

“TO LAUGH IN TRAGIC JOY”— A LINGUAGEM POÉTICA

DE W.B. YEATS EM *LAPIS LAZULI*

*Clara Sarmiento*

LAPIS LAZULI

I have heard that hysterical women say  
They are sick of the palette and fiddle-bow,  
Of poets that are always gay,  
For everybody knows or else should know  
That if nothing drastic is done  
Aeroplane and Zeppelin will come out,  
Pitch like King Billy bomb-balls in  
Until the town lie beaten flat.

All perform their tragic play,  
There struts Hamlet, there is Lear,  
That's Ophelia, that Cordelia;  
Yet they, should the last scene be there,  
The great stage curtain about to drop,  
If worthy their prominent part in the play,  
Do not break up their lines to weep.  
They know that Hamlet and Lear are gay;  
Gaiety transfiguring all that dread.  
All men have aimed at, found and lost;  
Black out; Heaven blazing into the head:  
Tragedy wrought to its uttermost.  
Though Hamlet rambles and Lear rages,  
And all the drop-scenes drop at once  
Upon a hundred thousand stages,  
It cannot grow by an inch or an ounce.

On their own feet they came, or on shipboard,  
Camel-back, horse-back, ass-back, mule-back,  
Old civilisations put to the sword.  
Then they and their wisdom went to rack:  
No handiwork of Callimachus,  
Who handled marble as if it were bronze,  
Made draperies that seemed to rise  
When sea-wind swept the corner, stands:  
His long lamp-chimney shaped like the stem  
Of a slender palm, stood but a day;  
All things fall and are built again.  
And those that build them again are gay.

Two Chinamen, behind them a third,

Are carved in lapis lazuli,  
 Over them flies a long-legged bird,  
 A symbol of longevity;  
 The third, doubtless a serving-man,  
 Carries a musical instrument.

Every discoloration of the stone,  
 Every accidental crack or dent,  
 Seems a water-course or an avalanche,  
 Or lofty slope where it still snows  
 Though doubtless plum or cherry-branch  
 Sweetens the little half-way house  
 Those Chinamen climb towards, and I  
 Delight to imagine them seated there;  
 There, on the mountain and the sky,  
 On all the tragic scene they stare.  
 One asks for mournful melodies;  
 Accomplished fingers begin to play.  
 Their eyes mid many wrinkles, their eyes,  
 Their ancient, glittering eyes, are gay.<sup>1</sup>

*Lapis Lazuli* foi escrito em Julho de 1936, três anos antes da morte de William Butler Yeats, e incluído nos seus *Last Poems* (1936-1939). Relaciona uma peça em lápis lazuli, datada do período Ch'ien Lung (entre 1731 e 1795) e oferecida a Yeats aquando do seu septuagésimo aniversário, com a convicção de que a tragédia, individual e pública, deve ser enfrentada corajosa e alegremente:

Someone has sent me a present of a great piece carved by some Chinese sculptor into the semblance of a mountain with temple, trees, paths and an ascetic or pupil about to climb the mountain. Ascetic, pupil, hard stone, eternal theme of the sensual east. The heroic cry in the midst of despair. But I am wrong, the east has its solutions always, and therefore knows nothing of tragedy. It is we, not the east, that must raise the heroic cry.<sup>2</sup>

Esta meditação poética de Yeats é mais um exemplo a acrescentar às composições do autor inspiradas pela evocação ou contemplação imediata de um objecto artístico. Vários *Last Poems* adoptam uma estratégia semelhante. Por detrás dos mais significativos poemas encontramos obras de arte: a estátua de Cuchulain na estação dos correios de Dublin (*The Statues*, 1938), as pinturas na Galeria Municipal da mesma cidade (*The Municipal Gallery Revisited*, 1937), a *Bronze Head* de Maud Gonne (1937-38), a própria peça de lápis lazuli.

Já em *My Table*, parte III de *Meditations in Time of Civil War* (1923), Yeats debruçara-se sobre a espada que lhe fora oferecida por um amigo japonês, meditando, a propósito, sobre a perenidade da arte e a importância da tradição na cultura oriental:

[...] only an aching heart  
 Conceives a changeless work of art.  
 Our learned men have urged  
 That when and where 'twas forged  
 A marvellous accomplishment,  
 In painting or in pottery, went  
 From father unto son  
 And through the centuries ran  
 And seemed unchanging like the sword.<sup>3</sup>

O fascínio do autor pelo Médio e Extremo Oriente está patente na escolha de Bizâncio como cidade eterna dos eleitos em *Sailing to Byzantium* (1927) e *Byzantium* (1930). Este fascínio é igualmente visível nos “Chinamen” e no título *Lapis Lazuli*, que remete para a pedra semi-preciosa, ornamentação de sarcófagos, vestes e máscaras funerárias nas civilizações egípcia e suméria, conotada com a vida eterna e celebrizada na máscara de Tutankhamon.

O início de *Lapis Lazuli* apresenta evocações eliotianas, como a referência às “hysterical women” (como o é a personagem feminina de *A Game of Chess*, na segunda parte de *The Waste Land* de T. S. Eliot<sup>4</sup>) e o tema da guerra que – em Yeats – está próxima, pois a Europa será de novo, e em breve, uma *waste land*. Aquelas mulheres estão cansadas do mundo irreal da pintura, da música e dos poetas sempre alegres e parecem exigir uma qualquer acção que páre a marcha inexorável da guerra e dos seus arautos (o Fascismo, as perseguições, as ideologias totalitárias). “For everybody knows or else should know...”, é como se o próprio poeta admoestasse aqueles que se alheiam da realidade histórica com a sua alegria e arte efémeras, posição corroborada pelo envolvimento de Yeats na causa irlandesa (gerando poemas como *To The Rose Upon the Rood of Time*, *Easter 1916*, *Meditations in Time of Civil War* ou *On a Political Prisoner*) e pela evocação de *A Game of Chess*, com a sua dicotomia entre o real e o artificial, corporizada nas personagens femininas de Eliot.

No entanto, os sujeitos em causa são “hysterical women”, cuja capacidade de discernimento não será digna de crédito. Os Zeppelin são anacrónicos como

veículos de bombardeamento em 1936, meras recordações da Guerra de 1914-1918. As “bomb-balls”, por seu turno, são de origem ainda mais remota, pois parecem provir da balada irlandesa *The Battle of the Boyne*<sup>5</sup>. O emprego do singular no lugar do plural em “Aeroplane and Zeppelin” é um recurso estilístico próprio da linguagem infantil, assim como o diminutivo “King Billy”. A guerra aparece, deste modo, como uma preocupação pueril, logo esquecida no final da primeira estrofe. Não teremos aqui a referência de T. S. Eliot à cidade destruída pelo *blitz*, na segunda parte de *Little Gidding* em *Four Quartets* (“Water and fire succeed / The town, the pasture and the weed. / Water and fire deride / The sacrifice that we denied. / Water and fire shall rot / The marred foundations we forgot, / Of sanctuary and choir. / This is the death of water and fire”<sup>6</sup>), nem o horror subjacente a *The Coming of War: Actaeon* e *The Return* de Ezra Pound<sup>7</sup>.

Yeats resiste à tentação de responder ao imperativo histórico com uma acção drástica; em vez disso, ele apresenta o artista que nem ignora o seu mundo nem nele se empenha directamente. Esta é a contradição basilar entre Yeats-homem e Yeats-poeta. Como artista, deverá alhear-se da vida e dos seus pequenos pormenores transitórios, dando ouvidos somente à voz dos Deuses. No entanto, necessita de se alimentar dessa mesma vida, apesar da dimensão eterna, divina da arte, sob pena de o poema se tornar puro e hermético exercício de estética. Este dilema do poeta está já patente em *To The Rose Upon the Rood of Time* (1893) e em *Sailing to Byzantium*:

Come near, come near, come near – Ah, leave me still  
 A little space for the rose-breath to fill!  
 Lest I no more hear common things that crave; (...)  
*To the Rose Upon the Rood of Time*<sup>8</sup>

Once out of nature I shall never take  
 My bodily form from any natural thing,  
 But such a form as Grecian goldsmiths make  
 Of hammered gold and gold enamelling [...]  
*Sailing to Byzantium*<sup>9</sup>

A opção pela arte retira todo o valor à realidade histórica, nem que esta seja de iminente guerra mundial, pois nada se compara aos valores eternos, aos ideais. O ser humano individual não se lhes pode comparar, algo que, no período histórico em curso, ía muito de encontro às concepções nazis. Temos,

assim, duas dicotomias basilares: a Vida *versus* a Arte e o Efêmero *versus* o Eterno.

Em *Lapis Lazuli* há um valor que importa preservar: a tragédia de “All men”(de cada ser isolado ou da humanidade como um todo) deve ser encarada de forma sóbria, necessariamente estética nos seus gestos e expressões. A peça trágica da história universal e da história de cada um deve ser vivida com estóica bravura. A aproximação semântica dá-se igualmente a nível fônico, através da rima em final de verso “play”/ “gay”. Em *The Municipal Gallery Revisited*, também a Irlanda será terrível e alegre (“...an Ireland / The poets have imagined, terrible and gay”<sup>10</sup>). Na segunda estrofe, o adjetivo “gay”ganha significado positivo porque é negado pelas “hysterical women”e seu mundo de incidentes cíclicos, e associado aos grandes criadores eternos. Yeats expõe a conexão íntima que existe entre a alegria trágica e o poder do poeta: “I think that the true poetic movement of our time is towards some heroic discipline. [...] I thought my problem was to face death with gaiety, now I have learned that it is to face life”<sup>11</sup>.

Yeats concebia a História como uma peça trágica, onde os medos das personagens mais apaixonadas são transfigurados em alegria catártica. Hamlet e Lear, Ophelia e Cordelia, os sábios chineses – fixados num objecto de arte mas trazidos à vida por um acto da imaginação – “are gay”. “Old Rocky Face”, personagem que preside a *The Gyres* (1925), observa com despreendimento o espectáculo dantesco da História caminhando para o caos e ri em júbilo trágico, uma emoção complexa:

Irrational streams of blood are staining earth;  
Empedocles has thrown all things about;  
Hector is dead and there’s a light in Troy;  
We that look on but laugh in tragic joy.  
*The Gyres*<sup>12</sup>

William Shakespeare escreveu “All the world’s a stage, / And all the men and women merely players: / They have their exits and their entrances”<sup>13</sup>, por isso, a pertinência da presença das grandes personagens trágicas shakespearianas, como Hamlet e Lear (em rima interna, assonante) e Ophelia e Cordelia (em rima interna, consonante). Estas duas personagens femininas nada têm de semelhante às mulheres do primeiro verso: sendo dignas dos seus papéis

proeminentes na peça, “Do not break up their lines to weep”. Yeats faz aqui o elogio da contenção clássica, dos princípios gregos de comedimento da *sophrosyne* e da *meden argen*, que se aplicavam igualmente à composição e interpretação das tragédias. Os protagonistas shakespearianos, particularmente Hamlet e Lear, são recorrentes nos *Last Poems* (como em *An Acre of Grass*, *The Old Stone Cross* ou *The Statues*). Da tragédia geral da primeira estrofe passamos para exemplos particulares. Representar não significa reescrever o papel atribuído: o drama desenrolar-se-á, independentemente dos nossos esforços. O grande objectivo deverá ser a busca dos arquétipos subjacentes a cada papel, arquétipos esses que poderão ser encontrados em Shakespeare.

Em *The Wild Old Wicked Man*, também de *Last Poems*, podemos ler: “All men live in suffering,/ I know as few can know...”<sup>14</sup> mas, em *Lapis Lazuli*, Yeats sabe que aqueles que merecem o seu papel na peça “Do not break up their lines to weep./ They know that Hamlet and Lear are gay;/ Gaiety transfiguring all that dread”. O medo desaparece; “eles” são os grandes, a nobre elite que só um eleito como Yeats compreende e canta. E não podemos esquecer que “Hamlet and Lear are gay”, com o verbo *to be*, o verbo da essência. Eles “são”, não “estão”(cf. “Of poets that are always gay”, do terceiro verso da primeira estrofe), são mais autênticos do que esses poetas. Aí, “gay” não tivera a conotação positiva da segunda ocorrência, rimando com as proposições “hysterical women say” e não com “tragic play”.

Os exemplos apontados deveriam ser seguidos por qualquer ser humano (“All men have aimed at, found and lost;”), uma vez sentida a tragédia levada ao extremo: “Tragedy wrought to its uttermost [...] It [tragedy] cannot grow by an inch or an ounce”. A cena é negra (“Black out; Heaven blazing into the head”) mas, através de uma interpretação bem sucedida do papel, alcançar-se-á o êxtase e o conhecimento apocalíptico.

Tal como em *To The Rose Upon the Rood of Time*, Yeats logra não se perder na arte (“...leave me still / A little space for the rose-breath to fill!”<sup>15</sup>) e, no último instante da estrofe, entrelaça ficção e realidade, Hamlet e *Everyman*, em “Upon a hundred thousand stages”. Como se referisse simultaneamente a tragédia da humanidade (um homem – um palco – uma peça) e todas as interpretações possíveis de Shakespeare. Ambos os casos deverão respeitar sempre as leis da sobriedade, contenção e autodisciplina, terminando somente com a morte do protagonista.

O binómio “eternidade da arte – transitoriedade da vida”(ver *To The Rose Upon the Rood of Time*: “In all poor foolish things that live a day,/ Eternal beauty wandering on her way”<sup>16</sup>) introduz o problema do tempo e da sua passagem. A terceira estrofe do poema lança um gesto de desafio àquilo que parece ser o inevitável aproximar da morte da civilização conhecida:

On their own feet they came, or on shipboard,  
Camel-back, horse-back, ass-back, mule-back,  
Old civilisations put to the sword.  
Then they and their wisdom went to rack: (...)

Esta paisagem inicial de desolação em muito recorda *The Second Coming* (1919), onde Yeats exprimira o seu horror relativamente ao possível futuro da civilização ocidental:

The darkness drops again; but now I know  
That twenty centuries of stony sleep  
Were vexed to nightmare by a rocking cradle,  
And what rough beast, its hour come round at last,  
Slouches towards Bethlehem to be born?<sup>17</sup>

E, para melhor o ilustrar, Yeats utiliza com grande efeito o símbolo da espiral, significando que, quando uma civilização atinge o seu ponto mais elevado, inicia de imediato o movimento inverso:

Turning and turning in the widening gyre  
The falcon cannot hear the falconer;  
Things fall apart; the centre cannot hold;  
Mere anarchy is loosed upon the world,  
The blood-dimmed tide is loosed, and everywhere  
The ceremony of innocence is drowned;  
*The Second Coming*<sup>18</sup>

Nada é eterno, nem as civilizações (como as civilizações egípcia e suméria, citadas a propósito do valor supostamente imortal do lápis-lazuli), nem a sabedoria, nem a arte:

No handywork of Callimachus<sup>19</sup> [...] stands:  
His long lamp-chimney shaped like the stem  
Of a slender palm, stood but a day;

Esta secção contém características directamente relacionáveis com *The Statues*. Calímaco “handled marble as if it were bronze” mas as suas imagens, que davam forma ao pensamento de uma civilização, foram destruídas pela acção do tempo. Tal como em *The Statues*, cada nova civilização deve reconstruir as suas próprias imagens fulcrais: “We Irish, born into that ancient sect / But thrown upon this filthy modern tide / And by its formless spawning fury wrecked, / Climb to our proper dark, that we may trace / The lineaments of a plummet-measured face”<sup>20</sup>. Visando a influência da arte e da literatura nas diferentes culturas, *The Statues* traz à cena o nome de outro escultor grego, Fídias, ao lado de mais uma ocorrência de Hamlet: um criador da arte e uma criatura da literatura.

Yeats parece negar a atemporalidade da arte na segunda estrofe, mas os dois últimos versos reabilitam o artista:

All things fall and are built again,  
And those that build them again are gay.

“Gay” rima agora com “day”, substantivo relacionado com o tempo, tema da estrofe. Esses reconstrutores (“those that build them again”) partilham da alegria dos verdadeiros heróis trágicos. Artistas e suas obras confundem-se, sujeitos e objectos de uma mesma força divina, criadora e recriadora:

Poet and sculptor, do the work,  
Nor let the modish painter shirk  
What his great forefathers did,  
Bring the soul of man to God,  
Make him fill the cradles right.  
[...]  
Sing the lords and ladies gay [...]  
*Under Ben Bulbin* (1938)<sup>21</sup>

Emerge aqui a imagem elevada que Yeats tem do poeta (e de si próprio), pois artista, *artifex*, é aquele que faz, que reconstrói, que move a roda da vida, que renova o mundo pelas suas mãos, qual força da Natureza. Reaparece a imagem da roda, da espiral, do movimento circular, como em *The Gyres*, poema emblemático que vai buscar o seu título ao símbolo central dos *Last Poems*: “The workman, noble and saint, and all things run / On that unfashionable gyre again”<sup>22</sup>. O que foi voltará a ser, na espiral, termo que reocorre em *Demon and Beast*, 1918 (“Though I had long perned in the gyre, / Between my hatred

and desire”<sup>23</sup>), em *Sailing to Byzantium*, III (“Come from the holy fire, perne in a gyre”<sup>24</sup>) e em *Under Ben Bulbin* (“Gyres run on; / When that greater dream had gone”<sup>25</sup>).

Yeats estudou Blake, Swedenborg e Boehme, tendo estes dois últimos influenciado provavelmente o seu conceito das espirais da mudança histórica. Tais poemas advêm da constante preocupação de Yeats com a natureza da vida e, particularmente, com o que acontece após a morte. *At Algeciras – A Meditation upon Death* (1928) demonstra-o claramente:

Bid imagination run  
 Much on the Great Questioner;  
 What He can question, what if questioned I  
 Can with a filting confidence reply.<sup>26</sup>

O tema passa através de *Vacillation* (1932); o desejo de acreditar, equilibrado por um cepticismo inato, está contido em *Supernatural Songs*, é sintetizado em *The Four Ages of Man* (novo eco do segundo acto de *As You Like It* e do monólogo de Jacques “the seven ages of man”<sup>27</sup>), prosseguindo em *What Then?*, com o seu insistente e questionador refrão, e em *The Man and the Echo*, com a sua confissão de ignorância última do futuro.

A meditação sobre os ciclos da vida e do tempo está, da mesma forma, patente em *The Tower* (1926), *The Winding Stair* (novamente a espiral) e principalmente em *The Wheel* (1921). Aqui, o poeta foca o ciclo das estações e a eterna insatisfação do homem com o tempo presente e a ânsia pelo futuro. O tom aparentemente alegre das duas quadras de *The Wheel* termina abruptamente nos versos:

(...)  
 Nor know that what disturbs our blood  
 Is but its longing for the tomb.<sup>28</sup>

As duas últimas estrofes do poema em análise introduzem finalmente a peça em lápis lazuli. Surge primeiro de forma objectiva, factual. Depois, num crescente processo de recriação, acrescentam-se detalhes que a pedra não regista (“doubtless”repetido, “seems”), até à confissão: “I / Delight to imagine them seated there”. O acto de apropriação imaginativa está completo. E, ao completar-se, a imagem contradiz o seu repouso petrificado; a cena que as

últimas linhas descrevem é de animação, de pedido e resposta, música e olhos brilhantes. O desfecho declara a recompensa do poeta pelo seu esforço de imaginação: a última palavra é “gay”.

A cena em lápis lazuli afigura-se eterna, o artista parou aí o tempo. Daí a presença do “symbol of longevity”, tal como o próprio lápis lazuli e suas conotações, com o qual rima de forma assonante. Os pequenos incidentes do mundo vulgar perturbam a tranqüila eternidade da obra de arte. São-lhe nefastos, uma vez que a glória imutável da arte não deve ser maculada:

Every discoloration of the stone,  
Every accidental crack or dent,  
Seems a water-course or an avalanche, (...)

Enquanto sobem a montanha, os chineses de Yeats param numa casa a meio caminho. Um criado canta lúgubres melodias, ao mesmo tempo que contemplam o mundo que deixaram lá em baixo, a cena trágica, paralela à peça trágica da segunda estrofe. Como se se encontrassem num retiro solipsista, sugerindo um sentimento de onnipotência narcisista.

Esta tríade de personagens parece despedir-se do mundo humano (por isso, as melodias fúnebres), a caminho da elevação, do topo da montanha, da sabedoria de um outro mundo. A cena prefigura o estado ideal de Yeats, anunciado já desde a primeira estrofe: a meio da montanha, nem totalmente isolados (pois ainda vislumbram o mundo dos outros) nem mergulhados na multidão. Uma aristocracia idealizada que não dispensa o seu servidor. Por isso a rima entre “play”, verbo agora ligado à música que o criado serve aos seus senhores, e “gay”. “Gay” é sempre palavra terminal, de verso ou de estrofe, rimando com palavras-chave do conteúdo de cada estância. Também aqui, a alegria é essencial à condição elevada, em termos sociais e geográficos. O mesmo princípio estóico deve reinar na ficção (das peças dramáticas e da peça em lápis lazuli) e na realidade (a guerra, a vida individual, a vida das civilizações). Com uma alegre impassibilidade, desafiam a Natureza sempre mutável.

As temáticas do tempo, da observação ou do isolamento do mundo e da alegria confluem na última estrofe, onde o poema alcança a unidade. Todos terão que enfrentar o desespero e fazer vencer o espírito heróico. Contudo, a alegria prevalece sobre a amargura e o final é tranqüilo. O quadro do asceta e

do seu aluno transmite serenidade e o poeta permite que os seus pensamentos se fundam com os dos “Chinamen”, tendo o prazer de os imaginar “seated there; / There, on the mountain and the sky”. As faces destes chineses (“Their eyes mid many wrinkles”) recordam “Old Rocky Face”, em *The Gyres*, com seus “ancient, glittering eyes [which] are gay”.

Yeats utiliza regularmente a rima (esquema rimático ABAB nos quatro primeiros versos das estrofes ímpares e nos quatro últimos versos das estrofes pares), permitindo várias rimas imperfeitas, como, por exemplo, nos esquemas citados: “lazuli”/ “longevity” e “melodies”/ “eyes”. O uso do refrão (“...are gay”), sempre em rima perfeita, como parte integrante da estrofe, constrói um efeito cumulativo. A escansão revela versos de pé jâmbico com modulações, entre as quais se salienta o anapesto.

Um recurso estilístico relevante na obra de Yeats é a repetição de artigos (“Over them flies a long-legged bird, / A symbol of longevity; The third, doubtless a serving-man, / Carries a musical instrument”), de certas construções vocabulares (“Camel-back, horse-back, ass-back, mule-back”) e da conjunção copulativa (“All things fall and are built again, / And those that build them again are gay”). Este exemplo testemunha também a preferência por palavras monossilábicas, de significado claro e directo. “Gay”, o tema central, e todas as palavras que com ele rimam, são monossílabos (“play”, “say”, “day”). Uma antítese essencial, própria do movimento modernista, emerge assim na poesia de Yeats, entre a complexidade da consciência do poeta e o desejo de despir a linguagem até à mais directa expressão possível de um estado de espírito individual.

A sintaxe, por vezes elíptica e abrupta, mima o imediatismo e o poder do conhecimento descoberto, como em “Black out; Heaven blazing into the head” ou “Old civilisations put to the sword”. Da mesma forma, a superlativização de “Tragedy wrought to its uttermost” evoca a confusão extasiante da morte, que as peças dramáticas tentam descrever. Quando a atenção se volta para a tranquila cena esculpida, o vocabulário imediatamente adquire uma nova doçura e conotações positivas: “Though doubtless plum or cherry-branch / Sweetens the little half-way house”; “I / Delight to imagine them seated there”; “Accomplished fingers begin to play” e “Their ancient, glittering eyes, are gay”.

Os *Last Poems* oferecem-nos um grupo de poemas cósmicos, que projectam ou reafirmam o pensamento prévio de Yeats sobre as grandes mutações do mundo: *The Gyres*, este *Lapis Lazuli*, *An Acre of Grass*, *The Statues*, *A Bronze Head*, *The Circus Animals' Desertion*. Evocam a lenda de Cuchulain (recordemos *Cuchulain's Fight With the Sea* em *The Rose*, 1893), identificando-se o poeta com a nobre derrota do seu herói, e exprimem a exaltação trágica da alegria que é, sem dúvida, o tema dominante de todo o grupo. Ao longo do seu texto, *Lapis-Lazuli* viaja do geral para o particular, sempre em redor desse mesmo tema: desde a situação mundial até ao objecto doméstico, todas as personagens genuínas, segundo a ética de Yeats, “are gay”. Deste modo, *Lapis Lazuli* pode ser encarado como um poema circular, retornando ao ponto de partida após ter enriquecido o seu conceito central, sintetizado já em *The Gyres*:

We that look on but laugh in tragic joy.<sup>29</sup>

---

<sup>1</sup> W. B. Yeats, *W. B. Yeats: Selected Poetry*, Norman Jeffares (ed.), Londres, Pan Books, 1990, pp. 181-2.

<sup>2</sup> W. B. Yeats, *Letters on Poetry from W. B. Yeats to Dorothy Wellesley*, Londres, Cambridge University Press, 1964, p. 8.

<sup>3</sup> *W. B. Yeats: Selected Poetry*, p. 115.

<sup>4</sup> Cf. T. S. Eliot, *Collected Poems 1909-1962*, Londres, Faber and Faber, 1974, p. 67: “(...) My nerves are bad to-night. Yes, bad. Stay with me. / Speak to me. Why do you never speak? Speak. / What are you thinking of? What thinking? What? / I never know what you are thinking. Think. / I think we are in rats' alley / Where the dead men lost their bones. / What is that noise? / The wind under the door (...)”.

<sup>5</sup> King Billy é Guilherme de Orange, que derrotou Jaime II na Batalha de Boyne, em 1690. A balada *The Battle of the Boyne* estava incluída no *Irish Minstrelsy*, antologia editada por H. Halliday Sparling em 1888, de que Yeats possuía uma cópia na sua biblioteca: King James has pitched his tent between / The lines for to retire / But King William threw his bomb-balls in / And set them all on fire.

<sup>6</sup> Eliot, *Collected Poems*, p. 216.

<sup>7</sup> Ezra Pound, *Selected Poems 1908-1969*, Londres, Faber and Faber, 1977, pp. 52 e 39-40 (“See, they return, one, and by one, / With fear, as half-awakened; / As if the snow should hesitate / And murmur in the wind, / and half turn back; [...] Haie! Haie!

/ These were the swift to harry, / These the keen-scented; / These were the souls of blood. / Slow on the leash, / palid the leash-men!?”).

<sup>8</sup> *W. B. Yeats: Selected Poetry*, p. 10.

<sup>9</sup> *Idem*, p. 105.

<sup>10</sup> *Idem*, p. 192.

<sup>11</sup> Yeats, *Letters on Poetry*, pp. 7 e 164.

<sup>12</sup> *W. B. Yeats: Selected Poetry*, p. 180.

<sup>13</sup> William Shakespeare, *As You Like It*, II, VII, Londres, Penguin Classics, 1995.

<sup>14</sup> *W. B. Yeats: Selected Poetry*, p. 189.

<sup>15</sup> *Idem*, p. 10.

<sup>16</sup> *Idem, ibidem*.

<sup>17</sup> *Idem*, p. 100.

<sup>18</sup> *Idem*, p. 99.

<sup>19</sup> Escultor grego dos finais do século V A.C., muito conhecido pela sua capacidade técnica. Diz-se ter construído um farol de ouro para o Erechtheum em Atenas.

<sup>20</sup> *W. B. Yeats: Selected Poetry*, p. 196.

<sup>21</sup> *Idem*, pp. 206-8.

<sup>22</sup> *Idem*, p. 180.

<sup>23</sup> *Idem*, p. 98.

<sup>24</sup> *Idem*, p. 104.

<sup>25</sup> *Idem*, p. 207.

<sup>26</sup> *Idem*, p. 152.

<sup>27</sup> Shakespeare, *As You Like It*, II, VII.

<sup>28</sup> *W. B. Yeats: Selected Poetry*, p. 125.

<sup>29</sup> *Idem*, p. 180.

#### BIBLIOGRAFIA

CHAPMAN, Wayne K. *Yeats and the English Renaissance Literature*. Londres: Macmillan, 1991.

ELIOT, T. S. *Collected Poems 1909-1962*. Londres: Faber and Faber, 1974.

JEFFARES, A. Norman. *Yeats, The European*. Gerrards Cross: Colin Smythe, 1989.

LYNCH, David. *Yeats, The Poetics of the Self*. Chicago e Londres: The University of Chicago Press, 1981.

POUND, Ezra. *Selected Poems 1908-1969*. Londres: Faber and Faber, 1977.

ROSENTHAL, M. L. *Sailing into the Unknown: Yeats, Pound, and Eliot*. Nova Iorque: Oxford University Press, 1978.

SHAKESPEARE, William. *As You Like It*. Londres: Penguin Classics, 1995.

STEAD, C. K. *Pound, Yeats, Eliot and the Modernist Movement*. Londres: Macmillan Press, 1989.

TURNER, Bryan, ed. *Theories of Modernity and Postmodernity*. Londres: Sage Publications, 1991.

YEATS, W. B. *Letters on Poetry from W. B. Yeats to Dorothy Wellesley*. Londres e Nova Iorque: Cambridge University Press, 1964.

———. *Selected Poetry*, edição, introdução e notas de A. Norman Jeffares. Londres: Pan Books, 1990.