



FACULDADE DE LETRAS
UNIVERSIDADE DE COIMBRA

RUPERT BROOKE E WILFRED OWEN:

DULCE ET DECORUM EST PRO PATRIA MORI?

ABÍLIO HERNANDEZ CARDOSO

SEPARATA DE *BIBLOS* • LVIII (1982) • COIMBRA

HOMENAGEM A M. PAIVA BOLÉO

RUPERT BROOKE E WILFRED OWEN:
DULCE ET DECORUM EST PRO PATRIA MORI?

I

A ECLOSÃO DA GUERRA

«On, marching men, on
To the gates of death with song.
Sow your gladness for earth's reaping,
So you may be glad, though sleeping.
Strew your gladness on earth's bed,
So be merry, so be dead.»

CHARLES H. SORLEY

Nos primeiros dias de Agosto de 1914, a situação política europeia evolui de forma súbita e totalmente inesperada: no dia 1, a Alemanha declara guerra à Rússia. No dia 3, a mesma potência declara guerra à França e os seus exércitos violam a neutralidade da Bélgica, invadindo o território deste País. No dia 4, a Inglaterra, ameaçada nos seus interesses coloniais, declara, por sua vez, guerra à Alemanha. É o início do conflito mais sangrento em que a humanidade até então se envolvera.

Em Inglaterra, como em toda a Europa, ninguém fora capaz de prever tal situação e, sobretudo, ninguém fora capaz, por falta de força ou de vontade, de a evitar. Na realidade, os ingleses, e em particular o seu Governo liberal presidido por Herbert H. Asquith, estavam, nas vésperas da eclosão da catástrofe, muito mais preocupados com a ameaça de uma guerra civil na Irlanda. Lloyd George, então Ministro

das Finanças, relatará, alguns anos mais tarde, o ambiente que se vivia no início do Verão de 1914:

«Not even the astutest and most far-seeing statesman fore-saw in the early summer of 1914 that the autumn would find the nations of the world interlocked in the most terrible conflict that had ever been witnessed in the history of mankind (...). Of those who, in the first weeks of July, were employed in garnering their hay or corn harvest (...) it is safe to say that not one ever contemplated the possibility that another month would find them called to the Colours and organised in battle array for a struggle that would end in the violent death of millions of them, and in the mutilation of many more millions. The nations slithered over the brink into the boiling cauldron of war without any trace of apprehension or dismay.»¹

Com a declaração de guerra à Alemanha, uma onda de entusiasmo e de fervor patriótico parece varrer toda a Inglaterra. As movimentações sociais esbatem-se, as reivindicações de carácter económico diminuem consideravelmente, as lutas políticas registam uma trégua súbita: todos os esforços convergem de forma irresistível para o que era então, quase unanimemente, sentido, não como uma guerra entre duas potências imperialistas destinada a resolver a questão da supremacia económica e militar, mas como uma grande cruzada em defesa da honra nacional contra o inimigo brutal e expansionista.²

¹ David Lloyd George, *War Memoirs I*, London, Ivor Nicholson & Watson, 1934, p. 52.

² Logicamente, os representantes do imperialismo britânico procuraram, sempre que possível, salientar o carácter agressivo e não natural dos interesses imperialistas da Alemanha, estabelecendo um contraste entre as duas potências que, na realidade, não existia. Assim, Leopold S. Amery, que haveria de ser Ministro das Colónias da Grã-Bretanha entre 1924 e 1929, caracterizava as ambições da potência inimiga como «essentially artificial and not, like our own overseas policy, deep-rooted in the instincts of the nation». (*My Political Life*, vol. II, London, Hutchinson, 1953, p. 109).

Visão mais objectiva, embora seguramente mais amarga, é a de George Bernard Shaw, que justifica a sua opção da forma seguinte: «I have no ethical respect for modern Capitalist society, and therefore contemplated the British, German, and French sections of it with impartial disapproval. I felt as if I were witnessing an engagement between two pirate fleets, with, however, the very important qualification that as I and my family and friends were on board British ships I did not intend the British section to be defeated if I could help it. All the ensigns were

Keir Hardie, destacado dirigente do Partido Trabalhista, que dias antes, em 1 de Agosto, assinara com Arthur Henderson um manifesto da secção inglesa da Internacional Socialista contra a eventual entrada da Grã-Bretanha na guerra, não hesita em escrever, no dia 14 desse mesmo mês, no *Merthyr Pioneer*:

«A nation at war must be united (...). With the boom of the enemy's guns within earshot the lads who have gone forth to fight their country's battles must not be disheartened by any discordant note at home.»³

Esta posição, defendida pelos partidos políticos com maior expressão eleitoral (quer o do Governo, quer os da oposição), virá a ser, igualmente, adoptada pelo movimento sindical durante os primeiros meses da guerra. Por esta razão, o Congresso dos Sindicatos, previsto para Setembro, é adiado e só vem a realizar-se já depois da assinatura do armistício. De igual modo, é formalmente proclamada, em 24 de Agosto, a «trégua industrial», embora as greves em curso tenham chegado rapidamente ao fim, ainda antes desta data.

O Poder, envolvido numa guerra internacional cujas últimas consequências todos estavam ainda longe de prever,⁴ vê-se agora, inesperadamente, com a possibilidade de aliviar as tensões sociais internas que, nos anos anteriores, haviam crescido gradualmente até um ponto próximo da ruptura. O cidadão comum, esse, encontra ou julga encontrar na nova e dramática situação um objectivo de ordem moral e patriótica que, para além de toda e qualquer outra razão, lhe traz também a possibilidade de se libertar por algum tempo (certamente por mais tempo do que ele talvez imaginasse e, em muitos casos, para todo o sempre) da monotonia e da pressão quotidiana de uma civilização aceleradamente mecanizada e desumanizante.

Jolly Rogers; but mine was clearly one with the Union Jack in the corner.» (*What I Really Wrote About the War*, London, Constable & Co, 1931, p. 2).

³ *Apud* G. D. H. Cole & Raymond Postgate, *The Common People 1746-1946*, London, Methuen, 1971, p. 507.

⁴ A declaração mais dramaticamente profética sobre os possíveis efeitos do conflito foi proferida pelo Ministro dos Negócios Estrangeiros, Sir Edward Grey, perante a Câmara dos Comuns, em 3 de Agosto de 1914: «The lamps are going out all over Europe; we shall not see them lit again in our lifetime.» (O texto do discurso de Edward Grey bem como as intervenções de alguns deputados encontram-se transcritos em Peter Stansky, ed., *The Left and War: The British Labour Party and World War I*, London, Oxford University Press, 1969, pp. 41-58).

Por tudo isto, quando o Ministro da Guerra, Horatio H. Kitchener, proclama a necessidade da apresentação de 100.000 voluntários a muito curto prazo, o afluxo de cidadãos aos postos de recrutamento é tal que, somente na semana que termina em 5 de Setembro, se apresentam 175.000 homens e até ao fim deste mesmo mês o total de voluntários sobe para 750.000. A partir de então, a média ronda os 125.000 por mês até Junho de 1915, altura em que estes números começam a diminuir de forma substancial. No total, alistam-se voluntariamente 2,5 milhões de homens até que o Governo determina o recrutamento obrigatório a partir de Março de 1916.⁵

O sentimento de unidade e de cruzada nacionalista penetra também os poetas mas, felizmente para a poesia, apossa-se, sobretudo, daqueles que será talvez mais adequado designar por versejadores. Daí que se assista a um aumento súbito e desmesurado da produção poética, acompanhado de uma tal diminuição de qualidade que, pouco mais de um mês após a entrada da Inglaterra no conflito, John C. Squire lavra desta forma contundente, e ao mesmo tempo corajosa, o seu protesto:

«What is wrong with most of these patriotic versifiers is that they start with a ready-made set of conceptions, of phrases, of words, and of rhymes, and turn out their works on a formula. Put England down as 'knightly', state her honour to be 'inviolable' and her spirit 'invulnerable', call her enemies 'perjured' and branded with the 'mark of Cain', refer to 'Trafalgar' (which has always done good service as a rhyme to 'war'), summon the spirits of

⁵ Estes e outros dados estatísticos podem encontrar-se em numerosas fontes. Cito apenas, a título de exemplo, e pela sua acessibilidade, a obra de onde retirei os números indicados: A. J. P. Taylor, *English History 1914-1945*, Harmondsworth, Penguin Books, 1970, p. 48.

Anote-se ainda, a propósito, que não é por acaso, dada a situação já referida no início deste trabalho, que é na Irlanda que o apelo de Kitchener regista uma adesão muito menos entusiástica. George Bernard Shaw comentaria, com a sua habitual mordacidade: «(...) until Home Rule emerges from its present suspended animation, I shall retain my Irish capacity for criticizing England with something of the detachment of a foreigner, and perhaps with a certain slightly malicious taste for taking the conceit out of her. Lord Kitchener made a mistake the other day in rebuking the Irish volunteers for not rallying faster to the defence of 'their country'. They do not regard it as their country yet. He should have asked them to come forward as usual and help poor old England through a stiff fight. Then it would have been all right.» («Common Sense About the War», *The New Statesman*, 14th November 1914, reproduzido em G. Bernard Shaw, *op. cit.*, pp. 22-23.)

Drake and Grenville from the deep, introduce a 'thou' or two, and conclude with the assertion that God will defend the Right — and there's the formula for a poem.»⁶

Obviamente, tais versejadores — que, graças ao aval da crítica canónica e à protecção dos aparelhos institucionais, gozaram na época de certa popularidade — não deixaram rasto na história da poesia inglesa e deles não vou aqui ocupar-me.⁷ Deixarei sim, em contrapartida, e sem comentários, aquele que parece ter sido o primeiro poema satírico a tê-los por alvo, da autoria de Herbert Blenheim.⁸

SONG: IN WARTIME

*At the sound of the drum,
Out of their dens they come, they come,
The little poets we hoped were dumb,
The little poets we thought were dead,
The poets who certainly haven't been read
Since heaven knows when, they come, they come,
At the sound of the drum, of the drum, drum, drum.*

*At the sound of the drum,
O Tommy, they've all begun to strum,
With a horrible tumty, tumty, tum;
And it's all about you, and the songs they sing
Are worse than the bullets' villainous 'ping',
And they give you a pain in your tumty-tum,
At the sound of the drum, of the drum, drum, drum.*

⁶ John C. Squire, «Solomon Eagle,» *The New Statesman*, III (1914), 737, citado por Robert H. Ross, *The Georgian Revolt*, London, Faber and Faber, 1967, p. 163.

⁷ *Songs and Sonnets for England in Wartime* (John Lane, The Bodley Head, 1914) é a principal antologia representativa do trabalho destes autores e inclui poemas escritos, na sua quase totalidade, em Agosto e Setembro de 1914. As únicas obras dignas de nota nesta antologia que conseguem superar o circunstancialismo da publicação são «Men Who March Away», de Thomas Hardy, e «For All We Have and Are», de Rudyard Kipling.

⁸ Provável pseudónimo do poeta imagista Richard Aldington, na opinião de Robert H. Ross, *op. cit.*, p. 165.

*At the sound of the drum,
O Tommy, you know, if we haven't all come
To stand by your side in the hideous hum,
It isn't the horrors of war we fear,
The horrors of war we've got 'em here,
When the poets come on like waves, and come
At the sound of the drum, of the drum, drum, drum.*⁹

II

RUPERT BROOKE: «THE RED SWEET WINE OF YOUTH»

Uma situação trágica, como a que se origina no envolvimento de um país e de um povo numa guerra de consequências ainda mal vislumbradas mas de extensão já claramente definida, constitui sempre terreno propício à ocorrência de ficções, lendas e mitos, que se instalam com maior ou menor permanência na imaginação dos homens. Muitas vezes geradas espontaneamente, essas ficções são quase sempre utilizadas, quando não mesmo produzidas por quem detém os instrumentos do poder, para tornar natural, projectar e impor como verdade universal uma representação imaginária do mundo real, cuja função última consiste em legitimar e assegurar a coesão de esse mesmo poder. Os poetas, eles próprios produtores de ficções, estão igualmente sujeitos a esta forma de utilização. Rupert Brooke é disto um exemplo bem claro, na Inglaterra dos anos conturbados da Primeira Guerra Mundial.

O mais lido, o mais citado e o mais elogiado dos jovens poetas do seu tempo, Rupert Brooke, personalidade já bastante conhecida nos meios intelectuais ingleses ainda antes da eclosão da guerra, ficou a dever a sua celebridade aos cinco *War Sonnets* que escreveu e à lenda que em torno da sua figura deliberadamente se fabricou após a sua morte. Esta ocorreu ao largo da ilha de Ciros, no Mar Egeu, em 23 de Abril de 1915, quando, integrado no Batalhão Hood da 2.^a Brigada Naval, Brooke sonhava ainda com o baptismo de fogo que não chegaria a conhecer. A certidão de óbito passada pelo cirurgião-chefe do navio francês *Duguay-Trouin*, para onde Brooke fora transportado na véspera, indicava como causa da morte: «Oedème malin et septicémie foudroyante.»¹⁰ Contudo, os relatos, deliberadamente vagos, que os

⁹ *The Egoist*, I, n.º 23 (1st December 1914), 446.

¹⁰ Vide Christopher Hassall, *Rupert Brooke: A Biography*, London, Faber and Faber, 1964, p. 510.

amigos de Brooke e a imprensa oficial da época fizeram da sua morte e do estranho cortejo fúnebre efectuado de noite, à luz de archotes, na ilha de Aquiles, trouxeram ao poeta prematuramente desaparecido uma aura de mistério e de romantismo reforçada pela ideia implícita de uma morte em combate.

Decisivas para a consolidação da lenda de Brooke foram, também, a leitura integral do Soneto «The Soldier» pelo Deão da Catedral de S. Paulo, no sermão do Domingo de Páscoa de 1915, de que a imprensa se fez eco¹¹ e, sobretudo, o elogio fúnebre da autoria de Winston Churchill, então Ministro da Marinha e grande amigo e protector do poeta. Pela sua importância aqui se transcreve na íntegra:

«Rupert Brooke is dead. A telegram from the Admiralty at Lemnos tells us that this life has closed at the moment when it seemed to have reached its springtime. A voice had become audible, a note had been struck, more true, more thrilling, more able to do justice to the nobility of our youth in arms engaged in this present war, than any other — more able to express their thoughts of self-surrender, and with a power to carry comfort to those who watched them so intently from afar. The voice has been swiftly stilled. Only the echoes and the memory remain; but they will linger.

During the last few months of his life, months of preparation in gallant comradeship and open air, the poet-soldier told with all the simple force of genius the sorrow of youth about to die, and the sure triumphant consolation of a sincere and valiant spirit. He expected to die; he was willing to die for the dear England whose beauty and majesty he knew; and he advanced towards the brink in perfect serenity, with absolute conviction of the rightness of his country's cause, and a heart devoid of hate for fellow-men.

The thoughts to which he gave expression in the very few incomparable war sonnets which he has left behind will be shared by many thousands of young men moving resolutely and blithely forward into this, the hardest, the cruelest, and the least-rewarded

¹¹ Esta atitude e outras semelhantes da parte da hierarquia religiosa levarão Jon Silkin a escrever, mais tarde, num dos livros mais importantes sobre este período: «With the Church's erastian complicity he was canonized for the 'needs of the nation', and used as an instrument to promote further slaughter.» (*Out of Battle*, London, Oxford University Press, 1978, p. 69).

of all the wars that men have fought. They are a whole history and revelation of Rupert Brooke himself. Joyous, fearless, versatile, deeply instructed, with classic symmetry of mind and body, he was all that one would wish England's noblest sons to be in days when no sacrifice but the most precious is acceptable, and the most precious is that which is most freely proffered.»¹²

Hoje, que a lenda desapareceu com a conjuntura histórica que a originou, os sonetos de Brooke interessam-nos não apenas pela qualidade poética (que, apesar de algumas limitações, não está deles ausente) como, sobretudo, pelo facto de constituírem, na sua relação contextual, uma síntese algo patética do espírito predominante do período inicial da guerra.

Quando, por todas as paredes e muros das Ilhas Britânicas, Lord Kitchener apontava um dedo poderoso e autoritário por sobre a legenda BRITONS [KITCHENER] WANTS YOU,¹³ o primeiro soneto de Brooke, «Peace», parece projectar, na abertura que estabelece com o mundo, o eco da resposta quase unânime de uma juventude que em massa se ofereceu voluntariamente para o combate, despertada, na óptica do poema, por uma vontade divina, só ela aparentemente capaz de propiciar a revelação de todas as potencialidades de quem só agora se sente desperto para a vida:

*Now, God be thanked who has matched us with His hour,
And caught our youth, and wakened us from sleeping,
With hand made sure, clear eye, and sharpened power.*¹⁴

¹² *The Times*, 26th April, 1915.

¹³ O rosto de Horatio Herbert Kitchener e a sua mão direita com o dedo indicador espetado para a frente constituíram a imagem central do mais famoso cartaz inglês da Primeira Guerra Mundial. A imagem foi, inicialmente, desenhada por Alfred Leete para ilustrar a capa do número de 5 de Setembro de 1914 do semanário *London Opinion*. Logo de imediato, a Comissão Parlamentar de Recrutamento decidiu usá-la como cartaz de apelo ao alistamento no exército. A versão original tinha uma legenda diferente: *Your Country needs you!* O cartaz, mais imperativo, termina com as palavras *God save the King*, por sugestão do próprio Kitchener que as utilizava como *explicit* de todos os documentos emanados do Ministério da Guerra, de que foi titular desde Agosto de 1914 até meados de 1916.

¹⁴ Ver, em apêndice, o texto completo de todos os poemas de Brooke e de Owen analisados neste estudo. Os sonetos de Brooke, escritos entre Outubro e Dezembro de 1914, saíram, pela 1.^a vez, no número de Dezembro da revista *New Numbers*, publicado, contudo, apenas em Março de 1915. Em Junho deste ano, foram incluídos em *1914 and Other Poems*, de Rupert Brooke, publicado em Londres, por Sidgwick & Jackson. A edição por mim utilizada é *The Complete Poems of Rupert Brooke*, London, Sidgwick & Jackson, 1935.

O poema estrutura-se a partir do confronto entre dois mundos que se opõem. Um — o primeiro no tempo e o primeiro também no espaço do poema — é descrito na oitava pelo recurso insistente a um registo valorativo em que os adjectivos utilizados («old», «cold», «weary», «sick», «dirty», «dreary», «little») têm, todos, uma conotação negativa. É o mundo anterior à revelação e ao despertar dos versos iniciais: o mundo do torpor, da paz sem honra, do vazio. É o espaço habitado por «half-men» mergulhados em «the little emptiness of love» e, por isso, incapazes de ascenderem à plenitude e ao estado de graça. O outro — anunciado na oitava e qualificado na sextilha — possui um dinamismo que se contrapõe ao carácter estático do mundo inicial «grown old and cold and weary». Os jovens (cuja voz o poema assume pela presença da primeira pessoa do plural), finalmente despertados, lançam-se nele em busca do estado de pureza para o qual remete a imagem mais conseguida do poema: «as swimmers into cleanness leaping». Estranhamente, porém, dada a superioridade que lhe é atribuída em relação ao primeiro, este segundo mundo define-se, sobretudo, pela abstracção e pela negativa,

*Where there's no ill, no grief, but sleep has mending,
Naught broken save this body, lost but breath;
Nothing to shake (...).*

facto que, por um lado, revela alguma dificuldade na sua qualificação e, por outro, atenua, sensivelmente, o contraste que ao longo do poema se vai desenhando.

As excepções quanto à negativa, mas não quanto à abstracção, encontram-se apenas em «cleanness», na imagem atrás referida, e em «Death», estrategicamente colocada no fim do poema. E é para este fim (do poema e dos jovens nele nomeados) que tudo converge, numa aceitação implícita do esperado sacrifício supremo para o qual o corpo não está manifestamente preparado (verso 11), mas que trará ao espírito a verdadeira paz que, antes, não era possível alcançar. Registe-se, contudo, o facto de que o carácter limitado ou, pelo menos, não totalmente convincente, desta aceitação acaba por se revelar na própria ambiguidade com que, no último verso, se caracteriza a morte: «And the worst friend and enemy is but Death».

A preocupação com a morte é já um motivo recorrente na poesia que Brooke escreveu entre 1905 e 1914. É o desencanto com a vida, vazia de sentido e objectivos, que, nesses poemas, marcados pela influência da poesia decadentista de fim de século, provoca o desejo crescente

da fuga definitiva. Nos *War Sonnets* a morte, além de evasão derradeira que continua a ser, ganha também, pela circunstância específica em que ocorre (a guerra) a dimensão ética e heróica (só ela) capaz de originar o sentido de que a vida carece. Isto é, o tédio finissecular, que o eco da poesia de Brooke prolongara por algum tempo, parece encontrar agora, através do envolvimento numa guerra que se aceita como patriótica, o contexto ético e heróico propiciador da concretização do seu desejo de morte.

A mesma preocupação com a morte e a ideia da paz e da segurança eternas que aquela transporta consigo constituem, também, o tema de «Safety». Só que, ao contrário do que sucede no primeiro soneto, neste situa-se a morte que se procura: é a morte na guerra. Sintomaticamente, destes cinco poemas conhecidos pela designação de *War Sonnets*, é este o único em que aparece, e ainda assim uma só vez, a palavra «War», mantendo-se todas as demais referências no plano da abstracção e da generalidade.¹⁵

À semelhança do que ocorre em «Peace» e em «The Dead» (3.º soneto), é a 1.ª pessoa do plural que aqui se utiliza. É certo que, nos versos 11 e 14, se verifica a intromissão da 1.ª pessoa do singular, expressa no recurso aos pronomes de natureza deíctica *my* e *these*. Esta intromissão não é, todavia, portadora de alterações sensíveis, nem no registo do discurso nem no seu sujeito. Por um lado, é visível, desde o início do poema, a utilização do registo pessoal, nomeadamente através do uso contínuo de *embrayeurs*, que estabelecem com o objecto a que se ligam uma relação de tipo existencial. É o caso dos versos 5, 9 e 10. Por outro lado, aquela intromissão, pelo seu carácter discreto, faz-se sem quebra da presença dominante da voz colectiva que percorre o poema; é, de facto, de toda uma geração que se trata e é em nome dessa geração que a voz se faz ouvir.

Factor relevante é a diferença, em relação a «Peace», da mensagem que esta voz transmite. Não se veicula já, por seu intermédio, a imagem do mundo anterior à guerra, como um espaço caduco, sem potencialidades nem honra. Pelo contrário, reconhece-se agora, e valoriza-se,

¹⁵ Herbert Read referir-se-á, mais tarde, a este traço característico da poesia que se escreve no primeiro ano de guerra: «It must be remembered that in 1914 our conception of war was completely unreal. We had childish memories of the Boer War, and from these and from a general confusion of Kiplinguesque sentiments, we managed to infuse into war a decided element of adventurous romance. War still appealed to the imagination.» (*Annals of Innocence and Experience*, London, Faber and Faber, 1940, p. 40).

tudo quanto de belo, seguro e duradouro se conseguiu, ao longo do tempo, edificar. A guerra não tem poder suficiente para destruir os valores adquiridos. Por isso, o mais belo, seguro e duradouro dos gestos será aquele, afinal tão breve, que marca a degradação definitiva do corpo (em «Peace» e também aqui, imprevisto) que se oferece como dádiva destinada a possibilitar a preservação eterna desses valores. Mas a insistência final na ideia de que a guerra não é destruidora acaba por desvalorizar a imagem que anteriormente se criou do mundo que a precedeu. Dir-se-ia que a repetição descobre o desejo inconsciente de reprimir a dúvida que, implacável, vai desenvolvendo o seu poder corrosivo. Repare-se no uso de «security» (2.º verso) em ligação com «happy» e «blest» (1.º verso) e na repetição de «safe» e «safety»: «(...) Who is so safe as we?» (4.º verso, eco do início do poema de J. Donne, «Anniversarie»), «We have found safety» (5.º verso) e, nos quatro últimos versos,

*War knows no power. Safe shall be my going,
Secretly armed against all death's endeavour;
Safe though all safety's lost; safe where men fall;
And if these poor limbs die, safest of all.*

(sublinhados meus)

A monotonia produzida por esta repetição é reforçada pela pausa final em todos os versos excepto no 1.º, pela própria inexistência de separação gráfica entre as quadras e os tercetos (elemento que apenas surge neste soneto) e, sobretudo, pela intensificação anafórica dos versos 11 a 14.

A celebração da morte é, ainda, o motivo central em «The Dead»,¹⁶ o terceiro soneto da série, muito embora continue a ser constantemente evitada toda e qualquer referência concreta à realidade da morte e da guerra que a semeia. De todos os sonetos, é este o mais impregnado pela banalidade e pela usura dos lugares-comuns. «Blow out, you bugles» (1.º verso), «rarer gifts than gold» (3.º verso), «these laid the world away» (4.º verso) e «the years to be / Of work and joy» (5.º e 6.º versos) são, com efeito, as imagens convencionais usadas para designar a ascensão daqueles («the rich dead») que, rejeitando os valores do mundo da paz terrena e temporal, atingem o estatuto de heróis

¹⁶ Manifestamente influenciado, tanto no plano da expressão como no do conteúdo, pelo poema de W.E. Henley (1849-1903), *The Last Post*, cujo 1.º verso é: «Blow, you bugles of England, blow!»

pelo sangue derramado na guerra não nomeada; também eufemística e convencionalmente é esse sangue designado por «the red sweet wine of youth» (4.º e 5.º versos).

Pela enumeração das componentes de uma herança de que uma geração inteira se reclama depositária, o poema parece, por fim, exultar na descoberta de um objectivo moral de valor universal:

*They brought us, for our dearth,
Holiness, lacked so long, and Love, and Pain.
Honour has come back, as a King, to earth,
And paid his subjects with a royal wage;
And Nobleness walks in our ways again;
And we have come into our heritage.*

Mas a pobreza do ritmo, determinada pela utilização das pausas finais em todos os versos, excepto no 4.º e no 5.º, e da rima masculina em todos os versos, bem como o recurso, na sextilha, aos substantivos abstractos, a que as maiúsculas conferem uma ênfase maior, em vez de darem consistência ao efeito procurado, fazem com que aquilo que se pretendia atemporal e universal surja, pelo contrário, datado e circunstancial. Como afirma Arnold Kettle:

«... there is no earthly reason (...) why poets should not use abstract nouns. Shakespeare uses them all the time. But there is — as the 'modernists' recognized — a danger in it: that, though they may appear to be timeless and universal, in fact they are liable to date rather quickly. One generation's or one class's idea of love or honour is not necessarily another's. So the poet who goes in for a great many abstract nouns does well to make sure that they are, so to speak, fully supported by specific and more concret words (so that their precise meaning and significance are made clear) or else by ensuring that they are used speculatively, with due allowance for the ambiguities which time and social change rather quickly deck them with.»¹⁷

Mas o mundo em que se trava a Primeira Guerra Mundial era, comparado com o nosso, um mundo relativamente estático.¹⁸ Nele,

¹⁷ Arnold Kettle, *Modernism and Its Origins*, Milton Keynes, The Open University Press, 1975, p. 54.

¹⁸ Vide Paul Fussell, *The Great War and Modern Memory*, New York, Oxford University Press, 1975, p. 21.

os valores e os códigos em que estes se inseriam tinham, na aparência, um carácter mais estável e o significado atribuído às abstracções parecia permanente e desprovido de ambiguidade. Como refere Fussell, «everyone knew what Glory was, and what Honor meant.»¹⁹ E só em 1925, numa narrativa cujo referente histórico é o mesmo da poesia de Rupert Brooke, Hemingway poderia escrever:

«I was always embarrassed by the words sacred, glorious, and sacrifice and the expression in vain. We had heard them (...) and had read them (...) and I had seen nothing sacred, and the things that were glorious had no glory and the sacrifices were like the stockyards at Chicago if nothing was done with the meat except to bury it. (...) Abstract words such as glory, honor, courage, or hallow were obscene beside the concret names of villages, the numbers of roads, the names of rivers, the numbers of regiments and the dates.»²⁰

«The Dead» é, também, o título do soneto seguinte, composto em meados de Dezembro de 1914 sob o peso da morte de alguns dos antigos companheiros de Brooke em Rugby. Único poema da série em que a 1.^a pessoa do singular ou do plural está ausente, «The Dead» estrutura-se em duas partes marcadamente distintas. A oitava — e desta a primeira quadra em especial — é composta segundo o modelo tradicional da poesia georgiana: um pastoralismo adocicado e imbuído de uma *rêverie* denunciadora de uma profunda dificuldade de enfrentar a realidade em momentos de crise; e imitações pobres da poesia romântica as quais, na correcta observação de V. de S. Pinto, «bear much the same relation to the poetry of Wordsworth and Keats as that which the landscape of contemporary academicians bore to those of Turner and Constable.»²¹ Nesta primeira parte do soneto, realce-se, pelo efeito contrastante em relação às imagens escolhidas, a utilização de um ritmo excessivamente sincopado, sobretudo na 2.^a quadra, onde o leitor depara, nada mais nada menos, com dois pontos finais, seis pontos e vírgulas,

¹⁹ *Idem.*

²⁰ Ernest Hemingway, *A Farewell to Arms*, New York, Charles Scribner's Sons, 1957, p. 191.

²¹ V. de S. Pinto, *Crisis in English Poetry 1880-1940*, London, Hutchinson University Library, 1951, p. 132.

uma vírgula e acentuadas pausas interiores nos versos 5, 6 (duas vezes), 7 e 8:

*These had seen movement, and heard music; known
Slumber and waking; loved; gone proudly friended;
Felt the quick stir of wonder; sat alone;
Touched flowers and furs and cheeks. All this is ended.*

Note-se, ainda, além de uma apreciável variação fônica de que é exemplo significativo o 1.º verso («These hearts were woven of human joys and cares»), a total ausência, como em «Safety», do sentimento de sobranceiro desprendimento pela vida anterior à revelação, ou seja, à guerra.

A pausa a que obriga «All this is ended», no final do 8.º verso, contribui para fazer sentir de forma mais vincada a diferença de tom e até de qualidade poética entre a oitava e a sextilha, que é claramente superior. Recorrendo a sons relativamente brandos, a pausas mais leves e de intensidade semelhante (as duas pausas interiores nos versos 10 e 12 não são suficientes para alterar o efeito geral) e mesmo ao verso corrido (muito pouco frequente na poesia de Brooke), a sextilha escapa à rigidez que prevalece nas quadras e ganha um ritmo quase fluente. Por fim, em vez da seriação que ocorre nas quadras, a sextilha concentra toda a sua força poética numa só imagem, antecipatória, talvez, da nova perspectiva vislumbrada no fragmento transcrito no final deste capítulo, e a mais bela, de resto, de todos os sonetos: a do momento em que as águas das ondas, tocadas pela geada, se imobilizam no gesto delicado e evanescente que marca o instante em que a vida se apaga para sempre:

*There are waters blown by changing winds to laughter
And lit by the rich skies, all day. And after,
Frost, with a gesture, stays the waves that dance
And wandering loveliness. He leaves a white
Unbroken glory, a gathered radiance,
A width, a shining peace, under the night.*

O mais famoso e o mais antologado dos poemas de Rupert Brooke é, ainda hoje, «The Soldier». Como em todos os outros sonetos, com exceção de «Safety», há nele uma clara divisão de ordem estrutural, que coincide com a separação gráfica entre as quadras e os tercetos. A ligar as duas partes, numa ténue tentativa de conferir unidade ao poema, surge a repetição de «England» (versos 3, 5, 7 e 11) e «English» (versos 7 e 14). Incapaz, porém, de produzir o aparecimento da dife-

rença que deve sempre resultar do seu uso,²² esta repetição não traz consigo nem força nem intensidade adicionais ao soneto, antes lhe enfraquece a estrutura, tornando-o hiperexplícito e pleonástico. Também o domínio quase absoluto da parataxe na ligação das frases, com a consequente ausência do recurso à subordinação, funciona aqui, como por vezes sucede com esta figura sintáctica, como «sintoma de primitividade espiritual e de falta de poder de ordenação.»²³

A primeira parte do poema centra-se na previsão da morte e no seu significado. Purificada por um espírito de doação e por uma entrega total a uma tarefa suprema assumidos pelo «eu» do poema (o soldado), esta morte é, por essa razão, purificadora da terra que a testemunha:

(...) *There shall be
In that rich earth a richer dust concealed;
(...)
A body of England's breathing, English air,
Washed by the rivers, blest by suns of home.*

Mas o contexto da guerra, implícito nestes versos, desaparece na sextilha, onde a 1.^a pessoa do poema (agora singular, em contraste com o «nós» dos três primeiros sonetos e a impessoalidade do quarto) se refugia naquilo que J. M. Gregson designa por «a curiously amorphous after-life»²⁴ de onde «all evil [is] shed away» (verso 9). De novo as imagens banais, produto da sensibilidade do coração e não da sensibilidade da imaginação de que fala Baudelaire,²⁵ sufocam o poema e o desvalorizam:

*And think, this heart, all evil shed away,
A pulse in the eternal mind, no less
Gives somewhere back the thought by England given;
Her sights and sounds; dreams happy as her day;
And laughter, learnt of friends; and gentleness,
In hearts at peace, under an English heaven.*

²² Vide Shlomith Rimmon-Kenan, «The Paradoxical Status of Repetition», *Poetics Today*, vol. 1, number 4, Summer 1980, 151-159.

²³ Wolfgang Kayser, *Análise e interpretação da obra literária*, 6.^a edição portuguesa totalmente revista pela 16.^a alemã por Paulo Quintela, Coimbra, Arménio Amado, Editor, Sucessor, 1976, p. 152.

²⁴ J. M. Gregson, *Poetry of the First World War*, London, Edward Arnold, 1976, p. 19.

²⁵ «La sensibilité de coeur n'est pas absolument favorable au travail poétique. Une extrême sensibilité de coeur peut même nuire en ce cas. La sensibilité de l'ima-

Rupert Brooke foi, sem dúvida, o mais importante dos poetas ingleses que, em 1914 e 1915, fizeram da guerra o tema privilegiado da sua poesia. Importante não só em termos de popularidade junto do público, como de influência sobre outros poetas do seu tempo e, até, de aceitação pela crítica. Apesar de só bastantes anos depois da sua morte terem começado a surgir os estudos críticos que iriam situar a sua obra numa dimensão mais consentânea com o seu valor real, é num poeta seu contemporâneo que podemos encontrar uma apreciação que sintetiza, adequadamente, o tom geral dos *War Sonnets*:

«[Brooke] is far too obsessed with his own sacrifice, regarding the going to war of himself (and others) as a highly intense, remarkable and sacrificial exploit, whereas it is merely the conduct demanded of him (and others) by the turn of circumstances, where non-compliance with this demand would have made life intolerable. It was not that 'they' gave up anything of that list he gives in one sonnet: but that the essence of these things had been endangered by circumstances over which he had no control, and he must fight to recapture them. He has clothed his attitude in fine words; but he has taken the sentimental attitude.»²⁶

E, generalizando aos cultores da poesia georgiana, escreve o mesmo poeta:

«The voice of our poets and men of letters is finely trained and sweet to hear; it teems with sharp saws and rich sentiment: it is a marvel of delicate technique: it pleases, it flatters, it charms, it soothes: it is a living lie.»²⁷

Seria, porém, injusto não referir, ainda que de passagem, o facto de outros poetas (mais tarde portadores, nos seus poemas, de uma mensagem de denúncia da guerra) terem, naquele período inicial de euforia, celebrado a morte e a guerra com uma emoção e uma superficialidade semelhantes às de Rupert Brooke. Siegfried Sassoon e Wilfred

gination est d'une autre nature; elle sait choisir, juger, comparer, fuir ceci, rechercher cela, rapidement, spontanément. C'est de cette sensibilité, qui s'appelle généralement le *Goût*, que nous tirons la puissance d'éviter le *mal* et de chercher le *bien* en matière poétique.» (Charles Baudelaire, «Théophile Gautier», *Oeuvres complètes*, Paris, Bibliothèque de la Pléiade, 1954, p. 1033).

²⁶ Charles Hamilton Sorley, *Letters*, Cambridge, Cambridge University Press, 1919, p. 263.

²⁷ *Ibidem*, pp. 35-36.

Owen, considerados dos mais notáveis desses poetas, são disso exemplos marcantes, em especial em poemas como «Absolution» e «Ballad of Purchase Money» do primeiro e do último, respectivamente.

Não cuido agora de saber, nem isso me parece relevante, se uma experiência mais directa e mais crua da guerra provocaria uma mudança sensível na poesia de Brooke, quer quanto à perspectiva, quer quanto à profundidade e à própria qualidade poética. Resta apenas notar que um fragmento escrito poucos dias antes da sua morte parece, efectivamente, apontar, ainda que de uma forma tímida, para essa mudança:

*I strayed about the deck, an hour, to-night
Under a cloudy moonless sky; and peeped
In at the windows, watched my friends at table,
Or playing cards, or standing in the doorway,
Or coming out into the darkness. Still
No one could see me.*

*I would have thought of them
— Heedless, within a week of battle — in pity,
Pride in their strength and in the weight and firmness
And link'd beauty of bodies, and pity that
This gay machine of splendour'd soon be broken,
Thought little of, pashed, scattered...*

*Only, always,
I could but see them — against the lamplight — pass
Like coloured shadows, thinner than filmy glass,
Slight bubbles, fainter than the wave's faint light,
That broke to phosphorous out in the night,
Perishing things and strange ghosts — soon to die
To other ghosts — this one, or that, or I.*

III

A BATALHA DO SOMME: «O JESUS, MAKE IT STOP!»

Às primeiras horas do dia 1 de Junho de 1916, 110.000 soldados da infantaria inglesa lançaram-se, em filas compactas e regulares, ao assalto das posições alemãs nas margens cobertas de papoilas do Somme.

60.000 morreram ou ficaram feridos antes que o sol atingisse o poente e empalidesse o brilho das baionetas. Durante muitos dias o vermelho do sangue derramado cobriu o vermelho das papoilas na Terra de Ninguém. E os gemidos que no silêncio das noites se ouviam não eram do vento nem das aves nocturnas, que não as havia já, mas dos feridos ainda à espera de um auxílio que, na maior parte dos casos, não chegaria ou viria demasiado tarde.

Dezoito anos depois, Edmund Blunden, poeta e soldado desta guerra, escreverá sobre a nova consciência que aquele dia trouxera aos combatentes:

«By the end of the day both sides had seen, in a sad scrawl of broken earth and murdered men, the answer to the question. No road. No thoroughfare. Neither race had won, nor could win, the War. The War had won, and would go on winning.»²⁸

Assim o não entenderam, porém, os Estados inimigos. E o massacre continuou, sem qualquer ganho estratégico para ambas as partes, primeiro durante semanas, depois durante meses. Quando as lamas de Novembro cobriram os campos do Somme, as baixas dos dois lados tinham ultrapassado um milhão e duzentos mil homens.²⁹

Alguns meses mais tarde, G. Bernard Shaw terá a oportunidade de visitar as frentes de combate na Flandres e na Picardia. Eis a descrição do que viu no Somme:

«The Somme front in the snow and brilliant sunshine was magnificent. The irony of the signposts was immense. 'To Maurepas'; and there was no Maurepas. 'To Contalmaison'; and there was no Contalmaison. 'To Pozières'; and there was no Pozières. I went to the windmill of Pozières, and saw a little mound on which the windmill may have stood. Trones Wood was a cocoanut shy with no cocoanuts on the sticks: our guns had scooped what the enemy guns had left. (...) Of houses, except in one strangely-spared place, not a trace. And I knew from what I had seen in Ypres that this meant that almost every square yard of brick had received a separate smashing hit. As to the ground, you cannot find enough flat earth in a square mile to play marbles

²⁸ Edmund Blunden, *The Mind's Eye*, London, 1934, p. 38, *apud* Paul Fussell, *op. cit.*, p. 13.

²⁹ *Vide* A. J. P. Taylor, *op. cit.*, p. 94.

on. (...) From the small pit made by the funny little Stokes gun that spits out shells as fast as you drop them in, to the dew-pond made by the medium trench mortar, culminating in the incredible crater made by the subterranean mine, the land is humped and hollowed continuously everywhere. Such ploughing and harrowing was never seen before on earth.»³⁰

Nas margens do Somme nem só os homens ficaram enterrados. Também ali morreram a inocência, as ilusões e o fervor patriótico que tinham acompanhado quase três milhões de ingleses a caminho da guerra e que haviam motivado o surgimento de poemas como os de Rupert Brooke. Depois da batalha do Somme, não era já possível, a quem quer que fosse, cantar a beleza e os ideais da Pátria e pensar a guerra como uma cruzada heróica em que os jovens se lançavam «as swimmers into cleanness leaping.»

Tudo isso pertencia ao passado. Era agora o tempo das trincheiras e do arame farpado, do gás³¹ e das feridas incuráveis. O horror tornara-se o companheiro inseparável do dia-a-dia da frente de combate.³²

O poeta-soldado descobre (e descobre-se em) um novo discurso e uma nova tarefa. Leslie Coulson, morto em combate nos últimos dias da batalha do Somme, tenta definir, ainda que de forma poeticamente incipiente, esta tarefa:

*In other days I sang of simple things,
Of summer dawn, and summer noon and night,
The dewy grass, the dew-wet fairy rings,
The larks long golden flight.*

*I played with all the toys the gods provide,
I sang my songs and made glad holiday.
Now I have cast my broken toys aside
And flung my lute away.*

³⁰ G. Bernard Shaw, *op. cit.*, pp. 252-253.

³¹ Utilizado pela primeira vez pelos alemães em 27 de Outubro de 1914, na primeira batalha de Ypres, e logo de seguida usado regularmente por todos os exércitos combatentes, o gás tornou-se uma das armas mais terríveis da Primeira Guerra Mundial e provocou, naqueles que sobreviveram aos seus efeitos, traumatismos físicos e psicológicos de consequências profundas e muitas vezes irrecuperáveis.

³² A impotência dos chefes militares perante um novo tipo de guerra que jamais haviam imaginado manifesta-se nestas palavras de Kitchener: «I don't know what is to be done; this isn't war» (*Vide* A. J. P. Taylor, *op. cit.*, p. 47).

*A singer once, I now am fain to weep.
 Within my soul I feel strange music swell,
 Vast chants of tragedy too deep — too deep
 For my poor lips to tell.* ³³

Caberá, porém, a Wilfred Owen encontrar a síntese que melhor exprime o espírito da poesia que se escreve na frente, depois da batalha do Somme:

*Above all I am not concerned with Poetry.
 My subject is War, and the pity of War.
 The Poetry is in the pity.
 (...) All a poet can do today is warn. That is why the true
 Poets must be truthful.* ³⁴

A palavra poética re-descobre pois o real e re-cria-o, assumindo-se plenamente como testemunho autêntico de uma situação alucinante, cuja denúncia resulta, não da sua simples evocação, mas da sua integração plena no universo simbólico do poema. Este transforma-se assim no eco das vozes dos homens que morrem, no grito urgente que se lança aos (ainda) sobreviventes do holocausto. ³⁵

Este grito resulta de duas formas diferentes de expressão, ambas associadas à consciência aguda do horror vivido. São seus cultores mais representativos Siegfried Sassoon e Wilfred Owen. Antes, porém, de entrar na análise da poesia de Owen, tentarei definir, o mais sinteticamente possível, os traços essenciais da primeira destas formas de expressão.

³³ Leslie Coulson, «From the Somme», in Brian Gardner, ed., *Up the Line to Death: The War Poets 1914-1918, An Anthology*, London, Methuen, 1977, pp. 82-83.

³⁴ Wilfred Owen, «Preface» in *The Collected Poems*, edited with an Introduction and Notes by C. Day Lewis and with a Memoir by Edmund Blunden (London, Chatto & Windus, 1977), p. 31.

³⁵ Os poetas ingleses de 1914-1918 não foram, é certo, os primeiros a denunciar a guerra de forma contínua e consequente. Mas é, igualmente, certo que, se exceptuarmos Blake e os românticos (menos Keats) quase não encontramos, na literatura inglesa, poesia de tom marcadamente pacifista; isto é, pode afirmar-se que não há, na literatura inglesa, uma tradição de *poesia contra a guerra*, em que os poetas da Primeira Guerra Mundial se possam enquadrar. Daí que alguns destes poetas (sobretudo Sassoon, Owen e Isaac Rosenberg, por sinal os mais representativos) procurem, por vezes, a sua inspiração na poesia de Wordsworth, Coleridge, Byron e Shelley.

A indignação, a raiva e o protesto geram e modelam a escrita poética de Sassoon e de grande parte dos poetas-soldados que escrevem nos anos de 1916 e 1917. Assim se explica que a sátira e a ironia contundente sejam as formas mais usuais e, também, as mais consequentemente utilizadas. Os sentimentos e as emoções recorrentes nos poemas deste período atingem, com frequência, uma profunda e dramática intensidade que só uma (aparência de) quase inarticulação da linguagem consegue comunicar. É o caso de «Attack», de Sassoon, cujo crescendo de tom até ao grito final, exteriorizador de uma angústia longamente sufocada, sublinha a premência instantânea do tema:

*The barrage roars and lifts. Then, clumsily bowed
With bombs and guns and shovels and battle-gear,
Men jostle and climb to meet the bristling fire.
Lines of grey, muttering faces, masked with fear,
They leave their trenches, going over the top,
While time ticks blank and busy on their wrists,
And hope, with furtive eyes and grappling fists,
Flounders in mud. O Jesus, make it stop!*³⁶

Nem sempre estes poetas — e Sassoon não é, neste aspecto, excepção — evitam o uso indiscriminado de lugares-comuns ou a interferência de um sentimentalismo que, qualitativamente, não difere muito do que encontramos em Brooke. Quando, porém, conseguem superar esta limitação, acabam por produzir e dominar uma linguagem depurada de toda a retórica, de tom predominantemente coloquial, directa e, por vezes, crua, que parece buscar as suas raízes na «selection of language really used by men» de que Wordsworth se serviu para alcançar os objectivos que definira para a sua poesia: «(...) to choose incidents and situations from common life» e «(...) to keep the Reader in the company of flesh and blood, persuaded that by so doing I shall interest him.»³⁷

Os dois poemas que, em seguida, se transcrevem (o primeiro par-

³⁶ Siegfried Sassoon, «Attack», in Brian Gardner, *op. cit.*, p. 142.

³⁷ William Wordsworth, «Preface to the Second Edition of the Foregoing Poems, Published, with an Additional Volume, under the title of *Lyrical Ballads*» in *The Poetical Works of William Wordsworth*, vol. 2, edited by E. de Selincourt, Oxford, At the Clarendon Press, 1944, repr. 1952, pp. 386 e 390.

cialmente, o segundo na totalidade) inserem-se, com nitidez, nesta linha de opção:

*How slow they moved in front! Yes, slower still.
Then we must stop: we were not eighty yards.
But to stop here — to wait for it! Oh no!
Backward or forward, anything but not stop —
Not stand and wait! There's no alternative.
And now he rasps out, 'Halt!' They stand and curse,
Eyes furtive, fingers moving senselessly.
There comes a roar nearer and louder till
His head is bursting with noise and the earth shakes.
'A bloody near one, that!' and 'What the hell
Are we stuck here for?' come with sudden growls.
He moves without a word, and on they trudge.
So near! Yet nothing! Then how long? How long?...³⁸*

*His wet white face and miserable eyes
Brought nurses to him more than groans and sighs:
But hoarse and low and rapid rose and fell
His troubled voice: he did the business well.*

*The ward grew dark; but he was still complaining
And calling out for 'Dickie'. 'Curse the Wood!
It's time to go. O Christ, and what's the good?
We'll never take it, and it's always raining!'*

*I wondered where he'd been; then heard him shout,
'They snipe like hell! O Dickie, don't go out'...
I fell asleep ... Next morning he was dead;
And some Slight Wound lay smiling on the bed.³⁹*

A sátira directa e a distanciação amarga usadas como arma por Sassoon e os seus companheiros têm, ambas, dois alvos bem definidos. O primeiro é constituído pelos chefes militares e, em geral, pela totalidade dos oficiais superiores. Num brevíssimo período de tempo, o exército britânico aumentara os seus efectivos de 200 mil para cerca de 5 milhões de homens,⁴⁰ enquanto a sua velha e rígida hierarquia,

³⁸ Max Plowman, «Going into the Line», in Brian Gardner, *op. cit.*, p. 102.

³⁹ S. Sassoon, «Died of Wounds», in *ibidem*, pp. 124-125.

⁴⁰ Vide A. J. P. Taylor, *op. cit.*, p. 96.

que reproduzia fielmente, quando não acentuava, a estrutura classista da sociedade britânica, se mantivera totalmente intacta, numa situação que nada tinha de comum com as realidades do tempo de paz. Tão incapazes como os soldados que comandavam de enfrentar as dificuldades de uma guerra de características quase inteiramente inéditas, os chefes militares usavam, contudo, do maior rigor para preservar aquela estrutura e os privilégios que dela decorriam. Daí que, na sua função de reproduzir e ecoar a voz acusadora dos homens simples que sofriam as agruras da frente como soldados, o poeta recusasse o perdão a quem não partilhava desse sofrimento:

*So they are satisfied with our Brigade,
And it remains to parcel out the bays!
And we shall have the usual Thanks Parade,
The beaming General, and the soapy praise.*

(...)
*And we, who knew your old abusive tongue,
Who heard you hector us a week before,
We who have bled to boost you up a rung —
A K.C.B. perhaps, perhaps a Corps —*

(...)
*We do not want your Sermon on Success,
Your greasy benisons on Being Smart (...)* ⁴¹

ou

*If I were fierce, and bald, and short of breath,
I'd live with scarlet Majors at the Base,
And speed glum heroes up the line to death (...)* ⁴²

O outro alvo desta poesia é constituído, por extensão, pelos chefes políticos (também eles, com certeza, «bald, and short of breath») e, de uma forma geral, pelos civis seguros na retaguarda longínqua e vergonhosamente ignorantes, na sua complacência, das realidades da frente e do pesadelo diário dos soldados que ali acabavam, na maioria dos casos, por morrer. Também ao poeta coube a tarefa de colocar de modo brutal perante uma «nation at home» ⁴³ entorpecida a presença

⁴¹ A. P. Herbert, «After the Battle», in Brian Gardner, *op. cit.*, pp. 121-122.

⁴² S. Sassoon, «Base Details», in *ibidem*, p. 114.

⁴³ A expressão pertence a V. de S. Pinto, que distingue entre «nation at home» e «nation overseas». Pela primeira expressão, entende V. de S. Pinto o país civil,

incômoda dos corpos que generosamente semeavam os campos martirizados da Europa. É o que Sassoon faz neste poema, pleno de consciência, em que a aspereza dos sons consonânticos iniciais e a mudança abrupta do último verso se conjugam para evidenciar a clara divisão entre as duas faces de uma nação aparentemente unida:

*The House is crammed: tier beyond tier they grin
And cackle at the Show, while prancing ranks
Of harlots shrill the chorus, drunk with din;
'We're sure the Kaiser loves our dear old Tanks!'*

*I'd like to see a Tank come down the stalls,
Lurching to rag-time tunes, or 'Home, sweet Home',
And there'd be no more jokes in Music-halls
To mock the riddled corpses round Bapaume.*⁴⁴

Siegfried Sassoon é, como acima referi, o mais talentoso dos poetas que assim afirmam, frontalmente, o seu protesto.⁴⁵ É nele, com efeito, que podemos encontrar as qualidades que escasseiam na maior parte da produção poética desta fase da guerra. Centrados, quase sempre, na recriação do horror físico observado e experimentado em

ou melhor, o conjunto dos que permaneceram nas Ilhas Britânicas sem nunca conhecer os campos de batalha do continente europeu; pela segunda, a comunidade dos combatentes da frente, daqueles que sofreram na carne os efeitos mais dolorosos da guerra que parecia não mais terminar (V. de S. Pinto, *op. cit.*, pp. 125-126).

⁴⁴ S. Sassoon, «Blighters», in Brian Gardner, *op. cit.*, p. 115.

⁴⁵ O protesto de Sassoon será, total e coerentemente, assumido não apenas nos seus poemas, mas também nos seus próprios actos como oficial do exército britânico. Em Julho de 1917, faz entrega ao Comandante da Unidade a que pertence de uma declaração em que afirma: «I am making this statement as an act of wilful defiance of military authority, because I believe that the war is being deliberately prolonged by those who have the power to end it.

I am a soldier convinced that I am acting on behalf of soldiers. I believe that this war, upon which I entered as a war of defence and liberation, has now become a war of aggression and conquest. (...) I have seen and endured the sufferings of the troops, and I can no longer be a party to prolong those sufferings for ends which I believe to be evil and unjust (...)» («Statement to Commanding Officer», transcrito em J. M. Gregson, *op. cit.*, p. 29).

Esta atitude só não resultou no julgamento de Sassoon em Conselho de Guerra e na sua provável condenação à morte, em virtude da intervenção empenhada de Robert Graves e de outros amigos, também oficiais do exército, que invocaram a existência de um estado de irresponsabilidade resultante da depressão profunda em que o poeta teria mergulhado.

situações concretas na frente de combate, os poemas de Sassoon possuem uma qualidade *visual* indesmentível: os elementos imediatamente apreensíveis pelos sentidos — os objectos e as suas formas, os sons, os cheiros — constituem factor preponderante da técnica utilizada pelo poeta. Quando não dominada, porém, esta técnica redundava num sensacionalismo e numa morbidez que, necessariamente, afectam a produção de Sassoon. Veja-se, por exemplo, este passo de um dos seus poemas mais conhecidos:

*The place was rotten with dead; green clumsy legs
High-booted, sprawled and grovelled along the saps
And trunks, face downward, in the sucking mud,
Wallowed like trodden sand-bags loosely filled;
And naked sodden buttocks, mats of hair,
Bulged, clotted heads slept in the plastering slime.* ⁴⁶

Dir-se-ia que o poeta não só regista e descreve os factos, terríveis sem dúvida, que perante ele se evidenciam, como é, sobretudo, incapaz de afastar o olhar da cena que, obsessivamente, continua a contemplar. ⁴⁷

IV

WILFRED OWEN: «I AM THE ENEMY YOU KILLED,
MY FRIEND»

Afirmei atrás que, na poesia escrita a partir da batalha do Somme, havia que distinguir duas formas diversas de expressão. A primeira, corporizada nos poemas de Sassoon, tentei sintetizá-la nas páginas anteriores. A segunda materializa-se na poesia de Wilfred Owen, em particular na de 1917 e 1918, e dela vou agora ocupar-me.

Uma experiência idêntica e uma consciência dolorosamente intensa do sofrimento e do horror que o provoca constituem o ponto de partida comum aos dois poetas. Daí que, apesar de a prática poética de Owen

⁴⁶ S. Sassoon, «Counter Attack», in Jon Silkin, ed., *The Penguin Book of First World War Poetry*, Harmondsworth, Penguin Books, 1979, pp. 124-125.

⁴⁷ Vide R. W. Martin, «Bugles, Trumpets, and Drums: English Poetry and the Wars», *Mosaic*, vol. XIII, n.º 1, Fall 1979, p. 34.

ter encontrado, como adiante se verá, vias e soluções diferentes das de Sassoon, se possa detectar, na obra do primeiro, um conjunto de textos que não diferem, substancialmente, da linha definida pelos poemas do companheiro mais velho.

Da influência que a poesia de Sassoon exerceu sobre a de Owen falamos, sobretudo, para além da vasta documentação existente sobre o encontro dos dois poetas no hospital de Craiglockhart, em Agosto de 1917,⁴⁸ os numerosos poemas de Owen em que ela é manifesta.

E não se diga que essa influência, embora indesmentida, dificilmente se poderá considerar duradoura e é, antes, claramente delimitável a um curto período de tempo posterior ao convívio em Craiglockhart.⁴⁹ Bem pelo contrário, uma leitura atenta dos *War Poems* de Owen permitirá verificar, sem grande dificuldade, que o impacto provocado pela obra e pela personalidade de Sassoon se estende não só

⁴⁸ O melhor relato desse encontro é, ainda, o que o próprio Sassoon faz no capítulo 6 de *Siegfried's Journey* (London, Faber and Faber, 1945). São ainda importantes, entre outras, as seguintes cartas de Owen, as duas últimas endereçadas a Sassoon:

«I have just been reading Siegfried Sassoon, and am feeling at a very high pitch of emotion. Nothing like his trench life sketches has ever been written or will be written. Shakespeare reads vapid after these. Not of course because Sassoon is a greater artist, but because of the subject, I mean.» (Harold Owen & John Bell, eds., *Wilfred Owen: The Collected Letters*, London, Oxford University Press, 1967, p. 484.)

«(...) And you have fixed my life — however short. You did not light me: I was always a mad comet; but you have fixed me. I spun round you a satellite for a month, but I shall swing out soon, a dark star in the orbit where you will blaze. It is some consolation to know that Jupiter himself sometimes swims out of ken!» (*ibidem*, p. 504.)

«Know that since mid-September when you still regarded me as a tiresome little knocker on your door, I held you as Keats + Christ + Elijah + my Colonel + my father confessor + Amenophis IV in profile. What's that mathematically?

(...) In effect it is this: that I love you dispassionately, so much, so *very* much, dear Fellow...» (*ibidem*, p. 505).

⁴⁹ É esta a posição adoptada por J. F. McIlroy em *Wilfred Owen's Poetry: A Study Guide* (London, Heinemann Educational Books Ltd, 1974), onde afirma, nomeadamente: «While it is not difficult to see the personal effect which Sassoon had on Owen, it is not so easy to find a lasting influence on Owen's work» (p. 8) e «Though the two were close friends, and Owen relied on Sassoon's judgement, Sassoon did not influence Owen's poetry very much» (p. 24).

De uma forma menos transparente, é também este o ponto de vista de Bernard Bergonzi, em *Heroes' Twilight: A Study of the Literature of the Great War*, London, MacMillan, 1980, e de V. de S. Pinto, *op. cit.*

a poemas datados de 1917 («The Dead-Beat», «Dulce Et Decorum Est» e «Soldier's Dream», por exemplo), mas também a outros cuja feitura se prolonga até à morte de Owen, em 4 de Novembro de 1918, exactamente uma semana antes da assinatura do Armistício: «The Last Laugh» (Fevereiro de 1918), «A Terre» (Abril), «Mental Cases» (Maio), «The Sentry» (Setembro) e «Smile, Smile, Smile» (Setembro), entre outros.

Quais são, então, os traços comuns entre esta parte apreciável da produção poética de Owen e o conjunto da poesia de Sassoon referente ao período de 1916 a 1918? A enumeração seguinte abrange, em minha opinião, se não todos, pelo menos os mais significativos desses traços:

— em primeiro lugar, o recurso insistente à ironia e ao sarcasmo na denúncia frontal e inequívoca do prolongamento absurdo de uma guerra sem sentido;

— a forma realista como se recria e descreve o espaço dantesco que a poesia de um e de outro poeta constrói e habita; em certos casos (como, por exemplo, em «The Dead-Beat», «Dulce Et Decorum Est» e «Mental Cases») o recurso ao grande plano e ao plano de pormenor chega mesmo a conferir um carácter brutal a esse realismo;

— uma compreensão própria e muito clara do fenómeno da guerra e das consequências desta sobre o homem, a sua natureza e o seu comportamento, que levam o sujeito poético a identificar-se plenamente com o soldado, por sua vez muito mais próximo do outro soldado que é obrigado a combater do que do civil instalado na retaguarda;⁵⁰

⁵⁰ G. B. Shaw — a cujo testemunho recorro uma vez mais — é, talvez, o único civil que, publicamente e em plena guerra, manifesta a sua identificação total com a visão e a moral do combatente. Eis o que sobre o assunto escreveu, no *Daily Chronicle* de 8 de Março de 1917: «Talking about the war among soldiers is not depressing and sometimes revolting, like talking about it among civilians. To the civilian the war is often not a war at all: it is a squabble, to be conducted by writing anonymous postcards and throwing a dead cat back and forward over the garden wall. To him, when a British soldier kills a German soldier, it is a heroic deed: when a German soldier kills a British one, it is a dastardly assassination. No soldier on service goes on like that. All the thoughtful soldiers (and war makes some soldiers very thoughtful) clearly understand that there is a morality of war quite distinct from the morality of peace, just as the morality of an interview with a tiger in the jungle is distinct from the morality of an interview with a missionary; but they do not ridiculously condemn the action of their enemy in terms of the peace morality whilst they justify their own in terms of the war morality.» (G.B. Shaw, *op. cit.*, p. 260).

— a recriação, levada a extremos inéditos na poesia inglesa, da linguagem crua do combatente (veja-se, em especial, os poemas «Inspection», «The Letter» e «The Chances»);

— por fim, uma grande concisão que só é possível alcançar por meio de uma linguagem profundamente depurada, cujos exemplos mais marcantes se encontram em «Soldier's Dream», «The Dead-Beat» e «The Last Laugh».

Acrescente-se, todavia, que, ao contrário do que sucede, com certa frequência, em Sassoon, nunca, ou só muito raramente, Owen permite que a forma poética se deixe sobrepor pelo sentimentalismo ou pela intenção didáctica. Mesmo naqueles poemas em que a indignação e o protesto pelo prolongamento da guerra se revelam mais imediatos e evidentes, Owen é quase sempre mais profundo e complexo do que Sassoon e a sua linguagem mais articulada e rigorosa do que a do seu mentor.

«The Dead-Beat»⁵¹ é, com toda a probabilidade, o primeiro poema em que a influência de Sassoon se revela conscientemente assumida por Owen.⁵²

O súbito colapso de um soldado, provocado pela tensão insuportável do combate na frente, constitui o motivo que, no poema, vai permitir o aparecimento de outros motivos a ele associados. Os primeiros versos introduzem a descrição dos sinais físicos exteriores desse colapso. As expressões utilizadas, curtas e frias, mostram-nos um corpo inerte e totalmente incapaz de registar e apreender o que à sua volta se passa:

*He dropped, — more sullenly than wearily,
Lay stupid like a cod, heavy like meat,
And none of us could kick him to his feet;
Just blinked at my revolver, blearily;
— Didn't appear to know a war was on,
Or see the blasted trench at which he stared.*

⁵¹ A edição utilizada para os poemas de Owen que se encontram em apêndice foi *The Collected Poems of Wilfred Owen*, edited with an introduction and notes by C. Day Lewis, with a Memoir by Edmund Blunden, London, Chatto & Windus, 1977, de agora em diante designada por *Collected Poems*.

⁵² Em carta de 22 de Agosto de 1917 para seu primo Leslie Gunston, Owen incluía a primeira versão do poema e afirmava a dado passo: «... after leaving him, wrote something in Sassoon's style.» (*Collected Poems*, p. 72)

Apesar do seu carácter factual, a descrição instala a ambiguidade no poema: a letargia em que o soldado mergulha parece ser interpretada, de imediato, como fingimento pelos seus camaradas, e um deles — provavelmente um oficial, através de cujo ponto de vista a cena é descrita — aponta-lhe, por essa razão, uma pistola. E se esta atitude, juntamente com o comentário dos maqueiros no verso 17, parece indicar uma reacção não ambígua da parte dos que presenciam a cena, os versos 9 a 14 encarregam-se de desmentir essa possível transparência. É então que o aparecimento de outro motivo — o da «nation at home» —, introduzido pelas palavras de um dos circunstantes, vem acentuar de novo a ambiguidade, pelo recurso, quer a um sóbrio registo modalizante,

It's Blighty, p'raps, he sees; ... (v. 9) e

Maybe his brave young wife, ... (v. 12)

(sublinhados meus)

quer a um mais acentuado registo valorativo, repassado de ironia, e mesmo de sarcasmo, sobretudo quando, no verso 13, insinua um outro motivo — o da prostituição:

*(...) his pluck's all gone,
Dreaming of all the valiant, that aren't dead:
Bold uncles, smiling ministerially;
Maybe his brave young wife, getting her fun
In some new home, improved materially.*

(sublinhados meus)

O contraste que estes versos estabelecem entre dois mundos opostos — o da frente e o da retaguarda — introduz também, como que retroactivamente, um efeito de ambiguidade nas próprias palavras que o soldado caído pronuncia:

*'I'll do 'em in' he whined. 'If this hand's spared,
I'll murder them, I will'.*

Parecendo, com efeito, numa primeira leitura, que o pronome «them» se refere aos soldados inimigos, a mudança brusca para o motivo da «nation at home» faz surgir outra possibilidade de referência (os que constituem a própria «nation at home»), possibilidade esta que o verso 14 vem reforçar:

It's not these stiff's have crazed him; nor the Hun.

Só no dístico final, em que se impõe mais marcadamente a influência do estilo de Sassoon, desaparece a incerteza quanto ao verdadeiro estado do soldado e se resolve a ambiguidade do poema. Este resvala então para um certo esquematismo originado pela preocupação em introduzir, apressadamente, um último motivo (o do médico e dos maqueiros) e, sobretudo, um juízo de valor sobre o comportamento da parte não combatente do exército, dado, indirectamente, através de uma linguagem (a do médico), que funciona, no entanto, de maneira pouco convincente no contexto do poema.

Datado por alguns, tal como «The Dead-Beat», de Agosto de 1917, e por outros de um período um pouco mais tardio, nunca anterior a Outubro do mesmo ano,⁵³ «Dulce Et Decorum Est» é, ao mesmo tempo, um dos poemas mais famosos de Wilfred Owen e um daqueles em que a influência de Sassoon é mais notória.

O esquema rimático utilizado é, em exclusivo, o da rima cruzada, tal como sucede na grande maioria dos poemas de Sassoon daquele período; um quadro lancinante do sofrimento físico e psicológico provocado pela guerra, seguido de uma conclusão sarcástica, concisa e contundente, constituem o suporte estrutural do poema, método também seguido, de uma forma geral, nos poemas mais caracteristicamente sassoonianos.⁵⁴

«Dulce Et Decorum Est» abre com a descrição, prolongada por toda a primeira estrofe, de um grupo de soldados em retirada dolorosa, arrastando-se, em carne viva, num estado de exaustão que a falácia patética do verso 8 («...tired, outstripped Five-Nines...») transmite aos próprios instrumentos de morte utilizados pelos homens em combate.

A forma abrupta como a descrição se inicia estabelece, de imediato, um contraste com tudo quanto o título do poema⁵⁵ sugere, nomeadamente a ideia do carácter glorioso e sagrado do sacrifício em defesa da Pátria. O rigor descritivo, as frases curtas e as numerosas, longas pausas interiores (em especial nos versos 5, 6 e 7) produzem uma imagem extremamente viva do carácter não-heróico e sem sentido desse sacrifício, que contraria, de maneira frontal e absoluta, a imagem que o

⁵³ Vide, para o primeiro caso, C. Day Lewis em *Collected Poems*, p. 56 e Dennis Welland, *Wilfred Owen: A Critical Study*, London, Chatto & Windus, 1978, p. 179, e para o segundo caso, Jon Silkin, *op. cit.*, p. 206.

⁵⁴ Vide J. M. Gregson, *op. cit.*, pp. 47-48.

⁵⁵ Retirado de Horácio, Livro III, Ode 2, verso 13. A expressão completa do verso de Horácio é reproduzida no final do poema de Owen.

Poder tornara oficial e que Owen, ironicamente, reproduzirá em «Smile, Smile, Smile».

Ainda no contexto desta primeira estrofe, julgo que, embora «Dulce Et Decorum Est» não revele um aproveitamento sistemático da estrutura e dos temas da ode de Horácio, as alusões a esta não se quedam pela referência contida no título e na conclusão. Assim, o recurso, logo no verso 1, à comparação «like old beggars under sacks» pode talvez entender-se como uma alusão irónica à ideia expressa na ode horaciana, e também no seu início, segundo a qual a dureza do serviço militar permitirá ao mancebo encarar uma vida de asperezas e privações como uma coisa benéfica e útil, através da qual ele acabará por aprender a praticar a virtude.⁵⁶

No verso 9, o poema regista uma mudança súbita de enquadramento e de tom, que se mantém até final da estrofe. Continuando, embora, a ter um carácter eminentemente descritivo, o poema limita agora o seu ângulo de visão, opta deliberada e consistentemente pelo grande plano (que não abandonará na última estrofe), e concentra-se no relato de um ataque com gás e na agonia de um soldado que não consegue afivelar, a tempo, a máscara protectora e morre, afogado pelo próprio sangue que o gás faz brotar dos seus pulmões queimados.⁵⁷ A mudança é acentuada pela diferença de ritmo do verso 9 («Gas! Gas! Quick, boys! — An ecstasy of fumbling»), por meio do emprego de quatro monossílabos seguidos, com pausas motivadas pela pontuação e pelo sentido, que conferem um alto grau de imediaticidade aos factos e às sensações descritas,⁵⁸ e criam uma ansiedade e um aumento de tensão, coincidentes com a iminência da morte que acaba por se concretizar perante o olhar impotente do poeta-testemunha.

A última estrofe marca a passagem da experiência relatada para a persistência da memória que a recorda e para o apelo, quase invectiva,

⁵⁶ Vide Horácio, *op. cit.*, 1-3:

«Angustam amice pauperiem pati
robustus acri militia puer
condiscat...»

⁵⁷ A forma como o gás actua sobre aqueles que sofrem os seus efeitos explica o uso de palavras associadas com a morte por afogamento: «flound'ring» (verso 12), «drowning» (versos 14 e 16) e «plunges» (verso 16). Cf. J. F. McIlroy, *op. cit.*, p. 55.

⁵⁸ Uma versão anterior do poema contém, a seguir à primeira estrofe, quatro versos, omitidos na versão definitiva, o primeiro dos quais consegue criar, também, esta imediaticidade, pela combinação do uso de monossílabos e onomatopeias: «then somewhere near in front: whew...fup...fop...fup» (*Collected Poems*, p. 56). Veja-se, igualmente, a este respeito, «The Sentry» (*ibidem*, pp. 61-62).

dirigido a um destinatário — designado por «you» (verso 17) e «my friend» (verso 25) — que a citação final identifica como Horácio, aqui entendido como símbolo dos poetas que nunca conheceram a frente de combate.

Recusando o *fidele silentium*, recomendado por Horácio, que preserva o secretismo dos ritos sagrados,⁵⁹ isto é, recusando a passividade perante a mi(s)tificação dos factos, o poema escolhe, antes, o relato cru da verdade, o desvendar do autêntico rosto da guerra, ainda que tal visão se revele de uma fealdade demoníaca e de uma violência que atinge as raias da loucura:

*If in some smothering dreams you too could pace
Behind the wagon that we flung him in,
And watch the white eyes writhing in his face.
His hanging face, like a devil's sick of sin;
If you could hear, at every jolt, the blood
Come gargling from the froth-corrupted lungs,
Obscene as cancer, bitter as the cud
Of vile, incurable sores on innocent tongues, —*

Só a experiência vivida de tal pesadelo pode impedir que os poetas (os civis, não os poetas-soldados, como é evidente) continuem a preservar e a difundir às novas gerações aquilo que no final do poema se recusa como aforismo e se designa acidamente por:

*The old Lie: Dulce et decorum est
Pro patria mori.*

Será, contudo, na outra face da sua produção poética, nascida fora da sombra tutelar de Sassoon, que Owen atinge maior originalidade na criação, maior rigor e riqueza na linguagem poética utilizada.

Não se altera o ponto de partida nestes poemas: ele é, como sempre, o horror da guerra e os sentimentos de indignação e de protesto que ela provoca. Simplesmente, o poeta é já capaz de dominar, pelo apuro dos instrumentos poéticos com que trabalha, a espontaneidade e a quase indisciplina que, noutros momentos, permeiam a expressão de estados emocionais muito profundos e intensos. As emoções e os sentimentos permanecem intactos, mas são agora destilados por meio

⁵⁹ Vide Horácio, *op. cit.*, versos 26-29.

de uma distanciação estética só atingida, noutros poetas que partilharam a mesma experiência, à custa de uma memória escudada na dupla barreira do espaço e do tempo.⁶⁰

A linguagem, menos coloquial e terra-a-terra, antes se apresenta elaborada, e ao mesmo tempo mais rigorosa, plena de riqueza sugestiva, e repassada de um lirismo contido, que alterna e combina com uma dimensão trágica não alcançada por nenhum outro poeta da sua geração. Diferente, nunca, porém, esta linguagem nos faz perder a noção do real ou o sentido da presença e do peso dos objectos que torna vivos. A qualidade visual dos poemas mantém-se (rivalizando com o que Sassoon produziu de melhor neste aspecto), mas não o pendor para o sensacionalismo ou a tentação do pormenor mórbido. Entre o mundo real e o mundo poético gera-se uma tensão permanente mas controlada, em que os estímulos do universo circundante são não só absorvidos como reconstruídos e reelaborados na nova realidade em que o poema se constitui.

O soneto «Anthem for Doomed Youth» é um dos poemas de Owen que melhor exemplifica a mudança para um novo tipo de linguagem e de atitude.⁶¹

O primeiro verso surge como uma provocação ao leitor, diante de quem se revela, *ex abrupto*, numa breve comparação («these who die as cattle»), todo o morticínio mecânico e indiscriminado da guerra, negação da própria condição humana do combatente. A resposta à pergunta inicial («What passing bells...?») mantém e até reforça o efeito da comparação: apenas os instrumentos de morte tocam a finados pelos homens que morrem como animais; e a aliteração do terceiro verso ecoa o sinistro lamento matraqueado que acompanha a agonia dos soldados.

Estamos, portanto, longe do carácter cerimonial dos sonetos de Rupert Brooke. O clamor solene de «Blow out, you bugles, over the

⁶⁰ É o caso de David Jones, cujo notável *In Parenthesis* foi publicado somente em 1937 (London, Faber and Faber). No prefácio, Jones justifica a necessidade da distância espaço-temporal entre a experiência da guerra e o acto de produção poética: «I have attempted to appreciate some things, which, at the time of suffering, the flesh was too weak to appraise.» (P. X da edição de 1978.)

⁶¹ É também significativo desta mudança que Owen tenha optado, nesta como em outras ocasiões, pelo soneto, quando, sobretudo depois da batalha do Somme, se verifica um afastamento dos poetas-soldados em relação a formas poéticas e a estruturas métricas que impõem regras mais definidas e uma disciplina mais rigorosa.

rich Dead!» desaparece sob o fragor insano da artilharia e o som nostálgico que transmite a dor dos que sobrevivem:⁶²

*No mockeries now for them; no prayers nor bells,
Nor any voice of mourning save the choirs, —
The shrill, demented choirs of wailing shells;
And bugles calling for them from sad shires.*

É, precisamente, o último verso da oitava que marca a transição para o ritmo mais lento e o tom mais elegíaco da segunda parte do soneto. Em contraste com o carácter directo e violento do primeiro verso, a pergunta «What candles may be held to speed them all?» transporta consigo uma dor contida, que se afigura mais adequada ao tom dominante na sextilha.

Como observa C. Day Lewis, a poesia de Owen «had no pity to spare for the suffering of bereaved women.»⁶³ Embora em «Anthem for Doomed Youth» esteja ausente a dureza das imagens que em «The Dead-Beat» ligam a mulher ao tema da prostituição, pode verificar-se que também aqui (como em «Greater Love» ou «Apologia Pro Poemate Meo», por exemplo) a poesia de Owen confere à mulher um lugar marcadamente subalterno em relação à pureza que envolve o sacrifício e o destino do soldado. Também aqui, o luto das mulheres — que esperam, pacientemente, o regresso sempre adiado dos que partiram — não difere substancialmente, na profundidade e na significação, do luto das cerimónias oficiais (civis ou religiosas) que procuram honrar a memória dos soldados caídos em combate. É sobre esse luto, efémero e inútil, ainda que sentido, que se encerra o poema, com a bela imagem do desencantado cansaço e da sem-esperança definitiva: «And each slow dusk a drawing-dawn of blinds».

A rima consonântica constitui o principal contributo de Wilfred Owen para a poesia inglesa, do ponto de vista técnico. É certo que não foi ele o inventor de tal técnica. Por um lado, este tipo de rima (que

⁶² Adopto aqui a interpretação de McIlroy, quando afirma: «The 'sad shires' has a double meaning. The shires may be their various countries, and the bugles may be an allusion to cow horns and the rustic origins of most of the ordinary soldiers. This is an example of possible influence by Housman. The 'sad shires', however, is more likely in this context to refer to the various regiments, normally spoken of as the — shire Infantry, the — shire Artillery, etc. The bugles sound a recall, but of course there is no one to return.» (J. F. McIlroy, *op. cit.*, pp. 41-42.)

⁶³ *Collected Poems*, pp. 18-19.

mantém o mesmo som consonântico, alterando apenas o som vocálico, ao contrário do que é usual) é frequente na poesia galesa; por outro lado, ela já fora usada por poetas como Henry Vaughan, Emily Dickinson e Gerard Manley Hopkins.⁶⁴ Pode, contudo, afirmar-se, com segurança, que Owen é o primeiro poeta inglês a utilizá-la de forma sistemática. A sua primeira experiência neste campo parece ter-se verificado no poema «From My Diary, July 1914»; depois, Owen utilizará a rima consonântica em mais 13 poemas, todos escritos nos últimos vinte meses de vida, e todos, menos um, centrados no tema da guerra.⁶⁵

Michael Roberts é o primeiro crítico que demonstra como Owen escolhe as vogais, deliberada e rigorosamente, de forma a elaborar um jogo de alterações no plano dos sons, que transforma significativamente o esquema métrico herdado da geração anterior. Com efeito, afirma Roberts:

«In Owen's War poetry, the half-rhymes almost invariably fall from a vowel of high pitch to one of low (...) producing an effect of frustration, disappointment, hopelessness.»⁶⁶

É este efeito de inquietação e insegurança, provocado pela discórdância dos sons vocálicos, que melhor capta e transmite o caos e a ruína trazidos pela guerra devastadora. Em ambos os poemas de que, em seguida, me ocuparei se pode verificar a forma superior como Owen consegue dominar esta técnica.

Escrito em Junho de 1918 e publicado em *The Nation*, a 15 deste mesmo mês, «Futility» é um dos quatro poemas dados a lume ainda em vida do seu autor.⁶⁷ Composto por duas estrofes de sete versos, «Futility» apresenta um esquema de variações vocálicas nos finais dos versos, idêntico em ambas as estrofes. Assim, na primeira estrofe:

«sun» (1.º verso) / «unsown» (3.º);
«once» (2.º) / «France» (4.º);

⁶⁴ Para uma exposição aprofundada da utilização da rima consonântica em Owen e das possíveis influências que nele exerceram outros poetas, nomeadamente Jules Romains, veja-se Dennis Welland, *op. cit.*, capítulo 6, *passim*.

⁶⁵ *Vide ibidem*, p. 118.

⁶⁶ Michael Roberts, ed., *The Faber Book of Modern Verse*, London, Faber and Faber, 1951 (1.ª edição em 1936), p. 28.

⁶⁷ Os outros são: «Song of Songs», in *The Hydra*, 1 Sept. 1917; «Miners», in *The Nation*, 16 Jan. 1918; e «Hospital Barge at Cêrissy» in *The Nation*, 15 June 1918.

«snow» (5.º) / «now» (6.º) / «know» (7.º).

E na segunda:

«seeds» (1.º) / «sides» (3.º);

«star» (2.º) / «stir» (4.º);

«tall» (5.º) / «toil» (6.º) / «all» (7.º).

Além de provocar o efeito de intranquilidade e frustração referido por Roberts, a rima consonântica confere unidade de som a este curto poema, onde avultam uma apreciável economia de meios e um léxico extremamente simples e directo, constituído, na sua quase totalidade, por monossílabos⁶⁸ que acentuam ainda mais a concisão do poema.⁶⁹

No verso inicial desenha-se o contraste que se irá manter ao longo do poema. De um lado, o Sol: fonte de vida, nele se concentra todo o poder criador:

*Think how it wakes the seeds, —
Woke, once, the clays of a cold star.*

Designado por «the kind old sun», é ele, também, que conserva e pratica as qualidades protectoras e afectivas associadas com o Pai:

*Gently its touch awoke him once,
At home, whispering of fields unsown,
Always it woke him, even in France,*

Do outro lado, caído por terra, um corpo imóvel de onde se desprende, rápido, o derradeiro calor que lhe resta. Que é o corpo de um jovem, sugere-o o 3.º verso, cujos «fields unsown» evocam as virtualidades jamais concretizadas. Inerte, o corpo mergulhou no sono profundo e definitivo, que revelará insuficiente todo o poder simbolizado pelo Sol e inúteis todas as suas qualidades: «Until this morning and this snow» corta, de súbito, a continuidade dos versos anteriores, marcando assim, igualmente, o momento em que enfraquece e se perde

⁶⁸ Dos vocábulos que compõem o poema, apenas 13 têm mais de uma sílaba: «Futility» (título); «into», «gently», «awoke», «whispering», «unsown», «always», «until», «morning» e «anything», na 1.ª estrofe; e somente 3, «achieved», «fatuous» e «sunbeams», na 2.ª estrofe.

⁶⁹ Vide C.B. Cox & A.E. Dyson, *Modern Poetry: Studies in Practical Criticism* (London, Edward Arnold, 1963, pp. 52-56). A minha leitura de «Futility» é claramente influenciada pela análise que nesta obra se faz do poema de Wilfred Owen.

a ideia do papel protector do Sol. Sobre este contraste entre o corpo jovem e o sol se constrói a ironia trágica que vem colocar a morte individual num plano de grandeza e significação universais.

Do ritmo lento da 1.^a estrofe e da atitude de quase recolhimento perante o corpo caído por terra,⁷⁰ o poema evolui para o ritmo mais rápido da 2.^a estrofe e para a atitude interrogativa que acabará por pôr em causa a lógica e a finalidade de todas as coisas. Da inutilidade do gesto que o imperativo do 1.^o verso parece exigir («Move him into the sun») se parte para a inutilidade daquela morte, ocorrida numa solidão partilhada por tantos, longe da terra natal («France», no 4.^o verso, é, também, a única alusão que em todo o poema encontramos ao espaço onde se localiza a frente de batalha). Tão inútil como as qualidades e o poder ilusório do sol criador é, afinal, o sacrifício do jovem, cuja morte sem sentido somente serve para revelar o

⁷⁰ C. B. Cox e A. E. Dyson, e neste ponto concreto deles divirjo, aludem a este propósito a um sentimento de veneração que os leva a considerar «Futility» como «a memorial to an Unknown Soldier: a poetic equivalent (...) to the famous tomb in Westminster Abbey» (*ibidem*, p. 52). Mais apropriado me parece referir, aqui, um sentimento de ternura pelo jovem morto que faz lembrar um outro belo poema, o soneto de Rimbaud, datado de Outubro de 1870, «Le dormeur du val». Não cabendo, neste trabalho, uma análise comparativa entre as duas obras, refira-se, todavia, que há entre ambas outros pontos de contacto, como facilmente se pode observar pela simples leitura do poema de Rimbaud que, em seguida, se transcreve:

LE DORMEUR DU VAL

*C'est un trou de verdure où chante une rivière
Accrochant follement aux herbes des haillons
D'argent; où le soleil, de la montaigne fière,
Luit: c'est un petit val qui mousse de rayons.*

*Un soldat jeune, bouche ouverte, tête nue,
Et la nuque baignant dans le frais cresson bleu,
Dort; il est étendu dans l'herbe, sous la nue,
Pâle dans son lit vert où la lumière pleut.*

*Les pieds dans les glaïeuls, il dort. Souriant comme
Sourirait un enfant malade, il fait un somme:
Nature, berce-le chaudement: il a froid.*

*Les parfums ne font pas frissonner sa marine:
Il dort dans le soleil, la main sur sa poitrine
Tranquille. Il a deux trous rouges au côté droit.*

A. Rimbaud, *Oeuvres complètes*, texte établi et annoté par Rolland de Renéville et Jules Mouquet, Paris, Gallimard («Bibliothèque de la Pléiade»), 1954, p. 66.

sentido terrível da pergunta que não exige resposta, porque ela já está dada e carrega consigo o eco do sofrimento e da loucura dos homens:

Was it for this the clay grew tall?

É conhecida (e justamente criticada) a decisão tomada por W. B. Yeats de excluir a poesia de Wilfred Owen da antologia *The Oxford Book of Modern Verse*, sob o pretexto de que:

«I have a distaste for certain poems written in the midst of the great war (...). The writers of these poems (...) felt bound, in the words of the best known, to plead the suffering of their men. In poems that had for a time considerable fame, written in the first person, they made that suffering their own. I have rejected these poems for the same reason that made Arnold withdraw his *Empedocles on Etna* from circulation; passive suffering is not a theme for poetry.»⁷¹

Poemas como «Futility» ou «Strange Meeting» (de que em seguida me ocuparei) constituem a melhor resposta que Owen poderia ter deixado ao grande poeta irlandês, cujas verdadeiras razões afloram com maior clareza na carta que, em 21 de Dezembro de 1936, escreveu a Dorothy Wellesley:

«When I excluded Wilfred Owen, whom I consider unworthy of the poets' corner of a country newspaper, I did not know I was excluding a revered sandwich-board man of the revolution, and that somebody has put his worst and most famous poem in a glass-case in the British Museum — however, if I had known it, I would have excluded him just the same. He is all blood, dirt and sucked sugar-stick...»⁷²

As palavras azedas de Yeats e, sobretudo, a sua referência a Owen como «a revered sandwich-board man of the revolution» (quando é notória a inexistência de um comentário político explícito, quer na poesia quer nas cartas de Owen publicadas até à data da edição de *The Oxford Book of Modern Verse*) denunciam as verdadeiras razões do responsável pela antologia (estas sim, de natureza política e não poética), ferido, no seu espírito conservador, pela admiração e o entusiasmo que a geração dos poetas-militantes dos anos 30 (sobretudo, as suas figuras principais, W. Auden, S. Spender, L. MacNeice e C. Day Lewis) sentia pela poesia de Wilfred Owen, fonte declarada da sua inspiração.

⁷¹ W. B. Yeats, ed., *The Oxford Book of Modern Verse*, Oxford, At the Clarendon Press, 1936, p. XXXIV.

⁷² Allan Wade, ed., *The Letters of W. B. Yeats*, London, Hart-Davis, 1954, p. 874.

Composto em data incerta, mas ainda em fase de revisão aquando da morte de Owen, «Strange Meeting» é a obra-prima do poeta, o seu passaporte para a imortalidade, como S. Sassoon lhe chamou. O título é retirado de um verso de *The Revolt of Islam*,⁷³ mais adiante citado, mas as analogias com o poema de Shelley não se limitam a esta alusão.⁷⁴

Laon, o protagonista de *The Revolt of Islam* é ferido em combate por um soldado inimigo (Canto V, estrofe IX). O sangue derramado ('gifted / with eloquence which shall not be withstood') leva-o a revelar aos outros soldados o significado do acto em que todos tinham participado:

*Soldiers, our brethren and our friends are slain.
Ye murdered them, I think, as they did sleep!
Alas, what have ye done? the slightest pain
Which ye might suffer, there were eyes to weep,
But ye have quenched them — there were smiles to steep
Your hearts in balm, but they are lost in woe;
And those whom love did set his watch to keep
Around your tents, truth's freedom to bestow,
Ye stabbed as they did sleep — but they forgive ye now.*

*'Oh wherefore should ill ever flow from ill,
And pain still keener pain for ever breed?
We are all brethren — even the slaves who kill
For hire, are men...*

(V, X-XI)

A denúncia da guerra e das suas consequências, a necessidade da reconciliação entre os homens que se matam sem saber exactamente porquê, a ideia da auto-destruição, são, neste passo de *The Revolt of Islam*, tão essenciais como em «Strange Meeting». Mas a afinidade entre os dois poemas torna-se ainda mais profunda com a leitura da estrofe seguinte da obra de Shelley: quando, após o desmaio provocado

⁷³ Shelley, *Poetical Works*, edited by Thomas Hutchinson, London, Oxford University Press, 1968, pp. 37-156.

⁷⁴ Referida com frequência a atracção de Owen pela poesia de Keats, tem sido pouco estudada a influência de Shelley. Geoffrey Matthews («Brooke and Owen», *Stand*, vol. 4 n.º 3, 1960, p. 32) e Dennis Welland (*op. cit.*, pp. 99-100) são os primeiros a chamar a atenção para o facto.

pelo ferimento, o soldado acorda, apercebe-se da presença, à sua volta, de amigos e inimigos. E o relato prossegue:

*And one whose spear had pierced me, leaned beside,
With quivering lips and humid eyes; — and all
Seemed like some brothers on a journey wide
Gone forth, whom now strange meeting did befall
In a strange land, round one whom they might call
Their friend, their chief, their father, for assay
Of peril, which had saved them from the thrall
Of death, now suffering. Thus the vast array
Of those fraternal bands were reconciled that day.*

(V, XIII)

Estranho é, na verdade, este encontro entre homens que circunstâncias que lhes são exteriores tornaram inimigos. Estranha também, embora o não devesse ser, a reconciliação que ambos os poemas desejam e concretizam, mas que, em «Strange Meeting», se apresenta distante, reservada que parece estar ao mundo da morte ou do sonho.

O início do poema de Owen é essencial para a sua compreensão. O uso da expressão «It seemed», juntamente com a descrição, até ao verso 13, do espaço em que o narrador se encontra, vão produzindo em nós, leitores, a sensação de nos encontrarmos perante um mundo irreal, um espaço que parece, inicialmente, ser o do sonho, mas que, pelas referências contidas nos versos 5 («death») e 10 («By his dead smile I knew we stood in Hell»), se vai revelando como o espaço da morte. Para esta revelação contribui, igualmente, a rima consonântica pelo efeito que produz de tensão e angústia.

A situação em que o narrador se encontra é a que resulta de uma fuga do campo de batalha, fuga essa que o uso de «It seemed» desde logo parece revelar como aparente. Na verdade, «It seemed» permite concluir que o que vem a seguir («that out of battle I escaped») não é a realidade, mas uma sua aparência; o que parecia não chegou, de facto, a acontecer. Isto é, do campo de batalha o narrador apenas fugiu para o mundo das trevas e da imobilidade eternas, o mundo da morte. E, no entanto, a este mundo da morte, embora designado por «Hell» e feito todo ele de sofrimento («With a thousand pains that vision's face was grained»), nem sequer chegam os horrores sempre presentes no inferno (este, real) da guerra:

*Yet no blood reached there from the upper ground,
And no guns thumped, or down the flues made moan.*

Dai a sensação de alívio que a fuga de um mundo para o outro propicia e que o primeiro verso evoca.

Os motivos do sofrimento da figura que, no mundo das trevas, se ergue perante o narrador, são explicitados: «the undone years» (verso 15), «the hopelessness» (verso 16), afinal toda uma vida não cumprida, que o tempo verbal utilizado no verso 17 situa claramente no passado:

*...Whatever hope is yours,
Was my life also.*

(sublinhado meu)

Mas o que mais fortemente determina o sofrimento desta figura é o facto de ela não ter podido contar a verdade sobre a guerra, como o soldado de Shelley o fizera:

*And of my weeping something had been left,
Which must die now. I mean the truth untold,
The pity of war, the pity war distilled.*

A marcha da humanidade em direcção ao progresso fora dramaticamente interrompida pela guerra e é agora demasiado tarde para que aqueles que nela participaram mais directamente e dela foram as maiores vítimas o possam dar a conhecer:

*Now men will go content with what we spoiled,
Or, discontent, boil bloody, and be spilled.
They will be swift with swiftness of the tigress.
None will break ranks, though nations trek from progress.
Courage was mine, and I had mystery,
Wisdom was mine, and I had mastery:
To miss the march of this retreating world
Into vain citadels that are not walled.*

Tudo lhes está definitivamente vedado, excepto a revelação (tardia e, por isso, inútil) de um combatente a outro combatente de que a palavra «inimigo» não tem qualquer sentido naquelas circunstâncias e de que a destruição do outro não é mais do que a destruição de si próprio:

I am the enemy you killed, my friend.

A figura que parece abençoar o narrador e que, no mundo de destroços nascido da guerra, lhe revela a verdade que não tivera tempo,

em vida, de apregoar, ganha então (e com ela o poema) um significado tão profundo que, como escreve Robin Skelton,

«he is not only an allegorical image of 'the enemy' or of the spirit within each soldier that must be killed before the battle can take place, the spirit of Pity, but he is also, the Anti-self, the conscience, the love killed by the lover, the figure of Christ, Alastor — the spirit of loneliness killed by mass actions and by nationalism, the poet murdered by society — so many things.»⁷⁵

A poesia que Wilfred Owen escreveu na frente de combate transporta consigo — como, afinal, acontece com toda a produção poética original — o cunho de um momento histórico determinado. A circunstância singular em que foi produzida marca, de forma profunda, a sua temática e a sua linguagem, através da presença permanente e obsessiva do fenómeno da guerra e da sua realidade alucinante em palavras carregadas de angústia e desespero, mas também de protesto e do sentimento de solidariedade e fraternidade.

Testemunhos valiosos da condição humana no seu (no nosso) tempo, os poemas de Owen não estão, contudo, prisioneiros nem dependentes da realidade histórica que os originou. A eles não poderiam nunca aplicar-se as palavras de Baudelaire quando, ao escrever sobre Auguste Barbier, afirma que as suas poesias, por muito belas que sejam, se encontram «*adaptées à des circonstances* [neste caso a revolução de 1830] et (...) *marquées du misérable caractère de la circonstance et de la mode.*»⁷⁶

Se, como defende Predrag Matvejevitch,⁷⁷ a poesia, embora em relação dinâmica com o real, deve afectar-nos para além da própria circunstância que a produz e, por conseguinte, atingir a universalidade, então a poesia de Owen é disto um exemplo concreto, actuando em nós desta forma, pela sua capacidade de ultrapassar a singularidade do circunstancial, de transpor a passagem decisiva do singular ao universal e de operar a sua fusão orgânica, através não só de uma evocação mas, igualmente, de uma reelaboração da realidade histórica concreta numa outra realidade com identidade e leis próprias: a realidade do poema como uma organização estética original.

⁷⁵ Robin Skelton, *The Poetic Pattern*, London, Routledge & Keagan Paul, 1957, p. 115.

⁷⁶ Charles Baudelaire, «Auguste Barbier» in *Oeuvres complètes*, p. 1096.

⁷⁷ Predrag Matvejevitch, *La poésie de circonstance: étude des formes de l'engagement poétique*, Paris, A. G. Nizet, 1971.

APËNDICE

RUPERT BROOKE

I. PEACE

*Now, God be thanked Who has matched us with His hour,
And caught our youth, and wakened us from sleeping,
With hand made sure, clear eye, and sharpened power,
To turn, as swimmers into cleanness leaping,
Glad from a world grown old and cold and weary,
Leave the sick hearts that honour could not move,
And half-men, and their dirty songs and dreary,
And all the little emptiness of love!*

*Oh! we, who have known shame, we have found release there,
Where there's no ill, no grief, but sleep has mending,
Naught broken save this body, lost but breath;
Nothing to shake the laughing heart's long peace there
But only agony, and that has ending;
And the worst friend and enemy is but Death.*

II. SAFETY

*Dear! of all happy in the hour, most blest
He who has found our hid security,
Assured in the dark tides of the world at rest,
And heard our word, 'Who is so safe as we?'
We have found safety with all things undying,
The winds, and morning, tears of men and mirth,
The deep night, and birds singing, and clouds flying,
And sleep, and freedom, and the autumnal earth.
We have built a house that is not for time's throwing.
We have gained a peace unshaken by pain for ever.
War knows no power. Safe shall be my going,
Secretly armed against all death's endeavour;
Safe though all safety's lost; safe where men fall;
And if these poor limbs die, safest of all.*

III. THE DEAD

*Blow out, you bugles, over the rich Dead!
There's none of these so lonely and poor of old,
But, dying, has made us rarer gifts than gold.
These laid the world away; poured out the red
Sweet wine of youth; gave up the years to be
Of work and joy, and that unhopèd serene,
That men call age; and those who would have been,
Their sons, they gave, their immortality.*

*Blow, bugles, blow! They brought us, for our dearth,
 Holiness, lacked so long, and Love, and Pain.
 Honour has come back, as a King, to earth,
 And paid his subjects with a royal wage;
 And Nobleness walks in our ways again;
 And we have come into our heritage.*

IV. THE DEAD

*These hearts were woven of human joys and cares,
 Washed marvellously with sorrow, swift to mirth.
 The years had given them kindness. Dawn was theirs,
 And sunset, and the colours of the earth.
 These had seen movement, and heard music; known
 Slumber and waking; loved; gone proudly friended;
 Felt the quick stir of wonder; sat alone;
 Touched flowers and furs and cheeks. All this is ended.*

*There are waters blown by changing winds to laughter
 And lit by the rich skies, all day. And after,
 Frost, with a gesture, stays the waves that dance
 And wandering loveliness. He leaves a white
 Unbroken glory, a gathered radiance,
 A width, a shining peace, under the night.*

V. THE SOLDIER

*If I should die, think only this of me:
 That there's some corner of a foreign field
 That is for ever England. There shall be
 In that rich earth a richer dust concealed;
 A dust whom England bore, shaped, made aware,
 Gave, once, her flowers to love, her ways to roam,
 A body of England's, breathing English air,
 Washed by the rivers, blest by suns of home.*

*And think, this heart, all evil shed away,
 A pulse in the eternal mind, no less
 Gives somewhere back the thoughts by England given;
 Her sights and sounds; dreams happy as her day;
 And laughter, learnt of friends; and gentleness,
 In hearts at peace, under an English heaven.*

WILFRED OWEN

THE DEAD-BEAT

*He dropped, — more sullenly than wearily,
Lay stupid like a cod, heavy like meat,
And none of us could kick him to his feet;
Just blinked at my revolver, blearily;
— Didn't appear to know a war was on,
Or see the blasted trench at which he stared.
«I'll do 'em in,» he whined. «If this hand's spared,
I'll munder them, I will.»*

*A low voice said,
«It's Blighty, p'raps, he sees; his pluck's all gone.
Dreaming of all the valiant, that aren't dead:
Bold uncles, smiling ministerially;
Maybe his brave young wife, getting her fun
In some new home, improved materially.
It's not these stiffs have crazed him; nor the Hun.»*

*We sent him down at last, out of the way.
Unwounded; — stout lad, too, before that strafe.
Malingering? Stretcher-bearers winked, «Not half!»*

*Next day I heard the Doc's well-whiskied laugh:
«That scum you sent last night soon died. Hooray.»*

DULCE ET DECORUM EST

*Bent double, like old beggars under sacks,
Knock-kneed, coughing like hags, we cursed through sludge,
Till on the haunting flares we turned our backs
And towards our distant rest began to trudge.
Men marched asleep. Many had lost their boots
But limped on, blood-shod. All went lame; all blind;
Drunk with fatigue; deaf even to the hoots
Of tired, outstripped Five-Nines that dropped behind.*

*Gas! Gas! Quick, boys! — An ecstasy of fumbling,
Fitting the clumsy helmets just in time;
But someone still was yelling out and stumbling
And flound'ring like a man in fire or lime...
Dim, through the misty panes and thick green light,
As under a green sea, I saw him drowning.*

*In all my dreams, before my helpless sight,
He plunges at me, guttering, choking, drowning.*

*If in some smothering dreams you too could pace
 Behind the wagon that we flung him in,
 And watch the white eyes writhing in his face,
 His hanging face like a devil's sick of sin;
 If you could hear, at every jolt, the blood
 Come gargling from the froth-corrupted lungs,
 Obscene as cancer, bitter as the cud
 Of vile, incurable sores on innocent tongues —
 My friend, you would not tell with such high zest
 To children ardent for some desperate glory,
 The old Lie: Dulce et decorum est
 Pro patria mori.*

ANTHEM FOR DOOMED YOUTH

*What passing-bells for these who die as cattle?
 Only the monstrous anger of the guns.
 Only the stuttering rifles' rapid rattle
 Can patter out their hasty orisons.
 No mockeries now for them; no prayers nor bells,
 Nor any voice of mourning save the choirs, —
 The shrill, demented choirs of wailing shells;
 And bugles calling for them from sad shires.*

*What candles may be held to speed them all?
 Not in the hands of boys, but in their eyes
 Shall shine the holy glimmers of good-byes.
 The pallor of girls' brows shall be their pall;
 Their flowers the tenderness of patient minds,
 And each slow dusk a drawing-down of blinds.*

FUTILITY

*Move him into the sun —
 Gently its touch awoke him once,
 At home, whispering of fields unsown.
 Always it woke him, even in France,
 Until this morning and this snow.
 If anything might rouse him now
 The kind old sun will know.*

*Think how it wakes the seeds, —
 Woke, once, the clays of a cold star.
 Are limbs, so dear-achieved, are sides,
 Full-nerved — still warm — too hard to stir?
 Was it for this the clay grew tall?
 — O what made fatuous sunbeams toil
 To break earth's sleep at all?*

STRANGE MEETING

*It seemed that out of battle I escaped
Down some profound dull tunnel, long since scooped
Through granites which titanic wars had groined.
Yet also there encumbered sleepers groaned,
Too fast in thought or death to be bestirred.
Then, as I probed them, one sprang up, and stared
With piteous recognition in fixed eyes,
Lifting distressful hands as if to bless.
And by his smile, I knew that sullen hall,
By his dead smile I knew I stood in Hell.
With a thousand pains that vision's face was grained;
Yet no blood reached there from the upper ground,
And no guns thumped, or down the flues made moan.
«Strange friend», I said, «here is no cause to mourn.»
«None», said that other, «save the undone years,
The hopelessness. Whatever hope is yours,
Was my life also; I went hunting wild
After the wildest beauty in the world,
Which lies not calm in eyes, or braided hair,
But mocks the steady running of the hour,
And if it grieves, grieves richlier than here.
For of my glee might many men have laughed,
And of my weeping something had been left,
Which must die now. I mean the truth untold,
The pity of war, the pity war distilled.
Now men will go content with what we spoiled,
Or, discontent, boil bloody, and be spilled.
They will be swift with swiftness of the tigress.
None will break ranks, though nations trek from progress.
Courage was mine, and I had mystery,
Wisdom was mine, and I had mastery:
To miss the march of this retreating world
Into vain citadels that are not walled.
Then, when much blood had clogged their chariot-wheels,
I would go up and wash them from sweet wells,
Even with truths that lie too deep for taint.
I would have poured my spirit without stint
But not through wounds; not on the cess of war.
Foreheads of men have bled where no wounds were.
I am the enemy you killed, my friend.
I knew you in this dark: for so you frowned
Yesterday through me as you jabbed and killed.
I parried; but my hands were loath and cold.
Let us sleep now...*

*Composto e impresso nas Oficinas da «Imprensa de Coimbra, L.da»
Largo de S. Salvador, 1 a 3 — COIMBRA*