

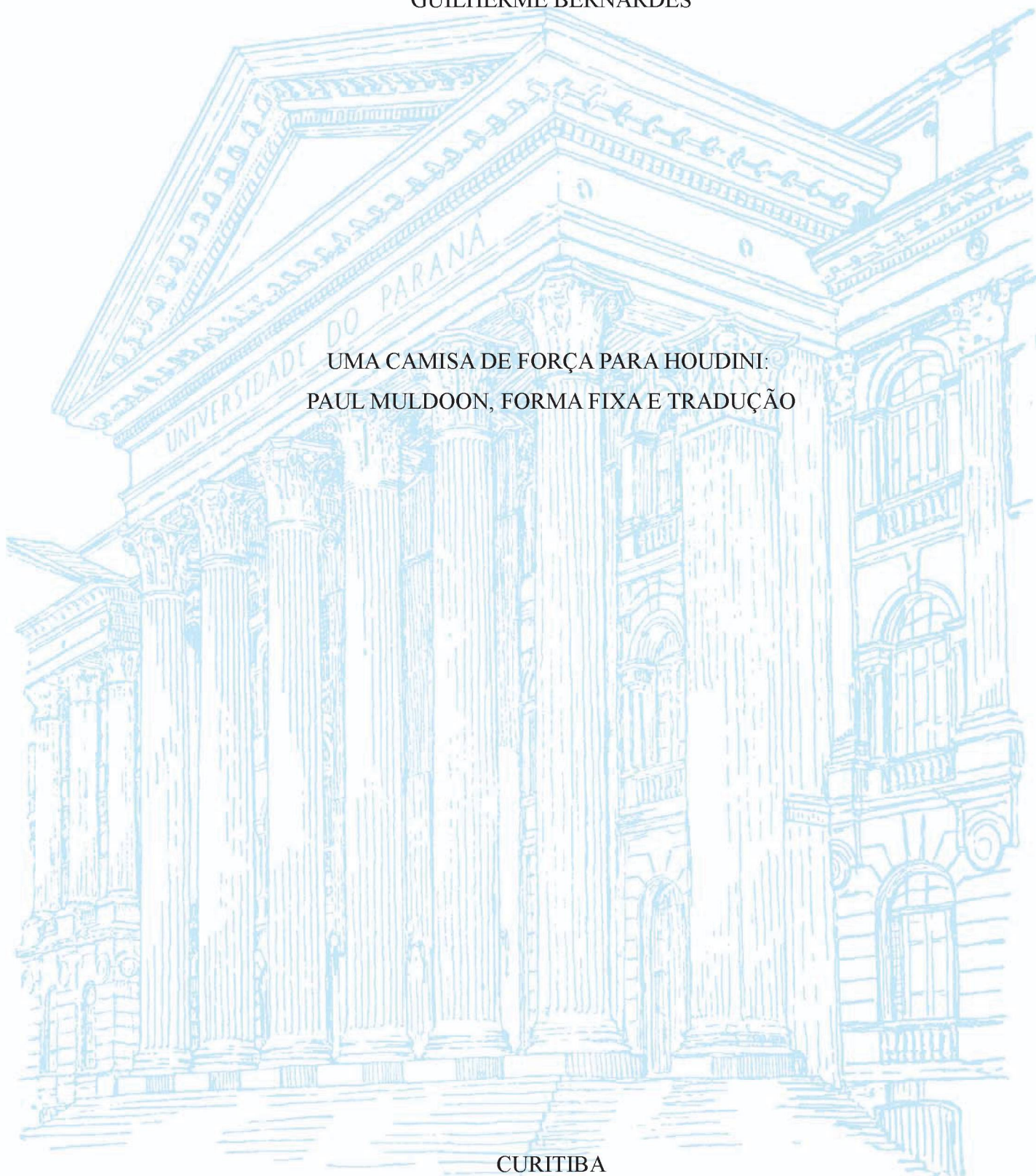
UNIVERSIDADE FEDERAL DO PARANÁ

GUILHERME BERNARDES

UMA CAMISA DE FORÇA PARA HOUDINI:
PAUL MULDOON, FORMA FIXA E TRADUÇÃO

CURITIBA

2020



GUILHERME BERNARDES

UMA CAMISA DE FORÇA PARA HOUDINI:
PAUL MULDOON, FORMA FIXA E TRADUÇÃO

Dissertação apresentada ao Curso de Pós-Graduação em Letras, Setor de Humanas, da Universidade Federal do Paraná, como requisito parcial à obtenção do título de Mestre em Letras.

Orientador(a): Prof(a). Dr(a). Rodrigo Tadeu Gonçalves

CURITIBA

2020

FICHA CATALOGRÁFICA ELABORADA PELO SISTEMA DE BIBLIOTECAS/UFPR –
BIBLIOTECA DE CIÊNCIAS HUMANAS COM OS DADOS FORNECIDOS PELO AUTOR

Fernanda Emanoéla Nogueira – CRB 9/1607

Bernardes, Guilherme

Uma camisa de força para Houdini : Paul Muldoon, forma fixa e tradução. /
Guilherme Bernardes. – Curitiba, 2020.

Dissertação (Mestrado em Letras) – Setor de Ciências Humanas da
Universidade Federal do Paraná.

Orientador : Prof. Dr. Rodrigo Tadeu Gonçalves

1. Muldoon, Paul, 1951-. – Crítica e interpretação. 2. Poesia irlandesa.
3. Tradução e interpretação. I. Gonçalves, Rodrigo Tadeu, 1981-. II. Título.

CDD – 821.914



MINISTÉRIO DA EDUCAÇÃO
SETOR DE CIÊNCIAS HUMANAS
UNIVERSIDADE FEDERAL DO PARANÁ
PRÓ-REITORIA DE PESQUISA E PÓS-GRADUAÇÃO
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO LETRAS -
40001016016P7

TERMO DE APROVAÇÃO

Os membros da Banca Examinadora designada pelo Colegiado do Programa de Pós-Graduação em LETRAS da Universidade Federal do Paraná foram convocados para realizar a arguição da Dissertação de Mestrado de **GUILHERME BERNARDES** intitulada: **UMA CAMISA DE FORÇA PARA HOUDINI: PAUL MULDOON, FORMA FIXA E TRADUÇÃO**, que após terem inquirido o aluno e realizada a avaliação do trabalho, são de parecer pela sua aprovação no rito de defesa. A outorga do título de mestre está sujeita à homologação pelo colegiado, ao atendimento de todas as indicações e correções solicitadas pela banca e ao pleno atendimento das demandas regimentais do Programa de Pós-Graduação.

CURITIBA, 28 de Fevereiro de 2020.

ALEXANDRE ANDRE NODARI

Presidente da Banca Examinadora (UNIVERSIDADE FEDERAL DO PARANÁ)

LUCI MARIA DIAS COLLIN

Avaliador Externo (UNIVERSIDADE FEDERAL DO PARANÁ)

GUILHERME GONTIJO FLORES

Avaliador Interno (UNIVERSIDADE FEDERAL DO PARANÁ)



MINISTÉRIO DA EDUCAÇÃO
SETOR DE CIÊNCIAS HUMANAS
UNIVERSIDADE FEDERAL DO PARANÁ
PRÓ-REITORIA DE PESQUISA E PÓS-GRADUAÇÃO
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO LETRAS -
40001016016P7

ATA Nº979

**ATA DE SESSÃO PÚBLICA DE DEFESA DE Mestrado PARA A OBTENÇÃO DO
GRAU DE MESTRE EM LETRAS**

No dia vinte e oito de fevereiro de dois mil e vinte às 14:00 horas, na sala 1020, R. General Carneiro, nº 460 - Ed. D .Pedro I, foram instaladas as atividades pertinentes ao rito de defesa de dissertação do mestrando **GUILHERME BERNARDES**, intitulada: **UMA CAMISA DE FORÇA PARA HOUDINI: PAUL MULDOON, FORMA FIXA E TRADUÇÃO**. A Banca Examinadora, designada pelo Colegiado do Programa de Pós-Graduação da Universidade Federal do Paraná em LETRAS, foi constituída pelos seguintes Membros: ALEXANDRE ANDRE NODARI (UNIVERSIDADE FEDERAL DO PARANÁ), LUCI MARIA DIAS COLLIN (UNIVERSIDADE FEDERAL DO PARANÁ), GUILHERME GONTIJO FLORES (UNIVERSIDADE FEDERAL DO PARANÁ). A presidência iniciou os ritos definidos pelo Colegiado do Programa e, após exarados os pareceres dos membros do comitê examinador e da respectiva contra argumentação, ocorreu a leitura do parecer final da banca examinadora, que decidiu pela aprovação. Este resultado deverá ser homologado pelo Colegiado do programa, mediante o atendimento de todas as indicações e correções solicitadas pela banca dentro dos prazos regimentais definidos pelo programa. A outorga de título de mestre está condicionada ao atendimento de todos os requisitos e prazos determinados no regimento do Programa de Pós-Graduação. Nada mais havendo a tratar a presidência deu por encerrada a sessão, da qual eu, ALEXANDRE ANDRE NODARI, lavrei a presente ata, que vai assinada por mim e pelos demais membros da Comissão Examinadora.

CURITIBA, 28 de Fevereiro de 2020.

ALEXANDRE ANDRE NODARI

Presidente da Banca Examinadora (UNIVERSIDADE FEDERAL DO PARANÁ)

LUCI MARIA DIAS COLLIN

Avaliador Externo (UNIVERSIDADE FEDERAL DO PARANÁ)

GUILHERME GONTIJO FLORES

Avaliador Interno (UNIVERSIDADE FEDERAL DO PARANÁ)

AGRADECIMENTOS

À minha companheira de todas as horas, Diamila Medeiros, pela ajuda e incentivo durante a escrita deste trabalho e tudo mais não diretamente relacionado a ele; pelas noites lendo poesia juntos e pelos momentos que tivemos, desde o início, repletos de leveza e de amor;

aos meus pais, Ana Maria Milaroski e Valneci Bernardes Júnior, por sempre tem me incentivado em minhas escolhas e me dado todo o suporte necessário para ser a pessoa que sou hoje; aos meus avós Nerci e Bóca e à minha tia Tatyana e à minha madrinha Thaysa, que sempre me estimularam pelo mundo da leitura e dos estudos;

aos amigos que trouxe de antes da Universidade e aos que fiz durante esses anos e que, uma hora ou outra, tenho certeza, foram obrigados a me ouvir falar de poesia, de forma fixa e de tradução, especialmente Amabily Bohn, Angélica Neri, Diego Pancier, Hugo Simões, Mateus Kratz, Paulo Rodrigo Emmendoerfer e Raphael Pappa Lautenschlager;

aos professores Alexandre Nodari, que me jogou de cabeça no mundo da antropofagia; Caetano Galindo, que me apresentou Paul Muldoon numa aula de Crítica e Prática de Tradução III em 2015; Guilherme Gontijo Flores, que me proporcinou inúmeras conversas sobre poesia, tradução, metro e rima; Luci Collin, que compartilha o interesse pelo mundo irlandês; e Sandra Stroparo, que me ensinou muito de poesia desde o início da graduação;

à banda mais esquisita que já tive, Pecora Loca, com a qual aprendi muito;

e, é claro, ao meu amigo e orientador há já seis anos, Rodrigo Tadeu Gonçalves, responsável por todo o percurso acadêmico que tracei até agora e, tenho certeza, pelo que ainda irei traçar;

à todos que, de alguma forma, participaram desse processo;

à CAPES pelo financiamento da pesquisa;

o meu sincero muito obrigado!

“Form is a straitjacket in the way that a straitjacket was a straitjacket for Houdini.”
– Paul Muldoon, em entrevista ao *The Irish Times*, 19 de abril de 2003.

RESUMO

O presente trabalho se propõe a investigar a obra do poeta norte-irlandês, radicado nos Estados Unidos desde 1987, Paul Muldoon, dando enfoque especial aos usos que o poeta faz das formas fixas tradicionais de poesia europeia, como o soneto, a sextina e a vilanela; e até mesmo de outras tradições, como o pantum malaio e o haikai japonês. Para tanto, após um percurso livro a livro comentando toda a carreira de Muldoon, o trabalho se direciona a pensar a utilização da forma fixa sob três vieses principais: a dimensão metaficcional resultada da elaboração formal do texto literário (WAUGH, 1984); os preceitos do *desfecho poético*, tal como elaborados por Barbara Smith (1968); e os termos *stunt-writer* e *stunt-reader*, utilizados pelo próprio poeta (MULDOON, 1998a; MULDOON, 2006b), nos quais se propõem tanto ao leitor quanto ao escritor que se lancem num desafio linguístico em busca das harmonias e coincidências presentes na língua e que são maximizadas pela escrita literária. Além disso, será apresentada uma breve história das formas fixas mais utilizadas pelo poeta em seus cerca de 50 anos de carreira para, enfim, demonstrar de quais modos se aproxima e de quais modos se afasta das expectativas criadas pelo uso da forma. Por fim, serão discutidos os referenciais teóricos de tradução que priorizam não a tradução literalizante, na qual o sentido se coloca como único horizonte, mas àquela que prioriza o uso da forma ou da experiência de leitura de um poema *em tradução* (CASSIN, 2018; CAMPOS, 2008; FLORES & GONÇALVES, 2017), para em seguida apresentar uma coletânea de traduções feitas segundo tais pressupostos.

Palavras-chave: Poesia Irlandesa; Forma fixa; Tradução; Paul Muldoon

ABSTRACT

The present work aims at an investigation on the work of Northern-Irish poet, living in the United States since 1987, Paul Muldoon, specially focusing the use of traditional fixed forms from European poetry, such as the sonnet, the sestina and the villanelle; and even from different traditions, such as the Malayan pantoum and the Japanese haiku. To achieve that, after commenting on every book he has launched so far, the work moves towards thinking about the use of fixed forms under three main biases: the metafictional dimension resulted from the formal elaboration of the literary text (WAUGH, 1984); the precepts for *poetic closure*, as elaborated by Barbara Smith (1968); and the terms *stunt-writer* and *stunt-reader*, used by the poet himself (MULDOON, 1998a; MULDOON, 2006b), on which both reader and writer are supposed to throw themselves in a linguistic challenge seeking the chimes and coincidences found on language, which are maximized by literary writing. In addition, a brief history of the forms the poet used the most throughout his almost 50 years career will be presented in order to, finally, demonstrate how the poet gets closer to or farther from the expectancy created by the use of form. Lastly, there will be a discussion on theoretical references that do not preconize the literalizing translation, on which the meaning is put as the only horizon, but one that preconizes the use of form or the reading experience of a *translated poem* (CASSIN, 2018; CAMPOS, 2008; FLORES & GONÇALVES, 2017), and then present a collection of translations done according to such premises.

Key-words: Irish Poetry; Fixed form; Translation; Paul Muldoon

SUMÁRIO

1. INTRODUÇÃO.....	1
2. VIDA, OBRA, CONTEXTO	5
New Weather (1973).....	5
Mules (1977).....	7
Why Brownlee Left (1980)	11
Quoof (1983)	13
Meeting the British (1987).....	20
Madoc: A Mystery (1990).....	24
The Annals of Chile (1994).....	29
Hay (1998).....	34
Moy Sand and Gravel (2002)	40
Horse Latitudes (2006).....	44
Maggot (2010).....	48
One Thousand Things Worth Knowing (2015).....	51
Frolic and Detour (2019).....	54
3. FORMA.....	57
3.1 SONETO.....	63
3.1.1 SONETO EM MULDOON.....	67
3.1.2 SONETOS SEQUENCIAIS.....	72
3.2 VILANELA	78
3.3 SEXTINA.....	85
3.3.1 SEXTINA EXPLODIDA	94
3.4 OUTRAS FORMAS	98
3.4.1 PANTUM	101
3.4.2 HAICAI.....	105
3.5 RIMA	107
3.5.1 RIMA EM MULDOON.....	116
4. TRADUÇÃO.....	122
4.1 TRADUÇÃO EM MULDOON.....	137
5. CONCLUSÃO.....	148
REFERÊNCIAS.....	152
APÊNDICE: ANSEO – POESIA REUNIDA (1973 – 2019).....	156

1. INTRODUÇÃO

A bibliografia crítica a respeito da obra de Paul Muldoon em língua portuguesa é consideravelmente reduzida, praticamente inexistente. Conseqüentemente, traduções para seus poemas também se encontram na mesma situação. A produção em língua inglesa, no entanto, encontra uma fortuna crítica das mais elaboradas. Sendo considerado um dos mais importantes poetas anglófonos ainda em atividade, vencedor do Pulitzer de 2003, por exemplo, e também tido como o poeta mais destacado de sua geração na poesia irlandesa, Muldoon goza de uma vasta recepção crítica, cujas abordagens possíveis são inúmeras.

Pode-se falar de sua obra, por exemplo, discutindo sua poesia de visão dupla, tal como fez Kathleen McCracken (1990), ou binocular (BURT, 1994); assim como as relações por ele estabelecidas entre sexo e violência (WILSON, 1987); à violência, facilmente se relaciona a morte, tema que Muldoon aborda ao comentar os conflitos da Irlanda do Norte (WARMAN, 2007; LONGLEY, 1985), assim como a morte causada pelo câncer, explorado em *Cancer Poetry*, de Iain Twiddy (2015); mas também suas representações da infância e da adolescência (BURT, 2005), geralmente relacionadas às memórias (MALONE, 2000), reais ou fictícias, do poeta de sua vida no campo (MOI, 2007) que, por sua vez, também se relacionam à presença de animais em sua poesia (MOORE, 2010), especialmente os cavalos (BENTLEY, 2009), de longe o animal mais recorrente em sua obra; até mesmo questões de transnacionalidade, imigração e colonialismo (RAMAZANI, 2009; McDAID, 2017; KENNEDY-ANDREWS, 2014), as quais, regularmente, são utilizadas por Muldoon como paralelo para pensar a questão das invasões britânicas tanto na Irlanda quanto na América do Norte e, conseqüentemente, seu nítido interesse por culturas nativo-americanas (HENA, 2008; McCURRY, 1997); dentre mais alguns pontos possíveis para se abordar numa análise mais extensa de sua obra.

O modo como este trabalho se propõe a olhar para a obra muldooniana, no entanto, ainda que toque em diversos temas elencados acima ao longo de seu percurso, vai mais na direção de sua *forma*, de sua *estrutura* poética e, por conseqüência, das relações com a tradição implicadas pelos usos por ele realizados destas *formas-fixas*. Isto é, de que maneiras as formas tradicionais presentes na poesia de Muldoon refletem o passado do uso de tais formais e como tantos assuntos diferentes, e também tantos modos de enxergar uma mesma obra, são empregados por ele.

Para tanto, a presente dissertação foi organizada, de modo geral, em três movimentos principais:

- a) Uma apresentação da obra de Paul Muldoon desde seu primeiro livro até o mais recente, considerando seu desenvolvimento poético e construindo uma narrativa para a evolução de sua poesia; bem como uma avaliação dos principais temas abordados em seus poemas e a relação que cada um deles constrói com a tradição poética através de sua estruturação em modelos de forma-fixa.
- b) Uma reflexão a respeito das principais formas tradicionais utilizadas por Muldoon ao longo dos anos, reconhecendo suas histórias e seus lugares na construção do cânone, assim como seus atributos principais, para, em seguida, relacioná-los à maneira com que Muldoon se vale dessas formas fixas para construir sua poética *ambígua*, sempre se inserindo e negando a tradição simultaneamente.
- c) Um estudo prático-teórico de como lidar com esses poemas em tradução, propondo-se apresentar traduções para os poemas de Muldoon que levem sua construção formal em conta, acompanhados de análise e descrição dos percalços enfrentados ao traduzi-los, a fim de montar uma coletânea que possa, de algum modo, introduzir a poesia de Muldoon à língua portuguesa, mais especificamente ao português brasileiro.

Portanto, num primeiro momento, no capítulo 2, será realizado um panorama da obra de Muldoon no qual, livro a livro, serão comentados poemas relevantes em cada uma das obras, levando em conta seu contexto histórico de publicação, visto que a consolidação de Muldoon como poeta se deu justamente durante o período conhecido como *The Troubles*, na Irlanda do Norte, em que eram corriqueiros os atentados, tanto por parte de grupos paramilitares republicanos quanto de unionistas. Além disso, também serão comentados possíveis paralelos entre o que se pode ler nos poemas de Muldoon e sua vida pessoal, isto é, como o poeta, volta e meia, *representa* sua vida em seus poemas. Uma vez que Muldoon já coleciona treze coletâneas principais de poesia nesses mais de 50 anos de produção poética (sem contar os outros tipos de produção, como a teatral, infantil, teórica, etc.), o capítulo pretende, também, demonstrar a evolução poética de Muldoon ao longo dos anos e a relação construída entre um livro e outro.

O capítulo 3, por sua vez, será dividido em 4 subcapítulos: primeiramente, será realizada uma reflexão quanto às implicações de se escrever poesia em forma-fixa, ou seja, que tipo de efeitos são criados durante a leitura de um poema que se propõe a ser organizado dentro de um padrão pré-estabelecido, o qual, muitas vezes, carrega consigo traços construídos ao longo dos séculos de uso e reelaboração formal. Desse modo, será possível propor

caminhos de leitura para obra de Muldoon tendo como eixo a utilização por parte do poeta dessas formas tradicionais.

Assim sendo, a primeira divisão do capítulo 3 vai justamente tratar daquela que é a forma-fixa mais reconhecida na poesia ocidental e que, não coincidentemente, é também a mais utilizada por Muldoon em sua obra: o soneto. Serão elencados os tipos mais comuns da construção sonetística, assim como alguns usos menos canônicos, a fim de se estabelecer um plano comum para o passo seguinte, nominalmente, analisar o que caracteriza um soneto *para Muldoon*, uma vez que o poeta seja, inclusive, reconhecido por suas habilidades em *innovar*, *reelaborar*, até mesmo *transformar* esta forma de modo que ela seja quase irreconhecível, mas ainda passível de ser chamada de soneto. Depois, então, serão feitos alguns comentários a respeito da construção *sequencial* dos sonetos de Muldoon, visto que é justamente o soneto uma das formas mais utilizadas pelo poeta para a construção de seus *tours-de-force*, seus poemas longos, os quais geralmente encerram suas coleções.

Além do soneto, terão subcapítulos individuais para si as formas da vilanela e da sextina. Como no modelo anterior, em ambos os casos, primeiramente, buscar-se-á traçar um breve histórico da forma e de seu modo de construção, isto é, suas exigências formais essenciais. Em seguida, serão trazidos exemplos de como Muldoon se distancia e se aproxima da tradição dessas formas, mostrando de quais maneiras o poeta é capaz de atualizá-las. Finalmente, a sextina terá um breve item para um desdobramento possível da forma: a sextina explodida. Muldoon se vale da forma em questão para maximizá-la, o que merece um olhar mais atento.

Na sequência, serão analisadas algumas das estruturas estróficas que não fazem parte de uma forma tradicional em si, mas que, devido a seu uso recorrente, também podem ser vistas como elaborações formais caras a produção poética de Muldoon. Além disso, o capítulo discute algumas outras formas que também aparecem ao longo de sua obra poética, porém de maneira menos expressiva. Desde formas tradicionais relacionadas à poesia árabe, como o ghazal e o *patum*, passando pela tradição japonesa do haikai, demonstrando o vasto repertório de composição do poeta.

O capítulo se encerra, então, abordando uma questão central na poética muldooniana: a rima. O tema, não raro, terá entrecruzado toda a extensão do capítulo. No entanto, será nesse momento que este trabalho se deterá mais amplamente sobre o assunto, realizando também uma reflexão das implicações e efeitos causados pelo uso da rima. Após esse movimento, como no caso do soneto, serão expostos atributos que diferenciam as rimas utilizadas por Muldoon das acepções mais tradicionais do que se considera uma rima que, como é de se

esperar, vão muito além do que se pode chamar de “rima perfeita”, indo na direção daquilo que Osborn (2000) chamou de *fuzzy rhyme*, ou *rima difusa*, e, por sua vez, quais os efeitos causados por esse tipo de rima tanto na elaboração quanto na leitura de um poema de Muldoon.

Tendo finalizado o percurso do estudo da forma, chega-se ao passo final do trabalho: a tradução. Primeiramente serão expostos os pressupostos teóricos que constroem o conceito de tradução poética utilizado nesta dissertação, de modo a fundamentar o olhar tradutológico realizado para uma tradução da poética muldooniana. Assim sendo, parte dos poemas traduzidos serão mais amplamente analisados neste capítulo, assim como terão justificadas suas escolhas potencialmente mais “polêmicas”, sempre de encontro ao que tiver sido proposto enquanto *projeto de tradução*, como desenvolveu Cardozo (2009).

Por fim, será analisada a presença da tradução na poesia do próprio Muldoon, isto é, a utilização por parte do poeta de poemas *em tradução* constituindo sua própria obra; além dos processos efrásticos, os quais também podem ser reconhecidos como um tipo de tradução; e as obras das quais Muldoon participa assinando como tradutor, principalmente a produção da poeta irlandesa Nuala Ní Dhomhnaill.

Após as considerações finais, será apresentada, como apêndice, uma coletânea de poesia reunida, buscando trazer para a língua portuguesa alguns dos poemas mais relevantes da produção muldooniana desde o início de sua carreira até o livro mais recente.

2. VIDA, OBRA, CONTEXTO

Paul Muldoon nasceu em 20 de junho de 1951, numa fazenda no condado de Armagh, Irlanda do Norte, na parte exterior do vilarejo chamado The Moy, próximo à fronteira com o condado de Tyrone. O mais velho de três irmãos, seu pai era fazendeiro e sua mãe era professora de colégio. Passou sua infância nessa região rural da Irlanda do Norte, também perto da fronteira com a República da Irlanda, sendo sua família de origem católica, uma minoria num Estado de maioria protestante e que também foi palco de mais de 30 anos de conflitos entre grupos paramilitares unionistas e republicanos (embora essa região mais ao sul da Irlanda do Norte seja de maioria católica). Desde cedo, Muldoon sempre esteve na intersecção de dois (ou mais) mundos, temática presente em sua poesia.

Em 1969, Muldoon se muda para capital do país, Belfast, para estudar na Queen's University, local em que se aproxima de uma figura central em seu desenvolvimento poético, seu grande amigo e vencedor do Nobel de Literatura de 1995, Seamus Heaney. Além dele, teve contato com outros poetas da época que também faziam parte do chamado Belfast Group, instituído por Philip Hobsbaum em 1963, como Ciarán Carson, Michael Longley e Medbh McGuckian, para citar alguns.

New Weather (1973)

Pouco antes de terminar os estudos, Muldoon lançou sua primeira plaquete, em 1971, intitulada *Knowing my place*, da qual alguns poemas reaparecem em seu primeiro livro completo, *New Weather*, de 1973, lançado já pela grande editora Faber and Faber. Embora alguns críticos problematizem uma certa “falta de unidade” quanto à reunião dos poemas, tanto Tim Kendall (1996), quanto Claire Wills (1998) e também Jefferson Holdridge (2008) (autores dos três principais livros existentes que percorrem o panorama da obra de Muldoon desde o início, dados biográficos e primeiras publicações, até suas respectivas datas de publicação) reconhecem diversos recursos formais e mesmo temáticos presentes em *New Weather* que já apontavam para desdobramentos que ainda viriam a se concretizar nos livros seguintes de Muldoon.

Um desses temas é a própria paisagem: a poética muldooniana está repleta de imagens de campos, pastagens, animais (principalmente cavalos) e memórias de infância (sejam elas fictícias ou não). Em *NW*, Muldoon se vale do ambiente pastoril da Irlanda do Norte rural da qual ele veio para também contrastar com os crescentes conflitos entre separatistas e

unionistas nas áreas urbanas (embora tenha havido ataques de ambos os lados em regiões mais afastadas das grandes cidades). Um dos episódios mais famosos dos chamados *Troubles* ocorreu em 1972 e ficou conhecido como Domingo Sangrento, popularizado pela canção da banda irlandesa U2 em “Sunday Bloody Sunday”, presente no álbum *War*, de 1983.

O poema final de *New Weather*, “The Years of the Sloes, for Ishi”, homenageia o último sobrevivente da etnia Yahi, da Califórnia, morto em 1916. A temática nativo-americana em Muldoon se desenvolverá ao longo dos anos, mas há aqui um primeiro indício dos paralelos traçados pelo poeta entre a ocupação britânica na ilha irlandesa e na América do Norte. Muldoon é reconhecido por seu tratamento bastante oblíquo das questões políticas de seu país em sua poesia, este poema em questão, Muldoon declarou, foi escrito após o Domingo Sangrento, como resposta a ele.

Por ser um livro de estreia, ou seja, um livro em que a voz do poeta ainda está em formação, buscando se consolidar, Kendall reconhece algumas influências presentes nessa primeira poesia de Muldoon, mais notadamente T.S. Eliot e Robert Frost, aparecendo de maneiras mais diluídas entre as temáticas aliadas às formas utilizadas pelo poeta. Há, porém, outro poeta ao qual Muldoon faz referência mais diretamente:

Em *New Weather* o exemplo mais importante das apropriações literárias de Muldoon é ‘Good Friday, 1971. Driving Westward’, um poema que ostentadamente ecoa a poderosa meditação religiosa de John Donne ‘Good Friday, 1613. Riding Westward’. (...) Como o poema de Donne, o de Muldoon tem quarenta e dois versos; mas como os respectivos títulos anunciam, Muldoon atualiza Donne a uma era mais secular. (...) O poema de Muldoon trata da inutilidade e da presunção da culpa religiosa (KENDALL, 1996, pp. 29-30).¹

Um dos mais importantes poemas de seu primeiro livro, “Good Friday...” narra a história de um casal que vai de carro da Irlanda do Norte para a República da Irlanda através da fronteira oeste. No caminho, ambos sentem que o carro se chocou com alguma coisa pesada na pista, ainda que nada tenha aparecido no retrovisor, de modo que o motorista seguiu seu caminho sem verificar do que se tratava. Para além da relação com Donne, o poema também toca nas questões da própria fronteira entre as Irlandas e entre a vida e a morte; entre ter feito alguma coisa e não ter feito; e, como ressaltou Kendall, entre a culpa e a inocência.

¹In *New Weather* the most important example of Muldoon’s literary appropriations is ‘Good Friday, 1971. Driving Westward’, a poem which ostentatiously echoes John Donne’s powerful religious meditation, ‘Good Friday, 1613. Riding Westward. (...) Like Donne’s, Muldoon’s poem has forty-two lines; but as the respective titles announce, Muldoon updates Donne for a more secular age. (...) Muldoon’s poem is about the pointlessness and even self-importance of religious guilt (KENDALL, 1996, pp. 29-30) [Todas as traduções são de minha autoria.]

Natureza e mito também desempenham um papel fundamental em *New Weather*. Muldoon, porém, não os apresenta de forma completamente romantizada, muito menos dá a entender que no passado tudo era melhor. Em vez, demonstra como tais distinções são frágeis:

Muitos de seus primeiros poemas empenham-se em representar um retorno à natureza e à inocência, em representar o espaço antes da queda, mas o que Muldoon nos mostra é a violência e a modernidade constitutivas desses espaços imaginativos e retornos, onde o moderno (a Irlanda do Norte) é o primitivo (as sagas de Ulster) e vice-versa (HOLDRIDGE, 2008, p. 17).²

Jefferson Holdridge usa como exemplo para defender sua posição o poema “Macha”. Sua composição se baseia no épico irlandês *Táin Bó Cúailnge*, mais especificamente no trecho em que a deusa Macha, mesmo estando grávida, é forçada pelo rei de Ulster (província mais ao norte da Irlanda da qual seis dos nove condados integram a Irlanda do Norte) a participar de uma corrida contra homens de Ulster. Muldoon faz uma alegoria entre o sofrimento da Deusa, que acaba por amaldiçoar os homens, e o sofrimento do povo irlandês; Macha também representa a natureza que é violentada pelos homens.

Muldoon se vale, portanto, em *New Weather*, de um passado mitológico da Irlanda para construir sua poética. Nela, natureza e homem se alternam entre conflito e conciliação, um passado que pode tanto sustentar quanto renegar uma ideia ufanista e saudosista. E quando olha mais atentamente ao presente, o poeta o faz sempre de um modo indireto, buscando paralelos ou alegorias.

Quanto à utilização da forma neste livro, há apenas um soneto (o que é surpreendente, já que esta é a forma-fixa mais utilizada por Muldoon em todos os seus livros seguintes). Há, porém, muitos poemas que se valem de estruturas tradicionais bem estabelecidas, mas que não configuram uma forma-fixa, como é o caso da estrofe de rimas intercaladas, principalmente a de quatro versos, embora haja variação no número de versos.

Mules (1977)

Após terminar a faculdade em 1974, Muldoon passa a trabalhar como produtor para rádio e TV da BBC, cargo que ocupará até 1986. Ainda na Universidade, Muldoon havia conhecido Anne-Marie Conway, sua primeira esposa, da qual se divorciou em 1977, mesmo

²Many of these early poems endeavour to represent a return to nature and innocence, to represent a space before the fall, but what Muldoon shows us is the constitutive violence and modernity of these imaginative spaces and returns, where the modern (Northern Ireland) is the primitive (the Ulster sagas) and vice versa.

ano em que sua mãe morre de câncer. Em seu livro seguinte, *Mules* (1977), além do tema do hibridismo (entre rural e urbano; guerra e paz; animal e humano; força e inteligência; esterilidade e fertilidade) já evocado no título, também aparecem esses temas de ordem pessoal (o câncer, principalmente, será um tema que Muldoon acabará explorando mais longamente ao longo de sua obra).

Além da própria ideia da mula, outras imagens híbridas surgem ao longo do livro, como os tritões e os centauros, por exemplo; assim como uma mulher barbada e mesmo um casamento misto, como era o caso dos pais de Muldoon, entre o mundo rural não letrado e o mundo escolar, da tradição escrita. O poema de abertura, por sua vez, coloca num lugar difuso a própria “função” da poesia. Intitulado “Lunch With Pancho Villa”, o poema descreve um encontro entre um poeta, que pelas referências no poema pode-se inferir que seja o próprio Muldoon, e o revolucionário mexicano. O poema é dividido em duas partes: na primeira, muito incisivamente, Villa pede que o poeta olhe mais ao seu redor, as pessoas estão se mantendo, ele alerta. Ele chega a ironizar a obra de Muldoon ao dizer que há mais no mundo do que porcos e árvores, cavalos e estrelas. Na segunda parte, porém, encontra-se um poema muito mais aos modos de Muldoon, isto é, mais oblíquo e sugestivo do que direto. Nela, Muldoon defende que embora haja realmente um conflito em curso em seu país, boa parte de sua população não se encontra nas cidades, mas no campo. Embora seja, também, papel do poeta representar as lutas de seu povo em sua obra, uma parcela considerável do mesmo, ao chegar em casa depois do trabalho, terá como assunto à mesa não as bombas e atentados, mas porcos e árvores, estrelas e cavalos.

Os poemas no livro de fato tentam dizer algo da verdade tanto das ruas de Belfast quanto do país fronteiriço, articulando algo entre a verdade do panfletário e da verdade da juventude romântica e pastoril. Pois se Muldoon habita uma posição em algum lugar entre estes dois polos, isso sugere não apenas que ele rejeita ambos, mas que também é persuadido por ambos. (WILLS, 1998, p. 45).³

Como aponta Clair Wills, Muldoon não quer simplesmente negar ambos os lados, mas habitá-los simultaneamente sem estar *fixado* de alguma forma em qualquer um dos dois. Os poemas podem não falar diretamente dos acontecimentos ocorridos nas cidades, mas uma infância no

³The poems in the book do try to tell something of the truth both of the streets of Belfast and the border country, articulating something between the truth of the pamphleteer and the truth of the romantic, pastoral youth. For if Muldoon inhabits a position somewhere in the middle between these two poles, this suggests not simply that he rejects both sides, but also that he is persuaded by both.

campo como a dos poemas de *Mules* retratava a infância daqueles que, hoje, mais velhos, tinham ido para cidade.

Num poema intitulado “How to play championship tennis”, Muldoon descreve a relação de um garoto no ensino médio e o zelador de seu colégio. Os dois se dão bem pois têm em comum sua origem. Ambos tinham vindo do campo e sabiam os nomes das árvores pelas folhas e gostavam de livros. Ele diz: “We seemed to speak the same language”. O garoto vai ao encontro do zelador em sua pequena oficina, pois ele havia lhe dito que havia um livro que o daria de presente, uma vez que achava que o menino iria gostar. Ao chegar lá, entretanto, ao se inclinar para pegar o livro de cima da mesa, o garoto tem seu pênis agarrado pelo zelador. Ao sair correndo de lá, ele vê dois meninos “knocking up” – que pode significar tanto “engravidar”, ou, no caso, “fazer sexo”, quanto “treinar antes de uma partida”. Faz ainda um comentário a respeito da rede já estar há muito abaixada, no que parece fazer referência à declaração de Frost que compara escrever em verso livre a jogar tênis com a rede abaixada.

Num poema como esse, dentro da proposta como um todo de *Mules*, sexo e violência se relacionam, temática que também se repetirá em livros posteriores. Mesmo a relação mais cordial pode esconder uma premeditação imprópria. Nada é unilateral, nem apenas bilateral, mas múltiplo, percorrendo um espectro entre dois polos, jamais se conformando com nenhum deles.

O tema da paisagem, vindo já desde *New Weather*, também se apresenta em *Mules*. No entanto, como percebe Holdridge (2008), ela passa a também ser um marcador do destino dos seres humanos, podendo trazer tanto alívio quanto sofrimento, raízes ou fardos, como no poema intitulado “Blemish”:

DEFEITO

Fosse acidente de nascença, então,
Que ela olhe pro calmo chão
E pro aparente calmo céu
De um olho castanho e outro azul.

É como se nossos modos de percepção, maneiras de ver, devessem ser adaptados a todos os aspectos da visão, olho castanho para o chão, azul para o céu. Devemos ficar com um olho no ideal, outro no real. A palavra “aparente” é um presságio, é claro, por seu significado. Isso é Muldoon comendo pelas beiradas, por assim dizer; em outros poemas ele é mais direto (HOLDRIDGE, 2008, pp. 34-35).⁴

⁴ Were it indeed an accident of birth
That she looks on the gentle earth
And the seemingly gentle sky
Through one brown and one blue eye.

Holdridge lê o poema, então, como uma representação deste hibridismo nas maneiras de enxergar o mundo: cada olho estaria mais adaptado para enxergar o céu ou a terra. Pode-se, no entanto, ir além: tendo os dois tipos de olhos, é possível olhar para um *através* do outro, ampliar os modos de compreensão de um mesmo objeto.

O poema final de *Mules*, “Armageddon, Armageddon”, assim como “The Year of the Sloes” em *New Weather*, é o mais extenso do livro. Muldoon vai manter esse padrão de deixar o poema mais longo da coleção para fim até seu livro mais recente, embora a disparidade no numérica entre o poema final e os demais possa diferir entre 2 ou 200 páginas. No caso de “The Years of the Sloes” tratava-se de apenas 108 versos (12 estrofes de 9 versos). “Armageddon, Armageddon” é uma sequência de 7 sonetos, ou seja, 98 versos (no livro seguinte, *Why Brownlee Left*, “Immram” será composto de 30 estrofes de 10 versos. Isto apenas para mostrar que houve um *crescendo* na investida de Muldoon em se aproximar de poemas mais longos e mais complexos).⁵

Outro traço da ambiguidade e do hibridismo presentes no livro é elaborado neste poema final: em “Armageddon, Armageddon”, para além da evocação apocalíptica de seu título, há também um jogo com o nome do condado onde Muldoon cresceu, Armagh. Como apontado em “How to play championship tennis”, mesmo as relações mais ternas podem se tornar problemáticas de modos muito violentos. Como em outros poemas do livro, em “Armageddon...” Muldoon aponta para a faceta violenta e cruel da comunidade, em oposição ao acolhimento geralmente vinculado a ela.

Como escreveu Tim Kendall (1996), Muldoon faz uso de um tom debochadamente heroico para com o condado de Armagh, que se transforma em um representante das lendas, da literatura, da história e até mesmo de todo o universo. Kendall lê no soneto V uma cena pós apocalíptica orquestrada pelo zodíaco, ou seja, mais um exemplo de dois polos: destino e livre-arbítrio.

It is as if our modes of perception, ways of seeing, must be adapted to all aspects of the view, brown eye for earth, blue one for sky. We must keep an eye to the ideal, another to the real. The word “seemingly” is foreboding, of course, for its meaning. This is Muldoon beating around the bush, so to speak; in other poems he is more direct.

⁵ Principalmente a partir de *Mules* (2010), mas já com uma redução relevante em *Horse Latitudes* (2006), Muldoon vai diminuir consideravelmente os poemas muito longos ao fim dos livros; em vez, começa a incorporar diversos poemas médio-longos (mais de 5 páginas, menos de 20) por toda a extensão do livro.

A ruptura da vida em comunidade pelo zodíaco gera um efeito “super-real” parecido com aquele encontrado na paisagem de *New Weather*. A dicotomia em *Mules* entre o terreno e o celeste agora se desintegra; dado que a água esteja supostamente envenenada, as mulheres que a carregam o fazem pelo único motivo de representar Aquário (KENDALL, 1996, 61).⁶

Outro traço a ser desenvolvido por Muldoon e presente neste poema final é a relação dos personagens dos poemas e seus nomes (*nomen est omen*). Do mesmo modo, os astros em “Armageddeon...” conduziram ao fim do senso de comunidade, ou seja, forças não terrenas inexplicáveis, os nomes dos personagens podem condicionar seus destinos.

Why Brownlee Left (1980)

Em 1980 Muldoon lança seu terceiro livro, *Why Brownlee Left*. Um de seus poemas mais emblemáticos é “Cuba”. Até hoje Muldoon sempre lê este poema quando é convidado por universidades. Antes de lê-lo, Muldoon conta a história que o levou a escrevê-lo: segundo ele, nos anos 60, um medo constante de que o mundo pudesse acabar a qualquer instante dominava boa parte da população. Por não saber se lhes restava muito tempo ou não, o pai de Muldoon aconselha a filha, irmã de Muldoon⁷, a se confessar, a se deixar em paz com deus. No entanto, ao ir se confessar, May cometeu pecados minúsculos, como ter mentido uma vez, ter sido desobediente uma vez, e ter deixado uma vez que um rapaz a tocasse gentilmente, como ela conta.

Num poema como esse pode-se perceber uma das tônicas que percorrem o livro de modo geral: a sensação de deslocamento. No campo político isso pode servir de chave para ler a poesia de Muldoon por vieses pós-coloniais, reconhecendo em sua poesia uma tentativa de encontrar o lugar do irlandês num país ocupado pelos ingleses há mais de oito séculos. Mas há também a própria questão religiosa, católica, na qual o lugar terreno não é mais importante que o celeste, que a vida após a morte. Depois daqui, deve-se ir a outro lugar.

Um poema como “October 1950” justamente brinca com a ideia de que, em algum momento de outubro em 1950, seus pais tomaram uma decisão da qual resultou o próprio poeta. O poema imagina os instantes que podem ter levado seus pais a se engajarem na relação sexual através da qual Muldoon foi concebido. Ao final, o poeta admite que, o que quer tenha

⁶ The zodiac’s disruption of community life creates a “super-real” effect similar to that encountered in the landscape of *New Weather*. The dichotomy in *Mules* between earthly and heavenly now disintegrates; given that the water is allegedly poisoned, the women are carrying it for no more reason than that represent Aquarius

⁷ Muldoon conta também que, certa vez, baseado neste poema, perguntaram-lhe a respeito de sua irmã May. Ele, porém, não tem, nem nunca teve, irmã com este nome.

sido, é por causa daquela noite que ele está no escuro, querendo dizer que ele jamais conseguirá saber exatamente o que aconteceu; e o quanto sua própria existência é fruto de um acaso sobre o qual não há qualquer controle. Um deslocamento, portanto, para a própria vida. Um nascimento como fardo, um destino inescapável.

Outro exemplo de destino e deslocamento se vê em “Anseo”, em que Muldoon conta história de Joseph Mary Plunkett-Ward. Além do destino de ser o último da chamada no colégio (os alunos devem responder “anseo” ao ouvirem seus nomes, lembrando que a tradição de países anglófonos é realizar a chamada chamando o sobrenome dos alunos), ele também carrega o pesado nome de Joseph Mary Plunkett, um dos líderes da Insurreição de Páscoa, em 1916, quando irlandeses se aproveitaram que boa parte dos militares britânicos tiveram que ir lutar na Primeira Guerra Mundial para tentar declarar a independência da Irlanda pela via armada. Após poucas semanas, porém, o exército voltou e os líderes da insurreição, como o próprio Plunkett, foram condenados ao fuzilamento. No poema, Ward, no entanto, não responde a chamada e é ridicularizado pelo professor que pergunta “Where’s our Ward-of-Court?”, usando o próprio sobrenome do menino para fazer referência à expressão do direito britânico “Ward of court”, a qual designa uma pessoa, geralmente um menor, incapaz de cuidar de seus assuntos legalmente. Além de –ward, em inglês, ser um sufixo que indica direção, de modo que seu nome pode, inclusive, ser lido como “Com direção a Joseph Mary Plunkett”. Seus castigos físicos são tão frequentes que Ward chegou a talhar as iniciais num graveto que ele mesmo cortou de uma árvore, lixou e poliu.

A passagem, é claro, destaca outro clichê enterrado: o garoto está fazendo uma vara para as próprias costas. Como indicação da uma mentalidade republicana específica, com sua estetização do sofrimento e glorificação do martírio, ‘Anseo’ é irrespondível. O poema também implica que a punição corrompe, e que o terrorismo copia e até exagera as mesmas atividades contra as quais se rebela. Joe Ward retorna, até mesmo se torna, o professor punitivo em Collegelands; ele é um renegado cuja rebelião, moldada por seu nome e sua história de infância, é profundamente conformista (KENDALL, 1996, p. 75).⁸

Pelo nome que tinha, o garoto cresce e passa a viver clandestinamente como voluntário do I.R.A. e, como relata ao narrador do poema, agora é ele quem faz a chamada entre seus voluntários e espera escutar “anseo” em retorno. Sua ida para clandestinidade, outro

⁸ The passage, of course, flashed out a buried cliché: the boy is making a rod for his back. As an indictment of a specific Republican mind-set, with its aestheticisation of suffering and glorification of martyrdom, ‘Anseo’ is unanswerable. The poem also implies that punishment corrupts, and that terrorism copies and even exaggerates the very activities it rebels against (...) Joe Ward circles back to, even becomes, the punitive Master at Collegelands; he is a renegade whose rebellion, shaped by his name and childhood history, is deeply conformist.

deslocamento. O poema que dá título ao livro conta a história de um fazendeiro que um dia simplesmente foi embora e ninguém sabia explicar por quê. “Making the Move” evoca a odisseia de Ulisses. “Immrama” comenta as viagens feitas pelo pai de Muldoon. Mas é sempre no último poema que temos a temática do livro explorada mais amplamente, além de fazer referência a passagens anteriores.

“Immram” é uma palavra irlandesa geralmente traduzida por “viagem” e que também designa um tipo de ficção da tradição irlandesa na qual é narrada a história de um herói que viaja pelo mar em direção ao Outromundo. O poema se baseia em uma das três peças que sobreviveram até os dias de hoje, justamente a que tem o título “Immram Maele Dúin”, que pode ser traduzida como “A viagem de Muldoon”.

‘Immram’ é outra das partidas no livro, uma vez que Muldoon anteriormente não tenha tentado realizar um poema narrativo dessa extensão. A narrativa em si é usada no poema como um modo de jogar com as partidas. (...) Como em tantos poemas em *Why Brownlee Left*, Muldoon interpreta a saga de Mael Duin como um errado familiar – em sua versão, trata-se de uma narrativa a respeito da ascendência, da autoridade e da tradição. (...) A lenda original de Mael Duin tem um propósito moral inconfundível e uma mensagem majoritariamente cristã. (...) O poema de Muldoon transpõe a lenda a um cenário contemporâneo de *film noir*; as trinta ilhas visitadas pelo viajante se tornam nas trinta estrofes do poema, nas quais a figura de Muldoon busca pela “verdade” de sua existência ao tentar encontrar a verdade a respeito de seu pai. O poema oferece muitos encantamentos, geralmente aqueles associados à bebida, às drogas e ao sexo, mas pouco esclarecimento (WILLS, 1998, pp. 79-80).⁹

Se em *New Weather* a paisagem rural e os mitos fundavam a poética muldooniana, em *Mules* é o hibridismo que define a tônica da coleção. Com *Why Brownlee Left*, Muldoon incorpora ambas as questões e adiciona ainda o deslocamento à equação, podendo ou não se tratar de uma partida em busca de uma origem, uma busca que explique essa origem.

Quoof (1983)

⁹ ‘Immram’ is another of the departures in the book, since Muldoon has not previously attempted such a long narrative poem. Narrative itself is used on the poem as a way of playing around with departures. (...) Like so many poems in *Why Brownlee Left* Muldoon interprets the Mael Duin voyage as a family plot – in his version it is a narrative about parentage, authority and tradition. (...) The original legend of Mael Duin has an unmistakable moral purpose and overtly Christian message. (...) Muldoon’s poem transposes the legend into a contemporary *film noir* setting; the thirty islands visited by the wanderer become the thirty stanzas of the poem, in which the Muldoon figure searches for the “truth” of his existence by trying to find out the truth about his father. The poem offers many marvels, mostly those associated with drink, drugs and sex, but little enlightenment

Os conflitos na Irlanda do Norte durante estes anos continuaram a se intensificar. Quando lança seu quarto livro, *Quoof*, em 1983, há pouco tempo haviam acontecido as greves de fome do bloco H, na qual ativistas pela independência e unificação da Irlanda como Bobby Sands faleceram. Este é considerado pela crítica o primeiro livro da maturidade poética de Muldoon. Coincidência ou não, é neste livro que Muldoon deixa de iniciar todos os versos com letra maiúscula, prática que mantém até hoje.

A todos os temas já apresentados e significativos para a obra de Muldoon, *Quoof* adiciona um viés ainda mais brutal: a violência do *Troubles*. O transe ou a experiência sensorial encadeada pelo uso de cogumelos alucinógenos também percorre o livro como um todo, espalhando-se como um fungo pelo livro, percorrendo os poemas. As greves de fome, porém, são provavelmente os eventos mais marcantes no país na época em que Muldoon elaborava o livro.

O desenvolvimento do ocorrido se deu como resultado de uma disputa política quanto ao encarceramento de presos acusados de envolvimento com instituições paramilitares. Estes presos exigiam ser tratados de modo diferente daqueles que estavam presos por terem cometido *crimes*. McKittrick e McVea fornecem 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 de guerra 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 afirmação que os presos provindos de grupos paramilitares eram de certo modo presos políticos (MCKITTRICK; MCVEA, 2012, p. 133).¹⁰

Rees é Merlyn Rees, secretário de estado da Irlanda do Norte de 1974 a 1976, responsável pela proscrição contra a organização paramilitar unionista *Ulster Volunteer Force* (UVF). Roy Manson foi seu sucessor no cargo. De todo modo, a tentativa de negar a condição de preso político afetava tanto detidos republicanos quanto unionistas. Nesses blocos em que os presos com acusações de envolvimento com exércitos paramilitares eram confinados, eles não precisavam responder a ordens de carcereiros, não eram forçados a trabalhar, podiam receber

¹⁰ In the absence of adequate cell accommodation, internment and the special category system had given rise to 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.

visitas e encomendas, além de usar as próprias roupas, já que eles mesmos controlavam os próprios complexos. Era justamente esse comportamento que Rees queria que chegasse ao fim.

Data dessa época, inclusive, uma das mais emblemáticas *rebel songs*, poemas de autoria desconhecida, cantados por republicanos narrando os eventos dos *Troubles* e enaltecendo a Irlanda. A canção é 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.” 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 para se enrolar, além de pressioná-los a vestir o uniforme quando condicionavam a possibilidade de visitas ao fato de vestirem os uniformes. No meio do ano de 1977, aproximadamente 150 prisioneiros se recusavam a cooperar com as autoridades. Enquanto isso, do lado de fora das prisões, o IRA aumentava a ofensiva contra agentes penitenciários, chegando a matar, em 1979, entre os dez agentes mortos naquele ano, o delegado responsável pelo bloco H do *Maze*, como era conhecida a prisão. McKittrick e McVea, no entanto, ressaltam o fato de que, na verdade, em 1980, já havia mais republicanos do IRA *dentro* das cadeias do que fora, uma vez que se tratava de mais de 800 presos republicanos.

Em 1980 os prisioneiros decidiram empregar o que parecia ser sua última arma: uma greve de fome. Era uma tática de variados resultados, mas reverenciada na história republicana, sendo considerada próximo ao ultimato em autossacrifício e possível martírio. Apesar da categoria especial ter sido conquistada pela primeira vez em 1972 com uma greve de fome, outros usos da tática não se provaram eficazes. À luz desse registro, a liderança republicana de modo geral foi bastante contrária à ideia, e Adams relembra o que escreveu aos prisioneiros: ‘Somos taticamente, estrategicamente, fisicamente e moralmente contrários a uma greve de fome’. Um prisioneiro que passou setenta dias em greve de fome posteriormente escreveu que se o IRA tivesse proibido a ação ‘ela teria sido um desastre absoluto porque as pessoas entrariam em greve de fome mesmo assim, e isto causaria um grande cisão no IRA’ (MCKITTRICK; MCVEA, 2012, p. 136).¹¹

¹¹ In 1980 the prisoners decided to employ what was seen as their ultimate weapon: a hungerstrike. It was a tactic with chequered but revered place in republican history, being regarded as close to the ultimate in self-sacrifice and possible martyrdom. Although special category had first been won in 1972 with a hungerstrike, other uses of the tactic had not proved effective. In the light of this record the overall republican leadership was very much against the idea, Adams recording that he wrote to the prisoners: ‘We are tactically, strategically, physically and morally opposed to a hungerstike.’ One prisoner who was to spend seventy days on hungerstrike later wrote that if the IRA had forbidden the move ‘it would have been an absolute disaster because people would have gone on hungerstrike anyway, and it would have caused a major split in the IRA’.

Em outubro de 1980 havia sete prisioneiros em greve de fome, incluindo um membro de outro grupo paramilitar, o Exército Irlandês de Liberação Nacional (INLA). As exigências eram: o direito a usar as próprias roupas; não realizar trabalhos ditados pela prisão; liberdade de associação; cartas, visitas e encomendas semanais; além da restauração de tudo que lhes havia sido tirado como represália pelos protestos. A chefe de estado do governo britânico à época era Margaret Thatcher e sua fama de “dama de ferro” vem também de sua postura quanto a estas situações do período. Para ela, trava-se um embate entre “democracia e terrorismo”, e ela afirmou, veementemente, que não concederia status político a nenhum dos grevistas ou qualquer outro condenado por ofensas criminais. Ainda que certas alas tentassem convencer o governo que as exigências das roupas e do trabalho forçado fossem possíveis, nada foi aceito. Em dezembro de 1980, após um dos grevistas perder a visão e ser lavado ao hospital, os demais grevistas decidiram encerrar a greve. Como as demandas não haviam sido atendidas, acumulou-se potencial para mais uma greve de fome.

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. Novamente, a liderança republicana de fora das prisões não era a favor da greve por imaginar que ela com certeza resultaria em mortes, mas, de dentro das prisões, havia um desejo de vingança quanto ao fiasco da primeira greve. Dessa vez, o alcance popular foi muito maior. Até mesmo pessoas que não se declaravam a favor do IRA se posicionavam contrariamente ao que eles viam como uma inflexibilidade do governo britânico. A figura de Bobby Sands se tornou também muito mais palatável para tanto, uma vez que sua prisão, por exemplo, 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 a fim de denunciar as atitudes do governo britânico.

A propaganda funcionou. Após cinco dias do início da greve de fome de Sands, Frank Maguire, membro do parlamento, morre repentinamente, de modo que uma eleição extraordinária é convocada. O irmão de Maguire foi convencido pelos republicanos a deixar que Bobby Sands concorresse ao cargo, o que foi conseguido. Esse evento foi um dos mais importantes para o desenvolvimento do Sinn Féin (partido republicano mais importante da Irlanda até hoje) enquanto força política. Sands morreu em 5 de maio daquele mesmo ano.

O número de mortos desse ano também foi superior ao do ano anterior devido às agitações externas causadas pelas greves de fome nos presídios 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 bottle 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?¹²

Quanto à interpretação desse poema, Tim Kendall (1996), no oferece a seguinte leitura:

Essa é uma pequena obra-prima, oferecendo uma poderosa, mas inclinada, história alternativa. Ela mantém as especulações de Gerald [de Gales] quanto aos sapos de onde “a população inteira da Irlanda” deveria ser originada – ou, mais apropriadamente, “surgida” – de um lago a Trinity College durante as negociações pela união entre Bretanha e Irlanda. A existência atual do sapo (e do poema) como “outra pequena revolta / entre os entulhos” enfatiza a presença de colonização contínua mesmo enquanto “os entulhos” indicam alguns subprodutos mais desastrosos do Ato. O sapo é um aviso não natural, o produto de um coito tão anormal quanto a união política acontecendo na College, tendo nascido não de outros sapos mas, auxiliados por uma sintaxe delicada, de “duas garrafas de vinho deixadas lá para relaxar / depois do Ato de União”. Aparentemente se reconstruindo depois de um detonamento de bomba, o poeta conecta o sapo a suas origens estranhas mesmo na primeira

¹² O Sapo Vem a mente coma 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, com certeza, nessa história uma moral. 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? [As traduções para os poemas não reunidos no apêndice são de caráter instrumental e não são elaboradas numa tentativa de preservar os preceitos formais de suas composições.]

estrofe quando ele nota que o olho do sapo "combina exatamente com a bolha / do meu prumo", sublinhando a liquidez com um bocadinho de álcool: prumo [*spirit-level*]. (...) Apertar um sapo, é claro, vai matá-lo. O vinho da segunda estrofe foi agora substituído, conforme a voz poética, interessada em delinear, num estilo Esopiano, “uma moral para nossos tempos”, interpreta a história da colonização como violenta e alucinatória. A presença do sapo indica os britânicos; talvez o poeta se pergunte se matá-lo irá removê-los (KENDALL, 1996, pp. 93-94).¹³

Temos, portanto, uma leitura que faz as conexões pouco usuais e que, no entanto, são muito comuns na poesia de Muldoon como um todo. A parte alucinatória referida ao fim do trecho citado remete a outra faceta importante em *Quoof*, recheado de referências a cogumelos alucinógenos, como o líquido expelido por alguns sapos, e que também remete aos cogumelos das explosões das bombas dos frequentes atentados que ocorriam no período dos *Troubles*. De todo modo, a interpretação de Kendall vai no sentido de a presença colonial representada nos sapos e o desejo do poeta e de apertá-los até tirar suco deles. Inclusive, as bombas se fazem presentes também 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

¹³ This is a tiny masterpiece, offering a powerful but skewed alternative history. (...) It is keeping with Gerald's [of Wales] speculations about frogs that the “entire population of Ireland” should originate in – or, appropriately, “spring from” – a Trinity College pond during negotiations for union between Britain and Ireland. The frog's (and the poem's) present day existence as “another small upheaval / amongst the rubble” emphasizes the continued colonizing presence even while “the rubble” hints at some of the more disastrous by-products of the Act. The frog is an unnatural portent, the product of a coition as freakish as the political union taking place inside the college, having been born not out of other frogs but, helped by light-footed syntax, from “two bottles of wine left there to chill / after the Act of Union”. Apparently rebuilding after a bomb-blast, the speaker connects the frog to its weird origins even in the first stanza when he notes that the frog's eye “matches exactly the bubble / in my spirit-level”, stressing liquidity with just a dash of alcohol: spirit-level. (...) Squeezing exactly a frog, of course, will kill it. The wine of the second stanza has now been replaced, as the speaker, keen to draw an Aesop-like “moral for our times”, interprets the history of colonization as violent and hallucinatory. The frog's presence indicts the British; perhaps the speaker wonders whether killing the frog will remove them.

or jelly sponge,
with a dollop of whipped cream on top.¹⁴

Um *trifle* é uma sobremesa tipicamente britânica feita com pão-de-ló e ensopado em *sherry*, servido numa taça com camadas de gelatina e frutas frescas. E, além disso, também é usado no sentido figurado como adjetivo de alguma coisa sem importância, similarmente ao que, em português, chamamos marmelada. Podemos ver essa ambiguidade no poema, uma vez que ele apresenta literalmente um *trifle* sendo equilibrado numa bandeja, enquanto os funcionários do escritório evacuam o prédio após um *outro* (esse detalhe é importante), alerta de bomba. A impressão que o poema passa é a maneira com que as pessoas já haviam aprendido a lidar quase que naturalmente com esses alertas, além da própria descrição do *trifle* ser passível de associação ao estado dos corpos depois das explosões. O livro se encerra com a sequência de 49 sonetos intitulada “The More a Man Has, The More a Man Wants”, ao qual será dado mais atenção no capítulo 3.1.2.

Quoof colocou Muldoon em outro patamar poético e é considerado um de seus melhores livros até hoje. É compreensível, então, que, para seu quinto livro, o poeta se encontre num lugar de descoberta, de tentativa de inovação e evolução. Antes de encontrar esse caminho, porém, existe a dúvida de onde ir e mesmo a sensação de ter realizado um grande trabalho e por isso sentir-se menos confiante quanto ao que será feito na sequência. Como descreve Kendall:

Por um tempo após a publicação de *Quoof*, Muldoon aparentemente sentiu que seu trabalho significativo estava realizado. Uma obra-prima, *Quoof* representou o pináculo e a culminação do estilo do primeiro Muldoon; por certo tempo não estava claro ao poeta como sua obra poderia continuar a evoluir e se desenvolver. O fato de que muitos poemas escritos imediatamente depois de *Quoof* nunca tenham entrado nas coleções talvez reflita não apenas a pouca estima de Muldoon quanto a eles, mas também uma temporária falta de direção poética (KENDALL, 1996, p. 119).¹⁵

¹⁴ 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 leveva, a 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.

¹⁵ For a time after *Quoof* was published, Muldoon apparently did feel that his significant work was behind him. A masterpiece, *Quoof* represented the pinnacle and the culmination of Muldoon’s early style; it was not for a time clear to the poet how his work could continue to improve and develop. The fact that so many poems written immediately after *Quoof* remain uncollected perhaps reflects not only Muldoon’s low opinion of them but also a temporary lack of poetic direction

Em 1986, Muldoon decide largar o emprego de produtor, alegando temer nunca mais escrever outro poema caso continuasse a trabalhar lá. Após deixar a BBC, passou a trabalhar como professor de escrita criativa na Universidade de East Anglia, além da Caius College e da Fitzwilliam College, ambas integrantes da Universidade de Cambridge. Em 1987, no entanto, Muldoon troca radicalmente de ares e se muda para os Estados Unidos, onde passa a lecionar no programa de escrita criativa da Universidade de Princeton, da qual faz parte até hoje. A decisão de trocar de país pode ter sido facilitada por alguns acontecimentos difíceis na vida do poeta. Em 1985 seu pai vem a falecer e Muldoon novamente se separa (dessa vez não estava casado), agora da artista plástica Mary Farl Powers. Além disso a antiga casa de sua infância fora vendida e Muldoon se viu realizando o caminho de tantos irlandeses por muitos e muitos anos, seguindo em direção à América.

Meeting the British (1987)

Meeting the British só foi lançado em 1987 depois que Muldoon já havia se mudado, mas, é claro, quase todos os seus poemas já haviam sido escritos anteriormente. Como tem sido mostrado, Muldoon é um poeta preocupado com a ideia da unidade do livro, com um eixo temático que o conduza por sua extensão. Essa possível chave de leitura, normalmente, pode ser encontrada no título. O poema que empresta seu título ao livro narra a história de um encontro (não o primeiro) entre ameríndios norte-americanos e homens britânicos chegando na América. Ao final eles ganham “seis anzóis e lençóis bordados com varíola”.

MEETING THE BRITISH

We met the British in the dead of winter.
The sky was lavender

and the snow lavender-blue.
I could hear, far below,

the sound of two streams coming together
(both were frozen over)

and, no less strange,
myself calling out in French

across that forest-
clearing. Neither General Jeffrey Amherst

nor Colonel Henry Bouquet

could stomach our willow-tobacco.

As for the unusual
scent when the Colonel shook out his hand-

kerchief: *C'est la lavande,
une fleur mauve comme le ciel.*

They gave us six fishhooks
and two blankets embroidered with smallpox.¹⁶

Narrado do ponto de vista ameríndio, o poema apresenta tanto uma descrição da paisagem, típico em Muldoon, quanto detalhes históricos que maximizam a leitura do poema. O general Jeffrey Amherst é referência na história britânica por liderar tropas durante a Guerra dos Sete anos (1756 – 1763), entre diversos países da Europa, liderados por Grã-Bretanha e França, que lutavam, principalmente, por parte dos territórios que hoje compõe a costa leste do Canadá. Amherst é especialmente conhecido por abertamente defender o extermínio da população indígena, utilizando-se, inclusive, da disseminação de varíola como meio de erradicá-los. Já Henry Bouquet, era um mercenário suíço que alcançou certo prestígio militar por sua participação nas Guerra de Pontiac. Mesmo sem uma pesquisa pelo nome dos personagens citados, há, no próprio poema, indícios de que se trata de um cenário dessa região: o inverno rigoroso, capaz de congelar pequenos rios, indica uma região mais ao norte do que ao sul; além disso, o narrador indígena, ainda que ele mesmo estranhe a naturalidade com que isso ocorre, fala francês quando anuncia sua chegada e/ou pergunta pela presença de outros homens por ali. Até hoje essa região canadense é caracterizada por ser bilíngue, herança da antiga ocupação francesa, além da britânica. O tabaco mencionado, por sua vez, se contrasta com o cheiro de lavanda presente no lenço de bolso de Bouquet que, algo ironicamente, responde em francês, de forma, até então, aparentemente amigável. O poema se encerra, porém, relatando as reais intenções dessa interação.

Para além desse, o livro se inicia com um poema intitulado “Ontario” (outra dica) que merece destaque por se tratar do primeiro poema em prosa publicado por Muldoon em suas coletâneas. Narrativamente, o poema, em primeira pessoa, parece corresponder ao próprio poeta: enquanto passa a noite numa enfermaria da Pensilvânia, após algumas divagações, ele decide revisar imagens que apareceram para ele em sonho, três noites seguidas, em 1972. Dentre elas, está o rosto do Tio Pat, possivelmente o mesmo que havia sido abordado por B-Specials no poema “The Sightseers” em *Quoof*. A última imagem é de uma gota d’água que

¹⁶ Tradução poética disponível no apêndice.

escorre por um vidro e que, segundo o poeta, pode ser vista nos mais diversos lugares, de paraisos a lágrimas de mulheres. O poema se encerra com o diálogo entre Muldoon e uma garota que ele conheceu numa discoteca na última vez que esteve em Ontario, para visitar o irmão, enquanto a ajudava a procurar suas lentes de contato. Após uma demonstração de erudição etimológica, o poeta fica sabendo através da garota que ele está no fim da rua¹⁷ mais longa do mundo, Yonge Street, que se inicia mil milhas ao norte.

A temática familiar vai ocupar parte dos poemas em *Meeting the British*. Neste primeiro, um tanto tangencialmente, temos a presença do irmão. O poema seguinte será dominado pelo embate presença vs. ausência do pai: “The Coney”. Estando seu pai doente demais para realizar a colheita, cabe ao poeta pegar o “scythe” (uma foice característica irlandesa) e realizá-la ele mesmo. Durante o processo, a pedra de amolar o fio desaparece, dando lugar a um coelho que surge, assovia para chamar sua atenção e, ao estilo Perna-Longa, conversa com o poeta antes de pular de trampolim numa piscina cheia de cães, da qual ele consegue sobreviver. Formalmente o poema é composto de quatro estrofes de dez versos cada, seguindo o padrão rímico de rimas emparelhadas. Clair Wills faz o seguinte comentário:

Há um elemento surreal do tipo Disney operando aqui, já que o coelho milagrosamente sobrevive após ser dilacerado. O estado de espírito de comédia de desenho animado é acentuado pelo uso exagerado de dísticos rimados – o ritmo dos versos cai sobre a palavra da rima, criando um efeito bem diferente daquele das rimas imperfeitas mais características da poesia de Muldoon. (...) A tristeza profunda do poema deriva, em parte, de um contraste entre esse tom alegre e sua visão perturbadora (WILLS, 1998, p. 121).¹⁸

Muldoon, portanto, mescla uma temática pesada e dolorosa a uma técnica capaz de “suavizar” a recepção do poema. Wills também ressalta como o livro como um todo, além dos encontros, tematiza também as ausências. Como exemplo, pode-se falar de “The Wishbone”, um soneto em que é descrita a provável última ceia de natal do poeta e seu pai. O poema já se inicia duramente, dizendo “Maureen in England, Joseph in Guelph, / my mother in her grave.”, ou seja, listando os não presentes dessa data, nomeadamente a irmã, o irmão, e a mãe do poeta. O soneto é entrecortado por barras que separam as estrofes (três dísticos e dois quartetos), as

¹⁷ Até 1999, o próprio *Guinness Book of World Records* perpetuava a ideia equivocada de a rua possuía mais de mil milhas. Isso se deve a confluência da Yonge Street com a Ontario’s Highway 11. Hoje, sabe-se que a rua, na verdade, possui apenas 50km (35 milhas).

¹⁸ There is a surreal Disney element at work here, as the bunny miraculously survives while being torn apart. The cartoon comedy mood is accentuated by the use of exaggerated rhyming couplets – the rhythm of the lines falls on the rhyme word, creating an effect very different from the imperfect, half-rhyme more characteristic of Muldoon’s poetry. (...) The profound sadness of the poem derives in part from this contrast between its jaunty tone and its distressing vision.

quais também podem ser vistas como sinais de ausência, intervalos de tempo aos quais não temos acesso, mas que são marcadamente presentes de forma gráfica no poema. Como de costume, os detalhes sempre dizem muito: Muldoon e o pai assistem o tradicional discurso da rainha para a Commonwealth com o som desligado, apontando tanto para um desdém por parte de ambos com relação ao que ela tem a dizer, quanto a uma presença que não se faz por inteiro. Após concordarem um com o outro que a quantidade de comida é mais do que suficiente para os dois (sinal de intercompreensão geracional), é mencionado o *wishbone*, a fúrcula, osso presente no peito das aves que tradicionalmente é usado para realizar apostas ou fazer pedidos; ao ser comparada a uma espora, imagina-se que ela não tenha sido usada, isto é, quebrada na disputa entre os dois por um desejo, o que também indica que também não se tenha algo a desejar, apontando para outra quebra de tradição, outra presença que não se concretiza, já que sua “finalidade” não é levada a cabo.

Já em “Something Else”, o constante encadeamento de ideias quase que por livre associação demonstra a fluidez de certos encontros (de ideias com a mente), que se vão tão longo acabaram de chegar. Escrito numa longa frase única, ao ver uma lagosta ser tirada do tanque para ser pesada, o poeta se perde nos próprios pensamentos. Formalmente, é possível dizer que se trata de um soneto estendido, uma vez que apresenta um décimo quinto verso, numa estrofe isolada, reforçando a ideia de que os pensamentos podem ser tão rápidos que nem a forma-fixa é capaz de contê-los.

SOMETHING ELSE

When your lobster was lifted out of the tank
to be weighed
I thought of woad,
of madders, of fugitive, indigo inks,

of how Nerval
was given to promenade
a lobster on a gossamer thread,
how, when a decent interval

had passed
(*son front rouge encor du baiser de la reine*)
and his hopes of Adrienne

proved false,
he hanged himself from a lamp-post
with a length of chain, which made me think

of something else, then something else again.¹⁹

O volume se encerra com o “7, Middagh Street”, o poema mais longo do livro, em que Muldoon dá voz a sete figuras históricas que, em algum momento, tenham vivido neste endereço, no Brooklyn, em Nova Iorque (mais comentários quanto a sua temática e estrutura serão comentados no capítulo 3.4). Tim Kendall acredita se tratar de um dos poemas menos felizes de Muldoon, ainda mais se tratando dos já tradicionais *tours-de-force* aos quais o poeta acostumou seus leitores a encontrar no fim de suas coleções. Segundo Kendall, por se tratar de sete monólogos, o poema peca ao não deixar em diálogo essas vozes. É possível defender essa leitura, como ele o faz, mas também se pode pensar que é justamente esse contraste entre vozes que já habitaram um mesmo lugar e que não estejam necessariamente presentes ao mesmo tempo o ponto ao qual Muldoon queira chamar atenção. Cada uma delas aparece ao seu tempo, enquanto a memória daqueles que não mais estão continua a influenciar suas próprias ideias e falas.

Madoc: A Mystery (1990)

Depois dessa “coletânea de transição”, em 1990 lança um novo livro. *Madoc: A Mystery* é, com certeza, o mais radical dos livros de Muldoon. Contando com apenas 8 poemas no total, a coleção toda se organiza na direção de seu poema final, homônimo ao livro, poema mais longo de Muldoon (na edição de sua poesia reunida o poema se inicia na página 202 e se encerra na página 321). Nele, o poeta elabora um tipo de narrativa alternativa da história partindo de dois pontos principais: a lenda galesa do príncipe Madoc que, supostamente, teria navegado até a América ainda no século XII, mote este que é também utilizado por Samuel Coleridge em seu épico *Madoc*. Junto a isso, Muldoon elabora a narrativa do poema imaginando o que teria ocorrido se Coleridge e Robert Southey tivessem, de fato, vindo para a América, como é sabido que planejaram, e tivessem construído uma sociedade alternativa pantocrática, bem aos moldes do século XIX, em que essas ideias se encontravam bastante em voga.

Como se não bastasse, a organização do poema se dá através de um panorama do pensamento ocidental, em que as seções do poema são divididas por nomes de pensadores

¹⁹ Tradução poética disponível no apêndice.

entre colchetes, em ordem cronológica, nos quais pode ou não haver uma referência direta às ideias de cada pensador. O primeiro trecho se intitula [*Thales*], ao passo que o último se intitula [*Hawking*]. São ao todo 233 seções que, como aponta Tim Kendall, podem fazer referência à sequência de Fibonacci, mas também ao número exato de tribos nativo-americanas na América do Norte; informações que são adiantadas sutilmente em “Capercallies”, quando é narrado que o protagonista está num hotel, no quarto 233. Além de, no próprio poema, haver um momento em que Coleridge é guiado por um Sêneca a seguir uma escadaria de duzentos e trinta e três degraus.

O poema divide a crítica, como bem aponta Holdridge (2008), havendo aqueles que reconhecem no virtuosismo de Muldoon um empenho algo joyceano de elaboração formal, criando assim uma obra-prima muito peculiar, até mesmo bizarra, como disse Andrew Auge (2005), mas ainda assim um poema capaz de fazer convergirem tópicos caríssimos à poesia de Muldoon, como a relação com a poesia romântica inglesa e os ideias libertários de seus poetas, a condição ameríndia norte-americana durante os genocídios realizados pelos britânicos e posteriormente pelos estadunidenses, assim como o paralelo entre as invasões britânicas na América e na ilha da Irlanda, além do velho embate entre poesia e filosofia; enquanto outros, como John Banville, simplesmente acham que dessa vez Muldoon foi longe demais, atravessando a barreira do inteligível, perdendo-se em sua própria inteligência. Banville diz que Muldoon foi longe demais, mas ainda está perto o suficiente para ser visto, à distância, dançando sozinho. O próprio poeta, por sua vez, em entrevista para Lynn Keller em 1994, faz comentários bastante elucidativos quanto a narrativa do poema:

Há uma narrativa em *Madoc*. Para usar a analogia do produtor de Hollywood outra vez, se você fosse até um produtor de Hollywood e dissesse, ‘Em duas ou três frases, essa é a história de dois poetas jovens que estabelecem uma pequena colônia na América do Norte e, por vários motivos, trilham caminhos separados. Um deles se transforma num tipo de demagogo, ou pior, um déspota – como Frost diz, “Eu nunca ousei ser radical quando era jovem por medo de ser conservador quando fosse velho” – e o outro sucumbiu ao abuso das drogas, e essa é a história da vida deles.’ Essa é a narrativa, suas várias aventuras pelo caminho. Um deles, Samuel Coleridge, brevemente se junta à Expedição de Lewis e Clark, e então se vê no oeste dos Estados Unidos, indo de tribo em tribo, enquanto o outro, Robert Southey, embarca nesse caminho desastroso de autoengrandecimento e crescente autoilusão. Na verdade, pode-se dizer que de fato essa história é bem parecida com o que realmente acontece com suas vidas reais. No entanto, isso é só uma estória. E essa é a história do poema. E pode-se adicionar, “Tudo isso é contado do ponto de vista de um descendente, acreditamos, de Southey. Ele se passa um pouco no futuro, e é recuperado pelo fundo de seu olho por um dispositivo impressionante, o qual provavelmente estará disponível para nós muito em breve, e esse cara tem

uma visão entranha do mundo. Ele é tipo um filósofo de domingo, e ele é bem esquisito. É como se o jeito dele de organizar o mundo – e todos nós temos um jeito de organizar o mundo, de alguma maneira, de fazer sentido dele – é muito estranha. O jeito pelo qual ele faz sentido da história de onde ele vem e quem ele é é filtrá-la por uma história totalmente excêntrica do pensamento ocidental. E é isso que acontecer na história. Quando posto desse jeito é muito, muito simples. Eu espero que seja comparativamente simples (MULDOON, 1994, *apud* HOLDRIDGE, 2008, pp. 100 – 101).²⁰

Realmente, com um resumo como esse apenas da narrativa do poema ele até parece simples. A experiência de lê-lo, porém, não é assim tão fácil. Saber de antemão os eventos da narrativa, de fato, ajudam bastante o leitor a compreender alguns de seus trechos mais estranhos. Ainda assim, o contato com o poema em si é bastante peculiar. Ao contrário do épico de Southey, o qual Muldoon já declarou achar bastante enfadonho, “*Madoc: a Mystery*” não segue um único padrão métrico. Southey compõe seu poema ao estilo miltoniano, em pentâmetros jâmbicos brancos do início ao fim. Já Muldoon, para cada seção do poema é escolhida uma forma fixa (como um soneto) ou algum padrão estrófico (como a oitava rima). Há também trechos retirados de Southey, não apenas de seu *Madoc* mas também de diários e cartas escritas pelo poeta, além de excertos dos diários de expedição de Meriwether Lewis e de William Clark, assim como o discurso de Red Jacket, como ficou conhecido um grande líder militar e orador Sêneca, ao então governador de Nova Iorque em 1805; sem contar em estrofes (em oitava rima) do poema satírico de Byron intitulado “*The Vision of Judgement*”, escrito em reposta a um poema de Southey intitulado “*A Vision of Judgement*”, ambos a respeito da morte de Jorge III (Southey enaltecendo sua triunfante chegada ao paraíso; Byron retratando uma disputa entre o céu e o inferno pela alma do rei); há também escritos de George Catlin, pintor norte-americano conhecido pelos retratos realistas de nativos norte-americanos, em que este

²⁰ There is a narrative in *Madoc*. To use the Hollywood producer analogy again, if you went in to a Hollywood producer and said, ‘In two or three sentences, this is a story of two youthful poets who set up a little colony in North America and, for various reasons, went their separate ways. One turned into a bit of a demagogue, or worse, a despot – as Frost says, “I never dared be radical when young for fear of being conservative when old” – and the other subsided into drug abuse, and this is the story of their lives.’ That is the narrative, their various adventures along the way. One of them, Samuel Taylor Coleridge, joins, briefly, the Lewis and Clark Expedition, then finds himself in the western part of the United States moving from tribe to tribe, while the other, Robert Southey, embarks on this disastrous course of self-aggrandizement and increasingly self-delusion. Actually, one might say that in fact this is very much like what happened to them in their actual lives. However, this is just a story. And this is the poem’s story. Then one can add, “All of that is told within the framework of a descendant, we think, of Southey’s. It’s set a little bit in the future, and it’s all retrieved from the back of his eye by some remarkable device, which will probably be available to us very shortly, and this guy has a strange vision of the world. He’s some kind of a Sunday philosophy buff, and he’s really weird. It’s as if his whole way of ordering the world – and we all have a way of ordering the world, somehow, of making sense of it – is very strange. The way he’s made sense of the story about where he comes from and who he is, is to filter it through a totally madcap history of Western thought. And that’s what happens in the story. When you put it like that, it’s very, very simple. I hope it’s comparatively simple.

comenta sua certeza de que Madoc, o príncipe galês, de fato chegou à América, dando origem à tribo dos Mandas, numa corruptela ou abreviação de “Madawgwys” (nome dado pelos galeses àqueles que seguiam Madoc).

O poema, portanto, é composto por diversos fragmentos organizados por esse possível descendente de Southey, South (uma abreviação ou corruptela de Southey?), graças a uma máquina peculiar, da qual ficamos sabendo logo na primeira estrofe:

[THALES]

When he ventured forth from the smallroom
he activated a sensor-tile
that set off the first in a series of alarms
and sent a ripple through Unitel.

He was running now. A frog
scrawled across a lily-pond.
A kind of hopscotch frug.
There'd be a twenty second

delay. Then he'd almost certainly succumb
to their cotton-candy
scum-foam.
He'd only to whisper 'In Xanadu ...'

and smile 'did Kubla Khan ...'
His voice-count
was still good. Then a retina-scan.
On the stroke of three the door opened

and all hell broke loose.
There were Geckoes armed with Zens
to either side. He let go of his old valise.
And since

there was nowhere to turn
he turned to the unruffled, waist-deep hedge
with its furbelow of thorns
and deckle-edged

razor-ribbon.
One or two Geckoes began to applaud.
He took the plunge. Whereupon
he became just another twist in the plot.²¹

²¹ [Thales]

Quando ele deu um passo a frente na pequena sala ele ativou o sensor que disparou o primeiro de uma série de alarmes e mandou um pulso pelo Unitel. Agora ele corria. Um sapo garranchava sobre um lago. Tipo uma amarelinha hopscotch. Haveria um atraso de vinte segundos. Então ele quase certamente sucumbiria à espuma do algodão doce deles. Ele tinha apenas sussurrado 'Em Xanadu...' e sorrido 'teria Kubla Khan...'. Sua contagem de voz ainda estava boa. Então escaneavam a retina. Contanto até três a porta se abriu e o inferno tomou conta. Havia Geckoes armados com Zens para qualquer lado. Ele se desfez de sua valise. E como não havia para onde

O que este primeiro trecho parece apresentar é o momento em que South chega no lugar onde a máquina está e ela é ligada para que ele comece a poder enxergar essa história de sua origem. Ao mesmo tempo, há este ar de ficção científica e surrealismo com os Geckoes armados com Zens (uma possível referência ao livro *The Zen Gun*, de Barrington J. Bayley). Mas não está explícito o que vai acontecer e a qual ponto de vista teremos acesso. Ao final da terceira e na quinta seção, porém, é possível que se seja mais assertivo:

[ANAXIMENES]

(...)

And, though one of his eyes

was totally written-off,
he was harnessed to a retinagraph.²²

(...)

[HERACLITUS]

So that, though it may seem somewhat improbable,
all that follows
flickers and flows
from the back of his right eyeball.²³

A partir de então fica claro que tudo que veremos a seguir “tremeluz e flui / do fundo de seu globo ocular direito”, afinal um dos olhos não estava funcionando. Os demais poemas em *Madoc: A Mystery* adiantam alguns temas presentes no longo poema final. Em “The Key”, por exemplo, um poema quase todo em prosa, Muldoon encontra Foley, que trabalha como editor de som para cinema e que está tendo dificuldades para sincronizar o som e a imagem de um molho de chaves caindo no chão, numa das cenas de um *remake* do filme *The Hoodlum Priest*, que, em sua versão original, contava com figuração de uma prima de Muldoon, Marina, em uma das cenas de multidão, apesar de Muldoon confessar nunca ter consigo achá-la em nenhuma delas. Assim como Foley, Muldoon “não consegue” finalizar seu poema como queria, pois se deixa levar pelos jogos sonoros que reproduz:

ir, ele se voltou para o arbusto sereno na altura da cintura com os espinhos podados e fitas de navalha. Um ou dois Geckos aplaudiram. Ele mergulhou. E virou mais uma reviravolta no enredo.

²² E embora um de seus olhos estivesse funcionando mal, ele foi arreado ao retinógrafo.

²³ Para que, embora pareça um tanto quanto improvável, tudo que se segue surge e flui do fundo de seu globo ocular direito.

I wanted to say something about Marina, something about an ‘identity parade’ in which I once took part, something about the etymology of ‘tuxedo’, but I found myself savouring the play between ‘booth’ and ‘bathy’, ‘quits’ and ‘mesquite’, and began to ‘misquote’ myself.²⁴

Não há exatamente uma chave leitura dada de bandeja nesse poema, mas, como dito por Holdridge, há possíveis chaves para a chave. A ideia do *remake*, especialmente, parece frutífera para definir o que Muldoon, logo mais, fará com o *Madoc* de Southey. Da mesma forma, a não sincronia entre som e imagem pode apontar para uma ideia de irreprodutibilidade, ou mesmo ao quanto é inescapável a condição de todos enquanto “espectadores”, reféns da narrativa dos outros e do jeito que estes decidem contar a história.

Já “The Tea” faz referência direta a um livro que pode ter inspirado o método organizacional de “Madoc: A Mystery”: *Pythagoras in America*. “Capercallies” adianta o número de seções do longo poema, além de ser um acróstico que forma a frase “Is this a New Yorker poem or what?”. Cauliflowers será comentado mais atentamente no capítulo 3.2.1, uma vez que se trata da primeira incursão de Muldoon na escrita da sextina.

The Annals of Chile (1994)

O próximo livro de Muldoon é lançado em 1994 com o título *The Annals of Chile*. Ainda que não no mesmo nível do anterior, neste livro a quantidade de poemas, comparativamente, é menor do que a usual (são apenas 12), o que costuma significar não uma diminuição no tamanho do livro como um todo, mas sim uma maior presença de poemas longos. A abertura se dá com uma tradução de um trecho das metamorfoses de Ovídio, convertidos em dísticos heroicos, no entanto sem apresentar uma equivalência verso a verso ou mesmo uma substituição do hexâmetro datílico pelo pentâmetro jâmbico (modelo comum de tradução dos textos clássicos na tradição drydeniana). Será mais comentado posteriormente no capítulo 4.2 juntamente com “Cesar Vallejo: Testimony”, outra tradução de Muldoon presente no livro.

É neste livro que se encontram dois dos poemas mais famosos de Muldoon, ambas elegias dedicadas a duas mulheres importantes em sua vida, ambas tendo falecido em decorrência de um câncer. Nominalmente, o poema “Incantata”, dedicado à memória de Mary Farl Powers, sua companheira por alguns anos, entre o fim dos anos 70 e o começo dos 80; e

²⁴ Eu queria falar algo da Marina, algo do ‘desfile de identidade’ que eu outrora participei, algo da etimologia de ‘tuxedo’, mas me vi saboreando o jogo entre ‘booth’ e ‘bathy’, entre ‘quits’ e ‘mesquite’, e comecei a me ‘citar equivocadamente’.

“Yarrow”, dedicado a sua mãe, Brigid Muldoon. O primeiro será comentado mais longamente no capítulo 3.4, devido a seu padrão estrófico e rímico espelhado que inaugura um recurso que se repete na poética muldooniana posterior; o segundo receberá mais atenção no capítulo 3.3.1, visto que, segundo o próprio autor, sua forma se dá através de 12 sextinas explodidas e intercruzadas. Foi por esse livro que Muldoon recebeu o T.S. Elliot Prize de 1994.

Em sua edição individual, o livro está dividido em duas partes, sendo que a segunda parte apresenta apenas o poema final “Yarrow”. Há, entretanto, arcos reconhecíveis entre as sequências dos poemas. Após “Ovid: Metamorphoses”, os três poemas seguintes adiantam a temática materna que dominará mais da metade do livro. “Brazil” apresenta um jovem Muldoon descobrindo sua sexualidade enquanto sua mãe penteia seu cabelo e tenta pronunciar a palavra “champiñon”. Juntamente à tradução de um trecho do poema de Ovídio, “Brazil” estabelece uma série de referências a cenários latino-americanos, principalmente sul-americanos, que haviam aparecido ainda pouco em sua obra (sendo os exemplos mais reconhecíveis “Imramm” e “Imramma”, ambos em *Why Brownlee Left*, que comentam uma viagem de seu pai para o continente). Na sequência, “Oscar” se inicia contando como o poeta foi acordado não pelo vento ou por demônios, mas pelo cão Oscar latindo no telhado como se reclamasse de alguma coisa. Depois diz que se surpreendeu por ver um par de salto-alto na estrada. A terceira seção, então, descreve o poeta indo ao túmulo dos pais, onde vê que o esqueleto de sua mãe conseguiu apertadamente se mover para mais acima que o esqueleto de seu pai, tendo-o novamente sob controle. O poema brinca com o verbo “to worm”, que quer dizer mover-se com dificuldade, como por exemplo em uma multidão. Aqui, porém, ele é literalizado, uma vez que o esqueleto se moveu sob a terra, como uma minhoca. O mesmo ocorre com a expressão “to be under one’s thumb”, que significa ter alguém sob seu controle. Ela também é literalizada, já que o esqueleto da mãe, por estar mais acima que o do pai, terá o pai abaixo de seu polegar. O poema apresenta uma estrutura em terça rima que, no entanto, é interrompida, durante duas estrofes, em que os três versos rimam entre si. Este recurso será comentado mais atentamente em 3.4.

Este poema abre caminho para o seguinte, “Milkweed and Monarch”, em que Muldoon continua no mesmo tema da visita ao túmulo dos pais. Será mais amplamente comentado em 3.2, pois é a primeira incursão de Muldoon pela forma-fixa da vilaneta. Após a longa elegia para Mary Farl Powers, “Incantata”, os três poemas seguintes tratam da gestação e do nascimento da filha de Muldoon, Dorothy. O primeiro deles, “The Sonogram”, narra como o ultrassom da filha conseguia mostrar não apenas uma mão, mas o polegar, como se estivesse na estrada de Spiddal, pedindo carona; ou fosse um gladiador em sua rede, acenando ao público. Tim Kendall (1996) faz o seguinte comentário:

Dorothy possui um conhecimento precoce de seu destino. Spiddal, uma cidade in Galway, é tido como uma corruptela de “hospital” (ou em gaélico *ospiedeal*). A possibilidade de que Muldoon queira fazer alguma conexão entre o salto-alto “na estrada para Amherst” e a mulher pedindo carona “na estrada para Spiddal”, apesar do oceano que as separa, é reforçado por uma alusão posterior: em “Incantata”, Mary é descrita se levantando “como um reciário”, “armado com sua rede e tridente”; o fato de Dorothy também ser representada como um *reciário*, preso em sua própria rede, sugere que Muldoon, deliberadamente, encoraja paralelos e distinções embaçadas entre as várias personagens femininas in *The Annals of Chile* (KENDALL, 1996, pp. 222 – 223).²⁵

Tim Kendall concorda, portanto, que, muito ao estilo do que foi feito em *Madoc: A Mystery*, no volume seguinte Muldoon também organizou este volume tendo em mente poemas que adiantam imagens e temas que serão desenvolvidas no poema final. Kendall pensa, inclusive, na metáfora da sextina explodida ter sido capaz de espalhar estilhaços para além de seus próprios versos. Após “The Sonogram” vem o poema “The Footling”, em que o poeta comenta o imprevisto de sua esposa ter que passar por uma cesariana, devido à posição de sua filha dentro do útero. Até que, finalmente, chega-se ao poema “The Birth”, comentando o nascimento de Dorothy. Vale a pena notar que, no trecho em que o poema começa a enumerar os elementos que fazem parte desse mundo, na segunda estrofe, Muldoon, numa técnica bastante utilizada em poemas infantis, encadeia alfabeticamente cada elemento:

THE BIRTH

Seven o'clock. The seventh day of the seventh month of the year.
No sooner have I got myself up in lime-green scrubs,
a sterile cap and mask,
and taken my place at the head of the table

than the windlass-women ply their shears
and gralloch-grub
for a footling foot, then, warming to their task,
haul into the inestimable

realm of apple-blossoms and chanterelles and damsons and eel-spears
and foxes and the general hubbub
of inkies and jennets and Kickapoos with their lemniscs
or peekaboo-quiffs of Russian sable

²⁵ Dorothy possesses a precocious knowledge of her destination: Spiddal, a town in Galway, is thought to be a corruption of “hospital” (or in Gaelic, *ospiedeal*). The possibility that Muldoon intends some connection between the high heels “on the road to Amherst” and the hitchhiking woman “on the road to Spiddal”, despite the ocean separating them, is reinforced by a further allusion: in ‘Incantata’ Mary is described getting herself up “as retiarius”, “armed with net and trident”; the fact that Dorothy is also portrayed as a *retiarius*, caught up in her own net, suggests that Muldoon deliberately encourages parallels and blur distinctions between the various female characters in *The Annals of Chile*.

and tallow-unctuous vernix, into the realm of the widgeon—
the ‘whew’ or ‘yellow-poll’, not the ‘zuizin’—

Dorothy Aoife Korelitz Muldoon: I watch through floods of tears
as they give her a quick rub-a-dub
and whisk
her off to the nursery, then check their staple-guns for staples.²⁶

No poema, Muldoon está na sala de cirurgia e, no segundo imediatamente anterior ao nascimento de sua filha, se perde em pensamentos que remetem à sua própria poesia, como se visse a própria vida diante de seus olhos, dessa vez não por estar à beira da morte, mas por seu oposto: o nascimento da filha. Além disso há um esquema rímico em que todos os quartetos rimam entre si, isto é, o primeiro verso de cada quarteto rima com os demais primeiros versos dos quartetos, os segundos com os segundos e assim por diante, a exceção sendo justamente o dístico antes do último quarteto, em que os versos rimam um com o outro, e que justamente marcam o fim do devaneio de Muldoon e o trazem de volta com o nome completo de sua filha.

Em seguida, depois da tradução de “Piedra negra sobre una piedra blanca”, do poeta peruano Cesar Vallejo, reforçando as referências sul-americanas do livro, temos o último poema antes do *grand finale* “Yarrow”. “Cows” apresenta um padrão formal em terça rima, sendo que a última posição B da última estrofe ecoa as rimas A da primeira, fechando o ciclo, como é comum aos poemas de Muldoon, com a diferença de que há dois deles, isto é, duas estrofes diferentes cumprem o mesmo papel, o que faz com que também rimem entre si, ampliando os esquemas rímicos espelhados que a coleção inaugura (a serem comentados mais longamente em 3.4). O poema, além disso, também é dividido em seções, sendo que a quantidade de estrofes em cada uma vai aumentando progressivamente, de modo que a primeira seção tem uma única estrofe, a segunda tem duas, a terceira tem quatro, a quinta tem oito. A sexta e última seção quebra o ciclo voltando a três estrofes, sendo que as duas últimas repetem o mesmo esquema rímico que aponta para o começo. Tal recurso será mais discutido ao ser elaborado o conceito de “poetic closure” de Barbara Smith (1968), no capítulo 3.

²⁶ O NASCIMENTO

Sete em ponto. O sétimo dia do sétimo mês do ano. Na mesma velocidade que levo pra me levantar com trajes cirúrgicos verde-lima, touca e máscara esterilizadas, e me posicionar na cabeceira da maca, as mulheres-guincho realizam o tosquamento e retiram as entranhas para um pé irritante, então, aquecendo sua tarefa, rebocam rumo o inestimável campo de botões de maçã e cantarelos e ameixeiras e lanças de enguia e raposas e o burburinho geral de escuros e ginetes e Kickapoos com seus lemmiscos ou topetes surpresa de zibelinas russos e o verniz de sebo untuoso, no reino do marreco - o 'whew' ou 'cabeça-loura', não o 'zuizin' - Dorothy Aoife Korelitz Muldoon: eu vejo pela enchente de lágrimas enquanto eles lhe dão uma esfregada rápida e levam-na para a enfermaria, e conferem os grampos nos grampeadores.

A fragmentação dos poemas em *The Annals of Chile* surge em todos os poemas que tratam da relação do poeta com sua mãe, apontando outro indício da influência da explosão da sextina, que também é fragmentada (mais em 3.3.1). “Cows” antecipa a organização dos fragmentos em que cada seção, sempre em tercetos ou conjuntos deles, mas narra uma viagem pela estrada, possivelmente de ônibus, em que a tosse de um fumante e um caminhão de gado ultrapassando-os associa memórias do poeta. A última seção, porém, como algumas estrofes da terceira, parece ser apenas comentários etimológicos a respeito de duas palavras pouco usuais usadas no poema: “borren” (uma palavra real) e “oscaraboscarabinary” (neologismo de Muldoon presente no poema, assim como “emphysemantiphon” e metaphycattle”). A definição do poema é a seguinte:

Oscaraboscarabinary: a twin, entwined, a tree, a Tuareg;
a double dung-beetle; a plain
and simple hi-firing party; an off-the-back-of-a-lorry drogoue?²⁷

Eric Falci, a respeito dessa explicação, tece o seguinte comentário:

Essa palavra é o código-fonte e motor do poema. É um hipograma do texto e em algumas maneiras de todo o *The Annals of Chile* – uma performance em miniatura do movimento de todo o livro. O narrador repete o longo neologismo no começo da última seção delineada e dá ao leitor uma definição algo questionável e questionada: Oscaraboscarabinary é um exemplo do que Muldoon chama de escrita “malhada”, que se caracteriza por uma “urgência pelo críptico, o codificado, o rúnico, o virtualmente ininteligível.” Cacos de palavras são soldados uns aos outros e letras funcionam duplamente, como no *b* que termina *scarab* e inicia *binary*. Embora muitas definições possam ser provocadas a sair da palavra, algumas permutações da palavra não podem ser levadas em conta entre as definições dadas, e algumas estão tão profundamente enterradas no estrato lexicográfico da palavra que se tornam ininteligíveis. A palavra é “uma gêmea” [*twin*] não apenas porque ela contém “binário”, mas porque suas letras são ressoadas tão frequentemente que acabam “entrelaçadas” [*entwined*] em si mesma. Enquanto há certamente um “besouro do esterco duplo” na palavra (há dois “escaravelhos” [*scarabs*]: oscaraboscarabinary), os dois “oscars,” que ficamos sabendo do poema com esse título se tratar do nome de um dos cães da família Muldoon, não são levados em conta na definição. “Uma árvore” está presente, vagamente em “bosque” [*bose*], e talvez um argumento deva ser feito que Tuareg (um grupo Berber localizado principalmente no norte e no oeste da África) possa ser explicado pelo “arab” ou “abo” (significando aborígene) contidos dentro do grosso meio da palavra (oscaraboscarabinary) (FALCI, 2012b, p. 78).²⁸

²⁷ *Oscaraboscarabinary*: um gêmeo, entrelaçado, uma árvore, um Tuareg; um rola-bosta duplo; um simples e direta festa de demissão; uma droga arranjada atrás de um caminhão?

²⁸ This word is the poem’s source-code and engine. It is a hypogram of the text, and in some ways of the whole of the *The Annals of Chile* – a miniaturized performance of the entire book’s motion. The speaker repeats the long neologism at the start of the final delineated section and provides the reader with a somewhat questionable, and questioned definition: (...) Oscaraboscarabinary is an example of what Muldoon calls “pied” writing, which

Falci ainda continua sua análise do poema e outros desvendamentos possíveis do neologismo de Muldoon. *The Annals of Chile* está entre os livros mais bem organizados estruturalmente na carreira do poeta e foi considerado seu melhor livro até então à época de seu lançamento. As duas elegias presentes no volume estão entre seus poemas mais celebrados e seus esquemas formais, até hoje, influenciam outros poemas publicados por Muldoon.

Hay (1998)

Quatro anos depois, em 1998, Muldoon publica *Hay*. Afastando-se dos dois livros anteriores que, somados, contabilizam apenas vinte poemas, nesta coleção o poeta não só aumenta a quantidade de poemas (agora são 42), como também apresenta a maior variedade de formas fixas até então em sua carreira. É neste volume que Muldoon explora pela primeira vez as técnicas do gazal, do pantum, do rondó, da balada e do haikai (o poeta foi ao Japão em 1994 e, além da forma, há outros elementos neste volume que apontam para a influência da cultura japonesa), inclusive da poesia concreta, além da sextina que aparece em versão dupla, assim como os já costumeiros sonetos, incluindo o poema final, “The Bangle (Slight Return)”, uma sequência de 30 sonetos (sua estrutura será comentada mais longamente em 3.4).

Como em *Meeting the British*, Muldoon publica *Hay* após um livro muitíssimo bem recebido pela crítica. Há, de certa forma, uma necessidade do próprio poeta em se reinventar sem que sua voz seja completamente obliterada. Possivelmente daí venha a diferença entre *Hay* e *The Annals of Chile*. Dessa vez Muldoon escolhe temas cotidianos (“Muldoon escreve sobre sua casa, seu jardim, seus gatos – mas talvez acima de tudo seu quintal dos fundos” (WILLS, 1998, p. 186)²⁹) e se indaga quanto ao lugar que, hoje, ocupa como um cidadão norte-americano há 10 anos no país. Clair Wills destaca, por exemplo, como o livro constantemente tenta delimitar uma linha que separe as coisas enquanto também quer deixá-las livres. O

is characterized by and “urge towards the cryptic, the encoded, the runic, the virtually unintelligible”. Word shards are soldered together and letters function doubly, as in the *b* that ends *scarab* and begins *binary*. Although many of the definitions can be teased out of the word, some of the word’s permutations cannot be accounted for among the definitions given, and some are so deeply buried in lexicographical strata of the word that they become unintelligible. The word is “a twin” not only because it contains “binary,” but also because its letters are re-sounded so frequently that it ends up “entwined” in itself. While there is surely a “double-dung beetle” in the word (there are two “scarabs”: oscaraboscarabinary), the two “oscars,” which we know from the poem of that title to be the name of one of the Muldoon family hounds, are not accounted for in the definitions. “A tree” is present, loosely, in *bosc*, and perhaps a case could be made that Tuareg (a Berber group mainly located in North and West Africa) can be explained by the “arab” or “abo” (meaning aboriginal) contained within the word’s thick middle (oscaraboscarabinary).

²⁹ Muldoon writes about his house, his garden, his cats – but perhaps most of all his backyard.

primeiro poema, “The Mudroom”, discute o casamento de Muldoon e sua esposa enquanto está no “mudroom” de sua casa, lembrando de viagens que realizou com ela, especialmente ao vale do Jura, nos Alpes, em que são guiados por uma cabra. Um “mudroom” é um cômodo comum em casas americanas. Anterior aos outros, é nele que se deixa suas “botas enlameadas”; é, portanto, um meio de caminho, uma divisória entre a casa o mundo. Como Clair Wills (1998) aponta em sua análise, o livro como um todo está interessado pela ideia do meio, inclusive o meio da vida, como a meia idade (Muldoon estava se aproximando dos 50 anos), mas também no sentido do tempo em que algo permanece numa vida, como os tantos objetos que Muldoon descreve presentes no cômodo e que estão nesse lugar ambíguo entre o que deve ser jogado fora e o que ainda será utilizado.

Wills também chama a atenção para como um dos modos de manifestar esse meio é justamente discutindo o início e o fim, o que já passou e o que está para acontecer. O meio é, ambigualmente, o lugar em que se marca uma distinção, se separa; e também o ponto de encontro, de intersecção:

Uma das sutilezas exploradas por esse poema é fato de que o meio é tanto um lugar de encontro quanto um lugar de separação. A linha tênue desenhada pelo queijo encontra seu contraponto semítico no afikoman, o meio de três bolos de pão-matzá que são escondidos durante a refeição do Pessach. O afikoman provê entretenimento às crianças no fim da refeição quando elas procuram por ele (e recebem prêmio por achá-lo). Mas neste poema o afikoman está perdido – escondido pelo poeta em algum lugar do mudroom no sêder do ano passado, e nunca foi achado (sugerindo uma ocasião um tanto infeliz). Uma imagem, então, de um meio ausente. O afikoman fica como sucessor a muitos objetos perdidos nos poemas de Muldoon, e que sugerem uma chave perdida ou uma resposta elusiva. (...) Mas encontrar o afikoman sugere que, apesar das idas e vindas, algum tipo de progresso pode ser feito, que esta jornada prossegue precariamente – dois passos para frente e um passo para trás (WILLS, 1998, pp. 190-1).³⁰

Como a esposa de Muldoon vinha de família judia, elementos da tradução judaica começam a aparecer em sua poesia. Wills aponta também a presença de refeições espalhadas por *Hay*,

³⁰ One of the subtleties explored by this poem is the fact that the middle is both a place of merging and a place of separation. The fine line drawn through the cheese finds it [*sic*] semitic counterpart in the afikoman, the middle of three cakes of matzo bread which is hidden during the Passover meal. The afikoman provides entertainment for children at the end of the meal when they look for it (and are offered a prize for finding it). But in this poem the afikoman is lost – hidden by the poet somewhere in the mud room at last year’s seder, it was never found (suggesting a rather miserable occasion). An image, then, of an absent middle. The afikoman stands as the successor to the many lost objects in Muldoon’s poems, and which suggest a missing key or an elusive answer. (...) But finding the afikoman suggests that, despite all the to-ing and fro-ing, some kind of progress can be made, that this journey proceeds precariously – two steps forward and one step back

sendo o Sêder de Pessach³¹ a primeira delas. O “afikoman” é um tipo de pão matzá tradicionalmente servido depois da ceia³², substituindo o antigo sacrifício que era realizado. Formalmente, “The Mudroom” possui 187 versos dispostos em estrofe única. As rimas obedecem o padrão do dístico emparelhado, com exceção do verso 99 que não rima com nenhum outro verso.

Os poemas seguintes, dois sonetos, introduzem os elementos japoneses que só haviam, muito brevemente sido mencionados em “The Mudroom”, quando Muldoon comenta a respeito de uma espada que comprou na viagem a Kyoto. Em “The Point”, Muldoon rememora um ocorrido de sua infância que ele já declarou em entrevista ser real (ao contrário de tantas histórias em primeira pessoa em seus poemas): quando um colega de classe atingiu sua coxa com um lápis, com tanta força que a ponta chegou a quebrar. Os elementos japoneses se fazem nos quartetos introdutórios, em que o poeta inicia, pela via negativa, a dizer de onde *não* vem sua cicatriz: nem da espada de Sato Tadanobu, famoso samurai que viveu no século XII; nem da adaga de Hiroo Onuda, oficial do Exército Imperial Japonês combatente na Segunda Guerra que, após ter sido enviado a uma ilha nas Filipinas numa missão, só foi se render em 1979, quase trinta anos depois do fim da guerra. Curiosamente, passou boa parte da vida no Brasil, no Mato Grosso do Sul, mas veio a falecer em Tóquio, em 2014.

Nesse movimento, portanto, é possível reconhecer a proposta de Muldoon de direcionar não para os grandes épicos, histórias bizarras e impressionantes, mas para o mundo das coisas “menores”, da natureza, da memória e do cotidiano (lembrando aquele já distante Muldoon de *New Weather*). “Nightingales”, por sua vez, é dividido em três seções: a primeira, com dois tercetos, comenta a cerca da plumagem dos rouxinóis; a segunda, um quarteto, chama a atenção para o fato de o rouxinol japonês ser o que ele chama de “Persian bulbul” e que, como era de se esperar, é o pássaro macho que “abre as comportas / e derrama sua alma, especialmente em época de reprodução”; por fim, a terceira parte mescla a simplicidade e as referências históricas ao contar que no Castelo de Nijô, em Quioto, o Xogunato era avisado da presença de inimigos com uma série de dispositivos que faziam, justamente, o mesmo som dos rouxinóis.

Em *Hay*, Muldoon também explora os poemas curtos em maior quantidade do que em livros anteriores. Há poemas de apenas uma ou duas estrofes de quatro versos, mas “Tract”,

³¹ Ceia realizada em família durante as festividades do Passach, conhecido popularmente como a páscoa judaica.

³² “Afikoman”, em hebraico, tem base no grego e quer dizer “o que é servido depois”, ou “sobremesa”.

com apenas dois, e os poemas concretos “The Plot” e “A Half-door Near Cuny” são os mais curtos do livro. “The Plot” fica um pouco mais extenso devido a sua epígrafe.

THE PLOT

*He said, my pretty fair maid, if it is as you say,
I'll do my best endeavors in cutting of your hay,
For in your lovely countenance I never saw a frown,
So, my lovely lass, I'll cut your grass, that's ne'er been trampled down.*
—TRADITIONAL BALLAD³³

```

a l f a l f a l f a l f a l f a l f a l f a
l f a l f a l f a l f a l f a l f a l f a l
f a l f a l f a l f a l f a l f a l f a l f
a l f a
l f a l
f a l f
a l f a
l f a l
f a l f
a l f a
l f a l f a l f a l f a l f a l f a l f a l
f a l f a l f a l f a l f a l f a l f a l f
a l f a l f a l f a l f a l f a l f a

```

O poema joga com a repetição da palavra “alfalfa”, alfafa, uma das espécies de gramíneas utilizadas na confecção do feno (*hay*), e, ao centro, escreve “alpha”, a primeira letra do alfabeto grego, apontando para a ideia de início. A epígrafe, por sua vez, ao tratar de uma temática amorosa com alguma conotação sexual, uma possível perda da virgindade (“I’ll cut your grass, that’s ne’er been trampled down”). Entre os diversos tipos de feno que se manifestam ao longo do livro, há também a imagem de fazer sexo em cima dele, um tipo de clichê a que Muldoon recorre a fim de semear o volume com a ideia de familiaridade, corroborando a temática cotidiana.

Como adiantado pela citação de Clair Wills, Muldoon dedica três poemas à temática dos gatos. O primeiro “Anonymous: Myself and Pangur” é uma tradução de um poema famoso em língua irlandesa, “Mise agus Pangur Bán” que já havia sido traduzido por nomes como W. H. Auden e Seamus Heaney, escrito no século IX. Apesar da autoria do poema ser anônima, sabe-se que foi escrito por um monge irlandês. No poema é descrita a relação do poeta e seu

³³ O ENREDO

Ele disse, minha linda donzela, se for como tu dizes Farei o meu melhor para cortar teu feno Pois nunca vi tristeza em teu semblante, Então, querida dama, contarei tua grama, que ainda nunca foi podada.

gato, comparando um ao outro: enquanto um caça, o outro estuda. Na tradução de Muldoon, o poeta também caça, mas a palavra precisa:

ANONYMOUS: MYSELF AND PANGUR

Myself and Pangur, my white cat,
have much the same calling, in that
much as Pangur goes after mice
I go hunting for the precise

word.³⁴

O poema seguinte sobre o mesmo tema também é uma tradução, dessa vez da língua alemã e a respeito de um gato preto: “Rainer Maria Rilke: Black Cat”. Neste, o poeta comenta a respeito do comportamento do gato e de sua aparência. Não apenas a pelagem preta, mas seus olhos cor de âmbar. Muldoon fecha este ciclo, então, com “Paunch”. O contraste é nítido: um poema do século nono, outro do começo do século XX e finalmente o retrato contemporâneo da relação com o gato:

PAUNCH

Barefoot, in burgundy shorts and a salmon-pink
T-shirt, I pad across the deck
and sink
into one of four old Adirondack

chairs that themselves slump into themselves. There’s a flare
from the citronella bucket
as, there,
our eight-week-old stray kitten, Pyewacket,

ventures across what might have seemed a great divide
between her and me, had she not
now begun to nag and needle

and knead
my paunch for milk. The bucket fills with human fat.
The chair takes a dim view through a knothole.³⁵

³⁴ ANÔNIMO: EU E PANGUR

Eu e Pangur, meu gato branco, temos o mesmo chamado, pois assim como Pangur vai atrás dos ratos eu caço a palavra precisa.

³⁵ PANÇA

Descalço, de bermuda bordô e uma camisa salmão, me arrasco até o deck e me afundo numa das quatro velhas cadeiras Adirondack que sozinhas se dobram em si. Há um brilho do balde de citronela enquanto, lá, nossa gatinha de rua de oito semanas, Pyewacket, se aventura pelo que poderia ter sido uma grande divisória entre ela e eu, se ela não tivesse começado a fazer pãozinho na minha pança pedindo leite. O balde se enche de gordura humana. A cadeira enxerga mal pelo buraco do nó.

Em “The Mudroom” o poeta já tinha revelado que seus gatos se chamavam Pangur e Pyewacket. Pangur vem da palavra irlandesa que designa uma técnica de costura, enquanto Pyewacket é o nome de um dos espíritos familiares confessados por uma mulher acusada de bruxaria em 1644, na Inglaterra, pelo general Matthew Hopkins. Em “Paunch”, Muldoon descreve a chegada de sua gatinha de rua, ainda com apenas oito semanas, enquanto ele sentava numa cadeira Adirondack, parecida com uma espreguiçadeira. A gatinha pula em sua pança e “incomoda” o poeta com dois verbos diferentes, para enfim amassar sua pança, pedindo leite.

Outra forma de abordar a temática familiar está no poema “They That Wash on Thursday”, em que Muldoon termina todos os 50 versos com a palavra “hand”.

THEY THAT WASH ON THURSDAY

She was such a dab hand, my mother. Such a dab hand
at raising her hand
to a child. At bringing a cane down across my hand
in such a seemingly offhand
manner I almost have to hand
it to her. “Many hands,”
she would say, “spoil the broth.” My father took no hand
in this. He washed his hands
of the matter. He sat on his hands.
So I learned firsthand
to deal in the off-, the under-, the sleight-of-hand,
writing now in that great, open hand
yet never quite showing my hand.³⁶

O poema já se inicia no ambiente familiar. A mãe de Muldoon é descrita como uma especialista em levantar a mão para uma criança, de um modo tão pouco interessado que ele praticamente precisa entregar a vara de volta para ela. Seu pai lavava as mãos e não participava. O poema continua a variar as tantas expressões da língua inglesa que se utilizam de “hand” para se formarem e descrevendo outras relações familiares. O poema se encerra, porém, com Muldoon referindo-se a sua própria filha e como havia chegado a hora de entregar a ela a bandeira com o brasão da família Muldoon que, é claro, apresenta uma mão verde,

³⁶ ELES QUE SE LAVAM ÀS QUINTAS

Ela tinha uma mão especial, minha mãe. Uma mão especial ao levantar a mão pra uma criança. Pra trazer a bengala pela minha mão de um jeito tão despreocupado que eu quase tenho que entregar na mão dela. “Minhas mãos,” ela dizia, “estragam o caldo.” Meu pai não metia a mão nisso. Lavava suas mãos quanto ao assunto. Sentava nas mãos. Então aprendi em primeira mão a lidar com estar longe, embaixo, enganado pelas mãos, escrevendo agora naquela grande mão aberta, mas assim assim nunca mostrando mesmo a mão.

aberta num campo branco. O brasão se assemelha muito ao brasão de Ulster, que também se encontra centralizado sobre a cruz de São Jorge na bandeira da Irlanda do Norte.

Hay foi também um divisor de águas na carreira de Muldoon em que o poeta explorou as formas tradicionais com mais empenho do que em volumes anteriores. Seu livro seguinte, porém, marcaria ainda mais sua carreira.

Moy Sand and Gravel (2002)

Em 2001, Muldoon lança sua primeira (e até então única) edição de poesia reunida completa, *Poems 1968 – 1998*, agrupando todos os poemas de seus volumes entre *New Weather* e *Hay*. As demais reuniões que havia lançado eram de poemas selecionados. Talvez, então, o poeta reconheça uma distinção entre seus primeiros trinta anos de produção poética, no século XX, e o que passou a publicar posteriormente, já no século XXI. Sua primeira coleção dessa “nova fase” é *Moy Sand and Gravel*, de 2002. Há, com certeza, diversos elementos recuperados pelo poeta advindos das demais fases de sua carreira, e, além disso, é possível perceber determinadas continuidades com o projeto do cotidiano expresso em *Hay*. Foi por este livro que Muldoon recebeu o Pulitzer de literatura.

Desde o título, Muldoon já aponta pistas quanto ao foco do volume. Moy é o nome de um vilarejo no condado de Tyrone, na Irlanda do Norte, cortado pelo rio Blackwater, que define a fronteira dos condados de Armagh e Tyrone. “Moy Sand and Gravel”, porém, é uma empresa responsável por separar areia e cascalho do rio. No poema que dá nome ao livro, Muldoon apresenta um cenário novo e ao mesmo tempo comum em sua poesia: o momento de epifania.

MOY SAND AND GRAVEL

To come out of the Olympic Cinema and be taken aback
by how, in the time it took a dolly to travel
along its little track
to the point where two movie stars' heads
had come together smackety-smack
and their kiss filled the whole screen,

those two great towers directly across the road
at Moy Sand and Gravel
had already washed, at least once, what had flowed
or been dredged from the Blackwater's bed
and were washing it again, load by load,

as if washing might make it clean.³⁷

Embora este seja o terceiro poema do volume em questão, há muitos elementos a serem observados que se distribuem ao longo de todo livro. Formalmente, o poema se divide em duas estrofes com o mesmo número de versos e um esquema rímico que intercala um com o outro. Enquanto os versos ímpares encontram seus ecos rimáticos na própria estrofe em que se encontram, os versos pares rimam com seus equivalentes posicionais da outra estrofe, gerando um padrão que pode ser descrito como ABACAD EBECED (a rima D, além disso, encerrou os dois poemas anteriores). As estrofes idênticas refletem outros pares presentes no poema, como os dois astros de cinema que se beijam e as duas torres da fábrica. Há também a palavra “smackety-smack”, um tipo de neologismo que remete a brincadeiras infantis e que estará presente em outro dos poemas mais relevantes da coleção, “The Loaf”, no que Richard Russel (2006) chamou de um refrão yeatsiano em *Moy Sand and Gravel*.

Ao sair do cinema, o poeta se diz surpreendido, mas só temos acesso ao motivo de sua surpresa na segunda estrofe. Sendo o poema todo uma única frase, a primeira estrofe estabelece o tempo de um beijo na tela de cinema como referência para o tempo necessário para lavar, pelo menos uma vez, aquilo que havia sido trazido pelo rio. Ele ressalta, porém, uma certa “inutilidade” no processo, uma vez que a lavagem nunca deixará nada realmente limpo. Pensando que este é o primeiro livro de Muldoon publicado após o término oficial do período dos *Troubles*, com o estabelecimento, em 1998, do Acordo da Sexta-feira Santa, é possível defender a leitura de que este poema queira falar da Irlanda do Norte como um todo, suas divisões, seus duplos, a aproximação (o beijo) e a separação (entre areia e cascalho) entre católicos e protestantes. É comum que, encerrado um período histórico, o próximo tente, no mínimo, amenizá-lo. Muldoon, no entanto, parece acreditar que isso não é possível. Por mais que os conflitos em si tenham acabado, não é possível “lavar” a história. Não é um único beijo, uma ação instantânea, que será capaz de obliterar as cicatrizes deixadas pelo conflito.

Além do título, desde o primeiro poema do livro, Muldoon, que em *Hay* havia usado bem menos referências à paisagem Irlandesa do que nos livros anteriores, apresenta poemas em *Moy Sand and Gravel* que transportam o leitor para este ponto espacial, ainda que ele não saiba onde se encontram. “Hard Drive”, ao abrir a coleção cita o nome de diversas cidades da Irlanda do Norte, relacionando-as a posturas tomadas pelo poeta ao dirigir por entre elas. Este padrão enumerativo também se espalha por diversos poemas presentes no livro.

³⁷ Tradução poética disponível no apêndice.

HARD DRIVE

With my back to the wall
and a foot in the door
and my shoulder to the wheel
I would drive through Seskinore.

With an ear to the ground
and my neck on the block
I would tend my wound
in Belleek and Bellanaleck.

With a toe in the water
and a nose for trouble
and an eye to the future
I would drive through Derryfubble

and Dunnamanagh and Ballynascreen,
keeping that wound green.³⁸

O leitor, desse modo, é imerso em nomes poucos familiares, mas que, conhecendo-se minimamente a obra de Muldoon, remetem à Irlanda. Todos são vilarejos muito pequenos, com menos de mil habitantes. Tendo deixado o país no fim dos anos 80, o poema parece narrar um desejo do poeta de passar por lugares que há muito não via mais, todavia, sempre com alguma ressalva, agressiva (o pé na porta) ou passiva (as costas na parede, como se escondido), como se houvesse ali, ainda, uma ameaça iminente. A palavra “wound”, ferida, aparece duas vezes no poema, e pode justamente representar esse receio. E Muldoon, habilmente, não declara que pretende fechar completamente a cicatriz, mas sim “deixá-la verde”, ainda em latência, de modo que, assim como em “Moy Sand and Gravel”, esteja manifesta a ideia de que *esquecer* não é a atitude a ser tomada.

“The Misfits”, a primeira sextina do livro, aborda a história de um garoto cujo pai o proíbe de pegar uma carona no carro de um rapaz conhecido como “The Monk”. O garoto parece não entender muito bem o motivo. “Fred Grew said something about how he liked to “lift / his shirttail.”” Um “shirttail lifter” quer dizer um homossexual. Ao fim, tanto o garoto quanto Monk acabam sendo enquadrados como “misfits”, pessoas que não se encaixam no que se espera, socialmente, delas, mas por motivos diferentes: Monk por sua orientação sexual, o garoto por não ver nisso um problema.

³⁸ HARD DRIVE

Com as costas na parede e um pé na porta e meu ombro na roda eu dirigiria por Seskinore. Com a orelha no chão e o pescoço no bloco eu cuidaria da minha ferida em Belleek e Bellanaleck. Com o dedo do pé na água e um faro pra confusão e um olho no futuro eu dirigiria por Derryfubble e Dunnamanagh e Ballynascreen, deixando a ferida aberta.

É possível perceber o quanto este volume está retomando a paisagem Irlandesa numa fase mais madura de Muldoon, depois de 15 anos longe de seu país natal. Em outros momentos, Muldoon relaciona essa raiz agora tão distante que parece se manifestar também no novo lugar em mora. O poema “The Loaf” parece provir de uma imagem à qual o próprio Muldoon havia aludido em uma de suas palestras em Oxford, transcrita em texto com o título “Getting Round: Notes Towards an Ars Poetica”, em há “um buraco numa parede de gesso do século dezoito feito por um electricista quando ele mudou a posição de uma tomada em nossa casa recém-comprada, um corte transversal desse buraco mostra fios de pelo de cavalo, outrora usados para ajudar a juntar argamassa” (MULDOON, 1998a, p. 107).³⁹ No poema, Muldoon vai elencando cinco maneiras, cada uma relacionada a um dos cinco sentidos, de se pôr em relação ao buraco na parede:

THE LOAF

When I put my finger to the hole they've cut for a dimmer switch
in a wall of plaster stiffened with horsehair
it seems I've scratched a two-hundred-year-old itch

with a pink and a pink and a pinkie-pick.

When I put my ear to the hole I'm suddenly aware
of spades and shovels turning up the gain
all the way from Raritan to the Delaware

with a clink and a clink and a clinky-click.

When I put my nose to the hole I smell the floodplain
of the canal after a hurricane
and the spots of green grass where thousands of Irish have lain

with a stink and a stink and a stinky-stick.

When I put my eye to the hole I see one holding horse dung to the rain
in the hope, indeed, indeed,
of washing out a few whole ears of grain

with a wink and a wink and a winkie-wick.

And when I do at last succeed
in putting my mouth to the horsehair-fringed niche
I can taste the small loaf of bread he baked from that whole seed

*with a link and a link and a linky-lick.*⁴⁰

³⁹ A hole in a eighteenth century plaster wall made by an electrician when changed the position of an electrical outlet in our recently-bought house, a cross-section of this hole showing strands of horse-hair once used to help bind mortar.

⁴⁰ A FATIA

O poema, organizado num esquema rímico de terça rima, além disso, é intercalado por uma série de refrões rimados que aludem às partes do corpo cujas referências foram feiras na estrofe. O refrão, ainda, possui um vocabulário algo infantil, como o beijo “smackety-smack” dos atores em “Moy Sand and Gravel”. De todo modo, o volume como um todo apresenta esse olhar algo saudosista com a infância que está intimamente ligado ao lugar onde Muldoon cresceu. Num poema como “Homesickness”, desde o título já fica evidente que o poeta de fato tem saudade do lugar onde nasceu e viveu por tantos anos.

O poema final, “At The Sight of Black Horse, September, 1999” é um longo poema final cuja narrativa se passa após o furacão Floyd ter inundado diversas áreas de Nova Jérsei. Com o mesmo padrão rímico de “Incantanta”, o poema encerra um volume repleto de saudosismo com uma imagem do poeta e seu filho, Asher, juntos no telhado de casa.

Horse Latitudes (2006)

Em *Horse Latitudes*, Muldoon foi capaz de converter a opinião de Helen Vendler, crítica que já havia dito que os poemas de Muldoon “têm um buraco onde o sentimento devia estar”. O poema que dá título ao livro, que também é o primeiro poema do livro, é uma sequência de 19 sonetos em que cada um deles possui um subtítulo que indica o nome de uma batalha em que cavalos ou mulas tenham tido um papel relevante. Todos os subtítulos se iniciam com a letra B, para indicar um vigésimo soneto oculto fazendo referência a Bagdá, uma vez que o poema é também um reflexo direto do início da ocupação militar no Iraque ordenada por George W. Bush.

O livro é dedicado à memória de sua irmã, Maureen, também vítima de um câncer, falecida em 2005. A temática da doença, ou da morte que se aproxima de forma geral, como na guerra, permeará o livro como um todo, não apenas o poema de abertura. Mesmo em poemas que, a princípio, parecem mais jocosos (e há, de fato, uma dimensão de jogo implicada), Muldoon toca em pontos delicados. É o caso de “At Least They Weren’t Speaking

Quando eu ponho meu dedo no buraco que abriram para o interruptor numa parede de gesso endurecida com crina parece que eu cocei uma coceira de duzentos anos com o dedinho. Quando eu ponho a orelha no buraco de repente eu percebo as espátulas e pás aumentando o ganho desde Raritan até Delaware com um estalinho. Quando eu ponho o nariz no buraco eu cheiro a várzea do canal depois do furacão e as manchas de grama verde em que milhares de irlandeses deitaram com uma cheiradinha. Quando eu ponho o olho no buraco e vejo alguém segurando estrume de cabelo na chuva esperando, quem sabe, lavar algumas espigas de grão com uma piscadinha. E quando eu enfim consigo pôr a boca na nesga feita de crina eu sinto o gosto da fatia de pão que ele assou com aquela semente inteira numa lambidinha.

French”, poema dividido em três partes, cada uma descrevendo um cenário diferente, embora todos tratem da morte de alguma maneira:

AT LEAST THEY WEREN'T SPEAKING FRENCH

I

At least they weren't speaking French
when my father sat with his brothers and sisters, two of each, on a
[ramshackle bench
at the end of a lane marked by two white stones
and made mouth music as they waited, chilled to the bone

fol-de-rol fol-de-rol fol-de-rol-di-do

for the bus meant to bring their parentes back from town.
It came and went. Nothing. One sister was weighed down
by the youngest child. A grocery bag from a town more distant still in troth.
What started as a cough

fol-de-rol fol-de-rol fol-de-rol-di-do

would briefly push him forward to some minor renown,
then shove him back, oddly, summery, down
along the trench
to that far-flung realm where, at least, they weren't speaking French.⁴¹

O poema descreve o pai e os tios de Muldoon esperando seus pais, avós de Muldoon, num ponto de ônibus, porém eles nunca chegam. O último verso da segunda estrofe, porém, inicia a última frase dessa primeira seção do poema, em que o poeta comenta a morte de um de seus tios devido a uma doença (não nomeada no poema) que havia começado apenas como uma tosse, até que ele fosse levado por uma trincheira até o campo distante em que pelo menos não falavam francês. O assunto pesado é intercalado por dois refrões *nonsense* (possíveis resquícios do investimento começado em *Moy Sand and Gravel*) que interrompem as sentenças, talvez querendo apontar para como a própria vida de seu tio foi também interrompida abruptamente. Além disso, “O título, e o cômico refrão que ele fornece é uma alusão aos sentimentos anti-franceses nos EUA durante o começo da Guerra no Iraque”

⁴¹ PELO MENOS NÃO FALAVAM FRANCÊS

I

Pelo menos não falavam francês quando meu pai sentou com seus irmãos e irmãs, dois de cada, num banco improvisado no fim de uma rua marcada por duas pedras brancas e fazia música com a boca enquanto esperavam, num frio de doer, pelo ônibus que deveria trazer seus pais de volta da cidade. Ele ia e vinha. Nada. Uma irmã ficou exaustada por causa da criança mais nova. Uma sacola de comprar de uma cidade mais distante ainda leal. O que começou como uma tosse em breve o levaria adiante a um renome de menor dimensão, então o traria de volta, entranhamente, como o verão, lá embaixo na trincheira naquele reino distante em que, pelo menos, não falavam francês.

(HOLDRIDGE, 2008, p. 183)⁴². Formalmente, para além do refrão, o poema se organiza em torno de apenas três ecos rimáticos que se repetem na mesma posição nas três seções que compõem o poema, criando o padrão AABB *refrão* BBCC *refrão* BBAA, atentando-se ao fato de que o título, como adiantado por Holdridge, também funciona como uma espécie de refrão, encerrando tanto o primeiro quanto o último verso de cada segmento.

Um recurso similar ocorre no poema “Flags and Emblems” em que o refrão “*Riddle – me-O / Riddle-me-O*” (bem ao estilo das canções tradicionais irlandesas) também interrompe as frases ao meio, enquanto narra a história de uma mulher que foi estuprada por um grupo de Provos (voluntários do Provisional Irish Republican Army) e Stickies (integrantes do I.R.A.). O poema seguinte é a sequência de 90 haikais intitulada “90 Instant Messages to Tom Moore”, mas o mais interessante é que, em seguida, tem-se o poema “Riddle”. Nele, apresenta-se, literalmente, uma charada. Narrado em primeira pessoa, cada estrofe dá uma dica de cada letra da palavra que o leitor deve descobrir. As dicas, no entanto, chegam a *facilitar demais* a descoberta de cada uma das letras, uma vez que toda dica é sempre uma subtração. A palavra gerada por essa subtração, por sua vez, condiciona os versos seguintes, apontando os usos realizados *sobre* essa palavra misteriosa pelos *bucaneiros*.

RIDDLE

My first may be found, if found it ever is, quite firmly embedded in grime
but not in rime,
despite the fact that I'm
cold as well as dirty, what with being stowed away almost all the time.

My second sounds doubly in roar
and singly in oar.
When the buccaneers put ashore
and set fire to our little craft, my spirit would sink, then soar

when I thought of my third, found in the ideal
but not in the raw deal
I got from them. Just because I've a heart of steel
doesn't mean I don't *feel*.⁴³

⁴² The title, and the comic refrain it provides, is an allusion to the anti-French feelings in the US during the beginning of the war in Iraq.

⁴³ ENIGMA

Minha primeira pode ser achada, se achada um dia for, bem firme em 'grime' mas não em 'rime', apesar do fato de eu ser tão fria quanto suja, por ser levada clandestinamente quase o tempo todo. Minha segunda soa duas vezes em 'roar' mas só uma em 'oar'. Quando os bucaneiros aportavam e inflamavam nossa pequena embarcação, meu espírito afundava, depois emergia quando pensava na minha terceira, achada em 'ideal' mas não no cru 'deal' que eu consegui deles. Só porque eu tenho um coração de aço não quer dizer que não sinto.

O poema se alonga por mais cinco estrofes, embora a última dica esteja ainda na sétima estrofe. No final, forma-se a palavra “GRIDDLE”, um tipo de grelha ou chapa, usada especialmente pelos piratas bucaneiros entre os séculos XVIII e XIX. Seu nome vem justamente de “boucan”, o nome francês do utensílio, usado pelos piratas como modo de conservar a carne da caça realizada nas ilhas caribenhas, tanto para o próprio consumo quanto para a venda. Muldoon, então, incorpora, mesmo na dinâmica algo lúdica de um poema- adivinhação, um contexto histórico que implica uma aproximação da morte e/ou da violência, visto que alguns dos bucaneiros eram conhecidos por serem, também, corsários, isto é, pessoas não militares autorizadas por alguma instância superior a saquear navios inimigos.

Holdridges (2008) defende que neste livro Muldoon põe em debate o uso que o poeta, ou qualquer artista, no limite, pode fazer do lamento, da dor, do luto. “Turkey Buzzards” é uma elegia dedicada à memória de sua irmã. O animal mencionado no título, o urubu-de-cabeça-vermelha, Muldoon comentou em uma de suas leituras, sofreu um *boom* populacional depois da popularização do automóvel particular e, por consequência, do aumento de casos de atropelamento de animais silvestres. Ou seja, além de tudo, o poeta utiliza o poema para criticar uma decadência social norte-americana, em que a prosperidade de um animal se dá, justamente, no declínio dos demais. Para Holdridges:

Os pássaros apresentam semelhanças à religião e à arte, sobrevivendo da morte como fazem. Os urubus, enfiando as cabeças nos cadáveres, se tornam não apenas a imagem do câncer se alimentando da vitalidade da irmã, mas uma imagem da crença, da “alma em êxtase”. Na primeira de uma série de alusões, os urubus cavando as entranhas (“como a rosa em cima de sua cabeça / entre amoras”) simbolizam o Mount Ararat, “no qual a Arca teria o luto”, isto é, onde finalmente aportaria. Tendo chegado à costa, Noé deve retornar ao mundo e suas exigências. O voo pelo dilúvio acabou. Os urubus descendo para se alimentar são, portanto, imagens recorrentes dessa chegada do luto. Claramente, é um apontamento ao qual Muldoon é ricamente ambivalente e ecoa sua própria descendência da beleza formal para a morte e a destruição, circulando bem alto para conseguir ver a próxima refeição. Como a arte, os pássaros parecem ser imunes ao sofrimento que retratam (HOLDRIDGE, 2008, pp. 186-7).⁴⁴

⁴⁴ The birds contain resemblances of religion and art, living off death as they do. The buzzards, digging their head in the corpses become not only an image of cancer eating his sister’s vitals, but an image of belief, of a “soul in bliss”. In the first of a series of allusions, the buzzards digging at the entrails (“like a rose in over its head / among brambles”) are symbolic of Mount Ararat, “on which the Ark would come to grief”, that is, where it would finally land. Having reached the shore, Noah must return to the world and all its exigencies. The flight through the deluge is over. The buzzards descending to feed are therefore recurring images of this coming to grief. Clearly, it is a landing that to Muldoon is richly ambivalent and echoes his own descent from formal beauty to the cancer that eats away at the content of art. Like art, the birds live off death and destruction, circling high above to catch sight of their next meal. Like art, the birds seem to be immune from the suffering they depict.

O livro é, portanto, recheado de batalhas. Desde a batalha contra o câncer, passando pelas batalhas bélicas, até a batalha entre a arte e o luto. Num poema como “Glaucus”, acrescenta-se, ainda, outro elemento difundido não apenas no volume, mas por toda a obra de Muldoon: cavalos. No poema, Glauco, rei de Corinto, está alimentando suas éguas com carne humana, de modo a criar nelas uma “fome de guerra”, antes de sair para a batalha. No entanto, o que ocorre é que o próprio Glauco é devorado por elas. Há, então, a arte reproduzindo o horror e a temática equestre relacionada à guerra, de modo que ainda se pode pensar nesse “tiro pela culatra” também como uma metáfora ao câncer, em que suas próprias células voltam-se contra seu corpo, como as éguas de Glauco fizeram com ele.

O poema final, “Sillyhow Stride”, é ainda outra elegia, dessa vez à memória de Warren Zevon, músico e compositor norte-americano, de quem Muldoon era bastante próximo, chegando a assinar algumas composições em conjunto. Bem ao estilo do poeta, estão distribuídas ao longo do poema referências à discografia de Zevon, bem como à relação dos dois, pincelado por diversas reflexões que sintetizam as temáticas da guerra e da arte presentes no volume, encerrando uma das mais fortes coleções de Muldoon até então.

Maggot (2010)

A décima primeira coleção de Muldoon foi lançada em 2010 com título *Maggot*. Em comparação aos volumes anteriores, o tamanho de seus versos, que já vinham crescendo, atinge seu auge neste livro. Além disso, chama a atenção, também, a quantidade de poemas sequenciais (não apenas sonetos). De modo geral, é possível definir dois grandes eixos sob os quais os poemas do livro se apoiam: o lugar dos animais no mundo contemporâneo e a decomposição.

Maggot, que em muitos aspectos continua o trabalho experimental de *Horse Latitudes* (2006), se destaca entre os livros de Muldoon por manter um olho consistentemente atento ao destino dos animais no mundo moderno. Laura Marsh notou a variabilidade que está em jogo em *Maggot*; ela enfatiza a continuidade das imagéticas animais na obra de Muldoon que já se manifestou não apenas em sua poesia, mas enquanto editor do livro *The Faber Book of Beasts*. Marsh esboça brevemente os vários empregos da fauna ao longo de *Maggot*, com ênfase nas “pegadinhas esotéricas que são, cada vez mais, o combustível dos poemas de Muldoon”. Estudos mais aprofundados da obra vieram na sequência. Essas abordagens ao *Maggot* tendem a salientar a excelência formal dos poemas e sua atenção aos aspectos do mundo que são frequentemente silenciados. Nesse sentido, *Maggot*, como Holdridge de fato sugere, aparentaria continuar as considerações críticas de

Muldoon à responsabilidade das pessoas quanto aos outros e o ambiente a sua volta (PIETRZAK, 2017, p. 94).⁴⁵

Os poemas (e, no limite, a própria linguagem) de *Maggot* funcionam eles mesmos como um tipo de verme, infiltrando-se de um poema para outro, trazendo consigo elementos de onde passaram. Logo no primeiro poema, a elaboração formal adianta esta técnica que dominará o restante do volume quase que completamente. Em seu ensaio “Getting Round: Notes Towards an Ars Poetica”, Muldoon menciona o termo “imharrage” (neologismo que mistura as palavras “image” e “hemorrhage”, algo como “imarragia”), o qual denota “uma tendência ao amálgama, uma tendência de um evento ou personagem a embaçar e a escorrer [*bleed into*] sobre outro”. “Plan B” é um poema dividido em sete seções, sendo todas elas compostas por quatro dísticos no esquema rímico AA BB CD CD. Além disso, porém, similarmente ao que ocorre numa coroa de sonetos, o fim do último verso de uma seção inicia a seção seguinte. Ao final, a recursividade típica das sequências muldoonianas se apresenta mais uma vez, com o fim do último verso da sétima seção ecoando as primeiras palavras do poema.

Em “Plan B”, Muldoon faz menção à elefanta Topsy, que pertencia a um circo em Coney Island, Nova Iorque. A elefanta foi executada por eletrocussão em janeiro de 1903 após ter matado seu cuidador, que havia tentado alimentá-la com um cigarro aceso. O detalhe mais sórdido, no entanto, talvez seja a presença do próprio Thomas Edison conduzindo a execução. Além de Topsy, o poema faz referência a um personagem que, passando por Vilnius, capital da Lituânia, vê um monumento que o faz pensar nas torturas coordenadas pela KGB que aconteciam, até pouco tempo, não muito longe dali.

A “imarragia” vai se dando de diversas maneiras: à sequência de três sonetos “Geese”, em que é retomado o sonho de Penélope com os gansos, precede-se o poema “Moore Geese”. O poema “A Christmas in the Fifties” é seguido por “Sandro Botticelli: The Adoration of the Magi”, três sonetos divididos entre “ouro”, “incenso” e “mirra”, continuando a ideia de Natal. Além disso, a imagem dos golfinhos em “A Christmas in the Fifties” aparece novamente em outro poema efrástico do volume, “François Boucher: Arion and the Dolphins”, pintura que

⁴⁵ *Maggot*, which in many respects continues the formally experimental work of *Horse Latitudes* (2006), stands out among Muldoon’s books for keeping a consistently close eye on the fate of animals in the modern world. Laura Marsh has noted the variability that is at play in *Maggot*; she emphasizes the continuity of animal-imagery in Muldoon’s work that has manifested itself not only in his poetry but also as editor of *The Faber Book of Beasts*. Marsh sketches briefly the various deployments of fauna throughout *Maggot*, emphasizing “Esoteric pranks [that] are, increasingly, the fuel for Muldoon’s poems.” Other, more in-depth critical studies of the volume have followed. These approaches to *Maggot* tend to stress the formal excellence of the poems and their attention to the aspects of the world that are frequently silenced. In this sense, *Maggot*, as Holdridge indeed suggests, would appear to continue Muldoon’s critical considerations of people’s responsibility to others and the surrounding environment.

remonta ao mito de Árion, poeta que havia recebido o prêmio de melhor poeta da Grécia e que, em sua viagem de volta, foi assaltado pela tripulação que exigia para si suas posses. Ele, então, como último desejo, pede que possa entoar um de seus cantos pela última vez e, em seguida, ele mesmo se atiraria ao mar. Tendo a tripulação concordado, Árion inicia uma evocação de Poseidon que atrai diversos golfinhos para perto da nau, de modo que ao pular, os golfinhos ajudam Árion e o levam de volta à costa. Chegando à terra, anda até Corinto e conta a história ao rei, que não acredita por ser fantástica demais. No entanto, ao chegar o barco onde ele deveria estar, com os marinheiros todos declarando que Árion havia tragicamente não resistido à viagem, o rei percebe que o poeta falava a verdade.

Outra figura animal é o beija-flor. Como explicado pelo poeta em uma de suas leituras, o poema se constrói na ideia de um beija-flor que, ao voar por uma festa de pós-divórcio, ouve diversas conversas:

A HUMMINGBIRD

At Nora's first post-divorce Labor Day bash
there's a fluster and a fuss and a fidget
in the fuchsia bells. "Two fingers of sour mash,
a maraschino cherry." "So the digit's
still a unit of measurement?" "While midgets
continue to demand a slice of the cake."
"A vibrator, you know, *that* kind of widget."
Now a ruby-throated hummingbird remakes
itself as it rolls on through mid-forest brake.
"I'm guessing she's had a neck lift and lipo."
"You know I still can't help but think of the Wake
as the apogee, you know, of the typo."
Like an engine rolling on after a crash,
long after whatever it was made a splash.⁴⁶

O poema é um bom exemplo do que Muldoon fala quando diz que aspectos como o ritmo e a rima não são impostos sobre a língua, mas fazem parte dela. Não é tanto a forma, no caso um soneto, que condiciona o que é dito, mas o que é dito, eventualmente, coincide com a estrutura da forma. A definição de uma das personagens para o *Finnegan's Wake*, de James Joyce,

⁴⁶ UM BEIJA-FLOR

Na primeira festa pós divórcio da Nora no dia do trabalho, há uma confusão e um agito e uma inquietação nas flores fúcsia. "Dois dedos de mosto azedo, uma cereja marrasquino." "Então o dígito ainda é uma unidade de medida?" "Enquanto anões continuam exigindo um pedaço de bolo." "Um vibrador, sabe, esse tipo de ferramenta." Agora um beija-flor de garganta rubi se recompõe enquanto rola pelo matagal. "Eu acho que ela fez uma plástica no pescoço e uma lipo." "Sabe eu ainda não consigo deixar de pensar no Wake como o apogeu, sabe, do erro de digitação." Como um moto rolando depois da batida, bem depois de o que quer que fosse ter se espalhado.

como o apogeu do *typo*, isto é, do erro de digitação, também indica as inúmeras investidas trocadilhescas de Muldoon e na aposta de que estas são frutíferos investimentos poéticos.

Entre outros, vale o destaque para a tradução de “O Albatroz”, de Baudelaire, o qual Muldoon atualiza não apenas com a tradução, mas com uma epígrafe retirada da BBC News que relata o número crescentes de albatrozes encontrados com isqueiros descartáveis dentro do estômago, já que sua aparência, para o animal, se assemelha às lulas que estão acostumados a caçar. Curiosamente, há poucos cavalos no volume.

One Thousand Things Worth Knowing (2015)

Continuando a tendência de *Maggot*, *One Thousand Things Worth Knowing* apresenta frases cada vez mais extensas, com várias especificações, interferências e referências alusivas em suas sentenças que, volta e meia, podem dificultar a leitura. Também na mesma tendência, alguns poemas curtos, como “Pelt”, com seus versos curtíssimos, em que o poeta compara o barulho da chuva no teto do carro ao barulho de lama e água benta na tampa de um caixão.

O longo poema “Charles Émile Jacque: Poultry Among Trees”, por sua vez, trata da criação de galinhas que a família do poema mantinha em sua infância. Formalmente, o poema quase todo (o início e o fim possuem paralelismos entre si) se organiza num tipo de “terça rima com quatro versos”, talvez seja possível chamar de quarta rima. O princípio é o mesmo, a rima dos versos no meio da estrofe indicará as rimas das pontas da estrofe seguinte, e.g., ABBA BCCB CDDC etc., ao longo das 34 estrofes que compõem o poema.

Lançado em 2015, o livro já estava inserido na era dos *smartphones*, o que permitiu que Muldoon compusesse o poema “Seven Selfies From The Château D’If”. O poema é dividido em sete seções, todas iniciadas com “I too”, dando voz a prisioneiros do Castelo de If, localizado na ilha de If, na Baía de Marselha, ao sul da França:

SEVEN SELFIES FROM THE CHÂTEAU D’IF

1

I too was flung into a cell so dark
 I’d hunger for the black and moldy bread
 that all too soon defined my comfort zone.
 I cast my mind back for some ill-judged phrase,
 unguarded look, circumstance I’d misread,
 some vibe I gave at which some took offense.

2

I too have heard another scratch his mark
with such conviction as might match my own.

3

I too was schooled by a high-minded monk
who ruled the world-book must be read aloud.

4

It took both winter freeze and summer freeze
to yield growth rings so uniformly dense
my tone brought back a Stradivarius—
demure-insistent, delicate-immense.

5

I too switched with a dead man in his bunk
and stitched myself into his burlap shroud.

6

I too have heard ghoulish pallbearers scoff
while I've kept cool and clutched my toothbrush shank.

7

I too am hurtling down with such great force
it's even harder to keep playing dead
while knowing in my bones I shouldn't tense
myself for impact. Soon I will slit the cloth
and, having freed one arm, then free my head
and hope to surface far from where I sank.⁴⁷

⁴⁷ SETE SELFIES NO CHÂTEAU D'IF

1

Eu também fui arremessado numa cela tão escura que eu sentia fome do pão preto e mofado que cedo demais definiam minha zona de conforto. Eu preservo minha mente para alguma expressão de julgamento, um olhar, uma circunstância que eu lia mal, alguma vibe que eu passasse e que alguém talvez se ofendesse.

2

Eu também ouvi outro arranhar sua marca com tanta convicção que talvez encaixasse na minha.

3

Eu também fui educado por um monge de mente elevada que dizia que o livro do mundo deveria ser lido em voz alta.

4

Foi preciso tanto o frio do inverno quando o do verão para produzir anéis de crescimento tão uniformemente densos que meu ton trouxe de volta um Stradivarius - tímida-insistente, delicada-imensa.

Outro ponto alto do livro é o poema “The Firing Squad” em que o poeta utiliza duas epígrafes cujas datas são as mesmas, 4 de maio de 1916. Uma delas é de Robert Frost, numa carta. A outra, uma declaração para um padre, pouco antes de morrer, de Joseph Mary Plunkett, uma das figuras mais lembradas por Muldoon em seus poemas.

THE FIRING SQUAD

I am going to tell you something I never but once let out of the bag before and that was just after I reached London and before I had begun to value myself for what I was worth. It is a very damaging secret and you may not thank me for taking you into it when I tell you that I have often wished I could be sure that the other sharer of it had perished in the war. It is this: The poet in me died nearly ten years ago.

—ROBERT FROST TO LOUIS UNTERMAYER, MAY 4, 1916

I am very happy I am dying for the glory of God and the honour of Ireland.

—JOSEPH MARY PLUNKETT TO FATHER SEBASTIAN, MAY 4, 1916

Something I never but once let on
is that I am as ready to be hanged, drawn,
and quartered as the Blessed Oliver, as ready as his sober-suited
descendant, Joseph Mary Plunkett,
to be shot—all the more so if I’ve married my beloved Grace
only hours before. Like many of my race,
I’ve come to see English plantain as a flatfooted
weed terminating in an oblongoid

spike of flowers like the head of a mace.
It tends to establish itself in the least likely place,
exercising a feudal
droit du seigneur on pavements, parking lots where battery
acid and diesel have bled
into the soil, drive-ins where we’re wooed by, and wed
to, the whole kit and caboodle
of empire. As for a priest or padre

laying about him with his holy-water sprinkler, it has me see red

5

Eu também troquei com um homem morte em seu beliche e me costurei em sua mortalha de pano de saco.

6

Eu também ouvi carregadores de caixão canibais tirando sarro enquanto eu ficava de boa e achava espaço pro cabo da minha escova de dentes.

7

Eu também estou arremessando pra baixo com tanta força que é até mais difícil continuar me fingindo de morto enquanto eu sei lá no fundo que não deveria me enrigecer para o impacto. Logo rasgarei o pano e, tendo libertado um braço, libertarei a cabeça e espero emergir bem longe de onde afundei.

no less than if he wielded a flint ax-head
 made by an old-style flint knapper.
 That's why I get up from my pillow (filled, as it happens, with buckwheat)
 to set my face against the dawn.
 As I stride out now across the Institute lawn
 I look all the more dapper
 for the white handkerchief so firmly lodged in my breast pocket.⁴⁸

As duas epígrafes falam da morte, uma pelo viés metafórico, outra literal. Muldoon se vale mais do viés literal para seu poema, uma vez que ele já o inicia dizendo estar tão pronto para a morte quando Santo Oliver, santo tradicional irlandês que foi, de fato, esquartejado, enforcado e arrastado por cavalos e que também tinha o sobrenome Plunkett. Em seguida o poema compara a planta língua de ovelha (“English plantain”) ao próprio comportamento dos ingleses, se espalhando como ervas daninhas pela ilha da Irlanda.

Em outro poema que se utiliza das estrofes de quatro versos com rimas cruzadas, Muldoon revisita um poema de *Why Brownlee Left*. Em “Cuba (2)”, Muldoon visita Havana com a filha. O poema comenta tanto as impressões do poeta na capital cubana quanto a relação dele e sua filha e, claro, o próprio fazer poético. É neste poema que se encontram dois versos que são bastante típicos e capazes de resumir, de algum modo, a visão que Paul Muldoon mantém do que deve ser um poema: “The best poems, meanwhile, give the answers / to questions only they have raised”.

Frolic and Detour (2019)

⁴⁸ O PELOTÃO DE FUZILAMENTO

Eu vou te dizer uma coisa que eu nunca sequer uma vez deixei escapar antes e que aconteceu logo antes de eu chegar em Londres e antes de eu ter começado a me dar meu devido valor. É um segredo muito danoso e você pode não me agradecer por te botar no meio disso quando eu te contar que eu muitas vezes desejei ter certeza de que o outro com quem o compartilhei pereceria na guerra. É isto: O poeta em mim morreu há quase dez anos.
 —ROBERT FROST A LOUIS UNTERMEYER, 4 DE MAIO DE 1916

Estou muito feliz de morrer pela glória de Deus e pela honra da Irlanda.
 —JOSEPH MARY PLUNKET AO PADRE SEBASTIAN, 4 DE MAIO DE 1916

Algo que eu nunca deixei escapar é que estou tão pronto para ser enforcado, arrastado e esquartejado quanto Santo Oliver, tão pronto quanto seu descendente bem vestido, Joseph Mary Plunkett, estava para o tiro – ainda mais depois de ter casado com minha amada Grace apenas horas antes. Como muitos de minha raça, passei a ver a língua-de-ovelha como erva daninha de pés chatos formando flores com a ponta em oblongo como a cabeça de uma maçã. Ela tende a se estabelecer nos lugares menos prováveis exercendo o *droit du seigneur* feudal nas calçadas, estacionamentos onde ácido de bateria e diesel jogaram no solo, nos drive-ins em que deram em cima de nós, e nos casamos, tintim por tintim do império. Quanto a um pastor ou padre atacando-o com o borrifador de água benta, isso me enfurece como se ele tivesse empunhado um machado de pedra feito à moda antiga por um talhador. Por isso que levanto do meu travesseiro (cheio, veja só, de trigo-sarraceno) para ver meu rosto contra o amanhecer. Enquanto vou a passos largos pelo gramado do Instituto pareço ainda mais elegante por causa do lenço branco tão firmemente alojado no bolso do meu peito.

O título da mais recente coleção de Muldoon provém de uma expressão do direito na qual se diz que, caso um funcionário esteja afastado de suas funções no momento em que cometeu um crime, não é responsabilidade de seu patrão arcar com as consequências, ao contrário do que deveria ocorrer caso o funcionário realizasse um delito *durante* suas atribuições laborais.

De modo geral, este parece ser o livro mais politicamente engajado de Muldoon desde *Quoof*, até mais do que *Horse Latitudes* e suas críticas à administração Bush. Há uma série de poemas feitos em homenagem ao centenário da Insurreição da Páscoa de 1916. Mais contemporaneamente, no poema “Position Paper”, Muldoon usa como epigrafe uma declaração, no mínimo, confusa de Donald Trump, presidente dos EUA, num poema que brinca com ditados populares, dizendo-os de um jeito também confuso:

POSITION PAPER

The sentence should have been, “I don’t see any reason why it wouldn’t be Russia”. Sort of a double negative. So you can put that in, and I think that probably clarifies things pretty good.

– Donald J. Trump

1

One rotten apple keeps the doctor away.
When the doctor’s away the cat will get the cream.
The law I an ass that loves to hear itself bray.
The path of least resistance leads to Rome.⁴⁹

O poema continua por mais 20 estrofes que seguem o mesmo esquema rímico e a mesma ideia das expressões cruzadas e confusas, talvez duplas negativas de si mesmo. O uso das epígrafes nos poemas de Muldoon surgiu realmente apenas a partir de *Maggot*. Além desta que remete a Trump, no coroa de sonetos “*Encheiresin Naturae*”⁵⁰ Muldoon junta nas epígrafes dois versos de Yeats e uma declaração da empresa de agrotóxicos Monsanto em que esta proíbe os compradores de suas sementes de plantarem as sementes que, naturalmente, seus frutos gerarão, de modo que eles devem, novamente, comprar as sementes da empresa.

⁴⁹ ARTIGO DE POSIÇÃO

A frase deveria ter sido, “Eu não vejo qualquer razão para não ter sido a Rússia”. Meio que uma dupla negativa. Então pode anotar isso daí, e acho que isso esclarece as coisas muito que bem.

– Donald J. Trump

1

Uma maçã podre por dia afasta o médico. Quando o médico sai o gato pega o creme. A lei é um asno que adora ouvir seu zurro. O caminho de menor resistência leva à Roma.

⁵⁰ Termo alquímico que aparece no Fausto de Goethe, que faz referência à ligação entre corpo e natureza

Ainda há muito a se dizer sobre este livro tão recente e, de modo geral, sobre a poesia de Muldoon que, por mais de 50 anos, vem se reinventando e se mantendo como uma das vozes mais ativas e necessárias da poesia mundial. Uma poesia sempre atenta ao novo, ao que se pode fazer de novo em poesia ao mundo em constante mutação em que ela é produzida.

3. FORMA

Desde seu primeiro livro, Paul Muldoon demonstrou o quanto sua preocupação com as características formais da construção poética eram peças centrais para a leitura de seus poemas e para a interpretação dos mesmos. Ainda que haja poucos casos de formas fixas tradicionais em *New Weather*, outros modos de organização se fazem presentes no livro como um todo. O mais evidente é o uso da estrofe de quatro versos, a mais predominante do livro. Às vezes também complementada pela rima alternada nos versos pares, às vezes em versos brancos e às vezes realizando rimas difusas (OSBORN, 2000), o que pode nos fazer, a princípio, não reconhecer a presença da rima (o assunto será abordado mais atentamente no capítulo 3.5.1). De todo, as variações possíveis para o mesmo recurso de número de versos numa estrofe são exploradas de formas diferentes a depender do poema.

Além disso, o comprimento dos versos se mantém bastante regular uma vez estabelecido o padrão para o poema, não variando mais do que duas ou três sílabas de um verso para o outro. Similarmente, o padrão estrófico, no caso dos poemas com mais do que uma única estrofe, também não se altera. Ou seja, se na primeira estrofe o poema se organiza em cinco versos, as estrofes seguintes mantêm o mesmo padrão. Essa característica, no entanto, não se limita ao Muldoon dos primeiros livros. Mesmo em *Frolic and Detour* é possível reconhecer estruturas formais elaboradas pelo poeta que não configuram uma forma-fixa, ainda que, no contexto do poema, a mesma estrutura estrófica seja repetida mais de uma vez.

Antes de nos atentarmos às formas-fixas mais utilizadas por Muldoon ao longo de sua carreira, é importante que se faça uma reflexão a respeito das implicações do uso dessas formas na poesia contemporânea, uma vez que, até pelo menos o fim do século XIX, escrever ao menos metrificadamente não era uma escolha ou questão de estilo, mas sim uma exigência da escrita poética como um todo. Portanto, cabem as perguntas: o que é, hoje, escrever um poema em forma-fixa? Quais os efeitos gerados por essa escrita?

Como ponto de partida para possíveis respostas a essas perguntas, as reflexões de Patricia Waugh (1984) quanto à metaficção parecem ser pertinentes. Em seu livro, Waugh elabora as implicações de leitura de um texto que, constantemente, lembra seu leitor do fato de que ele é um texto ficcional que está sendo lido, ou seja, seu *status* ontológico de um trabalho literário. Para além de intervenções narrativas nas quais, por exemplo, o *eu* narrando a história diz diretamente que ele é um escritor e que ele tem controle dos acontecimentos daquele mundo ficcional que criou, a autora também defende que estruturas formais como o

romance *Alphabetical Africa* de Walter Abish, devido a seus intrincados jogos formais e restrições impostas por ele, cumprem um papel similar:

Outros romancistas podem escolher impor restrições formais extremas sobre si mesmos, as quais, em sua arbitrariedade, metafictionalmente refletem em resposta aos contratos convencionais que legitimam o ‘significado’. (...) *Alphabetical Africa* opera com o princípio de que toda frase no primeiro capítulo é composta apenas por palavras que começam com a letra ‘A’. O capítulo 2 adiciona a letra ‘B’, e assim por diante. A estrutura linguística dita tanto os efeitos formais quanto o significado. O narrador, por exemplo, não pode ser apresentado como uma pessoa até o capítulo ‘I’. Ele literalmente espera a criação através da linguagem. A aliteração não pode funcionar porque, em vez de ser uma técnica de desvio linguístico e portanto em segundo plano, ela é uma norma estilística até muito adiante no romance. Mesmo a história e o desenvolvimento do enredo são determinados pelo que pode ser construído a partir dos elementos linguísticos disponíveis (WAUGH, 1984, pp. 47-48).⁵¹

Embora o trabalho de Waugh se concentre em exemplos de textos em prosa (mais especificamente, romances), o paralelo com a composição poética em forma-fixa pode ser facilmente desenvolvido. Assim como Abish impõe sobre si restrições formais de escrita que, por suas arbitrariedades, evidenciam a não naturalidade do texto, é possível pensar que o uso da forma-fixa também funcione como um lembrete ao leitor de que ele está diante de um poema e que, por esse motivo, sua postura diante do texto será específica, diferente da que seria se se tratasse de outro tipo de elaboração textual.

É interessante notar, porém, como Muldoon não reconhece nessas estruturas algo que necessariamente implique um uso da linguagem que esteja fora do comum, isto é, como as restrições formais e os efeitos estéticos estão sempre presentes em qualquer uso da linguagem. Considere-se, por exemplo, uma fala do próprio Muldoon, em entrevista concedida a John Redmond em 1996:

Eu acredito que recursos como a repetição e a rima não são artificiais, que eles não são, de alguma forma, impostos à língua. Eles são inerentes à língua. Palavras querem encontrar harmonias entre si, as coisas querem se conectar. Eu acredito...eu estava quase dizendo ‘eu aceito o universo!’, eu acredito na

⁵¹ Other novelists may choose to impose extreme formal constraints on themselves, which, in their arbitrariness, metafictionally reflect back on the conventional contracts which legitimize ‘meaning’. (...) *Alphabetical Africa* works on the principle that every sentence in the first chapter is composed only of words beginning with ‘A’. Chapter 2 adds ‘B’ words, and so on. The linguistic structure dictates both formal effects and meaning. The narrator, for example, cannot be introduced as a person until ‘I’. He literally awaits creation through language. Alliteration cannot function because, instead of being a technique of linguistic deviance and thus foregrounded, it is the stylistic norm until well into the novel. Even the story and the development of the plot are determined by what can be constructed out of the available linguistic elements

serendipidade de tudo isso, de se entregar completamente a isso (MULDOON, *apud* ALLEN, 2004, p. 64).⁵²

É possível notar na fala de Muldoon, portanto, qual sua postura quanto aos usos da rima e da repetição (atributos sempre presentes ao se falar em forma-fixa). Para ele, não há artificialidade na elaboração formal de um poema; não há distanciamento dos usos “naturais” da língua; ou seja, todos estes atributos são, na verdade, parte da língua. Esse tipo de perspectiva, num primeiro momento, parece ir justamente no sentido contrário às proposições de Waugh, há pouco exploradas: enquanto para a acadêmica são justamente estes traços que evidenciam a elaboração formal do texto, os responsáveis por trazer à tona sua “não naturalidade”, o poeta defende uma qualidade inerente à língua na qual as coincidências estruturais das palavras, assim como as maneiras possíveis de organizá-las, simplesmente existem e, como artista da linguagem, é seu dever dar vez a essas estruturas.

Nesse sentido vale a pena trazer outra declaração do poeta:

Acho que o escritor deveria estar alerta a todas as possíveis leituras. E alerta ao cerceamento de possíveis leituras que não são produtivas. E não ligo para o que as pessoas dizem, é o escritor que faz isso. E nos momento em que ele não o faz são os momento em que há confusão (...). Porque é disso que se trata o processo de escrita. Trata-se de se abrir as comportar, trata-se de descobrir a extensão dos limites, do confinamento, do controle das leituras, das possíveis leituras (MULDOON, 1993, *apud* ALLEN, 2005).⁵³

Fica claro, portanto, que a intenção de Muldoon ao escrever um poema é entregar um texto que tenha sido “lapidado” pelo poeta, que tenha sido elaborado de modo a reduzir suas possíveis leituras. Essa postura em si já é motivo de um debate extenso, ainda mais se pensarmos em textos canônicos como “A obra de arte aberta”, de Umberto Eco. Entretanto, olhando exclusivamente para uma construção poética como a de Muldoon, é possível perceber que suas restrições de leitura não se dão de modo impositivo ou extratextualmente, como foi o caso da manifestação de Augusto de Campos quanto ao uso de seu poema “VIVA VAIA” por parte de manifestantes a favor do golpe contra Dilma Rousseff. Nesse caso, o poema de Augusto só apresenta a leitura que o poeta deseja se levado em conta o momento de sua

⁵² I believe that these devices like repetition and rhyme are not artificial, that they're not imposed, somehow, on the language. They are inherent in the language. Words want to find chimes with each other, things want to connect. I believe... I was almost going to say 'I accept the universe!' I believe in the serendipity of all that, of giving oneself over to that.

⁵³ I think that the writer should be alert to all these possible readings. And alert to the curtailing of possible readings that are not productive. And I don't care what people say, it's the writer who does that. And the points at which he doesn't do it are the points at which there is confusion [...]. Because that's what the process of writing is about. It's about opening himself, or herself to the floodgates, what it's about is discovering the extent of limits, the confinement, the controlling of readings, of possible readings.

produção e o posicionamento político do próprio poeta, de modo que, no limite, não há nada *no poema* que de fato impeça algum leitor de lê-lo como achar melhor, isto é, de exaltar a vaia a alguém que ele julga merecê-la, seja quem for. Em Muldoon, ao contrário, é normal sermos bombardeados por diversas fontes, nomes de lugares e personagens históricos, plantas, pássaros, detalhes capazes de, de fato, afunilar as leituras possíveis de um texto. Como um mágico, o poeta *direciona* o olhar do leitor para os lugares que ele deseja, enquanto elabora os truques por baixo dos panos. Há tanta informação passível de busca (os poemas podem ser lidos sem ela; entretanto, há sempre algo a ser acrescentado à leitura caso seja feita) que o leitor é constantemente guiado a chegar a certas conclusões. Mas, é claro, devemos desconfiar dos poetas. Ainda mais um que abertamente já se comparou a uma pessoa que convida alguém para uma festa ruim, e o deixa lá, enquanto foge pela janela do banheiro. Ou seja, não é preocupação de Muldoon, apesar de todas as “pistas”, *solucionar* o mistério.

A forma, num poema de Muldoon, pode dar ao leitor uma sensação de segurança de que há de fato um processo de escrita e um sentido a ser desvendado na leitura. No entanto, esse sentido nem sempre é algo ao qual se deve almejar ao ler um poema muldooniano. Embora a *sensação* seja a de estar coletando pistas, a quantidade de pistas não necessariamente será o suficiente para desvendar um mistério, como é o caso de “Madoc: A Mystery” e outros poemas mais extensos de Muldoon.

Mais do que uma jornada de Descoberta, ou um drama de consciência, os poemas oferecem uma arena na qual camadas de significado, imagens, história acotovelam uns aos outros, e escorregam uns nos outros, mudando e se transformando no processo. (...) Em oposição àquelas formas da poesia pós-moderna na qual cabe ao leitor produzir conexões, Muldoon continua jogando pistas de que há, de fato um propósito e um padrão que deveríamos tentar entender. Apesar da muitas vezes aparentemente caótica superfície de seu verso, e da falta de uma única e coerente perspectiva, há uma sensação de que cada elemento está ordenado e nada é aleatório (WILLS, 1998, p. 13).⁵⁴

Por outro lado, em poemas mais curtos, a distribuição das estrofes e das rimas é capaz de criar no leitor aquilo que Barbara Smith (1968) chama de *desfecho poético*. Ao nos depararmos

⁵⁴ Rather than a subjective journey of Discovery, or a drama of consciousness, the poems offer an arena in which layers of meaning, image, story jostle one another, and slip into one another, mutating and transforming in the process. (...) As opposed to those forms of postmodern poetry in which it is up to the reader to produce connections, Muldoon keeps dropping hints that there is indeed a purpose and a pattern which we should try to understand. Despite the often apparently chaotic surface of his verse, and the lack of a single coherent perspective, there is a sense in which every element has been ordered and nothing is random

com uma forma já familiar, como o soneto, uma série de expectativas já entram em jogo entre poema e leitor que maximizam a sensação de desfecho. Todavia, mesmo em casos de total desconhecimento da estrutura formal, uma vez que o leitor tenha reconhecido um modo organizacional para a distribuição rítmica, estrófica ou mesmo dos versos que lê, inevitavelmente, algumas expectativas também passarão a fazer parte do jogo de leitura.

O que Smith defende, no entanto, é a qualidade que de um texto que, ao se aproximar de seu fim, produz no leitor, justamente, a sensação de que ele está acabando ou a certeza de que acabou. Segundo a autora, a sensação de desfecho é um resultado inevitável da percepção de uma estrutura, e é desse ponto que parte toda sua reflexão. Ela argumenta que forma de um poema se estrutura como uma moldura que o separa das demais declarações verbais existentes no mundo, uma que, de fato, nunca foi realmente dita por ninguém, apenas no universo criado pelo próprio poema.

Nesse sentido, as ideias de Smith parecem se aproximar mais das ideias de Waugh, isto é, da forma funcionando como um meio de lembrar o leitor ou ouvinte de que aquilo não faz parte do “mundo real”. Ao passo que a declaração de Muldoon, embora não seja propriamente discordante ou incompatível, aponte muito mais para uma noção de descoberta do que constante criação. O poeta, em vez de, apenas, pelo uso da forma, escancarar seus processos de composição e, com isso, chamar a atenção para uma “artificialidade” de seu texto, também é responsável por encontrar estes momentos, inerentes à língua em que as coincidências métricas, rítmicas, estróficas, etc., estejam presentes. Como um escultor que deve saber “ler” a pedra que tem diante de si, isto é, em quais lugares ele pode talhá-la e, portanto, qual escultura a pedra *permite* que se construa com ela, para Muldoon, o poeta também, tendo a língua como recurso, deve usufruir de todo esse arsenal simbólico e estrutural para organizar seus poemas.

A forma é um obstáculo que não representa um impedimento, mas um trecho natural de qualquer percurso. Não se trata de um mero embelezamento, mas uma subversão daquilo que é, hoje, naturalmente visto como supérfluo e dispensável. Mais do que simplesmente vestir uma camisa-de-força e escapar dela, a forma fixa permite construir uma narrativa a partir disso, na qual, assim como ao ler um romance metaficcional, o leitor sinta simultaneamente a certeza de que está lendo algo construído e sob total controle do poeta, mas que se surpreenda com seu desenvolvimento, mesmo já sabendo o que vai acontecer ao fim. Como aponta Clair Wills, Muldoon está mais interessado em direcionar as leituras possíveis do poema do que deixar estruturas abertas para serem preenchidas pelo leitor, ou seja, como numa façanha em que os riscos, apesar de ainda existirem, são devidamente controlados por

quem a realiza, embora tenha sido estruturada de tal forma que passe a impressão de que tudo pode dar errado a qualquer momento.

Muldoon se vale da forma não apenas como modo de chamar a atenção para a elaboração formal de seu poema e com isso criar peças cujas estruturas apontem para um desfecho, mas, como será demonstrado nas seções a seguir, Muldoon *distorce* as formas, fazendo *fuzzy poems*, “poemas difusos”, brincando com as expectativas do leitor quanto ao que se espera que cada forma realize. Como um mágico que finge ter errado o truque, para então revelar que, às vezes, um “erro” é só mais uma parte do truque que deixará o final ainda mais impressionante.

Nesse sentido, pode-se pensar nos conceitos de *stunt-writer* e *stunt-reader* aos quais Muldoon faz referência em sua palestra que analisa o poema “L’Anguilla” de Eugenio Montale. O poeta não desenvolve a ideia, mas, baseado nas reflexões feitas há pouco aliadas ao conhecimento de como se constrói, minimamente, um poema de Muldoon,⁵⁵ é possível conjecturar de que maneiras *escrever* e *ler* um poema podem se encaixar na definição de *stunt*.

Geralmente traduzida por “façanha”, *stunt* é qualquer ação que exija um nível de habilidade para ser realizado. Malabarismo, empinar uma bicicleta, saber dar um salto mortal para trás, memorizar uma sequência de cartas em poucos segundos, etc., basicamente qualquer atividade que exija treino para ser realizada adequadamente. Houdini, em alguns casos, é chamado de *stunt artist*, uma vez que alguns de seus truques não exigiam truque algum, apenas treino, como no caso em que ele chamava pessoas da plateia para darem socos em sua barriga.

De todo modo, a ideia de *stunt* na poesia, principalmente na de Muldoon, admite uma certa dose de *virtuose*, isto é, de demonstração exagerada ou desnecessária de habilidade técnica, de maneira a, como se teme, desviar a atenção do leitor apenas para a elaboração formal e fazê-lo esquecer da leitura do poema. Por esse motivo, acredito, Muldoon não desvincule a figura do *stunt-writer* do *stunt-reader*. Primeiramente porque, como o poeta sempre insiste, o poema sendo um objeto que vem ao mundo *através* do poeta, *através* de sua elaboração formal daquilo que pretende dizer, a mesma pessoa através da qual o poema veio a ser será, também, a primeira pessoa a ter o contato de *leitura* com esse poema. É claro, na figura do poema, leitor e escritor ficam indistinguíveis, já que o poeta-leitor ainda tem a opção de modificar, de editar, o texto que lê, até que esteja de acordo com sua proposta. Ainda assim, não deixa de ser verdade o fato de ser o próprio poeta aquele que, após finalizar o poema, terá

⁵⁵ O texto “Getting Round: Notes Toward an Ars Poetica” é bastante elucidativo neste aspecto.

a chance de testá-lo, de prová-lo enquanto poema através da leitura. Será ele próprio o crivo quanto as realizações pretendidas e alcançadas pelo texto que criou.

Posteriormente, então, um leitor que não é a mesma pessoa do poeta, reconhecendo um poema que se apresenta como *stunt*, seja pelo imbricado jogo formal ou a quantidade exacerbada de referências, pode ele próprio tentar encontrar os caminhos possíveis para leitura do poema. No caso dos poemas de Muldoon, não raro, lê-los atentamente, diante de suas referências e virtuosos formais, é, de fato, uma façanha.

É impossível dizer, definitivamente, o que *significa* escrever em forma fixa. Mas é possível, porém, dizer de quais modos o reconhecimento da forma (ou mesmo a vaga ideia de que ali existe uma elaboração formal, qualquer que seja, intimamente condicionada e condicionante àquilo que diz o poema) afeta e, na maioria dos casos, amplia a leitura. Não é necessário que se opte apenas por uma das abordagens aqui apresentadas. O poema em forma fixa pode, ao mesmo tempo, dar a sensação a quem o lê de que aquilo não é uma fala real, uma declaração dentro do que se espera de um uso cotidiano da língua; e também ser corriqueira. Os poemas de Muldoon construídos numa única longa sentença são um bom exemplo. É como se o poeta fosse capaz não de adequar a fala aos moldes exigidos da forma, mas, conhecendo a forma, “encontrar” uma organização verbal “natural” que caiba nela.

3.1 SONETO

Das formas tradicionais de poesia, o soneto é a mais facilmente reconhecível “a olho nu”. Sua disposição estrófica clássica na forma italiana, que entrou da mesma maneira na tradição francesa e, por consequência, na brasileira, são dois quartetos e dois tercetos. Assim, um mero relance num soneto em uma página já o caracteriza facilmente. Além do mais, na poesia brasileira há uma tradição extensa da escrita da forma, desde o barroco com Gregório de Matos, passando pelos românticos como Álvares de Azevedo, o simbolismo de Cruz e Sousa, o parnasianismo de Bilac e chegando até mesmo no moderno Vinícius de Moraes.

Segundo Renira Lisboa de Moura Lima, em seu *A forma soneto* (2007), o soneto teve origem no século XIII na Sicília, fruto da junção de duas formas populares de canção: o estramboto (forma poética de oito versos hendecassílabos com rimas alternadas) e outra canção, de melodia diferente, de apenas seis versos. Qual tenha sido o primeiro poeta a estabelecer as regras da composição do soneto, no entanto, não é ponto pacífico entre os

estudiosos, de modo que nomes como Giacomo da Lentini, Guitonne D'Arezzo e Girard de Bourneuil são todos candidatos para o estabelecimento do soneto como o reconhecemos.

Ainda segundo a autora, foi à medida que a forma se distanciou de sua origem musical e ganhou autonomia enquanto forma poética que suas regras ganharam mais destaque. Foi D'Arezzo quem defendeu que a forma fosse agrupada em duas estrofes, uma de oito e outra de seis versos, sendo que a o octeto traria o esquema de rimas abraçadas (ABBAABBA), enquanto o sexteto usaria as rimas cruzadas (CDCDCD). Além disso, acrescentava-se, ao final, dois versos, de rima emparelhada (EE), os quais eram chamados de *coda*.

A forma mais conhecida, ainda assim, se deve às 317 aparições (entre os 366 poemas) do soneto no *Canzoniere* de Francesco Petrarca, já no século XIV. De acordo com Lima, a difusão do soneto foi bem-sucedida tanto na França quanto na Inglaterra, havendo algumas modificações em sua estrutura, e, por esse motivo, a autora considera as formas canônicas o soneto italiano; o inglês; e o francês.

A diferença entre as três se dá, principalmente, na organização rímica e na disposição das estrofes. Tanto a tradição italiana quanto a francesa mantêm a disposição dos dois quartetos seguidos de dois sextetos, o que não ocorre na versão inglesa da forma. Em inglês, estrutura-se o poema numa única estrofe, sendo legado apenas aos dois últimos versos um leve recuo à direita, de modo a destacá-los dos demais.

A distribuição das rimas, por sua vez, é diferente em todas as tradições. O formato italiano segue o padrão de sua origem das rimas abraçadas para os quartetos e as rimas entrelaçadas nos tercetos. Ou seja, os ecos rimáticos da composição tradicional italiana são quatro no total. No próprio *Canzoniere*, os quartetos regularmente obedecem a disposição das rimas abraçadas, já os tercetos, entretanto, apresentam maior variabilidade para além do entrecruzamento, como por exemplo a estrutura CDC CDC, em que o eco D surge apenas uma vez e, entre as estrofes, é formado um outro padrão de rimas abraçadas, entre os versos 10 e 13. Há ainda os tercetos organizados em CDD DCC, ou seja, volta-se ao padrão de três ecos para cada, sendo que todas as rimas D são apresentadas em sequência e dois ecos C são deixados para o fim do poema. O metro, também, segundo a tradição italiana de escanção, era o hendecassílabo, lembrando que não se cessa a contagem na última sílaba tônica, mas sim na sílaba final do verso.

Um pouco mais raros são os sonetos italianos que apresentam cinco ecos rimáticos. Os quartetos mantêm a mesma estrutura, cabendo aos tercetos apresentar a nova variabilidade de distribuição dos ecos. O mais comum, novamente segundo Lima (2007), é aquele que segue o padrão CDE CDE. Além deste, aparecem também as possibilidades: CDE DCE; CDE EDC;

CDE DEC; e CCD EED. Cada uma dessas estruturas funciona a sua própria maneira nos sonetos, aumentando ou diminuindo o jogo de expectativas entre tensionamentos e resoluções, assim como as possíveis quebras dessas expectativas ao nos depararmos com outras distribuições, capazes de, através da surpresa da rima, maximizar o impacto final da leitura do poema.

Quanto ao soneto francês, Lima atribui a Théodore de Banville a posição de que esta é a única forma regular do soneto:

Apresenta o mesmo número e sequência de estrofes isométricas. Entretanto, a disposição rímica consonântica equivale à do soneto italiano nos dois quartetos – rimas abraçadas (abba abba) – e no primeiro terceto (ccd), com rimas emparelhadas iniciais, intraestróficas, como ocorre na quinta forma de distribuição dos ecos rimáticos no soneto italiano. Porém o que vai distinguir o soneto francês do soneto italiano é a distribuição dos ecos rimáticos no segundo terceto, que contém dois (d, e), um dos quais (d) já presente no primeiro terceto, em posição final (LIMA, 2007, pp. 31-32).

A disposição final das rimas do soneto francês, portanto, obedece a ordem ABBA ABBA CCD EDE, mantendo assim um dístico de rimas emparelhadas após os quartetos para, na sequência, termos um novo quarteto, dessa vez de rimas entrecruzadas. Como também ressalta a autora, trata-se de uma forma de menor alcance fora da tradição francesa, ainda que haja alguns casos em nossa tradição, como o poema “A minha irmã”, de Manuel Bandeira.

A distribuição das rimas e sua variabilidade exercem as funções de estabelecer os padrões reconhecíveis da organização da obra poética, de modo que, através da familiaridade com a forma, o poeta possa buscar tensionar e surpreender seus leitores, pelo emprego de novas distribuições e, por consequência, novos efeitos estéticos possíveis quando lemos os poemas. A tradição italiana, como vimos, aceita variadas maneiras de dispor os ecos rimáticos nos tercetos, podendo, inclusive, variar entre quatro ou cinco ecos, se considerados também os sons dos quartetos. A tradição francesa, por sua vez, canonizou uma única distribuição, com cinco ecos rimáticos e distribuição regular mesmo entre os tercetos. Quanto à nomenclatura, diferenciam-se os nomes dos metros utilizados nos versos porque o sistema italiano conta todas as sílabas do verso, enquanto o francês vai somente até a última sílaba tônica. Assim sendo, a distinção acaba sendo quase equivalente.

As coisas mudam um pouco de figura no soneto inglês. A começar que o sistema de contagem se diferencia dos anteriores por manter a utilização de pés métricos. A distinção, no entanto, acaba sendo, também quase equivalente, uma vez que o metro estabelecido como o

mais adequado a escrita do soneto foi justamente o pentâmetro iâmbico, ou seja, cinco pés de duas sílabas, nos quais as sílabas pares são acentuadas. Além disso, o soneto inglês

[m]antém a isometria estrófica, mas foge completamente da organização das outras duas formas canônicas quanto à estrofação e ao número e distribuição das rimas: seus 14 versos decassílabos formam três quartetos e um dístico, com autonomia sintática e rímica, sem eco rimático interestrófico. As rimas do soneto inglês são, pois, singulares, sem repetição de som em todo o poema. Cada um dos quartetos tem o seu par de rimas cruzadas; e o dístico apresenta-se com rimas emparelhadas. Os ecos rimáticos, então, decorrem de sete sons diferentes (a, b, c, d, e, f, g), dois a mais do que os encontrados nas outras formas canônicas, distribuindo-se conforme o esquema rimático: ababcdcdefefgg (LIMA, 2007, p. 34).

Como bem salientado pela autora, não há apenas uma questão rímica da distribuição das rimas e das estrofes. A construção sintática é, também, crucial na elaboração de um soneto que se adeque às formas canônicas. Nos sonetos italianos e franceses os quartetos são designados a apresentar a temática abordada, de modo que a sintaxe, no limite, de cada estrofe, seja fechada em si mesma. Fica, assim, legado ao primeiro terceto o efeito de algum tipo de reviravolta ou impedimento, algum tipo de tensionamento ao que fora apresentado anteriormente para que, no terceto final, haja uma resolução. O soneto inglês, por ser distribuído em uma estrofe única na qual três quartetos sintaticamente autônomos são dispostos entre rimas cruzadas, possui dois versos que fazem as vias de “chave de ouro”, podendo funcionar como um tipo de resumo ou moral para finalizar o poema. Quanto ao assunto, Barbara Smith propõe que

Há um bom motivo para defender que o dístico rimado, quando corresponde a uma declaração sintaticamente completa, seja, ele mesmo, uma forma efetivamente fechada. No entanto, a sensação de desfecho produzida por um soneto que se encerra não provém tanto da efetividade independente do dístico rimado quanto de sua efetividade em relação à estrutura formal que a precede. De modo a dar o devido valor para essa relação, será necessário distinguir seus efeitos da possível familiaridade do leitor com as convenções do soneto, e esta não é uma questão simples (SMITH, 1968, p. 51).⁵⁶

Segundo a autora, portanto, não é apenas o fato de que há um dístico rimado e sintaticamente autônomo no fim do poema que seu impacto final enquanto *desfecho* se realiza. São, sim, estes fatores, mas *aliados* aos processos formais que o tenham precedido. Uma das maneiras mais

⁵⁶ There is a good reason to maintain that a rhymed couplet, when it corresponds to a syntactically complete utterance, is, in itself, an effectively closed form. Nevertheless, the sense of closure produce by a sonnet ending does not arise so much from the independent effectiveness of the rhymed couplet as from its effectiveness in relation to the formal structure that precedes it. In order to appreciate this relationship, it will be necessary to distinguish its effect from that of the reader’s possible familiarity with sonnet conventions, and that is not a simple matter

utilizadas, segundo Smith, para que este efeito seja concretizado é justamente a *mudança* de um padrão previamente empregado. Isto é, havendo a regularidade das rimas cruzadas em todos os versos de 1 a 12 de um soneto inglês, o impacto final se dá, também, graças ao novo modo organizacional dos ecos rimáticos que quebra as expectativas de continuidade e maximizam a sensação de desfecho causada pelo fim do soneto.

3.1.1 SONETO EM MULDOON

Se os pré-requisitos para construção de um soneto tradicional estão bem estabelecidos, um poeta do porte de Muldoon está interessado em tensionar os atributos, a ponto de tornar o próprio reconhecimento imediato da forma, quando apresentada em seu modelo canônico, em um reconhecimento “difuso”. Como muito dos temas apresentados em seus poemas, trazendo uma característica que Muldoon reconhece ter trazido de poetas admirados por ele, como Robert Frost, em que a superfície aparentemente singela de um poema esconde estruturas imbricadas e complexas, os sonetos de Muldoon também, volta e meia, precisam de algum esforço (ou concessões) por parte do leitor para que possa ser lido como um soneto.

Em seu livro de estreia, consta apenas um soneto, intitulado “Kate Whiskey”. A narrativa é simples: uma voz (possivelmente Kate) conta em primeira pessoa como fazia para comercializar uísque ilegalmente, dando a entender que o poema faz referência ao período proibicionista nos Estados Unidos. Visualmente, o poema é reconhecível como soneto por apresentar a disposição clássica de dois quartetos e dois tercetos, juntamente com a aparente isometria silábica dos versos. Um olhar mais atento, porém, revela um princípio do que viria a ser a forma mais explorada pelo poeta ao longo de toda sua carreira, já que, neste poema, é possível reconhecer um dos mais evidentes usos da *fuzzy rhyme*, a rima difusa, técnica muito utilizada por Muldoon a ser explorada mais longamente neste trabalho no capítulo 3.5.1.

De todo modo, apesar da impressão de estarmos diante de um esquema rímico do soneto inglês, isto é, apresentando sete ecos rimáticos, há, na verdade, um jogo muito mais intenso entre as possibilidades de relação entre as palavras que consegue, ao mesmo tempo, variar entre apenas dois, mas podendo chegar até os sete ecos, a depender de como se direciona a leitura. Sem estarmos familiarizados com a técnica, porém, o mais comum é que se assumam de antemão que se trata de um soneto inglês disposto na forma de um soneto italiano, o que já demonstra o interesse do poeta em misturar tradições em sua construção poética.

Neste primeiro contato com um soneto de Muldoon, apesar dos distanciamentos da tradição através da não regularidade silábica dos versos e a disposição das rimas

aparentemente emparelhadas desde o início (em vez de cruzadas nos 12 primeiros versos como é a tradição inglesa), a narrativa de sua construção ainda é bem regular. Cada estrofe é sintaticamente independente, ou seja, não há *enjambement* entre as estrofes, embora haja entre alguns versos. A *tornada*, a mudança de perspectiva ou informação nova que se espera dos tercetos, assim como a rima, pode ou não ocorrer a depender do direcionamento da leitura. Os dois quartetos se concentram em narrar a maneira com que as bebidas eram armazenadas e os possíveis problemas com a lei que se poderia ter caso fossem descobertas. A palavra para venda, por sua vez, só vai aparecer no primeiro terceto, justamente em oposição ao final do segundo quarteto em que se explicita que a *fabricação* do uísque *ainda* não era ilegal. O terceto final, enfim, traz todas as resoluções para os tensionamentos levantados ao longo do soneto. As rimas difusas se convertem em rimas perfeitas, além de apresentar o último verso, a chave de ouro, como sintaticamente independente do resto da estrofe, a qual, ainda por cima, carrega a potência de resumir o contexto trazido pelo poema: se era proibido vender uísque, vendia-se água e *dava-se* uísque, como um brinde. A resolução do poema, portanto, é também a resolução de um problema. Um jeito de burlar a lei, assim o poema em si é o resultado de se ter burlado as “leis” da construção do soneto. Além, é claro, do jogo entre água e uísque que, em gaélico irlandês, se amplifica, uma vez que “*uisce*” queira dizer “água”.

No livro seguinte a quantidade de sonetos é bastante superior. São sete sonetos ao longo do livro que, além disso, conta com o poema final, “Armageddon, Armageddon”, uma sequência de mais sete sonetos. Não há necessariamente uma relação entre todos eles, como numa coroa de sonetos (técnica que Muldoon utilizará em mais de uma ocasião), mas parece, no mínimo, curioso que sejam justamente 14 sonetos ao total, ainda que sete deles sejam parte de um único poema.

O primeiro deles, “Cass and Me”, formalmente, faz um jogo parecido com o que fez “Kate Whiskey”. O poema está disposto em dois quartetos seguidos de dois tercetos, mas apresenta o esquema rímico totalmente em rimas emparelhadas, isto é, AABBCDDDEEFFGG. A narrativa, porém, toca num tema bastante delicado: uma voz (que não sabemos se é feminina ou masculina) se dirige a Cass dizendo “Do you remember me, Cass, / The brim of his hat over my face, / My fatehr’s slicker trailing the ground / When I was a child?”, dando dicas a respeito da relação dessa voz e Cass, que datam desde quando essa voz era criança. O poema relata algumas memórias entre as personagens, como correr pelo jardim e subir nos ombros de Cass, e acaba de modo abrupto com a pergunta “Which of us, I wonder, had grown, / Whose were those wide eyes at my groin?”. A própria personagem

não parece saber quem eram os olhos arregalados olhando sua virilha e nos deixa com a dúvida se algo além disso chegou a ocorrer.

O pai é descrito vestindo um *slicker*, um tipo de capa de chuva feito de algum material macio, como veludo, que goteja pelo chão. Além dessa imagem sugestiva, entre as lembranças há o verso “The cock crowed out of time”, ou seja, o galo cantou na hora errada. Há, porém, o peso da palavra “cock” que é bastante utilizada para dizer pênis em inglês, podendo dar a entender que essa voz teve um contado com um pênis na hora, possivelmente sem seu consentimento. A temática é pesada, mas aparece em outros poemas de Muldoon que associam sexo à violência, inclusive na mesma coleção, *Mules* (1977), em “How to play championship tennis”, que narra uma história semelhante de um adulto que se interessa sexualmente por uma criança.

No soneto seguinte, “Ma”, Muldoon, aos poucos, vai distorcendo ainda mais a forma ao dispor os versos em duas estrofes: um quarteto e uma estrofe de doze versos, sendo que o oitavo verso é disposto como um verso duplo, em que sua segunda parte só vem no verso seguinte, após um recuo que o deixe à frente da primeira:

MA

Old photographs would have her bookish, sitting
Under a willow. I take that to be a croquet
Lawn. She reads aloud, no doubt from Rupert Brooke.
The month is always May or June.
Or with the stranger on the motor-bike.
Not my father, no. This one's all crew-cut
And polished brass buttons.
An American soldier, perhaps.

And the full moon

Swaying over Keenaghan, the orchards and the cannery,
Thins to a last yellow-hammer, and goes.
The neighbours gather, all Keenaghan and Collegelands,
There is story-telling. Old miners at Coalisland
Going into the ground. Swinging, for fear of the gas,
The soft flame of a canary.⁵⁷

⁵⁷ MA

Fotografias velhas faziam ela ficar de cara nos livros, sentada na janela. Eu acho que isso é campo de croquet. Ela ler em voz alta sem dúvida veio do Rupert Broke. O mês é sempre maio ou junho. Ou com o estranho na motocicleta. Não meu pai, não. Esse aqui de corte militar e botões bronze plidos. Um soldado americano, talvez. E a lua cheia balançando sobre Keenaghan, os pomares e fábricas de conserva, finos até o último canário, e se vai. Os vizinhos se reúnem, toda Keenaghan e Collegelands, há contação de histórias. Velhos mineiros em Coalisland indo ao chão. Balançando, por medo do gás, a chama macia de um canário.

O esquema rímico, ao contrário de “Cass and Me”, é mais imprevisível. Enquanto a primeira estrofe apresenta um padrão ABCD, ou seja, nenhum dos tensionamentos encontrou sua resolução ainda, no começo da grande estrofe seguinte todos são resolvidos de imediatamente, formando o esquema CBAD nos quatro primeiros versos da segunda estrofe. A partir do nono verso, quando o ponto de vista do poema também muda, um novo esquema se apresenta de forma interpolada, fechando-se sobre si mesmo: EFGGFE. O recuo parece demonstrar uma quebra tanto espacial quanto cronológica. As descrições da mãe sentada lendo Rupert Brooke ou vendo velhas fotografias pelos olhos de uma criança se deixam levar completamente pelas memórias da mãe. Os demais sonetos em *Mules* vão explorar novas disposições estróficas para o soneto, as quais também implicaram em diferentes encadeamentos sintáticos nas estrofes. O poema final “Armageddon, Armageddon” apresenta uma sequência de sete sonetos, cada um com sua própria distribuição estrófica e rímica.

De apenas um em *New Weather*, para sete (com uma sequência de sete) em *Mules*, em *Why Brownlee Left* (1980), Muldoon mantém elevado o número de sonetos na coleção. São ao total nove poemas baseados na forma, sendo que dois deles possuem ao todo três estrofes de 14 versos. O mais interessante é que os dois poemas, “Anseo” e “Promises, Promises” não cumprem os esquemas rímicos do soneto, de modo que é possível pensá-los como sonetos em verso livre, uma vez que outros atributos como a sintaxe fechada nos catorze versos, havendo inclusive uma virada a partir do nono se apresentam. É neste livro que Muldoon estabelece mais firmemente seu uso do soneto enquanto recurso narrativo. Tomando o exemplo de “Ma”, visto há pouco, segundo o próprio poeta, esta narrativa também não passa de “story-telling”, ficções criadas por Muldoon que se valem da estrutura do soneto. O caso mais famoso talvez seja o personagem criado por Muldoon cujo nome está no título do livro:

WHY BROWNLEE LEFT

Why Brownlee left, and where he went,
Is a mystery even now.
For if a man should have been content
It was him; two acres of barley,
One of potatoes, four bullocks,
A milker, a slated farmhouse.
He was last seen going out to plough
On a March morning, bright and early.

By noon Brownlee was famous;
They had found all abandoned, with
The last rig unbroken, his pair of black
Horses, like man and wife,
Shifting their weight from foot to

Foot, and gazing into the future.⁵⁸

Ao cumprir determinados critérios, como o uso do octeto para mostrar a situação e o sexteto para desenvolver sua reviravolta, Muldoon perpetua a tradição sonetística, mas apostando em seu leitor, brinca com as expectativas que ele mesmo cria logo ao início do poema. Sua disposição já denuncia sua forma e ao realizar rimas perfeitas entre o primeiro e o terceiro verso, automaticamente esperamos que o padrão se repita. O que se tem, no entanto, é um padrão imprevisível. A sintaxe enumerativa de alguns versos ajuda a acentuar as palavras de fim de verso e assim o reconhecimento do eco rimático posterior. A última rima, no entanto, aparece em sequência, como num dístico final de um soneto inglês, além de ela mesma descrever o movimento do *enjambement* enquanto o realiza, deixando um “foot” em cada verso.

Nos sonetos que compõem a coleção, Muldoon segue os princípios que trouxe do livro anterior: explorar as combinações rimáticas possíveis e com isso produzir novos efeitos na leitura do soneto. Algo a ser percebido, porém, é a frequência com que o esquema reproduz o modelo inglês quanto ao número de rimas, normalmente favorecendo a rima G, sem deixá-las muito afastadas, para que o impacto da resolução rimática seja sentido com mais força. Em livros posteriores, Muldoon fará sonetos que, por exemplo, seguram a resolução da rima A até último verso, invertendo as expectativas do leitor. Dentre os mais interessantes, pode-se destacar “October 1950”, em que Muldoon jocosamente pensa o momento de sua própria concepção: “Whatever it is, it all comes down to this: / My father’s cock / Between my mother’s thighs.” Após especular os motivos que possam ter levado a isso, conclui: “Whatever it is, it leaves me in the dark.”.

Embora o uso de outras formas fixas vá diminuindo na obra de Muldoon, especialmente a partir de *Maggot*, o soneto é uma forma da qual o poeta não se desvincula. Mesmo das maneiras, a princípio, menos canônicas, uma vez familiarizado, fica fácil reconhecer que o primeiro poema de sua coleção mais recente, *Frolic and Detour*, é um soneto com o padrão rímico ABCBCAB DEFEFDE.

THE GREAT HORSE OF THE WORLD

The first thing I remember is being stepped on by a horse
while it paused to stale,
paying me no more heed
than it would an upset pail
of water or feed

⁵⁸ Tradução poética disponível no apêndice.

or a comb dragged through the coarse
hair of its mane and tail.

The great horse of the world stamps and champs at the bit
and lays back one ear
as I approach
from the rear
to hitch it to the world-coach,
mindful of keeping at least one hand on it
so it knows I'm still here.⁵⁹

Até *Horse Latitudes* Muldoon variava dos mais diversos modos as distribuições rítmicas e estróficas do soneto. Elas tinham em comum, todavia, na grande maioria dos casos, os 7 ecos rimáticos típicos do soneto inglês. De 2006 em diante, Muldoon começa a explorar sonetos com menos ecos rimáticos, apontando para um primeiro Muldoon, de “Kate Whiskey”, em que a forma difusa do poema não deixa claro nem quantas rimas, de fato, o poema apresenta.

3.1.2 SONETOS SEQUENCIAIS

A presença dos sonetos na obra de Muldoon é inescapável ao analisar sua obra. Dentre as formas mais usadas pelo poeta, esta se destaca facilmente, tanto pela quantidade de vezes em que aparece, quanto pela variedade de construções empregadas pelo poeta em sua disposição, seja ela rítmica, estrófica, silábica ou temática.

A começar pelo poema de encerramento em *Mules*, “Armageddon, Armageddon”, no qual sete sonetos são dispostos em sequência, dali em diante Muldoon voltaria diversas vezes aos sonetos sequenciais para construir seus poemas longos. Os casos mais emblemáticos são o poema final de *Quoof*, “The More a Man Has, The More a Man Wants”, e o poema de abertura de *Horse Latitudes*, homônimo ao livro. Em ambos os casos, o poeta reelabora a forma do soneto, ainda que de maneiras bastante diferentes. No primeiro, as variedades rimáticas e de distribuição silábica são praticamente imprevisíveis em todos os 49 sonetos que o compõem (Tim Kendall chega a falar em “atos de violência” contra a forma); ao passo que a segunda mantém a mesma quantidade silábica e a posição das rimas nos 19 sonetos. O esquema rímico segue: ABCDDCBEEGGACB em todos, sendo que os versos 1, 2, 3, 4, 8, 9,

⁵⁹ O GRANDE CAVALO DO MUNDO

A primeira coisa que eu lembro é ser pisoteado por um cavalo enquanto ele parava pra urinar, me dando tanta atenção quando daria para um balde de água ou de ração ou um pente arrastado pelo pelo rígido de sua crina e do rabo. O grande cavalo do mundo sela e tritura aos poucos e abaixa uma orelha enquanto me aproximo por trás para mover ao técnico do mundo, lembrando de deixar pelo menos uma mão nele para que ele saiba que ainda estou aqui.

10, 12 e 14 contêm sempre oito sílabas, não necessariamente em tetrâmetro iâmbico. Já os versos 5, 6, 7, 11 e 13, por sua vez, todos têm 10 sílabas, também não se tratando necessariamente de um pentâmetro iâmbico.

Cada estrofe de “The More a Man Has...” representa um dos 49 contos da jornada do Trickster das tribos Winnebago da América do Norte, a maneira como foram catalogadas no livro de Paul Radin. O poema, então, é vagamente baseado nos ciclos, mas não há necessariamente uma equivalência. Já na primeira estrofe, conhecemos o protagonista, Gallogly, um terrorista republicano irlandês que acabou de ser abandonado por uma amante e percebe que a polícia está chegando para prendê-lo. Gallogly, porém, também age como um trickster, e é capaz de mudar de forma, de se transformar em animais.

At four in the morning he wakes
to the yawn of brakes,
the snore of a diesel engine.
Gone. All she left
is a froth of bra and panties.
The scum of the Seine
and the Farset.
Gallogly squats in his own pelt.
A sodium street light
has brought a new dimension
to their black taxi.
By the time they force an entry
he'll have skedaddled
among hen runs and pigeon lofts.

As transformações pelas quais Gallogly passa, entretanto, não são sempre nitidamente perceptíveis. São escolhas vocabulares que indicam ao leitor sob qual forma Gallogly provavelmente está neste momento. Nas palavras de Tim Kendall:

[Gallogly] tem “patas” e um “olho de águia”, “se agacha no próprio couro”, é conduzido como um urso “por seu nariz molhado”, “galopa” pela estrada, tem “algo entre seus dentes”, “fareja” o esconderijo de uma bomba, dá no leiteiro um “jocosos / soco de coelho”, aparece como Sweeney, o homem-pássaro ou um jogo de “game-bird”, e seus “ombros e braços aveludados” como de toupeira o ajudam a cavar para escapar de uma prisão de segurança máxima (KENDALL, 1996, p. 109).⁶⁰

⁶⁰ [Gallogly] has “paws” and “eagle eye”, “squats in his own pelt”, is led like a bear “by his wet nose”, “hare[s]” up the motor way, has a “bit between his teeth”, “noses round” a bomb crater, gives the milkman a “playful / rabbit punch”, appears as the bird-man Sweeney or a “game-bird”, and his mole-like “velveteen shoulders and arms” help him dig out of a maximum-security prison

Já Clair Wills reconhece semelhanças entre a figura do trickster e Gallogly, tendo em vista que ambos, além de se transformarem, realizam atividades que são simultaneamente destrutivas e criativas, sem qualquer propósito moral. No poema de Muldoon, ainda, há diversos deslocamentos espaciais: em dado momento se está em Belfast, noutra pelos pomares de Armagh, nas montanhas “ao norte de Boston” e até mesmo dentro de uma prisão norte irlandesa:

Gallogly (um ‘gallowglass’, ou mercenário, e figura trickster no poema) se mistura ao mundo sombrio do terrorismo de várias maneiras: ele aparenta ser responsável por várias explosões e pelo menos um assassinato na Irlanda, ele também assume a culpa do assassinato de uma mulher na América do Norte quando esteve lá para comprar armas. Ao longo do poema, ele estupra e mata uma mulher, leva um tiro de uma dona de casa, de troco ele atira no marido da mulher (um integrante de UDR), explode uma remessa de dinamite gelatinosa, é pego e aprisionado e sujeito a uma revista nua, escapa e, finalmente, funde-se ao índio americano para ser explodido aos pedaços num posto de gasolina (WILLS, 1998, p. 107).⁶¹

O índio Americano a qual se refere Wills é Mangas Jones, nemesis de Gallogly, embora em certos momentos pareça a dúvida quanto a serem, de fato, pessoas diferentes. De todo modo, pelo resumo apresentado pela autora, pode-se perceber o quanto Gallogly utiliza seus poderes sobrenaturais para auxiliá-lo nas fugas, assim como sua total ausência de hesitação em momentos cruciais que podem custar sua vida e sua liberdade, ainda que, ao final ele pareça ter preferido explodir a ser capturado por Jones.

Dentre as inúmeras referências que permeiam o poema, uma das mais reconhecíveis é a Robert Frost. Desde as paisagens pelas quais Gallogly passa, especial “ao norte de Boston”, citando nominalmente um de seus livros, até o desfecho do poema, que se encerra de forma parecida ao poema narrativo em decassílabos brancos de Frost intitulado “The Mountain”. No poema de Frost, um homem encontra um fazendeiro conduzindo o gado à beira de uma montanha gigantesca chamada Hor; ele então começa a fazer perguntas sobre a montanha: como subir e o que há no topo. O fazendeiro confessa nunca ter subido, mas mesmo assim consegue comentar a respeito de diversas características da montanha as quais ele acredita existirem sem dúvida alguma. Ao final, o homem pergunta ao fazendeiro se ele havia vivido

⁶¹ Gallogly (a ‘gallowglass’, or mercenary, and the trickster figure in the poem) is mixed up in the shady world of terrorism in various ways: he seems to be responsible for various explosions and at least one assassination in Ireland, and he also assumes guilt for the murder of a woman in North America when on a visit to buy arms. During the course of the poem he rapes and murders a woman, is shot by a housewife, in turn shoots the woman’s husband (a UDR corporal), blows up a consignment of gelignite, is caught and imprisoned and subjected to a strip-search, escapes, and finally merges with the vengeful American Indian to be blown up to pieces at a petrol station.

ali a vida toda. Ao que recebe como resposta “Desde que Hor / não era maior que -----”. Com um toque de seu cajado, faz os bois andarem, deixando o narrador do poema ser ter ouvido a palavra, e, por consequência, o leitor também não ouve. Ao final de “The More a Man Has...”, a explosão do posto de gasolina também deixa os leitores sem um final, restando uma única palavra na última estrofe: uma interjeição de um espanto não muito intenso.

Into a picture by Edward Hopper
of a gas station
in the Midwest
where Hopper takes as his theme
light, the spooky
glow of an illuminated sign
reading Esso or Mobil
or what-have-you—
into such a desolate oval
ride two youths on a motorbike.
A hand gun. Balaclavas.
The pump attendant’s grown so used
to hold-ups he calls after them:
Beannacht Dé ar an obair.

The pump attendant’s not to know
he’s being watched by a gallowglass
hot-foot from a woodcut
by Derricke,
who skips across the forecourt
and kicks the black
plastic bucket
they left as a memento.
Nor is the gallowglass any the wiser.
The bucket’s packed with fertilizer
and a heady brew
of sugar and Paraquat’s
relentlessly gnawing its way through
the floppy knot of a Durex.

It was this self-same pump attendant
who dragged the head and torso
clear
and mouthed an Act of Contrition
in the frazzled ear
and overheard
those already-famous last words
Moose ... Indian.
‘Next of all wus the han’.’ ‘Be Japers.’
‘The sodgers cordoned-off the area
wi’ what-ye-may-call-it tape.’
‘Lunimous.’ ‘They foun’ this hairy
han’ wi’ a drowneded man’s grip
on a lunimous stone no bigger than a ...’

‘Huh.’

Vale também chamar a atenção para o discurso direto empregado por Muldoon na segunda metade da última estrofe em que duas pessoas conversam sobre o que aconteceu. A ortografia das palavras indica uma pronúncia irlandesa de palavras como “sodgers” para “soldiers” e a supressão dos /d/ pós nasais, como em “han” e “foun”. Tudo que foi encontrado do corpo de Gallogly foi uma mão peluda segurando uma pedra luminosa, muito provavelmente o seixo de quartz que, no como do poema, estava em posse de Mangas Jones. Clair Will chama a atenção para como a ideia de metamorfose, de modo geral, permeia *Quoof* e que isso se refleta na maneira com que os sonetos de “The More a Man Has...” se apresentam: sempre transformados. A frase em irlandês quer dizer algo como “Com a bênção de Deus no trabalho”, ou seja, o trabalhador do posto de gasolina se acostumou tanto aos assaltos que já os considerava parte do trabalho, agradecendo a deus por não ter ocorrido morte ou violência e não simplesmente por não terem ocorrido.

Já em 2006, Muldoon prefere apontar para a similaridade dos eventos. Além da regularidade métrica e rímica ao longo de toda a sequência de sonetos, cada um, individualmente, possui um título que é também o nome de uma cidade cujo nome comece com a letra B e onde já tenha se dado uma batalha na qual o uso dos cavalos tenha sido essencial. Segundo o próprio Muldoon, a ideia era que um eco fosse sentido através da *ausência* de um vigésimo soneto, de título “Baghdad”, tendo em vista a invasão ocorrida no Iraque a mando de George W. Bush, poucos anos antes. Além das questões formais, o poema aborda mais do que a temática bélica, visto que nele um casal composto por um Eu e uma personagem, Carlotta, aproveitam seus últimos momentos juntos, antes que Carlotta morra de câncer. Lembrando que as chamadas *Horse Latitudes* são também conhecidas como *Cancer Latitudes* e a irmã de Muldoon, Maureen, a quem o livro é dedicado, havia falecido no ano anterior.

De todo modo, fica claro como Muldoon pretende apresentar uma similaridade em momentos distintos da história, como se apontasse para o quão pouco o mundo de fato mudou. O primeiro deles, “Beijing”, referência aos soldados de terracota chineses descobertos em 1974. O segundo, “Baginbun”, compara usuários de cocaína a soldados nórdicos que, em 1170, derrotaram os irlandeses e depois se aliaram a Richard de Clare, conhecido como Strongbow, líder da invasão anglo-normanda da Irlanda.

BAGINBUN

The Nashville skyline's hem and haw
 as the freebooter who freeboot
 through their contractual mire and murk,
 like Normans stampeding dozens
 of cows into their Norse-Irish cousins,
 were balking now at this massive breastwork
 they themselves had thrown up. The pile of toot
 on a mirror. The hip-hirple
 of a white horse against purple.
 Age-old traductions I could trace
 from freebaser pretending they freebase
 to this inescapable flaw
 hidden by Carlotta's close-knit wet suit
 like a heart-wound by hauberk.

A comparação de sua roupa de pontos muito curtos e um hauberk, as armaduras de cota de malha que geralmente ficavam por baixo da armadura mais resistente, reforça o sentido de que Carlotta está, ela mesma, lutando uma batalha contra o câncer. Enquanto ela e o narrador estão neste quarto de hotel em Nashville, parecem conversar sobre o passado de Carlotta, principalmente as atribuições de seu avô (eventualmente do tataravô). Mas apenas na última sequência o leitor fica sabendo que o avô de Carlotta participou das batalhas na Birmânia na Segunda Guerra Mundial onde era responsável por cortar as cordas vocais das mulas para que não entregassem suas posições.

BURMA

Her grandfather's job was to cut
 the vocal cords of each pack mule
 with a single, swift excision,
 a helper standing by to wrench
 the mule's head fiercely to one side and drench
 it with hooch he'd kept since Prohibition.
 "Why," Carlotta wondered, "that fearsome tool?
 Was it for fear the mules might bray
 and give their position away?"
 At which I see him thumb the shade
 as if he were once more testing a blade
 and hear the two-fold snapping shut
 of his four-fold, brass-edged carpenter's rule:
 "And give away their position."

Muldoon explora o soneto tanto em sua forma isolada quanto sequencial por toda sua obra. Mesmo no livro mais recente, *Frolic and Detour*, boa parte dos poemas são sonetos. Um deles é a sequência de 9 sonetos "1916: The Eoghan Rua Variations", a ser comentada mais detalhadamente no capítulo 4.2, já que há uma questão de tradução implicada em sua composição. De todo modo, o poeta já transformou a forma de diversas maneiras e em cada

uma delas a própria forma do poema representa aquilo de que o poema trata. Seja sua completa imprevisibilidade ou a regularidade fixa, a cadeia de expectativas de um soneto sequencial de Muldoon é sempre um desafio ao leitor. Ainda assim, um desafio recompensador.

3.2 VILANELA

Segundo Phillip K. Jason (1980), a vilaneta é, dentre as formas-fixas tradicionais surgidas no renascimento, depois do soneto, aquela que ainda é relativamente mais presente do que as outras, como o rondó ou mesmo a sextina. Para Stephen Adams (1997), porém, é a sextina, justamente por sua dificuldade de elaboração, a mais tentadora aos poetas. De todo modo, ambas as formas representam uma continuidade de uma tradição que acarreta diálogos com as disposições mais comuns de serem encontradas, seguindo seus pressupostos à risca, chegando a reelaborações da forma, como as encontradas nos poemas de Muldoon.

Antes de demonstrar o que há de *diferente* nas vilanelas de Muldoon, é melhor esclarecer os parâmetros estabelecidos pela tradição para configurar uma vilaneta: seu maior chamariz é, muito provavelmente, a presença de dois refrões compostos por toda a extensão de um verso, o que a aproxima da balada (que tem um refrão) e do rondó (que tem um refrão de “meio” verso (ambas serão comentadas mais adiante)).

A vilaneta é composta por seis estrofes, sendo cinco tercetos e um quarteto, totalizando 19 versos. Uma das suas dificuldades de composição é, justamente, o número de versos e o número de ecos rimáticos possíveis. A vilaneta, via de regra, é constituída por apenas dois ecos, o que torna mais complexa a elaboração por parte do poeta em recursivamente trazer ao poema o mesmo eco em todas as estrofes. Sua distribuição rímica, por sua vez, se dá da seguinte maneira: o primeiro verso será, também, o primeiro refrão (A’); o segundo verso será uma rima distinta da anterior (b); o terceiro verso será o segundo refrão (A’’), ou seja, primeiro e terceiro verso rimam entre si. Os demais tercetos seguirão com o primeiro verso terminando em uma rima para ambos os refrões (a), porém utilizando outra palavra que não as duas já em uso, uma vez que o quinto verso (segundo verso da segunda estrofe) mantém a rima com o mesmo som da primeira (b), enquanto o fechamento dessa estrofe se dá com a repetição do primeiro refrão. O procedimento se repete nos demais tercetos, sendo que a variação se dá justamente no refrão que encerra cada estrofe, de modo que sejam alternados entre si. No quarteto final, abre-se com outra rima inicial (a), seguida de uma rima medial (b), para, finalmente, serem postos em sequência os dois refrões, A’ como penúltimo e A’’ como último verso. De maneira gráfica, pode-se elaborar a estrutura da vilaneta da seguinte forma:

Estrofes	1	2	3	4	5	6
Rimas	A'	a	a	a	a	A
	b	b	b	b	b	b
	A''	A'	A''	A'	A''	A'
						A''

Assim sendo, é possível pensar na estrutura da vilanela como uma história de um encontro de dois versos separados: primeiramente por um único verso (que se encerra com o mesmo eco rimático presente nas estrofes seguintes, ou seja, que condiciona os versos seguintes a cumprirem seu comando); em seguida por dois versos, o primeiro reforçando a rima dos refrões, aumentando a expectativa de resolução; e finalmente reunidos ao término do poema, quando aparecem um seguido do outro, trazendo uma sensação de mudança e resolução, como o comentado a cima com base nas reflexões de Barbara Smith (1968). Para deixar mais claro ainda, um exemplo, de Dylan Thomas, provavelmente o mais famoso:

Do not go gentle into that good night

Do not go gentle into that good night,
Old age should burn and rave at close of day;
Rage, rage against the dying of the light.

Though wise men at their end know dark is right,
Because their words had forked no lightning, they
Do not go gentle into that good night.

Good men, the last wave by, crying how bright
Their frail deeds might have danced in a green bay
Rage, rage against the dying of the light.

Wild men who caught and sang the sun in flight,
And learn, too late, they grieved it on its way,
Do not go gentle into that good night.

Grave men, near death, who see with blinding sight
Blind eyes could blaze like meteors and be gay,
Rage, rage against the dying of the light.

And you, my father, there on the sad height,
Curse, bless, me now with your fierce tears, I pray.
Do not go gentle into that good night.
Rage, rage against the dying of the light.
(THOMAS, 1952)

Conta-se que Dylan Thomas compôs o poema em homenagem a seu pai, que estava doente, a quem o poeta se dirige, explicitamente, na última estrofe. É possível observar com clareza a dinâmica proposta pela vilanela, já que se pode perceber os efeitos de repetição por ela propostos e que, em vez de soarem redundantes, maximizam as expectativas do leitor, conheça ele ou não a forma de antemão. No poema de Thomas, as estrofes estão todas sintaticamente independentes, numa única sentença, com exceção da última, dividida em três frases, sendo que as duas últimas são justamente os dois refrões aparecendo em sequência. Além disso, a metrificação de cada verso é totalmente regular, são todos pentâmetros, embora nem sempre iâmbicos. As estrofes bem delineadas apresentam situações que circundam o tema da morte, discorrendo quanto a maneira de encará-la adotada por diferentes tipos de homem: “wise men”; “good men”; “wild men”; e “grave men”. Tudo bem dentro dos padrões esperados.

Talvez o segundo exemplo mais famoso da forma seja “One Art”, de Elizabeth Bishop⁶². Diferentemente de Thomas, Bishop se dá mais liberdade no plano métrico, isto é, não se limita apenas ao pentâmetro, deixando a métrica de seu poema flutuar em torno do hendecassílabo. Já sua sintaxe, embora mantida no nível da estrofe, apresenta mais *enjambements* (ao passo que o poema de Dylan Thomas apresentava a tendência de frases sintaticamente completas em cada verso), o que pode favorecer a leitura do poema no que refere às expectativas causadas no leitor, maximizadas pelas rimas, algumas delas compostas

⁶² One Art

The art of losing isn't hard to master;
so many things seem filled with the intent
to be lost that their loss is no disaster.

Lose something every day. Accept the fluster
of lost door keys, the hour badly spent.
The art of losing isn't hard to master.

Then practice losing farther, losing faster:
places, and names, and where it was you meant
to travel. None of these will bring disaster.

I lost my mother's watch. And look! my last, or
next-to-last, of three loved houses went.
The art of losing isn't hard to master.

I lost two cities, lovely ones. And, vaster,
some realms I owned, two rivers, a continent.
I miss them, but it wasn't a disaster.

—Even losing you (the joking voice, a gesture
I love) I shan't have lied. It's evident
the art of losing's not too hard to master
though it may look like (Write it!) like disaster.

(i.e., juntando mais uma palavra), às vezes diluídas numa leitura mais fluída, podendo ser potencialmente acentuadas quando em performance. Outro ponto importante é justamente a questão do refrão: Thomas repete ambos *ipsis litteris* a cada aparição no poema, aproveitando-se da estrutura da língua inglesa, em que o verbo pode estar tanto no imperativo quanto no presente do indicativo (ou mais tempos verbais, mas são estes os que aparecem no poema) a depender se é ou não precedido por um sujeito. Bishop, por sua vez, repete seu primeiro refrão (A'), mas modifica quase que completamente seu segundo (A''), de modo que a única segurança para o assimilar como refrão é sua última palavra: “disaster”.

Como a seção anterior explorou quanto ao soneto, Muldoon traz os atributos da vilanela para seus poemas, mas, como Bishop, permite que o texto não seja totalmente condicionado às regras de sua composição mais tradicional. Sua primeira vilanela a fazer parte de suas coleções principais pode ser vista como relativamente tardia, em seu sétimo livro, *The Annals of Chile* (1994), no entanto aparecendo em quase todos os seus livros a partir desse, inclusive em forma estendida.

Por causa das repetições, a vilanela, assim como a sextina, costuma ser utilizada para tratar de temas como a obsessão ou o caráter cíclico e recursivo de algumas relações. Em sua primeira investida na forma, Muldoon visita o túmulo dos pais enquanto pensa a respeito da morte e da volta à vida, tentando distinguir objetos que, aparentemente, se recusam a aparecer separados; ou mesmo fáceis de serem confundidos. Indistinguíveis, portanto, em dois sentidos.

MILKWEED AND MONARCH

As he knelt by the grave of his mother and father
the taste of dill, or tarragon —
he could barely tell one from the other —

filled his mouth. It seemed as if he might smother.
Why should he be stricken
with grief, not for his mother and father,

but a woman slinking from the fur of a sea-otter
in Portland, Maine, or, yes, Portland, Oregon —
he could barely tell one from the other —

and why should he now savour
the tang of her, her little pickled gherkin,
as he knelt by the grave of his mother and father?

—

He looked about. He remembered her palaver
 on how both earth and sky would darken —
 ‘You could barely tell one from the other’ —

while the Monarch butterflies passed over
 in their milkweed-hunger: ‘A wing-beat, some reckon,
 may trigger off the mother and father

of all storms, striking your Irish Cliffs of Moher
 with the force of a hurricane.’
 Then: ‘Milkweed and Monarch “invented” each other.’

—
 He looked about. Cow’s-parsley in a samovar.
 He’d mistaken his mother’s name, ‘Regan’, for ‘Anger’:
 as he knelt by the grave of his mother and father
 he could barely tell one from the other.

Formalmente, a vilaneta de Muldoon, como tematizado no poema, se assemelha e se afasta das vilanelas tradicionais. Primeiramente, nota-se que a quantidade de versos foi expandida: em vez de 19, são 25, a diferença sendo justamente o acréscimo de dois tercetos, adiando mais um pouco o quarteto final no qual os dois refrões finalmente se encontram. Para além disso, os refrões estão mais próximos de “One art”, visto que um deles, nesse caso o segundo (“he could barely tell one from the other”), é o mais regular, aparecendo em toda sua extensão em quase todas as vezes. No verso 21, porém, vê-se que o refrão é sustentado por uma única palavra: “other”. O primeiro refrão, por sua vez, é mais variado, sendo sustentado pelas palavras “mother and father”. Essa liberdade é bastante característica do que Muldoon se propõe a realizar quando elabora poemas em formas fixas tradicionais: se aproximar e se afastar da tradição, simultaneamente, desviando de determinadas normas.

Nesse sentido, as rimas empregadas pelo poeta são, também, bastante representativas do que estamos chamando aqui de “rima difusa” [*fuzzy rhyme*], principalmente nas rimas *b*, alternando entre o som /g/ e o som /c/ sempre seguidos por uma nasal. As rimas *a* parecem estar baseadas mais no som vocálico /e/ final seguido de um retroflexo, mas que podem também ser lidos como difusas, visto que, para além do som /th/ do refrão, as variações ficam e majoritariamente no som /v/.

Sintaticamente, as estrofes não estão isoladas, como visto tanto no exemplo de Dylan Thomas quanto de Elizabeth Bishop. O poema de Muldoon, inclusive, é bem mais fragmentado do que os dois. O segundo refrão, principalmente, em mais de uma ocasião, aparece como uma espécie de aposto, um comentário feito pelo poeta ao narrar a história ou mesmo um pensamento ou lembrança evocada por ele durante o tempo da narrativa.

O começo do poema é até bastante claro apesar dos entrecruzamentos que interrompem as sentenças, desde o início deixando evidente o ambiente a qual o poema se refere. Entretanto, como o poema insiste em nos lembrar, as distinções entre uma coisa e outra não são assim tão claras. Mesmo ajoelhado perto do túmulo de sua mãe e seu pai, a mente do poeta parece não ficar no mesmo lugar onde está seu corpo. O luto que ele sente, inclusive, não está direcionado a seus pais, mas à lembrança de uma mulher que está “saindo lentamente, de maneira algo sensual” de uma pele de lontra-marinha em uma das duas Portlands existentes nos EUA, em estados completamente opostos, um do extremo nordeste e outro no extremo noroeste do país. Simultaneamente, o poeta sente um gosto na boca que ele não sabe identificar entre dois temperos, endro e estragão, que depois são substituídos pelo gosto de “pepino em conserva” associados por ele ao gosto da mulher da qual ele se lembra nesse momento.

O poema é segmentado, no entanto seu cenário não se modifica, como é comum que aconteça. Apesar da segmentação, continua-se no mesmo lugar e também não parece ter passado sequer muito tempo entre os dois momentos. Olhando ao seu redor o poeta agora lembra não do gosto, mas das palavras que essa mulher costumava dizer a respeito de um possível apocalipse em que céu e terra escureceriam ao ponto de serem, também, indistinguíveis. Simultaneamente, porém, borboletas monarcas voariam em busca de asclepias, espécie de flor, muito atrativa para insetos polinizadores, que expele látex, para em seguida arrematar o raciocínio, dizendo que uma inventou a outra (lembrando a velha máxima do ovo e da galinha), ou seja, ambas existem em função da outra: distintas, mas indistinguíveis.

Junto da ideia de que não há exatamente uma origem, um ponto inicial delineável, há a ideia de causa e consequência, num exemplo bastante usado para exemplificar a teoria do caos, no qual o bater de asas de uma borboleta é capaz de causar uma tempestade no outro lado do mundo. No poema, Muldoon ainda se refere à região das Falésias de Moher, no extremo oeste da Irlanda, formadas por desfiladeiros que passam de 200 metros, à beira do mar.

O último segmento, enfim, antes de juntar os dois refrões e explicitar que há também uma indistinção entre pai e mãe, outra erva é mencionada, dessa vez a cicuta, dentro de um samovar (tipo de bule de origem russa usado principalmente para servir chá). Finalmente, o poeta revela que confundiu o nome de sua mãe, trocando as sílabas de lugar, transformando “Regan” em “Anger”, ou seja, mais um exemplo de objetos distintos que se tornam inseparáveis. O nome de solteira da mãe de Muldoon de fato era Regan, o que retoma outro tema presente na obra do poeta e maximiza a temática do poema: a distinção entre realidade

e ficção. Além desta vilanela, outro poema em *The Annals of Chile*, “Twice”, faz referência ao passado de Muldoon, mesmo sem que as pessoas mencionadas tenham de fato existido. Assim, ao evocar o nome verdadeiro de sua mãe em um contexto muito provavelmente ficcional, o poeta embaça a distinção entre uma coisa e outra.

Embora haja o acréscimo de duas estrofes nesta primeira empreitada de Muldoon pela vilanela, o conceito de vilanela estendida talvez não seja a melhor definição para o poema. Nem mesmo o poema “Longbones”, publicado no livro seguinte, *Hay* (1998), apesar de ser composto por 37 versos (11 tercetos e um quarteto), uma vez que ele ainda esteja operando sob a lógica dos dois refrões. Em contrapartida, “Soccer Moms”, do livro *Horse Latitudes* (2006), composto por 34 versos (10 tercetos e um quarteto) se encaixa mais na definição de vilanela estendida por, justamente, ampliar o número de rimas e refrões presentes na composição. Numa tabela, é possível organizar o poema da seguinte maneira:

Estrofes	1	2	3	4	5	6	7	8	9	10	11
Rimas	A'	C'	a	c	a	c	a	c	a	c	a
	b	d	b	d	b	d	b	d	b	d	b
	A''	C''	A'	C'	A''	C''	A'	C'	A''	C''	A'
											A''

Alguns comentários a mais se fazem necessários: Muldoon parece nos deixar suspensos, aguardando um novo quarteto que seguisse o padrão *c d C' C''*, o que, de certa forma quer dizer que há dois versos suprimidos, afinal, desde a segunda estrofe já é possível saber de que maneira se encerraria o poema caso houvesse, de fato, dois quartetos. O poeta parece, então, jogar com a expectativa do leitor ao não a realizar (a temática é bastante presente nesta coleção como um todo, vide o vigésimo soneto do poema-título, sobre qual podemos apenas inferir a existência; e também o poema “The Old Country”, um coroa de sonetos que vai somente até o número 13, ou seja, deixando dois sonetos não escritos, ainda que um deles possa ser quase todo elaborado se seguirmos a lógica da coroa de usar o primeiro verso de cada soneto anterior para formá-lo). Além disso, diferentemente das vilanelas presentes em *The Annals of Chile* e em *Hay*, “Soccer Moms” não modifica o verso que constitui o refrão de modo que apenas uma palavra seja o ponto de referência que garante se tratar de fato de um refrão de vilanela (aos moldes muldoonianos). Neste poema, Muldoon apenas reorganiza a pontuação da sentença a fim de criar novas leituras para uma mesma sequência de palavras. Por exemplo: o quarto refrão do poema (C''), em sua primeira aparição, no sexto verso, é o seguinte: “The time of

day when light fails on the field”, tendo sua sintaxe completada nos dois versos seguintes. Ao passo que em sua segunda aparição, no verso de número 18, tem-se o caminho inverso, isto é, o começo do verso está terminando uma frase (relativamente longa) dos versos anteriores, além de iniciar outra sentença: “(...) may now be faintly likelier for a well-heeled / schlub to whom once wouldn’t so much as give / **the time of day. When light fails on the field** // a schlubster linesman will unfurl (...)” (grifo meu).

Não por acaso, o poema seguinte no livro é uma vilanela de tamanho regular (19 versos), o que parece apontar para uma vontade do poeta de que reconheçamos a forma da qual ele se vale, e mais, *a maneira* com a qual lida com esta forma, isto é, jogando com as possibilidades de organizar uma mesma sequência de palavras de modo a formar frases diferentes a depender da estrutura sintática da qual faça parte. Isso tudo além de, é claro, atributos presentes em seus poemas como um todo, como a rima difusa e a crescente expansão dos versos, consideravelmente maiores do que o pentâmetro de Dylan Thomas ou as flutuações em torno, principalmente, do hendecassílabo em Elizabeth Bishop.

3.3 SEXTINA

A sextina é um poema de forma fixa, cuja elaboração se atribui ao poeta do século XII Arnaut Daniel, composto por trinta e nove versos divididos em sete estrofes, sendo elas seis sextetos e um terceto, comumente chamado de envio ou tornada. Diferentemente de outras formas analisadas neste trabalho, a sextina não se organiza por esquemas rítmicos, isto é, não são ecos sonoros, apenas, os critérios para a disposição dos finais de cada verso. Em vez disso, cada estrofe da sextina possui uma série de seis palavras, uma no fim de cada verso, que deve ser repetida nas estrofes seguintes seguindo um padrão fixo para a ordem na qual aparecem. O envio, por sua vez, contendo exatamente a metade do número de versos das demais estrofes do poema, deve conter duas das palavras em cada um de seus versos em ordenação não fixa, ainda que seja comum seguir a ordem de aparição da primeira estrofe.

Sendo a primeira estrofe aquela que segue o padrão 1 2 3 4 5 6, cada número representando uma das palavras que devem ser repetidas, a estrofe seguinte deve apresentar a ordem 6 1 5 2 4 3, de modo que a soma dos números nos pares dos versos seja sempre sete, como num dado de seis lados, em que a soma dos números nas faces opostas, também, deve totalizar sete. Além disso, a sequência em que as palavras aparecem nas estrofes seguintes forma um espiral, como se pode ver na imagem:

STANZA I	... new order ...	STANZA II	III	IV	V	VI
<i>end-word</i> 1	2nd	6	3	5	4	2
2	4th	1	6	3	5	4
3	6th	5	4	2	1	6
4	5th	2	1	6	3	5
5	3rd	4	2	1	6	3
6	1st	3	5	4	2	1

Imagem coletada em: <https://en.wikipedia.org/wiki/Sestina>

Outro aspecto que fica mais claro graças à imagem é a maneira com que se constrói a relação entre as estrofes: a sequência na qual as palavras aparecerão está condicionada pela estrofe imediatamente anterior, ou seja, se quiséssemos, a cada estrofe, renomear cada palavra novamente em 1 2 3 4 5 6, a estrofe seguinte seguiria o mesmo padrão de toda estrofe posterior a outra, 6 1 5 2 4 3.

Marianne Shapiro, em seu *The Hieroglyph of Time: The Petrarchan Sestina*, ressalta o caráter temporal implicado na elaboração formal da sextina. A repetição das palavras cria um jogo mnemônico no qual mais de um sentido para a mesma palavra pode ser proferido ao mesmo tempo, isto é, fazendo passado e presente convergirem numa única palavra:

Eu argumento que a sextina constitui o mais compreensível uso do tempo enquanto princípio estrutural da poesia ocidental (...). Nenhuma instância da invenção poética demonstra melhor que não é o inventor, nem o precursor, mas o proponente mais eficaz de uma ideia que se transforma no instrumento de seu destino. (...) Já que a sextina em si (...) manifesta a busca urgente pela impossível integração do tempo e da estrutura poética, encontramos destilado nela a quintessência da função poética. (...) Quanto mais rigorosa for a codificação da forma, maior o grau de relação daquela forma com o passado, tanto dentro da organização do poema quanto com referência seu passado literário, mitológico ou histórico. A elaboração estrutural feita pelo poema em si, mudar o contexto nos faz ter a experiência de que a interpretação de um signo constitui outro signo, o qual, por sua vez, deve ser interpretado *ad infinitum*. Sempre próximo e mesmo assim fora de alcance, o significado final é o anel de bronze no fim do passeio (SHAPIRO, 1980, pp. 6-7).⁶³

⁶³ I contend that the sestina constitutes Western poetry's most comprehensive use of time as a structural principle (...). No instance of poetic invention better demonstrates that it is not inventor, nor the precursor, but the most effective proponent of an idea who becomes the instrument of its fate. (...) Since the sestina itself (...) manifests the urgent quest for the impossible integration of time and poetic structure, we find distilled in it the quintessence

A recorrência com que as mesmas palavras aparecem no poema constitui, portanto, a grande força poética desta forma. Nela, o tempo não é visto como linear ou unidirecional, mas como circular; e a cada retorno um novo significado pode surgir, uma vez que sempre haverá um novo contexto para o surgimento de cada palavra.

Ainda que o nome da forma chame a atenção para sua elaboração em torno do número 6, há na sextina um tipo de embate entre os números 6 e 7. O simbolismo em torno do número 7, principalmente em tradições judaico-cristãs, aponta para a ideia de perfeição e centralidade. São sete dias da semana, sendo o último o dia do descanso, em que os seis primeiros são interpretados como metáfora para eras históricas terrenas de 1000 anos. Na sétima e última, estaríamos libertos do tempo. Além disso, o número 6, por ser par, representa uma descentralidade, visto que não há número central em sua divisão. O número 7, por sua vez, consegue concentrar no número 4 outros três números para ambas as direções. Juntamente com o imaginário de que o 7 representa a junção do 3 (a trindade divina) e do 4 (os elementos terrenos), o número 7 aponta para a completude e o perfeito equilíbrio, daí a importância do envio, a sétima estrofe (cortada pela metade), responsável pelo equilíbrio da sextina:

É correto conceber a sextina tanto como seis e como sete. Como seis, ela contém seis estrofes inteiras de seis versos com seis palavras terminais num arranjo recorrente. As seis estrofes (excluindo a tornada) tomada como um todo, habilmente descrevem dualidade. (...) Essa participação na dualidade é um sinal certa da instabilidade do seis. Em termos pitagóricos, o número par provém de uma díade instável e são chamados de femininos porque são “mais fracos” do que os ímpares. Eles são vazios de centro. Dentro da estrofe de seis versos há correspondências, especialmente quando expressa em valores temporais, que representam respectivamente o inteligível e o sensível, o mortal e o imortal, dia e noite, direita e esquerda, sol e lua, igualdade e diferença. (...) Os poemas não são, todavia, puros seis. As tornadas criam uma sétima entidade, uma meia-estrofe que transforma a sextina num “sete” (SHAPIRO, 1980, pp. 11-12).⁶⁴

of the poetic function. (...) The stricter the codification of form, the greater the degree of that form's relation to the past, both within the organization of the poem and with reference to its literary, mythological, or historical past. The structural elaboration by the poem of its own, changing frames makes us experience how the interpretation of a sign constitutes yet another sign, which has in turn to be interpreted ad infinitum. Always near and yet just beyond reach, final meaning is the brass ring at the end of the ride

⁶⁴ It is proper to conceive of the sestina both as a six and as a seven. As a six, it contains six full strophes of six lines with six terminal words in recurrent arrangement. The six strophes (excluding the tornada) taken as a whole aptly describe duality (...). This participation in duality is a sure sign of the instability of six. In Pythagorean terms, the even number proceed from the unstable dyad and are called “feminine” because they are “weaker” than the odd. They are empty of a center. Within the six line strophe correspondences, especially when expressed in time values, represent respectively the intelligible and the sensible, the mortal and immortal, day and night, right and left, sun and moon, equality and difference. (...) The poems are not, however, pure sixes. Tornadas create a seventh entity, a half-strophe that transforms the sestina into a “seven”.

O constante ressurgimento das mesmas palavras opera como que um renascimento de cada uma delas a partir de si mesmas (Shapiro pensa “das próprias cinzas), como se houvesse, também, uma *recusa* à estabilidade. A cada nova aparição, as palavras acumulam produções de sentido diferentes, maximizadas pela falta de centro, isto é, de um eixo em que possam se basear, de modo que cada um dos sentidos tenha o *mesmo peso* de todos os outros. Como em qualquer poema, não se pode voltar ao estado de não o ter lido, mas apenas *repetir* sua leitura, as palavras da sextina acumulam presenças. No envio, no entanto, que se apresenta como uma indicação de um desfecho justamente pela modificação do padrão estrófico e a presença de duas palavras no mesmo verso, a sextina encontra seu equilíbrio. Ou seja, embora os demais versos corroborem a ideia de descentralidade e de um tempo circular, a tornada modifica a sextina a ponto de lhe dar direção, tanto temporal quanto formalmente. Desse modo, a forma em si é ela mesma ambígua, como que o meio do caminho entre a linearidade e a circularidade:

O movimento cíclico e o movimento que é direcionado a um fim formal lutam um com o outro na sextina, de modo que a demissão formal da torna, não obstante, traia a dúvida do final aberto, da tentativa ou rejeição da asserção absoluta e desqualificada. (...) Já que passado e futuro existem apenas como signos. Sua percepção no momento presente de leitura existe enquanto se transformam em parte dos signos do poema. O poema lírico, por necessidade, não fala no presente perpétuo, mas na consciência direcionada do tempo. Quando um poema se refere a eventos além das margem do passado conhecido e do futuro imaginado, ele confere uma função escatológica a esses eventos. A História, limitada ao humano e ao tempo percebido linearmente, recebe um contexto não através da consciência do poeta de viver no presente eterno, mas através de sua antecipação e de sua abolição do futuro (SHAPIRO, 1980, p. 19).⁶⁵

Há, portanto, dentro do embate numérico todo o simbolismo entre o tempo presente como intersecção do passado e do futuro; a repetição cíclica dos eventos que, ao final, pode apontar uma direção para o mundo-sem-tempo, num futuro indeterminado. Há, também, a disputa entre o dualismo e a tríade, representados pelos números 6 e 7. Além da soma dos números respectivos das palavras reordenadas sempre ser 7 (apontando para o dual), é interessante notar como as palavras também estão ordenadas em grupos de três que se entrelaçam: 6 1 5 2 4 3, isto é, 6 5 4 formam entre si um conjunto, assim como 1 2 3 também o fazem, de modo

⁶⁵ Cyclical movement and movement that is directed toward a formal end contend with one another in the sestina so that the formal dismissal in the tornada nevertheless betrays an open-ended doubt, tentativeness, or rejection of the absolute and unqualified assertion. (...) For past and future exist only as signs. Their perception in the present moment of reading exists insofar as they become part of the poem's signs. The lyric poem, of necessity, speaks not in a perpetual present but in a directed consciousness of time. When a poem refers to events beyond the margins of known past and imagined future, it confers an eschatological function on these events. History, limited to human and lineally perceived time, receives a context not through the poet's awareness of living in an eternal present but through his anticipation of its abolishment in the future.

que a cada nova organização estrófica este padrão seja mantido. Tendo em vista esta organização formal complexa, cabe a apresentação de um poema escrito nesses moldes:

SEXTINA

Foge-me pouco a pouco a curta vida
 (se por caso é verdade que inda vivo);
 vai-se-me o breve tempo d'ante os olhos;
 choro pelo passado e quando falo,
 se me passam os dias passo e passo,
 vai-se-me, enfim, a idade e fica a pena.

Que maneira tão áspera de pena!
 Que nunca ãa hora viu tão longa vida
 em que possa do mal mover-se um passo.
 Que mais me monta ser morto que vivo?
 Para que choro, enfim? Para que falo,
 se lograr-me não pude de meus olhos?

Ó fermosos, gentis e claros olhos,
 cuja ausência me move a tanta pena
 quanta se não compreende enquanto falo!
 Se, no fim de tão longa e curta vida,
 de vós m'inda inflamasse o raio vivo,
 por bem teria tudo quanto passo.

Mas bem sei, que primeiro o extremo passo
 me há-de vir a cerrar os tristes olhos
 que Amor me mostre aqueles por que vivo.
 Testemunhas serão a tinta e pena,
 que escreveram de tão molesta vida
 o menos que passei, e o mais que falo.

Oh! que não sei que escrevo, nem que falo!
 Que se de um pensamento n'outro passo,
 vejo tão triste género de vida
 que, se lhe não valerem tantos olhos,
 não posso imaginar qual seja a pena
 que traslade esta pena com que vivo.

N'alma tenho contino um fogo vivo,
 que, se não respirasse no que falo,
 estaria já feita cinza a pena;
 mas, sobre a maior dor que sofro e passo,
 me temperam as lágrimas dos olhos
 com que fugindo, não se acaba a vida.

Morrendo estou na vida, e em morte vivo;
 vejo sem olhos, e sem língua falo;
 e juntamente passo glória e pena.
 (CAMÕES, 1994, 151-2)

Fica evidente na composição camoniana a dualidade presente nos sextetos, principalmente entre vida e morte (a vida, inclusive, é descrita, simultaneamente, como “longa e curta”). Há também o par “olhos” e “falo”, uma vez que no poema se discute a dura pena pela qual o poeta passa e que percebe com seus olhos e da qual fala sem língua, usando, não à toa, outra pena, a da escrita. Dividido entre vida e morte, olhar e fala, não há equilíbrio, mas um constante jogo de gangorra. O envio, porém, resolve a situação: estar morrendo em vida; vivendo em morte. Ser capaz de ver sem os olhos e de falar sem a língua. Passar, ao mesmo tempo, glória e pena. A resolução é o encontro entre os extremos. O meio do caminho.

Assim como a vilanela, a sextina também aparece algo tardiamente na poesia de Muldoon, ainda que um pouco antes. É justamente em *Madoc: A Mystery*, de 1990, livro com o menor número de poemas da carreira do poeta, que se dá sua primeira incursão pela forma. “Cauliflowers” começa com uma epígrafe retirada do tabloide *The National Enquirer* a respeito de bactérias retiradas das bocas de peixes implantadas em cenouras, repolhos e couves-flores as quais são capazes de fazê-las brilhar no escuro:

CAULIFLOWERS

Plants that glow in the dark have been developed through gene-splicing, in which light-producing bacteria from the mouths of fish are introduced to cabbage, carrots and potatoes.

—THE NATIONAL ENQUIRER

More often than not he stops at the headrig to light
his pipe
and try to regain
his composure. The price of cauliflowers
has gone down
two weeks in a row on the Belfast market.

From here we can just make out
a platoon of Light
Infantry going down
the road to the accompaniment of a pipe-
band. The sun glints on their silver-
buttoned jerkins.

My uncle, Patrick Regan,
has been leaning against the mud-guard
of the lorry. He levers
open the bonnet and tinkers with a light
wrench at the hose-pipe
that's always going down.

Then he himself goes down
to bleed oil into a jerry-can.

My father slips the pipe
 into his scorch-marked
 breast pocket and again makes light
 of the trepanned cauliflowers.

All this as I listened to lovers
 repeatedly going down
 on each other in the next room ... 'light
 of my life ...' in a motel in Oregon.
 All this. Magritte's
 pipe

and the pipe-
 bomb. White Annetts. Gillyflowers.
 Margaret,
 are you grieving? My father going down
 the primrose path with Patrick Regan.
 All gone out of the world of light.

All gone down
 the original pipe. And the cauliflowers
 in an unmarked pit, that were harvested by their own light.

Como é característica dos poemas que antecipam o poema final de *Madoc: A Mystery*, “Cauliflowers” adianta brevemente uma passagem do longo poema de encerramento em que Coleridge relata ter percebido um feixe de luz vindo de uma calêndula. Para além disso, é possível perceber que Muldoon *distorce* características da sextina em seu poema. Numa sextina convencional, as palavras finais não se modificam; aqui, apenas três das palavras se mantêm idênticas por toda a extensão do poema (ainda que “pipe” surja com significados em diferentes). A quantidade silábica em cada verso, assim como o padrão métrico, não é nada rígida, como já se espera de um poema de Muldoon. No entanto, a lógica rotativa das palavras da sextina segue rigorosamente a troca de posições exigida pela forma. O envio, por sua vez, já é tradicionalmente mais aberto quanto à posição das palavras.

As demais palavras finais, no limite, se transformam em palavras que *rimam* com aquelas apresentadas na primeira estrofe. Tim Kendall (1996, p. 153) defende que “regain”, no envio, se transforma em “original”, o que implicaria que o segundo verso do envio estaria apresentando três palavras finais, o terceiro duas (como é esperado), enquanto o primeiro apresenta apenas uma. Apesar de possível, parece mais provável que “regain” tenha se transformado em “gone”, mantendo-se no primeiro verso ao lado de “down”, de tal modo que um dos fonemas característicos dessas palavras que recuperam “regain” esteja ele mesmo “gone”, tenha ido embora. Outro argumento a favor dessa leitura está no fato de que as combinações das palavras do envio parecem juntar sempre uma palavra que tenha se

modificado e outra que tenha se mantido idêntica ao longo do poema. “Original”, desse modo, parece mais apontar para o retorno de “cauliflowers” ao poema, à maneira que havia surgido na primeira e na quarta estrofe. Por outro lado, a palavra “down” sempre vem acompanhada de alguma variação do verbo “to go”, corroborando a interpretação de Kendall.

Há dois personagens mais facilmente reconhecíveis no poema: o pai de Muldoon e seu tio Patrick Regan (provavelmente o mesmo tio Pat presente em outros poemas). A primeira estrofe descreve o hábito do pai de Muldoon de parar na extremidade não arada de um campo arado (“headrig”) para acender seu cachimbo, seguido do que parece ser uma reclamação de da queda do preço da couve-flor, uma vez que o produto aparentemente vendido por ele esteja sofrendo uma desvalorização. Em seguida é mencionado um esquadrão de infantaria leve seguindo pela estrada ao som de uma banda de gaitas de fole enquanto o sol cintila em seus botões. Finalmente, na terceira estrofe, surge o tio de Muldoon, primeiro apoiado no paralamas de seu caminhão, para depois consertar a mangueira que está sempre caindo.

Como no exemplo camoniano, a quarta estrofe apresenta um contraponto às três primeiras, visto que ela marca justamente o meio dos segmentos, por assim dizer, duais do poema. Quem se abaixa, agora, é o próprio tio, que despeja óleo num galão. Assim como seu pai que guarda o cachimbo no bolso chamuscado da camisa e se volta novamente às couve-flores, que, agora sabemos, estão perfuradas. O uso do verbo “bleed into” para descrever a ação do tio ao despejar o olho, assim como a mancha no peito da camisa do pai, vão aos poucos modificando as leituras das situações anteriores. Além disso, a partir da quinta estrofe, as descrições, até então algo concretas, abrem espaço para memórias mais difusas e mais representações dualistas na construção narrativa do poema.

O envio, onde esperaríamos desfecho ou resolução, aborrece ainda mais a lógica e narrativa do poema que se desdobra, mesmo quando oferece um desfecho retoricamente poderoso habilitado pela reaparição de cada uma das palavras de fim. (...) Os três objetos da elegia, o pai do poeta, o tio, e vítimas não nomeadas da violência no norte que são deixadas numa “cova não marcada”, estão entrelaçados dentro da figura da couve-flor perfurada colhida pela própria luz. (...) A primeira metade do poema é cuidadosa e claramente montada por lembranças; a segunda é um catálogo alusivo. O envio putativamente une as duas partes, mas a menção final às couves-flores (...) força a figura central do poema ser fragmentada (FALCI, 2012b, p. 69).⁶⁶

⁶⁶ The envoi, where we would expect a measure of resolution, further upsets the poem's logical and narrative unfolding, even as it offers a rhetorically powerful closure enabled by the reappearance of each of the end words. (...) The three objects of the elegy, the poet's father, uncle, and unnamed victims of violence in the North who are left in an "unmarked pit," are entwined within the figure of the "trepanned cauliflower" harvested by its own light. (...) The first half of the poem is a carefully and clearly drawn recollection; the second is an allusive catalog.

Em sua primeira incursão pela sextina, portanto, Muldoon produz uma elegia que comenta tipos diferentes de violência. Cabe ressaltar, também, que a palavra “Oregon” rimando com “Reagan” será usada novamente por Muldoon em sua primeira vilanela, “Milkweed and Monarch”, vista no capítulo anterior, de modo que é possível ver em “Cauliflowers” algum adiantamento das questões lá discutidas. Em ambas é possível notar a não resolução mesmo na estrofe em que se espera que ela surja. Se na vilanela era possível distinguir uma coisa da outra, na sextina, ainda que apresentadas separadamente, todas elas ocorrem ao mesmo tempo. A perfuração das couves-flores é a perfuração na mangueira do caminhão e no bolso da camisa. Os amantes no motel interrompendo as lembranças fúnebres do poeta “perfuram” sua cabeça e, no fim, o próprio poema que passa a apresentar imagens “desconexas”, isto é, sem um ordenamento sintático que as enquadre num contexto claro, talvez espalhadas pela “pipe- / bomb” (não à toa, no livro seguinte, Muldoon publicará o que chamou de “sextina explodida”). Sendo assim, é possível pensar a colheita realizada pela própria luz, inclusive, como a explosão: a liberação de muita energia num espaço muito curto de tempo, ocasionando a fragmentação do poema e dos objetos por ele tratados.

Depois de “Cauliflowers”, pulando a sextina explodida “Yarrow”, Muldoon voltará à sextina em *Hay*, uma delas, “Green Gown”, é uma sextina dupla: em vez de 6, são 12 palavras que se repetem. Elas, no entanto, não se entrecruzam, isto é, a primeira estrofe apresenta as palavras na ordem 1 2 3 4 5 6; enquanto a segunda apresenta as palavras 7 8 9 10 11 12. A terceira estrofe, como esperado, faz a sequência 6 1 5 2 4 3; ao passo que a quarta apresenta o padrão 12 7 11 8 10 9. Já o envio deixa de ser um terceto e se transforma num novo sexteto em que todas as 12 palavras reaparecem. No primeiro verso na ordem 6 5; na segunda 8 7; na terceira 4 3; na quarta 10 9; na quinta 2 1; e, por fim, na sexta 12 11. O formato duplo da sextina aparenta, a princípio, desviar do embate entre 6 e 7; no entanto, ele foi apenas maximizado, embora não se possa ler o poema como duas sextinas independentes, uma vez que, ao contrário da sextina de Camões em que cada estrofe fecha um movimento sintático, há *enjambement* entre estrofes, estreitando os laços entre as 12 palavras. Cabe notar também que a sextina dupla elimina o estranhamento da leitura de uma estrofe para a outra, uma vez que não se tem mais a repetição da mesma palavra no fim de uma estrofe e como fechamento do primeiro verso da estrofe seguinte. De todo modo, há diversas regularidades na sextina dupla de Muldoon, corroborando a ideia dos embates numéricos. É possível dizer, no entanto,

The envoi putatively unites these two parts, but the final mention of cauliflowers (...) forces the poem's central figure to fracture

que, nesse caso, a centralidade perde a predominância, já que os números pares dominam sua construção. Com exceção ao número de estrofes, 13, o número de palavras e de versos são ambos pares: 12 e 78. Também diferentemente de sua primeira sextina, em “Green Gown” poucas palavras se modificam entre as estrofes. Como ocorre com a palavra 7, “ivory”, que se transforma em “*Faerie*”, “*Lothario*”, “*Fauré’s*”, “*Lavery’s*”, “*Porphyry*” e “*aloe vera*”. Há também os casos das palavras que, embora diferentes ortograficamente, são homófonas (ou quase) entre si, como é o caso de “*roes*”, “*Rose*” e “*Averroes*”; ou de “*low*”, “*Loves*” e “*l’eau*”.

Além destes, Muldoon revistirá a forma em *Moy Sand and Gravel* com “The Misfits” (comentado no capítulo 2) e “The Turn”. Em *Horse Latitudes* há “The Last Time I Saw Chris” e em todos os volumes seguintes Muldoon não se aventurou pela forma. Como mencionado, a partir de *Maggot*, Muldoon passa a se dedicar menos a formas tradicionais (com exceção do soneto) e mais a elaborar ele mesmo padrões estróficos e rítmicos.

3.3.1 SEXTINA EXPLODIDA

A edição original de *The Annals of Chile* é dividida em duas partes: na primeira estão onze poemas; na segunda, apenas um. Este único poema que encerra o volume é “Yarrow”, uma elegia dedicada à memória da mãe de Muldoon, falecida em 1977, vítima de câncer. Assim como o poema final de *Madoc: A Mystery* tem suas temáticas adiantadas nos poemas que o antecedem, os poemas que precedem “Yarrow” são vestígios de seus temas que ultrapassaram os limites do próprio poema. Isso porque, segundo o próprio Muldoon, a organização formal do poema se dá através de 12 sextinas explodidas e intercruzadas.

A ideia de explosão, inclusive, também é útil para a organização das estrofes do poema, uma vez que sejam 150 seções (na edição original cada uma em uma página; na edição de sua poesia reunida apenas traços separam as seções), todas organizadas em tercetos, variando entre dois, três ou quatro tercetos por segmento. A exceção ocorre no último fragmento, o qual apresenta 12 tercetos. Estes estilhaços podem ora narrar uma memória da infância de Muldoon, com ênfase no inverno de 1963; ou do presente do poeta, em 1992, após ter ido visitar o túmulo dos pais pela primeira vez desde que havia deixado a Irlanda em 1987.

Como toda sextina, um duelo temporal se faz presente. As constantes repetições, como mencionado no capítulo anterior, forçam o leitor a interpretar dois (ou mais) significados diferentes para o mesmo significante ao mesmo tempo. Há sempre uma sombra de memória

que impede a independência semântica da palavra que é repetida. Nesse sentido, as próprias memórias do poeta apresentadas no poema não são bem estabelecidas. A narrativa dessas memórias chega ao leitor fragmentada. Similarmente, a evocação dessas memórias no tempo presente afeta o poeta, de modo que nem sempre seja claro qual tempo está sendo narrado.

Em ‘Yarrow’, a narrativa se alterna entre vinhetas do escritor de meia idade e vinhetas de seu duplo mais jovem. No entanto, este autorretrato de um jovem Muldoon não foi nem completamente “preservado” nem “mumificado”, a imagem que é dada do jovem narrador não é um retrato totalmente desenvolvido. Ele foi quase literalmente dispersado e cabe ao leitor juntar os fragmentos desse retrato a fim de reconstruir a imagem do jovem Muldoon (TAUVRY, 2018, p. 4).⁶⁷

Muldoon amplia, então, a relação da sextina com o tempo ao construir uma narrativa que não apenas faz o leitor constantemente lembrar do passado, mas uma que o *leva* ao passado e, constantemente, o traz de volta. São, ao todo, 90 palavras-rima que se repetem ao longo do poema, muitas das quais já haviam sido adiantadas em outra elegia do livro, “Incantata” (mais sobre ele no capítulo seguinte). As palavras, além disso, também podem surgir fragmentadas. A própria palavra “yarrow” que dá título ao poema, surge, num primeiro momento como “arrow” e, posteriormente, se transforma em apenas “row”. “Deo”, eventualmente, surge em “deo- / dorant”, e por muitas outras, antes de se revelar, nos últimos versos, em “Montevideo”. A sextina constrói a narrativa, portanto, muito mais através de um jogo de associações não-lineares, aparições e interferências, reflexos do embate entre memórias, fatos e ficções; entre passado, presente e futuro.

Linhas de associação podem estar presentes em qualquer gênero literário, mas eles são mais óbvios na poesia: quebras de verso, quebra de estrofe, envios, rimas internas, padrões rítmicos, cesuras, enjambments, etc., todos se apresentam como os diversos aspectos formais da poesia que favorecem linhas de associação mais do que ordem cronológica e participam na fragmentação das memórias. O processo de associação não desenvolve memórias completamente; antes, ele oferece fragmentos de memória. Em vez de projetar a memória ao longo do poema e favorecer a linearidade da sequência temporal, as memórias são “atomizadas” e o leitor tem que achar lascas mnemônicas entre os diversos poemas e coleções para recriar a unidade da memória (*idem*, p. 5).⁶⁸

⁶⁷ In ‘Yarrow’, the narrative alternates between vignettes of the middle-aged writer and vignettes of this younger double. However, this self-portrait of the young Muldoon has neither been fully “preserved” nor “mummified”, the image that is given of the younger speaker is not a full-blown portrait. It has been almost literally scattered and it is up to the reader to reassemble the fragments of this portrait in order to reconstruct the image of the young Muldoon

⁶⁸ Lines of association may be present in any literary genre, but they are all the more obvious in poetry: line breaks, stanza breaks, envois, internal rhymes, rhyming patterns, caesuras, enjambments, etc., all feature among the diverse formal aspects of poetry that favour lines of association over the chronological order and participate

Outro aspecto relevante dos tantos “eus” presentes no poema é a indeterminação entre memória e ficção. Uma vez que as memórias de Muldoon em 1963 também são narradas em primeira pessoa e, não raro, no presente do indicativo, é comum que essa imaginação infantil tente se fazer passar por uma memória. Como exemplo, pode-se pensar nos trechos em que o poeta se diz viajando com Jim Hawking, protagonista do romance de Robert L. Stevenson *Ilha do Tesouro*. Diferentemente dos hibridismos de outros volumes, terceiras instâncias resultadas da união de outras duas anteriores, em “Yarrow” parece haver mais uma tripartição dos elementos. A memória nem sempre se mantém do modo que *de fato* o correu; no entanto, uma ficcionalização da memória não é uma *mentira*.

Outro indicativo dessa tendência, como apontado por Jonathan Bolton (1998), está numa sequência de três poemas de Wordsworth, com os quais “Yarrow” dialoga proximamente. “Yarrow Unvisited”, “Yarrow Visited” e “Yarrow Revisited” fazem referência ao rio Yarrow Water, no sudeste da Escócia. No primeiro poema, o narrador defende que a experiência apenas imaginada, apenas como ideia, é melhor que de fato vivê-la; no segundo, o poeta finalmente conhece o rio e reconhece que a experiência real terá mais força, e é ela que ele poderá levar sempre consigo. No terceiro, finalmente, Wordsworth reflete sobre a eterna correnteza da vida e da morte e como mesmo a segunda experiência não é a mesma da primeira, mas uma acumulação da mesma.

Os temas de Wordsworth são, portanto, os mesmos de Muldoon: um duelo entre o imaginado (ficção), o experienciado (fato) e o *repetido* (memória). A forma da sextina maximiza esses temas através das repetições de suas palavras-rima aliadas às imbricadas transições espaço temporais às quais o leitor é submetido.

Como apontado por Clair Wills e mencionado no capítulo 2, *The Annals of Chile* tem na presença feminina uma de suas maiores forças, já que, além de a sua mãe, Muldoon dedica um poema longo a sua ex-companheira Mary Farl Powers; e uma sequência de três poemas curtos ao nascimento de sua filha Dorothy. Em “Yarrow”, uma antiga amante do poeta, referida apenas como S-----, sempre aparece em suas memórias. A figura de S----- surge como uma voz que exige de Muldoon mais engajamento, seja emocional ou político, defendendo que essa é a missão do poeta. Por outro lado, a representação feita da mãe do poeta não acredita nos meios “radicais”.

in the fragmentation of memories. The process of association does not develop full-blown memories; rather, it offers fragments of memories. Instead of charting a memory throughout a poem and favouring the linearity of the time sequence, memories are “atomised” and the reader has to find mnemonic splinters among diverse poems and collections in order to recreate the unity of the memory

As duas figuras femininas mais influentes em “Yarrow” são claramente a mãe de Muldoon e sua amante, S-, ambas exercendo uma influência algo divina sobre ele e incorporando o aspecto intrinsecamente feminino de sua criatividade e imaginação. Mas elas também insistem em engajamento político, embora puxem em direções opostas. A mãe é proponente de uma reforma constitucional pacífica, ao passo que S- demanda medidas mais violentas. Como resultado, Muldoon parece estar paralisado pela inação; incapaz de obedecer ambas, ele procura alívio através das fantasias de emigração e fuga (BOLTON, 1998, p. 63).⁶⁹

Bolton segue defendendo, ainda, que Muldoon busca, nessa distinção, também evocar os dois lugares em que morou. Sua mãe acaba por ser relacionada a Irlanda, enquanto S----- faz as vias de Estados Unidos. Há, portanto, também um duelo entre os estilos de vida, onde uma parece ser o exato oposto da outra.

Ainda quanto às repetições, o poema não se limita apenas aos fins de versos e as palavras-rima exigidas pela sextina. Há também expressões recorrentes no início dos versos que, ao mesmo tempo, dão ao leitor certa segurança e uma sensação de, de algum modo, estar se movendo, apesar das insistentes repetições. Ao início, repete-se “Little by little” no início dos versos; ao passo que, posteriormente, muitos se iniciem em “Again and again”; até que, finalmente, comece a surgir a frase “As we neared Armagh”. Nessas expressões é possível reconhecer como a própria forma funciona narrativamente num poema como “Yarrow”: a princípio, tudo é entendido aos poucos. As mudanças vão ocorrendo simultâneas às repetições que, de novo e de novo, nos levam a novos lugares e a novas associações. E à medida em que nos aproximamos de Armagh, vai crescendo a sensação de desfecho, ainda que, paradoxalmente, Armagh, onde Muldoon nasceu, seja onde tudo começou, o que aponta, mais uma vez, para uma ideia de circularidade e eterno retorno.

Ao explodir as 12 sextinas e apresentar seus fragmentos ou estilhaços entre memórias de infância e observações feitas “em tempo real”, Muldoon explode o conceito de sextina. O embate entre os tempos, entre os números pares e ímpares, a busca por um centro que constantemente nos é negado, tudo isso está presente no poema de Muldoon. A explosão da sextina serviu para que fosse rompida a hierarquia linear que privilegia um tempo em

⁶⁹ (...) the two most influential feminine figures in "Yarrow" are clearly Muldoon's mother and his lover, S-, both of whom exercise a goddess-like influence over him and come to embody the intrinsically feminine aspect of his creativity and imagination. But they also insist upon political engagement, although they pull in opposing directions. The mother is a proponent of passive, constitutional reform, whereas S- demands more violent measures. As a result, Muldoon appears to be paralyzed by inaction; unable to obey either, he seeks release through fantasies of emigration and escape

detrimento do outro. Aqui, todos acontecem ao mesmo tempo. A memória, narrada em primeira pessoa e no tempo presente se faz tão real que é possível vivê-la e alterá-la.

3.4 OUTRAS FORMAS

Para além das duas formas explanadas há pouco, Muldoon também constrói seus poemas com base em estruturas estróficas que não necessariamente se enquadram numa forma fixa de um poema. Como comentado no capítulo 2, o poema de abertura de seu primeiro livro, “The Electric Orchard”, é um exemplo disso: trata-se de um poema organizado em rimas alternadas em seis estrofes de oito versos cada, de modo que cada estrofe forme o padrão rímico ABABCD. Os dez primeiros versos são os seguintes:

THE ELECTRIC ORCHARD

The early electric people had domesticated the wild ass.
 They knew all about falling off.
 Occasionally, they would have fallen out of the trees.
 Climbing again, they had something to prove
 To their neighbours. And they did have neighbours.
 The electric people lived in villages
 Out of their need of security and their constant hunger.
 Together they would divert their energies

To neutral places. Anger to the banging door,
 Passion to the kiss.

Nota-se que as rimas, no entanto, não correspondem ao que se espera de uma rima perfeita. Como foi dito, neste primeiro livro Muldoon usa sem receios o que estamos chamando aqui de rima difusa. Mesmo assim, a *estrutura* do poema ainda é bastante familiar, causando justamente um dos efeitos mais recorrentes na leitura dos poemas de Muldoon: um misto de familiaridade e estranhamento.

As rimas alternadas em estrofes com uma quantidade de versos de número par são bastante presentes por toda a obra do poeta, sendo encontradas inclusive em seu livro de 2015, em poemas como “Álvaro de Campos: Belfast, 1922”, neste caso, inclusive, em estrofes de quatro versos. Já em poemas como “Hedgehog” (1973), Muldoon utiliza os quartetos para organizar um poema em verso-livre, jogando com a expectativa do leitor que pode ter se acostumado a esperar estruturas rímicas em seus poemas, ainda mais se dispostos dessa maneira.

Como já comentado a respeito das estruturas dos sonetos, as variações de posição entre os ecos rimáticos num poema de Muldoon são inúmeras e se baseiam em propostas diferentes a depender do poema. O poema de encerramento de *Meeting The British*, por exemplo, “7, Middagh Street”, como apenas brevemente comentado no capítulo 2, possui sete personagens escritores, cada um deles possui um monólogo. Estruturalmente, porém, o poema também se organiza ao redor do número 7, de modo que cada monólogo (ou as seções que o compõe) tenha um número de versos que seja um múltiplo de 7. Não à toa, o primeiro múltiplo de sete é justamente o número de versos de um soneto, a forma que, como demonstrado, é a mais explorada por Muldoon, das mais diversas formas.

Nos monólogos de Auden e MacNeice (o primeiro e o último), os mais longos do poema, as variações são as mais diversas: o segmento pode conter 14 dísticos de rimas emparelhadas, sonetos dispostos numa única estrofe ou mesmo divididos em tercetos e quartetos (a ordem varia), uma única estrofe de sete versos com o padrão rímico ABABCCB, estrofes de 28 versos com rimas emparelhadas, dentre outras. Os demais, porém são todos regulares e só apresentam uma estrutura por todo o monólogo, sem que sejam divididos em seções.

Um dos casos mais impressionantes é o poema “Incantata”, que remonta ao já discutido caráter cíclico que Muldoon gosta de imprimir a seus poemas, presente no livro *The Annals of Chile* (1994), mesma coleção pela qual Muldoon ganhou o T.S. Eliot Prize for Poetry e no qual se encontra a sextina explodida “Yarrow”. Se na sextina explodida Muldoon produz uma grande elegia em memória de sua mãe, morta devido a um câncer em 1977, em “Incantata” o poeta homenageia Mary Farl Powers, sua ex-companheira, da qual se separou ainda nos anos 80, antes de se mudar para a América, e que também foi vítima de um câncer. O poema é também uma elegia dedicada às lembranças vividas pelos dois, seus bons e maus momentos juntos.

Formalmente, por sua vez, o poema se organiza, pela primeira em sua obra, de uma maneira que será repetida em outros poemas ao longo de sua carreira. São ao todo 45 estrofes de 8 versos cada. O número de estrofes é bastante superior, mas, a princípio, tem-se a mesma disposição de “The Electric Orchard”, como dito há pouco. O esquema rímico, porém, já está um pouco modificado. Em vez de apresentar as rimas cruzadas por toda a extensão da estrofe, os quatro primeiros versos apresentam rimas emparelhadas, enquanto que seus quatro últimos versos possuem rimas interpoladas, formando a estrutura rímica AABBCDDC.

Manter um poema nessas condições já pode soar bastante hercúleo, mas não é o suficiente para Muldoon. Diversas das palavras nos fins de verso, as rimas, aparecem em

“Incantata” como um prelúdio das palavras finais em “Yarrow”, a sextina explodida que encerrará o livro de qual ambos os poemas fazem parte. Ou seja, neste que é o segundo poema mais longo da coleção há palavras que *rimam* com as palavras finais de um outro poema (Muldoon vai, posteriormente, levar isso a patamares gigantescos, uma vez que toda rima em /row/ presente em seus livros publicados depois deste evocará “Yarrow”).

Como se não bastasse, há ainda uma circularidade espelhada na construção do poema. Uma vez que sejam 45 estrofes, Muldoon elabora o esquema AABBCDDC de cada estrofe de modo que ele *rime* espelhadamente com a estrofe correspondente na segunda metade. Isto é, se a primeira estrofe apresenta o esquema AABBCDDC, isto significa que a quadragésima quinta estrofe vai apresentar o esquema CCDDBAAB. Igualmente, a segunda estrofe terá suas rimas de forma espelhada na estrofe quarenta e quatro, a terceira na quadragésima terceira, e assim por diante, até que a estrofe 23, o centro do poema, apresente o esquema AABBBAAAB, circundando sob si mesma.

A segunda metade do poema, por sua vez, será marcadamente iniciada não apenas pela repetição das rimas, mas pela presença de outra estrutura, iniciada na estrofe 24 que diz: “That’s all that’s left of...”, de modo que a maior parte dos versos dessa segunda metade comece com “of.”, sem precisar retomar o início da sentença.

Este, porém, não é o único poema no qual Muldoon se vale da rima espelhada entre as estrofes: no livro seguinte, *Hay*, uma das coleções em que o poeta mais experimenta com diferentes formas, Muldoon elabora um poema em homenagem ao rock n’ roll: “Sleeve Notes”. Similarmente ao procedimento de “Madoc: A Mystery”, presente no livro homônimo, o poeta faz um percurso cronológico de grandes álbuns da história do gênero musical (mais comentários a este poema no capítulo 4.2).

Como no caso de “7, Middagh Street”, cada segmento se constrói utilizando diferentes tipos de organização estrófica (dessa vez não necessariamente envolvendo múltiplos de sete). Por exemplo, o primeiro segmento, “The Jimi Hendrix Experience: *Are You Experienced?*”, é um soneto, enquanto o seguinte, “Cream: *Disraeli Gears*” é um dístico não rimado. Quando um poema de Muldoon *não* contém rima, o leitor mais acostumado tende a ficar em estado de alerta. Uma vez que o poema é composto de 21 segmentos, podemos perceber que o vigésimo segmento também é um dístico não rimado que, ao mesmo tempo óbvia e surpreendentemente, rimam entre si. Há outros dois dísticos não rimados no poema, justamente o nono e o décimo quarto, também rimam entre si. O meio, o segmento de número 11 também é um dístico, dessa vez, porém, rimado.

No mesmo livro, o poema de encerramento, “The Bangle (Slight Return)”, junta o princípio do soneto sequencial à técnica da rima espelhada. A sequência é ainda maximizada, pois, similarmente a uma coroa de sonetos, a rima G, que termina cada seção, é utilizada como rima A na seção seguinte, de modo que além das relações de espelhamento concêntricos já encontrados em “Incantata” e em “Sleeve Notes”, tem-se também relações laterais, tornando as seções que compõem a totalidade do poema mais intrincadas entre si, mais indivisíveis. A última rima G, na trigésima seção, como já era de se esperar, repete a rima A da primeira seção, fechando a lógica cíclica do poema, como se ele pudesse ser lido contínua e indeterminadamente.

Até *Horse Latitudes*, Muldoon se serviu das tantas formas fixas que as mais diversas tradições poéticas formularam ao longo dos anos. De *Maggot* em diante, porém, o poeta começou a valorizar mais as próprias elaborações formais para seus poemas (com exceção do soneto que se mantém como um carro-chefe). No poema de abertura de *One Thousand Things Worth Knowing*, uma elegia em memória de Seamus Heany, Muldoon constrói um poema composto de 27 estrofes de sete versos em que as rimas são todas espelhadas, isto é, a estrofe 1 apresenta as rimas ABCDEFG, as quais só encontraram resolução na estrofe 27, que apresenta os mesmos ecos rimáticos.

Em seu livro mais recente, *Frolic and Detour*, Muldoon praticamente só apresenta variações do soneto (se pensarmos uma estrofe de 28 versos como um soneto duplo) e estrofes de quatro versos com rimas cruzadas, demonstrando um interesse do poeta em revisitar padrões que foram perdendo espaço em sua poética. Há outros tantos padrões para as estrofes que Muldoon que exigiriam uma investigação intensa e, ainda assim, dificilmente se catalogaria todas elas, tão vasta é a produção e a habilidade técnica do poeta. Duas outras formas, no entanto, embora apareçam pouco em sua obra, merecem um pouco mais de atenção devido a suas estruturas peculiares as quais Muldoon, como de costume, consegue ainda levar a outro patamar.

3.4.1 PANTUM

O pantum é um poema de forma fixa de tradição malaia. Assim como a vilanela, sua composição é baseada na repetição não apenas de ecos rimáticos, mas de versos inteiros. Organizado em quartetos cuja quantidade não possui um número definido (ainda que seja raro

menos de quatro estrofes), os versos 2 e 4 de uma estrofe devem ressurgir como os versos 1 e 3 da estrofe seguinte. O esquema das rimas, por sua vez, obedece ao clássico ABAB.

Um dos pantuns mais reconhecidos na tradição ocidental, no entanto, já modifica esta regra ao apresentar um esquema rímico ABBA. “Harmonie du soir”, de Charles Baudelaire, então, embora repita exatamente os versos exigidos pela forma, intercala o poema com apenas duas rimas, variando entre ABBA e BAAB. Outra distinção é a última estrofe: enquanto o mais comum é que os versos 2 e 4 da última estrofe sejam, respectivamente, os versos 3 e 1 da primeira estrofe, criando um caráter cíclico no poema, Baudelaire usa dois versos inéditos em sua última estrofe. De todo modo, a título de exemplo, vale a pena atentar-se ao poema. Na tradução de Ivan Junqueira:

Harmonia da tarde

Chegado é o tempo em que, vibrando o caule virgem,
Cada flor se evapora igual a um incensório;
Sons e perfumes pulsam no ar quase incorpóreo;
Melancólica valsa e lânguida vertigem!

Cada flor se evapora igual a um incensório;
Fremem violinos como fibras que se afligem;
Melancólica valsa lânguida vertigem!
É triste e belo o céu como um grande oratório.

Fremem violinos como fibras que se afligem,
Almas ternas que odeiam o nada vasto e inglório!
É triste e belo o céu como um grande oratório;
O sol se afoga em ondas que de sangue o tingem.

Almas ternas que odeiam o nada vasto e inglório
Recolhem do passado as ilusões que o fingem!
O sol se afoga em ondas que de sangue o tingem...
Fulge a tua lembrança em mim qual ostensório!

O esquema recursivo do patum permite que, uma vez estabelecido o primeiro, aos demais quartetos serão acrescentados apenas dois dos versos que o constituem. Em português, Olavo Bilac se aventurou pela forma num poema intitulado “Patum”, no qual o poeta se alonga por 13 estrofes. No que deve ser, provavelmente, uma referência ao poema de Baudelaire, o poema de Bilac também se passa “ao declinar do dia”:

Pantum

Quando passaste, ao declinar do dia,
Soava na altura indefinido arpejo:
Pálido, o sol do céu se despedia,

Enviando à terra o derradeiro beijo.

Soava na altura indefinido arpejo...
Cantava perto um pássaro, em segredo;
E, enviando à terra o derradeiro beijo,
Esbatia-se a luz pelo arvoredos.

(...)

Clarearam a extensão dos largos campos.
Vinha, entre nuvens, o luar nascendo...
Fosforeavam na relva os pirilampos...
E eu ainda estava a tua imagem vendo.

Vinha, entre nuvens, o luar nascendo:
A terra toda em derredor dormia...
E eu ainda estava a tua imagem vendo,
Quando passaste ao declinar do dia!

Os dois poemas compartilham, além do momento do dia a qual se referem, a própria ideia de que só se pode falar de um único momento. A forma do pantum causa no leitor a sensação de, a cada passo dado para frente, outro passo ser dado para trás. Existe movimento, mas não existe deslocamento. Para Geoff Ward, essa característica diferencia o pantum:

Indo para questões maiores e mais conjecturais a ver com o verso e significação, o pantum, talvez mais do que qualquer outra forma de verso, expõe a falha básica da linguagem enquanto portadora de signo da realidade, falha da qual a expressão poética arranca, se não vitória, então consolação. Palavras assombram ou descrevem ou sinalizam as coisas que não podem ser elas mesmas. Ainda, como palavras, pode-se dizer, afastam-se das coisas, sua própria essência enquanto linguagem é reafirmada, uma afirmação composta na armadura, ou talvez, mais precisamente, no exoesqueleto das formas de versificação fixa. Perversamente, esse redobro da distância entre palavra e objeto cria, na rica produção de camadas e entrelaçamentos de uma forma como o pantum, uma reaparição fantasma do objeto, dessa vez não como se planejara, sempre errando o algo de palavras propulsionadas pelo tempo, mas algo nascido dentro do poema como uma entidade em miniatura (WARD, 2011, p. 301).⁷⁰

O pantum cria um fantasma porque o tempo da leitura não coincide com o tempo do instante que ela narra. Desse modo, a forma cria um fantasma, uma reaparição, dessa vez nascida do

⁷⁰ Moving to larger and more conjectural issues to do with verse and signification, the pantoum, perhaps more than any other verse form, exposes the basic failure of language as the bearer of sign of reality, failure from which poetic expression wrests, if not victory, then consolation. Words haunt or describe or signal the things that they cannot in themselves be. Yet as words, so to speak, fall away from things, their own quiddity as language is reasserted, an assertion compounded in the armature, or perhaps more accurately the exoskeleton, of fixed verse forms. Perversely, this redoubling of distance between word and object creates, in the rich layering and interweaving of a form such as the pantoum, a phantom reappearance of the object, not this time as the intended, always failing target of words propelled through time, but something born inside the poem as a miniature entity.

próprio poema, ao contrário da primeira vez que surgiram. A linguagem, por não ser capaz de ser os signos que a constituem, captura os momentos através da forma.

Muldoon até hoje publicou apenas dois poemas utilizando a forma. O primeiro em *Hay*, intitulado “A Journey to Cracow”. No poema, um casal corre pelos prados quando são arrastados por suas próprias sombras na direção “do que poderia ter sido”. Em seguida, o poema apresenta diversas referências à vida no campo na Polônia, como cavalos que mergulham no Vístula, a moída de grãos pretos e o dia da debulha. Os dois amantes tentam fugir, mas são constantemente trazidos de volta.

A JOURNEY TO CRACOW

As we hightailed it across the meadows
toward what might have been common ground
we were dragged down by our own shadows
through a dance floor near Wanda’s mound

toward what might have been. Common ground?
Only when a black horse plunges
through a dance floor near Wanda’s mound
do they take the barn door off its hinges,

only when a black horse plunges
into the Vistula swollen with rain
do they take the barn door off its hinges
to beat out the black grain.

Into the Vistula swollen with rain
you and I might have plunged and found a way
to beat out the black grain
as our forefathers did on threshing day,

you and I might have plunged and found a way
to set a cigarette on the barn door
as our forefathers did on threshing day
and dance rings around it forevermore,

to set a cigarette on the barn door
wherever it might be, for an instant even,
and dance rings around it forevermore
in some polka or Cracovienne,

whatever that might be. For an instant, even
we were dragged down by our own shadows,
my love, in some polka or mazurka or Cracovienne
as we hightailed it across the meadows.

O poema joga com a questão do momento implicada no pantum. Sempre que os amantes parecem ter achado uma maneira de fugir e se desvencilhar de seu destino inequívoco, algo

os traz de volta, como no verso em que o rio Vístula talvez fosse o caminho, mas que, no fim, levou-os novamente aos moedores de grão: “Into the Vistula swollen with rain / you and I might have plunged and found a way / to beat out the black grain”. As sombras haviam lhes puxado para uma pista de dança, ou seja, uma característica cultural que os faz ficar. Além disso, ao fim do poema, quando o lamento pelas tantas fugas frustradas já parece conformado com o destino que terá de seguir, os versos se modificam, quebrando as regras do pantum. Ao mesmo tempo, parece dizer que se não é possível fugir de dentro da forma como um todo, os versos podem ser modificados, desde que as posições das rimas não se alterem.

3.4.2 HAICAI

As origens do haicai não são exatamente claras, mesmo para os estudiosos da forma. Sabe-se, no entanto, que sua origem está ligada a tradição do *tanka*, que, segundo Roberson de Sousa Nunes, “era um poema simples, de fácil compreensão e de caráter recitativo, que predominou dentro dos padrões da literatura clássica japonesa, até o século XVI” (NUNES, 2016, pp. 33-4). O autor continua e diz que o *tanka* é uma modalidade poética milenar no Japão, derivada dos cantos antigos.

Os *tankas* clássicos datam de, pelo menos, o século XVIII e seguiam um padrão estabelecido de 31 sílabas. Eram duas estrofes: a primeira, um terceto, com cinco sílabas poéticas nos versos 1 e 3; e 7 sílabas no verso 2. A segunda estrofe era um dístico com ambos os versos contabilizando sete sílabas poéticas. Esta segunda estrofe, caracteristicamente, servia como comentário a estrofe anterior. Em muitos casos, inclusive, era compostos de forma conjunta, cada poeta escrevendo uma estrofe. O *tanka*, além disso, é considerado o grande passatempo palaciano das cortes japonesas, principalmente nos séculos XI e XII. Posteriormente, o *tanka* se modificou, dando início ao *renga*:

O que mudou, essencialmente, do *tanka* para o *renga*, além da indeterminação do número de estrofes de três e dois versos alternados, é que, enquanto o primeiro era exercitado como uma diversão para a Corte, no segundo prevalecia o caráter de cooperação e contribuição entre diversas pessoas de status e posições sociais diferenciados (...). Aqueles que escreviam os *rengas* tinham o mesmo objetivo: manter algum tipo de laço entre uma estrofe e outra. (...). Considerando as estrofes como “A”, “B”, “C” etc., a fórmula seria a seguinte: “A” devia ter algo a ver com “B”, assim como “B” devia, necessariamente, ter algo a ver com “C”. Entre “A” e “C”, entretanto, não precisava existir uma relação direta (NUNES, 2016, p. 35).

Com o tempo foram somando-se outras regras, até que cada estrofe tivesse suas próprias exigências. A primeira estrofe do *renga* foi denominada *hokku*, cuja principal regra de

composição era não estar em desacordo com a topografia de onde estava sendo composto. Deveria então, fazer referência aos pastos ou à montanha, às flores da primavera ou aos insetos do outono. O *hokku*, inclusive, perdia valor, caso houvesse sido preparado de antemão.

O auge da popularidade do *renga* se deu no século XV (Era Muromachi). Nesse período, o Japão passava por uma revolução política e econômica em que o desenvolvimento artístico e cultural se destacou. Além dos *rengas*, é nesse período que as composições coletivas culminarão no surgimento do Teatro Nô. De todo modo, as inúmeras exigências e complicações para a composição dos *renga* “levou à sua esterilização” (NUNES, 2016, p. 37). Na busca por uma arte poética mais simples e nova, a estrofe *hokku* foi a que permaneceu. Passando a ser chamada de “estrofe encadeada livre”, foi assimilada pelas classes populares de modo que suas paisagens não fossem mais apenas flores de cerejeira, salgueiros e a luz da lua; mas, em vez, imagens do cotidiano popular, como pequenas ervas, narizes escorrendo e até mesmo o esterco. O caráter de composição coletiva, no entanto, não se perdeu. A nova modalidade passou a ser chamada de *haikai-renga*.

O *haikai-renga* passou a ser praticado por um grande número de pessoas. Nos encontros para a criação dos poemas, os poetas concediam aos mestres, sábios e homens de espírito mais elevado a honra de escrever o primeiro verso, o *hokku*. O mais grandioso desses mestres, Matsuo Bashô (1644-1694), constituiu sua própria escola, tornando-se o mais representante da poesia japonesa de três linhas, denominada, genericamente, *haikai* (NUNES, 2016, p. 38).

O primeiro poema de Muldoon cuja forma se baseia no *haikai* japonês pertence justamente ao livro em que o poeta mais varia entre formas fixas de sua carreira, *Hay*. “Hopwell Haiku”, no entanto, não é um poema de apenas três versos. Na verdade, trata-se de noventa haicais enumerados de I a XC em que, além do padrão silábico, acrescenta-se uma rima entre os versos 1 e 3. O segundo verso, por sua vez, indica qual será essa rima, nas posições 1 e 3, com uma distância de cinco estrofes. Ou seja, o segundo verso da estrofe I rima com os versos 1 e 3 da estrofe VI. Como de costume, as estrofes que não tiverem mais cinco estrofes a sua frente antes do fim do poema rimam com as estrofes do início, que não tinham cinco estrofes antes delas para condicionar suas rimas 1 e 3.

Hopwell é o nome do burgo de Nova Jérsei para onde Muldoon se mudou quando foi para os Estados Unidos. Seguindo uma tônica do próprio volume em que aparece, o poema apresenta pequenas cenas da vida cotidiana do poeta e sua família. Nesse sentido, a ideia do haikai, da captura do momento da forma mais concisa, está lá. Outro elemento bastante ligado à tradição do haikai são as sequências de poemas referindo-se a uma estação do ano. Não há

uma divisão exata em “Hopewell Haiku” de estrofes para cada estação, mas é possível reconhecer que a estação do ano mudou.

No início do poema, é inverno. Logo, algumas estrofes se dedicarão a comentar a neve, por exemplo: “Snow up tom y shanks. / I glance back. The path I’ve hacked is a White turf bank”; assim como: “A crocus piss stain. / “There’s too much snow in my life,” / my daughter complains”. Até que na estrofe XVIII a estação muda: “The first day of spring. / What to make of that bald patch / right under the swing?” A chegada do verão é menos óbvia: “A Saharan boil. / Oscar stretched under a hide / by the toilet bowl”. Fica clara a intenção de capturar esse momento bastante ínfimo, como o cachorro Oscar se refrescando do calor perto do vaso sanitário.

Já a segunda incursão de Muldoon pela forma se deu no livro seguinte, *Moy Sand and Gravel*, de 2002, no poema “News Headlines From The Homer Noble Farm”. A Homer Noble Farm é a fazenda onde Robert Frost viveu a maior parte da vida. A referência pode querer apontar para uma atenção aos detalhes que Muldoon pretende dar, visto as análises de Frost feitas por Muldoon durante seu período lecionando em Oxford, uma vez que os temas, de modo geral, continuam a ser bastante cotidianos, como em “Hopewell Haiku”. Além do jogo que compara o haikai a uma manchete de jornal no título, “News Headlines...” também apresenta um esquema rímico distinto. Os 19 haicais dos quais o poema se constitui mantêm a rima entre os versos 1 e 3, no entanto, adiciona-se o elemento da terça rima. Diferentemente do caso do livro anterior, a rima B já inicia a estrofe seguinte. Ao final, a rima B da última estrofe rima com a primeira estrofe.

Já em 2005, Muldoon publica “60 Instant Messages to Tom Moore” em formato plaquete, até que em 2006 o poema é incorporado a *Horse Latitudes*, dessa vez, porém, com o título “90 Instant Messages to Tom Moore”. Tom Moore, ao que tudo indica, é o poeta romântico irlandês Thomas Moore, já que Muldoon faz referência à Bermuda e à capital, Hamilton, onde Moore viveu durante três meses em 1803, indo posteriormente para os Estados Unidos. Lá, demonstrou profundo desgosto pela escravidão e ao governo do presidente Thomas Jefferson. Muldoon, então, se vale da brevidade das mensagens de texto para compor uma série de 90 pequenos poemas endereçados ao poeta irlandês que, como ele (e tantos outros homens e mulheres na história), deixou sua ilha e foi para o novo mundo.

3.5 RIMA

Em seu *Rima e Poesia* (1965), Mello Nóbrega, logo de início, comenta acerca da dificuldade em determinar uma origem para a rima enquanto recurso poético. Na Antiguidade, o autor lembra, a técnica pode estar ligada às formas simétricas da estilística clássica, particularmente às construções chamadas homeoptoto (palavras que compartilham um mesmo prefixo) e homeoteleuto (palavras que compartilham a mesma terminação ou desinência final), termos que aparecem, primeiramente, em Aristóteles e em Quintiliano.

Foi Niebuhr, Nóbrega continua, quem procurou justificar que Névio já utilizava, como procedimento, o que hoje se chama de rima; e, segundo análise de Carducci, tanto em Névio quanto em Horácio, Propércio, Virgílio, Varrão e Ênio, entre outros, a conformidade terminal das palavras, isto é, as semelhanças sonoras presentes ao fim das mesmas, é visível não apenas ao fecho, mas no corpo dos versos; no movimento contrário, Dingeldein chega à conclusão de que tais conformidades seriam, na verdade, involuntárias, como apontado por Suberville, devido à estrutura da língua latina, que deixaria a possibilidade de consonância fácil demais para fosse considerada recurso artístico.

Atribui-se, de forma mais abrangente, à poesia eclesiástica dos primeiros séculos os primórdios do que chamamos de rima na poesia latina. Ou seja, à rima já vem, também, associada uma ideia de musicalidade, na qual as estruturas rítmicas pautavam o andamento da construção poética, embora estruturas rítmicas que pautassem o andamento poético sejam, é claro, anteriores ao advento da poesia eclesiástica. Mello Nóbrega vai avançando sua especulação quanto à origem da rima, atribuindo a Georges Lote a ideia de que a rima tenha surgido da necessidade de marcar o fim de cada verso, uma vez que sua “unidade se perdia nas incertezas prosódicas do baixo-latim e na monotonia da música sacra” (NÓBREGA, 1965, p. 11). O autor, no entanto, se mostra cético quanto a essa possibilidade, já que ela associa a rima (um fenômeno “essencialmente fonético”) a uma necessidade advinda de um processo gráfico (a disposição dos textos). Mais a diante, defende a visão da poesia como um recurso que se desenvolve nos moldes de cada língua, e que, portanto, a rima também se adequa às particularidades linguísticas em questão:

A poesia, como expressão verbal intensiva, a explorar alogicamente os elementos representativos de cada língua, procura amparo e profundidade, harmonia e sutileza, em suas peculiaridades conotativas, afastando-se da eficácia instrumental da elocução comum. No alto alemão, o ritmo acentual foi reforçado pelo uso, rigorosamente estabelecido, da repetição de sons, no começo das palavras; na versificação românica, ao contrário, o encontro do artifício verificou-se na conformidade ou semelhança fonética das sílabas finais. Aliterava-se, ainda, entre os povos nórdicos, quando já fixada a rima terminal, de base vocálica (NÓBREGA, 1965, p. 17).

Cabe a ressalva do tratamento, hoje, bastante datado que Mello Nóbrega atribui à palavra poética – elevada e necessariamente distinta do uso cotidiano da língua – que se justifica, até certo ponto, pelo contexto no qual seu texto foi escrito. Além disso, mais adiante no livro isso fica mais claro, o autor propõe, ao discutir a sua invenção e antes de elencar seus tipos existentes, uma historiografia “positivista” da rima. Isto é, primeiramente considerando o surgimento da aliteração como recurso poético para então, aos poucos, serem introduzidas novas maneiras de consonância fonética. Tal acepção pode ser percebida no uso de “ainda”, na citação acima, como se o caminho natural a ser seguido fosse sempre aquele que “já fora traçado” nas poéticas oriundas do ocidente europeu.

De todo modo, o artifício da rima se desenvolve mais amplamente nos meios populares, lembrando que *música* e *poesia* não se separavam. Seu maior atributo, diz-se comumente, é a maximização mnemônica nela contida. Ou seja, a evolução da rima teria se dado na direção de facilitar a memorização, e por consequência a declamação, de textos poéticos. Esta hipótese, no entanto, também pode ser rebatida ao se trazer à tona as questões formais de elaboração métrica presentes na Antiguidade, as quais já possuíam, dentre outros, atributos que facilitavam sua memorização. Portanto, por que seria necessário um *novo* recurso para maximizar a capacidade mnemônica se *já havia* aquilo que era capaz de fazê-lo?

71

De certo modo, porém, com essa pergunta, implica-se uma característica *superflua* contida na rima, como se se tratasse apenas de uma questão estética, de embelezamento, ou, como aponta David Caplan em *Rhyme's Challenge* (2014), uma técnica moderna incentivada pelo período renascentista. O que também pode ser verificado no texto de Nóbrega quando faz referência a Suberville, na qual se implica a ideia da rima como uma surpresa e/ou algo que deva ser feito com “alguma dificuldade”. Esse tipo de ideia se desdobra ao longo dos séculos e é encontrada, por exemplo, nas definições do que seria uma rima *pobre*, ou seja, a consonância entre duas palavras de classes gramaticais idênticas (o que pode, não raro, significar uma terminação também idêntica). Fato é que, desde então, a rima passa a ocupar um espaço tão essencial na poesia que seu emprego ao texto chega a ser considerado o grande atributo para transformar um texto em poético, como demonstra Caplan ao citar Jonathan Swift: “Rhyming is what I have ever accounted the very essential of a good poet, and in that

⁷¹ Provavelmente, a rima não “competiu” com os critérios de quantidade silábica presentes na poesia antiga, mas sim, devido à perda de percepção quantitativa por parte dos ouvintes, seu advento tenha ganhado mais destaque.

notion I am not singular. Verse without rhyme is a body without a soul.⁷² (SWIFT, *apud* CAPLAN, 2014).

Os versos (no limite, a própria poesia), portanto, se transformaram, em certo sentido, em sinônimos de rima. Basta pensar que, modernamente, a distinção de um verso *não rimado* é que recebe uma nomenclatura. Chama-se de versos brancos quando o verso *não cumpre* um dos requisitos mais comuns da composição poética; do mesmo modo, o *verso livre* também se condiciona e é nomeado por não cumprir nem a rima e nem o metro. É curioso notar, no entanto, como, apesar dessa tendência generalizada de produzir versos rimados, mesmo nos grandes épicos, como se vê na terça rima da *Divina Comédia* de Dante e na oitava rima d'*Os Lusíadas* de Camões, em língua inglesa, o *Paraíso Perdido*, de Milton, vai justamente no sentido oposto. Há, inclusive, uma nota introdutória ao texto, intitulada “O verso”, na qual o autor deliberadamente critica o uso da rima:

A medida é a do verso heroico sem rima, tal como o de Homero e o de Virgílio; a rima é o complemento desnecessário ao bom poema e ao verso capaz e, enquanto ornamento, dispensável, especialmente nas obras mais longas, invenção afinal de uma idade bárbara, a fim de compensar argumentos pobres e métrica aleijada; agraciada desde então por um punhado de poetas modernos afamados, entusiasmados pela tradição, mas muito para sua própria vergonha, embaraço e constrangimento, impossibilitados de dizer as coisas de outra maneira, mais eficaz e ricamente expressiva. Não é sem razão, pois, que alguns poetas italianos ou espanhóis de exceção tenham rejeitado, em obras longas e breves, como de há muito também as nossas tragédias, coisa trivial que é e musicalmente sensaborona para ouvidos judiciosos; as quais consistem apenas em ritmo apropriado, adequada quantidade silábica e um sentido que é diversamente transportado de um verso para outro, não por meio de tinidos de terminações semelhantes, erro evitado por antigos bem experimentados tanto na poesia como na boa oratória. Este negligenciar da rima tampouco deve ser entendido como defeito, embora o pareça eventualmente junto de leitores menores, mas antes como exemplo, o primeiro inglês, da liberdade devolvida ao poema heroico da pena escravidão moderna dos versejos (MILTON, 2015, p. 27).

Milton busca ser comparado diretamente a Homero e Virgílio e aponta a semelhança entre os três: nenhum deles utiliza rimas em seus épicos. Ao dizê-lo, o poeta também critica uma tendência do século XVII inglês em que se traduzia os épicos antigos em dísticos heroicos de rimas emparelhadas, ao modo de Dryden. Vale ressaltar, também, o quanto Milton associa o uso da rima diretamente a um embelezamento do texto, como se elas não fizessem parte do “conteúdo” do poema. Pode-se notar, assim, que houve certa resistência ao uso da rima de

⁷² Rimar é o que sempre considerei o mais essencial de um bom poeta, e quanto a isso não estou só. Um verso sem rima é um corpo sem alma.

modo desenfreado e inescapável para realizar qualquer produção poética. Essa resistência, no entanto, obteve menos sucesso do que a investida empregada a favor do uso da rima, de modo que só ao fim do século XIX é que o que veio a ser concebido como verso livre ganha, de fato, espaço, na produção de Walt Whitman. Esta técnica vai se desdobrar ao longo do século XX, consagrando nomes como William Carlos Williams e Allen Ginsberg, com estilos bastante diferentes entre si quanto ao uso dos versos não rimados e não metrificados (o que, é claro, não quer dizer que não haja *ritmo* em suas composições).

Em língua portuguesa, pode-se procurar o que disseram Olavo Bilac e Guimaraens Passos em seu *Tratado de Versificação* a respeito da rima, de modo a dar uma ideia de como a rima era concebida ao final do século XIX e início do XX:

Os versos soltos já tiveram grande voga; e alguns ha admiraveis entre os classicos portuguezes e brasileiros; porém hoje estão em desuso. Somos por isso de parecer que todos os versos devem ser rimados. As rimas chamam idéas, reclamam maior atenção para o trabalho; encantam, finalmente. Por isso julgamos que em composição alguma de versos se deve prescindir da rima. Ella é indispensavel (BILAC, PASSOS, 1905, s.n.). [A ortografia da citação obedece às regras em vigência no período em que foi escrito.]

A rima, portanto, há séculos, constitui parte daquilo que é considerado o registro poético em diversas línguas. Em português não seria diferente. Até o início do Modernismo, o emprego da rima era também visto como essencial à escrita de poesia lírica (nas chamadas poesia épica e dramática a não presença da rima sempre foi aceita). Pressupostos da escrita poética são, como a própria ideia do que é ou não é poético, modificados com o passar dos anos. Na Grécia e em Roma, por exemplo, um poema era tudo que obedecesse a um determinado padrão métrico capaz de ditar o ritmo, fosse ele o hexâmetro datílico, o galiambo, o hendecassílabo, dentre muitos outros, usado em maior ou menor proporção. A rima, no entanto, não era um recurso recorrente, quem dirá obrigatório, como veio a se tornar.

Desde o fim da Antiguidade, porém, e ao longo da Idade Média, a rima como fim de verso utilizada nos cantos sacros vai ganhando espaço entre as camadas populares, culminando, no período renascentista, nas diversas produções que tem a rima como fio condutor da elaboração poética. Seja na elaboração das diversas formas-fixas, como o soneto, a vilanela e o rondó, ou ainda em sua forma mais “livre”, nos versos pares de poemas construídos de estrofes de quatro versos, a rima assume o protagonismo da construção poética. Seu expressivo uso durante o período barroco muito corroborou para seu reconhecimento como um puro “embelezamento” do verso, reforçando a ideia de que a poesia e o uso cotidiano da linguagem são registros totalmente distintos entre si. Ou seja, a rima é encarada muito mais

como um artifício que *expõe* uma *artificialidade* do texto poético; um recurso que, antes de tudo, *denuncia* sua elaboração. Quanto a isso, uma declaração de Paul Muldoon vai totalmente na direção oposta. Para ele, não há nada de *artificial* no uso da rima, assim como não há, realmente, uma separação entre o que se chama de uso poético da linguagem e seu uso cotidiano.

Diferentemente das declarações de Swift e de Bilac e Passos, Muldoon não vê no uso da rima uma obrigação, mas uma consequência do fazer poético. Para ele, há serendipidade, coincidências afortunadas, nos encontros entre as palavras que vão para além de um puro sentido semântico ou a completa negação do mesmo. Duas palavras que rimam num poema, agora sim, como afirmavam Bilac e Passos, “despertam ideias”, demonstram uma relação possível entre duas palavras que, a princípio, estavam afastadas.

Contemporaneamente, entretanto, poetas como Muldoon são minoria. O advento do verso livre como novidade, como símbolo de uma poesia que não está mais presa às amarras da forma, tomou conta da produção poética de forma geral. Por esse motivo, acaba-se associando o uso da rima a tendências mais informais da poesia, como os versos humorísticos e a poesia infantil. Estes atributos são *atributos possíveis* da rima, de modo que não se deve associá-la *apenas* a eles. O livro de Myriam Ávila, *Rima e Solução: a poesia nonsense de Lewis Carroll e Edward Lear*, nesse sentido, explora as maneiras com que a presença da rima é capaz de dar essa sensação de absurdo e familiaridade simultaneamente:

Sua especificidade reside em algo que deixa o leitor suspenso entre o riso e a perplexidade, entre a estranheza e a identificação, como se aquilo ao mesmo tempo lhe dissesse respeito e não dissesse respeito a coisa nenhuma. (...) O fato de o poema *nonsense* estar sempre preso a uma estrutura bastante elementar, convencional e repetitiva de ritmo, rima e estrofe, que resulta extremamente banal, incomoda o ouvido mais refinado e parece contrastar com alguma coisa muito sutil e impalpável que nos impede de deixá-lo de lado como gênero menor (ÁVILA, 1995, p. 203).

A autora associa as restrições formais repetitivas do poema *nonsense* à sensação ambígua causada no leitor em que há, perceptivamente, uma *ordenação* naquilo que lê, isto é, de que se trata de um texto no qual um esforço sobre sua construção foi realizado, ao mesmo tempo em que há uma completa surpresa ou *falta de sentido* em sua organização semântica. Para Ávila, portanto, ao se falar de um poema *nonsense*, um recurso com a rima auxilia o poeta a se ancorar numa tradição poética que seja capaz de apaziguar o estranhamento causado pela dimensão semântica, do conteúdo do poema. Para ela “o nonsense nega a viabilidade ou utilidade sequer, de uma solução e adere à consonância da rima como única afirmação possível

em um mundo onde a linguagem se tornou um passatempo ocioso. (...) ao optar pela rima, os poetas nonsense optam também pelo passado e pelo estático” (ÁVILA, 1995, p. 205).

Mesmo com todas as ressalvas de seu trabalho, uma vez que seu objeto sejam apenas os poemas *nonsense* de Carroll e Lear, pode-se dizer que a percepção de Ávila quanto à função poética da rima está intrinsecamente ligada à sua potencialidade enquanto *jogo* de linguagem, que eram muito populares na Inglaterra vitoriana, justamente o período em que a produção dos poemas por ela analisados se deu. O que se argumenta aqui, no entanto, é a capacidade da rima para além de mero embelezamento ou recurso “metapoético”, como uma lembrança de que se está diante de um poema, mas sim como um recurso capaz de associar ideias, a princípio, sem relação alguma umas com as outras.

Patricia Waugh parece concordar com as ideias de Ávila, no sentido de que ela também reconhece que a presença da rima aponta para um registro linguístico distinto da fala cotidiana. Desse modo, a presença da rima, assim como a da organização formal reconhecível (discutida ainda no capítulo 3), aponta para a arbitrariedade do texto, sua não naturalidade e, possivelmente, sua frustração quanto a sua condição linguística.

Textos metaficcionalis geralmente tomam como tema a frustração causada pela tentativa de relacionar sua condição linguística ao mundo exterior. (...) Através da ênfase na associação arbitrária de sons, rima e imagem, a atenção se direciona à organização *formal* das palavras na literatura e se afasta de seu potencial referencial (WAUGH, 1984, p. 54).⁷³

O potencial referencial ao qual Waugh se refere é, justamente, a referência ao “*mundo real*”, no qual, aparentemente, para ela, não se encontram coincidências formais entre palavras (sejam sonoras ou ortográficas) a não ser que tenham sido *forjadas* por alguém. Nesse sentido, a postura de Waugh vai no sentido oposto à declaração de Muldoon citada há pouco. Ao dizer que acredita na existência de uma *tendência natural* das harmonias linguísticas de encontrar umas às outras, o poeta se põe no lugar do *inventor* em mais de um sentido do termo: “inventar”, etimologicamente, queria dizer “encontrar” (basta pensar na palavra “inventário”). Tem-se, hoje, uma associação da palavra “invenção” como sinônimo de “criação”. O poeta, para Muldoon, não apenas *cria* as coincidências, mas as *encontra*. Ou, ainda, numa construção da qual Muldoon muito se vale para comentar sua própria experiência de escrita poética, o poeta é o meio através do qual essas coincidências, uma vez que tenham se encontrado, se

⁷³ Metafictional texts often take as a theme the frustration caused by attempting to relate their linguistic condition to the word outside. (...) Through the emphasis on the arbitrary association of sound, rhyme and image, attention is drawn to the *formal* organization of words in literature and away from their *referential* potential

manifestam⁷⁴. Em uma transmissão de rádio posteriormente publicada em texto direcionada a estudantes dos colégios de Belfast, Muldoon defende que

A rima às vezes é vista, indevidamente, como sendo imposta sobre a língua em si. Um dos trabalhos do poeta é estar ciente dessas coincidências e ser capaz de usar a rima, ou ignorá-la completamente, como ele ou ela queira. Muito da poesia moderna não usa rima e não sofre nada por isso. De fato, alguns poetas argumentam que a rima pode ser uma distração e pode resultar em versos que são cantarolantes de uma maneira pouco atrativa. Mesmo assim, caso o poeta queira ou não tirar vantagem do potencial da rima, ele deve estar ciente de que ela é inerente à língua, e um dos meios cruciais pelos quais, desde muito cedo, encontramos formas no mundo (MULDOON, 1998b, p. 505).⁷⁵

Muldoon acredita, então, na potência da rima como molde, como *forma*, através da qual se pode organizar o mundo. Em seu texto proveniente de uma das palestras por ele proferidas durante o período que lecionou na Universidade de Oxford, Muldoon, ao analisar profundamente um poema de Robert Frost, fazendo diversas associações de sua obra à de poetas que o influenciaram e que podem ser reconhecidos no texto, determina pressupostos algo contraditórios tanto para o leitor quanto para o escritor de poesia (aos moldes do *stunt-reader* mencionado no capítulo 3).

Então. O que eu posso dizer? Vocês têm diante de vocês uma pessoa que (1) defende a primazia do desconhecimento, mas insiste num conhecimento quase completo por parte do poeta como primeiro leitor, (2) aceita que o poeta é necessariamente um produto de seu tempo, alguém tentando fazer sentido de si em seu tempo, através do qual se pode contar melhor o tempo, mas, muito por causa disso, insiste na liberdade de não se engajar diretamente qualquer posição política, (3) reconhece que o poema deve necessariamente efetuar uma mudança no mundo mas aceita, tanto relutantemente quanto com uma sensação de alívio, que essa mudança apenas pode ser leve, e (4) está tentado pela urgência pós-romântica expressa em Keats, no poema supracitado ‘Sleep and Poetry’, quando ele descreve ‘o grande fim / Da poesia, que deveria ser um amigo / Para acalmar as dores, e levantar os pensamentos do homem’, mas que nega a noção da poesia como

⁷⁴ Pode-se encontrar uma declaração nesse sentido no seguinte trecho, retirado de uma entrevista de Muldoon para o podcast OnBeing, datado de dezembro de 2015, após ouvir da entrevistadora o quanto ela achava produtivo, no podcast apresentado por Muldoon no site da revista New Yorker, ouvir os poetas lendo seus próprios poemas: “(...) to experience a poem is a combination of being able to read it and being about to hear it. Because there’s always something of interest in how, in particular, **the person through whom it came into the world** delivers it into the world. There’s something revelatory, again, about having that experience” (grifo meu).

⁷⁵ Rhyme is sometimes seen, improperly, as being imposed upon the language itself. One of the poet's jobs is to be aware of these coincidences and to be able to use rhyme, or to ignore it completely, as he or she chooses. Much modern poetry doesn't use rhyme at all, and suffers nothing for it. Indeed, some poets argue that rhyme can be a distraction and can result in lines that are sing-songy in a less than attractive way.

Even so, whether or not a poet takes advantage of the potential of rhyme, he or she must be aware of its being inherent to the language, and one of the crucial means by which, from an early age, we find shaped in the world.

uma força moral, oferecendo alívio e retribuição. Para os de vocês que ouço murmurando, 'Se supera', posso meramente sugerir, por mais franzino que possa parecer, que é parcialmente a partir desse confusão de contradições que continuo a me fazer ciente. Vai entender (MULDOON, 1998a, p. 127).⁷⁶

Pensando nos impactos que essas coincidências, quando usadas pelo poeta, podem causar, para Barbara Smith (1968), a repetição sistemática de fonemas não produz o que ela chama de “closural force” (força de desfecho), mas sim reforça a expectativa de continuidade do texto poético. Como observado por ela quanto ao soneto inglês, a força de desfecho se dá justamente na *mudança* do padrão rímico, trocando as rimas cruzadas por um dístico final de rimas emparelhadas. Ela ressalva, porém, a maneira como determinadas estruturas rímicas simétricas são capazes de transmitir essa sensação de completude:

Antes de tudo, precisamos distinguir cuidadosamente entre o senso de completude conferido a qualquer estrutura que é dado por nossa percepção de sua simetria formal e a verdadeira *determinação* de completude dada por um princípio formal. Portanto, um poema contendo um único quarteto em rimas *abab* parecerá formalmente completo, mas também será o caso de um poema contendo dois ou mais quartetos; pois o padrão simétrico é em si mesmo infinitamente repetível, e não importante quantas unidades do padrão sejam apresentadas a nós, seremos capazes de perceber a estrutura total como simétrica (SMITH, 1968, p. 49).⁷⁷

Portanto, a força de desfecho proveniente da rima se dá, para Smith, dessas duas maneiras: ao se mostrar reconhecível e simétrica, de modo a não deixar “pontas soltas”; ou na mudança do padrão que sinaliza que algo, estruturalmente falando, se modificou, sinalizando uma mudança que interrompa a sensação de repetição sistemática.

O lugar da rima na poesia contemporânea, claramente, não é o mesmo ocupado por ela até o início do século XX. Pelo menos quando nos referimos à poesia impressa. No entanto,

⁷⁶ So. What can I tell you? You have before you a person who (1) argues for the primacy of unknowing, yet insists on almost total knowingness on the part of poet as first reader, (2) accepts that a poet is necessarily a product of his or her time, someone trying to make sense of him or herself in their time, through whom the time may best be told, yet, largely because of that, insists on the freedom not to espouse directly any political position, (3) recognises that a poem must necessarily effect a change in the world but accepts, both reluctantly and with a sense of relief, that such a change can only ever be slight and (4) is tempted by the post-Romantic urge expressed by Keats, in the aforementioned 'Sleep and Poetry', when he describes 'the great end / Of poesy, that it should be a friend / To soothe the cares, and lift the thoughts of man', yet quite disavows the notion of poetry as a moral force, offering respite or retribution. To those of you whom I hear mutter, 'Get over yourself', I can merely suggest, however feeble it sounds, that it is partly out of this muddle of contradictions that I continue to try to make 'a ware'. Go figure.

⁷⁷ First of all, we must carefully distinguish between the sense of completeness conferred upon any structure by our perception of its formal symmetry and the actual *determination* of completeness by a given formal principle. Thus a poem consisting of a single quatrain rhyming *abab* will appear formally complete, but so will a poem consisting of two or more such quatrains; for the symmetrical pattern is itself infinitely repeatable, and no matter how many units of the pattern are presented to us, we will be able to perceive the total structure as symmetrical.

como o próprio Muldoon gosta de lembrar, a relação mais íntima, atualmente, com a poesia se dá através da canção, a qual, em muitos dos casos, presa por e preserva a rima. Gêneros como o hip-hop, inclusive, constroem todo seu *ethos* em torno da rima. David Caplan, em seu *Rhyme's Challenge*, aponta tanto os casos em que os artistas do hip-hop se valem da rima para xingar um adversário, como na batalha de rap; quanto para enaltecer ou até mesmo *seduzir*.

É possível declarar, portanto, que a rima não é uma técnica datada, muito distante do dia-a-dia, vide sua constante aparição na publicidade. O que parece ter havido foi justamente um movimento que a relegou a uma margem da escrita poética de modo que, quando usada, inclusive, como aponta Caplan, ela soe sempre mais como um aceno para o passado do que algo que esteja interesse em tratar do presente. Poetas como Muldoon, todavia, se dispõem a testar os limites da rima, a usar desse recurso a fim de que os poemas se enriqueçam de informação, de relações.

3.5.1 RIMA EM MULDOON

O primeiro contato com um poema de Muldoon chama a atenção para sua forma e a destreza técnica do poeta. Dentre as várias formas apresentadas neste trabalho, apenas a sextina não se baseia em rimas para sua elaboração; em vez disso, são usadas “palavras-finais” que se repetem numa ordem diferente a cada estrofe. Todas as demais, entretanto, têm como seu critério mais relevante a distribuição dos ecos rimáticos. O que se percebe, porém, é que, assim como Muldoon “distorce” as formas que utiliza em seus poemas, as palavras usadas pelo poeta nos fins de seus versos, ou seja, suas rimas, também estão algo distorcidas.

Andrew Osborn publicou em 2000 seu artigo intitulado “Skirmishes of the border: evolution and function of Paul Muldoon’s fuzzy rhyme”, no qual desenvolve o conceito da “fuzzy rhyme”, aqui traduzido como rima difusa. O primeiro movimento de Osborn é distinguir a “fuzzy rhyme” da “half rhyme”, ou “meia rima”. Segundo ele, uma “half rhyme” tanto pode se valer apenas dos sons vocálicos quanto apenas dos sons consonantais, diferentemente da “full rhyme”, em que vogais e consoantes devem ser levadas em conta. A “fuzzy rhyme” por sua vez, pode se assemelhar às “half rhymes”, no entanto apresenta critérios mais amplos.

O primeiro exemplo dado é justamente o de “Kate Whiskey”, único soneto no primeiro livro de Muldoon, o qual já foi comentado neste trabalho no capítulo 3.1.1, mas vale a pena recuperá-lo através dos comentários de Osborn:

Metade dos versos – 1, 3, 4, 7, 8, 11, e 12 – terminam em alveolares /s/ e /z/, enquanto os outros sete terminam labiodentais /f/ e /v/. Alternativamente, e mais interessadamente, pode-se dizer que o poema é uma série de sete dísticos, cujas rimas começam bem precariamente com “caves-safe” e ficam, de modo geral, mais exatas a medida que o poema se desenrola. De acordo com essa leitura, o poema trata tanto da segurança do fim dos versos quanto da produção de uísque caseiro. Muldoon como um poeta formal e sua persona lírica como um vendedor de uísque encontrar um jeito de desprezar as leis limitando a economia fluente de seus produtos (ORBORN, 2000, pp. 329- 330).⁷⁸

Para Muldoon, portanto, é possível realizar rimas não apenas entre os mesmos fonemas, mas também entre os pares surdos e sonoros dos pontos de articulação, como é o caso das labiodentais /f/ e /v/. Nesse sentido, o que se costuma ver como restrição acaba sendo ampliado a possibilidades antes não imaginadas, conectando palavras que, a princípio, não tinham pontos de contato em sua sonoridade.

A “fuzzy rhyme”, porém, não se limita a isso. Além da possível troca de pares surdos e sonoros, a variabilidade da posição desses fonemas também é muito frutífera para entendermos os pressupostos da elaboração rímica de Muldoon, assim como, através da forma, também se torna possível reconhecer temáticas abordadas no poema. Como exemplo, Osborn toma o penúltimo poema de *Why Brownlee Left* (1980), outro soneto (Osborn começa pelos sonetos por reconhecer neles uma declaração direta por parte do poeta de que ele pretende rimar).

THE ONE DESIRE

The palm-house in Belfast's Botanic Gardens
Was built before Kew
In the spirit that means to outdo
The modern by the more modern,

That iron be beaten, and glass
Bent to our will,
That heaven be brought closer still
And we converse with the angels.

The palm-house has now run to seed;
Rusting girders, a missing pane
Through which some delicate tree
Led by kindly light

⁷⁸ Half the lines - 1, 3, 4, 7, 8, 11, and 12 - end in the alveolars /s/ and /z/, while the other seven end in the labiodentals /f/ and /v/. Alternatively, and more interestingly, one could say that the poem is a series of seven couplets, the rhyming of which begins most precariously with caves-safe and grows generally more exact as the poem progresses. According to this reading, the poem is as much about securing line endings as promoting safe moonshining. Muldoon as a formal poet and his lyric persona as a whiskey salesman both find clever ways to flout the laws limiting the fluent economy of their products

Would seem at last to have broken through.
We have excelled ourselves again.

Como apontado por Osborn, Muldoon realiza duas rimas “seguras”, isto é, facilmente reconhecíveis, nas posições centrais dos quartetos, de modo a deixar claro para o leitor que realmente se trata de um soneto cujas rimas estarão presentes, ainda que não imediatamente percebidas. “Kew” e “outdo” produzem uma rima vocálica, assim como “will” e “still”, que ainda conta com um eco consonantal. “Gardens” e “modern”, no entanto, embaralham a sequência de fonemas de /r/ /d/ /n/ para /d/ /r/ /n/; enquanto “glass” e “angels” apresentam uma interrupção vocálica em lugares diferentes, uma entre os fonemas /l/ e /s/, a outra entre /g/ e /l/. Além disso, o sexteto final apresenta um dos mais interessantes atributos da “fuzzy rhyme”, em que não se pode dizer com exatidão os pares rimáticos, justamente porque, a depender do critério que se siga, pode haver mais de um, sem que necessariamente três palavras entejam rimando.

As palavras “pane” e “again” rimam perfeitamente, havendo um som vocálico e um consonantal ligando as duas. As outras quatro parecem confundir um pouco mais: o primeiro impulso parece sugerir que “seed” e “tree” formem um par rimático devido ao som /i/ alongado presente em ambas, o que resultaria em dizer que há uma rima entre “light” e “through”, que parecem compartilhar pouco entre si sonoramente, chamando mais atenção a ocorrência do “gh” mudo presente nas duas. Pelos critérios da “fuzzy rhyme”, porém, o /d/ final em “seed” pode ser substituído por seu par mudo, /t/, criando a rima bastante improvável entre “seed” e “light”. Por fim, “tree” ecoa em “through”, sinalizando também a transformação da oclusiva alveolar surda (/t/) em uma fricativa dental surda (/θ/).

Tudo isso também se reflete no conteúdo do poema: ao descrever a estufa do jardim botânico de Belfast, Muldoon faz referência aos ferros batidos e ao vidro que se dobra a nossa vontade, em nome do espírito que busca superar o moderno pelo mais moderno. Ou seja, as próprias palavras do poema se comportam como a matéria prima da estufa, podendo ser dobrada, nesse caso “distorcida” (outra tradução possível para “fuzzy”) à vontade do poeta. Além disso, ao usar a expressão “run to seed”, Muldoon faz um de seus jogos em que uma expressão idiomática reforça e/ou nega outros aspectos presentes no poema. Querendo dizer algo como “estar às traças”, isto é, abandonado, com aparência de desleixo, não deixa de ser gritante a presença da palavra “seed”, semente, quando justamente vai descrever que, mesmo assim, entre a ferrugem e as janelas quebradas, uma luz gentil conseguiu guiar uma árvore que escapa. É possível, inclusive, ler este poema sob a chave de um tema caro a Muldoon: destino e livre arbítrio; homem e natureza. O poema, neste caso, representa ambos. Ele cumpre seu

destino pensado pelo homem (o poeta), embora seja modificado para isso; e ao mesmo segue seu próprio caminho, como que independentemente da vontade do poeta, se libertando das restrições que haviam sido impostas sobre ele.

Osborn nota que a partir de *Quoof* (1983), Muldoon praticamente abandona as rimas puramente vocálicas. Deve-se lembrar, porém, que a publicação do artigo é de 2000 e desde então Muldoon publicou outros cinco livros, nos quais é possível reconhecer, ainda que em número bastante reduzido, a presença de algumas. Dando sequência a seu artigo, Osborn elabora uma tabela de pares possíveis para a rima difusa que vão além da troca entre pares surdos e sonoros, tipos que se aproximam mais do estilo da rima entre “tree” e “through” em “The One Desire”. Há também, portanto, aproximações de ponto de articulação que cumprem bem a função, como a fricativa labiodental surda em “photograph” que pode rimar com a fricativa dental surda em “earth”; ou a fricativa labiodental sonora em “river” que pode rimar com a fricativa dental sonora em “brother”; assim como fricativa palatal surda em “perish” pode rimar com a africada em “breach”.

Outro ponto importante para entender a rima difusa, Osborn argumenta, é o papel das vogais. Embora elas não sejam imprescindíveis para reconhecê-la, sua presença pode ampliar o impacto da rima. Ainda assim, é mais comum que as palavras “inflex” ou “esvaziem”, como a sanfona de um acordeão, para receber vogais que não impedem que ainda haja uma rima entre determinadas palavras, como é o caso de “forget” e “forked”, “Minneapolis” e “my nipples”, até mesmo “melodeon” e “Muldoon’s”; havendo ainda os casos em que é possível rimar uma palavra terminada em consoante com outra que termina em uma vogal pronunciada, como em “order” e “oratorio”, ou “America” e “mark”.

Adiante no artigo, Osborn recupera o livro de Marjorie Perloff *Rhyme and Meaning in the poetry of Yeats*, em que a autora (baseada em René Wellek e Austin Warren) define três funções para a rima: 1) eufônica, isto é, o prazer causado pela harmonia entre os sons, como numa resolução musical; 2) métrica, uma vez que a rima sinaliza o fim de um verso e organiza as estrofes; e 3) semântico, em que Perloff se baseia nas teorias de Wimsatt, Hopkins, Jakobson, entre outros, para formular suas ideias. Osborn também recupera o acréscimo feito por John Hollander, o caráter mnemônico da rima, mas vai além, enfatizando que, principalmente em Muldoon, a rima funciona como meio de realizar associações até então não realizadas. Como exemplo, ele utiliza o poema “Something Else”, presente em *Meeting the British* (1987), brevemente comentado no capítulo 2 e novamente no capítulo 3.1.1, em que os 15 versos que compõem o poema são todos parte de uma única sentença:

SOMETHING ELSE

When your lobster was lifted out of the tank
to be weighed
I thought of woad,
of madders, of fugitive, indigo inks,

of how Nerval
was given to promenade
a lobster on a gossamer thread,
how, when a decent interval

had passed
(*son front rouge encor du baiser de la reine*)
and his hopes of Adrienne

proved false,
he hanged himself from a lamp-post
with a length of chain, which made me think

of something else, then something else again.

Osborn considera que os quartetos formam o padrão ABBA CDDC, uma vez que “weighed” e “woad” também compartilham o som semivocálico do início da palavra, enquanto “promenade” e “thread” rimam apenas no fim. Além disso, Osborn critica a leitura de Tim Kendall (1996) para a estrutura formal deste poema nos últimos sete versos, pois este reconhece rimas entre “passed”, “false” e “lamp-post”, restando as rimas “*reine*”, “Adrienne” e “again” (além de “think” ecoar a primeira rima “tank” e “inks”). O autor defende que uma rima puramente vocálica, sem nenhuma coincidência consonantal já deveria ser sinal de alerta, ainda mais por haver, no meio do último verso, a palavra “else”, repetida também como penúltima palavra do poema (e, é claro, no título). O que ocorre neste poema, portanto, é um encadeamento de ideias que se dá não apenas por livre associação – passando pelas cores que vêm a sua mente vendo a lagosta, passando pelo poeta Gérard de Nerval, sua desilusão amorosa e seu consequente suicídio –, mas através das rimas. Como comentado no capítulo 2, o verso extra neste soneto implica uma fuga da forma, uma força maior do pensamento em manter a corrente de ideias. Como Osborn muito bem aponta, não seria um grande problema encerrar o poema num longo verso “with a length of chain, which made me think of something else”, fazendo com que os tercetos cumprissem o padrão rímico EFF GEG. O que Muldoon realiza, no entanto, é um constante adiamento da rima final, já que “chain”, no meio do penúltimo verso, ecoa “*reine*”, “Adrienne” e “again”; na sequência é repetido, em fim de verso, a rima A com “think”, e “else” rimando com “false” numa posição que não se esperaria (talvez ela mesmo uma rima “falsa”? Ou uma rima “outra”?). Osborn ainda chama a atenção

para como “something else” aparece duas vezes seguidas no poema e, mesmo assim, cada uma quer dizer algo diferente: a expressão em si é elusiva de si mesma, isto é, faz referência a si própria enquanto simultaneamente aponta para uma outra coisa.

O uso da rima na obra muldooniana, portanto, transcende diversos limites impostos ao longo dos séculos quanto ao que poderia ou não ser caracterizado como uma rima. Por outro lado, ao não abrir mão do recurso na grande maioria de seus poemas, Muldoon também sinaliza um desejo e um empenho poético de demonstrar o quanto ainda há para ser feito com relação a rima, isto é, mostrar que, ao contrário de algumas concepções populares a respeito da técnica, sua presença não é limitadora, mas um recurso potente e com múltiplas funções.

4. TRADUÇÃO

Diante das reflexões realizadas quanto aos elementos temáticos e formais que constituem a obra de Paul Muldoon, o próximo passo desta pesquisa é pensar de que maneiras pode-se traduzir a poesia de Muldoon para o português, uma vez que, como demonstrado, sua forma e seu conteúdo são intimamente ligados, assim como seu lugar na tradição poética anglófona e, mais especificamente, com o mundo e o imaginário irlandês. Assim sendo, o presente capítulo discorrerá sobre as abordagens tradutórias e o aparato teórico que sustentam as escolhas das traduções para em seguida realizar uma leitura mais atenta dos poemas escolhidos para integrarem a coletânea em anexo ao fim deste texto, apontando as dificuldades de tradução e quais soluções foram encontradas até então. Em alguns casos, será relevante mostrar mais de uma tradução para o mesmo poema, justamente como exemplo do processo tradutório e de como ele se desenvolveu.

Uma vez que se trata de um projeto que tem como horizonte investigar a relação da poesia muldooniana com a forma fixa, o projeto de tradução que se faz presente aqui busca reproduzir não apenas o sentido semântico dos poemas, mas sua estrutura formal. Em seu clássico texto “Transluciferação Mefistofáustica”, Haroldo de Campos distingue a tradução poética preocupada em replicar a forma do poema de partida como atenta a uma “física” da tradução, em oposição às discussões do que ele chama de “metafísica” da tradução:

Traduzir a forma, ou seja, o “modo de intencionalidade” (*Art de Meinens*) de uma obra – uma forma significante, portanto, intracódigo semiótico – quer dizer, em termos operacionais, de uma pragmática do traduzir, re-correr o percurso configurador da função poética, reconhecendo-o no texto de partida e reinscrevendo-o, enquanto dispositivo de engendramento textual, na língua do tradutor, para chegar ao poema transcriado como re-projeto isomórfico do poema originário. O tradutor de poesia é um coreógrafo da dança interna das línguas, tendo o sentido (o conteúdo, assim chamado didaticamente) não como meta linear de uma corrida termo-a-termo, sineta pavloviana da retroalimentação condicionada, mas como bastidor semântico ou cenário pluridesdobrável dessa coreografia móvel. Pulsão dionisíaca, pois dissolve a diamantização apolínea do texto original já pré-formado numa nova festa sígnica: põe a cristalografia em reebulição de lava (CAMPOS, 2008, p. 181).

Para Campos, então, a tradução preocupada com a forma do poema refaz o percurso de elaboração formal que o poeta percorreu durante a escrita do poema na língua de partida, dessa vez, no entanto, tendo em mente como fazê-lo funcionar como um poema na língua de chegada. Ou seja, algo além de uma tradução que seja meramente semântica ou “literal”, que reproduza apenas o sentido do poema. Ainda que esse tipo de tradução tenha seu valor, sua

experiência de leitura se afasta daquilo que se espera ao ler um poema, ainda mais um poema como os de Muldoon, tão atrelado às características formais.

Assim como os irmãos Campos, outro poeta/tradutor interessado nas correspondências formais da tradução de poesia é Paulo Henriques Britto. Em diversos artigos e ensaios, Britto disserta a respeito de uma possível elaboração de um método que possa servir de base à tradução poética. Suas ideias, assim sendo, serão de grande valia para o estabelecimento de padrões aos quais outros tradutores possam ter se espelhado para realizar suas próprias traduções. Vale ressaltar que, diferentemente dos Campos, Britto não só evita como critica posturas “desconstrutivistas” dos Estudos da Tradução, e não procura neologismos que expliquem ou legitimem aquilo que faz ao traduzir um poema. Ainda assim, Britto é, com certeza, um dos tradutores de poesia mais preocupados em estabelecer paralelos de construção poética, também no domínio da forma, de tal modo que ele apresenta, no artigo “Correspondência formal e funcional em tradução poética”, três pressupostos que, para ele, seriam indispensáveis a uma boa tradução poética:

- (i) A é um objeto verbal no idioma α dotado de determinadas características prosódicas, retóricas, semânticas, etc., que fazem com que o consenso dos leitores falantes de α o considere um poema;
- (ii) B é um objeto verbal no idioma β dotado de determinadas características prosódicas, retóricas, semânticas, etc., que fazem com que o consenso dos leitores falantes de β o considere um poema; e
- (iii) leitores que conhecem as características definidoras de um poema tanto em α quanto β em consideram que há entre A e B uma certa relação de analogia — ou seja, que há uma correspondência mais ou menos próxima entre ao menos algumas características importantes de A e de B — tal que, se uma pessoa que conheça o idioma α mas desconheça o idioma β leia B, pode-se dizer que ela leu A (BRITTO, 2006b, p. 1).

Fica bem claro, pela exposição, a tradição filosófica analítica de matriz wittgensteiniana a qual Britto se vincula. De todo modo, suas pressuposições são postas à prova ao longo do artigo em questão, usando como exemplo um poema de Emily Dickinson traduzido por ele mesmo. A rima tem um papel fundamental na elaboração de seu texto final e na discussão presente no trabalho, embora ele mesmo reconheça que suas escolhas possam ser questionáveis, ainda que, em alguma medida, sejam satisfatórias, ao dizer que “a tradução das rimas consonantais de Dickinson por rimas toantes, solução que adotei nas minhas versões, é questionável:

embora haja uma boa equivalência formal entre as duas rimas, minha solução obscurece o que há de novo, revolucionário, mesmo, no verso de Dickinson” (BRITTO, 2006b, p. 13).

Nesse ponto, há um novo afastamento entre as propostas apresentadas pelos Campos e Britto. Os primeiros se valem dos neologismos para se referir a seu processo tradutório de modo que tais preocupações de *equivalência*, como as presentes em Britto, não sejam impedimentos ou motivo para “ressalvas”. Ao passo que Britto, ao estabelecer uma série de critérios de *correspondência formal*, cria também um objeto inalcançável, o qual ele já declarou considerar o objetivo do tradutor (embora já tenha também admitido que o poema traduzido também pode ser lido como original e que a equivalência completa é, de fato, impossível).

Neste trabalho, as traduções a serem apresentadas no final do texto se valem dos conceitos de tradução como elaborados por Haroldo de Campos, nos quais as escolhas do tradutor buscam emular ou, no mínimo, ecoar os aspectos formais que compõem o poema na língua de partida. A tradução, portanto, busca manter, pelo menos, aproximações entre o número de sílabas e/ou o tamanho dos versos, prezando mais pela característica poética do o rigor semântico de traduzir cada verbo do vasto vocabulário de Muldoon com a maior precisão possível. O mesmo se pode dizer das rimas: na grande maioria dos casos, as rimas das traduções buscam ficar na mesma posição que estavam no poema de partida. Eventualmente, num poema em que a posição das rimas seja menos importante, como algumas rimas dos sonetos de Muldoon que se cumprem de forma algo aleatória, a tradução se vale do mesmo critério do poeta de partida, e quebra a expectativa do leitor ao mudar o lugar da rima.

Similarmente, tendo em vista os critérios estabelecidos no capítulo anterior para o que constitui uma rima, algumas traduções também se valeram da concepção de rima difusa em alguns momentos em que, na língua de partida, tem-se uma rima perfeita. Do mesmo modo, em alguns casos, as rimas difusas podem estar, em tradução, aparecendo como rimas perfeitas.

De modo geral, portanto, o que se busca na tradução é causar no leitor a sensação de estar lendo um poema e não um paratexto auxiliar para compreender os poemas. Não estão em jogo, portanto, equivalências 1 para 1, mas sim relações que se constroem entre dois poemas que compartilham princípios constitutivos e que, aos modos de Britto, até podem ser lidos como “o mesmo poema”. Cabe a ressalva, porém, de que, mais do que isso, as traduções, ao se empenharem em reproduzir as características formais do poema, também devem ter potência própria e, acima de tudo, serem elas mesmas poemas.

Ademais, mesmo sob um viés brittiano (ainda que ele não o leve às últimas consequências), quando se fala em tradução, se partirmos das discussões encabeçadas por

Barbara Cassin (2018), fala-se de algo que é capaz de romper com o princípio da não-contradição aristotélico, uma vez que o texto traduzido, ao mesmo tempo, *é e não é* o texto original.

Eu defendo que a tradução, mais ainda que a escritura, viola regularmente o princípio de não-contradição apenas na mesma medida em que existem mais de uma (mais de uma: possível/boa/correta/verdadeira?), porque isso é suficiente para violar o princípio, ao menos em sua forma aristotélica. O princípio de não-contradição se funda sobre a exigência da univocidade estrita: uma palavra, um sentido, ou, em qualquer caso, não dois sentidos de cada vez, não ao mesmo tempo dois sentidos. Contudo, sempre há, com a tradução, um confronto entre duas equivocidades não sobrepostas (CASSIN, 2018, p. 113).⁷⁹

Desse modo, qualquer tradução sempre refuta o princípio, já que suas palavras são e não originais; fazem e não fazem parte da poética tanto daquele que traduz quanto daquele que é traduzido. Nesse sentido, ainda, Muldoon leva essa questão mais adiante: seus usos da forma, pode-se dizer, *são e não são* aquela forma. Consequentemente, as traduções aqui apresentadas, com enfoque quanto a sua forma (principalmente as tradicionais), reconhecem na utilização da forma uma maneira possível de produzir sentido, sem estar aprisionado a conceitos como “fidelidade”, as quais, via de regra, querem dizer apenas fidelidade semântica. Como escrevem Rodrigo Tadeu Gonçalves e Guilherme Gontijo Flores:

A metáfora da tradução como transporte de sentidos é ainda a mais terrível. Ela nos leva a crer que o que se traduz é algo que está lá, por debaixo das palavras, no domínio do sentido, objetivamente existente, essencialmente presente. Daí as preocupações excessivas com fidelidade e correção, com lealdade, com correitude. Na medida em que percebemos que o sentido é algo que nos aproximamos via língua, a matéria bruta da linguagem, fica fácil perceber que cada manifestação linguística em performance, na crueza bruta de seus significantes, letras ou sons, é única. Essa unicidade, porém, não deve impedir o trânsito de tradições e conteúdos, pois eles circulam. A tradução acaba por se parecer com o xamanismo, que aproxima domínios diferentes, aparentemente incomunicáveis. E deixa entrever, nos sons, nas letras, o que é próximo, o que é quase, o que é e não é. Daí a tradução. Finalmente, entendemos e não entendemos qualquer coisa que seja dita. E assim caminha a humanidade, em qualquer ato de interpretação, de diálogo, de tradução (FLORES; GONÇALVES, 2015, pp. 175-6).

⁷⁹ Je soutiens que la traduction, plus encore que l'écriture, viole régulièrement le principe de non contradiction dans la seule mesure où il y en a plus d'une (plus d'une: possible/bonne/correcte/vraie?), car cela suffit à contrevvenir au principe, au moins dans sa forme aristotélicienne. Le principe de non-contradiction est fondé sur l'exigence d'univocité stricte: un mot, un sens, ou en tout cas pas deux sens à la fois, pas en même temps deux sens. Or, il y va toujours, avec la traduction, d'une confrontation entre deux equivocités non superposables.

As traduções já publicadas em português para poemas de Muldoon não receberam atenção quanto aos processos formais de composição, como é o caso das propostas realizadas por Viviane Carvalho da Anunciação. Seu artigo “O Brasil de Paul Muldoon” tem um foco bem específico e, segundo ela, as traduções pretendiam “mostrar ao leitor brasileiro a representação de seu país feita por um poeta norte-irlandês” (ANNUNCIÇÃO, 2012, p. 102), uma vez que todos os poemas que apresenta em tradução neste artigo citam o Brasil de alguma maneira. Outro ponto relevante que diferencia a maneira com que a presente dissertação busca se relacionar com a poesia de Muldoon e propor traduções para ela também pode ser evidenciado pelo seguinte trecho, enquanto a autora relata a dificuldade de traduzir o poema intitulado “Brazil”:

A maior dificuldade de tradução do poema envolve os termos “widdershins” e “deasil”. Enquanto no poema optamos pela tradução “sentido anti-horário” e “sentido horário”, é essencial ressaltar que tais correspondências não são suficientes para expressar o significado do poema. A palavra “widdershins” tem origem na baixa Idade Média e significa ir contra a direção do sol, atitude que poderia trazer má sorte para os povos antigos das Ilhas Britânicas. Na mitologia de Yorkshire, acreditava-se que o ato de caminhar no sentido horário, ao redor de cogumelos, poderia abrir um portal entre o mundo humano e o mundo das fadas. Igualmente, a palavra “deasil” tem origem no gaélico antigo e significa caminhar no sentido do sol. Contudo, o termo também é válido para rituais druidas que envolviam danças em torno de objetos inanimados ou pessoas. A dança no sentido horário evoca qualidades positivas (ANNUNCIÇÃO, 2012, p. 104).

Embora seja evidente que, sim, a falta de um tipo de equivalência entre os significados dos termos e, mais especificamente, o peso de sua origem cultural e etimológica dificultem a tradução de determinados trechos, ao chamar esse problema de “a maior dificuldade” ao traduzir um poema de Muldoon, subentende-se que as questões formais para construir o poema em língua portuguesa estão longe de ser uma preocupação. Ou seja, Anunciação está preocupada apenas em traduzir “literalmente” e da maneira mais “fiel” possível, a fim de fazer o leitor compreender o conteúdo do poema, sem chamar a atenção para as rimas e a métrica, deixando de lado o fato de que ambas não só fazem parte como alteram ativamente a experiência de leitura do poema. Forma sempre é conteúdo. Em alguns casos, no entanto, é possível reconhecer algumas rimas, por exemplo, ainda que pareçam ter sido, muito provavelmente, mero acaso, como a rima entre “pente” e “turbante”, por exemplo.

Quanto ao tamanho dos versos, claramente não houve preocupação alguma em manter nem ao menos um número aproximado de sílabas ou de elaboração entre tônicas e átonas. Tomemos o primeiro verso de exemplo, “When my mother snapped open her flimsy parasol”:

treze sílabas poéticas com acentos marcados nas sílabas 3, 5, 6, 9 e 13. Como abordado no capítulo 3, Muldoon se preocupa menos com a distribuição silábica de seus versos, se compararmos ao esforço da regularidade estrófica e do uso das rimas, tendo em vista o uso quase constante que o poeta faz da polimetria dentro de um mesmo poema; além da variedade de pés métricos presentes num mesmo verso. De todo modo, a tradução de Annuniação diz “Quando minha mãe abriu com um solavanco sua fraca sombrinha”: dezenove sílabas poéticas com acentos marcados nas sílabas 1, 3, 5, 7, 12, 14, 16 e 19 (a princípio: ressalte-se que, a depender da performance realizada numa possível leitura em voz alta do poema, alguns acentos podem mudar).

Fica evidente logo de cara qual é a proposta de tradução quando o verbo “to snap open” vem para o português como “abrir com um solavanco”. Ainda que essa seja uma tradução mais do que aceitável para o sentido do verbo, algo próximo do que temos em “escancarar”, a adição de tantas sílabas extras no verso tende a diminuir seu impacto, talvez justamente por esmiuçar os sentidos, deixando os impactos estéticos não só em segundo plano, mas quase que completamente obliterados.

Prosseguindo com o exemplo, a tradução aqui proposta para o verso é a seguinte: “Quando a minha mãe abriu o frágil guarda-sol”. O verso se aproxima mais do poema em inglês no número de sílabas, visto que ambos têm treze. Já na distribuição dos acentos, há um acréscimo de duas sílabas e, como Annuniação, um ritmo trocaico fica mais evidente. Mesmo que interessante imageticamente, a questão da velocidade com que se dá o ato de abertura do frágil guarda-sol (ou da fraca sombrinha), o que pode implicar pressa ou falta de cuidado e até mesmo a rapidez ou o susto com que se dá a descoberta sexual do protagonista do poema (uma análise mais atenta será apresentada adiante), não parece *essencial* para a construção do efeito do poema que o modo de abertura do objeto seja preservado em detrimento de um elemento, a meu ver, crucial, como o número de sílabas no verso, seu ritmo e a presença da rima.

Comparemos, então, o poema de Muldoon e a tradução feita para este trabalho:

BRAZIL

When my mother snapped open her flimsy parasol
it was Brazil: if not Brazil,

then Uruguay.
One nipple darkening her smock.

My shame-faced *Tantum Ergo*
struggling through thurified smoke.

Later that afternoon would find
me hunched over the font

as she rinsed my hair. Her towel-turban.
Her terrapin

comb scuttling under the faucet.
I stood there in my string vest

and shorts while she repeated, ‘Champi ...?
Champi ...? Champi ...?’ Then,

that bracelet of shampoo
about the bone, her triumphant ‘ChampiÑON’.

If not Uruguay, then Ecuador:
it must be somewhere on or near the equator

given how water
plunged headlong into water

when she pulled the plug.
So much for the obliq-

uity of leaving *What a Boy Should Know*
under my pillow: now vagina and *vas*

deferens made a holy show
of themselves. ‘There is inherent vice

in everything,’ as O’Higgins
would proclaim: it was O’Higgins who duly

had the terms ‘widdershins’
and ‘deasil’ expunged from the annals of Chile.

Em tradução:

BRASIL

Quando a minha mãe abriu o frágil guarda-sol
era Brasil: se não Brasil,

era Uruguai.
Um mamilo marcava um ângulo.

O envergonhado *Tantum Ergo*
lutando contra o turíbulo.

Depois a tarde encontraria
 ela, sobre a pia,

 me penteando. A toalha-turbante.
 E cai seu pente

 embaixo da torneira. Enquanto
 eu, vestindo uma regata

 e shorts, ouço ela repetir ‘*Champi...?*
Champi...? Champi...?’ Então,

 a pulseira de xampu
 no punho, seu triunfante ‘*ChampiÑON*’.

Se não Uruguai, era Equador:
 tinha que ser ao menos perto do equador

 pelo jeito que a água
 ia de encontro a própria água

 se puxava o plugue.
 Nem adiantou a obliq-

 uidade de pôr *Lições aos garotos*
 na minha cama: *canal deferente* e

vagina agora são postos
 como sacros. ‘Há vício inerente

 em tudo’ como O’Higgans
 diria. Foi O’Higgans quem, tranquilo,

 fez dos termos ‘widdershins’
 e ‘deasil’ extintos dos Anais do Chile.

O poema descreve uma descoberta sexual enquanto um rapaz tem seus cabelos penteados pela mãe. A memória parece, ela mesma, difusa, uma vez que o narrador não sabe apontar com precisão em qual país sul-americano ele estava na época dos eventos que conta. A mãe tenta pronunciar um fonema característico do espanhol e tem dificuldades, o que aponta para sua origem como diferente do lugar onde estão. Finalmente, ao imaginar que talvez estivesse perto da linha do equador, a imagem da água que desce o ralo sem rodeios aponta para uma rapidez de desenvolvimento típica da puberdade. Essa imagem é ainda recuperada pelos dois termos finais explicados por Annuniação, visto que acima do equador a água (em grandes quantidades, principalmente, devido ao fenômeno físico conhecido como força de Coriolis, e

mais facilmente perceptível em ciclones e furacões) escorre no sentido anti-horário, enquanto que no hemisfério Sul, gira no sentido horário. Similarmente, a obliquidade nada oblíqua da mãe do narrador em deixar um livro com título tão direto ao alcance do mesmo mostra que a mãe percebeu que seu filho está mudando. A evocação de O’Higgins é outro exemplo das referências históricas das quais Muldoon tanto se vale. Bernardo O’Higgins é uma das figuras centrais no movimento de independência chilena, sendo considerado “pai da pátria”. Nascido na América do Sul, seu pai, Ambrosio, era um oficial espanhol nascido na Irlanda, ainda que O’Higgins seja considerado um filho ilegítimo. Muldoon, então, associa as duas histórias. Nesse sentido, o uso das palavras “widdershins” e “deasil” parece fazer mais sentido se não for traduzido, visto que, justamente pela posição de O’Higgins como um dos responsáveis pela independência, sua intenção parece ser a de retirar dos Anais do Chile duas palavras que remontavam ao mesmo tempo a sua própria origem e ao estado de colônia, num outro paralelo com a mudança, a puberdade, a descoberta sexual e a independência.

Formalmente, o poema se organiza em 15 dísticos, divididos em três seções que aumentam sempre com o acréscimo de duas novas estrofes. O esquema das rimas, por sua vez, segue o seguinte esquema: na primeira seção, primeiro dístico rima entre si, AA, ao passo que os seguintes apresentam rimas cruzadas, BC / BC. A segunda seção acrescenta dois dísticos com rimas emparelhadas, formando o padrão AA / BB / CC, para, enfim, surgir o padrão de rimas cruzadas, DE / DE. Finalmente a última seção acrescenta dois dísticos de rimas cruzadas e mantém os três de rima emparelhada, criando a sequência rímica AA / BB / CC / DE / DE / FG / FG / HI / HI⁸⁰. Essa diferença que marca a parte final do poema corrobora as teorias de Barbara Smith (1968) exploradas no capítulo 3 quanto o desfecho poético.

Diferentemente de Anunciação, a maior dificuldade ao realizar a tradução aqui apresentada se deu, principalmente, no movimento de buscar, pelo menos, se aproximar o número de sílabas poéticas dos versos. Além disso, a posição das rimas foi mantida, uma vez que seus ecos expostos num padrão rígido e facilmente reconhecível fazem parte da leitura do texto e dos efeitos por ele causados. As resoluções das rimas, como esplanadas em 3.5 e 3.5.1, além de criarem a sensação de finalidade e ordenamento, cruzam ideias chave para a interpretação do poema. Em alguns casos, o preciosismo muldooniano ao escolher suas palavras de fim de verso auxilia a tradução, já que é possível manter, em português, palavras

⁸⁰ Recomeço a nomear as rimas em A a cada seção nesse poema, mas cabe a ressalva de que as rimas não se repetem em cada uma delas. No entanto, por se tratar de um poema não tão curto, nomear as rimas, cada uma com uma letra, seria algo exaustivo e até dificultaria a compreensão do esquema. Em poemas como “Incantata”, no entanto, devido a seu esquema de rimas espelhadas, isso seria mais complicado de ser mantido.

com a mesma origem etimológica nos dois idiomas e que, graças aos critérios da rima difusa, configuram rimas ao modo de Muldoon, como é o caso de “*Ergo*” e “Uruguai”, ou de “plugue” e “obliq-”. Em outros casos, algumas mudanças se fazem mais produtivas, como inverter a posição de “vagina” e “*vas deferens*” no poema de partida, a fim de ganhar a rima entre “deferente” e a palavra “inerente”, vinda da frase de O’Higgins. A rima final, no entanto, “duly” e “Chile”, em inglês, parece causar mais impacto por compartilharem a consoante e o som vocálico final, tendo a vogal anterior diferenciada; ao passo que “tranquilo” e “Chile” fazem o oposto, soando mais como uma rima toante, ainda que enriquecida pela presença da consoante idêntica.

Para além disso, ainda primeira seção, o “*Tantum Ergo*” parece não ter sido bem entendido por Annuniação que apresenta a tradução “Minha face enrubescida *Tantum Ergo* / Sofrendo sob a fumaça do turíbulo”. Na expressão “My shamed-face *Tantum Ergo*”, “shamed-face” está adjetivando as palavras seguintes, como em “heart-shaped box” (caixa com/em formato de coração). *Tantum Ergo* são as duas primeiras palavras da última estrofe de um hino composto por São Tomás de Aquino conhecido como *Pange Lingua*. Assim sendo, imagina-se que o narrador do poema seja um coroinha (como o próprio Muldoon foi em sua infância) e que, durante a missa, tenha sentido algo que apontasse para esse desejo sexual latente que começa a se manifestar, de modo a ter ficado envergonhado enquanto dizia as palavras “*Tantum Ergo*”, daí a opção “o envergonhado *Tantum Ergo*” para traduzir este verso.

Em 2016, Muldoon lançou seu segundo volume de poesia reunida, simplesmente intitulado “*Collected Poems: 1968 – 2014*”. Para cada livro de seus 12 principais projetos poéticos publicados até então, o próprio Muldoon selecionou 5. Ainda que tenha levado em conta as escolhas de Muldoon quanto aos seus próprios poemas, algumas delas não foram as mesmas que manteve para a coletânea deste trabalho.

O poema “The Boundary Commission”, presente em *Why Brownlee Left*, é um bom exemplo a ser usado quanto as transformações de um texto traduzido. O poema de partida é o seguinte:

THE BOUNDARY COMMISSION

*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.

Aparentemente simples, o poema apresenta um esquema de rimas de fácil reconhecimento, como ABBA CDDC. No entanto, ainda que os sons /r/ não se repitam no quinto e no oitavo verso, a vogal anasalada em todos parece que indicar uma relação entre eles, de modo a classificar o esquema rímico como ABBA ACCA. As rimas dos versos internos, por sua vez, são exemplos das rimas difusas muldoonianas. O fonema /st/ aparece tanto em “street” quanto em “states”; enquanto “glass” e “ages” compartilham a relação dos fonemas /g/ e /s/ junto ao som vocálico /a/, ressaltando que há, como em outros poemas, uma inversão da posição desse som vocálico. A primeira tentativa de tradução apresentava o seguinte resultado:

A COMISSÃO DE FRONTEIRA

*Tá lembrado daquela vila que a fronteira
Ficava no meio da estrada,
Açougue e padaria, cada num estado?
Hoje ele lembrou o jeito que um aguaceiro*

Na rua Golightly parecia parar
Bem no meio, como se um vidro
Tivesse tombado. Ele ficou lá, por eras,
Pensando em qual lado, se algum, devia estar

O jogo etimológico entre “street” e “estrada”, capaz de manter a mesma rima com “estado” funciona bem, no entanto a sintaxe do verso, devido às restrições silábicas as quais se impôs o tradutor, deixa a desejar, deixando um verso bastante simples em inglês com aspecto engessado. Além disso, a proximidade entre “fronteira” e “aguaceiro”, ainda que bastante perceptível e válida como rima toante, poderia ser mais bem trabalhada. As rimas de infinitivo “parar” e “estar” são bem pouco atrativas, ainda que, pelo menos, não tenha havido torções sintáticas que colocassem o infinitivo no fim do verso. Por fim, “eras” e “vidro” compartilham apenas o som /r/, não favorecendo nem o encontro consonantal que destaca a palavra. Numa segunda tentativa, a tradução obteve o seguinte resultado:

A COMISSÃO DE FRONTEIRA

*Tá lembrado daquela vila em que a fronteira
Cortava a rua na metade,
Açougue e padaria, cada num estado?
Hoje ele lembrou do jeito que um aguaceiro*

Parou na rua Golightly, tão devagar,

Bem no meio, como se um vidro
 Tivesse caído. E ficou lá, indeciso,
 Pensando em que lado, se algum, devia estar.

Usar a o adjetivo “devagar” como rima para o verbo “estar” melhora a rima, uma vez que faz isso entre classes gramaticais diferentes, de modo que ela soe menos óbvia. Do mesmo modo, “vidro” e “indeciso”, uma rima totalmente vocálica, também funciona, principalmente por apresentar as mesmas vogais nas mesmas posições. No entanto há ainda questões sintáticas, como o uso quase excessivo de apostos, que exigem mais do leitor, num poema que, ao menos em aparência, se apresenta com simplicidade. Após outras elaborações e reflexões quanto ao papel essencial das rimas na poesia de Muldoon, a versão final a ser apresentada ao fim desse texto será a seguinte:

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.

Como não acontecia nas versões anteriores, procurou-se, ao menos, soar todos os versos das pontas das estrofes com alguma semelhança. A solução aqui adotada foi a rima toante que reproduz os sons vocálicos /u/ e /a/, deixando ao centro as rimas difusas, de modo que elas rimem como emparelhadas, mas também entre uma estrofe e outra, seguindo a lógica da rima entre pontos de articulação. Sendo assim, “centro”, “outro”, “vidro” e “pedra” podem tanto ser lidos como rimas BB e CC quanto BB e BB. Há, desse modo, uma fronteira tênue, difusa, também entre as próprias rimas que, como o personagem do poema, não decide um único lugar com o qual se identifica.

Um dos poemas traduzidos de *Quoof* (1983) é “Aisiling”, que comenta a respeito das greves de fome na Irlanda do Norte no começo dos anos 80. 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. Esta, por sua vez, costuma representar a Irlanda. Como é característica de Muldoon, a alusão a este

tipo de poema só pode ser feita graças ao título, já que, como veremos, o poema cumpre os requisitos para ser classificado como tal apenas de modo muito sutil.

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*.

Em tradução:

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.

Lambida e promessa. Líquido larval.
 Trago a amostra à Doutora Preseiro.
 Que retribui, confiante: *Nada Estranho*.

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, deusa que traz o dia? Ou talvez a deusa Flora, responsável pelo florescimento, pela primavera (outra imagem nítida de recomeço de esperança). Em seguida é citado o nome Artemidora, no feminino. Artemidoro, no masculino, foi um oniromante que viveu no século II d.C., e escreveu, em grego, a obra *Oneirokritikon*, conhecida como “Sobre a Interpretação dos Sonhos”, ou seja, a ideia de um sonho premonitório é inserida dentro do poema. Se associadas às ideias trazidas pelas deusas anteriormente mencionadas, talvez possamos falar num sonho premonitório em que haja um possível recomeço. E isso se intensifica ainda mais ao ser trazido o nome de Vênus, deusa do amor. Após anunciar, com 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. Mas então surge Anorexia. É possível até pensar na troca etimológica que ocorre entre os nomes, já que todos os anteriores vinham de raízes latinas, enquanto anorexia provém do grego. De todo modo, num poema intitulado “Aisling”, onde espera-se encontrar com uma figura onírica feminina que representa a Irlanda, encontramos a imagem da anorexia, da magreza, da doença da fome autoimposta. Em seguida, num verso de apenas uma linha, qualquer tipo de esperança ou encanto que possa ter sido construído antes se desfaz quando o poeta declara que, na verdade, é difícil saber a distinção. 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, ainda que isso, por enquanto, apenas represente ingerir nutrientes através de soros. Mas é mais curioso que a última imagem feminina a integrar o poema não seja Anorexia, mas sim Doutora Preseiro, para a qual o poeta entrega uma amostra (de sangue?), 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 isto seja possível.

Quanto a sua forma, uma vez que os “aisiling” não tinham forma fixa, mas eram um gênero poético, como a elegia, Muldoon distribui suas rimas de modo quase imprevisível. No entanto é possível reconhecer o seguinte padrão: ABC / DE / XACG / X' / HGX''II / HED. Tanto X quanto X' e X'' são versos que não apresentam ecos rimáticos. Um justamente ao citar a deusa Flora, outro no verso isolado em sua estrofe que diz “não haver diferença, e,

finalmente, os “grevistas de fome”. A não rima na poesia de Muldoon chama a atenção e busca isolar os conceitos por ele utilizados. Além disso, o nome da médica foi modificado no poema de chegada. “Preseiro” buscou trazer a ideia de “presa” como descrição da dentição das feras, assim como, em inglês, “maw” também o faz; além de aproveitar homofonia entre “presa” como dentes e “presa” como a condição, no feminino, daquela que teve sua liberdade cerceada. Outra dificuldade, bastante recorrente ao se traduzir Muldoon, é a presença de plantas características da Irlanda. Em alguns casos, nem há tradução ao português, uma vez que nenhum lugar falante de português possua tal vegetação; e, quando há, os nomes podem ir para lugares totalmente diferentes e complicar a tradução⁸¹. É interessante, lembrar, porém, que não necessariamente qualquer falante de inglês, mesmo que nascido na Irlanda, terá o conhecimento necessário para reconhecer as plantas de imediato, visto que é uma característica bastante muldooniana essa descrição da paisagem associada a seu vasto vocabulário e os jogos etimológicos que eles produzem.

Como último exemplo, um poema curto presente na coleção *Maggot*, lançada em 2010:

OHRWURM

Just as I'm loading up on another low carb pork rind snack
I spot in my wing-fuselage connection a fatigue crack.
It bears out my suspicion this low-level hum's a soundtrack
And everything I've seen so far I've seen so far in flashback.

Num primeiro momento o poema parece bastante simples: quatro versos, todos com 15 sílabas poéticas, todos com o mesmo eco rimático perfeito “-ack”. O impulso natural seria realizar o mesmo procedimento em português, substituindo as rimas em –“ack” por alguma outra que se encaixe na proposta do poema. No entanto, ao levar em conta o contexto em que o poema aparece no livro (e do livro como um todo em que a figura do verme e imagens de decomposição se espalham por toda sua extensão), percebemos que há mais complicações.

Como explorado no capítulo 2, nesse livro Muldoon explora ao máximo seu conceito de “imarragia”, isto é, poemas que “sangram” uns sobre os outros. No sexto poema de *Maggot*, “A Hare at Aldergrove”, em que o poeta reflete quanto à sua origem, em dado momento tem-se os seguintes versos: “(...) her pain rising above the collective pain / with which we've been

⁸¹ Um bom exemplo é o caso da “English-plantain”, conhecida em português como “língua de ovelha”, mencionada no poema “The Firing Squad”, em que o poeta compara a planta a ervas daninhas, que surgem em qualquer lugar e dominam a paisagem. No poema, Muldoon faz outra referência a Joseph Mary Plunkett, rebelde irlandês fuzilado pelo exército britânico em 1916. É inevitável a associação de uma planta com “English” em seu nome e que se espalha incontrolavelmente, como o *modus operandi* do império britânico, algo que “língua de ovelha” não recupera.

inundated / as this one or that has lauched na attack / to the slogans of ‘Brits Out’ or ‘Not an Inch’ / or a dull **ack-ack** / starting up in the vicinity of Ballynahinch (...)” (o poema continua a mesma sentença até seu término – é nesse livro que Muldoon explora, mais do que em outros volumes, tanto a extensão dos versos quanto das sentenças). De todo modo, o “ack-ack” mencionado é um tipo de artilharia antiaérea (anti-aircraft). “Ohrwurm”, em alemão, é algo como “minhoca de ouvido”. O termo, porém, é usado para designar aquela música que não conseguimos tirar da cabeça. O poema, então faz referência a um zumbido que serve de trilha sonora, enquanto usa vocabulários aeronáuticos, como “conexão asa-fuselagem”, “abastecer”, levando o imaginário do leito para esse mundo. As rimas em “-ack”, portanto, assim como a minhoca de ouvido, ou o zumbido mencionado, são mais um reforço ao imaginário trazido pelo poeta. Com isso em mente, é possível traduzir o poema da seguinte maneira:

OHRWURM

Enquanto eu me abasteço com os torresmos de boteco
na conexão de minha asa e fuselagem sinto um teco.
Apoia a suspeita que o zumbido é trilha desse eco
e o que até hoje eu vi até hoje eu vi num repeteco.

Ao utilizar as rimas em (t)eco, tentou-se evocar no leitor não a artilharia que derruba aviões, mas um nome popular de um avião de pequeno porte, o teco-teco. Além de tudo, o poema parece descrever um *ataque* cardíaco. O repeteco, o “flash-back”, então seria essa vida passando diante dos olhos quando se está à beira da morte; ao mesmo tempo, ela mesma é uma repetição das demais rimas e mantém esse eco na cabeça de quem o lê ao longo de todo livro, como um zumbido que não apenas transborda/sangra imagens, mas também os sons.

4.1 TRADUÇÃO EM MULDOON⁸²

Hoje, Muldoon já elenca treze livros de poesia entre suas principais coleções, mas, além delas, também lançou livros de ensaios, editou uma coletânea de poesia irlandesa contemporânea, da obra de Byron e de John Donne, literatura infantil, libretti de ópera, teatro, letras das músicas que compôs para as bandas que teve ao longo dos anos e, dentre outros, dois trabalhos de tradução de poesia em língua irlandesa ao lado da poeta Nuala Ní Dhomhnaill, *The Astrakhan Cloak* (1993) e *The Fifty Minute Mermaid* (2007). Em 1990, Muldoon já havia sido um dos 13 tradutores que participaram do projeto de tradução do livro de Ní Dhomhnaill

⁸² Uma primeira versão desta seção foi publicada em 2019 pela revista Letrônica da PUC-RS.

Pharaoh's Daughter (entre os outros poetas-tradutores estavam, por exemplo, Ciaran Carson e Seamus Heaney).

Ainda que Muldoon tenha começado suas primeiras tentativas de escrita poética em língua irlandesa e sob a alcunha de Pól Ó Muldon (O'CONNOR, 2011), ele logo preferiu continuar escrevendo poemas em inglês. Seu primeiro contato pessoal com Ní Dhomhnaill se deu através de uma carta enviada por Muldoon a ela contendo uma tradução para um de seus poemas, sem que a poeta tenha feito o pedido. Muldoon o fez simplesmente porque gostava muito do poema. O próprio Muldoon atribui sua vontade em traduzir Ní Dhomhnaill ao desejo de ler os poemas e considerar que a tradução seja o modo mais atento e dedicado de leitura que pode haver (JOHNSTON, 2013, p. 454).

Portanto, temos a primeira aparição oficial de Muldoon como tradutor em 1990, aos quase 40 anos e mais de 20 dedicados à escrita poética. Entretanto, como pretendo elucidar, as noções de tradução que Muldoon carrega por sua obra podem ser percebidas mesmo antes de sua primeira parceria com Ní Dhomhnaill, ainda que se voltassem mais para um outro tipo de processo tradutório. Primeiramente, podemos perceber que tipo de abordagem tradutória é a mais interessante para Muldoon:

Quero ir mais longe que Lowell e propor (1) que a “tradução poética” é ela mesma um “poema original”, (2) que o “poema original” em que ela se baseia é ele mesmo uma “tradução” e (3) que tanto o “poema original” quanto a “tradução poética” são manifestações de um tipo de poema-primevo. Afasto-me dessa última ideia, é claro, já que ela sugere um platonismo que mal posso digerir. Ainda assim, acho que este conceito de poema-primevo é útil de maneira metafórica, uma vez que eu não conheça qualquer outra metáfora que seja equivalha em complexidade à atividade tradutória (MULDOON, 2006, p. 195).⁸³

Desse modo, o próprio poeta já parte da noção de qualquer poema traduzido terá, invariavelmente, uma nova vida e será, ele mesmo, um novo poema. E é exatamente isso que percebemos ao analisarmos as traduções e as recepções que as mesmas recebem por parte da crítica, que vão desde aqueles que consideram um absurdo que os poemas tenham sido tão modificados pelo tradutor, aos que dizem que Muldoon, por ser um poeta superior a Ní Dhomhnaill, *melhora* os poemas em língua inglesa, se comparados com os originais em irlandês (como apontado por O'CONNOR, 2011); passando por aqueles, como Eric Falci

⁸³ I want to go further than Lowell and propose (1) that the “poetic translation” is itself an “original poem,” (2) that the “original poem” on which it’s based is itself a “translation” and (3) that both “original poem” and “poetic translation” are manifestations of some ur-poem. I shy away from this last idea, of course, since it smacks of Platonism I can’t quite stomach. Yet I do find this notion of the ur-poem useful on a metaphorical level, if only because I don’t know of another single metaphor that’s equal to the complexity of the activity of translation

(2012a), que veem nesse movimento de profunda modificação e transformação (ou seja, de tradução) o grande ponto positivo da obra como um todo. É esse procedimento que consegue fazer o leitor ler o poema original, a tradução e os movimentos de relação entre eles sendo construídos, uma vez que eles forçam o leitor a tentar compreender qual foi o caminho que aquele poema percorreu para chegar a sua forma final em tradução.

Muldoon também inseriu em sua obra uma quantidade não irrelevante de traduções sem que elas fossem necessariamente chamadas assim. Em *Mules* (1977), Muldoon publica um poema intitulado “Keen”, que ao final apresenta a rubrica “*after the Irish of Eibhlín Ní Chonaill*”, e em *Quoof* (1983), mais dois poemas, “The Mirror” e “The Hands”, ambos sinalizados, ao fim do poema, com uma rubrica que indica sua origem: respectivamente “*from the Irish of Michael Davitt*” e “*after the German of Erich Arendt*”. Pode-se verificar, portanto, que o poeta realiza *traduções* desses três poemas e ainda entrega sua referência. Entretanto, esse tipo de exposição com a rubrica final não se repete ao longo da obra de Muldoon; mas, também em *Quoof*, Muldoon insere em sua obra um mecanismo que viria a se repetir em todos os seus livros posteriores, em maior ou menor medida (com exceção de seu livro de 2006, *Horse Latitudes*). O que Muldoon realiza é uma série de poemas que apresentam como título o nome de um artista seguido de dois pontos e, às vezes em itálico, o nome de uma obra desse mesmo artista. O primeiro poema a seguir esse padrão é “Mary Farl Powers: *Pink Spotted Torso*”, em que o poeta faz referência à artista plástica com a qual manteve um longo relacionamento. O poema, por sua vez, consiste numa mistura de passagens ecfrásticas da obra com momentos do poeta ao lado da artista e da própria vida de Mary Farl Powers. Na sequência, temos o poema “Edward Kienholz: *The State Hospital*”, que faz referência à instalação produzida por Kienholz no qual se vê uma cela cúbica feita de metal; o espectador deve chegar perto da porta e suas pequenas grades para ver, sob uma única lâmpada no centro do teto e ao lado de uma latrina fora de alcance, dois corpos humanoides deitados num beliche de ferro, cada um em uma cama, sobre um colchão fino, e amarrados pelos punhos ao estrado, sendo que o corpo na parte de cima também está envolto num tipo de balão de fala de histórias em quadrinhos que aponta para a cabeça do corpo de baixo; ambas as cabeças, no entanto, são feitas de aquários redondos e contêm um peixe preto em cada uma. Nesse caso, o poema se concentra apenas em manter um tipo de descrição do que se vê quando nos deparamos com essa obra impactante.

Apesar de considerar que o mecanismo “autor: obra” na poesia de Muldoon tenha começado em *Quoof*, pode-se fazer a ressalva quanto a seu livro de 1977, *Mules*, uma vez que este já tenha apresentado uma primeira tentativa de se chegar a esse padrão e apresentação

direta de referência e de tradução intersemiótica, seguindo os termos de Jakobson (1995), em que se traduz de um tipo de mídia para outro (no caso de pinturas sendo traduzidas em poemas). Em “The Bearded Woman, By Ribera”, vemos que a ideia de Muldoon é basicamente a mesma: o nome de um artista junto ao nome de uma obra seguidos de um poema que faça referência aos dois, através de um tipo de tradução descritiva do que se vê, ou seja, um processo efrástico.

O mais interessante, ainda, é que Muldoon, principalmente em *Quoof*, havia chegado num estágio muito confortável em sua produção poética e se sentia muito seguro quanto ao tipo de poesia que mais lhe interessava realizar e que aspectos formais seriam, por ele, os mais importantes de serem mantidos (HOLDRIDGE, 61-62; WILLS, p. 86-87). Desse modo, lendo suas *traduções* de Ribera, Powers e Kienholz, podemos ver que, mesmo estado estritamente ligado ao lugar de onde vieram, Muldoon é um tradutor não-invisibilizado, como bem lembra Eric Falci, como se fosse o tradutor ideal para pensadores como Lawrence Venuti:

Uma abordagem útil pode ser a de julgar a fidelidade de cada tradução ao original, ao mesmo tempo em que também busca comparar e contrastar a tradução daquele poema por mãos diferentes. Tal análise seria baseada em uma teoria da tradução que, explicitamente ou não, caísse em algum lugar no espectro de aceitabilidade e adequação que foi mais bem compreensivelmente mapeado por Lawrence Venuti em *A Invisibilidade do Tradutor*. (...) Uma tradução que se aproxime do original (...) pode vir a ser considerada muito ‘plana’ na língua alvo. (...) Por outro lado, uma tradução que vagueie longe demais do conteúdo, do tom, ou do espírito do original pode ser considerada algo mais como uma versão de um texto do que sua tradução (FALCI, 2012a, p. 329).⁸⁴

Ou seja, as traduções de Muldoon fazem o esforço para que sejam recebidas como *de* Muldoon, um tipo de mecanismo poético de recriação que consegue ao mesmo tempo ser um poema novo e também ser considerado o mesmo que era antes. Depois de *Quoof*, em *Meeting the British* (1987), vemos mais uma vez o mesmo mecanismo em “Paul Klee: *They’re Biting*”. Aqui, aparentemente, Muldoon já começa a brincar com a expectativa do leitor que reconhece esse mecanismo do poeta, de modo que o poema se inicia como um tipo de descrição do quadro de Paul Klee para depois ficarmos sabendo que se tratava, na verdade, de um cartão

⁸⁴ One useful approach might be to judge each translation’s fidelity to the original, while also seeking to compare and contrast that poem’s translation by different hands. Such an analysis would be undergirded by a theory of translation that, explicitly or not, would fall somewhere on the spectrum of acceptability and adequacy that has been most comprehensively mapped by Lawrence Venuti in *The Translator’s Invisibility*. (...) A translation that sticks closely to the original (...) may be judged to be too ‘flat’ in the target language. (...) On the other hand, a translation that wanders too far from the content, tone, or spirit of the original might be judged to be something more like a version of a text, rather than a translation of it.

postal no qual havia uma reprodução do mesmo quadro. A partir de então se misturam não apenas as descrições daquilo que se pode ver na obra referenciada, como também os impactos e as circunstâncias nas quais o poeta teve contato com o quadro. Para Shane Alcobia-Murphy, as descrições de Muldoon funcionam como um tipo de metacommentário à obra em questão:

Os poemas pictóricos de Muldoon repetidamente colocam em primeiro plano estes atos de observação e leitura ao inserirem um espectador, um narrador voyeurístico ou ao sugerirem o leitor externo no processo de interpretação. Ao conceder um metacommentário à obra de arte, o narrador alcança três objetivos: primeiro, a experiência se torna textualizada; segundo, a natureza subjetiva da interpretação enfraquece nossas premissas de subjetividade; e terceiro, a identidade espacial se torna mais uma questão de cultura do que de essência (ALCOBIA-MURPHY, 2006, p. 187).⁸⁵

Como já dito, em 1990, além do lançamento de *Madoc: A Mystery*, Muldoon também participou da coletânea *Pharaoh's Daughter*, ao lado de outros doze poetas, traduzindo a obra da poeta irlandesa Nuala Ní Dhomhnaill e, três anos depois, lançou junto com ela um outro livro em que ele era o único tradutor de seus poemas. Ao que tudo indica, aqui é possível perceber uma *virada tradutória* nos poemas de Muldoon, sendo que *Madoc* atua como um meio termo do que viria a acontecer no livro seguinte do poeta, *The Annals of Chile* (1994).

Ao contrário dos casos anteriores, em que as traduções de Muldoon estavam muito mais ligadas ao processo de éfrase, ou seja, elas cumpriam mais o papel de traduções intersemióticas, “Madoc” fica num meio de caminho, pois também fica próximo dos conceitos de adaptação e reescrita ao fugir dos tipos de “padrão de correspondência” que geralmente se espera poder perceber em traduções. O poema de abertura de *The Annals of Chile* tem o seguinte título: “Ovid: *Metamorphoses*”, sendo seguido pela rubrica/subtítulo *Book VI, Lines 313-81*. Ou seja, pela primeira vez temos Muldoon aplicando o mesmo mecanismo que costumava reservar apenas às artes plásticas agora para uma obra literária. No entanto, percebemos que os procedimentos tradutórios de Muldoon nesse poema são muito semelhantes aos que ele já tinha utilizado. Como bem aponta Jefferson Holdridge:

As traduções (...) também são satisfatórias e muitos dos tópicos parecem feitos sob medida para Muldoon. Isto pode ser uma qualidade individual da habilidade de Muldoon como tradutor, esteja ele traduzindo do irlandês, do francês, do italiano ou do latim, há algo nas traduções que faz com que os poemas nos deem a sensação de são poemas de Muldoon. Não que eles

⁸⁵ Muldoon's Picture poems repeatedly foreground these acts of looking and reading by inserting a spectator, a voyeuristic narrator or by implicating the external reader in the process of interpretation. Proving a metacommentary on the work of art, the narrator achieves three objectives: first, experience becomes textualised; secondly, the subjective nature of interpretation undermines our assumptions of objectivity; and thirdly, the identity of place becomes more a matter of culture than of essence.

apaguem a imagem do autor original, mas sobreposição da mão de Muldoon revela o que há de muldooniano no original (HOLDRIDGE, 2008, p. 157).

⁸⁶

Essa definição de Holdridge de como se dá o processo tradutório de Muldoon parece bastante precisa. Mais do que simplesmente buscar uma essência do original que deva ser preservada ou mesmo uma mudança radical que mantenha relações, aparentemente, mais discretas entre os dois poemas, o poeta parece buscar nos poemas de outros poetas aquilo que ele reconhece como um traço de sua própria poética. Nesse sentido, ao traduzir Ovídio, Muldoon busca o que há de Muldooniano em Ovídio. E mais: maximiza as características que encontra. Uma vez que o tema do poema seja uma chave para o livro em questão, os aspectos formais também interessam a Muldoon, ainda mais se puder modificá-los para que aparentem, eles próprios, terem se metamorfoseado num novo poema.

Enquanto o poema latino é escrito seguindo a métrica do hexâmetro datílico, o mais nobre dos metros da antiguidade, Muldoon cria, como em muitos de seus poemas, um método particular de formação do poema, com versos de contagem silábica variada, num tipo de verso livre, mas que mantém um estrito padrão de rimas de emparelhadas AABBCDD... até chegarmos aos quatro últimos versos em que ele utiliza um padrão de rimas alternadas, atrasando as duas últimas expectativas, o que potencializa o impacto da rima. Ou seja, ainda que se trate de uma tradução num sentido estrito, canônico, do senso-comum, há também uma grande adequação às preocupações formais que Muldoon tem com seus textos e que não eram nem preocupações dos tempos de Ovídio. Cabe ressaltar ainda que, apesar da rubrica/subtítulo manifestar que se trate de 68 versos do poema de Ovídio, o poema de Muldoon conta com 78 versos, de modo que esse alongamento empregado por Muldoon é claramente uma adequação aos pressupostos do que o poeta buscava realizar em sua tradução.

No mesmo livro, Muldoon também apresenta um poema intitulado “César Vallejo: *Testimony*”. Esse, como é de se esperar, é uma tradução de um poema do poeta peruano César Vallejo. No entanto, não há poema algum deste poeta com o título de “Testimonio”, como seria o esperado. Porém, logo ao primeiro verso, já fica claro de qual poema se trata, por ser um dos poemas mais famosos de Vallejo, “*Piedra negra sobre una piedra blanca*”, publicado postumamente, mas no qual Vallejo antecipava o dia da própria morte. Tanto a versão de

⁸⁶ The translations (...) are also satisfying, and many of the topics seem tailor-made for Muldoon. This may be and individual quality of Muldoon’s ability as a translator, for whether translating from the Irish, from French, Italian or Latin, there is something in the translations that make the poems feel like Muldoon poems. Not that they efface the image of the original author, but the overlay of Muldoon’s hand reveals what is Muldoonesque in the original.

Muldoon quanto o original são claramente sonetos, apesar das diferenças formais entre si. Vallejo segue a métrica do hendecassílabo espanhol; Muldoon prefere seus versos com contagem silábica variada; Vallejo abre mão das rimas, mantendo apenas algumas sonoridades parecidas ao fim de alguns versos; Muldoon segue o padrão ABABCDCDEFGGFEFG para ordenar sua tradução.

Tom Boll, em seu artigo “César Vallejo in English: Stanley Burnshaw, Paul Muldoon, and Lawrence Venuti’s Ethics of Translation”, discorre a respeito das diferentes traduções para esse poema de Vallejo em língua inglesa associadas às teorias de tradução defendidas por Venuti. A primeira data dos anos 60 e fez parte de uma série de livros da *Penguin Books* chamados *The Poem Itself*, em que, a cada edição, um idioma europeu tinha diversos poemas traduzidos de forma “literal” acompanhada de um pequeno texto, buscando uma compreensão integral do poema e da “experiência de ler o poema em sua língua original”.

Depois de *The Annals of Chile*, em 1998, Muldoon lança *Hay*. Além de contar com dois poemas traduzidos de Rilke e uma tradução de um poema irlandês de autoria anônima, há ainda um novo tipo de método efrástico adotado por Muldoon no poema “Sleeve Notes”. Além de uma epígrafe retirada de uma entrevista de Mick Jagger para a revista *Rolling Stone*, o poema é dividido em vinte e uma partes, cada uma delas apresentando o mesmo esquema de títulos de autor, dois pontos, obra; porém, dessa vez, com álbuns importantes da história do rock, como “Jimi Hendrix Experience: *Are You Experienced?*” ou “Cream: *Disraeli Gears*”, chegando a “Pink Floyd: *A Momentary Lapse of Reason*” e “Nirvana: *Bleach*”, entre outros. O poema, no entanto, quanto aos processos formais de sua construção, realiza um processo muito mais próximo daquele encontrado em “Madoc: *A Mystery*”, uma vez que o nome dos álbuns costuma sinalizar alguma chave ou referência naquele trecho em que se encontra, mas mantendo uma continuidade coesa, em vez de uma série de pequenos poemas desconexos.

No livro seguinte, *Moy Sand and Gravel* (2002), Muldoon apresenta traduções de Valéry e Eugenio Montale, além de uma volta ao mundo latino, dessa vez com “Horace: *Two Odes*”. Em 2006, *Horse Latitudes* é seu único livro a quebrar a sequência de ocorrências do procedimento, ainda que mantenha diversos níveis de intertextualidade e referência em seus poemas, mais explicitamente na elegia “Sillyhow Stride: *in memory of Warren Zevon*”, dedicado ao amigo pessoal do poeta e músico Warren Zevon. *Maggot*, de 2010, apresenta, por exemplo, uma nova passagem pela tradução do francês com “Charles Baudelaire: *The Albatross*”, mas é *One Thousand Things Worth Knowing* que um novo passo foi dado por Muldoon com relação aos seus mecanismos efrásticos e tradutórios. Ainda mantendo

procedimentos idênticos aos dos livros anteriores, isto é, de tradução poética aos moldes Muldoonianos, assim como da descrição de quadros, num poema como “A Civil War Suit” o poeta inverte a expectativa e, em vez de procurar nos originais o que há de seu como um modo de traduzi-los, prefere se valer de um estilo característico de outros poetas para criar um poema novo.

“A Civil War Suit” é dividido em cinco partes, sendo que cada uma delas apresenta o nome de um artista, seguido de dois pontos e o nome de uma de suas obras, com destaque para a primeira aparição de dois fotógrafos entre eles (no caso, Mathey Brady e Sally Mann), além de um pintor (Louis Lang), e dois poetas (Walt Whitman e Emily Dickinson). Como o título do poema já adianta, o que todos esses artistas têm em comum é o fato de terem retratado em suas obras algum aspecto da Guerra Civil Norte-americana. Quanto aos processos de Muldoon, mantêm-se os padrões apontados por Shane Murphy em que a experiência de visualizar as obras é descrita por um olhar oblíquo, ainda que se proponha mais do que isso, chegando mesmo a ser um questionamento quanto ao lugar dessa obra de arte na tradição de representações deste período da História. Os poetas, por sua vez, não poderiam ser “traduzidos” para o inglês, no sentido mais estrito, uma vez que eles mesmo já escreviam em inglês. O que Muldoon realiza, então, é apontar para cada um dos poemas que trata da guerra civil (no caso, “Calvary Crossing a Ford”, de Whitman, e “A Slash of Blue – A Sweep of Gray”, de Dickinson), marcando de onde ele parte para realizar seu novo tipo de *tradução*. O trecho de Whitman mistura a dicção de sua poética ao mesmo tempo em que faz um comentário sobre seu processo de composição; já o trecho de Dickinson, por sua vez, pode ser considerado um tipo de pastiche ou apropriação, já que cumpre com excelência a função de imitar a dicção de Dickinson, como uso métrico da balada e a presença de frases curtas e o uso dos travessões.

Portanto, o que parece ser um novo passo dado por Muldoon nesse poema, no que diz respeito a seus processos tradutórios e efrásticos, é justamente a inversão entre domesticação e estrangeirismo, no qual, em vez de buscar no outro aquilo que ele reconhece como seu, cria-se um novo poema como se a sua voz fosse a voz do outro. Ainda no mesmo livro, Muldoon também insere o poema “Álvaro de Campos: ‘Belfast, 1922’”. Seguindo a lógica anterior, imagináramos se tratar de uma tradução de um poema de Álvaro de Campos, porém, se formos procurá-lo, veremos que não há qualquer indício de um poema de Álvaro de Campos com esse nome. Ainda que fosse um caso como o que acontece no poema de César Vallejo, no entanto, não há poema algum do heterônimo de Fernando Pessoa que trate tão detalhadamente dos costumes dos portos de Belfast. O que parece ocorrer, portanto, é mais

uma vez o mecanismo de apropriação temática e formal (que é potencializado se pensarmos que a biografia de Álvaro de Campos conta que sua profissão era a de engenheiro naval; e que passou parte de sua vida em Glasgow, podendo muito facilmente ter visitado Belfast), ou seja, Muldoon se faz valer da maneira como Álvaro de Campos escreve um poema para produzir um poema próprio, que *poderia ser* uma tradução, mas não o é⁸⁷. Entretanto, o movimento mais radical do livro, provavelmente, é quando Muldoon aplica a técnica em si mesmo. Mais adiante encontra-se o poema “Paul Muldoon: ‘Pompeii’”.

A partir de Hay, alguns críticos concordam (HOLDRIDGE, 2008, p. 138-139; WILLS, 1998, p. 186), Muldoon também passa a realizar alguns procedimentos de autoparódia, em que ele resgata esquemas formais, de métrica, rima e temática, utilizados em poemas antigos e bem reconhecidos como integrantes de sua obra, a fim de realizar um diálogo direto consigo mesmo de anos atrás, apontando para a própria evolução poética. Utilizar o mesmo tipo de procedimento iniciado há mais de trinta de anos e que sempre apontava para um outro poeta consigo mesmo parece indicar uma divisão que o próprio Muldoon possa reconhecer entre o poeta que ele foi e o poeta que ele é. Algo que ele só pode fazer, obviamente, graças a seu *status* já bem estabelecido de poeta consagrado. Essa realização nos permite pensar (tendo em vista o tipo de tradutor que é Muldoon; o tipo de trato que ele tem com o original quando traduz um poema; e, ainda mais, com a evolução do emprego dessa técnica ao longo de décadas): qual Muldoon estamos lendo nesse poema? Seria o Muldoon de 2015 emulando algum Muldoon dos anos anteriores? Ou um Muldoon tradutor, que busca em si mesmo de anos atrás uma maneira de torná-lo mais próximo do Muldoon atual? Talvez sejam as duas coisas ao mesmo tempo.

Em sua coleção mais recente, *Frolic and Detour*, o poeta adicionou ainda outro elemento para seus poemas “autor: obra”: a data. Em “Edward Elgar: Cello Concerto in E Minor (1919)”, Muldoon faz referência ao último trabalho reconhecido e também à própria vida de Elgar, compositor britânico morto em 1920. O poema, também, se junta a uma série de referências espalhadas pelo livro tanto à Primeira Guerra Mundial (visto que a composição de Elgar foi realizada logo após o fim do conflito) quanto à Insurreição da Páscoa na Irlanda em 1916. Os casos mais curiosos, no entanto são “Pablo Picasso: *Bottle of Bass and Glass* (1914)” e “George Braque: *Still Life with Bottle of Bass* (1914)”, respectivamente o quarto e o quinto poema do livro. Ambos são idênticos.

⁸⁷ Assim como Álvaro de Campos poderia ser uma pessoa, mas é apenas um heterônimo de Pessoa.

As obras de Braque e Picasso, porém, apesar de muito parecidas, afinal eram dois pintores cubistas, não são idênticas, apenas partiram da mesma ideia de representar uma garrafa de *Bass*, famosa marca de cerveja britânica. Justamente por isso, o poema se baseia totalmente em jogos com nomes de poemas e a maneira com que bebiam:

Dante Alighieri drank it straight no chaser.
 Even though he talked in circles he never stood his round.
 Anonymous drank with “fowles in the frith.”
 Giovanni Boccaccio drank with Geoffrey Chaucer.
 Mulled wine. Nutmeg. Lemin rind.
 William Shakespeare drank with Master Froth.
 Emily Dickinson drank from her saucer.

Além deste processo efrástico, há uma série de traduções presentes em *Frolic and Detour*. No poema “1916: The Eoghan Rua Variations”, Muldoon apresenta uma epígrafe em irlandês: quatro versos atribuídos ao poeta irlandês do século XVIII Eoghan Rua Ó Súilleabháin (1748 – 1782), nos quais, mesmo sem que se conheça a língua profundamente, algumas palavras se destacam. São elas: “Alastrann”, “Caesar” e “Traoi”, respectivamente, “Alexandre”, “César” e “Troia”. O poema se divide em nove seções, todas sonetos que seguem o mesmo padrão rímico AABBCDCDCDABAB. O mais interessante, no entanto, surge ao chegarmos nos quatro últimos versos da primeira seção:

Now the world’s been brought low. The wind’s heavy with soot.
 Alexander and Caesar. All their retinue.
 We’ve seen Tara buried in grass, Troy trampled undefoot.
 The English? Their days are numbered, too.

Ao reconhecer as palavras conhecidas da epígrafe, o leitor é automaticamente levado a acreditar que se trata de uma tradução para elas. Ao ler a seção seguinte, maximizados pelo título do poema, entende qual a proposta do poema. O fim da segunda seção apresenta, por sua vez, os seguintes versos:

The wind blows ash now the world’s completely destroyed.
 Alexander. Caesar. Each leading a mighty force.
 Tara’s overgrown. Look at the cut of Troy.
 With the English, things may eventually take their course.

O que Muldoon realiza, portanto, são, literalmente, variações *em tradução* para os versos de Eoghan Rua. Ele, por sua vez, sofreu perseguições do império britânico devido às imposições legais que proibiam, por exemplo, o catolicismo. Embora o Ato de União tenha sido assinado

oficialmente em 1800, anexando o Reino da Grã-Bretanha ao Reino da Irlanda, o domínio inglês na ilha já era quase completo, uma vez que as invasões anglo-saxãs tinham se iniciado ainda no século XII. Como apontado nos agradecimentos ao fim do livro, o poema foi composto por Muldoon a pedido da Universidade de Nova Iorque como parte das celebrações da Insurreição da Páscoa de 1916.

Neste poema, então, o poeta associa a força da tradução do idioma irlandês ao espírito de luta pela Irlanda livre que não apenas Eoghan Rua defendia, mas tantos outros personagens históricos presentes na poesia de Muldoon. Através das variações, condição indispensável da tradução, diz-se a mesma coisa de formas diferentes *ao mesmo tempo* em que se diz coisas diferentes da mesma forma.

A presença de traduções nas coleções de Muldoon, então, também constitui um elemento chave para compreender sua poética. A variedade de idiomas diferentes, ou seja, de tradições diferentes, presentes em seus volumes indica o vasto repertório do poeta, assim como sinaliza aqueles dos quais Muldoon mais bebeu da fonte. Além disso, tanto a tradução no sentido mais estrito quanto o diálogo com outras artes, através dos processos efrásticos, demonstra um outro princípio que permeia toda a obra do poeta: a *mudança* causada pela poesia, isto é, sua capacidade de nos fazer enxergar, mesmo que sutilmente, algo de novo, algo de diferente naquilo que já havia sido visto.

5. CONCLUSÃO

Se era possível começar a apresentar a obra de Muldoon por tantos pontos de partida diferentes, a decisão de encará-la via seu uso da forma-fixa e sua relação com a tradição direciona a maneira com que lemos seus poemas. Enquanto para alguns, como a crítica Helen Vedler, as elaborações e construções formais de Muldoon chegam a deixar “a hole where the feeling should be” (VEDLER *apud* HOLDRIDGE, 2008, p. 174), a narrativa aqui construída para a evolução da obra do poeta defende que o uso constante da forma não impede que “o sentimento” esteja presente em seus poemas.

Os motivos para o investimento em forma-fixa por parte do poeta, como visto, podem ser os mais variados: desde uma demonstração direta do controle exercido sobre o texto por parte do poeta (considerado pelo próprio Muldoon uma tarefa do escritor), passando por uma certa crença na “serendipidade” da linguagem, em que os “acazos” sejam capazes de produzir os encontros consonânticos, semânticos, ortográficos e sintáticos *inerentes* à língua. A linguagem poética, no fim das contas, acaba sendo seu lugar mais produtivo.

Um controle tão abertamente incisivo na elaboração do texto, porém, pode resultar na leitura que faz Waugh (1984) a respeito dos artifícios estruturais utilizados por escritores metaficcionalistas vinculados ao pós-modernismo literário, isto é, numa demonstração das arbitrariedades da construção do texto (por exemplo a repetição de seis palavras em fim de verso por seis estrofes e um envio) capaz de nos despertar a ideia de que o “mundo real” também dispõe de suas arbitrariedades e construções, as quais, normalmente, tomamos como dadas. Essa ideia pode parecer, a princípio, aterrorizante, beirando um niilismo com o qual algumas pessoas não gostam de lidar por representar um esvaziamento total de significados maiores ou sentidos por serem explicados.

Em contrapartida, um “esvaziamento” como esse pode permitir uma liberdade tão ou mais potente quanto a de um “verso-livre”: ainda que o caos pareça ser uma tendência inescapável no universo como um todo, como Muldoon disse acreditar, as coincidências buscam umas às outras; é natural à linguagem se apresentar de formas que escancarem esses encontros; ou, como é o caso de Muldoon, que consiga provocar esses encontros de formas ainda não pensadas.

Barbara Smith (1968) reconhece que qualquer estrutura vai desencadear uma sensação de desfecho uma vez que se tenha percorrido toda sua extensão. Dentre os modos por ela elencados de como isso ocorre na poesia, está justamente o rompimento com um padrão que vinha sendo seguido. No caso do soneto inglês, ao cessar o procedimento de rimas

intercaladas, substituindo-o por rimas emparelhadas nos dois versos finais, cria-se o sentimento de que algo foi completado, de que esse arco se fechou.

Os sonetos de Muldoon, entretanto, podem apresentar combinações métricas e rítmicas completamente imprevisíveis e, ainda assim, manter essa sensação de desfecho. Em alguns casos, as rimas distantes e pouco reconhecíveis, são justamente surpreendidas pelo dístico final em que tudo se organiza. Em outros, o último verso vai ecoar o primeiro, relaxando um tensionamento que vinha se construindo por todo o poema e só foi ser resolvido com sua última palavra. Há, inclusive, a possibilidade de se encontrar em sua obra poemas em verso livre, causando no leitor, que já criou um horizonte de expectativa apto a reconhecer os padrões formais, certo desnorteamento.

Quando suas sextinas não cumprem com rigor o uso da mesma palavra no fim dos versos (seja utilizando outra palavra – ainda que de sonoridade semelhante – ou pelo processo de se valer do fim de uma palavra que *contenha* a palavra em questão), Muldoon explora a técnica da sextina e seus princípios de repetição de um modo semelhante à sua exploração da rima: o eco, o reconhecimento causado no leitor é *quase*, um *como se*, que dentro do jogo poético proposto maximiza o impacto causado pela repetição, uma vez que, por não ser completa (como a rima) é capaz de evocar a palavra anterior ao mesmo tempo em que introduz uma nova informação que propulsiona a experiência do poema.

Pode-se dizer o mesmo dos refrões de suas vilanelas: a diferença contida no verso que, a princípio, deveria ser completamente idêntico, além de quebrar a expectativa do leitor, explora como nenhuma repetição consegue ser completa. Ao se repetir uma vez, a coisa será dita duas vezes, ou seja, enquanto no começo aquilo era uma informação nova, agora, apesar de ser *a mesma* informação, ela é também sua repetição. Modificá-la, mesmo minimamente, faz com que o refrão seja *e* não seja uma repetição de si; seja ele mesmo e *outro* verso.

Em formas circulares como o pantum, isso é ainda mais potente. Mesmo que não se saiba estar diante da última estrofe de um pantum (visto que sua extensão é variável), é possível reconhecer o terceiro verso da primeira estrofe na posição de segundo verso da estrofe em questão, o que vai indicar que o poema está chegando ao fim. Do mesmo, entretanto, seus versos dificilmente chegarão intactos em suas novas posições, como se o deslocamento entre posições ao longo do poema cobrasse da construção algum tipo de adaptação devido ao novo lugar que ocupa.

A própria ideia de repetição é muito cara a Muldoon e pode também explicar seu apreço pelas formas fixas, cujas estruturas normalmente se dão tendo-as como um dos princípios. Muldoon faz uso da rima até mesmo em formas que tradicionalmente não a

utilizam, como o haikai (lembrando que outros poetas também já se valeram do mesmo artifício, mesmo em português, como Paulo Leminski e Guilherme de Almeida – o último, inclusive, costumava acrescentar uma rima entre o meio e o fim do segundo verso, para além da rima entre o primeiro e o terceiro). Sua velocidade, por sua vez, é explorada por Muldoon como modo de construir poemas mais longos, às quais ele declarou ser naturalmente atraído, demonstrando mais um novo modo de atualizar e explorar sua forma, de uma maneira que parece ir justamente na direção contrária ao que se propõe: a concisão.

A rima, por fim, alcança patamares completamente novos quando seguem os simultaneamente amplos e restritos critérios de Muldoon. Embora haja rima perfeita em muitos de seus poemas, a rima incompleta, a rima toante, a consonante e a rima *difusa* amplificam os encontros entre integrantes da língua que o poeta parece tão interessado em promover. Muldoon utiliza a rima não apenas como *modus operandi* de sua construção poética, mas como uma declaração de há certas facetas da língua que não necessariamente obedecem a um critério de lógica comunicativa instrumental. Trata-se de mais do que apenas reforçar uma mensagem; ao invés disso, pode-se negar a mensagem, apresentar outro lado da mensagem, negar a ideia de mensagem, dentre outros possíveis efeitos causados pela presença da rima, a depender do poema e das relações por ele criadas.

Traduzir Muldoon, portanto, é de se esperar, demanda imensamente do tradutor. Tanto para desvendar certos jogos sintáticos e construções pouco usuais (que se acentuam nos livros mais recentes), ou mesmo por seu extenso vocabulário (desde seu primeiro livro). Propor traduções poéticas, isto é, que procurem ir além do mero sentido instrumental da leitura dos poemas e de seu *sentido*, implica tentar recriar a *experiência* de ler um poema de Muldoon. Ao mesmo tempo em que restringe as possibilidades, a forma-fixa de seus poemas permite a exploração dos limites das mesmas, questionando até que ponto ainda se pode continuar chamando-as pelos nomes tradicionais, se já não são outras coisas.

Como Muldoon repete, justamente através de seu uso da forma, a resposta é ambígua: os poemas são e não são as mesmas formas tradicionais, com séculos de tradição. Seus poemas são ao mesmo tempo alusivos e diretos; tradicionais e inovadores; complexos e simples; jocosos e sérios; abertos e fechados. Ao mesmo tempo em que são capazes de construir as cadeias associativas mais improváveis, direcionam nossas leituras com a maestria que apenas um grande poeta é capaz de fazer, sem que tudo seja apenas um jogo, uma brincadeira (e ainda sendo).

As dinâmicas do jogo, é claro, estão presentes. Principalmente quando se pensa nas definições para o que Muldoon chamou de *stunt reader* e *stunt writer*. Existe, também, uma

exploração do risco. Uma demonstração de habilidade diante do perigo ao qual o poeta se submete voluntariamente, para todos que quiserem assistir.

Através de um uso constante da forma, do mecanismo, Muldoon tensiona as temáticas de seus poemas – cotidianas, banais, curiosas – em oposição a seus intrincados jogos formais, mostrando como, em qualquer assunto, no campo da linguagem, da construção de nosso relacionamento com estes assuntos, há sempre muito mais a ser observado do que normalmente nos damos o trabalho de observar.

Waugh argumenta que o uso da metaficcionalidade como modo de lembrar o leitor do *status* ficcional (parte de uma realidade que não esta) daquilo que está lendo acaba chamando a atenção para como nossa própria realidade é tão ou mais arbitrária e construída quanto a ficcional. Num poema de Muldoon, temos uma (ou mais) voz(es) declarando alguma coisa, realizando um ato de fala. Suas, de certa maneira, impositivas marcações formais podem funcionar também como um gesto de delimitação entre realidades. A fala em metro, a princípio, nos leva para outro registro da linguagem que se diferencia da fala cotidiana. No entanto, como é o caso de Muldoon, é possível retrabalhar a forma de tal modo que mesmo um discurso completamente natural seja capaz de se adequar às mais diversas formas pré-existentes de poesia.

Muldoon é Houdini porque em seu conteúdo também prevalece um apreço pela *stunt*, pela façanha. Realizar, linguisticamente, um ato que se adeque a um determinado jogo, com diversos graus de risco, mas que sempre exigem treinamento e preparo. Ele não simplesmente se amarra de ponta cabeça num tanque d'água, mas ele encontra uma maneira de sair. No limite, ao se colocar nessa situação, ele *já sabe* o que fazer. Mas ele nos dá a impressão de que tudo acontece naturalmente e tudo é um improviso (no limite, também, ele deve sempre estar pronto para uma necessidade de um improviso), mas é tudo minuciosamente planejado. Muldoon realiza o truque e, ainda por cima, faz todos se perguntarem: “como foi que ele fez isso?”

REFERÊNCIAS

- ALCOBIA-MURPHY, Shane. *Sympathetic ink: intertextual relations in Northern Irish poetry*. Liverpool: Liverpool University Press, 2006.
- ALLEN, Michael. "Pax Hibernica/Pax Americana: Rhyme and Reconciliation in Muldoon". In KENDALL, Tim; McDONALD, Peter (Org.). *Paul Muldoon Critical Essays*. Liverpool: Liverpool University Press, 2004.
- ALI, M. S. *Versificação Portuguesa*. São Paulo: Edusp, 2006
- ÁVILA, Myriam. *Rima e Solução: A Poesia Nonsense de Lewis Carroll e Edward Lear*. São Paulo: Annablume, 1995.
- BENTLEY, Paul. From The Horse's Mouth: The Other Paul Muldoon. In: Critical Survey, Vol. 21, No. 2. Berghahn Books, 2009.
- BOLL, Tom. "César Vallejo in English: Stanley Burnshaw, Paul Muldoon, and Lawrence Venuti's Ethics of Translation". In: *Translation and Literature*, 22. Edinburg: Edinburg University Press, 2013.
- BOLTON, Jonathan. "Irish Stew at the Café du Monde: Heterogeneity and the Emigré Experience in Paul Muldoon's 'Yarrow'". In: *South Atlantic Review*, Vol. 64, No. 1, 1999.
- BREARTON, Fran. 'Ploughing by the Tail': Longley, Muldoon, and Anxiety of Influence. In: *Nordic Irish Studies*, Vol. 2, 2003.
- BRITTO, Paulo Henriques. "Correspondências estruturais em tradução poética". In: *Cadernos de Literatura em Tradução*, v. 7, 2006 a, p. 53-69.
- _____. "Correspondência formal e funcional em tradução poética". In: Marcelo Paiva de Souza; Raimundo Carvalho; Wilberth Salgueiro. (Org.). *Sob o signo de Babel: literatura e poéticas da tradução*. 1ed. Vitória: PPGL/MEL / Flor&Cultura, 2006 b, pp. 55-64.
- BURT, Stephen. Paul Muldoon's Binocular Vision; In: *Harvard Review*, No. 7, 1994.
- CAMPOS, Haroldo de. *A arte no horizonte do provável*. São Paulo: Perspectiva, 1969.
- _____. *Metalinguagem & outras metas: ensaios de teoria e crítica literária*. São Paulo: Perspectiva, 2006.
- _____. *Deus e o diabo no Fausto de Goethe*. São Paulo: Perspectiva, 2008.
- CAPLAN, David. *Questions of Possibility: Contemporary Poetry and Poetic Form*. Oxford: Oxford University Press, 2005.
- _____. *Rhyme's Challenge: Hip-hop, Poetry and Contemporary Rhyming Culture*. Oxford: Oxford University Press, 2014.
- CARDOZO, Maurício M. "O significado da diferença: a dimensão crítica da noção de projeto de tradução literária". In: *Tradução e Comunicação Revista Brasileira de Tradutores* n°18, 2009.
- CASSIN, Barbara. *O Efeito Sofístico: filosofia, retórica, literatura*. Trad. Ana Lúcia de Oliveira, Maria Cristina Franco Ferra e Paulo Pinheiro. São Paulo: Editora 34, 2005.
- CHOCIAY, Rogério. *Teoria do verso*. São Paulo: McGraw-Hill do Brasil, 1974.

- FALCI, Eric. "Translation as Collaboration: Ní Dhomhnaill and Muldoon. In: BREARTON, Fran; GILLIS, Alan (ed.). *The Oxford Handbook of Modern Irish Poetry*. pp. 328-340. Oxford: Oxford University Press, 2012a.
- _____. *Continuity and Change in Irish Poetry: 1966-2010*. Cambridge: Cambridge University Press, 2012b.
- FLORES, Guilherme G.; GONÇALVES, Rodrigo T. *Algo Infiel Corpo Performance Tradução*. Florianópolis e São Paulo: Cultura e Barbárie e n-1, 2017.
- _____. "Polimetria latina em português". *Revista Letras*, vol. 89. Curitiba: 2014a.
- _____. "Três Traduções Rítmicas: Lucrécio, Catulo e Horácio". *Revista Rónai*, vol. 2, n. 1, 2014b
- GONÇALVES, Rodrigo T. *Performative Plautus Sophistics, Metatheatre and Translation*. Cambridge: Cambridge University Press, 2015.
- HARMON, William. "Rhyme in English Verse: History, Structures, Functions". In: *Studies in Philology*, Vol. 84, No. 4. University of North Carolina Press, 1987.
- HENA, Omar. Playing Indian / Disintegrating Irishness: Globalization and Cross-Cultural Identity in Paul Muldoon's "Madoc: A Mystery". In: *Contemporary Literature*, Vol. 49, No. 2. University of Wisconsin Press, 2008.
- HOLDRIDGE, Jefferson. *The poetry of Paul Muldoon*. Dublin: The Liffey Press, 2008.
- JAKOBSON, Roman. "Os aspectos linguísticos da tradução". 20ª ed. In: *Linguística e comunicação*. São Paulo: Cultrix, 1995.
- JOHNSTON, Maria. "Other Modes of Being: Nuala Ní Dhomhnaill, Paul Muldoon, and Translation. In: ROBINSON, Peter (ed.). *The Oxford Handbook of British & Irish Poetry*. pp. 442-460. Oxford: Oxford University Press, 2013.
- KEATING, Keneth. *Contemporary Irish Poetry and the Canon*. Dublin: University of Dublin Press, 2017.
- KENDALL, Tim. *Paul Muldoon*. Chester Springs: Dufour Editions, 1996.
- KENDALL, Tim; MCDONALD, Peter (org.). *Paul Muldoon: Critical Essays*. Liverpool: Liverpool University Press, 2004.
- KIRKLEY, Laura. The Question of Language: postcolonial translation in the bilingual collections of Nuala Ní Dhomhnaill and Paul Muldoon. In: *Translation Studies*, Newcastle upon tyne: Newcastle University Press, 2013.
- LESMAN, Robert. "Shams and Cover-ups: The Spectacle of History in Paul Muldoon's 'Meeting the British' and 'My Father and I and Billy Two Rivers'". In: *Estudios Irlandeses*, No. 2, 2007.
- MALONE, Chirstopher T. Writing Home: Spatial Allegories in the Poetry of Seamus Heaney and Paul Muldoon; *ELH*, Vol. 67, No. 4. 2000.
- MARTINS, Hélcio. *A rima na poesia de Carlos Drummond de Andrade e outros ensaios*. Rio de Janeiro: Topbooks, 2005.
- MCCURRY, Jacqueline. "A Land 'Not "Borrowed" but "Purloined": Paul Muldoon's Indians". In: *New Hibernia Review / Iris Éireannach Nua*, Vol. 1, No. 3. University of St. Thomas, 1997.

- MCCRACKEN, Kathleen. "A Northern Perspective: Dual Vision in the Poetry of Paul Muldoon". In: *The Canadian Journal of Irish Studies*, Vol. 16, No. 2. 1990.
- MCDALD, Ailbhe. *The Poetics of Migration in Contemporary Irish Poetry*. Liverpool: University of Liverpool Press, 2017.
- MCDONALD, Peter. *Serious Poetry*. Oxford: Clarendon Press, 2002.
- MCKITTRICK, David; MCVEA, David. *Making sense of The Troubles: The story of the Northern Irish conflict*. Londres: Penguin, 2012.
- MESHONNIC, Henry. *A poética do traduzir*. Trad. Jerusa Pires Ferreira & Suely Fenerich. São Paulo: Perspectiva, 2010.
- MOI, Ruben. "'I, Too, Have Trailed My Father's Spirit': Alternative Memories in the Poetry of Paul Muldoon". In: *Nordic Irish Studies*, Vol. 6. Darlana University Centre for Irish Studies, 2007.
- MOORE, Isabel A. "Unapproved Road": Poetic Roadblocks and Animal Traffic in Paul Muldoon. In: *ESC*, Vol. 36, No. 1. University of West Ontario, 2010.
- MULDOON, Paul. *Horse Latitudes*. Londres: Faber & Faber, 2006a.
- _____. *Maggot*. Nova Iorque: Farrar, Straus and Giroux, 2010.
- _____. *Moy Sand and Gravel*. Nova Iorque, Farrar, Straus and Giroux, 2002.
- _____. *One thousand things worth knowing*. Londres: Faber & Faber, 2015.
- _____. *Poems 1968-1998*. Nova Iorque: Farrar, Straus and Giroux, 2001.
- _____. *The End of the Poem*. Londres: Faber & Faber, 2006b.
- MURI, Allsion. "A Pilgrim's Progress: Paul Muldoon's "Immram" as a Journey of Discovery". In: *Canadian Journal of Irish Studies*, Vol. 21, No. 2. 1995.
- NÓBREGA, Mello. *Rima e Poesia*. Rio de Janeiro: Instituto Nacional do Livro, 1965.
- O'CONNOR, Laura. "The bilingual routes of Paul Muldoon/Pól Ó Maoldúin". In: *Irish Studies Review*, 19:2. pp. 135-155. 2011.
- OKUDA, Ryoji. *Decoding Paul Muldoon: poetics and politics*. Yokohama: Shumpusha Publishing, 2009.
- OSBORN, Andrew. "Smirmishes on the Border: The Evolution and Function of Paul Muldoon's Fuzzy Rhyme." In: *Contemporary Literature* 41.2, 2000.
- PATKE, Rajeev S. "Responsability" and "Difficulty" in the Poetry of Paul Muldoon. In: *Criticism*, Vol. 50, No. 2. Wayne State University Press, 2008.
- ROBBINS, Michael. Paul Muldoon's Covert Operations. In: *Modern Philology*, Vol. 109, No. 2. University of Chicago Press, 2011.
- ROGOFF, Jay. The Aesthetics of Contemporary Sonnet Sequences: The Examples of Salter and Muldoon. In: *Literary Imagination*, Vol. 12, No. 3. Oxford: Oxford University Press, 2010.
- SHAPIRO, Marianne. *Hieroglyph of time: The Petrarchan Sestina*. Minneapolis: University of Minnesota Press, 1980.
- SMITH, Barbara H. *Poetic Closure: A Study of How Poems End*. Chicago: University of Chicago Press, 1968.

- _____. Poetry as Fiction. In: *New Literary History*, Vol. 2, No. 2. Johns Hopkins University Press, 1971.
- SYKES, Jennifer. Humour and the super-ego: A case study of Paul Muldoon's poetry. In: *Psychodynamic Practice: Individuals, Groups and Organisations*, Vol. 19, No. 4, Londres: Routledge, 2013.
- TELL, Carol. In the American Grain? Paul Muldoon's "Madoc". In: *The Canadian Journal of Irish Studies*, Vol. 21, 1995.
- _____. "Considering Classroom Communities: Ciaran Carson and Paul Muldoon". In: *The Yearbook of English Studies*, Vol. 35. Modern Humanities Research Association, 2005.
- TWIDDY, Iain. "Grief Brought to Numbers: Paul Muldoon's Circular Elegies". In: *Journal of the English Association*, Vol. 55, Issue 212. 2006.
- _____. *Cancer Poetry*. Nova Iorque: Palgrave MacMillan, 2015.
- VIVEIROS DE CASTRO, Eduardo. *Metafísicas canibais: elementos para uma antropologia pós-estrutural*. São Paulo: Cosac Naify/n-1 edições, 2015.
- WHETLEY, David. "The Blank Mouth": Secrecy, Shibboleths and Silence in Northern Irish Poetry. In: *Journal of Modern Literature*, Vol. 25, No. 1. Indiana University Press, 2000.
- WILLS, Claire. *Reading Paul Muldoon*. New Castle upon Tyne: Bloodaxe Books, 1998.
- WILSON, William A. Paul Muldoon and the Poetics of Sexual Difference. In: *Contemporary Literature*, Vol. 28, No. 3. University of Wisconsin Press, 1987.

APÊNDICE: ANSEO – POESIA REUNIDA (1973 – 2019)

A coletânea a seguir foi organizada tendo em vista a apresentação da obra de Muldoon para o público brasileiro. Os critérios de seleção, por sua vez, se basearam tanto na utilização de uma forma-fixa significativa na produção de Muldoon como um todo quanto no contexto do livro em questão no qual se encontra.

A disposição dos poemas manteve a ordem cronológica em que foram lançados, isto é, começa-se por poemas de seu primeiro livro, repetindo a mesma sequência em que aparecem na coleção. O processo se repete para os doze livros restantes.

Também se tentou buscar, entre os poemas significativos da obra de Muldoon, uma variedade interessante entre os usos das formas-fixas, a fim de evidenciar os usos que o poeta realiza de cada uma delas, além de propulsionar o debate das questões formais vistas *em tradução*.

O título da coletânea provém do poema homônimo, publicado no livro *Why Brownlee Left* (1980), um dos mais importantes da carreira de Muldoon, pelos motivos já explorados nos capítulos anteriores. Para além deles, *Anseo*, sendo uma palavra em língua irlandesa que significa tanto *aqui* quanto *agora*, parece um bom título para apresentar a obra de um poeta tão interessado em questões de duplicidade, hibridismo, correlações sonoras, gráficas e temporais.

Paul Muldoon foi, é e será um poeta que, em qualquer tempo ou espaço, jamais deixará de estar presente aqui e agora.

NEW WEATHER (1973)**KATE WHISKEY**

Eu deixava o uísque nas cavernas
 Desse morro. Era arriscado ter num
 Cômodo qualquer da casa,
 Com tanto suborno, polícia e taxas.

Ainda dava pra arranjar aquilo
 O quanto quisesse, era tranquilo
 Porque ainda, naquela época,
 Não era contra a lei ser uma fábrica.

Vender, porém, era ofensa maior
 Que ensinar para eles o amor,
 Eram pais e maridos e filhos.

Na caverna a água faz barulho
 E me relembra essa lição tão grande:
 Vendia só água, o uísque era um brinde.

KATE WHISKEY

I kept the whiskey in the caves
 Well up in the hills. It was never safe
 To have it about the houses,
 Always crawling with excise and police.

The people could still get the stuff
 As often as they liked, and easily enough,
 For those were still the days
 When making whiskey broke nobody's laws.

Selling it, though, was as grave
 An offence as teaching those people to love,
 Fathers and husbands and boys.

Water rushed through my caves with a noise
 To tell me how I should always live.
 I sold the water, the whiskey I would give.

OURIÇO

A lesma anda como um

Aerobarco, em cima de um
Coxim borrachudo de si,
Contando segredos

Ao ouriço. O ouriço
Não conta segredos a ninguém.
Dizemos, Ouriço, saia
De si e te amaremos.

Queremos teu bem. Queremos
Apenas ouvir o que
Tu tens a dizer. Queremos
Tuas respostas a nossas questões.

O ouriço não diz nada
Não, se mantendo pra si.
Questionamos o que um ouriço
Tem pra esconder, por que desconfia.

Esquecemos do deus
Dentro da coroa de espinhos.
Esquecemos que nunca mais
Um deus confiará no mundo.

HEDGEHOG

The snail moves like a
Hovercraft, held up by a
Rubber cushion of itself,
Sharing its secret

With the hedgehog. The hedgehog
Shares its secret with no one.
We say, Hedgehog, come out
Of yourself and we will love you.

We mean no harm. We want
Only to listen to what
You have to say. We want
Your answers to our questions.

The hedgehog gives nothing
Away, keeping itself to itself.
We wonder what a hedgehog
Has to hide, why it so distrusts.

We forget the god
 Under this crown of thorns.
 We forget that never again
 Will a god trust in the world.

MULES (1977)

O MATRIMÔNIO MISTO

Meu pai foi menino-peão.
 Saiu da escola aos oito ou nove
 Pra com foice e enxada na mão
 Cuidar da terra a qual jamais daria o nome.

Minha mãe ensinava, conforme o
 Mundo de Castor e Pólux.
 Havia gêmeos em sua turma.
 Nunca soube qual era qual.

Ela tinha lido um pouco de Proust,
 Ele sabia a cura do mormo.
 Eu variava entre os arbustos
 E um quarto no Quartier Latin.

Quando recolhia a ceia,
 Ela abria *Os Atos dos Apóstolos*,
Fábulas de Esopo, *Viagens de Gulliver*.
 Então minha mãe subia

E meu pai deixava a luz exígua
 Pra, com os furões, voltar à caça
 Ou às mesmas facções das brigas,
 Os *Ribbon Boys*, os *Caravats*.

THE MIXED MARRIAGE

My father was a servant-boy.
 When he left school at eight or nine
 He took up billhook and loy
 To win the ground he would never own.

My mother was the school-mistress,

The world of Castor and Pollux.
 There were twins in her own class.
 She could never tell which was which.

She had read one volume of Proust,
 He knew the cure for farcy.
 I flitted between a hole in the hedge
 And a room in the Latin Quarter.

When she had cleared the supper-table
 She opened *The Acts of the Apostles*,
Aesop's Fables, *Gulliver's Travels*.
 Then my mother went on upstairs

And my father further dimmed the light
 To get back to hunting with ferrets
 Or the factions of the faction-fights,
 The Ribbon Boys, the Caravats.

WHY BROWNLEE LEFT (1980)

A COMISSÃO DE FRONTEIRA

*Lembra do jeito que a fronteira cortava a rua
 Daquela vila, bem no centro,
 Açogue 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.

THE BOUNDARY COMMISSION

*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.

ANSEO

O Professor fazia a chamada
 Na escola primária em Collegelands
 E você respondia Anseo
 E levantava a mão
 Ao ouvir seu nome.
 Anseo que quer dizer aqui, aqui e agora,
 Presente e correto,
 Foi a primeira palavra de Irlandês que eu disse.
 O último nome da tabela
 Era o de Joseph Mary Plunkett Ward
 Ao que se seguia, dia sim dia não,
 Silêncio, olhares sabidos,
 Aceno e piscadinha, a piada do Professor,
 'E cadê nosso Ward-de-rua?'

Lembro que da primeira vez que ele voltou
 O Professor tinha mandado
 Ele ir para a mata
 Pensar no que ele tinha feito e cortar
 Um galho com o qual apanharia.
 Depois um tempo, nada era dito.
 Ele chegava como por rotina
 Com uma bengala, um taco,
 Ou, finalmente, uma varinha de avelã
 Que talhou como um chicote,
 Suas curvas de laquê vermelho e amarelo
 Lixadas e polidas,
 Tão delicadamente forjadas
 Que ele gravou as iniciais nela.

Encontrei com Joseph Mary Plunkett Ward
 Num pub logo depois da fronteira da Irlanda.
 Ele vivia a céu aberto,
 Num acampamento secreto
 Do outro lado da montanha.
 Ele lutava pela Irlanda,
 Fazia acontecer.
 E me disse, Joe Ward,
 Como ele tinha subido de escalão
 Para Quastermaster, Comandante:
 Como toda manhã em desfile
 Seus voluntários respondem Anseo
 E levantam a mão
 Ao ouvir seus nomes.

ANSEO

When the Master was calling the roll
 At the primary school in Collegelands,
 You were meant to call back Anseo
 And raise your hand
 As your name occurred.
 Anseo, meaning here, here and now,
 All present and correct,
 Was the first word of Irish I spoke.
 The last name on the ledger
 Belonged to Joseph Mary Plunkett Ward
 And was followed, as often as not,
 By silence, knowing looks,
 A nod and a wink, the Master's droll
 'And where's our little Ward-of-court?'

I remember the first time he came back
 The Master had sent him out
 Along the hedges
 To weigh up for himself and cut
 A stick with which he would be beaten.
 After a while, nothing was spoken;
 He would arrive as a matter of course
 With an ash-plant, a salley-rod.
 Or, finally, the hazel-wand
 He had whittled down to a whip-lash,
 Its twist of red and yellow lacquers
 Sanded and polished,
 And altogether so delicately wrought
 That he had engraved his initials on it.

I last met Joseph Mary Plunkett Ward
 In a pub just over the Irish border.
 He was living in the open,
 In a secret camp
 On the other side of the mountain.
 He was fighting for Ireland,
 Making things happen.
 And he told me, Joe Ward,
 Of how he had risen through the ranks
 To Quartermaster, Commandant:
 How every morning at parade
 His volunteers would call back Anseo

And raise their hands
As their names occurred.

POR QUE BROWNLEE SE FOI

Por que Brownlee se foi, e a qual país,
É um mistério até agora.
Porque se alguém devia estar feliz
Era ele; dois acres de cevada,
Um de batata, quatro touros,
Uma leiteira, casa na fazenda.
Foi visto indo arar antes de ir embora
Numa manhã de março iluminada.

Ao meio-dia Brownlee era lenda;
Acharam lá, abandonados,
Presos por um fio de couro, os
Cavalos pretos, como se casados.
Alternando o peso de pé em
Pé, admirando tudo que vem.

WHY BROWNLEE LEFT

Why Brownlee left, and where he went,
Is a mystery even now.
For if a man should have been content
It was him; two acres of barley,
One of potatoes, four bullocks,
A milker, a slated farmhouse.
He was last seen going out to plough
On a March morning, bright and early.

By noon Brownlee was famous;
They had found all abandoned, with
The last rig unbroken, his pair of black
Horses, like man and wife,
Shifting their weight from foot to
Foot, and gazing into the future.

QUOOF (1983)

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 e xingar o Papa.
Pressionaram a pistola com tanta força
que em sua testa ainda havia um O, chegando em casa.

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.

AIKLING

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.

Lambida e promessa. Líquido larval.
Trago a amostra à Doutora Preseiro.

Que retribui, confiante: *Nada Estranho*.

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*.

MEETING THE BRITISH (1987)

CONHECENDO OS BRITÂNICOS

Nos conhecemos quando o inverno espanca.

O céu já lavanda

e lavanda-azulada a neve.

Ouvia, bem de leve,

o som das correntezas convergentes

(as duas congelando)

e, outra vez,

eu, gritando em francês

pela floresta-

aberta. Nem o General Jeffrey Amherst

nem o Coronel Henry Bouquet

aguentavam o nosso tabaco.

O incomum se deu

no aroma do Coronel sacudindo o

lenço: *C'est la lavande,*

une fleur mauve comme le ciel.

Deram seis anzóis e ainda

duas cobertas cheias de varíola.

MEETING THE BRITISH

We met the British in the dead of winter.

The sky was lavender

and the snow lavender-blue.

I could hear, far below,

the sound of two streams coming together
(both were frozen over)

and, no less strange,
myself calling out in French

across that forest-
clearing. Neither General Jeffrey Amherst

nor Colonel Henry Bouquet
could stomach our willow-tobacco.

As for the unusual
scent when the Colonel shook out his hand-

kerchief: *C'est la lavande,
une fleur mauve comme le ciel.*

They gave us six fishhooks
and two blankets embroidered with smallpox.

OUTRA COISA

Quando, pra pesar, tiraram tua lagosta
do tonel,
pensei na pastel,
na granza, em pigmentos celestes,

em como Nerval
passeava, às vezes,
uma lagosta num fio de gaze,
como, passado um intervalo,

pouco depois,
(*son front rouge encor du baiser de la reine*)
e a esperança em Adrienne

virou recusa,
se enforcou num poste de luz
com uma corrente, e eu pensei, no susto,

em outra coisa, e outra coisa além.

SOMETHING ELSE

When your lobster was lifted out of the tank
to be weighed
I thought of woad,
of madders, of fugitive, indigo inks,

of how Nerval
was given to promenade
a lobster on a gossamer thread,
how, when a decent interval

had passed
(*son front rouge encor du baiser de la reine*)
and his hopes of Adrienne

proved false,
he hanged himself from a lamp-post
with a length of chain, which made me think

of something else, then something else again.

THE ANNALS OF CHILE (1994)**BRASIL**

Quando a minha mãe abriu o frágil guarda-sol
era Brasil: se não Brasil,

era Uruguai.
Um mamilo marcava um ângulo.

O envergonhado *Tantum Ergo*
lutando contra o turíbulo.

Depois a tarde encontraria
ela, sobre a pia,

me penteando. A toalha-turbante.
E cai seu pente

embaixo da torneira. Enquanto
eu, vestindo uma regata

e shorts, ouço ela repetir ‘*Champi...?*
Champi...? Champi...?’ Então,

a pulseira de xampu
no punho, seu triunfante ‘*ChampiÑON*’.

Se não Uruguai, era Equador:
tinha que ser ao menos perto do equador

pelo jeito que a água
ia de encontro a própria água

se puxava o plugue.
Nem adiantou a obliq-

uidade de pôr *Lições aos garotos*
na minha cama: *canal deferente* e

vagina agora são postos
como sacros. ‘Há vício inerente

em tudo’ como O’Higgans
diria. Foi O’Higgans quem, tranquilo,

fez dos termos ‘widdershins’
e ‘deasil’ extintos dos Anais do Chile.

BRAZIL

When my mother snapped open her flimsy parasol
it was Brazil: if not Brazil,

then Uruguay.
One nipple darkening her smock.

My shame-faced Tantum Ergo
struggling through thurified smoke.

—

Later that afternoon would find
me hunched over the font

as she rinsed my hair. Her towel-turban.
Her terrapin

comb scuttling under the faucet.
I stood there in my string vest

and shorts while she repeated, 'Champi ...?
Champi ...? Champi ...?' Then,

that bracelet of shampoo
about the bone, her triumphant 'ChampiÑON'.

—

If not Uruguay, then Ecuador:
it must be somewhere on or near the equator

given how water
plunged headlong into water

when she pulled the plug.
So much for the obliq-

uity of leaving What a Boy Should Know
under my pillow: now vagina and vas

deferens made a holy show
of themselves. 'There is inherent vice

in everything,' as O'Higgins
would proclaim: it was O'Higgins who duly

had the terms 'widdershins'
and 'deasil' expunged from the annals of Chile.

HAY (1998)

O LIVRINHO PRETO

Foi Aisling a primeira a persuadir meu pênis, a cabeça, entre suas pernas,
provocando até abrir a tira de Velcro egressa entre suas pernas.

Depois Cliona. Garota magra do interior.
O riacho, no qual mergulharia nu, sem pressa, entre suas pernas.

Nascida e criada em Londinium, a reservada Etain,
lábio superior rijo, por incrível que pareça, entre suas pernas.

Grainne. Deusa Grainne. O último monte triangular de milho
a ser cortado por uma foice, entre suas pernas.

A primavera não só trouxe Liadan mas sua memória de Cuirithir,
sua superioridade nada espessa entre suas pernas.

(Ita não se confunde com sua feroz meia-irmã, Niamh,
ela, da gota de ferrugem expressa entre suas pernas.)

Foi Niamh, quis a sorte, que me apresentou a Orla,
o fim de semana perdido depressa entre *suas* pernas.

Que fim teve Sile?
Sile, que me faz adorar equinos à beça entre suas pernas.

Quanto a Janet de Shankill, às vezes respondia por “Sienad”,
Treinei meu mortal nessa, entre suas pernas.

Fiz um tutorial um-a-um com Siobhan.
Li *The Singapore Grip*, nunca esqueço, entre suas pernas.

Que fim teve Sorcha, Sorcha, Sorcha?
O chicote era sua fraqueza entre suas pernas.

Ou a ossuda de ombros largos Treasa?
Me pedia pra vibrar como uma pinça entre suas pernas.

Ou a ovelhinha negra, Uma, que tinha seu próprio livrinho preto.
Eu, como em uma errata, fiz alvoroço entre suas pernas.

THE LITTLE BLACK BOOK

It was Aisling who first soft-talked my penis tip between her legs
while teasing open that Velcro strip between her legs.

Cliona then. A skinny country girl.
The small stream, in which I would skinny-dip, between her legs.

Born and bred in Londinium, the standoffish Etain,
who kept a stiff upper lip between her legs.

Grainne. Grain goddess. The last, triangular shock of corn,
through which a sickle might rip, between her legs.

Again and again that winter I made a beeline for Ita,

for the sugar-water sip between her legs.

The spring brought not only Liadan but her memory of Cuirithir,
his ghostly one-upmanship between her legs.

(Ita is not to be confused with her steely half sister, Niamh,
she of the ferruginous drip between her legs.)

It was Niamh, as luck would have it, who introduced me to Orla.
The lost weekend of a day trip between her legs.

It was Orla, as luck would have it, who introduced me to Roisin.
The bramble patch. The rosehip between her legs.

What ever became of Sile?
Sile, who led me to horse-worship between her legs.

As for Janet from the Shankill, who sometimes went by "Sinead,"
I practiced my double back flip between her legs.

I had a one-on-one tutorial with Siobhan.
I read The Singapore Grip between her legs.

And what ever became of Sorcha, Sorcha, Sorcha?
Her weakness for the whip between her legs.

Or the big-boned, broad-shouldered Treasa?
She asked me to give her a buzz clip between her legs.

Or the little black sheep, Una, who kept her own little black book?
I fluttered, like an erratum slip, between her legs.

FENO

Disso eu sei. Prestes a virar à direita externa
na Province Line larga
eu vejo, todo acabado, um Volvo
levando uma carga

de feno. (Precisamente, um fardo de luzerna
no teto do carro,
um fardo de luzerna ou festuca ou alfafa.)
A mão em carne viva. Coçando pra cortar a corda, e escorrer

o acordeão de feno, a concertina de feno.
Deve ser dez horas. A luz ainda está boa
(não tanto pelo brilho ao sol

dos fardos em si) pra que um corpo, sem engano,
saiba que ao romper uma delas, como agora, algo voa
pra longe das intensas pregas godês. Disso, pelo menos, eu sei.

HAY

This much I know. Just as I'm about to make that right turn
off Province Line Road
I meet another beat-up Volvo
carrying a load

of hay. (More accurately, a bale of lucerne
on the roof rack,
a bale of lucerne or fescue or alfalfa.)
My hands are raw. I'm itching to cut the twine, to unpack

that hay-accordion, that hay-concertina.
It must be ten o'clock. There's still enough light
(not least from the glow

of the bales themselves) for a body to ascertain
that when one bursts, as now, something takes flight
from those hot-and-heavy box pleats. This much, at least, I know.

OUTONADA

I

“Bebamos já”, imagino o grito pátrida ao pátrida
depois do tiro
no vizinho em meio a sua outonada, no meio de duas polias
como Cristo entre dois ladrões maltrapilhos,
o corpo preso à lua, quase garantido.

II

À memória de outro abandonado e desistido
perto de alguma beleza contida,
a manga arregaçada do braço – sua pele –,
bebamos já.

III

Há poucas noites, parece, tacaram fogo numa casa grande e tudo

esquentou como feitiço
 que não tem mais como pular
 até que os ninhos de andorinha nos pilares
 cozinhassem de virar panelinhas esquisitas, das
 quais, meu amor, bebamos já.

AFTERMATH

I

“Let us now drink,” I imagine patriot cry to patriot
 after they’ve shot
 a neighbor in his own aftermath, who hangs still between two sheaves
 like Christ between two tousle-headed thieves,
 his body wired up to the moon, as like as not.

II

To the memory of another left to rot
 near some remote beauty spot,
 the skin of his right arm rolled up like a shirtsleeve,
 let us now drink.

III

Only a few nights ago, it seems, they set fire to a big house and it got
 so preternaturally hot
 we knew there would be no reprieve
 till the swallows’ nests under the eaves
 had been baked into these exquisitely glazed little pots
 from which, my love, let us now drink.

MOY SAND AND GRAVEL (2002)

MOY AREIA E CASCALHO

Sair do Olympic Cinema e ser pego de surpresa
 por como, quando um *dolly* se desloca nos trilhos,
 o tempo que ele leva
 pra chegar na cabeça dos astros
 de cinema, numa bitoca acesa,
 num beijo que toma toda a tela,

é o mesmo das torres do outro lado da estrada
 – Moy Areia e Cascalho –

pra ter lavado, ao menos uma vez, cada
coisa que a foz do Blackwater trouxe
e lavassem de novo, carga a carga,
como se lavar limpasse as sequelas.

MOY SAND AND GRAVEL

To come out of the Olympic Cinema and be taken aback
by how, in the time it took a dolly to travel
along its little track
to the point where two movie stars' heads
had come together smackety-smack
and their kiss filled the whole screen,

those two great towers directly across the road
at Moy Sand and Gravel
had already washed, at least once,
what had flowed
or been dredged from the Blackwater's bed
and were washing it again, load by load,
as if washing might make it clean.

MAGGOT (2010)

OHRWURM

Enquanto eu me abasteço com torresmos de boteco
na conexão de minha asa e fuselagem sinto um treco.
Apoia a suspeita que o zumbido é trilha desse eco
e o que até hoje eu vi até hoje eu vi num repeteco.

OHRWURM

Just as I'm loading up on another low pork carb rind snack
I spot in my wing-fuselage connection a fatigue crack.
It bears out my suspicion this low-level hum's a soundtrack
And everything I've seen so far I've seen so far in flashback.

ONE THOUSAND THINGS WORTH KNOWING (2015)

ÁLVARO DE CAMPOS: "BELFAST, 1922"

Enquanto um pórtico
no extremo do lago
continua estático

estaleiros remendam, logo,

uma fenda. Nenhuma ferreirinha
das ferreirinhas de um bando
não dirá também é minha
essa terra em que a Harland

and Wolf se montou. Usar uma pinça
pra pegar um rebite
e bater com tanta força
não adianta. O que não permite

o traço prata das penas
da cabeça e do peito é aquele *ferr-*.
Porque é comum que os pais nas
ninhadas sejam difer-

entes, tanto defendem bem suas terras
quanto podem não deixar marca.
Apesar da fama de perfurarem
em Glenavy e em Deer Park,

os estaleiros de boina são quietos
como os de Barrow-in-Furness.
Alimentados, sóbrios, flexíveis, diretos,
mantêm a mesma reverência às

flautas doces ou ao plenilunar
tambor Lambeg de pele de porco,
seja pra zarpar um White Star
ou um pequeno barco.

ÁLVARO DE CAMPOS: "BELFAST, 1922"

While a great gantry
at the head of the lough
continues to stand sentry
a team of shipyard men rush to caulk

a seam. No dunnoek in a choir
of dunnoeks will relent
from claiming as its own the gore
of land on which Harland

and Wolff is built. Catching a rivet
in a pair of tongs

and banging it into a rift
will hardly mend it. The dun in dunnock

doesn't allow for the dash
of silver in its head and throat feathers.
Because chicks within one clutch
often have different fathers,

dunnocks are at once highly territorial
and likely to go unremarked.
Though they've been known to drill
in Glenavy and Deer Park,

the dunchered shipyard men are no less peaceable
than those of Barrow-in-Furness.
Souped up, staid, swerveless, supple,
they hold in equal reverence

the pennywhistle and the plenilunar
pigskin of a Lambeg drum,
be they sending off a White Star liner
or a little tramp.

FROLIC AND DETOUR (2019)

NO CAMPO COM MANGAS COLORADAS

Por três dias olhei pra sua sela de pano.
Três dias que a força conjunta
de Bedonkohes e Chokonens
rastreou o General Carleton pelos pifes
e tambores. Talvez por serem tropas apenas
voluntárias, a luta tenha sido bem mais violenta.
Ainda vejo Mangas pelos cânions
atacando com o cutelo Sheffield.

O que Mangas não levou em conta foi o par de obus
na retaguarda. Isso nos deixou à míngua,
de calças curtas.
Carleton não só preveniu nosso ataque,
mas forçou nossa retirada sem ordem nem paz.
Mesmo ferido por uma bala, Mangas
manteve ainda o pique dessa luta
indo ao México. “Por um toque”, ele riu. “Por um toque”.

No terceiro dia, me veio uma clareza, do nada,
 como quando o *fast-foward* corre e derrapa no *slo-mo*.
 A mancha escura na sela de pano.
 Agora minha mente avisa
 que o nome Mangas Coloradas
 não vinha tanto do apreço pelo algodão vermelho
 (com facas de açougue e arapucas de castor que combinam)
 mas do sangue na camisa.

IN THE FIELD WITH MANGAS COLORADAS

For three days I'd kept my eyes fixed on his saddle drape.
 Three days since our combine force
 of Bedonkohe and Chokonen
 had tracked down General Carleton by his fifes
 and drums. Maybe because they were volunteer troops
 the fighting was uncommonly fierce.
 I still see Mangas striding through the canyon
 and laying about him with a Sheffield butcher's knife.

What mangas hadn't allowed for was a pair of howitzers
 bringing up the rear. Those fairly took the wind
 out of our sails.
 Not only was Carleton able to stave
 off our attack, we were forced to retreat in disorder.
 Though Mangas had suffered a bullet wound
 he still held on to his battle-zeal
 as we rode to Mexico. "Close shave," he smiled. "Close shave."

On that third day, I had one of those moments of clarity
 when fast-forward skitters and skids to slo-mo.
 That darkening patch on the saddle-drape.
 Now I would perceive
 the name Mangas Coloradas
 derived not so much from a penchant for red calico
 (thrown in for good measure with butcher knives and beaver traps),
 but his bloodstained sleeves.