do que Dawe afirmaria:

> Love is refreshment
> in the recognition of pattern.
>
> Grudging memory is its opposite:
> it is revealed in the lips.
>
> Our mouths locked in privacy.
> The shadow pattern shifted. ("Notes - Opposites", *BF* 33)

Uma perspectiva anti-idealizante e anti-extática parece contudo persistir e predominar no tratamento do amor e da conjugalidade, mesmo que sugerida de forma minimal mais do que inequivocamente explicitada. Num opúsculo com um título (uma vez mais) tão inevitável no presente âmbito temático quanto é *Personal Places*, um poema com o título "Seven" contém nas suas estrofes intermédias a representação de um encontro amoroso cujas escolhas lexicais carreiam com alguma insistência os sentidos da sinceridade e da compatibilização das vontades:

> restless in our loving dispute
> in the fragrance of arm and throat.
>
> I held her live underarm,
> honest hand on a tender tit.
> Shadow of fumbled assent
> with hands on uneasy heart.
> (...)
> The bedroom curtain inhaled
> and filled with light. (*PPlaces* 22)

Os primeiros versos do poema apelavam, contudo, para o pressentimento de intencionalidades malévolas e inomináveis, presenças subreptícias: "A snapping fox shifted from doubt to doubt", "carrion steel eyes", "leather claws" (*PPlaces* 22); são sombras que encontram nos versos finais a sua equivalência atmosférica a projectar-se sobre os automóveis dos amantes, que, na configuração do seu mau estacionamento, se tornam metonímias equívocas da relação amorosa - urgência passional, ou prenúncio de incompatibilidade?:

---

[238] Gerald Dawe, "The Smiling Shore", *PR* 81:2 (Summer 1991) 17.

A cloud shadow advanced
over the neighbouring field

across the young barley,
and darkened the two cars
parked ill-matched in the yard. (*PPlaces* 22)

"Departure", um poema em nove versos no mesmo volume, expandira já o sentido do desencontro da relação a dois para o contexto familiar, quando uma situação que deveria ser de fruição e solidariedade - trata-se, aparentemente, de uma viagem de férias - vem a ser regida pela não-comunicação, e pelo *pathos* de crianças que choram em silêncio:

We came out with the last suitcase strapped
and nothing left to say
(...)
the children seen to and strapped in,
speechless and taking us by surprise
with their tears. (*PPlaces* 19)

É um quadro que poderia merecer como legenda um verso constante do também muito breve poema que abria, no ano seguinte (1991), o opúsculo *Madonna and Other Poems* - pequeno livro no qual se destacavam as relações familiares, e em especial as filiais: "all things settled sour in their places" ("Better is an handfull with quietness", *MOP* 9).

Quase trinta anos antes (em 1962), Kinsella parecia pressentir em "Wedding Morning" as sombras impendentes sobre as famílias que celebravam no/num momento matrimonial um ponto crucial da sua constituição e reconhecimento. Vimos como, exactamente dez anos depois desse poema de Kinsella, Heaney publicava em *Wintering Out* o seu "Wedding Day", marcado pelo *pathos* inesperado e pelo esforço de compreensão das suas razões por parte do sujeito - mas conduzindo à possibilidade do conforto na conjugalidade recém-adquirida: "Let me / Sleep on your breast to the airport" (*WO* 57). No caso do poema de Kinsella, contudo, o processo era de algum modo inverso, contrapondo-se à descrição aparentemente neutra do quadro festivo a afirmação constante do dístico final, que podia ser tanto a reflexão sobre como no casamento se contrata o cruzamento de sangues, como a compreensão de que quando se asseguram as condições para a procriação se está desde já a prometer o tributo à morte:

Down the bright gravel stroll the families
With Blood, the trader, profiting in their peace. (*P56/73* 45)

Afinal, no poema que se seguia no volume *Poems 1956-1973* declarava-se: "death roves our memories igniting / Love" ("Dick King", *P56/73* 46).

A morte de entes (formalmente) queridos desencadeia, de facto, vários poemas de Kinsella, mas a sua eventual designação como poemas de amor familiar não deixaria de ser problemática, pelo ponto a que a intenção anti-idealizante é conduzida. Veja-se, por exemplo, um momento de evocação seguido do último gesto de afeição filial em "Dura Mater":

> Come here to me. Come here to me, my own son.
>
> And offered and withdrew a Cupid's Bow
> puckered, shut lids, a throat of withered silk,
> the little smell of her cheeks powdered over.
>
> The withheld kiss returned
> onto her stone forehead.
> Dura Mater. Finished.
>
> To take it, a seal
> on her stone will, in under
> the screwed lid. (*PPlaces* 12)

A esta dificuldade de comprometimento emocional seguia-se, em "After the Service" (*PPlaces* 13), a descrição de uma figura masculina (uma auto-descrição?) que assumia perante a circunstância funerária gestos de veemência estudada, mas experimentava em si a falta de convicção.

Aos "lugares íntimos" para que o título *Personal Places* também apontava seguir-se-ia a homenagem à(s) figura(s) materna(s) em *Madonna and Other Poems*, no ano seguinte (1991). O poema-título reunia breves quadros dispersos daquilo a que chamava "A stubborn memory:/ her deliberate, tender incursions" (*MOP* 11), que nalguns casos nos poderiam recordar o modo como Heaney celebrara a mãe em "Clearances" - veja-se a memória de partilha e intimidade em contexto religioso:

> She knelt beside me at the money-box
> in the light of the candles,
> under the Body with the woman feet.
> Her head bowed. Her meat sweet. (*MOP* 10)

Mas a potencialidade mórbida que a ambiguidade das referências a "corpo" e "carne" (a mãe, ou a *Madonna* de altar?) aqui gerava sofria poucos versos abaixo uma inflexão decisiva no sentido da repulsa, quando sobre um episódio de *toilette* da figura materna ao crepúsculo incidia

> the shadow invading
> our urinary privacy. (*MOP* 10)

Afirmávamos acima a relevância dos poemas sobre a morte de familiares na obra de Kinsella, e a repulsa que agora detectávamos na evocação da / de uma figura materna tem continuidades notórias em relação a tais poemas - que se ocupam, maioritária e caracteristicamente, da agonia de figuras femininas. Mencione-se a este respeito o testemunhar, em "Our Mother", de como

> In the next bed, dying of age,
> The carrier of all our harm
> Turns on us an emptiness
> Of open mouth and damp eyes. (*P56/73* 77)

- um quadro que pelo final do poema o sujeito declara ter sobre si um efeito petrificante (de Medusa, portanto). O poema que se seguia no volume em causa era "Office for the Dead" (*P56/73* 79), no qual tivemos oportunidade de identificar, aquando da consideração mais alongada da obra de Kinsella, a imagética grotesca sobre a qual se organizava a descrição dos ritos por uma moribunda. O horror perante uma mulher que morre, confirmativo ao nível da experiência familiar da importância em Kinsella de imagens (que previamente estudámos) da Mulher Terrível e devoradora, encontraria a sua instância mais exacerbada em "Tear", memória do dever de demonstração afectiva para com a avó por parte do sujeito enquanto criança:

> I couldn't stir at first, nor wished to,
> for fear she might turn and tempt me
> (my own father's mother)
> with open mouth
>
> - with some fierce wheedling whisper -
> to hide myself one last time
> against her, and bury my
> self in her drying mud.
>
> Was I to kiss her? As soon
> kiss the damp that crept
> in the flowered walls
> of this pit. (*P56/73* 146)

Pelo contrário, "Death Bed", um poema sobre a morte de uma figura masculina testemunhada pelos filhos, representa esse momento como de suavidade e sincero *pathos*, de assistência não repelida:

> Motionless - his sons -
> we watched his brows draw together with strain.
> (...)
> He stretched out his feet
> and seemed to sink deeper in the bed,

and was still.
Sons no longer,
we pulled down his eyelids
and pushed the chin up gently to close his mouth

(*P56/73* 188-9)

É esta uma escrita da morte em família que está muito mais próxima, convenha-se, da representação do pai moribundo por Heaney num poema como "The Ash Plant" (*ST* 19) do que da consequência da morte de mãe ou avó(s) nos poemas de Kinsella que atrás citávamos. A inapelável percepção da alteridade daquele que morre parece de algum modo estar reservada às figuras femininas, enquanto (vincadamente) no pai o sujeito descobre as marcas de si, como na experiência onírica do cruzamento com o pai como duplo, em "Irwin Street":

He was coming toward me - how
could he be there, at this hour? -
my maker, in a white jacket,
and with my face. Our steps
hesitated in awkward greeting. (*P56/73* 149)

A sobrevivência na descendência sugere-se, afinal, em versos quase no início de "The Messenger" - a sequência publicada em 1978, dois anos após a morte do pai do poeta, e coligida quer em *Peppercanister Poems 1972-1978* quer em *Blood and Family* - na voz de alguém que oferece as suas condolências no funeral: "He will be well remembered... / He lived in his two sons" (*PP72/78* 122). Segue-se, é certo, uma exclamação indignada - "In his own half fierce force / he lived" - que anuncia o reclamar de dignidade e valor intrínseco para a vida do pai a que a sequência procederá, percorrendo-a nalguns dos seus momentos mais relevantes[239]. Contudo, passos subsequentes, como quando o poeta se imagina testemunha e acólito da agitação laboral que o pai teria protagonizado -

I am there. A dark little
blackvelvet-eyed jew-child
with leaflets (*PP72/78* 127)

- ou nos oferece a configuração imaginativa de pai e avô reparando sapatos -

Son and father, upright, right arms raised.
Stretching a thread.
Trying to strike it right. (*PP72/78* 132)

- confirmam inquestionavelmente em Kinsella a preocupação com as continuidades trans-

[239] Considerados com alguma atenção por Johnston, *Irish Poetry* 116 segs.

geracionais que temos podido reconhecer, em maior ou menor grau, como património cultural, ético e de tradição literária dos poetas que vimos considerando.

Esse património pode, nalguns casos, tornar-se conspícuo menos pela sua assunção como âmbito sobre o qual constantemente a escrita incida do que por uma ausência habilmente sublinhada por escassas mas reveladoras instâncias do seu valor como referência permanente mas (ou porque) problemática. Boa parte da reflexão que levámos a cabo em alínea anterior deste capítulo sobre a poesia de Derek Mahon prendeu-se precisamente com a problematização da pertença do sujeito individual como característica do poeta proveniente da comunidade protestante da Irlanda do Norte, mas alienado dos valores etico-culturais dos seus. Antecipou-se aí, portanto, parte substancial do que na presente vertente temática haveria a dizer sobre a relação de Mahon com os legados familiares como instância particularizada da relação com as origens. Relembre-se, então e apenas, o modo como em "The Spring Vacation" (*P62/78* 4) o sentido de uma fugaz reintegração no meio de proveniência, carreado pelo primeiro verso - ""Walking among my own this windy morning" - tinha ecos problematizantes em versos que articulavam a memória e a pertença, na sua precaridade, com um esforço ou um acto de vontade: "I remember not to forget", "One part of my mind must learn to know its place". Mencione-se como, mesmo assim, a figura que nomeava o poema seguinte, "Grandfather", se revelava tutelar e fascinante - "Nothing escapes him; he escapes us all" (*P62/78* 5); e como, em sequência imediata, em "My Wicked Uncle" se ironizava a mitologia familiar em torno de uma "ovelha negra", concluindo-se com um dístico cuja incidência privada podia recobrir as manifestações públicas da "maldade" de uma nova geração:

> His teenage kids are growing horns and claws -
> More wicked already than ever my uncle was. (*P62/78* 6)

Da perspectiva das afeições adultas, conjugais e familiares, Mahon admitirá em "The Old Snaps" a consequência em si de um lastro da memória cujas imagens, interiorizadas, dispensam já um suporte objectivo e material, e por isso são imunes às destruições que desencontros emocionais lhes pudessem trazer:

I keep your old snaps in my botom drawer -
The icons of a more than personal love.
(...)
But the old snaps are always there,
Framed for ever in your heart and mine
Where no hands can twist or tear. (*P62/78* 101-2)

E no recente poema-opúsculo *The Yaddo Letter* (1992), rescaldo dorido de uma desagregação familiar dirigido epistolarmente aos filhos do poeta - "Now it is mourning time / in a black heart", "When Mummy and I split up", "What *I* lost was a wife, a life, and you" - e reconhecimento de culpas pelo papel das responsabilidades artísticas no esbatimento das familiares - "Your father (yawn!) has seen enough mischance / trying to figure out the dancers from the dance" - declarava-se, na penúltima das suas cinco páginas (não-numeradas):

the important thing, like the man said, is *pairmanence* -
for you, a continuity with the past
enabling you to prosper, and a fast
forward to where the paradoxes grow
like crocuses in our residual snow;
for me, a long devotion to the art
in which you play such an important part,
a long devotion to the difficult Muse
your mother was, despite our difficulties. (*YL*)

Do neologismo no primeiro destes versos ao apontar da "continuidade" como vector no direccionamento da sua descendência para os seus horizontes, e à afirmação da necessidade dos vínculos emocionais familiares, encontra-se aqui um Mahon um tanto incaracteristicamente saudoso e penitente em relação à experiência conjugal e doméstica. É uma postura quase nos antípodas do cepticismo e da ironia em relação ao amor e ao desejo na escrita que informava o poema "First Principles", do volume de estreia de Mahon, *Night Crossing* (1968), poema não coligido em *Poems 1962-1978* - porventura pela misoginia e pela violência irónica detectáveis no modo como na primeira estrofe se rejeitava um objecto de desejo de perfeição e sofisticação (como que antecipando o que leríamos em poemas de amor de Montague das décadas seguintes), na segunda se descobria o ridículo no quotidiano de uma plácida e satisfeita conjugalidade (como a que encontrámos em Heaney), e na última se configurava o propósito de escrita como servindo instrumentalmente a fúria lasciva do poeta libertino:

The one poem I want
To write will never feature
Women you meet in daydreams,

Perfect beyond nature,
Vermouth in sculptured hand,
Records and magazines -

Or praise poetic wives
Who leave hairs in the bath
And fart in bed, and remain
Loveable unto death.
(...)
No, it will so derange
The poor bitches, that they
Will come round on their knees
At all hours of the day,
Crippled with visceral rage
And croaking please, please. [240]

Embora sem comportar necessariamente a carga de ironia que aqui se lhe associava, a experiência amorosa surgirá com alguma frequência considerada nas suas imbricações (quase na sua dependência) da escrita; "Preface to a Love Poem" (*P62/78* 8) deixa o leitor com a sensação de que o interesse de Mahon recai mais no modo como o amor pode catalizar a escrita, do que no seu valor vivencial intrínseco, e será explícito o fascínio com a combinação bem-sucedida de amor e desempenho artístico na personagem observada em "In the Aran Islands":

He is earthed to his girl, one hand fastened
In hers, and with his free hand listens,
An earphone, to his own rendition,
Singing the darkness into the light. (*P62/78* 34)

A contenção que Mahon porá na escrita da consequência emocional do amor revelar-se-á no modo um tanto críptico, de uma concisão quasi-imagística, de que os dois breves poemas que intitula "Two Songs" serão o melhor exemplo (citamos apenas alguns versos que se nos afiguram mais significativos):

Months on, you hold me still;
at dawn, bright-rising like a hill-
horizon, gentle, kind with rain
and the primroses of April.

("1. His Song", *P62/78* 36)

my love like the sloe-
blossom on a blackthorn bush.

("2. Her Song", *P62/78* 36)

Num poeta pouco propenso, como houve oportunidade de sublinhar, a cenários de tipo

[240] *Night Crossing* (London: O.U.P., 1968) 33.

pastoral, a celebração da mulher grávida num contexto de pujança natural torna um poema como "Ford Manor" quase tão raro como "The Laundress" era em Kinsella:

> she drifts in maternity blouses
> Among crack-paned greenhouses -
> A smiling Muse come back to life,
> Part child, part mother, and part wife. ("Ford Manor", *P62/78* 81)

Mais característica, pelo lugar que neste poeta detém a insatisfação vivencial, será a retrospecção autobiográfica do desejo, quando Mahon lhe aplica as preocupações com "vidas perdidas" que lhe descobrimos conspícua na vertente pública da sua escrita, daí resultando, por exemplo, "The Lost Girls" - como que uma correspondência juvenil e erótica do que Montague fizera pelos velhos da sua infância em "Like Dolmens Round My Childhood, The Old People" (*PL* 14-15):

> But who can re-live their lives?
>
> Eileen Boyd, Hazel and Heather
> Thompson, Patricia King -
> The lost girls in a ring
> On a shadowy school playground
> Like the nymphs dancing together
> In the 'Allegory of Spring'.
>
> ("Autobiographies, 2.The Lost Girls", *P62/78* 89)

b) "Home grounds": Michael Longley, a casa e o corpo

Se na escrita de Derek Mahon a valorização das continuidades nos grandes relacionamentos humanos surge, como agora se via, como feição menos característica, rigorosamente o oposto sucede com o seu contemporâneo Michael Longley. A diversidade da postura destes dois poetas de Belfast e de origem protestante em relação ao lugar de origem e aos vínculos trans-geracionais e dotadores de identidade é, aliás, inevitavelmente considerada sempre que o seu cotejo se propicia - como num ensaio já citado de Gerald Dawe:

> whereas Longley's poetry seeks to embrace History, to restore the ties of family, home, class and country, Mahon rebukes such a possibility, discovering in the imagination an alternative home that transcends what he perceives as the failed filiative bonds. (...)
> Longley, I would suggest, has accepted his past (the Protestant city, the cultural 'duality', the shaky identity) whereas Mahon has rejected his. MacNeice's spiritual sons have gone their different ways: one has remained at home, the other has left. (...)
> The familial dimension, which profoundly underlies Longley's literary sense of England, breeds recurrent, haunting images of elusive ancestors (...) In a sense Longley's background echoes the historical experience of the Ulster Protestant as immigrant, since his parents moved from London to Belfast in the late twenties [241]

As feições que aqui se apontavam em Longley poderiam encontrar um lema num breve passo de um poema do seu primeiro livro, *No Continuing City*, de 1969 - versos tanto mais sedutores para este estudo quanto se socorrem de uma metáfora caracteristicamente intertextual para representar a dotação de sentido que este poeta se esforça por trazer ao passado:

> I can, through mist that miscontrues,
> Read like a palimpsest
> My past ("The Hebrides", *P63/83* 43)

Uma imagem próxima desta ocorria na primeira estrofe de um dos poemas mais conhecidos do mesmo volume -

> the slow sands
> Of your history delay till through your eyes
> I read you like a book ("In Memoriam", *P63/83* 48)

- com a particularidade de o objecto de interpelação elegíaca ser o pai, que terá uma presença da maior importância nas evocações da família por Longley. A notoriedade de "In Memoriam" deve-se em especial, contudo, à percepção da mescla de necessidade e de

---

[241] Dawe, "'Icon and Lares'" 218, 227, 228.

arbitrariedade nos grandes nexos da descendência, a propósito de circunstâncias da biografia do pai, combatente na I Guerra - uma referência fundamental na memória protestante do Ulster, mas que neste caso precedeu largamente a deslocação para Belfast dos pais **ingleses** do poeta - circunstâncias essas que poderiam ter inibido a constituição daquele homem em **pai**:

> shrapnel shards that sliced your testicle.
> That instant I, your most unlikely son,
> In no man's land was surely left for dead,
> Blotted out from your far horizon.
> As your voice now is locked inside my head,
> I yet was held secure, waiting my turn.
>
> Finally, that lousy war was over.
> Stranded in France and in need of proof
> You hunted down experimental lovers,
> Persuading chorus girls and countesses:
> This, father, the last confidence you spoke. (*P63/83* 48-9)

Sugere-se aqui a radicação de (pelo menos) parte do interesse que Longley consistentemente manifestará pela Grande Guerra e pelos que nela combateram e escreveram, assim como do fascínio com as continuidades da procriação à morte. Os versos que se seguiam, começando por um jogo de possessivos pelo qual se articulava a memória do nascimento do poeta com o desencadear das circunstâncias que matariam o pai, afirmavam uma percepção que se confirmará igualmente característica deste poeta - a do lugar e dos direitos garantidos à morte no mesmo espaço em que se queira celebrar a vida:

> In my twentieth year your old wounds woke
> As cancer. Lodging under the same roof
> Death was a visitor who hung about,
> Strewing the house with pills and bandages,
> Till he chose to put your spirit out. (*P63/83* 49)

Como resultado de todos os nexos que o poema estabelece, o ponto terminal da homenagem ao pai que morreu sob o efeito distante de ferimentos que antes o teriam ameaçado de impotência ou esterilidade vem a ser o convocar fantasmático de todas as que confirmaram a remoção dessa ameaça - presenças da história sexual do pai gratamente celebradas pelo descendente que contribuiram para viabilizar (num desfecho que, note-se, antecipa Mahon e o círculo das "Lost Girls" (*P62/78* 89) que poucas páginas atrás lhe encontrávamos):

> Now those lost wives as recreated brides
> Take shape before me, materialise.
> On the verge of light and happy legend
> They lift their skirts like blinds across your eyes. (*P63/83* 49)

Como veremos, a memória dos pais mortos será persistente em Michael Longley, confirmando-se no seu livro mais recente, *Gorse Fires* (1991) - "a decidedly marmoreal, elegiac book"[242] - que ostenta a dedicatória "In Memory of My Parents" seguida de um breve poema-epígrafe com a representação imaginada da sua união tumular: afinidades importantes com *Seeing Things*, que Heaney publicava justamente no mesmo ano. Antes, porém, de nos dirigirmos a essas considerações, atentemos na consequência mais geral que as vivências familiares e domésticas encontram na poesia de Longley, como com a celebração do nascimento de uma criança (um afilhado) em "Christopher at Birth" - circunstância que vimos desencadear poemas também em Heaney e Montague - com o interesse adicional de o representar de uma perspectiva preocupada com as necessárias protecções de um espaço doméstico contraposto aos perigos e rapinas exteriores:

> Our cat at home blinking by the fender,
> The wolf treading its circuits towards sleep. (*P63/83* 51)

Já no grupo de poemas originalmente publicados no segundo livro de Longley, *An Exploded View* (1973), esse interesse pelo doméstico confirmar-se-á em "Lares", sequência de seis poemas em seis versos cujos títulos - "Farls", "Bridget", "Furrows", "Beds", "Neighbours", "Patrick" - combinam o culinário com o rural e com o conforto de poder contar com o "próximo". A esses sentidos, apoiados na brevidade de uma primeira leitura, soma-se a significação eucarística das "hóstias" do primeiro poema -

> Christ's sojourn in a broken
> Oatmeal farl down your throat. ("Farls", *P63/83* 62)

- e a percepção de que os dois nomes próprios são também os de santos fundamentais na cultura irlandesa, que se sugerem nestes poemas como projecções da paisagem:

> the sun's
> Reflection under her foot
> Like a stone skimmed on water.
>
> ("Bridget", *P63/83* 62)

> The stone's underside: whose spine's
> That ridge of first potatoes,
> Whose face the duckweed spreading
>
> ("Patrick", *P63/83* 63)

Quanto aos outros três poemas, é o erótico que informa a exploração da homonímia de "Beds" (camas / canteiros de flores), ou as metaforizações da lavra em "Furrows" - como

---

[242] Bernard O'Donoghue, "Appropriate territory", *TLS* (September 27, 1991) 13.

também da intimidade conjugal enquanto partilhas (e abusos) entre vizinhos:

> Your hand in mine as you sleep
> Makes my hand a bad neighbour
> Who is moving through stable
> And byre, or beside the well
> Stooping to skim from your milk
> The cream, the dew from your fields. ("Neighbours", *P63/83* 63)

Se estas representações do culturalmente autóctone, do familiar e do conjugal nos poderão parecer próximas do âmbito de referência da escrita de Heaney sobre esta dimensão da experiência, procuremos uma confirmação em "Caravan". À partida, a situação em causa - a observação de quem vive pobremente em *roulottes* - ser-nos-ia familiar não tanto a partir de textos de Heaney, mas de "Gipsies" (*P62/78* 48), o poema sobre os *travelling people* que Derek Mahon publicava em data próxima da de "Caravan". No poema de Mahon vimos o sujeito experimentar a má consciência cívica de quem contempla na televisão a miséria alheia, e o desconforto existencial de quem a reconhece de algum modo análoga ao "ferro-velho" do seu modo de viver; no de Longley, contudo, a descrição da escassez de espaço e de recursos apenas serve para evidenciar os sinais de uma experiência familiar lida como acolhedora, de uma escuridão e um "tecto baixo" que conotam o doméstico, em termos que evocam um poema de Heaney como "Storm on the Island" - "we build our houses squat", "the flung spray hits / The very windows", "We just sit tight" (*DN* 51) - e antecipam "Sunlight" e "The Skylight", posteriores respectivamente dois e dezoito anos a este poema de Longley:

> A rickety chimney suggests
> The diminutive stove,
> Children perhaps, the pots
> And pans adding up to love -
>
> So much concentrated under
> The low roof, the windows
> Shuttered against snow and wind,
> That you would be magnified
>
> (If you were there) by the dark,
> Wearing it like an apron
>
> (Longley, "Caravan", *P63/83* 66)

> the reddening stove
>
> sent its plaque of heat
> against her where she stood
> in a floury apron
> (...)
> And here is love
>
> (Heaney,"Mossbawn, 1.Sunlight", *N* 8-9)

> I liked it low and closed,
> Its claustrophobic, nest-up-in-the-roof
> Effect.
> (Heaney, "Glanmore Revisited, 7.The Skylight", *ST* 37)

Auto-apresentando-se em *Contemporary Poets of the English Language*, Longley declarara em 1970: "since poetry is about most of the things that happen to most people, I

am happy to be a husband and a father"[243]. Coerentemente, será a partir da sua identidade privada que Longley se dirigirá às questões públicas do Ulster, sendo um dos exemplos mais reveladores a sequência poética "Letters": com ela, Longley evidenciou-se como porventura o poeta do Ulster da sua geração que mais notoriamente inscreveu na sua escrita o já mencionado hábito da interpelação epistolar de outros poetas - e sublinhe-se a este respeito que aos três destinatários desta sequência era já dedicado, na generalidade, o volume que a incluía, *An Exploded View*, "for Derek [Mahon], Seamus [Heaney] & Jimmy [Simmons]" (*P63/83* 59). "Letters" é desde início referida a um lugar de violência através da colocação em epígrafe de dois versos de Keith Douglas, um dos poetas da(s) Guerra(s) para os quais Longley frequentemente envia: "returning over the nightmare ground / we found the place again"[244]. A primeira "carta" da sequência é dirigida colectivamente aos três poetas que em seguida merecem interpelação discriminada, e as suas primeiras estrofes tornam claro o referido ponto de partida pessoal - o nascimento de um filho - como também a candência de um enquadramento público de crise:

> This, the twentieth day of March
> In the first year of my middle age,
> Sees me the father of a son:
> (...)
> Wet, on me, the baby's head:
> About his ears our province reels
> Pulsating like his fontanel,
>
> And I, with you, when I baptise
> Must calculate, must improvise
> The holy water and the font,
> Anything else that he may want,
> And, 'priest of the muses', mock the
> Malevolent *deus loci*. ("To Three Irish Poets", *P63/83* 76)

A articulação que aqui se estabelece entre a paternidade, o ser cidadão do lugar ao qual a criança, ao nascer, é trazida, e a partilha da escrita sobre esse lugar, conduz na segunda secção do poema a imagens de apossamento territorial e de habitação para representar a presença do outro em si - seja numa escrita cujo endereçamento a outros poetas parece supor

---

[243] Rosalie Murphy (ed.), *Contemporary Poets of the English Language* (Chicago: St. James Press, 1970) 670.

[244] O poema do qual estes versos provêm é um dos mais famosos de Keith Douglas, "Vergissmeinnicht", *Keith Douglas: The Complete Poems*, ed. by Desmond Graham (Oxford: O.U.P., 1987) 111. Douglas, como poeta da II Guerra, ombreia na galeria de autores que Longley invoca com poetas da I Guerra como Edward Thomas e Isaac Rosenberg.

a assunção dos seus modos de escrita, seja no experimentar a consciência como espaço povoado por todos aqueles que o nome escolhido para a criança ora nascida, pela memória que comporte, possa convocar:

> In order to take you all in
> I've had to get beneath your skin,
> To colonise you like a land,
> To study each distinctive hand
> And, by squatter's rights, inhabit
> The letters of its alphabet,
>
> Although when I call him Daniel
> (Mother and baby doing well),
> Lost relations take their places,
> Namesakes and receding faces:
> Late travellers on the Underground
> People my head like a ghost town. (*P63/83* 77)

O interesse de Longley por esta noção da posse por figuras ancestrais será, aliás, confirmada num poema do seu livro de 1979, *The Echo Gate* -

> My great-great-grandfather fell in top hat and tails
> (...)
> While the chalk outline they had traced around his body
> Got up and strolled through the door and became me
>
> ("Self-Portrait", *P63/83* 183)

- como também nos dois primeiros versos de um poema do seu mais recente volume, *Gorse Fires*:

> The ghosts of the aunt and uncles I never knew
> Put in an appearance when I meet my cousin.
>
> ("In a Mississauga Garden", *GF* 20)

Quanto ao modo como sugeria colocar-se pelo lado de dentro da escrita daqueles que interpelava, o poema que citávamos oferecia já alguns exemplos possíveis dessa prática, como na apropriação semi-jocosa do regorgitar mitopoético do pântano na poesia de Heaney para exprimir a omnipresença dos instrumentos da guerrilha urbana:

> Now every lost bedraggled field
> Like a mythopoeic bog unfolds
> Its gelignite and dumdums ("To Three Irish Poets", *P63/83* 77)

Os poemas dirigidos individualmente aos três poetas em causa confirmam o propósito de escrever "como eles" ou pelo menos "sobre o mesmo", o que endereça a Mahon dando voz ao desconforto partilhado, à impotência e ao sentimento apátrida do protestante liberal em Belfast:

Two Sisyphuses come to budge
The sticks and stones of an old grudge,

Two poetic conservatives
In the city of guns and long knives,
Our ears receiving there and then
The stereophonic nightmare
Of the Shankill and the Falls ("To Derek Mahon", *P63/83* 82)

Já naquele em que interpela Heaney - o amigo que provém do outro lado da barreira sectária...- Longley menciona na primeira estrofe a perplexidade de terem como casa comum "the sick counties we call home" (um trocadilho sobre os *six counties* que constituem a Irlanda do Norte); encontra para o terreno neutro que ambicionariam partilhar uma referência historicamente conotada com a morte e a barbárie: "We sleepwalk through a No Man's Land"; e conclui com a compreensão de ser a condição de poeta o único terreno comum, e com uma analogia para a escrita enquanto ritual funerário (a única justa em tal contexto) que Heaney não desdenharia para os seus poemas de *Wintering Out* ou de *North*:

Seeking for your sake to conclude
Ulster Poet our Union Title
And prolong this sad recital
By leaving careful footprints round
A wind-encircled burial mound. ("To Seamus Heaney", *P63/83* 85)

Acrescente-se, quanto ao relacionamento entre estes dois poetas, o dado biográfico de terem sido Seamus Heaney e a sua (ao tempo) futura mulher, Marie Devlin, os primeiros amigos católicos que Michael Longley teve [245] - revelando ainda o poeta, num seu texto de 1984, ter tido na infância a possibilidade de conhecer apenas as divisões sociais entre protestantes ricos e pobres, que não as de natureza sectária[246]. A esta percepção será afim uma leitura do sentido de *home* na Irlanda do Norte como manifestamente instável, e Longley viria a dedicar em 1979 o primeiro de dois poemas sob o título "Home Ground" a Heaney, numa homenagem à celebração pelo poeta católico do lugar de origem que no seu caso lhe não suscita dúvidas de identidade - homenagem essa que se socorre de imagens de poemas de Heaney sobre a experiência infantil no campo:

to kiss each tiny darkness

[245] Conforme considerações do próprio num painel publicado em Crozier (ed.), *Cultural Traditions in Northern Ireland: Varieties of Irishness* 33; também Parker (*S.H.: the Making of the Poet* 52) revela ter obtido de Longley essa informação.

[246] Michael Longley, "A Boy on a Sleeping Volcano", Bell et al. (eds.), *Troubled Times* 121-2.

Five white eggs changing to five white chins:

Childhood, and your townland poor enough
For gentians, fairy-flax, wild strawberries

("Home Ground, I - for S.H.", *P63/83* 152)

Refira-se por fim que já no seu primeiro livro Longley dedicara um poema a Heaney, com a importância de se tratar de uma auto-avaliação de natureza epistemológica e metapoética, de que alguns versos poderão captar a orientação e o registo:

My person is
A chamber where the elements postpone
In lively synthesis,
(...)
Old wars of flood and earthquake, storm
And holocaust,
Their attributes most temperately reformed
Of heatwave and of frost.
They take my form,

Learn from my arteries their pace -
(...)
I hold them in my arms
And keep in place. ("A Personal Statement", *P63/83* 27)

O modo como o sujeito poético se propunha aqui como espaço de acolhimento e configuração dos elementos, numa postura que nos últimos versos citados se representa como parental e localmente radicada, reconduz-nos à ênfase que acima identificávamos no familiar e no doméstico como factores definidores da identidade a partir da qual Longley se dirige a todas as outras vertentes da sua escrita - e conspicuamente às do âmbito público e político. Note-se que, muito embora a sua escrita tenha frequentemente sido apresentada como um exemplo de não-comprometimento, tal não implicou indiferença, ou sequer uma vontade de negar consequência aos *troubles* na sua escrita, como o próprio Longley reconhecia em comentários produzidos nos anos setenta - em certos aspectos muito próximos dos que descobrimos em ensaios de *The Government of the Tongue* de Heaney, publicados, note-se, na década de oitenta[247]:

> The artist's first duty (...) is to his imagination. But he has other obligations, surely - and not just as a citizen. He would be inhuman if he didn't respond to tragic events in his own community, and an irresponsible artist if he didn't seek to endorse that response imaginatively. [248]

---

[247] Ver p.539 deste capítulo.

[248] Em carta ao *Irish Times*, 18 June 1974 - citado por Brown, *Northern Voices* 210-11.

> For a long time I have been preoccupied with form (...) As an Ulsterman I realise that this may sound like fiddling while Rome burns. (...) poetry is a normal human activity, its proper concern all of the things that happen to people. Though the poet's first duty must be to his imagination, he has other obligations - and not just as a citizen. (...) But if his imagination fails him, the result will be a dangerous impertinence. In the context of political violence the deployment of words at their most precise and most suggestive remains one of the few antidotes to death-dealing dishonesty. [249]

"Wounds" será um bom exemplo da consequência que a estas preocupações é dada na prática poética de Longley, e do modo como isso se pode concretizar através do referido cruzamento do familiar e do público. A circunstância que o propicia é, uma vez mais, a morte do pai, cujas evocações do heróico e protestante "Ulster Division" na I Guerra - "Going over the top with 'Fuck the Pope'", "Screaming 'Give 'em one for the Shankill!'" (*P63/83* 86) - são quadros públicos colhidos na memória individual do pai, substituídos no final da primeira de duas longas estrofes pela reminiscência por parte do poeta de um último momento afectivo:

> 'I am dying for King and Country, slowly.'
> I touched his hand, his thin head I touched. (*P63/83* 86)

Estes cruzamentos do público e do privado, como das guerras e do lar, persistem na segunda estrofe, a qual apela para circunstâncias de um Presente que se suspeita justificarem-nos: a par do funeral do pai, digno e formal nas suas medalhas, o de

> Three teenage soldiers, bellies full of
> Bullets and Irish beer, their flies undone.
> A packet of Woodbines I throw in,
> A lucifer, the Sacred Heart of Jesus
> Paralysed as heavy guns put out
> The night-light in a nursery for ever; (*P63/83* 86)

O atentado contra a serenidade infantil que se representava nos dois últimos versos deste passo ilustra-se imediatamente a seguir com a descrição de um episódio de violência urbana em Belfast, acrescidamente chocante pela destruição do doméstico que constitui e porque protagonizado por alguém que será (pouco mais do que) uma criança - um relato que vem explicar o último amuleto lançado pelo poeta sobre os corpos adolescentes mas não inocentes, e que vem encerrar o poema:

> Also a bus-conductor's uniform -
> He collapsed beside his carpet-slippers
> Without a murmur, shot through the head
> By a shivering boy who wandered in

---

[249] Michael Longley, *The Poetry Book Society Bulletin* (Christmas 1979) 1 - citado por Marken, "Paul Muldoon's 'Juggling a Red-hot Half-Brick in an Old Sock'" 85.

Before they could turn the television down
Or tidy away the supper dishes.
To the children, to a bewildered wife,
I think 'Sorry Missus' was what he said. (*P63/83* 86)

Como Patrick Crotty recentemente lembrava, "[Longley's] most successful poems on the Ulster conflict record despoliations of domesticity"[250], asserção que sucessivos poemas confirmam, mas de que mencionaremos aqui apenas o exemplo de "Wreaths". Trata-se de uma breve sequência de 1979 na qual o primeiro poema regista um assassinato com evidentes semelhanças com o de "Wounds", embora num contexto social diverso, e encontrando na perda dos talentos e da sensibilidade da vítima, da sua memória cultural, um factor acrescido de *pathos* e condolência:

He was preparing an Ulster fry for breakfast
When someone walked into the kitchen and shot him:
A bullet entered his mouth and pierced his skull,
The books he had read, the music he could play

("The Civil Servant", *P63/83* 148)

O segundo poema reporta-se a um crime que tem como *locus*, é certo, a loja (como com o assassinato que Heaney viria a evocar em "Station Island VII", *SI* 77-80), que não a casa da vítima - mas uma loja que se sugere numa intimidade clientelar próxima dos vínculos domésticos, essa associação, tal como a indignação implícita perante o acto, sendo realçada pelo momento natalício em que é praticado:

He ran a good shop, and he died
Serving even the death-dealers
Who found him busy as usual
Behind the counter, organised
With holly wreaths for Christmas,
Fir trees on the pavement outside. ("The Greengrocer", *P63/83* 148)

Mencione-se ainda que o terceiro e último poema da sequência é porventura um dos mais citados de Longley, pelo modo como consegue celebrar as vítimas de um ataque sectário particularmente brutal[251] esquivando-se à indignação retórica, e ao mesmo tempo contorna com sucesso as possibilidades do ridículo na atenção aos pormenores da desintegração

---

[250] Crotty, "Lyric Waters" 115-16.

[251] Tratou-se de um massacre cometido a 5 de Janeiro de 1976 por uma organização paramilitar católica, o SARAF (*South Armagh Republican Action Force*), sobre um autocarro com trabalhadores protestantes, dos quais dez foram mortos e vários outros seriamente feridos (Robert Bell, "Chronology of Events 1970-90", Bell et al. (eds.), *Troubled Times* (147-221) 175).

grotesca que o atentado provoca nos corpos. Nesse processo, o pai será uma vez mais o ponto de referência na experiência privada para a representação do público e para a assunção das responsabilidades a que víamos Longley referir-se, e sê-lo-á quando o esforço familiar de apresentação digna dos cadáveres de entes-queridos se torna a analogia justa para a reintegração física, a recomposição da dignidade e da compostura dos mortos e ultrajados - gesto para o qual o poema em si mesmo, ao descrevê-lo, se constitui em metáfora:

> When they massacred the ten linen workers
> There fell on the road beside them spectacles,
> Wallets, small change, and a set of dentures:
> Blood, food particles, the bread, the wine.
>
> Before I can bury my father once again
> I must polish the spectacles, balance them
> Upon his nose, fill his pockets with money
> And into his dead mouth slip the set of teeth.

("The Linen Workers", *P63/83* 149)

Que o cumprir verbal de tais gestos tem em Longley também o valor de um reequilíbrio emocional de si mesmo, e que o âmbito de referência para a representação do impacto da desgraça pública na interioridade do poeta é consistentemente o espaço doméstico, comprovava-se afinal no segundo dos dois tercetos que compunham "Kindertotenlieder" - as crianças mortas habitando-lhe conspicuamente a consciência, a brevidade deste poema de 1973 sendo a aproximação ao silêncio que a pungência de tais mortes imporia:

> There can be no songs for dead children
> Near the crazy circle of explosions,
> The splintering tangent of the ricochet,
>
> No songs for the children who have become
> My unrestricted tenants, fingerprints
> Everywhere, teethmarks on this and that. (*P63/83* 87)

Deste cruzamento do mortuário com o familiar e/ou doméstico, recorrente nos livros que Longley reuniu em *Poems 1963-1983*, mencione-se apenas uma instância mais, tornada relevante nesta leitura precisamente pelas afinidades que poderá ter com os poemas de Heaney em *Wintering Out* e *North*, arqueológicos e potencialmente necrofílicos, sobre os corpos do pântano. Referimo-nos a "Tutankhamun", o título identificando e alertando desde logo para o interesse pelo cadáver preservado. Um ano após *Wintering Out* mas dois anos antes de passos de *North* como "I can feel the tug / of the halter" ("Punishment", *N* 37) ou "Kinned by hieroglyphic / peat (...)/ to the strangled victim" ("Kinship", *N* 40), o poema

de Longley oferece-se à leitura no presente enquadramento temático, e da perspectiva que a leitura prévia de Heaney viabiliza, pela identificação do sujeito com a múmia no seu repouso milenar - e por uma atracção pelo túmulo assente nas características domésticas que o sujeito reconhece, acima de tudo, prezar:

> That could be me lying there
> Surrounded by furniture,
> My interest vested in
> The persistence of objects,
> An affectionate household; ("Tutankhamun", *P63/83* 100)

Gorse Fires, o livro que Longley fazia sair em 1991 após um hiato de publicação de doze anos, confirmava continuidades na sua escrita que manifestamente incluíam os sentidos de leitura até aqui considerados. A atracção tumular cruzava-se uma vez mais com a referência doméstica e familiar quando uma viagem de comboio para Itália, nas condições que o título "Couchette" permitia desde início identificar, sugeria ao poeta a imagem, de algum modo insólita mas radicada também no interesse monumental do destino turístico:

> With my wife, son, daughter in layers up the walls
> This room on wheels has become the family vault.
> They have fallen asleep, dreams stopping and starting
> As my long coffin wobbles on the top couchette. (*GF* 26)

Mas não era apenas com a obsessão mortuária que a omnipresente referência domestico-familiar se vinha combinar. Um outro âmbito da escrita de Longley que em livros anteriores se manifestara e em *Gorse Fires* se confirmava era o do interesse pelo mundo natural, pela fauna e flora. Se em Heaney, para além dos poemas da experiência rural, encontrámos, nomeadamente em *Field Work*, animais como texugos, lontras ou doninhas a servirem de projecção metafórica de percepções do âmbito privado ou de reflexão do poeta perante as circunstâncias e responsabilidades da sua ocupação, um poema como "Between Hovers" mostra-nos Longley a encontrar na relação de uma lontra com os lugares que cativa para si um modelo de entendimento do percurso da vida à morte como de trânsito entre lares, temporários ou definitivos - como o poeta esclarece em breves notas no fim do volume, "*hover* (...) is an otter's temporary resting place, *holt* its den" (*GF* 52):

> I watched a dying otter gaze right through me
> At the islands in Clew Bay, as though it were only
> Between hovers and not too far from the holt. (*GF* 5)

Registe-se, a propósito da frequente imersão do sujeito poético de Longley no meio natural, como essa feição pode servir o reconhecimento de distinções face a Derek Mahon, o

contemporâneo e amigo "protestante": diversamente de Mahon,

> Longley is out and about in the world of his poems, amazed by nature's delicacy, the landscape of the past, making connections that Mahon remains unconvinced of, and often removed from. (...) while Longley takes the natural world to heart and humanises it in the process, Mahon's denatured world is calmly mindful, brooding on itself [252]

- uma diferença que o mesmo crítico inscreve em tendências respectivamente para o concreto e o abstracto, ou, na vertente das considerações existenciais, para o individual e o generalizante[253]. A ligação que em Longley se estabelece com paisagens corresponde por outro lado, como Peter McDonald realçou, a uma significação de *home* em Longley que soma ao seu sentido mais comum - "a place for love of the living and remembrance of the dead"[254] - aquilo a que McDonald chama "possible home grounds", paisagens que o poeta reconheça como suas, tendo isto como consequência uma radicação topográfica do afectivo a que daremos ainda alguma atenção: "Longley's 'love'- poetry and his 'nature'- poetry tend towards a common point of origin and destination"[255].

O principal nexo que atravessa *Gorse Fires* é, contudo, aquele que é definido por sete poemas nos quais, conforme o autor esclarece nas notas, "I have (...) combined free translation from Homer's *Odyssey* with original lines" (*GF* 52). Houve já oportunidade neste estudo de dar a devida saliência ao lugar que a prática da tradução, nomeadamente dos clássicos, tem adquirido na obra dos poetas irlandeses contemporâneos, e ao modo como a escolha dos textos não é em qualquer momento dissociável das intenções e estratégias de escrita que os "seus" poemas permitem previamente identificar nos poetas em questão. O percurso de Ulisses como modelo organizador da escrita tem exercido na literatura irlandesa uma atracção que o *opus magnum* joyceano torna evidente, e da qual reconhecemos já a consequência em Heaney, através de poemas como "In Memoriam: Robert Fitzgerald" (*HL* 22) e "Bedside Reading" (*ST* 36). No caso de Longley, é a tensão entre os lugares outros e aqueles a que chama lar que justifica um interesse que vem do seu primeiro livro, *No Continuing City*, no qual se incluiam títulos como "Odyssey" (*P63/83* 30-1), "Circe" (*P63/83* 32) e "Nausicaa" (*P63/83* 33); em *Gorse Fires*, contudo, esse interesse concentra-se

---

[252] Dawe, "'Icon and Lares'" 221-2.

[253] Dawe, "'Icon and Lares'" 224, 225.

[254] Peter McDonald, "Michael Longley's Homes", Corcoran (ed.), *The Chosen Ground* (65-83) 66.

[255] McDonald, "Michael Longley's Homes" 66-7.

no regresso do herói e no reapossamento dos lugares e das pessoas que lhe pertencem / às quais pertence, sendo o primeiro poema dos referidos sete precisamente "Homecoming" - um título que encontrámos também quer em Heaney quer em Mahon:

> And the seafaring ship drew near to Ithaca, to home
> (...)
> Haven where complicated vessels float free of moorings
> In their actual mooring-places. (*GF* 13)

Note-se que a metaforização nos dois últimos versos citados de uma relação com *home* que passa pelo seu reconhecimento como lugar próprio, de acolhimento e estabilização do eu, mas ao mesmo tempo de recusa de vínculos limitativos da liberdade, é enfatizada pelas opções de Longley como tradutor - compare-se com o mesmo passo na famosa tradução de E.V. Rieu:

> and allow large ships to ride inside without so much as tying up, once within mooring distance of the shore [256] ;

e acrescente-se que Longley naturaliza o passo que aqui traduz também através de recursos lexicais caracteristicamente irlandeses como "bullaun" (que vimos Heaney usar em "A New Song", *WO* 33, como instância de reapossamento linguístico a partir da cultura autóctone).

A referência irlandesa, e especificamente ao Ulster, perpassa em especial pelo último poema da referida série, que é também o último do volume, no qual Longley traduz passos dos livros XXII e XXIV da *Odisseia* que se prendem com a morte dos pretendentes à "viúva" Penélope, e de todos os cúmplices, às mãos de Ulisses, Telémaco e dos seus servidores mais fiéis. Mas se na *Odisseia* é com exultação que tais feitos são apresentados, a descrição da cruel carnificina em todos os seus pormenores, até ao ponto do atroz enforcamento, numa única fiada, das mulheres que colaboraram com o inimigo - "the disloyal housemaids", de algum modo reminiscentes das "betraying sisters" a que Heaney se referia com *pathos* em "Punishment" (*N* 38) - merece no poema/versão de Longley o título "The Butchers", o qual ganha contra o pano de fundo do Ulster a acuidade especial de alguns dos grupos mais violentos no âmbito dos *troubles* receberem designações como "the Shankill butchers"... O último verso do poema e do livro, reportando-se embora ao Hades, ganha também relevância descritiva para o lugar a que Ulisses regressou, e para as consequências desse regresso: "Where the residents are ghosts or images of the dead" (*GF* 51). Como Peter

---

[256] Homer, *The Odyssey*, trans. by E.V. Rieu (1946), (Harmondsworth: Penguin, 1986) 204.

McDonald comentou, "these versions of passages in *The Odyssey* mark a deepened sense of 'home' as a place of both reunited family and the most brutal horror"[257].

Momentos de reunião familiar eram de facto celebrados noutros poemas/traduções, como naqueles que ostentam os nomes dos pais de Ulisses, "Laertes" e "Anticleia". Em qualquer dos casos Longley procede a uma tradução altamente selectiva de passos relativamente extensos da *Odisseia*, que são assim vertidos em poemas de dezoito versos cada um. Em "Laertes" é uma ênfase acrescida na reacção emocional de Ulisses perante o velho pai que resulta da abreviação a que Longley procede de passos do livro XXIV, com a coincidência de, no mesmo ano em que Heaney retomava afectuosamente em *Seeing Things* o *topos* do filho que segue admirativamente o pai em tarefas da vida rural, Longley representar Ulisses - cujo valor como *persona* sua se estriba na tradução de passos da *Odisseia* tematicamente tão afins às suas preocupações mais permanentes - a encontrar o pai no trabalho da terra, e a olhar em volta em busca de "Evidence of a childhood spent traipsing after his father" (*GF* 33). E se Heaney abria *Seeing Things* com a interpelação da sibila por Eneias (no livro VI da *Eneida*) pedindo a graça de descer em segurança ao Hades para "one look, one face-to-face meeting with my dear father" (*ST* 1), Longley propõe-nos em "Anticleia" a tradução de parte das instruções de Circe (no livro X da *Odisseia*) sobre como Ulisses poderá descer ao Hades, justapostas à experiência da penetração nesse âmbito, no livro XI, "to recognise among the zombies your own mother" (*GF* 35).

A perspectiva filial sobre a mãe ocupava, aliás, dois poemas em páginas contíguas de *Gorse Fires*. Com o título "X-Ray", o segundo desses poemas acrescentava Longley à lista dos poetas irlandeses que num ou noutro momento assumem a perspectiva regressiva e intra-uterina:

> I gaze at myself before I was born. A shadow
> Against her liver and spine I share her body
> With my brother's body, two skulls in a basket,
> Two sets of bones that show no abnormalities. (*GF* 37)

Na página anterior, "Icon" desencadeava-se sobre a circunstância, não do nascimento, mas da morte - da morte da mãe - tendo como motivo particular de interesse o facto de combinar a consequência emocional desse evento com a experiência conjugal, de algum modo substitutiva da protecção materna:

---

[257] McDonald, "Michael Longley's Homes" 80.

> When I told you on the day my mother died
> 'I am an orphan now', you crouched over me
> And protected me with your shoulder and hair.
> Your tears fell from the ceiling on to my face. (*GF* 36)

Note-se que a imagem criada por esta postura protectora é simultaneamente doméstica - o corpo da mulher como casa à qual se abriga, as suas lágrimas caindo "do tecto" - e maternal, uma vez que esse valor de abrigo torna este poema rigorosamente simétrico de "X-Ray" pelo sentido uterino que comporta. A continuidade da figura materna para a conjugal sublinha-se também nestas páginas contíguas através de imagens envolvendo os seios: "I should look up to the breasts that will weep for me" (*GF* 37), declara o sujeito em condição pré-natal de "X-Ray"; enquanto o adulto em situação erotico-conjugal de "Icon", experimentando o desgosto pela morte da mãe, reflecte angustiado sobre a mortalidade que afectará também o corpo da mulher:

> I could not believe that when you came to die
> Your breasts would die too and go underground. (*GF* 36)

A imagem da mulher que chora a morte da sogra poderá recordar-nos situação idêntica em "Upstream" (*DK* 11) de Montague; a vontade de acolhimento no corpo da mulher, a que um poema anterior de Longley dera já voz com o pedido "Let me use your body like a hide" ("Among Waterbirds", *P63/83* 194), lembrar-nos-á "Homecomings", de Heaney: "Mould my shoulders inward to you" (*FW* 49); quanto à angústia perante a inevitabilidade da morte do objecto de desejo, do qual os seios são a sinédoque, terá, como Peter McDonald sugeriu, um intertexto nos dois versos finais de "Mayfly", de Louis MacNeice:

> But when this summer is over let us die together,
> I want always to be near your breasts. (*CP* 14)

Ou não fosse Longley descrito por Alan J. Peacock, em recensão precisamente de *Gorse Fires*, como "Quintessentially a lyric poet (he will declare at readings that his two basic themes are those of love and death)"[258].

Se ao tratamento da temática da morte demos já alguma atenção no quadro de referência, até aqui privilegiado, do familiar e do doméstico, atente-se por fim na vertente erótica, que detém na poesia de Michael Longley um lugar cuja importância Seamus Heaney teve oportunidade de realçar, como quando se refere em *Preoccupations* aos "amorous

---

[258] Alan J. Peacock, "Review: Michael Longley, *Gorse Fires*", *LHR* 9:1 (Spring 1992), (44-5) 44.

vocabularies" (*P* 148) do seu contemporâneo, ou ao declarar mais alongadamente, num ensaio de 1985:

> in the poetry of Michael Longley we are with lovers in the dark during a power failure. (...) It is in the light of this parable of the dark that Longley's dominant erotic music is to be heard. Longley's poetry is often the poetry of direct amorous address, its dramatic voice the voice of indolent and occasionally deliquescent reverie, its subject the whole matter of sexual daydream. But even when the poem is ostensibly about landscape or seascape, about flora and fauna, mythological figures or musical instruments, the intonation of the verse is seductive, its melody allaying and cajoling, its typical mood one of tender insinuation and possibility.[259]

O primeiro livro de poemas de Longley, *No Continuing City*, colocava estas feições firmemente no âmbito da conjugalidade, começando com a dedicatória ("for Edna") e o poema-epígrafe que a acompanhava, no qual se reuniam alusões ao namoro mas também às gratificações domésticas e familiares -

> *First dizzy cigarettes,*
> *Tightlipped kisses,*
> *Friendships, flying visits,*
> *Birthdays, best wishes -*
>
> *My children and my dead*
> *Coming of age*
> *In the turn of your head*
> *As you turn a page* (*P63/83* 15)

- e prosseguindo com a celebração do matrimónio no primeiro poema, como o seu título, "Epithalamion" (*P63/83* 17), desde logo indicava. O poema que dava o título ao volume, por seu lado, continha um primeiro exemplo de uma prática cuja importância no contexto da nossa leitura foi já suficientemente realçada, e que Heaney valorizava no comentário que citávamos, constituindo, aliás, uma das afinidades de maior relevo entre os processos de escrita dos dois poetas: a das topografias eróticas. O poema abre com uma situação íntima, na aposição do olhar e dos corpos:

> My hands, here, gentle, where her breasts begin,
> My picture in her eyes -
> It is time for me to recognise
> This new dimension, my last girl. ("No Continuing City", *P63/83* 34)

A implícita promessa de fidelidade em "my last girl", exigida pela situação (pré-) matrimonial, comporta o abandono pela memória de todas as anteriores - processo que aqui se vem representar como distanciamento em relação a territórios e paisagens cuja(s)

---

[259] Heaney, "Place and Displacement" 173.

beleza(s), contudo, se não deixa de reconhecer:

> I leave them - are they six or seven, two or three? -
> Locked in their small geographies.
> The hillocks of their bodies' lovely shires
> (Whose all weathers I have walked through)
> Acre by acre recede entire
> To summer country. (*P63/83* 34)

No escopo de referência de Longley, que inclui igualmente e com destaque o urbano, os percursos da cidade podem ser fonte alternativa de metáforas para a mesma situação - justificando, aliás, o título do poema:

> They neither cancel nor improve
> My continuing city with old ways,
> Familiar avenues to love -
> Down my one-way streets (it is time to finish)
> Their eager syllables diminish.
>
> Though they call out from the suburbs
> Of experience - they know how that disturbs! - (*P63/83* 35)

A metaforização espacial e territorial particulariza-se na última estrofe de um modo que evidencia o cruzamento entre o amoroso e o doméstico que identificámos como marca do discurso conjugal em Heaney, e que contrastámos algumas páginas atrás com a retórica erótica de Montague - cruzamento esse que se socorre então no desfecho deste poema de Longley da metáfora do corpo como casa no ponto em que se sauda o início iminente de uma coabitação, e confere à estrofe em causa o sentido inequívoco de um epitalâmio:

> I transmit from the heart a closing broadcast
> To my girl, my bride, my wife-to-be -
> I tell her she is welcome,
> Advising her to make this last,
> To be sure of finding room in me
> (I embody bed and breakfast) -
> To eat and drink me out of house and home. (*P63/83* 35)

Antes de procedermos a uma amostragem das configurações que a analogia entre o corpo e a paisagem encontra em Longley, aproveite-se desde já para apontar uma diferença que, embora de modo subtil, vem recobrir as semelhanças que a este nível a sua poesia pode exibir face à de Heaney: é que neste último essa prática começa por ocorrer em poemas que são prioritariamente sobre o solo e a paisagem, surgindo o erótico como fonte de metáforas para confrontações de grande pungência sensorial com elementos animais, vegetais ou minerais, e sendo a prática inversa - o recurso a imagética natural para, metafórica ou metonimicamente, representar a experiência erótica - um desenvolvimento de

algum modo posterior e com uma ocorrência menos homogénea na sua obra. No caso de Longley, pelo contrário, os poemas em que se regista a analogia em causa são antes de mais poemas de amor e celebrações do sexual, tendo a imagética natural, topográfica, territorial um valor ancilar face aos propósitos de representação de relacionamentos humanos e íntimos num enquadramento conjugal. Trata-se de uma distinção que deverá ser entendida, contudo. como tendo um valor mais relativo do que absoluto, de ênfase mais do que de delimitação rigorosa da prática de um e de outro poeta, na qual instâncias de qualquer dos procedimentos agora identificados poderão sem dúvida ser localizadas, mas com representatividades diversas.

A relação entre o sexual e a paisagem natural poderá nalguns poemas de Longley ser simplesmente de contiguidade, como na paixão que leva o casal a saltar do barco em que passeia com amigos para se entregar sobre e por entre a vegetação de uma ilha - num poema oito anos anterior à urgência do desejo em "The Birthplace", de Heaney:

> And nobody looked
> As we undressed quickly and jumped in.
> (...)
> To risk brambles and nettles because
> We wanted to make love there and then
> In spite of the mud between my toes,
> The weeds showing like veins on your skin
>
> (Longley, "The Swim", *P63/83* 112)

> scared at our hurt,
> throat-sick, heat-struck, driven
> into the damp-floored wood
>
> where we made an episode
> of ourselves, unforgettable,
> unmentionable,
>
> and broke out again like cattle
> through bushes, wet and raised,
> only yards from the house.
>
> (Heaney,"The Birthplace", *SI* 34)

Ou então, num modo porventura mais característico, como também mais imediatamente confirmativo da leitura global que acima propúnhamos, a indistinção que se estabelece entre o acto sexual com a mulher na paisagem e a entrega às gratificações sensuais desta última - partindo, contudo, do enlace humano, como os primeiros e os últimos versos de "On Mweelrea" esclarecem:

> I was lowering my body on to yours
> When I put my ear to the mountain's side
> And eavesdropped on water washing itself
> In the locked bath-house of the underground.
>
> When I dipped my hand among hidden sounds
> It was the water's pulse at wrist and groin,
> (...)
> I had made myself the worried shepherd
> Of snipe twisting the grasses into curls

> And tiny thatches where they hid away,
> Of the sheep that grazed your maidenhair.
> (...)
> Behind my eyelids I could just make out
> In a wash of blood and light and water
> Your body colouring the mountainside
> Like uncut poppies in the stubbly fields. (*P63/83* 178)

Note-se ainda que os âmbitos de referência para a metaforização do amor e da paisagem podem variar, desde o mais obviamente pastoral, como no desfecho da tradução de um poema de Tibulo ao longo do qual se celebram as fruições plácidas e outonais de um lugar de retiro -

> As for me, I want a woman
> To come and fondle my ears of wheat and let apples
> Overflow between her breasts. I shall call her Peace.

("Peace - after Tibullus", *P63/83* 171)

- ao industrial e urbano em "The Linen Industry". É um poema no qual Heaney, no âmbito da atenção que dedicou a Longley em "Place and Displacement", identificou "the connections between the private flax and linen of this poem and the public flax and linen which had been the basis of Belfast's industrial power"[260]; e no qual o encontro amoroso que se representa através dessa actividade económica tradicional constitui, passando pela paisagem de bairro com os seus coradouros para a roupa branca, uma estratégia de recondução do linho às suas origens vegetais e ao seu ciclo tradicional como analogia para os estádios de um relacionamento amoroso, e para os usos que, em consequência, peças em linho possam encontrar nos momentos excepcionais que balizam a existência conjugal e familiar:

> We become a part of the linen industry
> And follow its processes to the grubby town
> Where fields are compacted into window-boxes
> And there is little room among the big machines.
>
> But even in our attic under the skylight
> We make love on a bleach green
> (...)
> What's passion but a battering of stubborn stalks,
> Then a gentle combing out of fibres like hair
> And a weaving of these into christening robes,
> Into garments for a marriage or funeral?
> (...)

[260] Heaney, "Place and Displacement" 175.

Let flax be our matchmaker, our undertaker,
The provider of sheets for whatever the bed -

And be shy of your breasts in the presence of death (*P63/83* 179)

A consciência da mortalidade num verso como este constitui precisamente uma das feições que Peter McDonald identifica no discurso de Longley sobre a paisagem e o corpo, num passo que poderia comentar directamente os poemas que acabamos de citar:

> The landscape of the body is the scene of much of Longley's love-poetry, and his work is distinctive in the degree to which it allows this landscape to be coloured by both delight and grief. The processes involved in 'nature-' and 'love-'poetry are very similar in Longley, each necessitating a reverential exploration of new territory, and a consequent mingling of 'homes'. The difference between the human and the pastoral landscapes, however, is that one involves the recognition of mortality.[261]

Atente-se então nas intimações da morte, e na forma como nalguns poemas de Longley a sua relevância humana se projecta numa busca das suas evidências no solo e na paisagem que conduz a um modo arqueológico reminiscente de Heaney:

I have put my arms around her skeleton
For fear that her forearms might unravel
Like hawsers, ligaments stiffening to kelp
That keeps ocean and boulders in their places,
Weights on the heart, ballast for the ribcage,
(...)
There's always a view over her shoulder.

(Longley, "View", *P63/83* 187)

There are ribbons that hold you together,
Hooks and eyes, hollows at the collarbone,

As though you dismantle your skeleton
Before stepping out of the crumpled ring,

Your nipples under my fingertips
Like white flowers on a white ground.

(Longley, "Patchwork", *P63/83* 188)

And we end up
cradling each other
between the lips
of an earthwork.

As I estimate
for pleasure
her knuckles' paving,
the turning stiles

of the elbows,
the vallum of her brow
and the long wicket
of collar-bone,

I have begun to pace
the Hadrian's Wall
of her shoulder,dreaming
of Maiden Castle.

(Heaney, "Bone Dreams", *N* 29-30)

"View" e "Patchwork", agora citados, abriam em *Poems 1963-1983* a secção intitulada "New Poems", composta por poemas escritos após a publicação de *The Echo Gate* (1979), e portanto pelo menos quatro a cinco anos posteriores a *North* de Heaney, do qual transcrevíamos em aposição a secção V de "Bone Dreams". A relação entre um objecto

[261] McDonald, "Michael Longley's Homes" 74.

humano de desejo e elementos da paisagem era nestes poemas equívoca, pelo seu modo um tanto críptico, possibilitando eventualmente a sua leitura como poemas antes de mais do natural - não se lhes poderia aplicar um juízo como o de Heaney em "Place and Displacement", numa instância mais de auto-leitura?:

> Longley's poems count the phenomena of the natural world with the particular deliberate pleasure of a lover's finger wandering along the bumpy path of the vertebrae. [262]

Um poema de Longley vários anos anterior, com origem em *Man Lying on a Wall* (1976), volume quase contemporâneo de *North*, surgia, contudo, como exemplo confirmativo do que acima dizíamos quanto à maior ênfase deste poeta nas vivências amorosas, e ao valor subsidiário que perante elas adquiria a representação do natural. Referimo-nos a "In Mayo", cuja primeira estrofe sugeria, é certo, menos a relação erótica do que a metaforização metapoética do esforço de produção ou recomposição imaginativa como gesto exumatório e necrofílico:

> For her sake once again I disinter
> Imagination like a brittle skull
> From where the separating vertebrae
> And scapulae litter a sandy wind,
>
> As though to reach her I must circle
> This burial mound (*P63/83* 118)

A última secção do poema, contudo, e sem invalidar a leitura metapoética, justapõe-lhe o sentido do serviço de amor para com o corpo desejado, e da assunção metonímica de um *ethos* de constância no acasalamento, pela contiguidade no espaço natural com seres que a emblematizam:

> Dawns and dusks here should consist of
> Me scooping a hollow for her hip-bone,
> The stony headland a bullaun, a cup
> To balance her body in like water:
>
> Then a slow awakening to the swans
> That fly home in twos, married for life,
> Larks nestling beside the cattle's feet
> And snipe the weight of the human soul. (*P63/83* 119)

Não é esta, note-se, a única invocação por Longley de tais modelos - um curto poema publicado três anos antes, sob o título "Swans Mating", formulava na primeira das suas duas estrofes o desejo de uma presença espectatorial, e implicitamente assimiladora, do

---

[262] Heaney, "Place and Displacement" 173.

poeta e da mulher perante o acasalamento dos cisnes:

> Even now I wish that you had been there
> Sitting beside me on the riverbank:
> The cob and his pen sailing in rhythm
> Until their small heads met and the final
> Heraldic moment dissolved in ripples. (*P63/83* 69)

Importa, contudo, não deixar de atentar nos equilíbrios e alternâncias que Longley vai investindo entre representações tendencialmente idealizantes e anti-idealizantes da experiência erótica e conjugal. Esses equilíbrios traduziam-se neste caso na justaposição a "Swans Mating", e com ele dividindo a página, de um poema igualmente em duas estrofes de cinco versos, que vinha contrapor à "heráldica" da fidelidade e da elegância no abraço amoroso uma perspectiva que era uma vez mais a das topografias eróticas - mas lhe somava a metaforização animal do corpo da mulher como objecto de desejo em termos radicalmente opostos aos do "esteticismo" do poema anterior:

> Now you have scattered into islands -
> Breasts, belly, knees, the mount of Venus,
> Each a Galapagos of the mind
> Where you, the perfect stranger, prompter
> Of throw-backs, of hold-ups in time,
>
> Embody peculiar animals -
> The giant tortoise hesitating,
> The shy lemur, the iguana's
> Slow gaze in which the *Beagle* anchors
> With its homesick scientist on board. ("Galapagos", *P63/83* 69)

É a descoberta do outro na relação amorosa que aqui se representa, procurando-se para o olhar do desejo, e para as novidades do nunca-visto que desvenda, a analogia com as incidências pormenorizadas do olhar científico através de procedimentos e raciocínios empiricamente fundados, inovadores, e desmi(s)tificadores - epitomizados na alusão explícita ao navio de Darwin. Note-se, em particular, como, mais de seis anos antes de Heaney publicar poemas como "The Otter" (*FW* 47) e "The Skunk" (*FW* 48), Longley representava o deleite no conhecimento do corpo desejado como fascínio por animais manifestamente inesperados na imagética do erótico: uma tartaruga gigante, um lémur, um iguana...

As alternâncias a que acima nos referíamos revelam-se também no cotejo de dois poemas de Longley que têm em comum o título "Love Poem". O primeiro, proveniente de *An Exploded View* (1973), é um possível intertexto para "La Toilette" (*SI* 14) de Heaney, que lhe é onze anos posterior, e que com ele tem em comum, para além da atenção aos

procedimentos que o título designa, consistir em três quadras maioritariamente em trímetros. O poema de Longley parte da atenção às subtilezas da *toilette* da mulher para o reconhecimento dos desencadeamentos do desejo a que conduz, e para, uma vez mais, o corpo como território diversificado e percorrido, as suas zonas convencionalmente menos belas redimidas pela imagem de liberdade, mas também de direccionamento instintivo para o lugar a que se pertence, com que na última quadra se representa o desejo e a sua consumação:

I
You define with your perfume
Infinitely shifting zones
And print in falls of talcum
The shadow of your foot.

II
Gossamers spin from your teeth,
So many light constructions
Describing as with wet wings
The gully under my tongue.

III
These wide migrations begin
In our seamier districts -
A slumdweller's pigeons
Released from creaking baskets. ("Love Poem", *P63/83* 65)

No segundo poema do mesmo título, proveniente de *Man Lying on a Wall* (1976), a apreensão sensorial que informa o desejo parece ser deflectida da atenção às superfícies cobiçadas do corpo para uma concentração visceral que, nas imediações do grotesco - e decididamente pouco convencional - vem a comportar um *topos* tão recorrente nos poetas que temos lido como é o da vontade de regresso ao útero; uma ânsia, enfim, que o desfecho auto-interpreta como de demanda de uma força contrária às gravidades que o sujeito masculino experimenta, na sua identidade genital, na direcção do túmulo:

If my nose could smell only
You and what you are about,
(...)
If my ears could hear nothing
But the noise of your body's
Independent processes,
Lungs, heart, intestines,
Then I would be lulled in sleep
That soothes for a lifetime
The scabby knees of boyhood,
And alters the slow descent
Of the scrotum towards death. ("Love Poem", *P63/83* 115)

A mesma inclinação pontual para o grotesco e para a grande crueza na representação do conjugal e familiar denunciava-se em "Check-Up", poema que encontrava numa avaliação médica peculiar a metáfora para a relação desejada com a mulher, e numa não menos peculiar comunhão a metáfora para a entrega total do sujeito às necessidades da sua descendência:

> Let this be my check-up:
> Head and ear on my chest
> To number the heartbeats,
> Fingertips of your eyes
> Taking in the wrinkles
> And folds, and your body
>
> Weighing now my long bones,
> In the palm of your hand
> My testicles, future:
> Because if they had to
> The children would eat me -
> There's no such place as home. (*P63/83* 111)

Se na poesia de Heaney o comprazimento na entrega familiar também não fica em dúvida, é igualmente certo que se representa sob formas de grande placidez e (em todos os sentidos do termo) "familiaridade", não assumindo estas formas "excessivas" da antropofagia filial, que resulta em Longley do cruzamento entre o erotismo conjugal, a perspectiva sobre os nexos da descendência, e a morte.

Note-se, contudo, que momentos como estes estão longe de se revestir de um valor normativo ou sequer habitual na poesia de Longley: o registo do comum, das iluminações quotidianas nas vivências conjugais, familiares e domésticas veio reafirmar a sua presença em poemas de *Gorse Fires*, como com "Washing" e "Migrations", dois poemas em seis versos que, num padrão que Longley vai repetindo, dividem entre si uma das primeiras páginas do livro. O primeiro celebra a figura conjugal através da percepção pungente da sua (temporária) ausência nas evidências de um quadro doméstico banal - "All the washing on the line adds up to me alone" (*GF* 3) - perante o qual o olhar do sujeito presentifica fantasmatica e fetichisticamente metonímias do corpo desejado: "the invisible whiteness of your underthings" (*GF* 3); enquanto o segundo, iniciando-se com um gesto propiciatório da fruição mútua de outros, sugere que seria a presença da mulher a por si só construir para o sujeito o lar:

> I have hidden a key under the dry-stone wall
> For lovers to make after me a home from home (*GF* 3)

É que, no decurso das "migrações" que davam o título a este poema, o olhar do poeta sobre as diferentes paisagens físicas, sociais e humanas que vai encontrando é sempre informado pela hipótese de nela configurar imaginativamente a sua realidade conjugal, assim a presentificando - como na primeira estrofe de "An Amish Rug":

> As if a one-room schoolhouse were all we knew
> And our clothes were black, our underclothes black,
> Marriage a horse and buggy going to church
> And the children silhouettes in a snowy field (*GF* 19)

O objecto que traz dessa viagem para a mulher comporta assim, não apenas a memória do lugar, mas a memória-da-memória-da-mulher experimentada nesse lugar, e a memória da referida configuração imaginativa - que de alguma maneira se actualizará através da contiguidade entre o objecto oferecido e o *locus* central da conjugalidade:

> You may hang it on the wall, a cathedral window,
> Or lay it out on the floor beside our bed
> So that whenever we undress for sleep or love
> We shall step over it as over a flowerbed. (*GF* 19)

É também do regresso a uma cama conjugal, neste caso do mais paradigmático dos viajantes, que se fala no último poema de Longley que consideraremos, "Tree-House", uma das sete traduções livres da *Odisseia* que estruturam *Gorse Fires*. Trata-se do passo do Livro XXIII no qual Ulisses recorda a Penélope o modo como o quarto e a cama do casal tinham sido construídos em torno de uma oliveira, um segredo que permite a Penélope, ao ouvi-lo na voz do cônjuge, afastar todas as desconfianças quanto à sua identidade e acolhê-lo condignamente. E que melhor desfecho para os propósitos de leitura intertextual deste estudo, no qual tornámos claro não passar necessariamente a constituição dos intertextos que fomos identificando pela suposição da prioridade de um/uns poeta(s) em relação a outro(s), do que atentar na coincidência de, num dos poemas no qual Heaney celebra em *Seeing Things* - publicado, tal como *Gorse Fires*, na Primavera de 1991 - o regresso a um *locus* carregado de memórias da vivência conjugal, o associar precisamente ao mesmo episódio da *Odisseia*?:

> When he described how he had built the ingenious bedroom
> Around that bushy olive-tree - their sign and secret -
> (...)
> She believed at last in the master-craftsman, Odysseus,
> And tangled like a child in the imaginary branches
> Of the tree-house he had built, love poet, carpenter.
>
> (Longley, "Tree-House", *GF* 25)

I swim in Homer. In Book Twenty-three.
At last Odysseus and Penelope
Waken together. One bedpost of the bed
Is the living trunk of an old olive tree
And is their secret. As ours could have been ivy,
Evergreen, atremble and unsaid.

(Heaney, "Glanmore Revisited, 6.Bedside Reading", *ST* 36)

Se Heaney torna explícita a analogia que o sujeito autobiográfico experimenta entre a sua "revisitação" de Glanmore e o passo da *Odisseia* em causa, traduzindo a oliveira mediterrânica para a hera irlandesa (adequada também pelo sentido de enlace que comporta), é com maior subtileza que na versão de Longley se inscreve a implicação autobiográfica do poeta-tradutor. Essa implicação terá, é certo, um ponto razoavelmente evidente na descrição de Ulisses como "love poet", que comporta em consequência uma discreta auto-lisonja na descrição da mesma figura **também** como "master-craftsman"; mas, acima de tudo, resulta inevitável da leitura de enraizamentos da conjugalidade, que viemos a descobrir na escrita deste poeta, tão sólidos quanto a estruturação do quarto de Ulisses e Penélope em torno de uma árvore - uma contextualização na sua escrita que se radica mais genericamente nos ventriloquismos a que a prática da tradução por poetas irlandeses se tem oferecido, e de que o título do poema de Heaney, apontando para as "leituras" do poeta, é também uma equivalência.

Reconhecemos assim as afinidades no âmbito da representação da experiência privada entre Seamus Heaney e os outros poetas considerados em fases anteriores deste estudo, conduzindo por fim à identificação de Michael Longley como o elo porventura mais profícuo na leitura intertextual e inter-autoral desta vertente da experiência na poesia irlandesa das últimas décadas. Com este contemporâneo de Heaney, como ele nascido no Ulster mas do lado contrário das barreiras sectárias entretanto consolidadas, e que, contrariamente à maioria dos da sua geração, persistiu em habitar Belfast militando pelo reconhecimento da diferença e pela causa da tolerância, assim como não abdicou de celebrar as vivências literária e experiencialmente mais permanentes, cumpriu-se um desígnio com o qual pretendemos reclamar para a escrita de Heaney o valor de um ponto de cruzamento

de linhas de tradição e modos persistentes na tradição poética em causa.

Sugerimos contudo, no estudo quer do público quer do privado em Heaney, que desenvolvimentos delineados na sua escrita a partir dos livros da década de oitenta, e com uma consumação em *Seeing Things*, apontam para o transcender de algumas das perplexidades intelectuais e emocionais que lhe encontrámos, possibilitado pela abertura ao onírico e ao maravilhoso que vem assim definir a sua poesia mais recente. É nisso que atentaremos numa última alínea, comprometida com o discernir das continuidades que se desenham para o futuro de uma obra com inegável dimensão e coerência, mas que pode estar longe de se concluir.

III - "To credit marvels": radicações e pontos de partida de uma escrita renovada

Assinalámos, no final da primeira parte deste capítulo, como a alegorização da consciência cívica que Seamus Heaney empreendia em poemas de *The Haw Lantern* precedia a abertura ao visionário, ao transcendente e ao maravilhoso que se consumaria em *Seeing Things*. Posteriormente, e por outro lado, sugerimos também que marcos da experiência privada do poeta, nomeadamente envolvendo a morte dos pais, nos eram propostos como determinantes morais e emocionais da referida abertura. Compreenda-se agora que, se tais momentos são estádios de um processo de amadurecimento, são também factor de viabilização de um rejuvenescimento da escrita de Heaney, no sentido da ultrapassagem de modelos de relacionamento do sujeito poético com o real, quer na vertente pública quer na privada (embora mais na primeira do que na segunda), que se reconheciam esgotados - estorvo mais do que acervo - nos volumes da década de oitenta.

Retrospectivamente, a partir das possibilidades de leitura que *Seeing Things* comporta, este processo pode procurar antecedentes bem mais remotos do que os volumes *Station Island* e *The Haw Lantern*, fundando-se mesmo num poema de *North* como "Hercules and Antaeus" (*N* 52-3) e na alternativa que aí se colocava entre o vencedor , "sky-born and royal", e o vencido, "the mould-hugger". Trata-se de uma dualidade que previamente valorizámos, sublinhando como no poema se definiam mecanismos de identificação com o vencido e o seu envolvimento com a terra e o escuro, ao mesmo tempo que se encerrava o *corpus* (a I Parte de *North*) que na escrita de Heaney se tornou mais emblemática desse envolvimento, e se fazia a ponte para a tentativa de confrontação racionalizada, explicitamente "política" com a matéria dos *troubles* na II Parte do livro. Antecipava-se aí também a insatisfação de Heaney com a escrita telúrica e das trevas, a vontade de abrir uma "porta para a luz" a que daria repetidamente voz em finais da década de setenta, em especial aquando da publicação de *Field Work*. Atente-se agora nos termos em que Elmer Andrews, um dos críticos que mais de perto têm acompanhado a escrita de Heaney nos últimos anos, se pronuncia sobre "Hercules and Antaeus" e sobre o que dele decorre, de uma perspectiva já informada pelo que encontrou no último livro do poeta:

> Poetry becomes a kind of lift-off, away from the first kingdom, the holy ground, into the realms of airy vision. (...) Heaney attempts to free himself from the ground he once treasured. He stresses the need for transfiguration. (...) It is as if the wingless poet is attempting to take flight from the diseased earth. The desire to escape, to achieve imaginative freedom, is the keynote of the poetry in and following *Field Work*. (...) Beginning in the imbalance of violence and loss, the typical *Field Work*

poem struggles toward imaginative transcendence. [263]

Pecará porventura esta última afirmação por uma excessiva abrangência: pensaria Andrews talvez na imagem de frescura e *potentia* primaveril que transcendia no final de "After a Killing" (*FW* 12) as reflexões sombrias com que o poema começava; no apelo triunfante para um emblema de vigor autóctone que se contrapunha à força invasora de "The Toome Road" (*FW* 15); ou no gesto purificador que o sujeito cumpria para com o seu primo vítima dos *troubles* no final de "The Strand at Lough Beg" (*FW* 17-18). Esquecia contudo, ao definir essa "tipicidade", o modo como "Sibyl" terminava com o verso "Our island is full of comfortless noises" (*FW* 13), e "At the Water's Edge" com a evocação, reportada a uma marcha pelos direitos cívicos, da repressão policial iminente a que se podiam opor apenas "The scared, irrevocable steps" (*FW* 14); o registo inseguro e meditativo que perpassa, até ao desfecho, por um poema como "The Badgers" (*FW* 25-6); e a circunstância de o volume terminar com as atrocidades do episódio dantesco que Heaney intitulava "Ugolino" (*FW* 61-4). De que modo serão estes poemas menos "típicos" de *Field Work* do que aqueles?

É importante, de qualquer modo, reter da afirmação de Andrews o desejo de fuga e de libertação efectivamente detectável em muitos poemas de *Field Work* - e sobre isso mesmo escrevemos na primeira parte deste capítulo - atentando também, contudo, no modo como a percepção do curso que em anos recentes a escrita de Heaney assumiu vem condicionar a leitura dos seus volumes anteriores, comportando a tentação de lhes impor configurações que só parcialmente suportam. A alternância entre a representação do referido desejo e a das circunstâncias que o justificam, quer objectivas quer de ordem etico-moral e emocional, permaneceria no livro seguinte, *Station Island*, como tivemos também oportunidade de verificar.

Nesse volume a formulação do desejo de libertação projectava-se, na sequência-título, em vozes como a de Joyce, para o final da sua presença fantasmática:

> Keep at a tangent.
> When they make the circle wide, it's time to swim
>
> out on your own and fill the element
> with signatures on your own frequency,
> echo soundings, searches, probes, allurements (*SI* 93-4)

- ou como a do frade espanhol que, antes de dar de penitência ao poeta a tradução do poema

[263] Andrews, "The Spirit's Protest" 216-17.

de S.João da Cruz que ocupava a maior parte da XI estação, valorizava

> the need and chance
>
> to salvage everything, to re-envisage
> the zenith and glimpsed jewels of any gift
> mistakenly abased...
>
> What came to nothing could always be replenished.
> 'Read poems as prayers' (*SI* 89)

Era também uma analogia com o litúrgico e o místico que servia em "Chekhov on Sakhalin", na I Parte do livro, a representação do momento inebriante mas iluminatório que se contraporia à ilusão de serviço social como expiação por parte do escritor:

> No cantor
> In full throat by the iconostasis
> Got holier joy than he got from that glass (*SI* 18)

Enquanto antecedente da celebração do visionário, do transcendente e do maravilhoso em *Seeing Things*, este passo poderá situar-se no âmbito daquilo a que, no título de um artigo recente, Ken Robinson chamou "Putting Words to Wonders" - um estudo do momento transcendente ou "não-relacional", de aparente suspensão do tempo como da definição distinta de sujeito e objecto, que Robinson considera nas várias vertentes filosóficas da sua leitura e em incidências literárias situadas principalmente dos Românticos aos modernistas:

> I am concerned with poets (largely, but not exclusively, Romantic and post-Romantic poets) who share the conviction that spots of time have a peculiar significance. For such poets these paradoxical moments are not simply an escape from but a transcendence of the workaday. They constitute a special form of being (...) or a special form of knowledge which is neither rationalist nor empiricist. [264]

Ainda em *Station Island*, a experiência representada na voz da *persona* Sweeney sob o título "The First Flight", descrita no primeiro verso como "more sleepwalk than spasm" (*SI* 102), poderá configurar um desses momentos raros, contraposto à situação anterior do sujeito - "I was mired in attachment" (*SI* 102) - como libertação de peias que serão agora, note-se, de ordem mais genérica e universal do que os vínculos etico-políticos face aos quais considerámos em pormenor o desejo de ruptura de Heaney.

As condições emocionais para a consecução de tais momentos, pontos altos do processo criativo, deixam-se representar na obra de Heaney desde a década de oitenta em termos por vezes físicos, de manifestações de uma energia para a qual é necessário

---

[264] Ken Robinson, "Putting Words to Wonders", *EC* XLII:4 (October 1992), (299-319) 299.

identificar uma fonte - como o próprio poeta colocava a questão numa conferência em 1988:

> creative work is like any other work. It involves moving a certain force through a certain distance. It involves the identification of an origin of energy, then the creation of conditions in which that energy can exercise itself freely in order to transform itself (and the conditions) into something new; and not just something new, but something actually renovated. [265]

Em fases anteriores da sua obra esta fonte de energia criativa deixava-se identificar frequentemente com as representações do centro (consideradas no nosso capítulo 2), cujo poder determinador de gravidades era afim à sua densidade e às suas características prenhes, lugar de crescimentos com analogias quer biológicas quer telúricas, de terra e água - e de trevas. Estudámos em pormenor a permanência de tais representações na escrita de Heaney, mas importa neste ponto registar a tendência alternativa e crescente - a que correspondia o reconhecimento por Heaney, em 1988, de que "the dry place" ia substituindo o solo encharcado como paisagem de referência da sua escrita[266] - para representar a fonte de tensões emocionais e de energia criativa como lugar **vazio**, mas *locus* de iluminações e de agregação de sentidos.

Uma ocorrência mais remota desta ênfase alternativa na **ausência** e na **luz** podia encontrar-se no primeiro poema de *North* -atipicamente, uma vez que esse volume representava um ponto alto de uma escrita fundada no des-cobrimento de **presenças** na **escuridão** - o qual abria uma celebração da placidez doméstica, na qual o poeta reconhecia as suas origens, com o verso (de recorte oximorónico): "There was a sunlit absence" ("Mossbawn, 1.Sunlight", *N* 8). Mas era de facto nos seus livros da década de oitenta que Heaney viria a dar consequência mais sustentada a essa nova ênfase, associando-a ao sentido de uma origem que se sugere da consciência do sujeito como também da sua escrita. A última estrofe de "The Cleric", na III Parte de *Station Island*, representava a consumação de uma aprendizagem com a figura do título como o acesso a um domínio literalmente do vazio:

> he opened my path to a kingdom
> of such scope and neuter allegiance
> my emptiness reigns at its whim. (*SI* 108)

Em "On the Road" a situação inicial, prelúdio da visitação por diversas *personae*, configurava-se em torno de "the empty round / of the steering wheel" (*SI* 119). E mais

---

[265] Heaney, "Correspondences" 21-2.

[266] Brandes, "S.H.: An Interview" 6.

característica ainda das implicações metapoéticas do arranjo das significações em torno de espaços de ausência era a gravitação que se descrevia para o final do quarto poema de "Station Island", o símile no terceiro dos versos que agora citamos comportando o sentido da actualização em palavras como resultado do movimento descrito - como diria Elmer Andrews, "for Heaney, poetry is the act of making that emptiness speak"[267]:

> I thought of walking round
> and round a space utterly empty,
> uterly a source, like the idea of sound;
>
> like an absence stationed in the swamp-fed air (*SI* 68)

Se este último símile remete para um campo semântico da repulsa e da experiência opressiva, que será pouco característico das associações posteriormente desenvolvidas para o sentido da fonte como ausência e - não menos importante - como luz, o retomar da parte mais relevante deste passo no último soneto da sequência "Clearances", no contexto de um volume, *The Haw Lantern*, no qual o próprio Heaney assinalaria a importância de "images of a definite space which is both empty and full of potential"[268], distanciar-se-á já dessas implicações negativas. Trata-se, como vimos, de um dos sonetos em comemoração da morte da mãe, evento para o qual se procura aqui a analogia da consequência que no sujeito encontrou o desaparecimento de uma árvore sua coetânea, de algum modo testemunha da sua existência - a mãe e a árvore como instâncias da origem, ausências testemunhais de uma presença, justapostas num *utopos* conspicuamente "luminoso":

> I thought of walking round and round a space
> Utterly empty, utterly a source
> Where the decked chestnut tree had lost its place
> In our front hedge above the wallflowers.
> (...)
> Deep planted and long gone, my coeval
> Chestnut from a jam jar in a hole,
> Its heft and hush become a bright nowhere,
> A soul ramifying and forever
> Silent, beyond silence listened for. (*HL* 32)

"Silence and absence (...) constitute sources rather than gaps in *The Haw Lantern*. (...) there is fullness in silence"[269], diria Jacqueline McCurry a propósito da coexistência do vazio e

---

[267] Andrews, "The Spirit's Protest" 217.

[268] Brandes, "S.H.: An Interview" 6.

[269] McCurry, "The Female in S.H.'s Prose Poetics" 121.

da fonte, da ausência e da plenitude, que em versos como estes se especificava para o domínio da palavra: "the eloquence of the unspoken"[270], chamar-lhe-ia ainda. Outras instâncias da mesma prática em *The Haw Lantern* incluiriam a descrição da seta de Ulisses, na prova crucial da identificação do herói no seu regresso à origem[271], "Perfectly aimed towards the vacant centre" ("In Memoriam: Robert Fitzgerald", *HL* 22) - verso final de um poema dedicado a um tradutor, com a relevância acrescida de a tradução comportar implicações que Robert Welch firmou no âmbito temático em causa:

> Translation, which to some extent all art is, arises from a sense of absence and the related longing for a source, the desire to connect the moment, A, to the source, B. [272]

E mencione-se por fim a recuperação da imagem do castanheiro, que encontrámos no oitavo soneto de "Clearances", em "The Wishing Tree":

> I had a vision
> Of an airy branch-head rising through damp cloud,
> Of turned-up faces where the tree had stood. (*HL* 36)

Tem este poema o interesse de nos chamar a atenção para o modo como as tendências na escrita poética de Heaney que temos vindo a acompanhar integram também uma ênfase crescente na **visão**, em qualquer das acepções do termo - apontando para a consagração óbvia dessa(s) experiência(s) sob o título *Seeing Things*. Comentando poemas de *The Haw Lantern* de uma perspectiva que não incluía ainda o conhecimento do volume posterior, Terence Brown realçava a proeminência de "visual occasions":

> The world is, as it were, made the object of a purely visual attention. It is held in the rapt observation of a poet rediscovering the vitality of sight upon release from a dark imprisonment. [273]

Se este comentário adquire a relevância de valorizar uma ênfase que se revelaria em *crescendo*; de evidenciar a decorrência de uma saída das trevas para a luz em estreita afinidade com o sublinhar do visual; e de conduzir ainda, em passo subsequente, à sugestão da afinidade entre o **visual** e o valor de **testemunho** das alegorias cívicas que ressaltavam de *The Haw Lantern* (estabelecendo assim a ponte com um dos ângulos de leitura em que

---

[270] McCurry, "The Female in S.H.'s Prose Poetics" 122.

[271] A referência é ao livro XXI da *Odisseia*.

[272] Robert Welch, *Changing States: Transformations in Modern Irish Writing* (London: Routledge, 1993) 265.

[273] Brown, "The Witnessing Eye" 189.

mais insistimos quanto a este livro), ele deverá servir também para nos recordar como em fases anteriores da escrita de Heaney era o **auditivo** a ser privilegiado na relação do poeta com o real, na sua representação, e nos juízos mais gerais que daí retirava para o entendimento dos processos de produção poética. Repetidamente nos referimos aos efeitos onomatopaicos que tanto seduziam Heaney nos seus primeiros livros, com destaque para *Death of a Naturalist*. Mencione-se agora como em "Gifts of Rain", poema de *Wintering Out*, uma relação com o real guiada pelo som (e secundariamente pelo tacto) se corporiza num ser de identidade pouco clara - mas que a eventual continuidade deste poema para "A Bat on the Road", em *Station Island*, sugere ser um morcego, num caso e noutro com o valor possível de *persona* poética, pela referida atracção sobre Heaney de efeitos fonéticos que no poema de *Station Island* deliberadamente se evocam:

> He fords
> his life by sounding.
> Soundings.
>
> ("Gifts of Rain", *WO* 23)

> What are you after? You keep swerving off,
> flying blind over ashpits and netting wire;
> invited by the brush of a word like *peignoir*,
>
> rustles and glimpses, shot silk, the stealth of floods ("A Bat on the Road", *SI* 40)

Das muitas percepções auditivas em "Gifts of Rain", retenha-se a que se verifica em relação ao espaço vazio, que em poemas posteriores adquiriria associações preferencialmente visuais: "I cock my ear / at an absence" (*WO* 24). E poucas páginas adiante, em "Broagh", poderíamos encontrar o visual a transmutar-se em auditivo:

> The garden mould
> bruised easily, the shower
> gathering in your heelmark
> was the black *O*
>
> in *Broagh* (*WO* 27)

A vogal *o* sugerir-se-á em mais do que um poema de Heaney como instância maior, quer visual quer auditiva, do vazio enquanto *potentia*, noção cuja importância atrás comentámos: veja-se a sua ocorrência em "Alphabets",

> The risen, aqueous, singular, lucent O
> Like a magnified and buoyant ovum (*HL* 3)

Reportando-se a versos como estes, e a esta constituição de um emblema fonético da

ausência que se significa e revela através das presenças que a enquadram, reflectia Seamus Deane num artigo/recensão de 1990:

> The vowel, especially the vowel 'O', is originary; but it cannot speak the emptiness it represents without the consonantal surround. (...) Heaney's poetry is an attempt to voice that pure emptiness, to put the tongue in that 'O', the vowel that is the precondition of speech and which is altered by it. [274]

A ênfase metapoética que assim encontrávamos na representação do auditivo tinha a sua continuidade mais evidente em *Field Work*, desde a alusão ao solo, que avultara enquanto objecto de escrita em livros anteriores, como "The ground we kept our ear to for so long" ("Sibyl", *FW* 13); à auto-descrição do sujeito, a abrir um dos sonetos de Glanmore - "I used to lie with an ear to the line" ("Glanmore Sonnets, IV", *FW* 36) - no que em contexto se descobre ser a evocação de uma curiosidade juvenil para com a "linha" de comboio, mas que é inevitável ler-se também como metáfora da atitude perante o verso; passando pela memória da postura criativa do compositor Sean O'Riada, revelada pelo próprio:

> 'How do you work?
> Sometimes I just lie out
> like ballast in the bottom of the boat
> listening to the cuckoo.' ("In Memoriam Sean O'Riada", *FW* 29)

Era também em *Field Work* que ocorria aquela que será porventura a mais famosa definição da poesia em versos de Heaney, cuja orientação auditiva é evidente:

> There are the mudflowers of dialect
> And the immortelles of perfect pitch
> And that moment when the bird sings very close
> To the music of what happens. [275] ("Song", *FW* 56)

---

[274] Seamus Deane, "Powers of earth and visions of air", *TLS* (March 16-22 1990), (275-6) 275.

Ao ler em Heaney este sentido de uma ausência que se conhece por aquilo que no texto a enquadra e a supõe, é como se Deane estivesse a constituir um intertexto teórico num passo bem conhecido de Pierre Macherey:

> Ce que dit le livre vient d'un certain silence: son apparition implique la «présence» d'un non-dit, matière à laquelle il donne forme, ou fond sur lequel il fait figure. Ainsi le livre ne se suffit pas à lui-même: nécessairement l'accompagne *une certaine absence*, sans laquelle il ne serait pas. Connaitre le livre, cela implique qu'il soit tenu compte aussi de cette absence.

(*Pour Une Théorie de la Production Littéraire* (1966), (Paris: François Maspero, 1974) 105).

[275] Este verso tornou-se ainda mais conhecido em anos recentes pelo facto de Helen Vendler nele ter recolhido o título da sua colectânea crítica de 1988 (*The Music of What Happens: Poems, Poets, Critics* (Cambridge, Mass: Harvard U.P., 1988).

Note-se, contudo, que esta fórmula não é "em primeira mão" de Heaney, mas provém de um texto gaélico no qual já Austin Clarke se apoiara num passo da última estrofe de "The Hippophagi": "Could self have

Esta ênfase no auditivo, que na realidade nunca desaparecerá da poesia de Heaney, apenas sendo remetida em anos recentes para uma posição que será **relativa** e **comparativamente** de menor importância, estendia-se, enquanto modo de representação metapoética, para os volumes da década de oitenta. Já em *The Haw Lantern*, as condições definidas para o espaço de uma das alegorias cívicas incluem: "To find out where he stands the traveller / has to keep listening" ("Parable Island", *HL* 10); e recorde-se como o poema-epígrafe de "Clearances", explorando, como vimos, a noção de ensinamentos trans-geracionais e trans-ocupacionais (do modo de partir o carvão para o modo de organizar a escrita no verso), terminava com o pedido: "Teach me now to listen, / To strike it rich behind the linear black" (*HL* 24). Em *Station Island*, entretanto, a *persona* Sweeney encontrava na árvore de "In the Beech", apesar da orientação inicialmente visual - "I was a lookout posted and forgotten" (*SI* 100) - o sentido de um lugar de ensinamentos que de algum modo dependiam do seu valor como lugar de escuta: "My tree of knowledge", "airy listening post" (*SI* 100). Mas o auditivo e o visual conjugavam-se numa imagem, rara e inesperada em Heaney pela representação da poesia em termos "sublimes", de um poema da primeira parte do volume: "the deer of poetry stood / in pools of lucent sound" ("A Migration", *SI* 26). E numa alteração possivelmente reveladora da mudança de ênfases que temos vindo a comentar, se na terceira estação de "Station Island" a referida gravitação em torno de um espaço-fonte vazio se socorria de um símile que apelava para o som -

> utterly empty,
> utterly a source, like the idea of sound (*SI* 68)

- o retomar da mesma imagem no último soneto de "Clearances" apelava em vez disso para um (não-)lugar mentalmente configurado como de apreensão visual:

> Utterly empty, utterly a source
> (...)
> Its heft and hush become a bright nowhere (*HL* 32)

É insistente nos ensaios de Heaney a argumentação sobre o papel determinante dos factores auditivos da poesia, nos mecanismos da sua génese como nos da sua recepção,

---

learned / In woody, ferny glen to choose / With Fionn the music of what happens" (*Collected Poems* 235).

apelando em regra para o conceito eliotiano de "the auditory imagination"[276] - como sucede em passos de ensaios em *Preoccupations* (81-2, 150), em *The Government of the Tongue* (148-9), no ensaio "Learning from Eliot" (20, 26, 27), ou ainda na sua conferência de estreia como *Professor of Poetry* em Oxford, na qual coroava considerações da mesma ordem com a afirmação: "A sin against the ear is the poetic equivalent of the sin against the Holy Spirit"[277].

É também abundante a apreciação crítica, em especial quando incidindo sobre os livros anteriores à década de oitenta, do modo como a poesia de Heaney se orientava preferencialmente para a audição e o tacto, enquanto feição convergente, note-se, com o compromisso mais genérico com o aquático e telúrico, e com as trevas; correspondentemente, o sublinhar, pela crítica atenta aos desenvolvimentos mais recentes na sua escrita, da já apontada vontade de libertação para o ar, a luz, o "lugar seco", inclui a detecção de como tal comporta o crescente privilegiar, em detrimento do táctil e do auditivo, de "the smooth slippery language of sight, the quickest and furthest, most abstract and disembodied, and most trusted and fallible of the senses"[278]. De entre os textos (não muitos) que assinalam essa deslocação, nalguns casos ainda sem a segurança da confirmação que *Seeing Things* viria trazer, destaquemos um de John Wilson Foster:

> Poetry is primally for the ear more than for the eye; its verbal texture is privileged over design, and states of feeling over statement; its purpose is evocation before address; its appeal is to the senses more than to the mind. Heaney's early poetry rehearsed these priorities in startling viscosities that quickly became his signature. (...)
> To telegraph the shift: poetry's proper element is no longer seen as earth but as air; poetry is no longer a door into the dark but a door into the light; it must climb to its proper light, no longer descend to its proper dark. (...) The Hughesian raid into darkness, the troubling secrecies underfoot, rich opacities of sound, rootedness: these that brought Heaney his fame are to be subjected to a Copernican revolution, a shift from earth's centrality. [279]

Na linha do que vínhamos afirmando quanto à natureza relativa e não exclusiva desta

---

[276] A referência em Eliot é o passo:

What I call the 'auditory imagination' is the feeling for syllable and rhythm, penetrating far below the conscious levels of thought and feeling, invigorating every word; sinking to the most primitive and forgotten, returning to the origin and bringing something back, seeking the beginning and the end.

(Eliot, *The Use of Poetry and the Use of Criticism* 118-19).

[277] Heaney, *The Redress of Poetry* 8.

[278] Hofmann, "Dazzling Philosophy" 14.

[279] Foster, *Colonial Consequences* 173, 188.

deslocação de ênfase, rejeitaríamos neste ponto a sua leitura como "revolução coperniciana", como ruptura absoluta (por incompatibilidade) com um modelo prévio: não demonstraram os capítulos anteriores, prioritariamente orientados para o apontar de continuidades, como os modos de escrita sobre que incidiam encontravam tantas vezes ocorrências do primeiro ao mais recente dos livros de poemas de Heaney - embora, naturalmente, com frequências e em graus diversos? Experimentaremos, portanto, maior congenialidade com uma leitura de síntese como a de Robert Welch:

> we are much more accustomed to Heaney as the poet of darkness, water, bog and shadow, than as a celebrant of light, clarity and geometry. The two things of course belong together. The black seam opens to richness and to Midas; and in some hidden way release and delight belong together with suffering and penance. [280]

Postura idêntica teremos de assumir em relação ao modo como este sentido da libertação tem incidência específica sobre as angústias etico-civico-políticas a que dedicámos amplo espaço na primeira parte deste capítulo. Detectámos aí, inequivocamente, estratégias evolutivas no sentido da sua transcendência, desde a assunção de *personae* com as quais se dramatizava e de algum modo exorcizava a carga longamente auto-penalizadora de tais preocupações, até à sua projecção noutros lugares através de oblíquas e racionais utopias, ou, por fim, à sua deflexão para o âmbito "naturalmente" público e social do drama em *The Cure at Troy* - que incluía perto do desfecho, note-se, a injunção dirigida ao homem que longamente cuidara da sua chaga: "Stop just licking your wounds. Start seeing things" (*CT* 74). É certo, portanto, que o volume de poemas que Heaney publicava no ano seguinte a esta versão do *Filoctetes*, e que no passo agora citado recolhia o seu título, era o primeiro posterior a este ponto catártico, de esvaziamento da "chaga", e que em boa medida nos revemos em juízos críticos como os que se seguem:

> This volume (...) is not racked with the doubt and guilt of previous books. Its dominant note is one of buoyant confidence. There is a relaxed visionary quality. (...) There is a new authority [281]

> Gone is the conflict (...) between poetry's imaginative and civic responsibilities: the underlying engagement with history begun in *Wintering out* (1972) had clearly become burdensome to the poet by *The Haw Lantern* (1987) and has now simply been broken off. (...) it is good to see him dispense with the breast-beatings about poetic accountability which brought some of his work of the eighties dangerously close to self-parody (...) [indeed] Transition has for a decade (...) seemed the very condition of his writing. With *Seeing Things* a poetry of tentative departures gives way at last to a

---

[280] Welch, *Changing States* 243.

[281] Andrews, "The Spirit's Protest" 222.

poetry of arrival. [282]

Contudo - e esta é a última ressalva que faremos antes de dirigirmos o olhar para as feições distintivas das novas ênfases em *Seeing Things* - tal não implica uma súbita e radical desresponsabilização ou alheamento do poeta perante preocupações cuja acuidade socio-histórica persiste, ou perante percursos da sua própria formação ética e estética que tão alongadamente tiveram consequência na sua escrita. Passam, contudo, para um segundo plano por vezes só reconhecível pelo leitor familiarizado com a obra, cumplicidades que ao seu oitavo livro de poemas um autor que sempre investiu tanto nas continuidades pode legitimamente supor.

É assim que, na versão de um passo da *Eneida* com que abre *Seeing Things*, quando Eneias interpela a Sibila com as palavras

> No ordeal, O Priestess,
> That you can imagine would ever surprise me
> For already I have foreseen and foresuffered all ("The Golden Bough",*ST* 1)

é quase inevitável que o leitor nelas pressinta a relevância de um envio para as dilacerações do sujeito em volumes anteriores. De igual modo, quando em "Markings" se recorda na experiência juvenil o modo de constituição de equipas de futebol -

> And then we picked the teams
> And crossed the line our called names drew between us (*ST* 8)

- é altamente provável que nos ocorram as divisões resultantes dos nomes que em "Whatever You Say Say Nothing" (*N* 59) se evocavam. E será possível não pensar nos difíceis equilíbrios afins à irresolução dilemática que Heaney antes denunciava em si quando o sujeito de "Casting and Gathering" se descreve imóvel entre forças contrárias?:

> I trust contrariness.
> Years and years go past and I do not move (*ST* 13)

As vertentes política e metapoética, intervenientes primeiras nos referidos dilemas, perpassam conjuntamente por "The Biretta", poema ostensivamente determinado pelas memórias e reflexões suscitadas por uma barretina eclesiástica. Só que é de divisão que se fala no início - "Like Gaul, the biretta was divided / Into three parts" (*ST* 26) - e a escolha do símile poderá lembrar-nos ter sido a Gália dividida por uma potência imperial, Roma, e que as divisões da Irlanda são legíveis como resultando também de poderes

[282] Crotty, "Lyric Waters" 117, 118.

imperiais, Roma (agora a do papado) e a Inglaterra, com consequências porventura sugeridas na marca cor de sangue que o objecto de tais analogias territoriais deixa em quem o usa: "it left a dark red line on the priest's brow" (*ST* 26). Quanto à implicação metapoética, veja-se o que se oculta por detrás de uma das experiências com a forma da barretina a que em diversas estrofes se vai procedendo:

> Now I turn it upside down and it is a boat -
> A paper boat, or the one that wafts into
> The first lines of the *Purgatorio* (*ST* 27)

O "barco" em causa é, ao segundo verso do *Purgatorio*, "la navicella del mio ingegno"[283] - uma representação da capacidade poética que nos faz recordar o jogo de sentidos em torno de *craft* na primeira parte do poema-título (outra das várias referências a barcos neste volume): "I panicked at the shiftiness and heft / Of the craft itself" ("Seeing Things", *ST* 16).

As responsabilidades do escritor refractadas através da experiência leste-europeia, que vimos ocuparem Heaney em textos da década de oitenta, têm ainda continuidade neste primeiro livro de noventa na segunda parte de "The Sounds of Rain", citando reflexões de Pasternak sobre dívida e dúvida, dever e valor - o lugar de tais reflexões sendo Peredelkino, *locus* de retiro e de morte de Pasternak, a sua incidência possivelmente *Doutor Jivago* e a perspectiva sobre a Revolução que afastou Pasternak da linha do Partido e o proscreveu:

> 'I had the feeling of an immense debt,'
> He said (it is recorded). 'So many years
> Just writing lyric poetry and translating.
> I felt there was some duty... Time was passing.
> And with all its faults, it has more value
> Than those early... It is richer, more humane.' (*ST* 48)

Num dos poemas da segunda parte de *Seeing Things*, genericamente intitulada "Squarings" - e note-se que o acerto de contas ou o pagamento de dívidas é um dos sentidos desse título[284] - Heaney reforçará o sentido de uma identificação com Pasternak quando, a propósito de "my dream of flying" (uma das várias instâncias que essa experiência encontra

---

[283] Dante, *Purgatorio* I:2.

[284] O que resulta da quinta acepção registada no *Oxford English Dictionary*, "Adaptation, adjustment", para "**Squaring,** *vbl. sb.*". Os sentidos 1 e 3 da mesma entrada, respectivamente "The action of making square or of reducing to a square form" e "Multiplication of a number by itself", aplicar-se-ão também à longa sequência que constitui a II Parte de *Seeing Things*: por um lado, pela uniformização dos poemas, cada um consistindo em quatro tercetos (tantas estrofes quantos os lados de um quadrilátero), maioritariamente em tetrâmetros e pentâmetros; por outro lado, porque o seu número total, 48, divididos em 4 sub-sequências de 12, resulta também da multiplicação por 4 dos 12 versos que constituem cada "squaring".

no volume), lhe ocorrer parenteticamente: "(The cloud-roamer, was it, Stalin called Pasternak?)" ("Squarings, 2.Settings, xx", *ST* 76).

Quanto às circunstâncias específicas dos *troubles* irlandeses, elas marcam presença em *Seeing Things* num poema da sub-sequência "Crossings" no qual o sujeito, conduzindo numa estrada do seu país, se confronta com uma situação que lhe é já familiar -

> year after year, behind
> Those open-ended, canvas-covered trucks
> Full of soldiers sitting cramped and staunch,
>
> Their hands round gun-barrels, their gaze abroad

("Squarings, 3.Crossings, xxvi", *ST* 84)

- reflectindo com invulgar frontalidade alguns versos abaixo: "They still mean business in the here and now" (*ST* 84). E no último poema da mesma sub-sequência (também já citado na primeira parte deste capítulo) a situação evocada será a da participação com um amigo numa marcha pelos direitos cívicos, seguida de fuga perante uma carga policial e de acolhimento ao carro que os transportara - num enquadramento que é explicitamente "[a] scene from Dante":

> And did cross, in a panic, to the car
> Parked as we'd left it, that gave when we got in
> Like Charon's boat under the faring poets.

("Squarings, 3.Crossings, xxxvi", *ST* 94)

O último poema que mencionaremos nestas ressalvas da leitura em *Seeing Things* de uma postura de des-preocupação ocorre na quarta e derradeira sub-sequência de "Squarings", a que Heaney dá o mesmo título genérico da sequência. Adequa-se particularmente à transição para essa outra ênfase, a que por fim nos dirigiremos, pelo tratamento de auto-ironização a que são sujeitas as angústias estéticas do poeta - que, contudo, não deixam de ser formuladas. O *locus* da situação descrita, porquanto sede de (grande) poder, concita uma tentação de soberba que inclui a alusão à tentação de Cristo no pináculo do templo (*S. Mateus* 4:5-6), de algum modo equilibrada por uma consciência quase (Harold) bloomiana de secundaridade (o uso do qualificativo *belated* é a este propósito relevante); e conduz à invectiva contra uma escrita classicizante - à imagem da arquitectura pública americana de que o lugar em causa é exemplo máximo - pela qual perpassa a possível insatisfação do poeta com a sua institucionalização bárdica e académica, e é

seguida de um desejo de simplicidade e pureza originárias. Mas tudo isto é remetido a uma dimensão quixotesca com a resposta complacente da "outra voz", que, frustrando qualquer expectativa hierofântica, sobrepõe a todas as considerações anteriores a banalidade imperativa das necessidades do corpo, numa deflação quasi-bergsoniana das pretensões sublimes[285]:

> We climbed the Capitol by moonlight, felt
> The transports of temptation on the heights:
> We were privileged and belated and we knew it.
>
> Then something in me moved to prophesy
> Against the beloved stand-offishness of marble
> And all emulation of stone-cut verses.
>
> 'Down with form triumphant, long live,' (said I)
> 'Form mendicant and convalescent. We attend
> The come-back of pure water and the prayer-wheel.'
>
> To which a voice replied, 'Of course we do.
> But the others are in the Forum Café waiting,
> Wondering where we are. What'll you have?'

("Squarings, 4.Squarings, xxxviii", *ST* 98)

A vontade de libertação que aqui se verbalizava - e apesar da ironia a que era sujeita - rege efectivamente parte substancial de *Seeing Things*, na confirmação de uma tendência que Heaney assinalava em si numa entrevista de 1989:

> Lately I have been doing some poems - short things - where I'm more prepared to go with impulse and not to explain. (...) I would like to be more susceptible to impulse and fantasy, you know? (...) I would like to be lighter... I would like to be free-er. [286]

---

[285] Referimo-nos ao passo do famoso ensaio de Henri Bergson sobre o riso no qual se afirma:

Est comique tout incident qui appelle notre attention sur le physique d'une personne alors que le moral est en cause. (...) Aussi le poète tragique a-t-il soin d'éviter tout ce qui pourrait appeler notre attention sur la matérialité de ses héros. Dès que le souci du corps intervient, une infiltration comique est à craindre. C'est pourquoi les héros de tragédie ne boivent pas, ne mangent pas, ne se chauffent pas.

(Henri Bergson, "Le Rire", *Oeuvres* (Paris: P.U.F., 1963) 411-12).

[286] Adair, "Calling the Tune" 8.

A mesma ânsia informava aparentemente uma afirmação produzida numa outra entrevista, dois anos antes - no ano, portanto, de *The Haw Lantern*, mas acenando na direcção da prática que lhe seria ulterior: "Why should a poem make sense? Should a poem not be a balloon let up?"[287]. Combinavam-se aqui, curiosamente, o envio para o descartar *new critical* de qualquer consagração intencional de significações - as interrogações de Heaney são reminiscentes do axioma segundo o qual "A poem should not mean but be"[288] - com a demanda de uma escrita do "impulsivo" e do transcendente. Em qualquer dos casos, note-se, ênfases porventura pouco confortáveis para quem tem reclamado Heaney para o discurso e as orientações pós-estruturalistas que permeiam, nomeadamente, o projecto *Field Day*... Mas não incluía Heaney, na Introdução que escreveu para a secção sobre Yeats que lhe coube organizar na antologia *Field Day*, publicada no mesmo ano de *Seeing Things*, expressões como "the human impulse to transcendence"[289], ou ainda a sugestão (que heresia!) da universalidade e da intemporalidade do poeta?:

> Yeats, whether we think of him as a national bard or as a world poet, has been translated into a universal symbolic force, an energy released and a destiny discharged. [290]

Não estariam se calhar muito longe de tal configuração universalizante as expectativas (ou ambições?) declaradas a Randy Brandes três anos antes, ou seja, em 1988:

> Fundamentally, what I want from poetry is the preciousness and foundedness of wise feeling become eternally posthumous in perfect cadence [291]

Trata-se de uma fórmula construída sobre equilíbrios, entre o **raro** e o que encontra **enraizamentos**, entre o **saber** e o **sentir**, entre a remissão para uma a-temporalidade e a existência em "cadências", ou seja, numa regularidade que é a de intervalos de tempo - e que traduz um cuidado formal que os sentidos da libertação para o momento criativo, nos

---

[287] Seamus Heaney, interview (Colm Tóibín), "Letting the Poems Speak for Themselves", *Irish Sunday Independent* (28 June 1987) 14 -citado por McCurry, "The Female in S.H.'s Prose Poetics", 121.

[288] Proveniente do poema "Ars Poetica", de Archibald MacLeish (por coincidência, um predecessor de Heaney na cátedra de *Boylston Professor of Rhetoric* em Harvard), mas tornado mais famoso pela sua citação por W.K. Wimsatt, Jr., em *The Verbal Icon: Studies in the Meaning of Poetry* (1954), (Lexington, Ky: University of Kentucky Press, 1967) 4. A este respeito, ver Aguiar e Silva, Vítor Manuel de, *Teoria da Literatura*, 4ª ed. (Coimbra: Almedina, 1982) 232-3.

[289] Heaney (ed.), "William Butler Yeats", Deane (gen. ed.), *Field Day Anthology* 789.

[290] Heaney (ed.), "William Butler Yeats", Deane (gen. ed.), *Field Day Anthology* 783.

[291] Brandes, "S.H.: An Interview" 17.

quais Heaney tanto insiste nos últimos anos, não pretenderão anular. Esta noção dos permanentes equilíbrios que Heaney vai gerindo, mesmo dentro da vontade libertadora que o seu mais recente volume traduzirá, justificou toda a estratégia de elaboração de ressalvas prévias que até aqui fomos apresentando; e levar-nos-ia a preferir, se pretendêssemos recolher uma fórmula definidora de *Seeing Things* nos (poucos) textos de apreciação crítica já disponíveis, não a linearidade de um juízo de Michael Hofmann - "*Seeing Things* is aimed squarely at transcendence"[292] - mas as expressões oximorónicas de Alan Peacock quando se refere a "a world of ordinary extraordinariness", "a kind of transcendence located within the mundane"[293], ou as interpenetrações que assinala quando prossegue:

> The visible and the invisible are continuous: the marvellous and the numinous may be sought in the visible, tangible ordinary. Seeing *things* is co-terminous with *seeing* things in the colloquial sense of having visions: the material dissolves into the immaterial. [294]

É sobre as dependências mútuas do tangível e do intangível, representados como terra e ar, que se reflecte num dos primeiros poemas da sub-sequência "Lightenings", e - numa orientação porventura menos característica de *Seeing Things* - a propósito de circunstâncias acústicas. O que desencadeia o fascínio a que esse poema dá voz é o sistema de vasos ressonantes dos teatros da Roma antiga, artefactos no/do solo amplificando o "ar" dos pronunciamentos poéticos na voz dos actores:

> How airy and how earthed it felt up there,
> Bare to the world, light-headed, volatile
> And carried like the rests in tides or music.
>
> ("Squarings, 1.Lightenings, iv", *ST* 58)

O mesmo interesse pelas conciliações do material e do que se sugere imaterial informará poucas páginas adiante a interrogação, perante os charcos que preenchem as cavidades de uma pedreira e que contra a dureza desse solo reflectem o céu estrelado, "all that cargoed brightness": "could you reconcile / What was diaphanous there with what was massive?" ("Lightenings, x", *ST* 64). Esse poema terminava com uma injunção na qual visual e auditivo se conciliavam: "Shield your eyes, look up and face the music" (*ST* 64) - o aparente coloquialismo do desfecho sendo afinal o modo de significar o deflectir do olhar da sua anterior fixação telúrica para a contemplação do espaço, a música (alusão à música das

---

[292] Hofmann, "Dazzling Philosophy" 14.

[293] Peacock, "Mediations" 246.

[294] Peacock, "Mediations" 251.

esferas?) invocada aqui para representar o fascínio visual das estrelas[295]. A reconfiguração do auditivo a que tal corresponde deixa-se significar na "substituição", noutro poema da mesma sub-sequência, da famosa e já citada fórmula "the music of what happens" ("Song", *FW* 56), com a conexão que estabelecia entre a escrita e o plano da factualidade e dos eventos, por "the music of the arbitrary", a que se somavam poucos versos abaixo os incitamentos: "Improvise. Make free" ("Lightenings, v", *ST* 59); e a insatisfação com a prática anterior sugeria-se nos seis versos finais do soneto com que encerrara a I Parte de *Seeing Things* através da degradação da mesma fórmula, numa escrita desgostadamente contraposta a qualquer "leveza do ser" e associada à indolência e à rotina:

> Heaviness of being. And poetry
> Sluggish in the doldrums of what happens. ("Fosterling", *ST* 50)

Prossigamos ainda com o sentido das dependências mútuas do extraordinário e do comum, do maravilhoso e do banal a que Alan Peacock se referia, para sublinhar que um dos âmbitos de *Seeing Things* a partir dos quais o mesmo autor valoriza particularmente essa sua leitura é o das relações familiares, e mais especificamente o da escrita sobre o pai. Os fundamentos para essa valorização definem-se em *Seeing Things* desde logo pela coexistência de uma evocação do pai em registo autobiográfico e no mesmo âmbito rural e doméstico em que poemas de volumes anteriores o representavam, e da sua colocação em contextos fabulosos ou mitico-literários - de que é exemplo desde logo a versão da *Eneida* com a qual abre o livro, refractando a procura da figura paterna através da demanda de Eneias num lugar em que a voz da sibila ressoa "With sayings where clear truths and mysteries / Were inextricably twined" ("The Golden Bough", *ST* 1). Ainda para Alan Peacock, essa dualidade de perspectiva corresponderá no plano da experiência privada ao tipo de resolução que no âmbito do público vimos Heaney encontrar para os conflitos etico-estéticos com a opção dramática:

> In the private and familial sphere he has found the kind of release which *The Cure at Troy* discovered

---

[295] Neste desvio do auditivo para o visual em momentos de percepção do belo e/ou do transcendente, encontraremos na poesia recente de Heaney uma prática porventura contraponível à que John Hollander identificou nos Românticos:

> in Romanticism's concern with the visual and the visionary, (...) we observe, for example, the frequent event of the eye giving way to the ear at a particular kind of heightened moment.

(John Hollander, *Vision and Resonance: Two Senses of Poetic Form*, 2nd. ed. (New Haven and London: Yale U.P., 1985) 24).

> in the public. Heaney's father can be memorialised within his 'ordinary' world of digging and ploughing, and at the same time can share a context with the mythic Anchises.[296]

É assim que em "Man and Boy" a relação entre pai e filho que "Follower" (*DN* 24-5) celebrara se repete, mas em configuração imaginária e insubstancial, e simétrica da de Eneias e Anquises fugindo de Tróia (conforme o relato do Livro II da *Eneida*):

> I feel his legs and quick heels far away
>
> And strange as my own - when he will piggyback me
> At a great height, light-headed and thin-boned (*ST* 15)

Em "The Ash Plant", descrição do pai moribundo, o cajado do título, emblemático da cultura autóctone e referência à partida objectiva, vê a sua tangibilidade remetida para o plano fantasmático, à medida que o pai se converte de presença em ausência - esta última, confirmando o que a esse respeito dizíamos algumas páginas atrás, associada à luz:

> As his head goes light with light, his wasting hand
> Gropes desperately and finds the phantom limb
> Of an ash plant in his grasp, which steadies him. (*ST* 19)

E nos três versos do brevíssimo "An August Night" as mãos do pai, associadas previamente ao trabalho rural na sua rudeza e materialidade, são entrevistas apenas oniricamente (o título sugerindo porventura a loucura de Verão, e a luz do luar uma percepção lunática?):

> His hands were warm and small and knowledgeable.
> When I saw them again last night, they were two ferrets,
> Playing all by themselves in a moonlit field. (*ST* 21)

Esta convocação de ausências através de visões ocorreria, de novo em articulação com a morte do pai, num poema da sub-sequência "Crossings" que abria, contudo, com a auto-injunção, aparentemente deflectora do impulso visionário: "Be literal a moment" ("Squarings, 3.Crossings, xxxiii", *ST* 91). Prosseguia - tal como sucedera para a morte da mãe, no último soneto de "Clearances" - associando o tempo seguinte à morte do pai a um espaço vazio, que agora abandonaria em vez de se reconhecer numa gravitação em torno dele:

> Recollect
> Walking out on what had been emptied out
> After he died (*ST* 91)

Mas encontrava num legado do pai - materialmente realizado ou não, valendo pelo

---

[296] Peacock, "Mediations" 249.

inerradicável pragmatismo que o informaria - a instância correlativa da sua imagem fantasmática, num símile final que demanda por uma vez um procedimento científico ("Be literal a moment"...) para representar as visões do insubstancial que tanto perpassam por *Seeing Things*:

> The house that he had planned
> 'Plain, big, straight, ordinary, you know,'
> A paradigm of rigour and correction,
>
> Rebuke to fanciness and shrine to limit,
> Stood firmer than ever for its own idea
> Like a printed X-ray for the X-rayed body. (*ST* 91)

Acrescente-se apenas que a atracção visual por instâncias do vazio e da ausência encontraria uma ocorrência emblemática no penúltimo poema de "Squarings", a propósito do horizonte irrestrito de uma paisagem costeira:

> The visible sea at a distance from the shore
> Or beyond the anchoring grounds
> Was called the offing.
>
> The emptier it stood, the more compelled
> The eye that scanned it. ("Squarings, 4.Squarings, xlvii", *ST* 107)

Por outro lado, as representações de presenças espirituais que descobríamos em poemas a propósito do pai têm evidente continuidade em poemas desencadeados por outros dados da experiência. Um dos mais curiosos contém no primeiro verso uma confissão que se prende, não com a vida espiritual, mas com a acção: "Once and only once I fired a gun" ("Squarings, 2.Settings, xxi", *ST* 77). O segundo dos quatro tercetos abre com outra confissão, a do prazer nesse acto - o qual comporta uma culpa que se evidencia no jogo verbal investido na descrição do movimento que o tiro provoca no alvo (um lenço pendurado de uma árvore), descrição essa que poderia ser também um auto-juízo coloquial e depreciativo:

> It exhilarated me - the bullet's song
> So effortlessly at my fingertip,
> The target's single shocking little jerk (*ST* 77)

Mas essa culpa revela-se, mais do que resultante da prática de um gesto com implicações violentas, radicada na analogia de ordem espiritual que de imediato se estabelece para a mancha branca visada e atingida:

> And then again as it was in the beginning
> I saw the soul like a white cloth snatched away

Across dark galaxies and felt that shot
For the sin it was against eternal life -
Another phrase dilating in new light. (*ST* 77)

A "novidade" que o poeta assinala na menção à "vida eterna" inscreve-se na consideração problemática da fé, a que noutros pontos de *Seeing Things* se alude. Um dos poemas da quarta e última sub-sequência da II Parte do volume constituirá uma confrontação, segundo Lachlan MacKinnon[297], precisamente com a perda da fé, o sujeito colocando-se mentalmente nos primeiros versos perante as presenças de um "mundo de luz", a partir de uma interrogação que glosa o verso de abertura de um poema de Henry Vaughan[298]:

All gone into the world of light? Perhaps
As we read the line sheer forms do crowd
The starry vestibule. ("Squarings,4.Squarings, xliv",*ST* 104)

Mas a esta hipótese de presenças seguia-se de imediato a suspeita de uma ausência, sob a imagem das (não-)descobertas na extremidade da linha (do verso...) de um mal-sucedido pescador - nocturno, por ser esse o tempo porventura mais comum para as posturas contemplativas e consequentes angústias espirituais:

Otherwise

They do not. What lucency survives
Is blanched as worms on nightlines I would lift,
Ungratified if always well prepared

For the nothing there - which was only what had been there. (*ST* 104)

Acrescente-se neste ponto, contudo, que com a mesma facilidade a representação do transcendente se pode socorrer em *Seeing Things* de actividades e contextos diurnos, familiares - em qualquer dos sentidos do termo - como quando, no poema seguinte ao agora citado, se contrastam representações possíveis do Além para propor, no desfecho, uma conjugação visual do doméstico e do místico:

For our ones, snuff

And hob-soot and the heat off ashes.

---

[297] MacKinnon, "A responsibility to self".

[298] O poema em causa é em regra intitulado a partir do seu primeiro verso, afirmativo e exclamativo: "They are all gone into the world of light!" (Henry Vaughan, *The Works*, 2nd. ed., ed. by L.C. Martin (Oxford: Clarendon Press, 1957) 483-4).

> And a judge who comes between them and the sun
> In a pillar of radiant house-dust.
>
> ("Squarings, 4.Squarings, xlv", *ST* 105)

Poderia este verso final ser uma resposta à questão que abria um poema de uma das sub-sequências anteriores em "Squarings": "Where does spirit live?" ("2.Settings, xxii", *ST* 78)[299]. A menção a este poema servirá, aliás, para nos recordar a frequência com que envios inter-autorais ocorrem em *Seeing Things*, quer de fora quer de dentro da tradição irlandesa: se um poema que há pouco líamos citava um metafísico como Vaughan, este remete para a figura tutelar de Yeats, essencialmente - tal como decorre da questão inicial - na sua vertente visionária e esotérica, mas incluindo, nas várias interrogações que compõem o poema, referências identificativas de alguns dos momentos mais conhecidos da sua obra. É o que sucede com a alusão a "The Fisherman" (Yeats, *CP* 166-7) em "the soul / Imagined in the dawn cold when it cried" (*ST* 78), ou a Thoor Ballylee em "the old stone tower" (*ST* 78), ou ainda, metonimicamente, à celebração yeatsiana das grandes casas e famílias com "a marble bust commanding the parterre" (*ST* 78). Pelo último terceto, antes da identificação explícita que encerra o poema, perpassam porventura as sombras na relação com uma figura tutelar cuja escrita, por razões etico-históricas, nem sempre constituiu uma fonte de conforto:

> What's the use of a held note or held line
> That cannot be assailed for reassurance?
> (Set questions for the ghost of W.B.) (*ST* 78)

Yeats seria ainda citado sobre espíritos num dos poemas de "Crossings":

> Yeats said, *To those who see spirits, human skin*
> *For a long time afterwards appears most coarse.*
>
> ("Squarings, 3.Crossings, xxxiv", *ST* 92)

Alguma ironia passaria pela invocação deste *dictum* num poema em que o "espírito" contemplado seria um jovem soldado em trânsito para o Vietname, com quem Heaney viajou num autocarro na Califórnia aquando da sua primeira vilegiatura americana - um encontro que comportará uma referência muito mais dantesca do que yeatsiana. Igualmente irónica era a assunção de um paternalismo face a Heaney formulado na voz de Yeats, imaginada

---

[299] Este poema foi publicado pela primeira vez em *TLS* (January 27 - February 2, 1989) 76 com o título "Small Fantasia for W.B.".

num texto de Seamus Deane publicado em 1992, com referência precisamente a inclinações como as que agora vimos descobrindo em *Seeing Things*:

> There's a Mr Heaney who's doing very well. Began with pastoral but is now gratifyingly visionary. A solid man, riddled with light.

- ao que contrapunha a *persona* Joyce, procurando no último poema de "Station Island" a linhagem alternativa que Deane preferiria:

> You can't take the credit for him! I had a chat with him up at Lough Derg, set him on the right road too. His granddaddy is Paddy Kavanagh. [300]

Não sendo obviamente suficiente para implicar por necessidade o estabelecimento de descendências de Yeats para Heaney (a propósito das condicionantes de tais juízos sobre a tradição expendemos já longos parágrafos desde a Introdução), o interesse por intimações espirituais é manifesto em *Seeing Things*, com sucessivas representações da transposição de entidades ou objectos do plano da existência material e objectiva para o da insubstancialidade ou do espaço ilimitado, e na fugacidade de momentos raros. Veja-se uma das definições oferecidas no final da sub-sequência "Lightenings" para o seu título - que joga em quase homofonia com *lightning*, e com os correspondentes sentidos de súbita iluminação, mas também da libertação de um peso (uma catarse?):

> A phenomenal instant when the spirit flares
> With pure exhilaration before death -
> The good thief in us harking to the promise!
>
> ("Squarings, 1.Lightenings, xii", *ST* 66)

Atente-se no adeus ao comum, e à segurança de uma convicção de auto-domínio, que se formulará num poema de "Crossings" a propósito da experiência de patinagem no gelo -

> A farewell to surefootedness, a pitch
>
> Beyond our usual hold upon ourselves.
>
> ("Squarings, 3.Crossings, xxviii", *ST* 86)

- ou ainda no que poderia ser (sobre o atravessamento de uma paisagem de grande placidez por um comboio) a descrição da passagem para outra dimensão, a linearidade temporal alterada concomitantemente à percepção espacial:

> Air spanned, passage waited, the balance rode,
>
> Nothing prevailed, whatever was in store
> Witnessed itself already taking place

---

[300] Deane, "In the republic of letters" 12.

In a time marked by assent and by hiatus.

("Squarings, 2.Settings, xiv", *ST* 70)

E, por fim, registe-se que "Squarings" encerrará com a prefiguração de um momento raro porque epifânico e de *anagnorisis*. A sua primeira metade, decorrendo da reflexão sobre o amplo horizonte costeiro do poema anterior (também já citado), prende-se com modos de conhecimento que se situam aquém ou além dos sentidos, com a relação por vezes equívoca entre o que é intuído e o que se acredita resultante da experiência sensorial e objectiva - como ainda entre essa dimensão intuitiva e o que se atribui ao transcendente:

Strange how things in the offing, once they're sensed,
Convert to things foreknown;
And how what's come upon is manifest

Only in light of what has been gone through.
Seventh heaven may be
The whole truth of a sixth sense come to pass.

("Squarings, 4.Squarings, xlviii", *ST* 108)

A segunda metade coloca o sujeito a prefigurar para si próprio, numa analogia espiritual com uma situação atmosférica e paisagística já por si vivida numa estrada norte-irlandesa, um momento de revelação de tipo paulino, ponto de preenchimento da lacuna espiritual e/ou de conhecimento que o último verso reconhece:

At any rate, when light breaks over me
The way it did on the road beyond Coleraine
Where wind got saltier, the sky more hurried

And silver lamé shivered on the Bann
Out in mid-channel between the painted poles,
That day I'll be in step with what escaped me. (*ST* 108)

Só que - insista-se neste ponto - uma importante feição distintiva de Heaney, carreadora de continuidades de momentos anteriores da obra para este seu mais recente volume, permanecerá na circunstância de o fascínio pelo incomum ser tantas vezes desencadeado a partir do comum. Atente-se, por exemplo, no modo como no primeiro poema da I Parte do livro (antecedida apenas por "The Golden Bough"), com o título "The Journey Back", a possibilidade do fabuloso emergia de entre a rotina do quotidiano e do banal - e isto na voz da *persona* Larkin, "A nine-to-five man who had seen poetry" (*ST* 7), congenialmente colocada numa viagem de hora-de-ponta:

I might have been a wise king setting out
Under the Christmas lights - except that

> It felt more like the forewarned journey back
> Into the heartland of the ordinary.
> Still my old self. Ready to knock one back. (*ST* 7)

Se neste caso a viagem vinha a ser de regresso ao comum e ao quotidiano, na página seguinte a evocação juvenil de jogos de futebol ao entardecer, à partida configurados como quaisquer outros, incluía a condução das circunstâncias sensorialmente apreendidas do jogo a um plano no qual se confundiam representações mentais, impulso imaginativo, imagens oníricas ou intimações do transcendente:

> Youngsters shouting their heads off in a field
> As the light died and they kept on playing
> Because by then they were playing in their heads
> And the actual kicked ball came to them
> Like a dream heaviness, and their own hard
> Breathing in the dark and skids on grass
> Sounded like effort in another world...
> It was quick and constant, a game that never need
> Be played out. Some limit had been passed,
> There was fleetness, furtherance, untiredness
> In time that was extra, unforeseen and free. ("Markings", *ST* 8)

É precisamente isto, que é gratuito e imprevisto e tem lugar por momentos "num outro mundo", para lá de um "limite" caracteristicamente impreciso - "enough was not enough. Who ever saw / The limit in the given anyhow?" ("Wheels Within Wheels", *ST* 46) - e numa aparente subtracção ao tempo, que Ken Robinson considera no já citado "Putting Words to Wonders", com a diferença de Robinson associar o desencadeamento destes momentos a circunstâncias de algum modo raras, e Heaney o localizar em regra no comum. De qualquer modo, a noção de que desses momentos se emerge com a percepção de uma vertente espacial, que não apenas temporal, na sua alteridade - "Once we come to ourselves after such moments, we seem to have been elsewhere"[301] - era explícita no poema que agora citávamos. Do mesmo modo, pelo poema seguinte em *Seeing Things*, primeiro da sequência "Three Drawings", e incidindo também sobre a experiência juvenil do futebol, perpassa a indistinção entre sujeito e objecto que determina as características "não-relacionais" de tais momentos - "whilst they are happening the subject is not aware of himself as subject or of the object as object"[302]:

---

[301] Robinson, "Putting Words to Wonders" 299.

[302] Robinson, "Putting Words to Wonders" 300.

Was it you

or the ball that kept going
beyond you, amazingly
higher and higher
and ruefully free?

("1.The Point", *ST* 10)

A essa súbita indistinção entre sujeito e objecto soma-se a experiência de dissolução no espaço, característica igualmente do momento não-relacional[303], e representada no último poema da mesma sequência, a propósito de um episódio da mitologia escandinava, como expansão no meio aquático e irrestrito:

The hole he smashed in the boat
opened, the way Thor's head
opened out there on the sea.
He felt at one with space,

unroofed and obvious -
surprised in his empty arms
like some fabulous high-catcher
coming down without the ball.

("3.A Haul", *ST* 12)

Merecedor ainda de destaque neste contexto será "The Pitchfork", antes de mais pela particularidade de se ocupar de uma alfaia agrícola, como tantas mencionadas na escrita da ruralidade que nos ocupou no primeiro capítulo, mas para lhe justapor formas que lhe conferem significações mais amplas, desde o dardo, que um guerreiro ou um atleta poderia arremessar, a uma sonda espacial. Nesta última forma, o objecto é subtraído aos limites do espaço finito para ser representado numa viagem cósmica em que o vazio, a luz e o silêncio se complementam, e o olhar que o configura comuta a atenção do gesto de arremesso e ameaça que a imagem do dardo servia para o da recepção da sonda, de um "outro lado" - contacto intergaláctico ou com a divindade?:

And then when he thought of probes that reached the farthest,
He would see the shaft of a pitchfork sailing past
Evenly, imperturbably through space,
Its prongs starlit and absolutely soundless -

But has learned at last to follow that simple lead
Past its own aim, out to an other side
Where perfection - or nearness to it - is imagined
Not in the aiming but the opening hand.

("The Pitchfork", *ST* 23)

Na página seguinte, os primeiros versos de "A Basket of Chestnuts" conjugavam a

[303] Robinson, "Putting Words to Wonders" 302-3.

física das forças centrífuga e centrípeta com a metafísica da sua imputação a uma presença impalpável:

> There's a shadow boost, a giddy strange assistance
> That happens when you swing a loaded basket.
> The lightness of the thing seems to diminish
> The actual weight of what's being hoisted in it. (*ST* 24)

Neste poema quereríamos valorizar também a ânsia pelo visual como o sentido mais próximo dos limites dos sentidos, cuja inadequação, em especial daquele que sugere a apreensão mais imediata da objectividade, é assim sublinhada:

> I recollect this basket full of chestnuts,
> (...)
> And I wish they could be painted, known for what
> Pigment might see beyond them, what the reach
> Of sense despairs of as it fails to reach it,
> Especially the thwarted sense of touch. (*ST* 24)

Mas uma consagração pictórica teve lugar na circunstância a que o poema se reporta (como mencionámos a propósito de citação anterior deste poema), precisamente a feitura do retrato de Heaney que figura na contracapa de *North*, no qual, não figurando o cesto de castanhas, abundam os ecos visuais do seu brilho celuloso e outonal - instância, portanto, de uma ausência entrevista noutras presenças, ou das "coisas que se vêem" para além do estritamente objectivo:

> Since Edward Maguire visited our house
> In the autumn of 1973,
> A basketful of chestnuts shines between us,
> One that he did not paint when he painted me -
>
> Although it was what he thought he'd maybe use
> As a decoy or a coffer for the light
> He captured in the toecaps of my shoes.
> But it wasn't in the picture and is not.
>
> What's there is comeback, especially for him.
> In oils and brushwork we are ratified.
> And the basket shines and foxfire chestnuts gleam
> Where he passed through, unburdened and dismayed. (*ST* 24-5)

Os dados sensorialmente mais imediatos do real, que em fases anteriores da escrita de Heaney gratificavam o sujeito com a inebriação palpável e auditiva das suas impressões, já não são suficientes: "in that utter visibility / The stone's alive with what's invisible" (*ST* 17), declarava-se na segunda secção do poema-título "Seeing Things", perante um pormenor escultórico numa catedral. Na primeira secção do mesmo poema, entretanto, o sujeito

experimentava como que uma descorporização, libertando-se do meio aquático que atravessava para observar do ar a pequenez do mundo e dos destinos humanos:

> All the time
> As we went sailing evenly across
> The deep, still, seeable-down-into water,
> It was as if I looked from another boat
> Sailing through air, far up, and could see
> How riskily we fared into the morning,
> And loved in vain our bare, bowed, numbered heads. (*ST* 16)

Acrescente-se, a propósito desta visão aérea conseguida a partir de uma incursão marítima, que Heaney dedica um dos poemas de "Lightenings" à evocação de um relato constante dos anais do antigo mosteiro de Clonmacnoise, segundo o qual um barco apareceu um dia no ar acima dos monges, quando estes estavam em oração, tendo ficado com a âncora presa no gradeamento do altar, após o que um homem da tripulação desceu por uma corda para a soltar, tendo precisado da ajuda dos monges para se não afogar - concluindo o poema de Heaney com a sugestão de uma simetria, no seu valor de "real" ou de "maravilhoso", para os planos especulares da existência nesse relato lendário:

> the freed ship sailed, and the man climbed back
> Out of the marvellous as he had known it.
> ("Squarings, 1.Lightenings, viii", *ST* 62)

A lista de circunstâncias incomuns associadas a navios em *Seeing Things* incluía ainda a história de um estranho gageiro que só descobriu que o navio se tinha ido embora depois de descer do seu posto brumoso... - reescrita da auto-descrição da *persona* Sweeney num poema de *Station Island* como "a lookout posted and forgotten" ("In the Beech", *SI* 100):

> You are free as the lookout,
>
> That far-seeing joker posted high over the fog,
> Who declared by the time that he had got himself down
> The actual ship had been stolen away from beneath him. ("The Settle Bed", *ST* 29)

Mas neste último poema interessa-nos, acima de tudo, o modo como se escreve o sentido da libertação, da quebra de vínculos e amarras, e em particular porque ele se afirma a partir de um objecto - o do título - cujas associações eram antes de mais de peso, de solidez inamovível, de radicações definitivas:

> Willed down, waited for, in place at last and for good.
> Trunk-hasped, cart-heavy, painted an ignorant brown.
> And pew-strait, bin-deep, standing four-square as an ark. (*ST* 28)

Só que estas qualidades, que determinaram a escrita de Heaney em livros anteriores, e mantêm ainda aqui alguma da sua atracção, são agora combinadas e parcialmente transcendidas por um impulso imaginativo, o salto de uma verificação da materialidade para o funcionamento livre e delirante da imaginação, que pode comportar uma "chuva de camas" como produzir também um *dictum* que não poderá ser por demais valorizado:

> to conquer that weight,
>
> Imagine a dower of settle beds tumbled from heaven
> Like some nonsensical vengeance come on the people,
> Then learn from that harmless barrage that ***whatever is given***
>
> ***Can always be reimagined*** [304] (*ST* 28-9)

Este poderia de facto ser um lema do poeta de *Seeing Things*, na recepção e reconfiguração de legados - que, antes de mais, são os da sua própria escrita - e na renovação, na abertura de novas possibilidades para a sua obra através de uma perspectiva enriquecedora da relação artística com o real, como Elmer Andrews recentemente sublinhou:

> What Heaney's collection as a whole demonstrates is that seeing things is not merely a matter of noticing things; it is bringing them into existence in a new way, endowing them with additional being. This kind of seeing, this investing a thing with an additional existence, is essentially a creative art. [305]

Uma obra que, apesar da sua dimensão e (desde muito cedo) canonização, é a de um poeta ainda *nel mezzo del cammin*, e que em 1987 se apoiava em Eliot para um reconhecimento que valorizava na sua meia-idade: "As Eliot says, we hope to write the poems that are appropriate to the stage of life we're at"[306].

Seria por certo um tempo próximo desse, no qual *Seeing Things* estava em preparação, e que antecedia os cinquenta anos de Seamus Heaney, que se descrevia no verso final do último poema da I Parte do volume como "Time to be dazzled and the heart to lighten", antecedido de uma confissão que era um lamento retrospectivo, mas também uma assunção prospectiva de confiança numa escrita renovada - com a qual terminamos:

> Me waiting until I was nearly fifty
> To credit marvels. ("Fosterling", *ST* 50)

---

[304] Itálicos nossos.

[305] Andrews, "The Spirit's Protest" 231.

[306] Em entrevista não publicada, citada por Foster, *S.H.* 132.

III

REUNINDO CONCLUSÕES

O título escolhido para estas páginas finais visa sinalizar o valor acima de tudo de recapitulação, sumário e explicitação concisa que lhes deverá ser reconhecido. É verdade que a estrutura do estudo que encerram poderia dispensar a apresentação formal de "Conclusões", na medida em que as vai expondo parcelarmente, aponta a cada momento as relações a reconhecer entre as diversas incidências temáticas em que se organiza, e assume a configuração progressiva de capítulos cuja sequência se propõe como resultante de percursos evolutivos descobertos na obra poética e na tradição a que se reporta; mas é igualmente indesmentível que a sua extensão pode comportar o risco de uma menor evidência de tal padrão organizativo, resguardando assim estas páginas da suspeita de redundância.

Recorde-se, então, ter sido ponto de partida deste trabalho a perspectivação da reputação crítica de Seamus Heaney através de uma amostragem que terá permitido compreender a amplitude de recepção e de consequência que a sua obra encontrou, mas também encaminhar o estudo, desde início, para a opção mais específica de uma leitura colocada no contexto irlandês - por vezes menos privilegiado, na atenção crítica dispensada a Heaney, do que as relações com poetas ingleses e americanos. Do contexto de leitura que assim se elegia evidenciavam-se no segundo capítulo da Introdução, acima de tudo, a complexidade e as contradições, mas também o modo como uma profunda consciência de tais características - uma profunda consciência de si como objecto instável e em permanente demanda de confirmação - informa permanentemente a produção literária irlandesa.

Sublinhámos também como a análise dessa consciência exacerbada de si ditava a omnipresença crítica de códigos e termos como **tradição**, **influência** e **intertextualidade**, para os quais críticos com particular proeminência e responsabilidades defenderam ser a literatura irlandesa um espaço de aplicação privilegiado - mas não deixámos igualmente de realçar o risco de tais asserções se transformarem em lugares-comuns, tidos como inquestionáveis mas carecendo de demonstração convincente e de uma interrogação dos termos em que tais aplicabilidades se poderiam definir. A essa interrogação procedíamos no terceiro capítulo da Introdução, como resultado da insuficiência que apontávamos na atitude crítica descrita, assim como da percepção da dependência mútua entre a produção

poética e crítica de Seamus Heaney, e do modo como a essa interdependência subjazia uma estratégia de auto-leitura refractada pela escrita de outros.

Daqui decorreu, então, uma leitura a que chamámos relacional, quer da obra de Heaney em si mesma quer dos diálogos que evidencia face à de outros poetas irlandeses, conduzindo ao reconhecimento da primeira como instância aguda ou ponto de cruzamento dos referidos diálogos - o que no início deste estudo avançámos como hipótese, mas no seu final cremos ter comprovado. A ordem pela qual os interlocutores poéticos de Heaney foram sendo considerados foi a resultante da detecção de inflexões na postura etico-estética e na relação com a experiência e o real na sua poesia, num processo evolutivo determinante de diferentes incidências temáticas e a todo o momento evidenciador do papel dos factores relacionais - da escrita de Heaney consigo própria em diferentes momentos e ênfases, tal como com a escrita de outros - como factor constitutivo da obra poética. Acrescente-se que, no alinhamento desses diferentes momentos, aquilo que à partida era suposto ser um critério de sequência temática acabou, afinal, por revelar corresponder também, *grosso modo*, a uma ordem cronológica - dos livros de Heaney privilegiados nos diferentes capítulos, como também dos interlocutores convocados à leitura pela orientação que neles se descobria predominante.

Na organização do estudo de Heaney atentámos desde início na circunstância de a sua obra poética parecer conter em si própria, como uma preocupação estruturante, orientações para a sua leitura, nas continuidades e auto-citações a cujo reconhecimento convida, definidas - apesar de pronunciamentos do poeta segundo os quais esse modelo de construção deliberada da obra apenas emergiria mais tarde - desde o poema de abertura do seu primeiro volume. A frequência com que reenviámos para "Digging" ao longo deste trabalho terá constituído validação confirmativa da sua escolha como "primeiro poema", não por critérios de valoração estética - mostrámos não discordar do juízo do próprio Heaney sobre a relativa menoridade, a esse nível, de "Digging" - mas como ponto de radicação primeira das recorrências que organizam a totalidade da obra e do estudo a que dela procedemos.

O âmbito da experiência ao qual "Digging" se reportava no plano mais imediato da sua leitura, e que predominava no volume que com ele abria, era o da ruralidade, em relação ao qual foi possível discernir e demonstrar um padrão que no essencial seria aplicável à totalidade da obra de Heaney: aquele que assenta no equilíbrio entre, por um

lado, as continuidades que constituiram desde cedo um dos factores da popularidade de Heaney, por permitirem aos seus leitores o prazer "conservador" do reconhecimento imediato de um âmbito de referência e de processos de escrita que o acompanhavam; por outro, a percepção do ponto em que, contornando o risco iminente da banalização desse quadro de reconhecimento, uma reinvenção tinha de ter lugar. Note-se que este é um modo evolutivo que veio a manifestar-se na (e em torno da) obra de Heaney a um ritmo e com uma premência proporcionais à amplitude da sua recepção e popularidade. Se a nossa leitura terá porventura sido mais enfática na demonstração **do que se mantém** ao longo da obra de Heaney, terá igualmente permitido a compreensão de que não foram muitos os anos de escrita e os volumes que corresponderam à insistência respectivamente na representação da infância rural, do pântano mitopoético, das angústias etico-estéticas do sujeito, ou da perspectiva cívica alegorizada - mas qualquer desses momentos pôde pontualmente contar com manifestações de cansaço (às quais não nos reclamamos imunes) por parte da crítica, por vezes em termos que sugeririam ao leitor menos avisado coincidir o seu objecto com uma prática temporalmente extensíssima.

Retomando, contudo, a questão da representação do espaço rural, tal como ocorre ao longo da obra de Heaney, recorde-se ter o primeiro capítulo desta dissertação permitido provar a inviabilidade de uma sua classificação única, estável e homogénea à luz de códigos como **pastoral** e **antipastoral**, que com alguma frequência lhe foram aplicados pela crítica. De facto, se a rudeza da experiência representada em *Death of a Naturalist* pareceria configurar uma estratégia deliberadamente denunciatória ou evasiva face à vertente idílica do universo pastoral, a sua contraposição implícita à sofisticação de outros espaços ou dimensões da experiência - definidores, afinal, da perpectiva do poeta-enquanto-adulto e da maioria dos leitores, urbanos e superiormente escolarizados, a que se dirige - poderia oferecer-se a uma leitura oposta, tal como o facto de as representações em causa ocorrerem em evocações da infância as poderia filiar numa das linhas de desenvolvimento mais frutíferas do pastoralismo (em especial) pós-Romântico. Por outro lado, e quando é de revisitações adultas do espaço natural que se trata na poesia de Heaney, nomeadamente em *Field Work*, a uma tendência idilicizante do retiro, por parte de um sujeito cuja identidade é assumidamente posterior e refractária aos conflitos e angústias de uma *polis* particularmente confrontacional, contrapõe-se uma consciência de tradição literária, por vezes explícita, que inibe ou modula a assunção descomplicada de um registo pastoral

convencional. Como um dos mais evidentes traços de continuidade sob esta égide temática - à semelhança, afinal, de qualquer das que têm emergido na escrita de Heaney, o que neste estudo repetidamente se pôde realçar - valorize-se a metapoeticidade conferida a tarefas, particularidades da experiência, ou mesmo à paisagem do espaço rural.

A continuidade nessa leitura metapoética deixou-se reconhecer no primeiro capítulo deste estudo em termos quer intra- quer inter-autorais, uma vez que avultava também na obra dos poetas que apontámos como principais modelos e interlocutores de Heaney, para o âmbito da representação em causa, na tradição irlandesa. Conferimos o devido realce ao papel seminal que a esse nível deverá ser (e tem sido) reconhecido a Patrick Kavanagh, e ao modo como a apreciação ensaística de Kavanagh por Heaney exibiu inflexões e reformulações que exibem estreitas afinidades com as evidenciadas na sua poesia - que colocámos em vários momentos em aposição imediata, e demonstrativa, a alguns dos intertextos que encontrava na obra do precursor. Mas tornámos também claro que a valorização do papel de Kavanagh como precursor se deixava reconhecer mais no legado, em termos gerais, de uma postura cultural perante o campo e a experiência rural, do que numa abundância de vínculos intertextuais específicos - que se localizavam mais prontamente entre Heaney e um poeta da geração intermédia como John Montague.
Montague terá sido, aliás, o poeta que mais vezes citámos em aposição a versos de Heaney - no primeiro capítulo, a propósito da ruralidade e na esteira de Kavanagh; no segundo, por se deixar reconhecer como principal interlocutor de Heaney no tratamento mitopoético da História; e ainda no terceiro, pela permanência do familiar e do erótico-conjugal. Essa frequência de citação justifica-se pelo facto de termos comprovadamente encontrado em Montague o exemplo mais flagrante do que a dado passo chamámos "dívidas de sentido duplo", características da apertada rede intertextual na tradição irlandesa do último meio-século, que confundem a posição respectiva de precursores e seguidores - nomeadamente da geração poética que se revelou na década de cinquenta (o caso de Montague mas também de Thomas Kinsella) para a que começou a publicar na década seguinte, como sucedeu com Heaney, Mahon e Longley. A leitura atenta de poemas de Heaney e Montague provenientes de livros publicados em diferentes momentos das respectivas carreiras propiciou, assim, a comprovação de uma complexa e continuada consequência mútua, acrescidamente justificativa do método pelo qual optámos. Esse método encontrou no reemergir de Montague como referência comparativa, em sucessivos capítulos, e mesmo

quando era outro o interlocutor prioritário que procurávamos para Heaney no âmbito temático em causa, um mecanismo evidenciador do modo como o nosso estudo, mesmo se privilegiando capítulo a capítulo o cotejo da obra de Heaney com a de **um** outro poeta, se quis refractário a alinhamentos "a dois" dentro da tradição, resguardando sempre a possibilidade de convocação de mais poetas a uma leitura multívoca. Acrescente-se que, no tratamento da ruralidade, a marca de Montague na tradição de que Heaney é legatário mas também já testador se evidenciou na atenção simultânea ao tradicional e aos sinais da modernização na paisagem rural, e numa valorização do sentido de lugar que assumia com orgulho o *parochialism* de Kavanagh mas ao mesmo tempo exibia efeitos da experiência cosmopolita.

O esforço por tais equilíbrios foi, aliás, característico da geração de Montague e de Kinsella, este último sendo o interlocutor prioritário para as questões estudadas na primeira parte do segundo capítulo. Referimo-nos ao ponto em que, considerando ainda uma relação da escrita com o solo, o descobrimos representado não na (literalmente) **superficialidade** da lavra, mas antes na **profundidade** de escavações que são agora de cariz mais arqueológico e mitico-simbólico do que agrícola, do mesmo modo que o sujeito se descobre e representa menos na literalidade da evocação autobiográfica do que na elicitação das implicações menos objectivas da experiência e da memória - implicações nas quais o biológico e o mítico, o fisiológico e o psicológico, se reflectem e permutam. Na leitura desses processos, e particularmente na metaforização do sexual em episódios da experiência formativa, pudemos encontrar ampla comprovação daquilo que apontámos como sendo a inevitabilidade da consequência de Freud na representação e leitura dessa dimensão da experiência; mas com maior relevo ainda, e em especial com referência à insistente relação do sujeito com o solo como entidade feminina, reconhecemos a validade da auto-descrição semi-jocosa de Heaney como "Jungian in religion". Foi assim possível descobrir compatibilidades surpreendentemente vastas entre a representação por Heaney de formas e nexos com valor primordial, em especial com e a partir de *Door into the Dark*, e complexos arquetípicos ou nexos mitico-simbólicos estudados por Jung e por outros nomes que são referências fundamentais da psicologia como da história das religiões.

Neste âmbito, como dizíamos, o poeta mais atentamente trazido à comparação foi Thomas Kinsella, tendo havido oportunidade de lhe detectar quer um lastro de referência quer formas da sua representação nalguns casos muito próximas das que encontrávamos no

poeta mais novo - embora, em regra, de forma porventura mais programática e intelectualmente assumida do que em Heaney, nomeadamente na referência jungiana; e se, de um modo geral, a posição de Kinsella como precursor era menos inequívoca do que noutros casos, não faltarão igualmente instâncias em que as já crismadas "dívidas de sentido duplo" se deixarão identificar. Reconhecemos, sem dúvida, algumas distinções fundamentais na consagração de certos *topoi* pelos dois poetas, resultantes em boa medida da ênfase de Kinsella num pessimismo moral e existencial alheio a Heaney, em cuja obra não está nunca distante a hipótese, quando não a concretização, de um momento regenerador, revitalizador ou salvífico; isto para além dos percursos quase inversos da recepção e fortuna crítica de um e de outro poetas, ou ainda da oposição em que alguns os colocariam - Heaney como representante maior de uma "poesia do Norte", Kinsella como exemplo e (efectivamente) defensor intransigente de uma leitura unitarizante da tradição poética irlandesa. Mas precisamente a existência de tantos factores de diferenciação confere importância acrescida, como renovadamente quereríamos realçar, às afinidades que se sobrepõem às distinções - à primeira vista muito mais óbvias entre Heaney e Kinsella do que, por exemplo, entre Heaney e Montague - e que de algum modo as relativizam. É que esse reconhecimento constituirá argumento de peso no apoio a um dos objectos de demonstração que mais consistentemente nos ocuparam neste estudo, detendo posição central no seu modelo organizativo: a convicção de que os factores de coesão na poesia irlandesa do último meio-século são incomparavelmente mais significativos do que os de divisão, o que será particularmente evidente quando (como é o caso) a perspectiva de leitura é exógena ao quadro cultural irlandês.

Esse quadro cultural encontraria, por outro lado, algumas das suas feições mais persistentes na fase deste estudo que correspondeu à segunda parte do segundo capítulo, o ponto em que expusemos o cruzamento dos nexos mitico-simbólicos antes estudados com a representação da História irlandesa enquanto adversidade. O tratamento mitopoético da História, a partir de *Wintering Out* e com o seu auge em *North*, surgiu assim como estratégia de consagração da escrita enquanto ordem de algum modo exigida por uma desordem exterior - uma reacção aos *troubles* norte-irlandeses que encontrava uma equivalência antropologicamente universalizante nos gestos, cuja descrição e leitura genéricas recolhemos em Mircea Eliade, com que o homem arcaico conferia sentido e desígnio ao sofrimento, tornando-o suportável na medida da sua subtracção à gratuidade

ou arbitrariedade. Pudemos ver como a procura consolatória por Heaney de precedentes para a adversidade contemporânea - a unicidade do sofrimento em qualquer tempo sendo anulada pela verificação da sua permanência trans- (ou supra-) histórica, a consciência da especificidade de lugares e expressão linguística sempre equilibrada pela universalização mitopoética - se transformou numa das estratégias mais imediatamente identificativas da sua poesia; mas reconhecemo-la igualmente como expressão da tendência recorrente na cultura e na produção literária irlandesas para a reconversão da experiência da derrota e do desapossamento em vitórias e reapossamentos imaginativos.

Foi em John Montague, e em especial no seu volume *The Rough Field*, que localizámos a interlocução mais pronta para esse modo de escrita em Heaney, e quereríamos realçar como, para além das manifestas afinidades que a escrita destes poetas evidenciou com referência a um sentido de perda e à necessidade da sua consequência na poesia, o nosso estudo permitiu concluir de importantes distinções. À partida, tais diferenças pareceriam configurar-se como as existentes entre leituras colocando respectivamente a ênfase no mito e na História. Mas argumentámos ser antes a que se verifica entre duas versões míticas: uma (a de Heaney), assumindo a sua inscrição na ordem do sagrado, fora de qualquer racionalização embora constituindo em si mesma, e nas possibilidades de consecução estética que oferece, um padrão ordenador; a outra (a de Montague), mais descomplicadamente filiada na versão nacionalista da História irlandesa, reclamando-se consequência artística de uma suposta objectividade politico-histórica, que não sobrevive, contudo, à inquirição historiográfica mais recente - passível de remissão, portanto, também ao plano da fé, da validação imaginativa de uma legitimidade, da configuração mitificada de uma sorte colectiva. A distinção estender-se-á também às atitudes dos dois poetas face à questão do que (parafraseando Auden) "a poesia possa fazer acontecer", Montague prevendo para a escrita da adversidade uma função não apenas ordenadora e de explicação do absurdo mas também terapêutica, de efectiva superação catártica - no que diferirá da postura de Heaney, cuja obra se apresenta longamente perturbada não apenas pelas consequências eventuais do pronunciamento poético, mas também pela dúvida sobre a legitimidade de esperar qualquer consequência no plano civico-político.

Disso mesmo se ocupou a primeira parte do terceiro e último capítulo deste estudo, partindo de algumas das muitas evidências das divisões que atravessam a sociedade

irlandesa, e da sua representação na poesia de Heaney, para a configuração dilemática e culposa que a postura do poeta perante esse quadro lhe traz. Houve oportunidade de demonstrar o longo e repetido diferir da resolução ou exorcização de uma culpa sentida mais por omissões do que por actos, assim como de atentar nos vários modos pelos quais Heaney procura uma saída para essa situação ética e artística, desde o ensaiar de uma atitude assumidamente comprometida e denunciatória na segunda parte de *North*, à auto-dramatização como sujeito expiatório na sequência-título de *Station Island*, ou ainda ao experimentar, nas alegorias cívicas incluídas em *The Haw Lantern*, da escrita enviesada que admirava nos poetas leste-europeus (pré-1989). Pelo meio ficavam iniciativas de tradução que não poderão ser por demais valorizadas nas consequências que têm para o eventual encontro de saídas da irresolução que ameaçava perpetuar-se na postura do sujeito - o qual, ao deflectir a sua voz em *personae* enunciatórias dos textos que traduz, poderá encontrar aí um escopo de que não disporia quando pronunciando-se de um modo mais passível de sobreposição à identidade autoral. Desses esforços há que dar relevo a *Sweeney Astray* e aos poemas a que esta tradução dá origem e que constituem a terceira parte de *Station Island*, mas impõe-se igualmente realçar que só quando a opção é inequivocamente de ordem dramática, o que sucede com *The Cure at Troy*, a libertação através de vozes-outras encontra a sua consagração decisiva. Com essa tradução do *Filoctetes* de Sófocles Heaney terá então encontrado, através de uma bifurcação na sua *praxis* literária, a solução para o que, em coexistência numa única categoria genérica, ameaçava perpetuar-se enquanto conflito - o seu último livro parece confirmá-lo, embora uma conclusão desta ordem tenha de ser provisória quando, como é o caso, a obra pode estar longe de se concluir.

No desígnio inter-autoral deste estudo, a fase a que agora nos reportávamos terá sido das mais importantes, na medida em que conduziu à aproximação da poesia de Heaney e de Derek Mahon, coetâneos mas com as suas origens em lados opostos das divisões que têm marcado a vida do Ulster - questão nada despicienda em termos de valores e perspectivas éticas, estéticas e intelecto-culturais, por muito pouca que seja a sintonia dos poetas com as manifestações mais estridentes das comunidades de que provêm. Pudemos concluir, é certo, que a proveniência exibe as suas marcas na escrita e na identidade que revela, em Heaney como em Mahon: se previamente tínhamos acentuado valores como a humildade e uma tendência para a resignação, a valorização do sagrado, o culto de valores familiares e tradicionais, ou o impulso gregário e o sentido de comunidade como marcas predominantes

de uma identidade rural e católica que se revelavam na poesia de Heaney, sublinhámos em Mahon sinais do individualismo, da experiência urbana, da aversão humanista a causas sectárias e de uma correspondente preocupação pluralista e multifocal, da perspectiva secular ou da crença no progresso - que se encontram entre o património ético e intelectual de que se reclamam liberais do Ulster de origem em regra protestante, e também em regra distanciados relativamente a essa origem. O reconhecimento da amplitude de tais distinções confere, então, importância acrescida aos aspectos de partilha, situáveis, no plano dos conseguimentos formais, na circunstância de os dois poetas integrarem uma geração reputada pelo seu domínio de um "conservadorismo" traduzido na adesão a modalidades prosódicas tradicionais e no culto de algumas formas fixas da lírica. Mas a dimensão da partilha evidencia-se acima de tudo, para os nossos propósitos, num consenso implícito sobre a indesejabilidade de pronunciamentos directos sobre os *troubles*, e na vertente de auto-questionação do sujeito que tematicamente define neste estudo o momento ao qual Mahon foi convocado como interlocutor de Heaney. No caso de Mahon, a postura em causa particulariza-se, entre outras questões, na desafeição do poeta em relação aos seus - os protestantes de Belfast - em muitas das feições que lhes definem uma identidade. Conta com uma razoável concordância crítica a noção de que Mahon será a mais relevante voz poética proveniente da comunidade protestante, enquanto Heaney o será inquestionavelmente para a católica, e a noção de uma equivalência de função cultural, conjugada com as referidas partilhas, foi assim um contributo importante para a nossa tese de que os factores de coesão detêm vantagem em relação às por vezes excessivamente propaladas divisões na tradição poética irlandesa.

Algo de semelhante se pode afirmar quanto aos diálogos que reconhecemos entre Heaney e Michael Longley, outro seu contemporâneo de proveniência protestante como Mahon - embora menos crítico face à comunidade de origem - diálogos esses que considerámos não na vertente cívica e política, apesar das preocupações de Longley nesse domínio, mas antes na do privado, da experiência familiar, amorosa e conjugal, que definiu tematicamente a segunda parte do nosso último capítulo. Questões, enfim, que preservam um lugar na escrita de poetas irlandeses suficientemente destacado para tornar inevitável neste estudo a sua consideração, com um realce que será tão merecido quanto a proeminência de preocupações públicas na experiência e na produção literária irlandesas tornariam a "permanência do privado" porventura menos esperada pelo leitor.

Como dimensão da experiência cujo lugar na escrita do privado aproxima Heaney e Longley - mas não, por exemplo, Montague, que considerámos também com algum pormenor, mas mais na perspectiva do erótico - realçámos a entrega ao doméstico e ao conjugal numa placidez porventura mais vincada em Heaney, mas que de um para outro poeta exibe significativas afinidades de referência e de representação. Será a consequência provável, afinal, não apenas de uma atenta leitura mútua - com alguma frequência reconhecida, aliás, no hábito da dedicatória mútua de poemas - mas de afinidades entre dois poetas de uma mesma geração e com uma efectiva partilha experiencial, de expectativas e de valores, que recobre e relativiza diferenças confessionais tantas vezes apresentadas como insanáveis.

Assim se cumpriu um desígnio que nos permite neste ponto reafirmar com alguma confiança o lugar axial, de ponto privilegiado de cruzamento de linhas de tradição e modos de escrita na poesia irlandesa do último meio-século, que à partida reclamámos para Seamus Heaney como hipótese de leitura, e agora acreditamos comprovada. O nosso último capítulo teve, contudo, uma terceira parte, incidente quase em exclusivo sobre o mais recente livro do poeta, não porque o tempo de escrita desta dissertação implicasse o diferir da sua leitura para essa posição terminal - considerámos poemas de *Seeing Things* em qualquer dos capítulos anteriores, inscrevendo-o assim em nexos de continuidade - mas por nele pretendermos localizar o (provável) transcender definitivo de algumas das perplexidades intelectuais e emocionais que mais longamente encontrámos na escrita de Heaney. Esse ponto de eventual encerramento de uma etapa de escrita é possibilitado pela abertura ao onírico e ao maravilhoso que avulta em *Seeing Things*, uma abertura que entendemos estar para além das possibilidades de leitura intertextual que fomos urdindo, e que por isso mesmo poderá constituir um contributo revitalizador não só da escrita de Heaney mas de uma tradição tão comprometida consigo própria quanto é a que estudámos. A *praxis* anterior de Heaney na grande estruturação e coerência da sua obra levar-nos-á a esperar que as novas possibilidades assim sugeridas se corroborem em volumes sequentes - continuidades cuja confirmação tem, inevitavelmente, de ficar em suspenso no final deste estudo.

BIBLIOGRAFIA

BIBLIOGRAFIA

Nota: adopta-se o critério de listar apenas a bibliografia citada ao longo deste estudo, e que afectou desse modo mais imediato a sua realização

A. BIBLIOGRAFIA PRIMÁRIA

1.Textos de Seamus Heaney (por ordem cronológica em cada categoria)

a) Poemas

Death of a Naturalist. London: Faber, 1966.

Door into the Dark. London: Faber, 1969.

Wintering Out. London: Faber, 1972.

North. London: Faber, 1975.

Field Work. London: Faber, 1979.

Station Island. London: Faber, 1984.

The Haw Lantern. London: Faber, 1987.

New Selected Poems 1966-1987. London: Faber, 1990.

Seeing Things. London: Faber, 1991.

b) Traduções

Sweeney Astray. London: Faber, 1983.

The Cure at Troy: A version of Sophocles's Philoctetes. London: Faber, 1990.

c) Ensaios

Colectâneas:

Preoccupations: Selected Prose 1968-1978. London: Faber, 1980.

The Government of the Tongue: The 1986 T.S. Eliot Memorial Lectures and Other Critical Writings. London: Faber, 1988.

The Place of Writing: The Inauguration of the Richard Ellmann Lectures in Modern Literature. Atlanta, Ga.: Scholars Press, 1989.

The Redress of Poetry: An Inaugural Lecture delivered before the University of Oxford on 24 October 1989. Oxford: Clarendon Press, 1990.

Não coligidos:

"An Open Letter". Field Day (ed.), *Ireland's Field Day* 19-30.

"Anglo-Irish Occasions". *LRB* (5 May 1988): 9.

"Correspondences: Emigrants & Inner Exiles". Kearney (ed.), *Migrations* 21-31.

"Earning a Rhyme: Notes on Translating *Buile Suibhne*". Warren (ed.), *The Art of Translation* 13-20.

"Envies and Identifications: Dante and the Modern Poet". *IUR* 15:1 (Spring 1985): 5-19.

"Forked Tongues, Céilis and Incubators". *Fortnight* 197 (September 1983). Bell et al. (eds.), *Troubled Times* 113-16.

"Learning from Eliot". *Agenda* 27:1 (Spring 1989): 17-31.

"Mother Ireland". *The Listener* (7 December 1972) 790

"On Irish Expressionist Painting - Seamus Heaney: A Reply". *IR* 3 (1988): 34-6.

"Place and Displacement: Reflections on some Recent Poetry from Northern Ireland". *The Agni Review* 22 (1985): 158-77.

"The Poetry of Richard Murphy". *IUR* 7:1 (Spring 1977): 18-30

"The Poet as a Christian". *The Furrow* 29:10 (October 1978): 603-6.

"The Regional Forecast". Draper (ed.). *The Literature of Region and Nation* 10-23.

"The Universal Poet - John Hewitt: 1907-1987 - An Appreciation". *The Sunday Tribune* (5 July 1987) 18.

2. Textos de Patrick Kavanagh, Thomas Kinsella, John Montague, Michael Longley e Derek Mahon (por ordem cronológica de poetas e de volumes)

(i) de Patrick Kavanagh

a) Poemas

Collected Poems. London: MacGibbon & Kee, 1964.

b) Autobiografia / Ficção em prosa

The Green Fool (1938). Harmondsworth: Penguin, 1975.

Tarry Flynn (1948). London: Penguin, 1988.

c) Artigos, Ensaios

Collected Pruse. London: Martin Brian & O'Keeffe, 1967.

"A Kavanagh Potpourri: Some Observations of a Literary Man". *JIL* VI:1 (January 1977): 22-35.

"Studies in the Technique of Poetry: Extracts from Ten Lectures". Peter Kavanagh (ed.), *Patrick Kavanagh: Man and Poet* 239-47.

(ii) de Thomas Kinsella

a) Poemas

Poems 1956-1973. Portlaoise: The Dolmen Press, 1980.

Peppercanister Poems 1972-1978. s.l.: Wake Forest U.P., 1979.

Blood and Family. Oxford: O.U.P., 1988.

Personal Places. Dublin: The Dedalus Press, 1990.

Poems from Centre City. Dublin: The Dedalus Press, 1990.

Madonna and Other Poems. Dublin: Peppercanister, 1991.

Open Court. Dublin: Peppercanister, 1991.

b) Ensaios

Thomas. "The Irish Writer". *EI* II:2 (Summer 1967): 8-15.

"The Poetic Career of Austin Clarke". *IUR* IV:1 (Spring 1974) 128-36.

(iii) de John Montague

a) Poemas

Poisoned Lands and Other Poems. London: MacGibbon and Kee, 1961.

A Chosen Light. London: MacGibbon and Kee, 1967.

Tides. Dublin: The Dolmen Press, 1970.

The Rough Field (1972). 4th edition. Portlaoise: The Dolmen Press, 1984.

A Slow Dance. Dublin: The Dolmen Press, 1975.

The Great Cloak. Dublin: The Dolmen Press, 1978.

The Dead Kingdom. Portlaoise: The Dolmen Press, 1984.

Mount Eagle. Oldcastle: The Gallery Press, 1988.

b) Ensaios

The Figure in the Cave and other essays. ed. Antoinette Quinn. Dublin: The Lilliput Press Ltd, 1989.

"The Young Writer". *The Bell* XVII:7 (October 1951): 5-12.

"Work Your Progress". *IUR* 12:1 (Spring 1982): 48-52.

(iv) de Michael Longley

a) Poemas

Poems 1963-1983. Harmondsworth: Penguin, 1986.

Gorse Fires. London: Secker & Warburg, 1991.

b) Ensaios

"A Boy on a Sleeping Volcano". Bell et al. (eds.), *Troubled Times* 121-2.

"The Neolithic Night: A Note on the Irishness of Louis Macneice". Dunn (ed.), *Two Decades of Irish Writing* 98-104.

(v) de Derek Mahon

a) Poemas

Poems 1962-1978. Oxford: O.U.P., 1979.

The Hunt by Night. Oxford: O.U.P., 1982.

Antarctica. Dublin: The Gallery Press, 1985.

Selected Poems. London / Oldcastle: Viking / Gallery, 1991.

The Yaddo Letter. Olcastle: The Gallery Press, 1992.

b) Tradução

The Bacchae - after Euripides. Oldcastle: The Gallery Press, 1991.

c) Ensaio

"MacNeice in England and Ireland". Brown and Reid (eds.), *Time was Away* 113-22.

3. Textos de outros autores citados

Aubrey, John. *Aubrey's Brief Lives*. Ed. Oliver Lawson Dick (1949). Harmondsworth: Penguin, 1976.

Auden. W.H. *Collected Poems*. ed. Edward Mendelson. revised edition. London: Faber, 1991.

Bíblia Sagrada. 3ªed. Lisboa: Difusora Bíblica, 1968.

Boswell, James. *Boswell's Life of Johnson*. 2 vols. London: Dent, 1967.

Clare, John. *Selected Poems and Prose*. ed. Eric Robinson and Geoffrey Summerfield. Oxford: O.U.P., 1967.

Dante Alighieri. *Inferno*. Milano: Rizzoli, 1980.

Dante Alighieri. *Purgatorio*. Milano: Rizzoli, 1984.

Douglas, Keith. *The Complete Poems*. ed. Desmond Graham. Oxford: O.U.P., 1978.

Eliot, T.S. *Collected Poems 1909-1962*. London: Faber, 1963.

Frost, Robert. *Selected Poems*. ed. Ian Hamilton. London: Penguin, 1973.

Hesiod. *Hesiod and Theognis*. trans. Dorothea Wender (1973). Harmondsworth: Penguin, 1981.

Hill, Geoffrey. *Collected Poems*. London: Penguin, 1985.

Homer. *The Odyssey*. trans. by E.V. Rieu (1946). Harmondsworth: Penguin, 1986.

Hopkins, G.M. *The Poems of Gerard Manley Hopkins*. 4th edition (1967). ed. W.H. Gardner and N.H. MacKenzie. Oxford: O.U.P, 1970.

Hughes, Ted. *The Hawk in the Rain* (1957). London: Faber, 1968.

Hughes, Ted. *Lupercal* (1960). London: Faber, 1970.

Joyce, James. *A Portrait of the Artist as a Young Man. The Portable James Joyce* (1947). ed. Harry Levin. Harmondsworth: Penguin, 1977 : 243-526.

Joyce, James. *Ulysses*. ed. Hans Walter Gabler. Harmondsworth: Penguin, 1986.

Larkin, Philip. *The Whitsun Weddings* (1964). London: Faber, 1971.

Larkin, Philip. *Selected Letters of Philip Parkin 1940-1985*. ed. Anthony Thwaite. London: Faber, 1992.

Lowell, Robert. *Robert Lowell's Poems: A Selection*. ed. Jonathan Raban. London: Faber, 1974.

MacNeice, Louis. *Collected Poems* (1966). London: Faber, 1979.

Muldoon, Paul. *Meeting the British*. London: Faber, 1987.

Muldoon, Paul. *Selected Poems 1968-1983*. London: Faber, 1986.

Ovid. *Metamorphoses*. trans. Mary M. Innes (1955). Harmondsworth: Penguin, 1983.

Paulin, Tom. *Liberty Tree*. London: Faber, 1983.

Platão. *Fédon*. trad. Maria Teresa Schiappa de Azevedo. Coimbra: Minerva, 1988.

Plath, Sylvia. *Collected Poems*. ed. Ted Hughes. London: Faber, 1981.

Plato. *The Symposium*. trans. by Walter Hamilton (1951). Harmondsworth: Penguin, 1983.

Shaw, George Bernard. "The Censorship". Carlson (ed.), *Banned in Ireland* 135.

Swift, Jonathan. "Letter from Swift to Pope (30 Aug. 1716)" [extract]. Loughrey (ed.), *The Pastoral Mode* 65-6.

Tacitus. "Germania". *The Agricola and the Germania*, trans. H. Mattingly (1948; revised 1970). London: Penguin, 1970.

Theocritus. *The Idylls*. trans. by Robert Wells. London: Penguin, 1988.

Thomas, R.S. *Selected Poems 1946-1968*. London: Granada, 1979.

Virgil. *The Eclogues*. trans. Guy Lee. London: Penguin, 1984.

Yeats, W.B. "The Censorship and St. Thomas Aquinas". Carlson (ed.), *Banned in Ireland* 130-2.

Yeats, W.B. *Collected Poems* (1933, 1950). London: Macmillan, 1990.

Yeats, W.B. *Selected Criticism and Prose*. London: Pan Books, 1980.

Yeats, W.B. *The Senate Speeches of W.B. Yeats*. ed. Donald R. Pearce. London: Faber, 1961.

4. Antologias

Alvarez, A (ed.). *The New Poetry*. Harmondsworth: Penguin, 1962.

Barrell, John and John Bull (eds.). *The Penguin Book of English Pastoral Verse* (1974). Harmondsworth: Penguin, 1982.

Barry, Sebastian (ed.). *The Inherited Boundaries: Younger Poets of the Republic of Ireland - An Anthology*. Portlaoise: Dolmen Press, 1988.

Bradley, Anthony (ed.). *Contemporary Irish Poetry*. New and Revised edn. Berkeley and Los Angeles,Cal: University of California Press, 1988.

Dawe, Gerald (ed.). *The Younger Irish Poets*. Belfast: Blackstaff, 1982.

Deane, John F. (ed.). *Irish Poetry of Faith and Doubt: the Cold Heaven*. Dublin: Wolfhound, 1990.

Deane, Seamus (gen ed.). *The Field Day Anthology of Irish Writing*. 3 vols. Derry: Field Day / London: Faber, 1991.

Fallon, Peter and Derek Mahon (eds.). *The Penguin Book of Contemporary Irish Poetry*. London: Penguin, 1990.

Harmon, Maurice (ed.). *Irish Poetry After Yeats: Seven Poets*. Dublin: Wolfhound, 1979.

Kelly, A.A. (ed.). *Pillars of the House: An Anthology of Verse by Irish Women from 1690 to the Present*. Dublin: Wolfhound, 1987.

Kennelly, Brendan (ed.). *The Penguin Book of Irish Verse*. 2nd edn. Harmondsworth: Penguin, 1981.

Kiely (ed.), Benedict. *The Penguin Book of Irish Short Stories*. London:Penguin, 1981.

Kinsella, Thomas (ed.). *The New Oxford Book of Irish Verse*. Oxford: O.U.P., 1986.

Lucie-Smith, Edward (ed.). *British Poetry since 1945*. Harmondsworth: Penguin, 1970.

Morash, Christopher (ed.). *The Hungry Voice: The Poetry of the Irish Famine*. Blackrock, Co. Dublin: Irish Academic Press, 1989.

Morrison, Blake and Andrew Motion (eds.). *The Penguin Book of Contemporary British Poetry*. Harmondsworth: Penguin, 1982.

Muldoon, Paul (ed.). *The Faber Book of Contemporary Irish Poetry*. London: Faber, 1986.

O'Rourke, Maureen and James MacKillop (eds.). *Irish Literature: A Reader*. Syracuse, N.Y.: Syracuse U.P., 1987.

Ormsby, Frank (ed.). *The Long Embrace: Twentieth-Century Irish Love Poems*. Galway: Blackstaff, 1988.

Ormsby, Frank (ed.). *Poets from the North of Ireland*. Belfast: Blackstaff, 1979.

Ormsby, Frank (ed.). *A Rage for Order: Poetry of the Northern Ireland Troubles*. Belfast: Blackstaff, 1992.

Redshaw, Thomas Dillon (ed.). *Hill Field: Poems and Memoirs for John Montague on His Sixtieth Birthday, 28 February 1989*. Oldcastle, Co. Meath: The Gallery Press 1989.

Reeves, James (ed.). *Georgian Poetry* (1962). Harmondsworth: Penguin, 1981.

B. BIBLIOGRAFIA SECUNDÁRIA

1. Específica

Adair, Tom. "Calling the Tune: Seamus Heaney interviewed by Tom Adair". *LHR* 6:2 (Autumn 1989): 5-8.

Allen, Michael. "Holding Course". *IR* 3 (1988): 108-18.

Allen, Michael. "New Anthologies for Old". *IR* 9 (Autumn 1990) 100-2.

Allen, Michael. "Options: The Poetry of Michael Longley". *EI* X:4 (Winter 1975): 129-36.

Allen, Michael. "Provincialism and Recent Irish Poetry: The Importance of Patrick Kavanagh". Dunn (ed.), *Two Decades of Irish Writing* 23-36.

Allen, Michael and Angela Wilcox (eds.). *Critical Approaches to Anglo-Irish Literature*. Gerrards Cross: Colin Smythe, 1989.

Alvarez, A. "A Fine Way With the Language". *The New York Review of Books* (6 March 1980): 16.

Alvarez, A. "Plain Human Speech: East European poetry and radical *chic*". *TLS* (May 15 1992): 6-7.

Anderson, Nathalie F. "Queasy Proximity: Seamus Heaney's Mythical Method". *EI* 23:4 (Winter 1988): 103-13.

Andrews, Elmer. "The Poetry of Derek Mahon: 'places where a thought might grow'". Andrews (ed.), *Contemporary Irish Poetry* 235-63.

Andrews, Elmer. *The Poetry of Seamus Heaney: All the Realms of Whisper*. Basingstoke and London: Macmillan, 1988.

Andrews, Elmer, "Review: Thomas C. Foster, *Seamus Heaney*". *LHR* 8:1 (Spring 1991): 20.

Andrews, Elmer. "The Spirit's Protest". Andrews (ed.), *Seamus Heaney: A Collection of Critical Essays* 208-32.

Andrews, Elmer (ed.). *Contemporary Irish Poetry: A Collection of Critical Essays*. Basingstoke and London: Macmillan, 1992.

Andrews, Elmer (ed.). *Seamus Heaney: A Collection of Critical Essays*. Basingstoke and London: Macmillan, 1992.

Attridge, Derek (ed.). *The Cambridge Companion to James Joyce*. Cambridge: C.U.P., 1990.

Baird, G.H.M. Brian. "'The Other Man Concealed': Patrick Kavanagh's Cultural Criticism - A Cryptic Autobiography?". Kosok (ed.), *Studies in Anglo-Irish Literature* 357-67

Bartlett, Thomas et al. (eds.). *Irish Studies: A General Introduction*. Dublin: Gill and Macmillan, 1988.

Bell, Robert. "Chronology of Events 1970-90". Bell et al. (eds.), *Troubled Times* 147-221.

Bell, Robert, Robert Johnstone and Robin Wilson (eds.). *Troubled Times: Fortnight Magazine and the Troubles in Northern Ireland 1970-91*. Belfast: Blackstaff Press, 1991.

Bloom, Harold (ed.). *Seamus Heaney*. New York: Chelsea House Publishers, 1986.

Boland, John. "Winter of Discontent". *Hibernia* (Friday, December 1, 1972): 11.

Bradley, Anthony. "Literature and Culture in the North of Ireland". Kenneally (ed.), *Cultural Contexts* 36-72.

Bramsback, Birgit and Martin Croghan (eds.). *Anglo-Irish and Irish Literature: Aspects of Language and Culture*. Proceedings of the Ninth International Congress of the International Association for the Study of Anglo-Irish Literature Held at Uppsala University, 4-7 August, 1986, 2 vols. Uppsala: 1988.

Brandes, Randy. "Seamus Heaney: An Interview". *Salmagundi* 80 (Fall 1988): 18.

Bredin, Hugh. "A Language of Courage and Love of Objects". *Fortnight* (November 1984): 18, 20.

Broder, Peggy F. "Breaking the Shell of Solitude: Some Poems of Thomas Kinsella". *EI* XIV:2 (Summer 1979): 80-92.

Broder, Peggy F. "Images of the Feminine in the Poetry of Thomas Kinsella". *CJIS* V:1 (June 1979): 87-99.

Brophy, James D. and Raymond J. Porter (eds.). *Contemporary Irish Writing*. Boston, Ma: Iona College Press / Twayne Publs., 1983.

Brown, Richard. "Bog Poems and Book Poems: Doubleness, Self-Translation and Pun in Seamus Heaney and Paul Muldoon". Corcoran (ed.), *The Chosen Ground* 153-67

Brown, Terence. "Dublin in Twentieth-Century Writing: Metaphor and Subject". *IUR* VIII:1 (Spring 1978): 7-21.

Brown, Terence. "Identities in Ireland: The Historical Perspective". Lundy and Mac Póilin (eds.), *Styles of Belonging* 33-45.

Brown, Terence. *Ireland's Literature: Selected Essays*. Mullingar: The Lilliput Press, 1988.

Brown, Terence. "Louis MacNeice's Ireland". Brown and Grene (eds.), *Tradition and Influence* 79-96.

Brown, Terence. "A Northern Renaissance: Poets from the North of Ireland, 1965-1980". *Ireland's Literature* 203-22.

Brown, Terence. *Northern Voices: Poets from Ulster*. Dublin: Gill and Macmillan, 1975.

Brown, Terence. "Saxon and Celt: the Stereotypes". *Ireland's Literature* 3-13.

Brown, Terence. "The Witnessing Eye and the Speaking Tongue". Andrews (ed.), *Seamus Heaney: A Collection* 182-92.

Brown, Terence and Alec Reid (eds.). *Time was Away: the World of Louis MacNeice*. Dublin: Dolmen Press, 1974.

Brown, Terence and Nicholas Grene (eds.). *Tradition and Influence in Anglo-Irish Poetry*. London and Basingstoke: Macmillan, 1989.

Buckley, Vincent. "Poetry and the Avoidance of Nationalism". *Threshold* 32 (Winter 1982): 8-34.

Byrne, John. "Derek Mahon: A Commitment to Change". *The Crane Bag* 6:1 (1982) 62-72.

Byron, Catherine. *Out of Step: Pursuing Seamus Heaney to Purgatory*. Bristol: Loxwood Stoneleigh, 1992.

Carlson, Julia (ed.). *Banned in Ireland: Censorship and the Irish Writer*. London: Routledge, 1990.

Carson, Ciaran. "Belfast Notes". *TLS* (October 27 / November 2, 1989): 1182.

Carson, Ciaran. "Escaped from the Massacre?". *HU* 50 (Winter 1975): 183, 185.

Carson, Ciarán. "Hibernian Assumptions". *IR* 1 (1986): 99-102.

Clark, Rosalind. *The Great Queens: Irish Goddesses from the Morrígan to Cathleen Ní Houlihan*. Gerrards Cross: Colin Smythe, 1991.

Clarke, Austin. "Irish Poetry To-Day". *The Dublin Magazine* X:1 New Series (January-March, 1935): 26-32.

Connolly, Peter (ed.). *Literature and the Changing Ireland*. Gerrards Cross: Colin Smythe, 1982.

Conover, Roger. "Book review: *North*". *EI* XI:2 (Summer 1976) 142.

Cooke, Harriet. "Interview [with Seamus Heaney]". *Irish Times* (28 December 1973): 8.

Corcoran, Neil. "Anglo-Irish disagreement". *TLS* (September 9-15, 1988): 988.

Corcoran, Neil. *Seamus Heaney*. London: Faber, 1986.

Corcoran, Neil (ed.). *The Chosen Ground: Essays on the Contemporary Poetry of Northern Ireland*. Bridgend, Mid Glamorgan: Seren Books, 1992.

Crawford, Robert. "Callaloo". *LRB* (20 April 1989): 22-3.

Cronin, Michael. "Babel's Suburbs: Irish Verse Translation in the 1980s". *IUR* 21:1 (Spring/Summer 1991): 15-26.

Crotty, Patrick. "Lyric Waters". *IR* 11 (Winter 1991-92): 114-20.

Crotty, Patrick. "Vocal Visitations". *IR* 9 (Autumn 1990): 104.

Crozier, Maurna (ed.). *Cultural Traditions in Northern Ireland: Varieties of Irishness* * / *Varieties of Britishness* **. Belfast: Institute of Irish Studies, The Queen's University of Belfast, 1989* /1990**.

Davis, Dick. "*Door into the Dark*". Curtis (ed.), *The Art of Seamus Heaney* 27-34.

Dawe, Gerald. "'Icon and Lares': Derek Mahon and Michael Longley". Longley and Dawe (eds.), *Across a Roaring Hill* 218-35.

Dawe, Gerald. "Invocation of Powers: John Montague". Corcoran (ed.), *The Chosen Ground* 15-32.

Dawe, Gerald. "Living in our own time". *LHR* 7: 1/2 (Summer 1990): 43

Dawe, Gerald. "The Smiling Shore". *PR* 81:2 (Summer 1991): 17.

Dawe, Gerald. "Undermining Assumptions - II.The Irish Poet: Anecdotes over a Jar". *IR* 9 (Autumn 1990): 57-60.

Dawe, Gerald and John Wilson Foster (eds.). *The Poet's Place - Ulster Literature and Society: Essays in Honour of John Hewitt, 1907-1987.* Belfast: Institute of Irish Studies, The Queen's University of Belfast, 1991.

Deane, Seamus. "Canon Fodder: Literary Mithologies in Ireland", Lundy and Mac Póilin (eds.), *Styles of Belonging* 22-32.

Deane, Seamus. *Celtic Revivals: Essays in Modern Irish Literature 1880-1980.* London: Faber, 1985.

Deane, Seamus. "Civilians and Barbarians". Field Day (ed.), *Ireland's Field Day* 31-42.

Deane, Seamus. "Heroic Styles". Field Day (ed.), *Ireland's Field Day* 43-58.

Deane, Seamus. "In the republic of letters - a dialogue between W.B.Yeats and James Joyce on the occasion of their reincarnation on the expiry of copyright, recorded by Seamus Deane". *TLS* (January 17, 1992): 12

Deane, Seamus. "An Irish Intelligentsia: Reflections on its Desirability". *HU* double issue 46/47 (1974/-75): 27-34.

Deane, Seamus. "Irish Poetry and Irish Nationalism". Dunn (ed.), *Two Decades of Irish Writing* 4-22.

Deane, Seamus. "Joyce the Irishman". Attridge (ed.), *The Cambridge Companion to James Joyce* 31-53.

Deane, Seamus. "National Character and National Audience: Races, Crowds and Readers". Allen and Wilcox (eds.), *Critical Approaches* 40-52.

Deane, Seamus. "Powers of earth and visions of air". *TLS* (March 16-22 1990): 275-6.

Deane, Seamus. *A Short History of Irish Literature*. London: Hutchinson, 1986.

Deane, Seamus. "Unhappy and at Home: Interview with Seamus Heaney". *The Crane Bag* 1:1 (1977): 61-7.

Denman, Peter. "Book Reviews: Thomas Kinsella, *Madonna and Other Poems / Open Court*". *IUR* 22:1 (Spring/Summer 1992): 191-2

Denman, Peter. "Book Reviews: Thomas Kinsella, *Open Court*". *IUR* 22:1 (Spring/Summer 1992): 191-2.

Denning, Robert H., ed. *James Joyce: The Critical Heritage*. 2 vols. London: Routledge, 1970

Dhonnchadha, Máirín Ní and Theo Dorgan (eds). *Revising the Rising*. Derry: Field Day, 1991.

Dillon, Ellis. "The Irish Writers Union". *ILS* 8:1 (Spring 1989): 20.

Donoghue, Denis. "Afterword". Field Day (ed.), *Ireland's Field Day* 107-20.

Donoghue, Denis. "Denis Donoghue writes about Louis MacNeice, and the thrusting of Shakespeare into touch". *LRB* (23 April 1987): 19.

Donoghue, Denis. *We Irish*. Brighton: Harvester, 1986.

Dunn, Douglas. "Mañana is Now". *Encounter* XLV:5 (November 1975): 76-81.

Dunn, Douglas. "Manoeuvres". *IR* 1 (1986): 84-90.

Dunn, Douglas (ed.). *Two Decades of Irish Writing: A Critical Survey*. Cheadle Hulme: Carcanet, 1975.

Duytschaever, Joris and Geert Lernout (eds.). *History and Violence in Anglo-Irish Literature*. Amsterdam: Rodopi, 1988.

Duytschaever, Joris. "History in the Poetry of Derek Mahon". Duytschaever and Lernout (eds.), *History and Violence* 97-110.

Ellmann, Richard. *Four Dubliners*. London: Hamish Hamilton, 1987.

Fallis, Richard. *The Irish Renaissance: an Introduction to Anglo-Irish Literature*. Dublin: Gill and Macmillan, 1978.

Field Day Theatre Company (ed.). *Ireland's Field Day*. London: Hutchinson, 1985.

Fiérobe, Claude. "Signes et Signatures dans la Poésie de Heaney". Genet (ed.), *Studies on Seamus Heaney* 9-26.

Fitzgerald, Robert. "Seamus Heaney: An Appreciation". Bloom (ed.), *Seamus Heaney* 39-44.

Fitzgerald, Jennifer. "The Arts and Ideology: Jennifer Fitzgerald talks to Seamus Deane, Joan Fowler and Frank McGuinness". *The Crane Bag* 9:2 (1985): 60-9.

Flynn, Joyce. "Culture Matters". *ILS* 12:2 (Fall 1993): 20.

Forbes, Peter. *Poetry Review*. 79: 4 (Winter 1989/90): 3.

Foster, John Wilson. *Colonial Consequences: Essays in Irish Literature and Culture*. Dublin: The Lilliput Press, 1991.

Foster, John Wilson. "A Future for Irish Studies". *IR* 3 (1988): 75-88.

Foster, John Wilson. "The Poetry of Patrick Kavanagh: A Reappraisal". *Mosaic* XII:3 (Spring 1979): 139-52.

Foster, John Wilson. "Radical Regionalism". *IR* 7 (Autumn 1989): 1-15.

Foster, John Wilson. "A Runagate Tongue, or, English as We Speak It in Ulster". *ILS* 12:2 (Fall 1993): 24-7.

Foster, John Wilson. "Seamus Heaney's 'A Lough Neagh Sequence': Sources and Motifs". Bloom (ed.), *Seamus Heaney* 45-9.

Foster, Roy. "Nations, yet again: constructing or deconstructing an Irish canon?". *TLS* (March 27 1992): 5.

Foster, Roy F. "Varieties of Irishness". Crozier (ed.), *Cultural Traditions in Northern Ireland: Varieties of Irishness* 5-24.

Foster, Roy. "'We Are All Revisionists Now'". *IR* 1 (1986): 1-5.

Foster, Thomas C. *Seamus Heaney*. Dublin: The O'Brien Press, 1989.

Frazier, Adrian. "John Montague's Language of the Tribe". *CJIS* IX:2 (December 1983): 57-75.

Frazier, Adrian. "Pilgrim Haunts: Montague's *The Dead Kingdom* and Heaney's *Station Island*". *EI* XX:4 (Winter 1985): 134-43.

Frazier, Adrian. "The Sincerity of Patrick Kavanagh". *The Malahat Review* 53 (January 1980): 110-31.

Garratt, Robert F. "Austin Clarke in Transition". *IUR* IV:1 (Spring 1974): 100-16.

Garratt, Robert. "Introduction". *Concerning Poetry* 14:2 (Fall 1981): 2-3.

Garratt, Robert F. *Modern Irish Poetry: Tradition and Continuity from Yeats to Heaney*. Berkeley. Cal.: Univ. of California Press, 1986.

Garvin, Tom. "The Return of History: Collective Myths and Modern Nationalisms". *IR* 9 (Autumn 1990): 16-30.

Genet, Jacqueline (ed.). *Studies on Seamus Heaney*. Caen: Centre de Recherches de Littérature, Civilisation et Linguistique des Pays de Langue Anglaise, Université de Caen, 1987.

Goldensohn, Barry. "The Recantation of Beauty". *Salmagundi* 80 (Fall 1988): 82.

Grennan, Eamonn. "'To The Point of Speech': The Poetry of Derek Mahon". Brophy and Porter (eds.), *Contemporary Irish Writing* 15-31.

Grennan, Eamonn. "A Whimful Myopic Book". *HU* 82 (Winter 1986): 58-66.

Haffenden, John. "Meeting Seamus Heaney". *London Magazine* 19:3 New Series: 5-28.

Halpin, Tom. "The Razors of Perception". *ILS* 8:2 (Fall 1989): 20.

Hamilton, Ian. "Excusez-moi". *LRB* 1 (October 1987): 10.

Hardy, Barbara. "Meeting the Myth: *Station Island*". Curtis (ed.), *The Art of Seamus Heaney* 149-63.

Harmon, Maurice. "'Move, if you move, like water': The Poetry of Thomas Kinsella 1972-88". Andrews (ed.), *Contemporary Irish Poetry* 194-213.

Harmon, Maurice. *The Poetry of Thomas Kinsella: 'With Darkness for a Nest'*. Dublin: Wolfhound, 1974.

Harmon, Maurice. "Sixty Not Out". *ILS* 9:2 (Fall 1990): 19.

Hart, Henry. *Seamus Heaney: Poet of Contrary Progressions*. Syracuse, NY: Syracuse U.P., 1992.

Hart, Henry. "Seamus Heaney's Places of Writing". *Contemporary Literature* 31:3 (Fall 1990) 383-91.

Haughton, Hugh. "'Even now there are places where a thought might grow': Place and Displacement in the Poetry of Derek Mahon". Corcoran (ed.), *The Chosen Ground* 85-120.

Hederman, Mark Patrick. "Poetry and the Fifth Province". *The Crane Bag* 9:1 (1985): 110-19.

Hederman, Mark Patrick. "Seamus Heaney: The Reluctant Poet". *The Crane Bag* 3:2 (1979): 61-70.

Heuser, Alan (ed.). *Selected Literary Criticism of Louis MacNeice*. London: O.U.P., 1987.

Hill, John. "An Archetype of the Irish Soul". *The Crane Bag* 1:2 (1977): 52-5

Hirst, Désirée. "The Southern Irish Poets of the Late 20th Century". Bramsback and Croghan (eds.), *Anglo-Irish and Irish Literature* 201-10.

Hisgen, Ruud, and Adriaan van der Weel. "'A Feverish Attempt': On Translating Kinsella into Dutch". Barfoot and D'haen (eds.), *The Clash of Ireland* 265-77.

Hobsbaum, Philip. "Craft and Technique in *Wintering Out*". Curtis (ed.), *The Art of Seamus Heaney* 35-43.

Hofmann, Michael. "Dazzling Philosophy". *LRB* (13 August 1991): 14-15.

Hogan, Robert (ed.). *The Macmillan Dictionary of Irish Literature*. Dublin: Macmillan, 1980.

Hughes, Eamonn (ed.). *Culture and Politics in Northern Ireland 1960-1990*. Buckingham: Open U.P., 1991.

Hunter, Charles. "Seamus Heaney: Keeping a Steady Watch". *The Irish Times* (20 June 1987) weekend: 9.

Jeffares, A. Norman. *Anglo-Irish Literature*. Dublin: Gill and Macmillan, 1982.

Jeffares, A.N. and K.G.W. Cross (eds.). *In Excited Reverie: A Centenary Tribute to W.B. Yeats*. London, Macmillan, 1965.

John, Brian. "Irelands of the Mind: The Poetry of Thomas Kinsella and Seamus Heaney". *CJIS* 15:2 (Summer 1989): 68-92.

Johnston, Dillon. "The Anthology Wars". *TLS* (September 13 1991): 26.

Johnston, Dillon. "Eros in Eire: Montague's Romantic Poetry". *IUR* 19:1 (Spring 1989): 44-57.

Johnston, Dillon. *Irish Poetry After Joyce*. Notre Dame, Ind.: Univ. of Notre Dame Press, 1985.

Johnston, Dillon. "Q. & A. with Blake Morrison". *ILS* 8:2 (Fall 1989): 18-19.

Johnstone, Robert. "Guldering Unselfconsciously". *HU* 75 (May 1984): 89.

Johnstone, Robert. "Review - Derek Mahon, *Poems 1962-1978*. *Fortnight* (March 1980): 15.

Joyce, P.W. *English As We Speak it in Ireland* (1910). Dublin: Wolfhound, 1988.

Kavanagh, Peter. *Irish Mythology: A Dictionary* (1959). Newbridge, Co. Kildare: The Goldsmith Press Ltd, 1988.

Kavanagh, Peter (ed.). *Patrick Kavanagh: Man and Poet*. Orono, ME: The National Poetry Foundation, 1986.

Kearney, Richard. "Appendix II: Joyce and Borges: Modernism and the Irish Mind (Richard Kearney and Seamus Heaney in conversation with Jorge Luis Borges)". *Transitions* 47-57.

Kearney, Richard (ed.). *Migrations: The Irish at Home and Abroad*. Dublin: Wolfhound Press, 1990.

Kearney, Richard. "Myth and Motherland". Field Day (ed.), *Ireland's Field Day* 59-80

Kearney, Richard. "Poetry and Myth: Kinsella, Montague, Kennelly". *Myth, History and Literary Tradition: Thomas Kinsella, John Montague, Brendan Kennelly*. Dundalk: Dundalk Arts Publication, s.d. 17-23.

Kearney, Richard. *Transitions: Narratives in Modern Irish Culture*. Dublin: Wolfhound, 1988.

Kearney, Timothy. "Beyond the Planter and the Gael: Interview with John Hewitt and John Montague on Northern Poetry and the Troubles". *The Crane Bag* 4:2 (1980) 85-92.

Kenneally, Michael (ed.). *Cultural Contexts and Literary Idioms in Contemporary Irish Literature*. Gerrards Cross: Colin Smythe, 1988.

Kennelly, Brendan. "Derek Mahon's Humane Perspective". Brown and Grene (eds), *Tradition and Influence* 143-152.

Kenner, Hugh. "Thomas Kinsella: An Anecdote and Some Reflections". Schleifer (ed.), *The Genres of the Irish Literary Revival* 179-87.

Kerrigan, John. "Ulster Ovids". Corcoran (ed.), *The Chosen Ground* 237-269.

Kiberd, Declan. "The Fall of the Stage Irishman". Schleifer (ed.), *The Genres of the Irish Literary Revival* 39-60.

Kersnowski, Frank. *John Montague*. Lewisburg, Pa.: Bucknell U.P. / London: Associated University Presses, 1975.

Kiberd, Declan. "Bloom the liberator". *TLS* (January 3, 1992): 3-6.

Kilfeather, Siobhan. "The Whole Bustle". *LRB* (9 January 1992): 20- 22.

Kilroy, Thomas. "The Irish Writer: Self and Society, 1950-80". Connolly (ed.) *Literature and the Changing Ireland* 175-87.

Kinahan, Frank. "Artists on Art: an interview with Seamus Heaney". *Critical Inquiry* 8 (Spring 1982): 409-10.

King, P.R. "'I Step through Origins'". Bloom (ed.), *Seamus Heaney* 69-95.

Kinzie, Mary. "Deeper than Declared". *Salmagundi* 80 (Fall 1988): 22-57.

Kosok, Heinz. "Anglo-Irish Literature and Comparative Literary Studies in English". Zach and Kosok (eds.), *Literary Interrelations Vol.2* 3-13.

Kosok, Heinz (ed.). *Studies in Anglo-Irish Literature*. Bonn: Bouvier Verlag Herbert Grundmann, 1982.

Krause, David. "The De-Yeatsification Cabal: Donoghue, Deane and Kiberd". *ILS* 8:1 (Spring 1989): 5-7.

Krause, David. "Joyce vs. Yeats? The Two Liberators of Modern Irish Literature". *ILS* 9:2 (Fall 1990): 5-7.

Krause, David. "Yeats vs. Joyce?". *ILS* 10:1 (Spring 1991) 4.

Le Brocquy, Louis. "A Painter's Notes on Awareness". *The Crane Bag* 1:2 (1977): 68-9.

Lernout, Geert. "The Dantean Paradigm: Thomas Kinsella and Seamus Heaney". Barfoot and D'haen (eds.), *The Clash of Ireland* 248-64.

Lernout, Geert (ed.). *The Crows Behind the Plough: History and Violence in Anglo-Irish Poetry and Drama*. Amsterdam / Atlanta, GA: Rodopi, 1991.

Levi, Peter. "Scythe, Pitchfork and Biretta". *PR* 81:2 (Summer 1991): 12-14.

Lloyd, David. *Anomalous States: Irish Writing and the Post-Colonial Moment*. Dublin: The Lilliput Press, 1993.

Lloyd, David. "'Pap for the Dispossessed': Seamus Heaney and the Poetics of Identity". Andrews (ed.), *Seamus Heaney: A Collection of Critical Essays* 87-116.

Lloyd, David. "Writing in the Shit: Nationalism and the Colonial Subject". *IR* 4 (Spring 1988): 59-65.

Longley, Edna. "The Aesthetic and the Territorial". Andrews (ed.), *Contemporary Irish Poetry: A Collection of Critical Essays* 63-85.

Longley, Edna. "Belfast Diary". *LRB* (9 January 1992): 21.

Longley, Edna. "'Defending Ireland's Soul': Protestant Writers and Irish Nationalism after Independence". Newey and Thompson (eds.), *Literature and Nationalism* 198-224.

Longley, Edna. "Heaney - Poet as Critic". *Fortnight* (December 1980): 15-16.

Longley, Edna. "An Ironic Conscience at One Minute to Midnight". *Fortnight* (17 December 1984): 17-18.

Longley, Edna. "Literature". Crozier (ed.), *Cultural Traditions in Northern Ireland - Varieties of Britishness* 23-7.

Longley, Edna. *Louis MacNeice: A Study*. London: Faber, 1988.

Longley, Edna. "Missing Links". *IR* 4 (Spring 1988): 109-12.

Longley, Edna. "More Martyrs to Abstraction". *Fortnight* (July/August 1984): 18,20.

Longley, Edna. "Mute Inglorious". *PR* 80:2 (Summer 1990): 82-3.

Longley, Edna. "*North*: 'Inner Emigré' or 'Artful Voyeur'?". Curtis (ed.), *The Art of Seamus Heaney* 63-95.

Longley, Edna. "Old Pewter". *HU* 77 (Winter 1984): 56, 58.

Longley, Edna. "Opening Up: A New Pluralism". Bell et al. (eds.), *Troubled Times* 141-4.

Longley, Edna. "Poetry and the Fifth Province - A Reply". *The Crane Bag* 9:1 (1985): 120-2.

Longley, Edna. "Poetry and Politics in Northern Ireland". *The Crane Bag* 9:1 (1985): 26-40.

Longley, Edna. *Poetry in the Wars*. Newcastle: Bloodaxe, 1986.

Longley, Edna. "Regional Variations". *IR* 2 (1987): 149-52.

Longley, Edna. "Review - *Night Crossing* by Derek Mahon". *HU* 8 (December 1968): 27-9.

Longley, Edna. "The Rising, the Somme and Irish Memory". Ní Dhonnchadha and Dorgan (eds), *Revising the Rising* 29-49.

Longley, Edna. "Searching the Darkness: the Poetry of Richard Murphy, Thomas Kinsella, John Montague, and James Simmons". Dunn (ed.), *Two Decades of Irish Writing* 118-53.

Longley, Edna. "Stars and Horses, Pigs and Trees". *The Crane Bag* 3:2 (1979): 54-60.

Longley, Edna. "WB and Cultural Politics Today". *Fortnight* (1988 - an anniversary supplement): IV.

Longley, Edna. "'When Did You Last See Your Father?': Perceptions of the Past in Northern Irish Writing 1965-1985". Kenneally (ed.), *Cultural Contexts and Literary Idioms* 88-112.

Longley, Edna. "Where a Thought Might Grow". *PR* 81:2 (Summer 1991) 7-9.

Longley, Edna, ed. *Culture in Ireland: Division or Diversity? - Proceedings of the Cultures of Ireland Group Conference*. Belfast: Institute of Irish Studies, Queen's University, 1991.

Longley, Edna and Gerald Dawe (eds.). *Across a Roaring Hill: The Protestant Imagination in Northern Ireland*. Belfast: Blackstaff, 1985.

Lundy, Jean and Aodán Mac Póilin (eds.). *Styles of Belonging: The Cultural Identities of Ulster*. Belfast: Lagan Press, 1992.

Lyons, F.S.L. *Ireland Since the Famine* (1971). Bungay, Suffolk: Collins/Fontana, 1981.

Mac Anna, Ferdia. "The Dublin Renaissance: An essay on modern Dublin and Dublin writers". *IR* 10 (Spring 1991): 14-30.

MacCana, Proinsias. "Women in Irish Mythology". *The Crane Bag* 4:1 (1980): 7-11

MacCana, Proinsias. "Early Irish Ideology and the Concept of Unity". Kearney (ed.), *The Irish Mind* 56-78.

MacDonogh, Caroline. "Seamus Heaney: The Makings of the Poet". Genet (ed.), *Studies on Seamus Heaney* 65-78.

MacKinnon, Lachlan. "A responsibility to self". *TLS* (June 7 1991).

Marken, Ronald. "Paul Muldoon's 'Juggling a Red-Hot Half-Brick in an Old Sock': Poets in Ireland Renovate the English-Language Sonnet". *EI* XXIV:1 (Spring 1989): 79-91.

Martin, Augustine. "Yeats Remembered". *ILS* 8:1 (Spring 1989): 7.

Mathias, Roland. "*Death of a Naturalist*". Curtis (ed.), *The Art of Seamus Heaney* 11-25.

Martin, Graham. "John Montague, Seamus Heaney and the Irish Past". Ford (ed.), *The Present* 380-95.

Maxwell, D.E.S. "Imagining the North". *EI* VIII:2 (Summer 1973): 91-107.

Maxwell, D.E.S. "Semantic Scruples: a Rhetoric for Politics in the North". Connolly (ed.), *Literature and the Changing Ireland* 157-74.

Mays, J.C.C. "Flourishing and Foul: Ideology, Six Poets and the Irish Building Industry". *IR* 8 (Spring 1990): 6-11.

McCormack, W.J. *The Battle of the Books*. Gigginstown, Mullingar: The Lilliput Press Ltd, 1986.

McCurry, Jacqueline. "The Female in Seamus Heaney's Prose Poetics and the Poetry of *The Haw Lantern*". *EI* 23:4 (Winter 1988): 114-24.

McDonald, Peter. "A continuing revolution". *TLS* (January 6-12 1989): 16.

McDonald, Peter. "History and Poetry: Derek Mahon and Tom Paulin". Dawe and Foster (eds.), *The Poet's Place* 193-208.

McDonald, Peter. "Home and Away". *IR* 4 (Spring 1988): 106-9.

McDonald, Peter. *Louis MacNeice: The Poet in his Contexts*. Oxford: Clarendon Press, 1991.

McDonald, Peter. "Michael Longley's Homes". Corcoran (ed.), *The Chosen Ground* 65-83.

McGuinness, Arthur. "Bright Quincunx Newly Risen: Thomas Kinsella's Inward 'I'". *EI* XV:4 (Winter 1980): 106-25.

Meir, Colin. "Review - *The Cure at Troy*". *LHR* 7:3/4 (Winter 1990): 12-13.

Merrill, Thomas. "Seamus Heaney". Hogan (ed.), *Macmillan Dictionary of Irish Literature* 288.

Montrose, David. "Heralding the Cyclone". *HU* 74 (Winter 1983): 44-8.

Mooney, Martin. "'A Native Mode': language and regionalism in the poetry of John Hewitt". *IR* 3 (1988): 67-74.

Moore, John Rees. "Thomas Kinsella's Nightwalker: A Phoenix in the Dark". *The Hollins Critic* V:4 (October 1968): 1-14.

Morrison, Blake. "Encounters with familiar ghosts". *TLS* (19 October 1984): 1191-2.

Morrison, Blake. *Seamus Heaney*. London: Methuen, 1982.

Morrison, Blake. "Seamus Famous: Time to be dazzled". *The Independent on Sunday* (19 May 1991): 26.

Murphy, James J. et al. "Q. and A. with Derek Mahon". *ILS* 10:2 (Fall 1991): 27-8.

Ní Bhrolchaín, Muireann. "Women in Early Irish Myths and Sagas". *The Crane Bag* 4:1 (1980): 12-19

O'Brien, Conor Cruise. *Passion and Cunning and Other Essays*. London: Weidenfeld and Nicolson, 1988.

O'Brien, Conor Cruise. "Passion and Cunning: the Politics of W.B.Yeats". Jeffares and Cross (eds.), *In Excited Reverie* 207-78; republicado em: O'Brien, *Passion and Cunning* 8-61.

O'Brien, George. "The Walk of a Hundred Years: Kavanagh and Carleton". Peter Kavanagh (ed.), *Patrick Kavanagh: Man and Poet* 351-7.

O'Brien, Margaret. "Irishry". *EC* XXXVIII: 1 (January 1988): 83-94.

O'Brien, Maire Cruise. "The Female Principle in Gaelic Poetry". Gallagher (ed.), *Woman in Irish Legend, Life and Literature* 26-37.

O'Donoghue, Bernard. "Appropriate territory". *TLS* (September 27, 1991): 13.

O'Donoghue, Bernard. "Weight to the Lighter Scale". *PR* 79:4 (Winter 1989/90): 5.

O'Dowd, Liam. "Intellectuals and political culture: a unionist-nationalist comparison". Hughes (ed.), *Culture and Politics in N. Ireland* 151-73.

O'Driscoll, Denis. "In the Mid-Course of his Life". *Hibernia* 11 (October 1979): 13.

O'Driscoll, Dennis. "An Interview with John Montague". *IUR* 19:1 (Spring 1989): 58-72.

O'Hara, Daniel. "Appropriate Performance: Thomas Kinsella and the Ordeal of Understanding". Brophy and Porter (eds.), *Contemporary Irish Writing* 65-81.

O'Neill, Patrick. "The Fictionality of a Discipline: The Language of Anglo-Irish Literary Studies". Bramsback and Croghan (eds.), *Anglo-Irish and Irish Literature* vol.1, 195-206.

O'Toole, Fintan. "Going West: The Country Versus the City in Irish Writing". *The Crane Bag* 9:2 (1985): 111-16.

O'Toole, Fintan. "Island of Saints and Silicon: Literature and Social Change in Contemporary Ireland". Kenneally (ed.), *Cultural Contexts and Literary Idioms* 11-35.

Orel, Harold. "William Carleton: Attitudes toward the English and the Irish". Zach and Kosok (eds.), *Literary Interrelations vol.3* 85-93.

Parini, Jay. "The 'Co-opted and Obliterated Echo': on Heaney's 'Clearances'". *Salmagundi* 80 (Fall 1988): 71-5.

Parker, Michael. *Seamus Heaney: The Making of the Poet*. Basingstoke and London: Macmillan, 1993.

Paulin, Tom. "A Rare and Extraordinary Imagination". *HU* 65 (February/June 1980): 64-9.

Peacock, Alan. "Mediations: Poet as Translator, Poet as Seer". Andrews (ed.), *S.H.: A Collection* 233-55.

Peacock, Alan J. "Review: Michael Longley, *Gorse Fires*". *LHR* 9:1 (Spring 1992): 44-5.

Pettit, Lance. "Irish Studies as a Subject". *ILS* 8:2 (Fall 1989): 16.

Purcell, Brendan. "In Search of Newgrange: Long Night's Journey into Day". Kearney (ed.), *The Irish Mind* 39-55.

Quinn, Antoinette. *Patrick Kavanagh: A Critical Study*. Syracuse, N.Y.: Syracuse U.P., 1991.

Quinn, Antoinette. "'The Well-Beloved': Montague and the Muse". *IUR* 19:1 (Spring 1989): 27-43.

Rabl, Kathleen. "Taming the 'Wild Irish' in English Renaissance Drama". Zach and Kosok (eds.), *Literary interrelations vol.3* 47-59.
Rafroidi, Patrick. "Change and the Irish Imagination". Connolly (ed.), *Literature and the Changing Ireland* 207-18.

Rafroidi, Patrick. "The Sense of Place in Seamus Heaney's Poetry". Genet (ed.), *Studies on Seamus Heaney* 79-88.

Rafroidi, Patrick and Pierre Joannon (eds.). *Ireland at the Crossroads*. Villeneuve d'Ascq: Publications de l'Université de Lille III, 1979.

Ramsey, Patrick. "Northern Irish Roundup". *PR* 81:2 (Summer 1991): 31-3.

Randall, James. "An Interview with Seamus Heaney". *Ploughshares* 5:3 (1979): 7-22.

Reynolds, Lorna. "Irish Women in Legend, Literature and Life". Gallagher (ed.), *Woman in Irish Legend* 11-25.

Riordan, Maurice. "Eros and History: On Contemporary Irish Poetry". *The Crane Bag* 9:1 (1985): 49-55.

Roe, Nick. "Review - Michael Longley, *Poems 1963-1983*". *Critical Quarterly* 29:1 (Spring 1987): 112-16.

Ronsley, Joseph, ed. *Myth and Reality in Irish Literature*. Waterloo, Ontario: Wilfrid Laurier U.P., 1977.

Saddlemyer, Ann (moderator) et al. "Ancient Myth and Poetry: A Panel Discussion", Ronsley (ed.) *Myth and Reality* 1-16.

Scammell, William. "Derek Mahon Interviewed". *PR* 81:2 (Summer 1991): 4-6.

Scammell, William. "Rescued from the enemy". *TLS* (March 16-22 1990): 276.

Schirmer, Gregory. "Seamus Heaney's 'Salvation in Surrender'". *EI* XV:4 (Winter 1980): 139-46.

Schleifer, Ronald (ed.). *The Genres of the Irish Literary Revival*. Norman,Okla./Dublin: Pilgrim/Wolfhound, 1980.

Sekine, Masaru (ed.). *Irish Writers and Society at Large*. Gerrards Cross: Colin Smythe, 1985.

Serpillo, Giuseppe. "'Why donsh yeh tell ush shometin about Marseille?' Being Abroad and Being Irish - Being Irish is Being Abroad". Zach and Kosok (eds.), *Literary Interrelations vol.3* 27-33.

Sheeran, Patrick. "*Genius Fabulae*: The Irish Sense of Place". *IUR* 18:2 (Autumn 1988): 191-206.

Sheeran, Patrick. "The Irish Tradition and Nineteenth-Century Fiction: A Review". Bartlett et al. (eds.), *Irish Studies* 87-97.

Sheeran, Patrick and Nina Witoszek. "Myths of Irishness: The Fomorian Connection". *IUR* 20:2 (Autumn 1990): 239-50.

Sheerin, Patrick F. "Sacred Geography: the Irish Dimension". *EI* XXIII: 3 (Fall 1988): 79-86.

Shippey, Tom. "Footpaths". *LRB* (26 July 1990): 14-15.

Simmons, James. "I Have Seen Your Workroom". *HU* 77 (Winter 1984): 46-53.

Simmons, James. "Kinsella's Craft", [*Fortnight* 39 (May 11th 1972)]. Bell et al. (eds.), *Troubled Times* 82-3.

Simmons, James. "The Trouble with Seamus". Andrews (ed.), *S.H.: A Collection* 39-66.

Simpson, Louis. "Irish Ghosts: 'Station Island'". Andrews (ed.), *S.H.: A Collection* 139-49.

Skelton, Robin. *Celtic Contraries*. Syracuse, N.Y.: Syracuse U.P, 1990.

Smith, Stan. "The Distance Between". Corcoran (ed.), *The Chosen Ground* 33-61.

Smith, Stan. *Inviolable Voice: History and 20th Century Poetry*. Dublin: Gill and Macmillan, 1982.

Squire, Charles. *Celtic Myth and Legend: Poetry and Romance* (1905). s.l. [USA]: Newcastle Publishing Inc. Co., 1975.

Stallworthy, Jon. "The poet as archaeologist: W.B. Yeats and Seamus Heaney". *RES* vol.XXXIII, No.130 (1982): 158-74.

Stevenson, Anne. "*Stations*: Seamus Heaney and the Sacred Sense of the Sensitive Self". Curtis (ed.), *The Art of Seamus Heaney* 45-51.

Stevenson, Anne. "To the editor: 'Seamus Heaney'". *TLS* (February 22 1980): 208.

Stewart, Jack. "Heaney Discusses Irish Literary Tradition (Interview)". *The Voice* (Feb. 15, 1989): 10.

Stewart, R.J. *Celtic Gods, Celtic Goddesses*. London: Blandford, 1990.

Stuart, Francis. "Politics and the Modern Irish Writer". Rafroidi and Joannon (eds.), *Ireland at the Crossroads* 41-52.

Tamplin, Ronald. *Seamus Heaney*. Milton Keynes: Open University Press, 1989.

Thwaite, Anthony. "The Hiding Places of Power". Bloom (ed.), *Seamus Heaney* 121-5.

Tinley, Bill. "International Perspectives in the Poetry of Derek Mahon". *IUR* 21:1 (Spring/Summer 1991): 106-17.

Todd, Loreto. *The Language of Irish Literature*. Basingstoke and London: Macmillan, 1989.

Todd, Loreto. *Words Apart: A Dictionary of Northern Ireland English*. Gerrards Cross: Colin Smythe, 1990.

Toolan, Michael. "Language and Affective Communication in Some Contemporary Irish Writers". Kenneally (ed.), *Cultural Contexts* 138-53.

Tracy, Robert. "When Hope and History Rhyme". *ILS* 10:2 (Fall 1991): 31.

Vance, Norman. *Irish Literature: A Social History - Tradition, Identity and Difference*. Oxford: Blackwell, 1990.

Vendler, Helen. "Echo Soundings, Searches, Probes". Bloom (ed.), *Seamus Heaney* 167-79.

Walker, Brian. "1641, 1689, 1690 And All That: The Unionist Sense of History". *IR* 12

(Spring/Summer 1992) 56-64.

Walsh, Caroline. "The Saturday Interview - Caroline Walsh talks to Seamus Heaney". *The Irish Times* (Saturday, December 6, 1975): 5.

Waters, Maureen. "Heaney, Carleton and Joyce on the Road to Lough Derg". *CJIS* XIV:1 (July 1988): 55-65.

Waterman, Andrew. "'The best way out is always through'". Andrews (ed.), *S.H.: A Collection* 11-38.

Watson, G.J. *Irish Identity and the Literary Revival*. London: Croom Helm, 1979.

Watson, George. "Landscape in Ulster Poetry". Dawe and Foster (eds.), *The Poet's Place* 1-15.

Watson, George. "The Narrow Ground: Northern Poets and the Northern Ireland Crisis". Sekine (ed.), *Irish Writers and Society at Large* 207-24.

Welch, Robert. *Changing States: Transformations in Modern Irish Writing*. London: Routledge, 1993.

Welch, Robert. "Constitution, Language and Tradition in Nineteenth-Century Irish Poetry". Brown and Grene (eds.), *Tradition and Influence* 7-30.

Welch, Robert. "'A rich young man leaving everything he had': Poetic freedom in Seamus Heaney". Andrews (ed.), *Seamus Heaney: A Collection of Critical Essays* 150-81.

Williams, David E. "The Poetry of Derek Mahon". *JIL* XIII:3 (September 1984): 88-99.

Williams, Hugo. "freelance". *TLS* (January 29 - February 4, 1988): 110.

Witoszek, Nina. "Ireland: A Funerary Culture?". *Studies* 76 (1987): 206-215.

Witoszek, Nina and Patrick Sheeran. "The Tradition of Vernacular Hatred". Lernout (ed.), *The Crows Behind the Plough* 11-27.

Witoszek, Walentina and Patrick F. Sheeran. "Irish Culture: The Desire for Transcendence". Kenneally (ed.), *Cultural Contexts and Literary Idioms* 73-87.

Young, Augustus. "Poet without a safety net". *Fortnight* (September 1987): 18.

Zach, W. and H.Kosok (eds.). *Literary interrelations: Ireland, England and the world* 3 vols. *vol.1: Reception and Translation / vol.2: Comparison and Impact / vol.3: National Images and Stereotypes*. Tuebingen: Gunter Narr, 1987.

Zwier, Joseph. "Stephen Spender Remembers Three Irish Poets: MacNeice, Yeats, Heaney".

ILS 8:1 (Spring 1989): 22-3.

2. Geral

Aguiar e Silva, Vítor Manuel de. *Teoria da Literatura*. 4ª ed. Coimbra: Almedina, 1982.

Barrell, John. *The Idea of Landscape and the Sense of Place 1730-1840: An Approach to the Poetry of John Clare*. Cambridge: Cambridge U.P., 1972.

Bate, W.Jackson. *The Burden of the Past and the English Poet*. London: Chatto & Windus, 1971.

Bate, Jonathan. "Wordsworth and the Naming of Places". *EC* XXXIX: 3 (July 1989): 196-216.

Bergson, Henri. "Le Rire". *Oeuvres*. Paris: P.U.F., 1963.

Biedermann, Hans. *Dictionary of Symbolism: Cultural Icons and the Meanings Behind Them*. trans. by James Hulbert. New York, N.Y.: Facts on File, 1992.

Bloom, Harold. *The Anxiety of Influence: A Theory of Poetry*. Oxford: O.U.P, 1973.

Bloom, Harold. *A Map of Misreading* (1975). Oxford: O.U.P, 1980.

Buescu, Helena Carvalhão. *Incidências do Olhar: Percepção e Representação*. Lisboa: Caminho, 1990.

Campbell, Joseph. *The hero with a thousand faces*. Princeton: Princeton U.P., 1973.

Cirlot, J.E. *A Dictionary of Symbols*. trans. by Jack Sage. 2nd edition. London and Henley: Routledge & Kegan Paul, 1978.

Contini, Gianfranco. "Dante e a memória poética", *Intertextualidades* 77-107.

Cosgrove, Denis and Stephen Daniels (eds.). *The Iconography of Landscape: Essays on the symbolic representation, design and use of past environments*. Cambridge: Cambridge U.P., 1988.

Cunha, Gualter e Rui Carvalho Homem. "An Interview with Donald Davie". *Revista de Estudos Anglo-Americanos*, nº 2 (Porto, 1992): 3-14.

Daellenbach, Lucien. "Intertexto e autotexto". *Intertextualidades* 51-76.

Davie, Donald. *Under Briggflats: A History of Poetry in Great-Britain 1960-1988*. Manchester: Carcanet, 1989.

Draper, R.P. (ed.). *The Literature of Region and Nation*. London and Basingstoke: Macmillan, 1989.

Eliade, Mircea. *Imagens e Símbolos*. trad. Mª Adozinda O. Soares. Lisboa: Arcádia, 1979.

Eliade, Mircea. *O Mito do Eterno Retorno: Arquétipos e Repetição*. Lisboa: Edições 70, 1981.

Eliade, Mircea. *Mitos, Sonhos e Mistérios*. Lisboa: Edições 70, 1989.

Eliade, Mircea. *Tratado de História das Religiões*. trad. F. Tomaz e N.Nunes. Porto: Asa, 1992.

Eliot, T.S. "The Classics and the Man of Letters" (1942). *Selected Prose*. Harmondsworth: Penguin, 1953, 221-39.

Eliot, T.S. *On Poetry and Poets* (1957). London: Faber, 1979.

Eliot, T.S. *Selected Essays*. third edition (1951). London: Faber, 1969.

Eliot, T.S. "The Social Function of Poetry". *On Poetry and Poets* 15-25.

Eliot, T.S. "Tradition and the Individual Talent". *Selected Essays* 13-22.

Eliot, T.S. "*Ulysses*, Order and Myth" (1923). Denning (ed.), *James Joyce: The Critical Heritage* (vol.1) 268-71

Eliot, T.S. *The Use of Poetry and the Use of Criticism* (1933). London: Faber, 1980.

Eliot, T.S. "What is a Classic?". *On Poetry and Poets* 53-71.

Eliot, T.S. "What is Minor Poetry?". *On Poetry and Poets* 39-52.

Eliot, T.S. "Wordsworth and Coleridge". *The Use of Poetry and the Use of Criticism* 67-85.

Empson, William. *Some Versions of Pastoral: A Study of the Pastoral Form in Literature* (1935). Harmondsworth: Penguin, 1966.

Esslin, Martin. *An Anatomy of Drama*. London: Abacus, 1976.

Ettin, Andrew V. *Literature and the Pastoral*. New Haven and London: Yale U.P., 1984.

Ford, Boris (ed). *The Present*. Harmondsworth: Penguin, 1983. Vol.8 of *The New Pelican Guide to English Literature*. 11 vols. 1954-83.

Frazer, James George. *The Golden Bough: A Study in Magic and Religion* (1922). abridged edition. London and Basingstoke: Macmillan, 1991.

Freud, Sigmund. *The Interpretation of Dreams*. Penguin Freud Library 4. London: Penguin, 1991.

Freud, Sigmund. "Notes Upon a Case of Obsessional Neurosis (The 'Rat Man')". *Case Histories II*. Penguin Freud Library 9. London: Penguin, 1990.

Freud, Sigmund. "On the Sexual Theories of Children". *On Sexuality*. Penguin Freud Library 7. London: Penguin, 1991.

Glob, P.V. *The Bog People: Iron Age Man Preserved*. Trans. R. Bruce-Mitford. London: Faber, 1969.

Guillén, Claudio. *Literature as System: Essays Toward the Theory of Literary History*. Princeton: Princeton U.P., 1971.

Haffenden, John. *Viewpoints: Poets in Conversation*. London: Faber, 1981.

Hobsbawm, E.J. *Nations and Nationalism since 1780: Programme, myth, reality*. Cambridge: C.U.P., 1990.

Hollander, John. *Vision and Resonance: Two Senses of Poetic Form*. 2nd. ed. New Haven and London: Yale U.P., 1985.

Hyman, Stanley Edgar. "The Ritual View of Myth and the Mythic". Sebeok (ed.), *Myth: A Symposium* 136-53.

Intertextualidades - Poétique: revista de teoria e análise literárias, nº27. Coimbra: Almedina, 1979.

Jenny, Laurent. "A estratégia da forma". *Intertextualidades* 5-49.

Jung, C.G. *The Archetypes and the Collective Unconscious*. 2nd edition (1959). London: Routledge, 1991.

Jung, C.G. *The Symbolic Life: Miscellaneous Writings*. trans. R.F.C. Hull. London and New York: Routledge & Kegan Paul, 1977.

Jung, C.G. *Symbols of Transformation: An Analysis of the Prelude to a Case of Schizofrenia*. trans. R.F.C. Hull. London: Routledge & Kegan Paul, 1986.

Kegel-Brinkgreve, E. *The Echoing Woods: Bucolic and Pastoral from Theocritus to Wordsworth*. Amsterdam: J.C. Gieben, 1990.

Kermode, Frank. "'Nature versus Art' (1952)". Loughrey (ed.), *The Pastoral Mode* 93-7.

Kershner, R.B. *Joyce, Bakhtin, and Popular Literature: Chronicles of Disorder*. Chapel Hill and London: The Univ. of North Carolina Press, 1989.

Lerner, Laurence. *The Frontiers of Literature*. Blackwell: Oxford, 1988.

Lerner, Laurence. "The Pastoral World: Arcadia and the Golden Age". Loughrey (ed.), *The Pastoral Mode* 135-54.

Lindenbaum, Peter. *Changing Landscapes: Anti-Pastoral Sentiment in the English Renaissance*. Athens, Ga.: Univ. of Georgia Press, 1986.

Loughrey, Brian (ed.). *The Pastoral Mode: A Casebook*. London and Basingstoke: Macmillan, 1984.

Lucas, John. "Places and Dwellings: Wordsworth, Clare and the anti-picturesque". Cosgrove and Daniels (eds.), *The Iconography of Landscape: Essays on the symbolic representation, design and use of past environments* 83-97.

Lucy, Seán. *T.S. Eliot and the Idea of Tradition*. London: Cohen & West, 1960.

Macherey, Pierre. *Pour Une Théorie de la Production Littéraire* (1966): Paris: François Maspero, 1974.

Marinelli, Peter V. *Pastoral*. London: Methuen, 1971.

Murphy, Rosalie (ed.). *Contemporary Poets of the English Language*. Chicago: St. James Press, 1970.

Neumann, Erich. *The Great Mother: An Analysis of the Archetype*. Trans. Ralph Manheim. 2nd edition. London: Routledge, 1963.

Newey, Vincent and Ann Thompson (eds.). *Literature and Nationalism*. Liverpool: Liverpool U.P., 1991.

Perkins, David. *A History of Modern Poetry: From the 1890s to the High Modernist Mode*. Cambridge, Mass. / London: Harvard U.P., 1976.

Pires, Maria Lucília Gonçalves. *Para uma leitura intertextual de "Exercícios Espirituais" do Padre Manuel Bernardes*. Lisboa: INIC, 1980.

Poggioli, Renato. *The Oaten Flute: Essays on Pastoral Poetry and the Pastoral Ideal*. Cambridge, Mass.: Harvard U.P., 1975.

Press, John. *A Map of Modern English Verse*. London: O.U..P., 1969.

Ricks, Christopher. *The Force of Poetry*. Oxford: O.U.P., 1984.

Riffaterre, Michael. "Compulsory reader response: the intertextual drive". Worton and Still (eds.), *Intertextuality* 56-78.

Robinson, Ken. "Putting Words to Wonders". *EC* XLII:4 (October 1992): 299-319.

Santos, Maria Irene Ramalho de Sousa. "O Poeta e a Originalidade, ou Wallace Stevens e o 'Lixo' da Tradição". *Biblos* LIV (1977): 67-86.

Sebeok (ed.), Thomas A. *Myth: A Symposium* (1955). Bloomington and London: Indiana University Press, 1972.

Stead, C.K. *The New Poetic: Yeats to Eliot* (1964). London: Hutchinson, 1980.

Toliver, Harold. *Pastoral Forms and Attitudes*. Berkeley, Cal.: Univ. of California Press, 1971.

Toliver, Harold. *The Past that Poets Make*. Cambridge, Mass.: Harvard U.P., 1981.

Topia, André. "Contrapontos Joycianos". *Intertextualidades* 171-208.

Vendler, Helen. *The Music of What Happens: Poems, Poets, Critics*. Cambridge, Mass: Harvard U.P., 1988.

Warren, Rosanna (ed.). *The Art of Translation: Voices from the Field*. Boston: Northeastern U.P., 1989.

Williams, Raymond. *The Long Revolution*. Harmondsworth: Penguin, 1965.

Williams, Raymond. *The Country and the City* (1973). London: Hogarth Press, 1985.

Wimsatt, W.K., Jr. *The Verbal Icon: Studies in the Meaning of Poetry* (1954). Lexington, Ky: University of Kentucky Press, 1967.

Worton, Michael and Judith Still (eds.). *Intertextuality: Theories and Practices*. Manchester and New York: Manchester U.P., 1990.

ÍNDICES

ÍNDICE REMISSIVO

(Obs.: para além da listagem de autores, este índice regista menções a poemas de S.Heaney, P.Kavanagh, T.Kinsella, M.Longley, D.Mahon e J.Montague)

Auden, W.H. 77, 127, 133, 216, 273, 521, 540, 615, 783

Beckett, Samuel 10, 15, 47, 53, 62, 63, 87, 564, 616

Berkeley, George 43, 45, 87, 88, 103, 162, 293, 296, 519, 542

Brown, George Mackay 475

Burke, Edmund 39, 45, 86-88, 438

Carleton, William 217, 218, 360, 572

Clare, John 161, 163, 182, 185, 335, 559

Clarke, Austin 54-57, 59-64, 81, 113, 120, 232, 406, 501, 649, 673, 752

Dante Alighieri 24, 28, 29, 109, 125-127, 191, 192, 215, 384, 418, 420, 554, 560-562, 569, 579, 686, 757, 758

Devlin, Denis 6, 217, 406, 520, 723

Douglas, Keith 721

Dunn, Douglas 69, 103, 106, 541

Eliot, T.S. 10, 11, 15, 16, 18, 29, 65, 110-112, 117, 118, 123, 124, 126, 127, 132, 156, 310, 324, 386, 407, 416, 421, 458, 474, 475, 508, 540, 569, 579, 754, 773

Eurípides 642, 643, 650

Frost, Robert 29, 173, 184, 190, 237, 238, 263, 298, 354, 382, 475, 528, 567, 724

Hardy, Thomas 15, 29, 76, 295, 381, 452, 562, 568, 670, 688, 706

Heaney, Seamus:

"1.I.87" 667

"A Basket of Chestnuts" 203, 770

"A Bat on the Road" 386, 751

"A Daylight Art" 598, 601

"A Dream of Jealousy" 685

"A Drink of Water" 320

"A Hazel Stick for Catherine Ann" 330, 349, 669

"A Kite for Michael and Christopher" 669

"A Lough Neagh Sequence, 1.Up the Shore" 362-364, 373, 388

"2. Beyond Sargasso" 292, 332, 372

"3. Bait" 336, 356

"4. Setting" 365, 388

"5. Lifting" 356, 365, 367, 368, 372, 482

"6. The Return" 333

"7. Vision" 356

"A Migration" 154, 175, 753

"A New Song" 456, 730

"A Northern Hoard, 1.Roots" 384, 476, 679

"2.No Man's Land" 535

"3.Stump" 486, 535

"5.Tinder" 486

"A Peacock's Feather" 179, 180, 295

"A Pillowed Head" 341, 690

"A Postcard from Iceland" 216, 321

"A Postcard from North Antrim 554, 555

"A Retrospect" 208, 253, 302

"A Winter's Tale" 154, 342

"Act of Union" 149, 465, 518

"Aisling 466

"Alphabets" 190, 361, 751

"An Advancement of Learning 170, 171, 176, 183, 197, 310, 313, 317, 355, 431

"An Afterwards 686

"An Ulster Twilight 528

"Anahorish" 282, 283, 326, 453

"Ancestral Photograph" 220
"Antaeus" 286, 487
"At a Potato Digging" 242, 243, 245, 267, 334, 335, 444-447, 450, 473, 500
"At Ardboe Point" 207, 682
"Augury" 357
"Away from It All" 295, 562, 563, 565
"Bann Clay" 373, 389, 390, 401
"Belderg" 294, 512
"Blackberry-Picking" 352, 355, 362, 397
"Bog Oak" 391, 401, 460, 461
"Bog Queen" 470, 471, 473, 485
"Bogland" 373, 380, 390, 391, 401, 460, 461, 473
"Bone Dreams" 346, 380, 455, 470, 485, 737
"Broagh" 284, 751
"Cairn-Maker" 374
"Cana Revisited" 320
"Casting and Gathering" 333, 756
"Casualty" 555-557
"Cauled" 186, 188, 392, 393
"Changes" 380
"Chekhov on Sakhalin" 295, 565, 566, 618, 747
"Churning Day" 183, 265, 349-352, 354
"Clearances [epigraph]" 153, 753
    "1" 662
    "2" 664, 671
    "3" 662, 663
    "4" 298, 565
    "5" 663
    "6" 663
    "7" 665
    "8" 187, 378, 664, 749, 753
"Cloistered" 674
"Come to the Bower" 346, 470, 485
"Cow in Calf" 337, 338, 362
"Dawn Shoot" 172, 190
"Death of a Naturalist" 19, 169, 171, 172, 176, 183, 197, 260, 261, 307, 310, 311, 313, 359, 431
"Digging" 141, 143-145, 147, 148, 153, 175, 176, 192, 199, 220, 223, 266, 274, 301, 535, 586, 660, 694, 778
"Docker" 524, 526, 528
"Dream" 383, 415, 473
"Elegy for a Still-Born Child" 207, 253, 320, 359
"England's difficulty" 532, 553, 648
"Field Work, I" 681
    "II" 394, 681
    "IV" 682
"Fireside" 220, 331
"First Calf" 337
"Fodder" 335
"Follower" 147-149, 175, 176, 199, 220, 224, 267, 274, 666, 668, 763
"For the Commander of the 'Eliza'" 446
"Fosterling" 264, 302, 762, 773
"Freedman" 543
"From the Canton of Expectation" 290, 297
"From the Frontier of Writing" 290, 597
"From the Land of the Unspoken" 290, 601
"From the Republic of Conscience" 222, 290, 302, 600, 601, 661
"Funeral Rites" 479, 480, 557, 661
"Gifts of Rain" 283, 386, 454, 458, 512, 751
"Girls Bathing, Galway 1965" 473
"Glanmore Revisited, 1.Scrabble" 150, 151, 202
    "2.The Cot" 202, 669
    "3.Scene Shifts" 153, 203
    "4.1973" 204
    "5.Lustral Sonnet" 203
    "6.Bedside Reading" 689, 729, 743
    "7.The Skylight" 672, 720
"Glanmore Sonnets, I" 149, 195, 347
    "II" 149, 198, 652

"III" 200, 201
"IV" 212, 381, 752
"V" 196, 347, 455
"VIII" 197
"IX" 197, 355
"X" 685, 689
"Gone" 382, 403, 415
"Gravities" 291-293
"Grotus and Coventina" 321
"Hailstones" 360
"Hedge School" 221
"Hercules and Antaeus" 286, 488, 489, 745
"High Summer" 196, 198, 358, 431, 432, 669
"Homecomings" 633, 732
"Honeymoon Flight" 292, 676
"In Gallarus Oratory" 374, 384
"In Memoriam Francis Ledwidge" 531
"In Memoriam Sean O'Riada" 221, 752
"In Memoriam: Robert Fitzgerald" 384, 729, 750
"In Small Townlands" 173, 174
"In the Beech" 317, 753, 772
"Incertus" 535
"Inquisition" 533
"July" 529
"Kernes" 530
"Kinship" 359, 372, 373, 483, 486, 727
"La Toilette" 684, 685, 739
"Land" 343, 374, 389, 390
"Leavings" 348
"Limbo" 391
"Linen Town" 450
"Lovers on Aran" 344, 345, 675
"Maighdean Mara" 293, 392
"Making Strange" 299
"Man and Boy" 667, 668, 763
"Markings" 150, 380, 756, 769
"Mid-Term Break" 661
"Midnight" 486, 498, 504, 561
"Mossbawn: Two Poems in Dedication, 1.Sunlight" 670, 720, 748
"2.The Seed Cutters" 380, 451
"Mother of the Groom" 668
"Mother" 318, 320, 323, 325, 326, 379
"Navvy" 391, 401
"Nerthus" 452, 472
"Nesting-ground" 317, 318
"Night Drive" 208, 387, 680, 700
"Night-Piece" 382, 415
"North" 192, 386, 455, 476
"Ocean's Love to Ireland" 464, 465, 467, 486, 518, 530
"On the Road" 206, 253, 590, 748
"Oracle" 183-186, 285, 288, 317, 392
"Oysters" 348, 549, 550, 562
"Parable Island" 290, 599, 753
"Personal Helicon" 262, 263, 305-307, 318, 327, 385, 414
"Poem - for Marie" 676
"Polder" 681
"Poor Women in a City Church" 526, 570
"Punishment" 479, 490, 493, 727, 730
"Relic of Memory" 473
"Remembering Malibu" 295, 618
"Requiem for the Croppies" 448, 449, 477, 497
"Rite of Spring" 318, 319, 323, 325, 326, 379
"Sandstone Keepsake" 567, 568, 658
"Scaffolding" 676, 699, 700
"Seeing Things 394, 757, 761, 771
"September Song" 201
"Serenades" 181, 668
"Servant Boy" 154, 174, 226, 335
"Sheelagh na Gig" 342
"Shelf Life, 1.Granite Chip" 568
"3.Old Pewter" 188

"5.Stone from Delphi" 565
"6.A Snowshoe" 687, 688
"Shore Woman" 392
"Shoreline" 383, 473
"Singing School, 1.The Ministry of Fear" 256, 257, 296, 542
"2.A Constable Calls" 545
"3.Orange Drums, Tyrone, 1966" 259, 530
"4.Summer 1969" 294, 544-5, 563
"5.Fosterage" 541
"6.Exposure" 545, 550, 622, 623
"Sinking the Shaft" 318, 379
"Sloe Gin" 349
"Song" 122, 347, 415, 752, 762
"Spoonbait" 384
"Squarings, 1.Lightenings, i" 672
"ii" 671
"iv" 761
"v" 762
"vi" 381
"viii" 772
"x" 761
"xii" 767
"Squarings, 2.Settings, xiii" 337
"xiv" 188, 211, 768
"xv" 189
"xvi" 355
"xvii" 366
"xviii" 222
"xix" 290
"xx" 758
"xxi" 384, 764, 765
"xxii" 766
"xxiv" 325
Squarings, 3.Crossings, xxv" 209, 210, 394
"xxvi" 210, 758
"xxviii" 767
"xxix" 671
"xxx" 223
"xxxi" 210, 211, 347
"xxxii" 302, 303
"xxxiii" 763, 764
"xxxiv" 766
"xxxv" 674
"xxxvi" 384, 758
"Squarings, 4.Squarings, xxxviii" 759
"xxxix" 345, 346
"xl" 459
"xli" 304, 459
"xlii" 303
"xliv" 333, 765
"xlv" 766
"xlvii" 764
"xlviii" 768
"Station Island, I" 152
"II" 330, 360, 571-2
"III" 378, 749, 753
"IV" 572, 573
"V" 215, 349
"VI" 674
"VII" 381, 574, 576, 726
"VIII" 301, 575
"IX" 361, 387, 394, 435, 576
"XI" 578, 747
"XII" 579-80, 746
"Storm on the Island" 173, 618, 620, 671, 720
"Summer Home" 339, 340, 357, 358, 668, 678, 703, 705
Sweeney Astray 25, 152, 581-6, 594-5, 784
"Sweeney Redivivus" 25, 581, 585-587, 590
"Sweet William" 529
"Terminus" 263
"Thatcher" 151, 183, 222

"The Artist" 587
"The Ash Plant" 667, 712, 763
"The Backward Look" 458
"The Badgers" 558, 746
"The Barn" 170, 176, 183, 196, 197, 260, 342, 355, 382
"The Biretta" 756
"The Birthplace" 296, 670, 688, 735
"The Cleric" 587, 748
The Cure at Troy 593, 594, 755
"The Digging Skeleton" 483
"The discharged soldier" 531
"The Diviner" 151, 222, 327, 704
"The Early Purges" 154, 172, 176, 197, 242, 268, 310, 355
"The First Flight" 586, 747
"The First Gloss" 585
"The First Kingdom" 660
"The Folk Singers" 220
"The Forge" 151, 265, 375, 385, 414
"The Given Note" 386
"The Golden Bough" 666, 668, 756, 762, 768
"The Grauballe Man" 479
"The Guttural Muse" 357, 626
"The Harvest Bow" 199, 665
"The Haw Lantern" 348
"The Journey Back" 768
"The King of the Ditchbacks" 585, 591
"The Last Mummer" 220, 387
"The Loaning" 289, 383, 452, 568, 569
"The Master" 588-590, 592
"The Mud Vision" 314, 355
"The Old Icons" 587
"The Other Side" 526, 528, 532, 552
"The Otter" 682, 683, 739
"The Outlaw" 153, 264, 337, 362, 386
"The Peninsula" 205, 207, 253, 271, 289, 367, 385
"The Pitchfork" 770
"The Plantation" 213, 367-369, 372
"The Railway Children" 190, 211, 253
"The Sabbath-Breakers" 530
"The Salmon Fisher to the Salmon" 292, 331-333, 362, 375
"The Schoolbag" 191, 455
"The Settle Bed" 455, 670, 772
"The Singer's House" 359
"The Skunk" 682-685, 739
"The Sounds of Rain" 757
"The Stone Grinder" 369, 370
"The Stone Verdict" 598
"The Strand at Lough Beg" 553, 575, 584, 746
"The Tollund Man" 477, 479
"The Toome Road" 379, 487, 514, 551, 552, 746
"The Unacknowledged Legislator's Dream" 536, 543, 568
"The Underground" 688
"The Wanderer" 591
"The Wife's Tale" 154, 267, 323, 338, 339
"The Wishing Tree" 750
"The Wool Trade" 455
"Three Drawings, 1.The Point" 188, 770
"2.The Pulse" 331, 333
"3.A Haul" 770
"Toome" 284, 392, 454, 458
"Traditions" 462-464
"Travel" 206, 669
"Trial Runs" 531
"Triptych, I.After a Killing" 193, 336, 398, 550, 618-620, 746
"II.Sibyl" 195, 359, 404, 551, 746, 752
"III.At the Water's Edge" 551-553, 573, 746
"Trout" 172, 265, 328-331
"Twice Shy" 673, 675, 698

"Ugolino 560-562, 686, 746
"Undine" 321-323, 390
"Valediction" 345, 629, 630, 675
"Veteran's Dream" 359
"Viking Dublin" 482, 483
"Waterbabies" 314, 578
"Wedding Day" 668, 677, 709
"Westering" 293
"Whatever You Say Say Nothing" 536, 537, 540, 541, 629, 643, 756
"Wheels Within Wheels" 313-315, 360, 376, 377, 769
"Whinlands" 336
"Widgeon" 285, 585

Herbert, Zbigniew 26, 547, 563
Hewitt, John 3, 68, 75, 191-193, 519, 644
Hill, Geoffrey 126, 308
Holub, Miroslav 26, 563
Homero 384
Hopkins, G.M. 29, 285, 349, 354
Hughes, Ted 4, 7, 14, 29, 168, 170, 174, 264, 282, 289, 330, 358, 382, 390, 436, 559, 683
Johnson, Samuel 59, 160
Joyce, James 10, 14, 38, 47, 48, 51, 53, 54, 61, 63, 65, 68, 80, 82-84, 87, 97, 99, 105, 108, 109, 127, 133, 135-137, 218, 225, 257, 274, 291, 311, 355, 406, 407, 412, 413, 419, 421, 424, 428, 430, 431, 438, 452, 462, 474, 475, 482, 495, 544, 564, 579, 588, 631, 746, 767

Kavanagh, Patrick:
"A Christmas Childhood" 228, 233, 237, 238, 692
"Advent" 228, 232, 239
"Art McCooey" 231
"At Noon" 241
"Bluebells for Love" 232, 237
"Canal Bank Walk" 248, 395
"Come Dance with Kitty Stobling" 252
"Dark Ireland" 460
"Epic" 254
"Father Mat" 228
"From Tarry Flynn" 226, 395
"In Memory of My Mother" 692
"Inniskeen Road 228
"Innocence" 246
"Intimate Parnassus" 262
"Is" 228
"Lines Written on a Seat on the Grand Canal..." 250
"Lough Derg" 216, 217
"Memory of My Father" 692
"On Reading a Book on Common Wild Flowers" 230
"Peace" 241
"Plough Horses" 224
"Ploughman" 145, 223, 224, 226
"Prelude" 246
"Primrose" 239
"Pygmalion" 232, 395
"Shancoduff" 251, 254
"Spraying the Potatoes" 228
"Stony Grey Soil" 233
Tarry Flynn 218, 219, 224-227, 230, 235, 267, 315, 321, 337, 390, 395, 693
"Temptation in Harvest" 233, 240, 395, 693
"The Great Hunger" 57, 137, 218, 233-236, 241-245, 248, 249, 316, 395, 396, 446, 693
The Green Fool 216, 219, 223, 225, 230, 231, 237, 241, 251, 252, 267, 271, 282, 307, 459, 523, 603, 693
"The Hospital" 247, 252, 271
"The Long Garden" 254
"The Paddiad" 73, 273, 408

"To a Child" 241
"To the Man After the Harrow" 224
"Twisted Furrows" 224

Keats, John 285, 287, 546, 547

Kinsella, Thomas:
"38 Phoenix Street" 439
"A Country Walk" 498, 499, 502, 707
"A New Beginning" 429
"A Selected Life, 2.Coolea: 6 October 1971" 431
"A Technical Supplement" 426, 438, 441
"After the Service" 710
"All is Emptiness, And I Must Spin" 415
"Artists' Letters" 434
"At the Head Table" 408, 433
"Baggot Street Deserta" 414, 416, 417, 438, 440,
"Ballydavid Pier" 434, 436
"Better is an handfull with quietness" 433, 709
"Brothers in the Craft" 406
"Butcher's Dozen" 66, 548, 605
"C.G. Jung's 'First Years'" 423
"Clarence Mangan" 415
"Death Bed" 711
"Death" 415
"Departure" 709
"Dick King" 709
"Downstream" 419, 420, 439, 440
"Dura Mater" 710
"Ely Place" 430
"Finistere" 423
"From my Journal" 430
"From Stephen's Green" 415
"Hen Woman" 428
"His Father's Hands" 145, 501
"Household Spirits" 438
"In the name of the Father" 429
"In the Ringwood" 496, 497, 707
"Invocation" 434
"Irwin Street" 712
"King John's Castle" 498
"Madonna" 433
"Mask of Love" 416, 433, 707
"Morning Coffee" 407, 418
"Night Songs" 415
"Nightwalker" 64, 411, 420, 422, 439, 440
"Notes - Opposites" 708
"Notes from the Land of the Dead" 411, 417, 423, 428, 434, 436
"Office for the Dead" 438, 711
"Open Court (A fragment)" 408
"Our Mother" 711
"Phoenix Park" 423, 436, 707
"Remembering Old Wars" 416, 433
"Ritual of Departure" 499-501
"Seven" 708
"Song - Fire and Ice" 415-16
"Songs of the Psyche" 417
"Survivor" 433
"Tao and Unfitness at Inistiogue on the River Nore" 432
"Tear" 711
"The Back Lane" 432
"The Entire Fabric" 423
"The Laundress" 707, 716
"The Messenger" 427, 712
"The Monk" 430
"The Oldest Place" 417, 424
"The Shoals Returning" 435, 436
"Traveller" 418, 420
"Visiting Hour" 433
"Wedding Morning" 709

Larkin, Philip 14, 129, 625, 768

Longley, Michael:
"A Personal Statement" 724
"Among Waterbirds" 732
"An Amish Rug" 742
"Anticleia" 731
"Beds" 719
"Between Hovers" 728
"Bridget" 719
"Caravan" 720
"Check-Up" 741
"Christopher at Birth" 719
"Circe" 729
"Couchette" 728
"Epithalamion" 733
"Farls" 719
"Furrows" 719
"Galapagos" 739
"Home Ground 723, 724
"Homecoming" 730
"Icon" 731, 732
"In a Mississauga Garden" 722
"In Mayo" 738
"In Memoriam" 717
"Kindertotenlieder" 727
"Laertes" 731
"Letters: To Derek Mahon" 723
"Letters: To Seamus Heaney" 723
"Letters: To Three Irish Poets" 721-2
"Love Poem" (1973) 740
"Love Poem" (1976) 740
"Migrations" 741
"Nausicaa" 729
"Neighbours" 719, 720
"Odyssey" 729
"On Mweelrea" 735
"Patchwork" 737
"Patrick" 719
"Peace - after Tibullus" 736
"Self-Portrait" 60, 722
"Swans Mating" 738, 739
"The Butchers" 730
"The Hebrides" 717
"The Linen Industry" 736
"The Swim" 735
"Tree-House" 742
"Tutankhamun" 727, 728
"View" 737
"Washing" 741
"Wounds" 725, 726
"Wreaths - The Civil Servant" 726
"- The Greengrocer" 726
"- The Linen Workers" 727
"X-Ray" 731, 732

Lowell, Robert 9, 10, 29, 541, 550, 560, 683, 686
MacDiarmid, Hugh 512
MacNeice, Louis 10, 77-81, 216, 406, 611-615, 620, 623, 629, 630, 632, 644, 646, 649, 650, 651, 717, 732

Mahon, Derek:
"A Disused Shed in Co. Wexford" 634
"A Garage in Co. Cork" 639
"A Lighthouse in Maine" 657
"A Rage for Order" 646
"Afterlives" 617, 649, 651, 652
"An Image from Beckett" 616
"Antarctica" 617
"April on Toronto Island" 618
"As It Should Be" 651
"Autobiographies, 2.The Lost Girls" 716
"Beyond Howth Head" 616, 648
"Breton Walks" 612

"Brighton Beach" 638
"Consolations of Philosophy" 616
"Courtyards in Delft" 639
"Craigvara House" 657-659
"Ecclesiastes" 641
"Entropy" 634
"Epitaph for Robert Flaherty" 616
"Everything Is Going To Be All Right" 656
"First Principles" 714
"Ford Manor" 716
"Gipsies" 633, 634, 720
"Girls in their Seasons" 614, 615
"Girls on the Bridge" 613, 614
"Glengormley" 627, 628
"Going Home" 617, 632
"Grandfather" 713
"Homecoming" 632, 730
"How to Live - Horace, *Odes*, Book One, 11" 657
"In Carrowdore Churchyard - at the grave of Louis MacNeice" 612
"In the Aran Islands" 623, 715
"Leaves" 616, 617
"Lives" 645
"Matthew V.29-30" 644
"My Wicked Uncle" 713
"North Wind: Portrush" 613
"October" 616, 617
"Ovid in Tomis" 621-623, 628
"Preface to a Love Poem" 715
"Rathlin Island" 654
"Rock Music" 624, 625
"The Apotheosis of Tins" 620
"The Banished Gods" 621
"The Globe in North Carolina" 657
"The Hunt by Night" 613
"The Last of the Fire Kings" 654, 655
"The Old Snaps" 713
"The Return" 632
"The Sea in Winter" 619, 627, 652
"The Snow Party" 654
"The Spring Vacation" 628, 630, 632, 713
"The Woods" 622, 623
The Yaddo Letter 714
"Two Songs" 715
"Van Gogh in the Borinage" 612

Mandelstam, Osip 126, 539, 540, 546, 563, 569
McGuckian, Medbh 73
Milosz, Czeslaw 26, 563

Montague, John:
"11 rue Daguerre" 274
"A Dream of July" 398
"A Drink of Milk" 264, 265, 269, 404
"A Flowering Absence" 511, 696
"A Footnote on Monasticism: Dingle Peninsula" 399
"A Meeting" 398
"A Muddy Cup" 696
"A Murmuring Stream" 261, 399
"A New Litany" 271
"A Sharpening Stone" 145
"A Slight Fragrance" 268
"A Slow Dance" 402
"A Small Death" 697
"A Welcoming Party" 273
"Abbeylara" 144, 268, 397, 402
"Above the Pool" 698
"All Legendary Obstacles" 700
"Almost a Song" 266, 267
"Blessing" 703
"Bog Royal" 401
"Bus Stop, Nevada" 272
"By the Fountain, Stephen's Green, Dublin" 400

"Cassandra's Answer" 404, 517
"Childless" 702
"Clear the Way" 699
"Crossing" 705
"Darkness" 404
"Dirge of the Mad Priest" 396
"Don Juan's Farewell" 701
"Epilogue" 270
"Fair Head" 698
"Forge" 265
"Gone" 277
"Harvest" 704
"Hearth Song" 276, 404
"Herbert Street Revisited" 513, 702
"In the Dark" 404, 702
"Lake Dwelling: Crannóg" 400
"Last Journey" 271, 511, 512
"Like Dolmens round my Childhood, the Old People" 258, 260, 503, 515, 716
"Matins" 704, 705
"Never" 404
"Northern Lights" 605
"Nursery Story" 260, 404
"Old Mythologies" 504
"Peninsula" 271, 397, 399
"Portrait of the Artist as a Model Farmer" 272
"Process" 403
"Procession" 519
"Red Island" 268, 399
"Scotia" 512
"Separation" 702
"She Daydreams, by the Blue Pool" 400, 702
"She Walks Alone" 702
"Sheela na Gig" 403, 404
"Sibylle's Morning" 697
"Signs" 703
"Song" 703
"Tea Ceremony" 697
"Tearing" 702
"The First Invasion of Ireland" 517
"The Great Cloak" 703
"The Gruagach" 515
"The Leap" 404
"The Locket" 697
"The Pale Light" 403
"The Plain of Blood" 504, 505
"The Quest" 264
"*The Rough Field*, I.Home Again 32, 267, 269, 274, 275, 694, 695
"II.The Leaping Fire" 694
"III.The Bread God" 274
"IV.A Severed Head 270, 271, 396, 509-511, 513, 518
"V.The Fault 268, 275, 404, 514, 679, 694
"VI.A Good Night 397, 404, 517, 695
"VII.Hymn to the New Omagh Road" 270
"VIII.Patriotic Suite" 61
"IX.A New Siege" 518-520
"X.The Wild Dog Rose 276, 516
"The Sean Bhean Bhocht" 260, 515, 516
"The Siege of Mullingar" 61
"The Silver Flask" 275
"The Trout" 265, 330, 331
"The Water Carrier" 261, 263
"The Well Dreams" 399
"The Well-Beloved" 706
"Tracks" 701
"Trapper" 268, 269
"Turnhole" 278
"Undertow" 402
"Up so Doün" 401
"Upstream" 695, 697, 732

"Virgo Hibernica" 514, 699
"Walking Late" 702
"Wintry Dawn" 604
"Woodtown Manor" 400
Muldoon, Paul 73, 77, 103, 127, 131, 230, 284, 465, 725
Murphy, Richard 65, 475
O'Casey, Sean 47, 97
O'Connor, Frank 53, 86, 232, 459
O'Faolain, Sean 53, 86, 217, 232
Owen, Wilfred 126
Pasternak, Boris 757, 758
Paulin, Tom 70, 73, 90, 91, 100, 449, 610, 614
Plath, Sylvia 354
Pound, Ezra 15, 156, 273, 411, 421, 495, 508, 540
Rimbaud, Arthur 7, 619
Roethke, Theodore 29, 460
Rosenberg, Isaac 721
Shakespeare, William 40, 79, 82, 85, 160, 297, 462, 551, 689
Shaw, G.B. 46, 47, 52, 87, 97
Sófocles 26, 592, 784
Spender, Stephen 9, 10, 77
Stephens, James 50
Stevens, Wallace 109, 646
Swift, Jonathan 86, 160
Synge, J.M. 44, 47, 58, 98
Thomas, Edward 15, 721
Thomas, R.S. 15, 460, 699
Virgílio 28, 126, 158, 161, 162, 666, 686
Wilde, Oscar 11, 63, 133, 297, 622
Williams, William Carlos 29
Wordsworth, William 29, 111, 132, 157, 160, 161, 168, 169, 177, 178, 239, 281, 285, 288, 542
Yeats, W.B. 3, 9-11, 14, 29, 43-49, 51, 52, 54-58, 61, 65, 80-87, 89, 91-101, 103, 105, 108, 110, 112-114, 116, 120, 121, 125, 127, 130-135, 156, 180, 225, 248, 249, 256, 285, 287-289, 333, 372, 373, 405, 411-413, 428, 449, 465, 466, 472, 482, 493, 502, 504, 507, 508, 521, 534, 538, 540, 542, 556, 588-590, 596, 604, 609, 615, 642, 705, 760, 766, 767

ÍNDICE GERAL

Nota de reconhecimento III

Observações preliminares V

Abreviaturas VI

I - INTRODUÇÃO

CAP.1 - O estranho caso da popularidade de um poeta, ou Seamus Heaney, o público e a crítica 3

CAP.2 - Percursos inseguros de uma tradição nacional: contextos para um poeta irlandês

i) Onde se pensa a identidade e as suas representações 31

ii) "No place as perfect as our hell": onde se apresenta o discurso dos poetas sobre o estado da nação 46

iii) "Oppressive tradition"?: onde se regressa ao debate sobre a identidade, e à "questão de Yeats" 81

Cap.3 - Ansiedades, intercursos e transmissões

i) Modelos para a leitura de uma tradição 103

ii) O poeta e os outros 123

II - CORRESPONDÊNCIAS

Intróito: o primeiro poema 141

Cap.1: Seamus Heaney e os modos da ruralidade em contexto

i) Onde se reconhece o território do rural em Heaney 147

ii) Lavrando num pequeno campo o centro do mundo: o legado de Patrick Kavanagh 215

iii) Legados reversíveis: Heaney e Montague 257

iv) Lugares do campo e lugares da escrita: regressando a Heaney 279

Cap.2: A terra, o corpo e a deusa 301

I - Nexos de vida e morte: o orgânico, o mítico e o atávico

i) Núpcias de terra e água 305

ii) O fértil e o que morre 335

iii) A circunferência e o centro 362

iv) Trevas de útero e túmulo 382

v) Nexos de vida e morte em contexto: Seamus Heaney e *os outros*; Thomas Kinsella, as sombras e a morte 395

II - A História como repetição: os regressos da desgraça

(i) "Emblemas da adversidade": Seamus Heaney e a responsabilidade mitopoética 444

ii) Distâncias e comprometimentos: a contemporaneidade de predecessores na escrita da desgraça repetida 494

Cap.3 - Responsabilidades e direitos: o público e o privado

I - Os poetas e o imperativo cívico

i) Tentações e perplexidades da voz pública em Seamus Heaney

a) O registo da divisão 523

b) Dilemas e culpa 533

c) Ventriloquismos: o poeta como tradutor 581

d) Parábolas da *polis* 596

ii) "Home is where the heart breaks": o desconforto do sujeito em Derek Mahon e a "paisagem psíquica" do Ulster protestante 603

II - A permanência do privado

i) "words of coming to rest": o familiar, o doméstico e o conjugal em Seamus Heaney 660

ii) Estádios da tradição e a permanência do privado

a) releituras: Kavanagh, Montague, Kinsella, Mahon 692

b) Michael Longley, a casa e o corpo 717

III - "To credit marvels": radicações e pontos de partida de uma escrita renovada 745

III - REUNINDO CONCLUSÕES 775

BIBLIOGRAFIA 787

ÍNDICES

Remissivo 823

Geral 835