

## I am Sweeney. Like yourself, outcast, shift.

### A figura de *Mad Sweeney* na poesia de Seamus Heaney, T. S. Eliot e John Montague

*Tiago Sousa Garcia*

Universidade do Porto

**Resumo:** *Buile Suibhne*, normalmente anglicizado como *Mad Sweeney*, é uma narrativa medieval irlandesa que conta como Sweeney, rei lendário de Dál nAridi (anglicizado Dalaradia), ao ser amaldiçoado por um clérigo, enlouquece e se refugia nas árvores onde compõe e canta a sua poesia. A figura do louco rei-poeta é recorrente na literatura irlandesa, sendo particularmente importante para Seamus Heaney que, depois da sua tradução *Sweeney Astray* (1983), reanima a personagem na terceira secção de *Station Island* (1984), “Sweeney Redivivus”. Sweeney é também utilizado por T. S. Eliot e John Montague, entre inúmeros outros. Este ensaio pretende demonstrar como, para estes poetas, a figura de Sweeney serve como metáfora para a quebra das convenções sociais – e o consequente diagnóstico de loucura – necessária à criação poética.

**Palavras-chave:** Sweeney, Seamus Heaney, T. S. Eliot, John Montague, Literatura Irlandesa, Literatura Inglesa, Literatura Medieval, Loucura

**Abstract:** *Buile Suibhne*, usually anglicized as *Mad Sweeney*, is a medieval Irish poem that narrates how Sweeney, the legend king of Dál nAridi (anglicized as Dalaradia), when cursed by a cleric, goes mad and takes refuge on the tree tops, from where he creates and sings his poetry. The character of the mad poet-king is a common trope of Irish literature, being particularly relevant to Seamus Heaney who, after his translation *Sweeney Astray* (1983), revives the character in the third section of *Station Island* (1984), “Sweeney Redivivus”. Sweeney has also been used by T. S. Eliot and John Montague, amongst countless others. This essay aims to show how, to these poets, the character of Sweeney is used as a metaphor for the break of social conventions – and the following diagnosis of madness – and of its necessity for the poetic creation.

**Keywords:** Sweeney, Seamus Heaney, T. S. Eliot, John Montague, Irish Literature, English Literature, Medieval Literature, Madness

*Though this be madness, yet there is method / in 't*  
William Shakespeare, *Hamlet*

Existe, na cultura irlandesa, uma personagem que é a síntese e a súpula de todos os termos: louco, poeta e sábio. Eis Sweeney, rei de Dal-Arie, enlouquecido pelo fervor católico de Ronan, condenado a rumar nu entre as árvores, como um pássaro, cantando a sua poesia, permanentemente alvoraçado pelos homens racionais que o querem capturar e *curar*.

Sweeney é o herói – ou antes, o protagonista – de um poema medieval irlandês cujo primeiro registo escrito terá sido composto algures entre o séc. XIII e o séc. XVI. Todavia, de acordo com J. G. O'Keefe, que traduziu o poema para inglês em 1913, existe a forte possibilidade da sua circulação oral já a partir do séc. X (cf. O'Keefe, *apud* Heaney 1984a, "Introduction"). A partir da tradução de O'Keefe e do original irlandês, *Mad Sweeney*, como é habitualmente referido, o poema foi novamente traduzido para inglês pelo poeta Seamus Heaney, em 1984a, com o título *Sweeney Astray*, isto é, Sweeney *extraviado* ou *perdido*. Será a tradução de Heaney, universalmente aclamada pela crítica, que usarei como fonte primária para a narrativa de Sweeney. Também o título que o poeta norte-irlandês escolheu me guiará: Sweeney não é simplesmente louco; é um homem que se desviou de um suposto caminho certo.

Brevíssima sinopse da narrativa: Sweeney, rei de Dal-Arie, irrita-se com o constante barulho dos sinos da igreja que Ronan, bispo católico, está a construir. O rei arrasta o clérigo consigo e atira-lhe a bíblia para o lago. Ronan amaldiçoa Sweeney, condenando-o à loucura. Sweeney é convocado para a batalha (a batalha histórica de Moira, em 637), mas assim que se ouvem os primeiros gritos de guerra, enlouquece, foge, e passa a viver como um pássaro, entre as árvores, cantando as suas desgraças. A certa altura Sweeney é capturado pelos seus súbditos e fica quase curado, mas é tentado por uma mulher a contar as suas aventuras, o que o leva de novo à loucura. O rei percorre toda a Irlanda e partes da Escócia e, eventualmente, encontra refúgio na igreja de outro bispo, Molling, onde é assassinado pelo marido ciumento da mulher que lhe dava comida. Molling decide absolver Sweeney no seu leito de morte e dar a conhecer ao mundo a história do infeliz.

A narrativa de Sweeney tem sido uma influência constante na literatura e cultura irlandesas e inglesas, sendo evocada por vários autores, entre os quais T. S. Eliot e, mais tarde, John Montague, autores de que falarei mais adiante. A sua mais famosa aparição é talvez em *At Swim-Two-Birds*, romance de Flann O'Brien, onde surge como uma das personagens principais e, mais recentemente, na poesia de Seamus Heaney, particularmente em *Station Island*, escrito após a tradução de *Sweeney Astray*.

A atenção crítica dada ao papel de Sweeney na obra de Seamus Heaney tem-se circunscrito principalmente ao contexto dos estudos de tradução, todavia, este ensaio – sublinho *ensaio* – pretende dar mais atenção a Sweeney enquanto figura do artista, papel muitas vezes aludido mas poucas vezes estudado. O próprio Seamus Heaney é o primeiro a reconhecer esta dimensão da figura de Sweeney. Na introdução a *Sweeney Astray*, o poeta irlandês escreve: "insofar as Sweeney is also a figure of the artist, displaced, guilty, assuaging himself by his utterance, it is possible to read the work as an aspect of the quarrel between free creative imagination and the constraints of religious, political and domestic obligation" (Heaney 1984a, "Introduction"). No contexto da obra poética de Heaney, esta ênfase no artista deslocado e cercado por obrigações ganha nova relevância. A poesia de Heaney dividiu-se sempre entre estes dois pólos: dever social e liberdade criativa. Escreve Conor McCarthy:

Heaney's use of medieval texts to address contemporary concerns, both personal and political, his establishment of a dialogue between his original work and his translation practice, his representation of medieval texts as multicultural rather than monocultural in their affinities, and his willingness to produce multiple and diverse responses to a given medieval source text: all of this is present right at the beginning, with Heaney's self-projection as the exiled Sweeney in *Sweeney Astray* (McCarthy 2008: 12)

*Self-projection*: talvez este seja o conceito mais repetido no discurso crítico sobre Heaney e Sweeney. O próprio Heaney confessa a sua utilização da narrativa medieval enquanto *objective correlative*: "a presence, a fable, which could lead to the discovery of feelings in myself which I could not otherwise find words for, and which cast a dream or possibility or myth across the swirl of private feelings: an objective correlative" (Heaney *apud* Corcoran 1986: 172-173). Consequentemente, a noção de tradução em Heaney condensa os conceitos de substituição, *self-projection* e *objective correlative*.

Se Heaney e Sweeney se fundem numa voz, então as consequências da loucura do rei irlandês tornam-se claras para a poesia de Heaney: a loucura liberta. Talvez o conceito de *fili*, a palavra irlandesa para “poeta”, possa contribuir para a discussão. De acordo com McCarthy, a raiz etimológica de *fili* é *seer*, visionário, aquele que vê. Se ao enlouquecer Sweeney se torna poeta, esse é o dom da loucura, a clara visão: "after going mad Sweeney becomes a poet, a figure who possesses special supernatural knowledge and inspiration" (McCarthy 2008: 27). De facto, em "Unwinding", o sujeito poético parece claramente veicular esta noção de que da loucura advém uma sabedoria sobrenatural, quase ou mesmo premonitória. Ao descrever o desfiar de uma corda – como a razão que se perde –, lê-se "So the twine unwinds and loosely widens / backward through areas that forwarded / understandings of all I would undertake" (Heaney 1984b: 99). Este dom da loucura pode também encontrar-se em *Sweeney Astray*, desde logo na descrição do momento em que Sweeney enlouquece:

His brain convulsed,  
his mind split open.  
Vertigo, hysteria, lurchings  
and launchings came over him,  
he staggered and flapped desperately,  
he was revolted by the thought of known places  
and dreamed strange migrations.  
His fingers stiffened,  
his feet scuffled and flurried,  
his heart was startled,  
his senses were mesmerized,  
his sight was bent,  
the weapons fell from his hands  
and he levitated in a frantic cumbersome motion  
like a bird of the air.  
And Ronan's curse was fulfilled. (Heaney 1984a: 11)

A transformação de Sweeney é tão física quanto mental, talvez porque o seu temperamento – ainda celta, afastado da dualidade platónica de corpo e espírito – a isso o obrigue. Se Sweeney larga as roupas, bate os braços como se fossem asas, salta e foge, a sua mente abre-se violentamente, os seus sentidos hipnotizam-se, a sua visão – isto é, a sua perceção da realidade – altera-se.

Ao dar nova voz a Sweeney em *Station Island*, Heaney focará precisamente esta dimensão de percepção alterada e de descontrolo no poema "The first flight". O espasmo, lê-se no poema, não é mais do que o simples sonambulismo, ou seja, o movimento, involuntário talvez, mas certamente despido de razão, autónomo: "It was more sleepwalk than spasm" (Heaney 1984b: 102). A maldição de Ronan cumpre-se, mas enviesada: é tanto maldição quanto benção. Como Heaney escreverá em "The Cleric", "Give him his due, in the end / he opened my path to a kingdom of such scope and neuter allegiance / my emptiness reigns at its whim" (Heaney 1984b: 107-108).

Em *Station Island*, obra dividida em três secções, a figura do rei louco é constante ao longo de todo o livro. Em "Making Strange", poema que, poder-se-á argumentar, retoma a noção de *ostranenie* de Viktor Chklovsky, o sujeito, ao ser interpelado por estrangeiros no seu país, ouve uma voz vinda do campo que se identifica com a de Sweeney:

'Be adept and be dialect,  
tell of this wind coming past the zinc hut,

call me sweetbriar after the rain  
or snowberries cooled in the fog.  
(...)

Go beyond what's reliable  
in all that keeps pleading and pleading,  
these eyes and puddles and stones,  
and recollect how bold you were

when I visited you first (...)  
I found myself driving the stranger

through my own country, adept  
at dialect, reciting my pride  
in all that I knew, that began to make strange  
at the same recitation. (Heaney 1984b: 32-33)

"Go beyond what's reliable", "make strange", ou por outras palavras, não repitas o que os outros dizem, torna o mundo estranho, torna o mundo novo. Sweeney aconselha o poeta a procurar novas formas de ver o real que implicam, necessariamente,

o abandono da visão formatada do quotidiano, o abandono da prisão das convenções, ou, por outras palavras, a reaprendizagem do mundo, como se lê no já citado "The first flight": "relearning / the acoustic of frost // and the meaning of woodnote" (Heaney 1984b: 102), ou em "Unwinding", "which will have to be unlearned / even though from there on everything / is going to be learning" (*idem*: 99) O verso, em si, é já parte dessa transformação: o verso não existe no mundo, talvez por isso apenas depois da sua loucura começa Sweeney a falar em verso. E talvez por essa loucura, esse primeiro poema incluía a constatação racional da sua própria insanidade: "God has exiled me from myself" (Heaney 1984a: 10). Desde o primeiro poema de 'Sweeney Redivivus', a secção de *Station Island* completamente dedicada a Sweeney, se lê esta aversão ao convencional:

Take hold of the shaft of the pen.  
Subscribe to the first step taken  
from a justified line  
into the margin. (Heaney 1984b: 97)

Neste curto poema, significativamente chamado "The first gloss" (embora não seja, de facto, a primeira glosa de Sweeney no livro), pode ler-se a vontade de sair do texto-mundo organizado, a linha justificada, para a margem, o comentário, tantas vezes mais frutífero que o original. Se o mundo é o texto a partir do qual todos leem, o poema, parece escrever Heaney, é o comentário a esse texto, oferecendo novas perspetivas, novas formas de encarar o real, novos modos de perceção: o poema é a loucura, a linha desalinhada, inscrita na mesma página mas em letra anárquica, rasurada, oblíqua. De acordo com esta mundividência, a crítica é a tentativa de reordenar o comentário desordenado que é o poema. Em "The Scribes", texto que claramente se debruça sobre o mundo crítico sobrepondo-lhe a vida de um *scriptorium* monasterial, Sweeney claramente menospreza-o: "I never warmed to them. / If they were excellent they were petulant / and jaggy as the holly tree / they rendered down for ink. / And if I never belonged among them, / they could never deny me my place" – o que diria Sweeney deste ensaio? "Now and again I started up / miles away and saw in my absence / the sloped cursive of each back and felt them / perfect themselves against me page by page" (Heaney 1984a: 111). Os críticos que tentam reordenar a loucura do poema são os mesmos que construíam os manicómios para separar os insanos do mundo civilizado:

explicam o poema e constroem as suas carreiras sobre as carcaças dos loucos. O Sweeney de Seamus Heaney não é amável connosco.

Entre o Sweeney do poeta Irlandês e o Sweeney que encontramos em T. S. Eliot há um fosso impossível de ignorar. Em vez de forçar uma ponte, ou de sublinhar o protagonismo de Sweeney, opto por reconhecer a minha própria falha. O Sweeney de Heaney e o Sweeney de Eliot têm muito pouco em comum: o que num é liberdade, no outro pode ser libertinagem. Dois poemas surgem em *Poems 1920*. O primeiro:

**Sweeney erect**

*And the trees about me,  
Let them be dry and leafless; let the rocks  
Groan with continual surges; and behind me  
Make all a desolation. Look, look, wench!*

Paint me a cavernous waste shore  
    Cast in the unstilled Cyclades,  
Paint me the bold anfractuous rocks  
    Faced by the snarled and yelping seas.

Display me Aeolus above  
    Reviewing the insurgent gales  
Which tangle Ariadne's hair  
    And swell with hast the perjured sails.

Morning stirs the feet and hands  
    (Nausicaa and Polypheme)  
Gesture of orang-outang  
    Rises from the sheets in steam.

This withered root of knots of hair  
    Slitted below and gashed with eyes,  
This oval O cropped out with teeth:  
    The sickle motion from the thighs

Jacknifes upward at the knees  
    Then straightens out from heel to hip  
Pushing the framework of the bed  
    And clawing at the pillow slip.

Sweeney addressed full length to shave  
Broadbottomed, pink from nape to base,  
Knows the female temperament  
And wipes the suds around his face.

(The lengthened shadow of a man  
Is history, said Emerson  
Who had not seen the silhouette  
Of Sweeney straddled in the sun.)

Tests the razor on his leg  
Waiting until the shriek subsides.  
The epileptic on the bed  
Curves backward, clutching at her sides.

The ladies of the corridor  
Find themselves involved, disgraced,  
Call witness to their principles  
And deprecate the lack of taste

Observing that hysteria  
Might easily be misunderstood;  
Mrs. Turner intimates  
It does the house no sort of good.

But Doris, towelled from the bath  
Enters padding on broad feet,  
Bringing sal volatile  
And a glass of brandy neat. (Eliot 2004: 42-43)

Desde logo o título nos dá uma versão diferente de Sweeney: este está ereto, isto é, vertical, como o homem no início da civilização. Ou então – claro – ereto, isto é, sexualmente estimulado. Ou então – a opção que escolho – ambos, como se o estímulo sexual, ao contrário da libertação de sentidos provocasse um regresso à razão, um regresso à humanidade. A epígrafe que Eliot escolhe é, neste ponto, exemplar: como Aspatia, de Fletcher e Beaumont, em *The Maid's Tragedy*, de onde é retirada, rapidamente o sujeito se distrai do modo épico em que começa para voltar a atenção

para a sexualidade: *look, wenches!* Aspatia que, curiosamente, na peça, é uma mulher que se veste de homem, pode ser também uma imagem de Sweeney, um sábio que se veste – ou se despe – de louco. O modo épico em que Sweeney se equaciona com Polifemo e a sua amante com Nausicaa, apaixonada por Ulisses, rapidamente se transforma, humanizando-se num orgasmo. Porque Sweeney é Sweeney, isto é, marginalizado, os comentários moralistas das senhoras que ouvem o ato sexual no corredor e de Mrs. Turner que se preocupa com a reputação da casa não o afetam. A liberdade de Sweeney é corporizada no orgasmo da sua amante. Ambos estão imunes às considerações moralistas que os rodeiam. O segundo poema de Eliot repete esta alternância entre o modo épico e a humanização pela sexualidade. O título "Sweeney among the nightingales" (Eliot 2004: 56-57) alude à condição de Sweeney tal como é apresentada em *Sweeney Astray*, isto é, Sweeney entre os rouxinóis, aves, tal como o rei irlandês. Mas *nightingale* é também calão para “prostituta”, e é entre estas que o Sweeney de Eliot se encontra. A liberdade natural é também a liberdade sexual. Sweeney começa por ser descrito como um guardião selvagem "Apeneck Sweeney / (...) / And Sweeney guards the hornèd gate", lembrando também a imagem pejorativa do irlandês estereotipado que circulava na metrópole dos fins do século XIX e princípios do século XX. Mas o portão que Heaney guarda não é mais do que um bordel, onde é tentado por mulheres exóticas com vestes estranhas: "The person in the Spanish cape / Tries to sit on Sweeney's knees". Outra se lhe junta, "Rachel *née* Rabinovitch / Tears at the grapes with murderous paws // She and the lady in the cape / Are suspect, thought to be in league", mas Sweeney resiste, "Therefore the man with heavy eyes / Declines the gambit, shows fatigue". Não por acaso. Neste poema, as prostitutas estão perigosamente perto daquilo que, para Sweeney, é a causa da sua ostracização: a religião. As referências bíblicas – Raquel –, o facto de o bordel estar perto de um convento "The nightingales are singing near / The Convent of the Sacred Heart", e a associação popular entre prostitutas e freiras – relembre-se *Hamlet*, "Get thee to a nunnery" – obrigam Sweeney à recusa. Aceitar a proposta lasciva das prostitutas não constituiria a libertação sexual de "Sweeney erect", pelo contrário, seria a sua cura, a sua reconciliação com a convenção social moralista contemporânea de que apenas uma prostituta poderia gozar o ato sexual. Sweeney recusa-o porque isto seria o retorno aos grilhões de Ronan. A liberdade de Sweeney é também a liberdade de fugir, a liberdade de dizer não.

A sequência de cinco poemas 'A slow dance', publicada por John Montague em 1975 no livro homónimo, retoma a figura de Sweeney e da libertação sexual. No fragmento "A slow dance", o ato sexual é descrito como uma dança lenta que, ao aproximar-se do orgasmo, se torna parte integrante do solo, da natureza morta – não por acaso o título evoca também a dança macabra medieval. A dança sexual e a dança da morte, ambas danças lentas para Montague, unem todos os homens entre si e todos os homens com a terra: "In wet and darkness you are reborn, the rain falling on your face as it would in a mossy tree trunk, wet hair clinging to your skull like bark, your breath mingling with the exhalations of the earth, that eternal smell of humus and mould" (Montague 2003: 258). As duas danças são, afinal, apenas uma: o orgasmo, a pequena morte, é o ensaio da verdadeira e por esta se renasce, em comunhão com o mundo natural. Talvez por isso seja Sweeney a encabeçar a sequência de poemas, Sweeney que, para Montague, corporiza o homem que dança eternamente, com os pés descalços na terra, o corpo nú:

A wet silence.  
Wait under trees,  
muscles tense,  
ear lifted, eye alert.

Lungs clear.  
A nest of senses  
stirring awake –  
*a human beast!*

A bird lights:  
two claw prints.  
Two leaves shift:  
a small wind.

Beneath, white  
rush of current,  
stone chattering  
between high banks.

Occasional shrill  
of a bird, squirrel

trapolining along  
a springy branch.

Start a slow  
dance, lifting  
a foot, planting  
a heel to celebrate

greenness, rain  
spatter on skin,  
the humid pull  
of the earth.

The whole world  
turning in wet  
and silence, a  
damp mill wheel. (Montague 2003: 257)

Por entre o calmo mundo natural, a única perturbação é necessariamente humana, mas porque não chega a ser verdadeira perturbação – antes um ruído que se torna em dança lenta – o homem não é homem, é besta humana. Ou homem animal. A qualificação não é do leitor nem do sujeito do poema mas de uma voz que se interpõe, de um observador que grita e, esse sim, perturba o cenário natural. A voz que grita *a human beast* é o verdadeiro intruso que assusta Sweeney, ser permanentemente desconfiado de tudo o que é *civilizado*. O Sweeney de Montague atingiu *bliss*, renasce na sua dança lenta de comunhão.

Inadvertidamente, Montague fez-me ver o ponto de reunião entre Heaney e Eliot: liberdade num, sexualidade noutra, comunhão no terceiro. O Sweeney de Heaney, ainda que amaldiçoado, encontra na maldição a porta de escape para a liberdade criativa, torna-se o poeta por excelência que desafia as convenções da sociedade que o quer, à força, curar. Eliot, por seu lado, foge à convenção do louco sábio, mas ainda assim considera a loucura, ou antes, a recusa da convenção social, como uma forma de liberdade, ou libertação sexual. Montague acumula em Sweeney o artista livre que dança entre a natureza de Heaney, e a liberdade do homem animal – porque sexual – de Eliot. A figura de Sweeney é, então, no mínimo denominador comum entre estes três autores, a figuração do homem que recusa a prisão social, ou seja, do homem livre: livre

**I am Sweeney. Like yourself, outcast, shifty. - A figura de *Mad Sweeney* na poesia de Seamus Heaney, T. S. Eliot e John Montague**

porque louco ou louco porque livre; poeta porque louco, ou louco porque poeta.  
Conclusão: poesia é loucura, loucura é liberdade, poesia é liberdade.

### **Bibliografia**

Corcoran, Neil (1986), *A Student's Guide to Seamus Heaney*, London, Faber and Faber.

Eliot, T. S. (2004) *Poems 1920* in *The Complete Poems & Plays*, London, Faber and Faber.

Heaney, Seamus (1984a), *Sweeney Astray*, London, Faber and Faber.

-- (1984b), *Station Island*, London, Faber and Faber.

McCarthy, Conor (2008), *Seamus Heaney and Medieval Poetry*, Cambridge, D. S. Brewer.

Montague, John, (2003), *A Slow Dance*, in *Collected Poems*, Loughcrew, The Gallery Press.