

“HÁ, CERTAMENTE, NESSA HISTÓRIA UMA MORAL”: PAUL MULDOON E OS
CONFLITOS NA IRLANDA DO NORTE¹

“THERE IS, SURELY, IN THIS STORY A MORAL”: PAUL MULDOON AND THE
NORTHERN IRISH TROUBLES

Guilherme Bernardes²

RESUMO: O presente artigo busca apresentar brevemente de que modo a produção do poeta norte-irlandês Paul Muldoon foi afetada pelos acontecimentos políticos que se desenrolaram no país entre 1969 e 1998, período conhecido como *The Troubles*. Após a publicação de três livros que tocavam no assunto apenas de modo bastante elusivo, em *Quoof* o poeta se lança mais abertamente na discussão das consequências do conflito, com poemas mencionando desde ataques a bomba até as greves de fome em 1981.

Palavras-chave: Paul Muldoon; poesia irlandesa; *The Troubles*.

ABSTRACT: The present paper aims at briefly presenting how Northern-Irish poet Paul Muldoon's production was affected by the political instability the country underwent between 1969 and 1998, a period known as The Troubles. After publishing three books that discuss the subject in a very elusive way, on *Quoof* the poet takes a more open risk on talking about the consequences of the conflict, with poems mentioning bomb attacks and the 1981 hunger strikes.

Keywords: Paul Muldoon; Irish poetry; The Troubles.

If we never live to see the day we leap
into our true domain,
lie down with us now and wrap
yourself in the soiled grey blanket of Irish rain
that will, one day, bleach itself white.
Lie down with us and wait.
Paul Muldoon

¹ Parte do texto integra a dissertação “Uma Camisa de Força para Houdini: Paul Muldoon, Forma Fixa e Tradução”, defendida em fevereiro de 2020.

² Doutorando, UFPR.

Paul Muldoon é um poeta de língua inglesa nascido na Irlanda do Norte em 1951. Passou a infância entre os condados de Armagh e Tyrone, na zona rural. Filho de um agricultor e uma professora, o poeta cresceu *entre* dois mundos, assunto que inclusive é tematizado em sua poesia. Posteriormente, se mudou para a capital Belfast a fim de estudar na Queen's College, em 1969. Lá, conhece o já consagrado poeta, ganhador do Nobel de 1995, Seamus Heaney, responsável por conseguir que, logo no primeiro livro, Muldoon publicasse pela renomada Faber & Faber. O poeta manteve amizade próxima com Heaney até a morte deste, em 2013. *New Weather*³ foi lançado em 1973 e já demonstrava muitos dos traços distintivos que viriam a caracterizar sua obra ao longo dos anos.

Dentre tais características, pode-se apontar o uso de formas fixas, ainda que de maneira pouco usual, além de outras técnicas de construção poética que também têm seus limites questionados, como a rima e a métrica (KENDALL, 1996, p. 26-27; WILLS, 1998, p. 24-25; HOLDRIDGE, 2008, p. 11-12). Quanto aos temas abordados nos poemas, a maioria se concentra numa representação pastoril da Irlanda do Norte, geralmente baseados em situações vividas pelo próprio poeta ou até mesmo em histórias que circulavam pela região, além de uma forte influência da tradição oral de poesia irlandesa. Alguns poemas, muito tangencialmente, também comentam o contexto político no qual o país se encontrava há aproximadamente quatro anos (e que demorariam mais vinte e cinco para que fossem, de modo geral, resolvidos, graças ao *Good Friday Agreement*, de 1998), por exemplo, ao utilizar a imagem dos indígenas norte-americanos como um símbolo daqueles que, assim como os irlandeses, tiveram suas terras invadidas pelos britânicos.

³ *Knowing My Place* (1971) e *Spirit of Dawn* (1975) são consideradas *plaquettes* ou livros menores que o autor costuma lançar entre os volumes completos, como se pode verificar pelo próprio site oficial de Muldoon: <https://www.paulmuldoonpoetry.com/about-paul-muldoon> (última visualização em 21/09/2020).

O período de quase trinta anos que marcou a história do país veio a ser conhecido como *The Troubles*. De modo geral, os conflitos se davam entre, de um lado, nacionalistas católicos que apoiavam a unificação do estado irlandês, ou seja, a anexação da Irlanda do Norte à República da Irlanda; e, do outro, unionistas protestantes que defendiam a permanência da Irlanda do Norte como parte do Reino Unido da Grã-Bretanha. O estopim para o período, em 1969, foi a reação excessiva por parte dos militares britânicos na tentativa de conter um protesto realizado por irlandeses católicos contra a discriminação que sofriam, principalmente, vinda das forças policiais e até mesmo do governo. Soma-se a isso o bastante disseminado sentimento nacionalista de boa parte da população católica irlandesa que já se organizava paramilitarmente desde o início do século. Pode-se citar a Insurreição da Páscoa, de 1916, na qual o Exército Republicano Irlandês (IRA) aproveitou a baixa de soldados em terras irlandesas devido à Primeira Guerra Mundial e tentou conquistar sua independência da Coroa Britânica. O movimento conseguiu resistir por volta de uma semana, até que os rebeldes fossem brutalmente reprimidos pelo exército britânico, com diversas mortes em batalha, além das execuções por fuzilamento a que foram condenados os líderes da insurreição, como Joseph Mary Plunkett.

De todo modo, mesmo que *New Weather* seja um livro tecnicamente excepcional, ainda mais por se tratar de um livro de estreia, a não clareza de manifestação quanto aos acontecimentos nacionais foi encarada por parte da crítica como uma atitude apolítica em tempos em que isso não deveria ser uma opção. Vale lembrar, por exemplo, que no ano anterior à publicação do livro ocorreu um dos mais marcantes eventos vinculados aos *Troubles*: o Domingo Sangrento (*Bloody Sunday*), em 1972. Na ocasião, soldados britânicos abriram fogo contra um grupo de manifestantes desarmados enquanto estes protestavam contra as prisões que vinham sendo feitas pelo exército sem qualquer tipo de julgamento legal. Essa recepção muito provavelmente impactou o poeta, uma vez que, quando lança seu segundo livro, *Mules*,

em 1977, o poema de abertura, intitulado “*Lunch with Pancho Villa*”, dramatiza um encontro entre Muldoon e o revolucionário mexicano.

‘Look, son. Just look around you.
People are getting themselves killed
Left, right and centre
While you do what? Write rondeaux?
There’s more to living in this country
Than star and horses, pigs and trees,
Not that you’d guess it from your poems.
Do you never listen to the news?
You want to get down to something true,
Something a little nearer home.’
(MULDOON, 2001, p. 41).⁴

Podemos ver claramente uma postura um tanto quanto irônica assumida pelo poeta ao colocar justamente essa opinião como palavras de um revolucionário morto desde 1923. Isto é, tratando-se de um poema de Muldoon, ele demonstra que está, sim, a par dos acontecimentos políticos de seu país. Inclusive, quando Pancho Villa pergunta se ele não ouve as notícias é possível acrescentar uma camada extra de ironia uma vez que Muldoon, desde que terminara os estudos na Queen’s University, trabalhava na rádio BBC de Belfast. Ele *tinha* que ouvir as notícias. No entanto, o que parece ocorrer é que a proposta de Muldoon para representar ou para simplesmente tocar no assunto dos conflitos norte-irlandeses era outra; não o da poesia panfletária. Quanto a este assunto, Clair Wills propõe a seguinte reflexão sobre o conjunto da obra em *Mules*.

⁴ Na tradução: “Olhe, filho. Apenas olhe ao seu redor. / As pessoas estão se matando / esquerda, direita e centro / enquanto você faz o quê? Escreve rondós? / Há mais na vida desse país / do que estrelas e cavalos, porcos e árvores, / não que dê pra saber pelos seus poemas. / Você nunca ouve as notícias? / Você quer chegar em algo verdadeiro, / algo um pouco mais perto de casa.” (MULDOON, 2001, p. 41). (Todas as traduções apresentadas neste artigo são de autoria do autor. Algumas delas, no caso de poemas ou de trechos de poemas, buscam repetir os preceitos técnicos de composição poética, principalmente forma e rima. Quando for o caso, será apontado no texto que se trata de uma tradução poética).

Essa ênfase no país fronteiro não tem apenas importância autobiográfica; ela também sinaliza a importância das disputas por terra e por posse de terra para os conflitos da Irlanda do Norte. Com efeito, Muldoon está insistindo que a 'revolução' urbana salientada por Pancho Villa não pode ser compreendida se isolada das raízes dos conflitos em disputas sectárias por terra entre colonos protestantes e católicos despossuados. Escrever isso, no entanto, pode ser errôneo a ponto de sugerir que *Mules* é um volume com um argumento explícito, e assim negar as ambiguidades de tom e ironia da poesia. Se há algum argumento aqui é o debate de Muldoon consigo mesmo, à medida que ele explora seu próprio passado e os tipos de explicações — para os *Troubles*, violência, morte e amor — que se abrem para ele. (WILLS, 1998, p. 45).⁵

Para Wills, portanto, a opção de Muldoon em manter sua poesia voltada ao campo não procura desvencilhá-la politicamente dos conflitos urbanos. Muito pelo contrário, ao fazê-lo, o poeta, na verdade, chama a atenção para outra faceta do problema que costuma ser menos explorada ou mesmo discutida. Ainda assim, a autora acha importante ressaltar que não se trata, de modo algum, de uma tentativa de direcionar a interpretação dos poemas num único e exclusivo sentido; no entanto, é impossível negar o quanto a ocupação protestante na zona rural da Irlanda do Norte afetou os moradores católicos da região. Como apontam David McKittrick e David McVea em seu *Making Sense of The Troubles: A History of the Northern Ireland Conflict* (2012), a Irlanda do Norte foi estabelecida em 1921 em meio à violência. Após tentativas fracassadas de insurreição, desde 1919, Irlanda e Reino Unido lutaram o que ficou conhecida como a Guerra de Independência Irlandesa. O governo britânico incentivava a migração de cidadãos ingleses, escoceses e galeses para o nordeste da

⁵ No original: "This emphasis on the border country is not only of autobiographical significance; it also signals the importance of struggles over land and land ownership to Northern Ireland's conflict. In effect Muldoon is insisting that the urban 'revolution' stressed by Pancho Villa cannot be understood in isolation from the roots of the troubles in sectarian struggles over land between Protestant settlers and disposed Catholics. To write this, however, may be erroneously to suggest that *Mules* is a volume with explicit argument, and to deny the tone and wry ambiguities of the poetry. If there is argument here it is Muldoon's debate with himself as he explores his own background and the kinds of explanation — for the Troubles, violence, death and love — which are open to him." (WILLS, 1998, p. 45).

ilha da Irlanda justamente com o objetivo de disseminar uma identidade britânica na região. Tanto que, à época, o que hoje é a Irlanda do Norte contava com uma população de aproximadamente 1,5 milhão de habitantes, sendo aproximadamente 1 milhão de protestantes, que se identificavam como britânicos e por isso queriam continuar fazendo parte do Reino Unido; e aproximadamente meio milhão de católicos, em sua maioria nacionalistas irlandeses, favoráveis à independência e à unificação da Irlanda. Ao fim da Guerra de Independência, o Tratado Anglo-Irlandês estabeleceu oficialmente o território que até hoje pertence à Irlanda do Norte.

Como era de se esperar, muitos republicanos e muitos unionistas não ficaram completamente felizes com o acordo estabelecido. Os republicanos, porque desejavam se ver totalmente livres da influência britânica; os unionistas, por desejarem que toda a província de Ulster fosse considerada território da Coroa. Ulster é uma das quatro províncias que dividem a ilha da Irlanda, sendo as outras três Leinster, a Leste; Munster, ao sul; e Connacht, a Oeste. Cada uma dessas províncias é dividida em diversos condados. Ulster, por exemplo, possui nove, porém apenas seis deles são território norte-irlandês, de modo que os três condados restantes fazem parte da República da Irlanda, sendo dois deles no extremo sul e um no extremo noroeste da ilha. Paul Muldoon passou boa parte da vida entre os condados de Armagh e Tyrone, ambos fazendo fronteira com Monaghan, na República. Essa ambiguidade espacial se faz presente na obra do poeta, como no poema *"The Boundary Commision"*, de seu livro de 1980, *Why Brownlee Left*, apresentado aqui em tradução poética para o português:

A COMISSÃO DE FRONTEIRA

*Lembra do jeito que a fronteira cortava a rua
Daquela vila, bem no centro,
Açougue num estado, padaria em outro?
Hoje ele lembrou que uma pancada de chuva*

Dividiu a ruazinha Golightly em duas,
Como se houvesse um muro de vidro
Ali caído. Ficou lá por eras, como pedra,
Só pensando em qual delas era a sua. (MULDOON, 2001, p. 80)⁶

Como é possível perceber, nesse poema Muldoon faz referência à arbitrariedade das fronteiras. E sendo os fatores que levaram ao seu estabelecimento impostos por estrangeiros que invadiram e dominaram aquela terra, a arbitrariedade é ainda mais evidente. Chega-se ao limite de que uma única vila consiga ter açougue num estado e padaria em outro, com uma linha imaginária fazendo a divisão entre os estados, embora a unidade da vila não seja exatamente afetada. O poema, além disso, faz um contraponto em que um fenômeno natural, a chuva, é capaz de fazer uma divisão entre dois lados.

Assim, se em *New Weather* Muldoon não se declarava tão abertamente preocupado com o contexto político de seu país e em *Mules* essa preocupação se apresentava como contraponto aos conflitos urbanos, reforçando a ideia do hibridismo (além de mulas, o livro também dedica poemas a centauros e tritões, por exemplo) e da instabilidade também presente na zona rural, em *Why Brownlee Left*, como argumenta Jefferson Holdridge (2008), o desafio de se expressar assombra o texto como um todo. À medida que os conflitos foram se intensificando, a dificuldade de conseguir achar um lugar (não só o da poesia, mas o do próprio indivíduo) também se intensifica.

Em 1980, as tensões políticas na Irlanda do Norte já haviam atingido níveis alarmantes: após pouco mais de uma década, o conflito já somava 2.100 mortes ao todo, entre protestantes, católicos, militares, civis e integrantes de grupos

⁶ No original: "The Boundary Commission // Do you remember that village where the border ran / Down the middle of the street, / With the butcher and baker in different states? / Today he remarked how a shower of rain // Had stopped so cleanly across Golightly's lane / It might have been a wall of glass / That had toppled over. He stood there, for ages, / To wonder which side, if any, he should be on." (MULDOON, 1980, p. ??).

paramilitares. Neste ano, mais 80 vidas seriam perdidas devido ao conflito (num ano relativamente menos letal se comparado, por exemplo, às 476 mortes de 1972⁷), a maioria fruto dos atentados do IRA. No entanto, pretendo me concentrar nos eventos que se iniciaram em 1980, uma vez que há um paralelo a ser traçado entre as greves de fome realizadas pelos prisioneiros do bloco H do complexo prisional *Maze* e alguns poemas presentes em *Quoof* (1983), quarto livro de Muldoon.

O desenrolar das greves se deu como resultado de uma disputa política quanto ao encarceramento de acusados de envolvimento com instituições paramilitares. Estes exigiam ser tratados de modo diferente daqueles que estavam presos por terem cometido *crime*. McKittrick e McVea usam a seguinte descrição:

Na ausência de acomodações de cela adequadas, o internamento e o sistema de categoria especial deram lugar, em Long Kesh, ao que em muitos aspectos se assemelhava a um campo de prisioneiros da Segunda Guerra Mundial. Os internos e prisioneiros condenados viviam em barracões Nissen dentro de complexos cercados por arame farpado. A continuação do status de categoria especial era uma afronta lógica à abordagem de criminalização desenvolvida por Rees e posteriormente efetivada por Roy Mason, na qual era tido como óbvio que os presos vindos de grupos paramilitares eram de certo modo presos políticos. (MCKITTRICK; MCVEA, 2012, p. 133).⁸

Rees é Merlyn Rees, secretário de estado da Irlanda do Norte de 1974 a 1976, responsável pela proscricção contra a organização paramilitar unionista *Ulster Volunteer Force* (UVF), e Roy Manson foi seu sucessor no cargo. De todo modo, a tentativa de negar a condição de preso político afetava tanto detidos republicanos

⁷ Os dados provêm do site-tributo

<http://www.wesleyjohnston.com/users/ireland/past/troubles/index.htm> (última visualização em 18/08/2020).

⁸ No original: “In the absence of adequate cell accommodation, internment and the special category system had given rise at Long Kesh to what in many respects resembled a World War Two prisoner-of-war camp. The internees and convicted prisoners lived in wartime Nissen huts within barbed-wire compounds. The continuation of special category status was a logical affront to the approach of criminalization developed by Rees and later put into effect by Roy Mason, in that it was taken as an affirmation that jailed paramilitary inmates were in a sense political prisoners.” (MCKITTRICK; MCVEA, 2012, p. 133).

quanto unionistas. Mantidos em blocos separados, eles não precisavam responder às ordens de carcereiros, não eram forçados a trabalhar, podiam receber visitas e encomendas, além de usar as próprias roupas. Com a chegada de Margaret Thatcher ao posto de Primeira-Ministra, a postura do governo britânico se enrijeceu e todas as consideradas “regalias” dos presos políticos foram extinguidas, levando-os a dar início a uma greve de fome.

Data dessa época, inclusive, uma das mais emblemáticas *rebel songs*, poemas, em sua maioria, de autoria desconhecida, cantados por republicanos narrando os eventos dos *Troubles* e enaltecendo a Irlanda. A canção em questão é atribuída a Francie Brolly e ficou conhecida como “*I’ll wear no convict’s uniform*”, cujo refrão diz:

So I’ll wear no convict’s uniform,
Nor meekly serve my time,
That England might
Brand Ireland’s fight
Eight hundred years of crime.⁹

A referência explícita na canção é a recusa dos presos em usar uniforme de condenados, ou seja, a recusa de serem tratados como presos comuns. Essa atitude levou a represálias por parte dos agentes penitenciários, como obrigá-los a ficar nas celas sem roupas, tendo apenas uma coberta, além de pressioná-los a vestir o uniforme ao condicionar a presença de visitas ao fato de eles vestirem os uniformes.

Em 1981, o primeiro republicano a recusar se alimentar foi Bobby Sands, figura simbólica das greves de fome, cuja imagem pode ser vista em diversos murais presentes até hoje em Belfast. A liderança republicana de fora das prisões não era a favor da greve por imaginar que ela com certeza resultaria em mortes. Porém, o

⁹ Na tradução: “Então não usarei uniforme de condenado, / nem mansamente cumprirei minha pena, / a Inglaterra pode / rotular a luta da Irlanda, / oitocentos anos de crime.” A letra completa pode ser lida em <https://alphahistory.com/northernireland/h-block-song-francie-brolly-1976/> (último acesso 02/11/20).

alcance popular foi muito maior do que o esperado. Até mesmo pessoas que não se declaravam a favor do IRA se posicionavam contrariamente ao que viam como uma inflexibilidade do governo britânico. A figura de Bobby Sands se tornou também muito mais palatável, uma vez que sua prisão havia sido decretada por ele estar portando uma arma, enquanto alguns estavam presos por assassinato. Criou-se uma aura em torno de Sands que o associava à ideia do autossacrifício, e sua aparência era a de um homem jovem, bonito, de cabelos longos, o que foi amplamente usado como propaganda pelos republicanos.

Após cinco dias do início da greve de fome de Sands, Frank Maguire, membro do parlamento, morreu repentinamente, de modo que uma eleição extraordinária foi convocada. O irmão de Maguire foi convencido pelos republicanos a deixar que Bobby Sands concorresse ao cargo, tendo sido eleito mesmo ainda preso. Sands morreu em 5 de maio de 1981, após 66 dias de greve.

O número de mortos desse ano também foi superior ao do ano anterior devido às agitações externas causadas pelas greves de fome no presídio e, quanto a isso, *Quoof* realiza comentários mais assertivos, sem, no entanto, deixar de conter traços distintivos da produção poética de Muldoon. Um exemplo é o poema intitulado “*The Frog*”.

THE FROG

Comes to mind as another small
upheaval
amongst the rubble.
His eye matches exactly the bubble
in my spirit-level.
I set aside hammer and chisel
and take him on the trowel.

The entire population of Ireland
springs from a pair left to stand
overnight in a pond
in the gardens of Trinity College,

two bottles of wine left there to chill
after the Act of Union.

There is, surely, in this story
a moral. A moral for our times.
What if I put him to my head
and squeezed it out of him,
like the juice of freshly squeezed limes,
or a lemon sorbet?¹⁰ (MULDOON, 2001, p.120)

Como observa Tim Kendall (1996), Muldoon parte da ideia expressada pelo eclesiástico galês Giraldus Cambrensis, primeiro a descrever a presença de sapos na Ilha da Irlanda, ainda no Século XII. O motivo real para a presença dos animais é incerto, mas, entre as especulações, está justamente o casal de anfíbios deixados no lago da Trinity College. Kendall também chama a atenção para a presença e transformação dos líquidos no poema que se iniciam com a água do prumo [*spirit-level*] que, por sua vez, pela palavra *spirit* já adianta o caráter alcóolico da primeira transformação, em vinho, a ser bebido como forma de relaxamento depois do Ato de União de 1800, que oficialmente estabeleceu o Reino Unido da Grã-Bretanha e Irlanda. Finalmente, sem dizer do que se trata de forma explícita, o poema aponta para uma moral nessa história, o que abre caminho para mais uma transformação: retirar a moral da história ao apertar os sapos, retirando deles um líquido próximo a um suco ou um *sorbet* de limão.

Temos, portanto, uma leitura que faz conexões pouco usuais (a presença de sapos como símbolos da ocupação britânica na ilha) e que, no entanto, são muito comuns na poesia de Muldoon. De todo modo, a interpretação de Kendall vai no sentido de relacionar a presença colonial representada nos sapos e o desejo do poeta

¹⁰ Na tradução: “O Sapo // Vem à mente como pequena /revolta / entre os entulhos. / Seu olho combina exatamente com a bolha / do meu prumo. / Deixo de lado martelo e cinzel / e pego-o com a espátula. // Toda a população da Irlanda / se originou de um par deixado ao léu / por uma noite num lago / nos jardins da Trinity College, / duas garrafas de vinho deixadas lá pra relaxar / depois do Ato da União. // Há, certamente, uma moral / nessa história. Uma moral para nossos tempos. / E se eu o colocasse na cabeça / e o espremesse até que ela saísse, / como o suco de limas recém espremidas, / ou um sorbet de limão?” (MULDOON, ano, p. ??).

de apertá-los, até tirar suco deles e, desse suco, a “moral para nossos tempos”, apontando, aparentemente, para uma ideia de destruição para que possa haver uma renovação.

Embora os atentados a bomba pudessem deixar bastantes feridos, principalmente civis, ao mesmo tempo, devido à frequência com que ocorriam, eles passaram a fazer parte do dia a dia da população. Uma certa naturalidade com a frequência dos ocorridos pode ser percebida no poema intitulado “*A Trifle*”:

A TRIFLE

I had been meaning to work through lunch
the day before yesterday.
Our office block is the tallest in Belfast;
when the Tannoy sounds

another bomb alert
we take four or five minutes to run down
the thirty-odd flights of steps
to street level.

I had been trying to get past
a woman who held, at arm's length, a tray,
and on the tray the remains of her dessert —

a plate of blue-pink trifle
or jelly sponge,
with a dollop of whipped cream on top.¹¹ (MULDOON, 2001, p.120-121)

Um *trifle* é uma sobremesa tipicamente britânica feita com pão de ló ensopado em xerez, servido numa taça com camadas de gelatina e frutas frescas, e, além disso, também é usado no sentido figurado como alguma coisa sem importância. Podemos ver essa ambiguidade no poema, uma vez que ele apresenta literalmente um *trifle*

¹¹ Na tradução: “Um Trifle // Anteontem eu queria trabalhar / durante o almoço. / Nosso complexo de escritórios é o mais alto de Belfast; / quando o Tannoy soa // outro alerta de bomba / levamos quatro ou cinco minutos / para descer os trinta andares / de escada até a rua. // Eu fiquei tentando passar / uma mulher que levava, à altura dos braços, uma bandeja, / e na bandeja as sobras de sua sobremesa — // um prato de trifle rosa-azulado, / ou *jelly-sponge*, / com uma camada de chantili em cima.” (MULDOON, ano, p. ??).

sendo equilibrado numa bandeja, enquanto os funcionários do escritório evacuam o prédio após um *outro* alerta de bomba. O poema passa a impressão de que as pessoas já tinham aprendido a lidar quase que naturalmente com esses alertas.

A família de Muldoon faz parte da minoria católica na Irlanda do Norte. Grupos paramilitares unionistas, como a Força Voluntária de Ulster (UVF), conhecidos como *B-Specials*, perseguiram cidadãos católicos. No poema “*The Sightseers*”, o poeta relata um caso ocorrido com seu tio, quando ele e sua família iam visitar a nova rotatória. Em tradução poética:

OS TURISTAS

Meu pai, minha mãe, meu irmão, minha irmã e
eu, com tio Pat, o mais gentil dos nossos tios,
saímos de tarde, num domingo de julho,
no seu Ford aos pedaços

não pra ir no cemitério — um morreu de zóster,
um foi de febre, outro detonou o joelho —
mas na rotatória nova em Ballygawley,
primeira de Mid-Ulster.

Tio Pat contou que os B-Specials, quase manhã,
mandaram parar perto de Ballygawley
quebraram a bicicleta e o

fizeram cantar a Sash xingar o Papa.
Pressionaram a pistola com tanta força
que em sua testa ainda havia um O, chegando em casa.¹² (MULDOON, 2001, p.
110-111)

¹² No original: “The Sightseers // My father and mother, my brother and sister / and I, with uncle Pat, our dour best-loved uncle, / had set out that Sunday afternoon in July / in his broken-down Ford / not to visit some graveyard — one died of shingles, / one of fever, another’s knees turned to jelly — / but the brand-new roundabout at Ballygawley, / the first in mid-Ulster. / Uncle Pat was telling us how the B-Specials / had stopped him one night somewhere near Ballygawley / and smashed his bicycle // and made him sing the Sash and curse the Pope of Rome. / They held a pistol so hard against his forehead / there was still the mark of an O when he got home.” (MULDOON, ano, p. ??)

Os paramilitares unionistas, como forma de humilhação de um católico, o fazem xingar o maior representante da igreja e o obrigam a cantar uma canção tradicional irlandesa do tempo das batalhas entre *guilhermitas* e *jacobitas*, ao fim do século XVII. A canção, também conhecida como “*The sash my father wore*”, inicialmente era cantada tanto por católicos quanto protestantes. Mas, ao longo do tempo, os protestantes se apropriaram da mesma.

Um último exemplo: *aisling*, em irlandês, significa algo como “sonho”, ou “visão”, e foi o nome dado a uma composição poética popular entre os séculos XVII e XVIII, na qual um eu, em sonho, encontra a figura de uma mulher que costuma representar a Irlanda. Como é característico de Muldoon, a alusão a este tipo de poema só pode ser feita graças ao título, já que, como veremos, apenas de modo muito sutil, o poema cumpre os requisitos para ser classificado como tal.

AISLING

Tarde da noite eu voltava pra casa
no verão, quando uma enorme
nevasca me fecha.

Seu olhar disse ano de abrunho,
a boca, de espinheiro.

Será que ela era Aurora, ou a deusa Flora,
Artemidora, ou Vênus acesa,
ou Anorexia, e manchou
com limão meu lençol de flanela?

Nem dá pra ver diferença.

Belfast: no Royal Victoria, o hospital,
um rim falso zela
o último dos grevistas-de-fome
que parou com o jejum, o soro
gotejando na salmoura.

É o que tem para hoje. Líquido larval.
Trago a amostra à Doutora Preseiro.

Que retribui, confiante, *Nada Estranho*.¹³ (MULDOON, 2001, p. 126-127).

A imagem onírica se apresenta logo ao início do poema quando uma grande nevasca surge no verão. Dali em diante uma figura feminina surge diante do poeta, no entanto, ele não tem certeza de quem se trata. Seria ela a deusa Aurora, deusa do amanhecer, ou seja, do recomeço? Ou talvez a deusa Flora, responsável pelo florescimento? Em seguida é citado o nome Artemidora, no feminino. Artemidoro, no masculino, foi um oniromante que viveu no século II d.C., e escreveu a obra *Oneirokritikon*, conhecida como *Sobre a Interpretação dos Sonhos*. Se associadas às ideias trazidas pelas deusas, talvez possamos falar num sonho premonitório de um possível recomeço, o que se intensifica ao ser trazido o nome de Vênus, deusa do amor. Após anunciar, com os olhos, que o ano seria farto em abrunhos e, com a boca, a fartura em espinheiros, talvez seja possível pensar em um ano de amor. É então que surge Anorexia. Num poema intitulado “*Aisling*”, onde espera-se encontrar uma figura onírica feminina que representa a Irlanda, encontramos a imagem da anorexia, da magreza, da doença da fome autoimposta. Ela inclusive, mancha uma flanela com limão, conectando este poema a “*The Frogs*”, de modo que a ideia de espremer os sapos é reforçada como símbolo de resistência aos britânicos. O poema então dá um salto (também comum no universo onírico) para um hospital em Belfast onde o último dos grevistas de fome dos *H Blocks* desiste de seu jejum. Mas é mais curioso que a última imagem feminina a integrar o poema não seja Anorexia, mas sim Doutora

¹³ No original: “*Aisling* // I was making my way home late one night / this summer, when I staggered / into a snow drift. / Her eyes spoke of a sloe-year, / her mouth a year of haws. / Was she Aurora, or the goddess Flora, / Artemidora, or Venus bright, / or Anorexia, who left / a lemon stain on my flannel sheet? / It's all much of a muchness. / In Belfast's Royal Victoria Hospital / a kidney machine / supports the latest hunger-striker / to have called off his fast, a saline / drip into his bag of brine. / A lick and a promise. Cuckoo spittle. / I hand my sample to Doctor Maw. / She gives me back a confident *All Clear*.”

Preseiro¹⁴, para a qual o poeta entrega uma amostra, ao que ela responde que está tudo bem. Porém, com tanta insegurança e incerteza sendo construídos ao longo do poema, talvez agora seja difícil acreditar que isso seja possível. Para Wills:

Uma maneira de entender o assunto é como uma defesa à vitalidade da linguagem poética que se posta contra a linguagem pública e oficial normalmente usada para descrever a violência e os eventos trágicos dentro das prisões na Irlanda do Norte. O pressuposto é que a poesia pode ser capaz de oferecer uma representação mais “fiel” de tal horror. Os poemas costumeiramente perversos e perturbadores seriam então uma forma de realismo poético, mas um realismo apropriado à característica arbitrária e cruel da vida que ele descreve. (WILLS, 1998, p. 97).¹⁵

A partir desse posicionamento, vale a pena trazer à tona o que escreveu Geoffrey Hartman:

O principal argumento em favor de não limitar a realidade vem simplesmente da própria realidade. (...) Pode-se ainda argumentar que não existe uma forma de evitar o trauma secundário, a não ser que se evite a própria realidade. *Retornar a gêneros altamente estilizados e sofisticados tem a desvantagem de ser admitida pelo fundador da poesia pastoril.* O narrador de Virgílio diz, na nona écloga, “... poemas como os nossos, Lycidas, não têm mais força em tempos de guerra do que pombos quando vêem uma águia”. Para lidar honestamente com o extremo, precisamos, provavelmente, de meios representacionais extremos e da aceitação de um certo grau de dessensibilização, que é o subproduto da mídia realista. (HARTMAN, 2000, p. 218-219, grifo meu).

Além da posição antagônica quanto à potência realista na representação do horror, é interessante notar que Hartman contrapõe a poesia realista à poesia pastoril.

¹⁴ Preseiro buscou trazer a ideia de “presa” como descrição da dentição das feras, assim como, em inglês, “maw” também o faz; além de aproveitar a homofonia entre “presa” como dentes e “presa” como a condição, no feminino, daquela que teve sua liberdade cerceada.

¹⁵ No original: “One way of understanding this is as championing the vitality of poetic language against the official, public language normally used to describe the violence and the tragic events inside the prisons in Northern Ireland. The implication is that poetry may be able to offer a more “truthful” representation of such horror. Muldoon’s often vicious and disturbing lyrics would then be a form of poetic realism, but a realism adequate to the arbitrary and cruel quality of the life he describes.” (WILLS, 1998, p. 97).

Justamente do que Muldoon vinha sendo *acusado* de produzir, ainda que em tempos de morte e conflito, embora posteriormente ele busque fazer com que a própria poesia pastoril seja também essa poesia realista, como em *Mules* e em *Why Brownlee Left*. O argumento de Hartman vai além:

[Adorno] recusava às artes um papel mesmo na lamentação da destruição, pois elas poderiam estilizar demais ou “fazer com que uma fatalidade impensável parecesse ter algum sentido”. No entanto, a arte cria um efeito de irrealidade que *não* é alienador ou dessensibilizador. No melhor dos casos, ela também fornece algo como uma casa segura para a emoção e para a empatia. As lágrimas que derramamos (...) são uma forma de reconhecimento e não um ato de exploração do passado. (HARTMAN, 2000, p. 219-220).

Novamente, o paradigma da obra muldooniana durante os conflitos na Irlanda do Norte se faz paralelo às reflexões de Hartman quanto à arte representacional da *Shoá*. *Quoof* traz, ao mesmo tempo, imagens fortes de corpos que são violados: como as mãos decepadas em “*The Hands*” e que aparecerão ao final do longo poema de encerramento “*The More a Man Has, The More a Man Wants*”, poema baseado nas histórias do *trickster* winnebago e que tem como protagonista um guerrilheiro republicano que foge das forças policiais se valendo de sua habilidade de se transformar em animais; assim como no poema efrástico “Edward Kienholz: *The State Hospital*”, no qual dois corpos deformados dentro de um cubículo dividem um beliche.

Depois de *Quoof*, o próximo livro de Muldoon, *Meeting the British*, será lançado com o poeta já residindo nos Estados Unidos. É interessante notar, no entanto, o papel de *Quoof* como um ponto de inflexão em sua carreira. Após três livros em que o assunto dos conflitos não aparecia tão claramente, o poeta aborda a questão justamente pela via do que temos de mais próximo e imediato: o corpo. Corpos que se alteram psicotropicamente, corpos que se metamorfoseiam, corpos que, por fim,

representam o último recurso a ser usado (ou sacrificado) numa luta em que se acredita profundamente.

REFERÊNCIAS

BERNARDES, Guilherme. *Uma camisa de força para Houdini: Paul Muldoon, Forma fixa e Tradução*. 2020. 188 p. Dissertação (Mestrado em Letras) — Programa de Pós-Graduação em Letras, Universidade Federal do Paraná, Curitiba, 2020.

HARTMAN, Geoffrey. “Holocausto, testemunho, arte e trauma.” In NESTROVSKI, Arthur. SELIGMANN-SILVA, Marcio (Org.). *Catástrofe e Representação*. Trad. Cláudia Valladão Mattos. São Paulo: Escuta, 2000.

HOLDRIDGE, Jefferson. *The poetry of Paul Muldoon*. Dublin: The Liffey Press, 2008.

KENDALL, Tim. *Paul Muldoon*. Chester Springs: Dufour Editions, 1996.

MCKITTRICK, David; MCVEA, David. *Making sense of The Troubles: The story of the Northern Irish conflict*. London: Penguin, 2012.

MULDOON, Paul. *Poems 1968-1998*. New York: Farrar, Straus and Giroux, 2001.

WILLS, Clair. *Reading Paul Muldoon*. New Castle upon Tyne: Bloodaxe Books, 1998.

Recebido em: 20/08/2020

Aceito em: 15/09/2020