

UNIVERSIDADE FEDERAL DE JUIZ DE FORA
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM LETRAS: ESTUDOS LITERÁRIOS

ANGIE MIRANDA ANTUNES

**A POESIA DE W.H. AUDEN NO ARCO DO TEMPO ENTRE A
MODERNIDADE E A PÓS-MODERNIDADE**

Juiz de Fora

2014

ANGIE MIRANDA ANTUNES

**A POESIA DE W.H. AUDEN NO ARCO DO TEMPO ENTRE A
MODERNIDADE E A PÓS-MODERNIDADE**

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Letras: Estudos Literários, área de concentração em Teorias da Literatura, da Faculdade de Letras da Universidade Federal de Juiz de Fora como requisito parcial para obtenção de título de Mestre em Letras.

Prof. Dr. Fernando Fábio Fiorese Furtado (Orientador).

Juiz de Fora

2014

Ficha catalográfica elaborada através do Programa de geração automática da Biblioteca Universitária da UFJF, com os dados fornecidos pelo(a) autor(a)

Antunes, Angie Miranda.

A poesia de W. H. Auden no arco do tempo entre a modernidade e a pós-modernidade / Angie Miranda Antunes. -- 2014.

158 p.

Orientador: Fernando Fábio Fiorese Furtado

Coorientador:

Dissertação (mestrado acadêmico) - Universidade Federal de Juiz de Fora, Faculdade de Letras. Programa de Pós-Graduação em Estudos Literários, 2014.

1. W. H. Auden. 2. Modernidade. 3. Pós-modernidade. 4. Poesia. 5. Crítica literária. I. Furtado, Fernando Fábio Fiorese, orient. II. , , coorient. III. Título.

Angie Miranda Antunes

**A POESIA DE W.H. AUDEN NO ARCO DO TEMPO ENTRE A
MODERNIDADE E A PÓS-MODERNIDADE**

Dissertação de Mestrado apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Letras: Estudos Literários da Faculdade de Letras, da Universidade Federal de Juiz de Fora como requisito parcial para obtenção do título de Mestre em Letras: Estudos Literários.

Aprovada em ____/____/____

BANCA EXAMINADORA

Prof. Dr. Fernando Fábio Fiorese Furtado (orientador)
Universidade Federal de Juiz De Fora (UFJF)

Prof.^a. Dr.^a Bárbara Inês Simões Daibert (membro interno)
Universidade Federal de Juiz De Fora (UFJF)

Prof. Dr. Alcides Cardoso dos Santos (membro externo)
Universidade Estadual Paulista Júlio de Mesquita Filho (UNESP-Araraquara)

À estrela singular, meu pai, Betho Stones
in memoriam

**Agradeço a Fernando, Celise e Edna pela
dedicação, paciência e pelo incentivo.**

Poetry can do a hundred and one things, delight, sadden, disturb, amuse, instruct – it may express every possible shade of emotion, and describe every conceivable kind of event, but there is one thing that all poetry must do; it must praise all it can for being and for happening¹.

W. H. AUDEN

We have Art in order that we may not perish from Truth².

F. W. NIETZSCHE

há sempre a luz do que jamais se aninha³

I. A. FREITAS

Escrever exige aprender a descartar-se⁴

F. F. F. FURTADO

¹ AUDEN, 1962, p. 60.

² NIETZSCHE, 1880, III, 832

³ FREITAS, 2010, p. 22

⁴ FURTADO, 2001, p. 30.

RESUMO

Este trabalho perscruta tanto a obra poética quanto a produção crítico-teórica W. H. Auden (1907-1973) com o intuito de desvelar as nuances da passagem da modernidade para a pós-modernidade no âmbito literário. A trajetória deste poeta anglo-americano ao longo de seus 45 anos (1928-1973) de produção nos permite vislumbrar e acompanhar as alterações da sua lírica, sempre atrelada às questões sociais e existenciais de seu tempo. A fim de mapear as marcas do trânsito de Auden entre a modernidade e a pós-modernidade, sem descuidar da reflexão acerca das mesmas, fez-se necessário cotejar as teorizações do poeta com outros autores para tratarmos de numerosas questões, dentre as quais, destacamos linguagem, poesia, sujeito, sociedade, história, crítica literária. Tais procedimentos nos permitiram a seleção de um conjunto de poemas representativos das mudanças verificadas nos modos de Auden conceber a poesia e as suas funções sociais e existenciais, poemas estes analisados *pari passu* com nossas considerações teóricas.

Palavras-chave: W. H. Auden. Modernidade. Pós-modernidade. Poesia. Crítica literária

ABSTRACT

This paper investigates both the poetic work and the critical-theoretical production of W. H. Auden (1907-1973) searching to unveil the nuances of the passage from modernity to postmodernity in the literary context. The way made by this Anglo-American poet throughout his 45 years (1928-1973) of production allows us to perceive and track changes in his lyric that is always linked to social and existential issues of his time. In order to follow Auden's path between modernity and postmodernity, without neglecting the reflection about them, it was necessary to put side by side the theoretic thoughts of the poet with those from other writers to talk about many issues, among which we highlight language, poetry, subject, society, history, literary criticism. These procedures allowed us to select a set of representative poems of real change in the ways that Auden conceives poetry, and its social and existential functions, these poems were analyzed *pari passu* with our theoretical considerations.

Keywords: W. H. Auden. Modern Age. Postmodern Age. Poetry. Literary criticism.

SUMÁRIO

1 INTRODUÇÃO.....	11
2 MODERNIDADE E PÓS-MODERNIDADE: SÍNTESE DE UM DEBATE (AINDA) INDEFINIDO.....	16
3 JANUS REVISITADO: POESIA E CRÍTICA EM W. H. AUDEN.....	33
3.1 Sobre crítico e crítica.....	33
3.2 Sobre poeta e poema.....	38
3.3 Leitor, poesia e sociedade.....	48
3.4 Linguagem.....	61
3.5 Sobre a teoria na prática.....	65
4 PASSAGENS DO MODERNISMO À PÓS-MODERNIDADE NA POÉTICA DE W. H. AUDEN.....	74
4.1 <i>Homage</i> : da crítica contundente a paródia.....	74
4.2 Da fantasia juvenil à barbárie da História.....	88
4.2.1 No princípio, era Mortmere.....	89
4.2.2 Fazendo a curva.....	93
4.2.3 Um sólido monumento insólito.....	100
4.2.4 Sob os cavalos de Clio.....	105
4.2.5 Diáspora.....	113
4.2.6 Crônica em verso.....	114
5 CONCLUSÃO.....	125
REFERÊNCIAS.....	129
ANEXOS.....	136

1 INTRODUÇÃO

Este trabalho tem como objetivo situar o poeta e crítico Wystan Hugh Auden⁵ (1907-1973) no âmbito literário do século XX a partir de estudos já feitos para então desvelar os caminhos poéticos e críticos de Auden ao longo dos quarenta e cinco anos de atividades literárias. A realização desta pesquisa justifica-se pela necessidade de ampliar o número de estudos acerca da passagem da poesia moderna à poesia pós-moderna. A opção por tal poeta representa a possibilidade de desvelar uma obra profundamente marcada por este trânsito, seja no sentido meramente temporal, seja no que se refere às questões enfrentadas por Auden em suas obras criativas e teóricas.

Ao mesmo tempo visionário e crítico que deleita e instrui nos moldes da poesia clássica⁶, Auden nunca foi nem buscou ser vanguarda (BUELL, 1973, p. 69), apenas seguiu ampliando seus muitos modos de trabalhar a linguagem poética, sem jamais descurar das questões existenciais, sociais e pessoais que a sua época lhe ofertou. “Aqui está alguém que expressa o que eu acredito, mas nunca consegui falar”, era o que diziam os leitores contemporâneos a Auden (*Idem*, p. 33). Depois, a poesia audenesca se tornou ainda mais envolvente, enlaçada por um sistema de correspondências que precisa ser decodificado para ser compreendida. Mesmo assim, John Bayley afirma que para entendê-la, “one does not have to be of the English upper-middle class to see the point of Auden’s game and to play it with him” (BAYLEY, 1986, p. 66), uma vez que a poética audenesca realiza-se através de questões e formas diversas.

A poética de Auden, além de problematizar as numerosas questões que mobilizaram a poesia no decorrer do século XX (linguagem, história, utopia, identidade, formas, poder, dentre outras), funciona como um espelho de suas próprias descobertas, em seus próprios versos. Tal reflexão – no duplo sentido do termo, especular e pensativo, físico e filosófico – seria uma herança do modernismo. Para além disso, a poesia de Auden se recusa a dar respostas, não está em busca de um lugar ou tempo perfeitos, apenas diz que é necessário caminhar e cada um precisa encontrar o próprio caminho e a própria maneira de fazê-lo. Observe as provocações contidas nestes *short poems*. Nos três primeiros, as aparências enganosas:

⁵ Com o intuito de esclarecer o leitor e de forma a não pesar no corpo texto, as informações biográficas de Auden, que julgamos mais relevantes, foram recolhidas no Anexo 1.

⁶ *Aut prodesse volunt aut delectare poetae, aut simul et iucunda et idonea dicere vitae* (“Os poetas querem ou ser úteis ou deleitar, ou, simultaneamente, cantar alegrias e utilidades à vida”) (HORÁCIO, s/d, 333-340).

Pick a quarrel, go to war,
 Leave the hero in the bar;
 Hunt the lion, climb the peak:
 No one guesses you are weak.⁷
 (AUDEN, 1976, p. 52)

The champion smiles – What personality!
 The challenger scowls – How horrid he must be!
 But let the Belt change hands and they change places,
 Still from the same old corners come the same grimaces.⁸
 (*Idem*, p. 298)

To the man-in-the-street who, I'm sorry to say,
 Is a keen observer of life,
 The word *intellectual* suggests right away
 A man who's untrue to his wife.⁹
 (*Idem, ibidem*)

Nos dois poemas seguintes, o poeta trata das relações sociais e suas demandas exaustivas. A relativização dos valores comportamentais diante do financeiro parece incomodá-lo:

I'm beginning to lose patience
 With my personal relations:
 They are not deep,
 And they are not cheap.¹⁰
 (*Idem*, p. 53)

Let us honor if we can
 The vertical man,
 Though we value none
 But the horizontal one.¹¹
 (*Idem, ibidem*)

O jogo do conhecimento e a eterna busca por equilíbrio:

Those who will not reason
 Perish in the act:
 Those who will not act
 Perish for that reason.¹²
 (*Idem, ibidem*)

⁷ “Arranje confusão, vá à guerra, / Deixe o herói no bar; / Cace o leão, escale o pico: / Ninguém percebe que você é fraco.” Todas as traduções para o português de excertos citados em língua inglesa são, salvo referência em contrário, de minha autoria.

⁸ “O campeão sorri – Que personalidade! / O desafiante desdenha – Quão terrível ele deve ser! / Mas troque o Cinturão de mãos e os mude de lugar, / Os mesmos lugares, velhos hábitos.”

⁹ “Para o Homem na Rua que, sinto dizer, / é um astuto observador da vida, / A palavra *intellectual* sugere imediatamente / Um homem que é desleal com sua mulher”.

¹⁰ “Começo a perder a paciência / Com minhas relações pessoais: / Elas não são profundas, / E não são baratas.”

¹¹ “Vamos honrar se podemos / O homem vertical, / Apesar de apreciarmos senão / aquele na horizontal.”

¹² “Aqueles que não querem raciocinar / Perecem no ato: / Aqueles que não querem agir / Perecem pela razão.”

Além do senso de humor explícito, estes *shorts* tratam com ironia fatos do cotidiano do poeta, exaltando o comportamento do ser humano, enquanto alerta para os caminhos de virtude, de razão e ação, de valores dúbios contidos nas relações humanas.

*Collected poems*¹³, nosso livro de referência publicado em 1976, abarca a seleção de poemas feita pelo próprio Auden. O organizador e editor¹⁴, Edward Mendelson, teve acesso aos manuscritos e correspondências do poeta e fez uso destes para estabelecer as alterações realizadas por Auden tanto nos poemas já publicados quanto nos que estavam em sua mesa quando de sua morte. Ainda segundo o “Prefácio do editor”, o livro contém as versões das três coletâneas organizadas pelo poeta – *The collected poetry of W. H. Auden* (1945), *Collected shorter poems* (1927-1957) e *Selected longer poems* (1968), sendo que esta última inclui seis poemas concebidos para a representação teatral.

Em dois outros volumes, *The dyer’s hand and other essays* (1962) e *Forewords and afterwords* (1973), Auden coligiu o que julgou mais relevante dentre os seus escritos de crítica literária e cultural. As duas obras somam mais de mil páginas e reúnem textos preparados para palestras, além de artigos e ensaios publicados em periódicos e revistas ao longo de trinta anos. Dentre estes, há escritos sobre religião, psicologia, teatro e música. Entretanto, no decorrer desta dissertação, nos restringimos aos textos que tratam especificamente de poesia, consoante as necessidades do recorte adotado na pesquisa. Da mesma forma, não serão abordadas outras facetas de Auden tais como a de autor de peças teatrais, tradutor e editor.

Em *The dyer’s hand and other essays*¹⁵ (AUDEN, 1962), o poeta-crítico abre o prefácio lamentando um desvio da práxis literária e cultural: “it is a sad fact about our culture that a poet can earn much more money writing or talking about his art than he can by practicing it”¹⁶ (*Idem*, p. XI). Triste, mas por outro lado, interessante a observação irônica de Auden acerca do valor atribuído à poesia em meados do século XX. Tendo em vista o histórico de grandes poetas e escritores que tentaram viver financeiramente de sua arte, como Charles Baudelaire e Edgar Allan Poe, podemos imaginar a situação vexatória enfrentada pelos mesmos, pois pouco havia dos caminhos traçados por Auden como professor

¹³ Doravante CP. Utilizamos a edição de 1991.

¹⁴ *Collected poems* reúne dos poemas iniciais até os publicados nos anos 1950, editados pelo próprio Auden. Os publicados posteriormente, inclusive os que estavam na mesa de Auden na época de sua morte, foram coligidos por Edward Mendelson, que fez a organização final do livro.

¹⁵ Esta obra de Auden foi publicada no Brasil sob o título de *A mão do artista* (1993), com tradução de José Roberto O’Shea.

¹⁶ “Trata-se de um fato triste da nossa cultura o poeta ganhar muito mais dinheiro escrevendo ou falando sobre sua arte do que praticando-a”.

universitário e crítico literário, atividades que lhe propiciaram viver de literatura, embora não diretamente dos recursos gerados pela venda de suas obras poéticas.

Ainda que não se possa estabelecer uma separação clara e objetiva entre as suas práticas de criação poética e crítica literária, Auden afirma muito sinceramente no mesmo prefácio: "... all the poems I have written were written for love; naturally, when I have written one, I try to market it, but the prospect of a market played no role in its writing"¹⁷. Por outro lado, o crítico confessa "... I have never written a line of criticism except in response to a demand by others for a lecture, an introduction, a review, etc., though I hope that some love went into their writing, I wrote them because I needed the money"¹⁸ (*Idem, Ibidem*). Com tais palavras evidencia-se o gosto de Auden por escrever poemas e a necessidade de pagar as contas que o levou a produzir crítica literária. A auréola de poeta que Baudelaire jogou na lama¹⁹ continua lá, não há nada de especial em um poeta para além de sua capacidade de trabalhar língua e linguagem.

A partir destas três obras – *Collected poems* (1991), *The dyer's hand and other essays* (1962) e *Forewords and afterwords* (1973) –, selecionamos poemas e exertos teóricos que possam nos ajudar a traçar o caminho engendrado pela obra de Auden e sua contribuição para o desvelar da pós-modernidade no âmbito literário. Para tanto recorreremos às obras de Otávio Paz, José Guilherme Merquior, T. S. Eliot, Malcolm Bradbury e James McFarlane, dentre outros.

Quanto à disposição deste estudo, este primeiro capítulo é basicamente constituído da introdução e da metodologia. No segundo capítulo, por sua vez, pretendemos uma breve e sucinta explanação em termos complementares à questão da literatura nas palavras de estudiosos de história (Francisco Iglesias, Nicolau Sevcenko), filosofia (Eduardo Subirats,

¹⁷ "Todos os poemas que escrevi foram por amor; naturalmente, quando escrevo um, tento publicá-lo, mas as prospecções de mercado não influenciam em sua tessitura."

¹⁸ "Nunca escrevi uma linha de crítica que não fosse por demanda de outros para uma palestra, uma introdução, uma resenha, etc.; apesar de esperar que um pouco de amor tenha ido na escritura, escrevi porque precisava do dinheiro."

¹⁹ Poema "A perda da auréola": "Olá! O senhor por aqui, meu caro? O senhor nestes maus lugares! O senhor bebedor de quintessências e comedor de ambrosia! Na verdade, tenho razão para me surpreender! // Meu caro, você conhece meu terror de cavalos e viaturas. Agora mesmo, quando atravessava a avenida, muito apressado, saltando pelas poças de lama, no meio desse caos móvel, onde a morte chega a galope de todos os lados ao mesmo tempo, minha auréola, em um brusco movimento, escorregou de minha cabeça e caiu na lama do macadame. Não tive coragem de apanhá-la. Julguei menos desagradável perder minhas insígnias do que me arriscar a quebrar uns ossos. E depois, disse para mim mesmo, há males que vêm para o bem. Posso, agora, passear incógnito, cometer ações reprováveis e abandonar-me à crapulagem como um simples mortal, E eis-me aqui, igual a você, como você vê. // O senhor deveria, ao menos, colocar um anúncio dessa auréola ou reclamá-la na delegacia caso alguém a achasse. // Não! Não quero! Sinto-me bem assim. Você, só você me reconheceu. Além disso a dignidade me entedia. E penso com alegria que algum mau poeta a apanhará e a meterá na cabeça descaradamente. Fazer alguém feliz, que alegria! e sobretudo uma pessoa feliz que me fará rir. Pense em X ou em Z. Hein? Como será engraçado." (BAUDELAIRE, 1995, p. 46).

Sérgio Paulo Rouanet) e ciências políticas (Marshal Berman), com o intuito de delinear os contornos temporais e espaciais da época em questão.

O terceiro capítulo está dividido em cinco partes. Nas quatro primeiras – “sobre crítico e crítica”, “sobre poeta e poema”, “leitor, poesia e sociedade” e “linguagem” –, buscamos inserir as concepções de Auden acerca de questões literárias e extra-literárias, situando, na medida do possível, as observações de Auden ao lado das explanações de outros críticos literários para, assim, vislumbrar o engendramento das acepções audenescas. Na quinta parte deste capítulo, intitulada “sobre a teoria na prática”, são analisados dois poemas de Auden, “Words” e “Natural linguistics”, sob a proposta de desvelar a metalinguagem que possam conter.

No capítulo de número quatro, os poemas – *Letter to Lord Byron*, “Musée des Beaux Arts”, “A thanksgiving”, “History of truth”, “Makers of history”, dentre outros – serão agrupados em dois subcapítulos com o intuito de vislumbrar os caminhos poéticos nos âmbitos *homage* e crítica social sob o olhar da história, assoalhados por críticas especializadas na obra do poeta inglês. Este segundo subcapítulo, por sua vez, está dividido em outras seis partes, visando uma forma mais didática – “No princípio, era Mortmere”, “Fazendo a curva”, “Um sólido monumento insólito”, “Sob os cavalos de Clio”, “Diáspora” e “Crônica em verso”. Com os capítulos três e quatro, pretendemos situar o pensamento e a poética de Auden em meio aos movimentos literários e culturais do século XX, tratando da poética que Auden recebe das mãos de T. S. Eliot e W. B. Yeats nos anos 1920 e aquela que entrega na década de 1970.

Extrapolamos estas delimitações apenas na medida do necessário para melhor problematizar as questões propostas. Para os desenvolvimentos das questões pertinentes, sugerimos as leituras das obras de Stuart Hall (1998), Antoine Compagnon (2001) e, principalmente, Terry Eagleton (2005). Estas obras já apresentam um olhar assentado sobre os movimentos teóricos, práticos e político-culturais das décadas de 1960 e 1970, bem como seus desdobramentos, com os quais pretendemos desvelar a corroboração de Auden.

2. MODERNIDADE E PÓS-MODERNIDADE: SÍNTESE DE UM DEBATE (AINDA) INDEFINIDO

A distinção epistemológica entre os termos “moderno” e “pós-moderno” parece não estar bem delineada no imaginário coletivo. Talvez esteja bem definida a noção de tempos modernos em contraposição a de tempos passados, quando as fases da existência humana eram quase que invariavelmente resumidas em cinco verbos intransitivos: nascer, crescer, casar, reproduzir e morrer. Os tempos modernos, por sua vez, são imprevisíveis. Tudo e qualquer coisa que destoe daquele roteiro de verbos seria moderno.

A modernidade, como período histórico, apresenta seus primórdios quando da Reforma da Igreja Católica e o Protestantismo, a positivação da ciência, da proliferação das máquinas, da aceleração do crescimento dos centros urbano-industriais e do gradativo e inelutável abandono do tempo cíclico da Natureza. Além das descobertas e invenções de toda sorte – como a máquina de raios-X, a fotografia, o cinema, o telefone, o carro e o avião –, figuram nomes como Charles Darwin e a Teoria da Evolução, Albert Einstein e a Teoria da Relatividade, Sigmund Freud e os mistérios da mente humana.

Em *Os filhos do barro* (1984), Otávio Paz afirma que a modernidade é um conceito exclusivamente ocidental que não aparece em nenhuma outra civilização. O motivo, segundo Paz é simples:

todas as outras civilizações postulam imagens e arquétipos temporais, dos quais é impossível deduzir, inclusive com negação, nossa ideia de tempo. O vazio budista, o ser sem acidentes nem atributos do hindu, o tempo cíclico do grego, do chinês e do asteca ou o passado arquetípico do primitivo são concepções que não têm relação com nossa ideia do tempo (PAZ, 1984, p. 43-44).

Quanto à representação das angústias geradas pelas muitas inconstâncias de tempo, espaço, valores, formas, discursos etc., a modernidade artístico-literária, antes de desvelar a face paradoxal do mundo moderno em meados do século XIX, foi delineada por Charles Baudelaire, quando este se referia à estética do pintor moderno, encarnada na obra de Constantin Guy: “a modernidade é o transitório, o fugidio, o contingente, a metade da arte, da qual a outra metade é o eterno e o imutável” (BAUDELAIRE, 1995, p. 859).

No campo artístico-literário, as concepções de modernismo e pós-modernismo se distinguem, vinculadas que estão a conceitos e práticas desenvolvidos e questionados desde princípios do século XIX. Para além da posição temporal subsequente explicitada no prefixo,

o pós-modernismo seria, conforme as palavras de Thomas Bonicci no ensaio “O pós-modernismo” (2005) “um conceito ideológico amplo, desde a arquitetura até literatura, que permeia toda a sociedade ocidental e, talvez, a sociedade global, a partir dos anos 1960” (BONNICI, 2005, p. 254). Vale registrar que o termo pós-modernismo só aparece nos registros de catálogos de livros norte-americano e inglês após 1981. Em 1991, havia 241 obras relacionadas.

O modernismo também seria um fenômeno composto por vários movimentos localizados e distintos em seus objetivos estéticos, mas juntos na justaposição, fragmentação e colagem, tomando a vida humana como desdobramento e não sequência linear positivista. Na Europa, abrange o período de 1890 a 1930 segundo os professores norte-americanos Malcolm Bradbury e James McFarlane (1976, p. 16), podendo se estender de 1880 a 1950, com o auge entre 1910 e 1925. O fenômeno se espalhou e converteu-se em linha mestra da tradição ocidental. O modernismo não era um mero problema de representação, mas de um profundo dilema cultural e estético, uma busca vertiginosa de verdade entre a expressão e a marginalidade. Os “-ismos” do eixo Paris, Londres e Berlim de 1900, metrópoles detentoras de 60% do mercado comercial mundial, exaltavam também o internacionalismo da arte e da cultura através de traduções de obras. Londres, a maior de todas, berço da Revolução Industrial, era considerada obtusa e insensível, e mesmo distante do burburinho parisiense, em meio à decadência vitoriana, foi capaz de produzir arte na ordem do simbolismo, naturalismo e imagismo. Nela floresceram nomes que, no entre-guerras, se tornariam clássicos como Joseph Conrad, T. S. Eliot, Henry James, William B. Yeats, Ezra Pound e Thomas Hardy. Entre a alegria da libertação das crenças ortodoxas e o medo do porvir, surge espaço para o ocultismo e as crenças orientais que se juntam à sofisticação da técnica (cf. BRADBURY E MCFARLANE, 1976, p. 13-237).

No Brasil, o modernismo está vinculado à Semana de Arte Moderna de 1922, ecoando até a década de 1970. Francisco Iglesias, historiador e ensaísta, aponta no ensaio “Modernismo: uma reverificação da inteligência nacional” (1975) como um fato datado para o início do modernismo brasileiro a exposição de 1917 de Anita Malfatti (1889-1964), a qual provocou escândalo devido à originalidade e decisiva influência dos expressionismos alemão e norte-americano (IGLESIAS, 1975, p. 14). Ainda segundo Iglesias, foi Mário de Andrade (1893-1945), um dos nomes mais representativos do modernismo brasileiro, quem (re)descobriu o interior do Brasil, escreveu *Macunaíma* (1928) e explicitou os três princípios do movimento, a saber: direito à pesquisa estética permanente, a atualização da inteligência artística brasileira e estabelecimento de uma consciência crítica nacional. Iglesias afirma que

faltou fôlego ao movimento porque faltou colocação social e política, diferentemente do norte-americano e do europeu que foram atrelados às questões político-econômicas ou oportunamente desvinculados a fim de criticá-las (IGLESIAS, 1975, p. 17).

Nas décadas de 1950 e 1960, a poesia e a música ganham espaço inédito na sociedade de consumo e agregam pessoas nas manifestações da contracultura e da arte *pop* como exemplificam os *beatniks* e o festival de Woodstock, respectivamente. Os anos 1960 ficaram conhecidos como a década dos “gritos na rua” devido aos *happenings*, ou seja, as manifestações artísticas espontâneas e imprevistas que tinha como alvo principal os sistemas político-econômico e sociocultural que conduziram o Ocidente à II Guerra Mundial.

Já na década de 1970, Marshal Berman (1940-2013) afirma em *Tudo o que é sólido desmancha no ar* (1986) que não podia criar um novo mundo, nem aniquilar o passado como nos anos 50 e 60. O “modernismo” de 1970 foi de fantasmas. O movimento constituiu, então, em uma volta aos lares, para a família.

Um dos temas centrais da cultura dos anos 1970 foi a reabilitação da história e da memória étnicas. As sociedades parecem ter aprendido que “a identidade étnica – não apenas a própria mas a de todos – é essencial à profundidade e à plenitude próprias que a vida moderna proporciona e promete a todas as pessoas” (BERMAN, 1987, p. 316). Este fantasma que assombrava a década de 1970 se deve aos ecos do processo de desintegração assinalado por Berman nas palavras de Marx que dão título do livro: “tudo que é sólido, desmancha no ar”.

A “modernização” em economia e política se diferencia do “modernismo” em arte, cultura e sensibilidade. Aquela é um processo iniciado no século XVI, enquanto que a parte artística foi melhor delineada nos contornos de modernismo no século XIX. Ambos os processos, no entanto, propiciaram confrontação com uma realidade perturbadora (*Ibidem*, p. 86).

No referido ensaio, Bonnici (2005) divide o pós-modernismo em dois preceitos, denominando-os “arquivos”. O primeiro arquivo seria como um *período* relacionado à situação da cultura ocidental para descrever “o conjunto da expressão popular e da comunicação de massa e para realçar as manifestações culturais da etapa atual na história da infraestrutura econômica e industrial”. O segundo “arquivo” realizaria a análise do pós-modernismo como um *gênero* ou *estilo estético* (BONNICI, 2005, 258).

Absorvidos pelo olímpico mundo acadêmico, os atos chocantes e desafiadores das vanguardas modernas parecem ter ganhado também o gosto popular, passando a figurar na cultura de massa. Desde o repto irônico do *ready made A fonte* (1917) de Marcel Duchamp

(1887-1968), ao ato do personagem-título do desenho animado *Shrek* (2001) usar as páginas de um clássico livro de conto-de-fadas para se limpar no banheiro enquanto debocha da trama, a quebra de paradigmas se tornou clássica, a ruptura de formas e valores se converteu em tradição. As propostas de democratização da arte e de levá-la a todos, com o intuito de que a arte “esteja inserida”, amplamente divulgada pelas vanguardas do modernismo, se desdobrou no pós-modernismo.

Na obra *Os filhos do barro* (1984), Otavio Paz (1914-1998) discorre acerca da tradição da ruptura. Ao afirmar que esta implica não somente a negação da tradição, como também a negação da ruptura, Paz evidencia a modernidade fundada em contradições:

a modernidade é uma tradição polêmica e que desaloja a tradição imperante, qualquer que seja esta; porém desaloja-a para, um instante após, ceder lugar a outra tradição, que, por sua vez, é outra manifestação momentânea da atualidade. A modernidade nunca é ela mesma: é sempre *outra*. O moderno não é caracterizado unicamente por sua novidade, mas por sua heterogeneidade (PAZ, 1984, p. 18).

Paz continua afirmando que em meio a esta heterogeneidade, a modernidade está condenada à pluralidade, a uma tradição sempre diferente. O moderno seria autossuficiente: cada vez que aparece, funda a sua própria tradição, a tradição do novo. Neste ambiente, “a arte e a poesia de nosso tempo vivem de modernidade e morrem por ela” (*Idem, Ibidem*),

Para encontrar esta estranha aliança entre a estética da surpresa e a da negação, tem-se que chegar ao final do século XVIII, isto é, ao princípio da Idade Moderna. Desde seu nascimento, a modernidade é uma paixão crítica e é, assim, uma dupla negação, como crítica e como paixão, tanto das geometrias clássicas como dos labirintos barrocos. Paixão vertiginosa, pois culmina com a negação de si mesma: a modernidade é uma espécie de autodestruição criadora (PAZ, 1984, p. 19)

Essa modernidade distingue-se de outras modernidades pelo novo que não só seduz por ser novo, mas por ser diferente e o diferente é uma negação que divide o antes e agora (*Idem*, p. 20). E é a crítica o “ácido” que dissolve as oposições entre antigo e contemporâneo e entre o distante e o próximo (*Idem*, p. 21).

Com o arrefecimento ou esgotamento do poder subversivo do modernismo e a eclosão da cultura de massa em meados do século XX, a arte ou a anti-arte transtorna com a ideia da criação absurda, paródia ou ficcionalidade, tendo como expoentes as obras de Beckett (1906-1989) e Borges (1899-1986). Somando o psicodélico, a pornografia e a agressão questionadora à narrativa, surge o pós-modernismo, definido por Linda Hutcheon em *Poética do Pós-modernismo* (1991) como um estilo, forjando-se como um termo analítico-descritivo

com suas próprias convenções, técnicas e metodologias que criticam a linguagem, a identidade, a verdade em suas acepções únicas, podendo ser aplicável a todos os produtos culturais (arquitetura, pintura e ficção) em um contexto transnacional, sem destruí-los e com o cuidado de não fixar um centro, nem apenas substituir um centro ou uma margem por outra (HUTCHEON, 1991, p. 42-69). Fronteiras nebulosas, ecletismo estilístico, fragmentação, humor, prazer, elementos de autorreflexão: características que, assim como o próprio movimento, se tornam díspares, causando, simultaneamente, comoção e repúdio.

Sete pensadores figuram na base do pensamento filosófico do pós-modernismo segundo Bonnici (2005): Friedrich Nietzsche (1844-1900) – ao questionar as estruturas de poder, as origens da moralidade judaico-cristã e a oposição binária com o relativismo ético e epistemológico. Neste mesmo caminho, Michel Foucault (1926-1984) aponta a inexistência do sujeito autônomo e as relações de poder e verdade. Guy Debord (1931-1984) e o teórico esloveno Slovoj Zizek (nascido em 1949) analisam a representação do objeto de consumo e a manipulação da consciência do consumidor. Jean-François Lyotard (1924-1998) e Jean Baudrillard (1929 - 2007) destacaram-se, respectivamente, defendendo a diferença e a pluralidade em detrimento da teoria dos métodos totalizantes e denunciando a falsa consciência e a inexistência do ser humano na sociedade do espetáculo. Fredric Jameson (nascido em 1934) afirma que a sociedade de consumo reproduz e reforça o pós-modernismo, unindo cultura e atividade econômica (BONNICI, 2005, p. 258-261).

Neste sentido, Eduardo Subirats (nascido em 1947) em *Da vanguarda ao pós-moderno* (1986), assegura que a utopia artística da modernidade foi integrada às exigências da produção industrial com objetivos econômicos claros, tornando-se intranscendente, irreflexiva e burocrática com símbolos e gestão acadêmica (cf. SUBIRATS, 1986, p. 11-12). Assim, o modernismo – que abriu caminhos, devastando e “limpando a área” a fim de suprimir as questões que estavam postas – sucumbiu, esvaziado de sua própria forma.

Subirats insiste na consciência da crise como impulso fundamental da cultura moderna. Esta crise da modernidade seria um fenômeno antes ligado ao processo de dissipação da dimensão interior de valores em oposição à alta funcionalidade dos objetos representativos da cultura (*Idem*, p. 71-73).

Na realidade só se negou a arte, sua dimensão poética e transcendente, sua promessa utópica, mas não se negou a obra, seu valor ritual e social, seu caráter fetichista e mercantil, sua dimensão sagrada como arcaico objeto de sacrifício para consagração das novas normas sociais (*Idem*, p. 80).

No desenrolar do pós-modernismo, Subirats adverte que “o não-estilo, a não-arte é também uma forma de estilo, do mesmo modo que a ausência de perspectiva cultural que aí subjaz é também uma figura específica da cultura moderna” (*Idem*, p. 100-101). Quando a forma se torna fórmula, repetida a exaustão com os adventos tecnológicos, o passado se torna recortes dicotômicos e apartados. “O ecletismo como sincretismo de linguagens, estilos ou códigos formais heterogêneos não é, certamente, um fenômeno estético novo [haja visto os movimentos vanguardistas dadaísmo, cubismo e surrealismo com o efeito “colagem”]. O novo reside antes no desalojamento de qualquer sentido interior às linguagens” [efeito “pastiche”] (*Idem*, p.101).

Nicolau Sevcenko (nascido em 1952) apresenta o pós-moderno como uma atitude nascida do espanto, do desencanto e da amargura, em busca de uma alternativa parcial desprendida de características modernas como sonho, arrogância e unidade de poder, ou seja, a utopia do futuro, a certeza do caminho da verdade pela arte e a vinculação com partidos políticos que nos levaram a duas guerras. O pós-moderno sente-se culpado, pois participou do naufrágio, mas decidiu salvar-se, carregando o que pode de esperança (cf. SEVCENKO, 1993, p. 45-46). Este naufrágio seria o “progresso” apoiado pelas vanguardas artísticas na utopia moderna de união e transformação rumo ao futuro. Mas esse “progresso” seria também o explicado por Walter Benjamin na leitura do quadro de Klee intitulado *Angelus Novus*:

Representa um anjo que parece querer afastar-se de algo que ele encara fixamente. Seus olhos estão escancarados, sua boca dilatada, suas asas abertas. O anjo da história deve ter esse aspecto. Seu rosto será dirigido para o passado. Onde nós vemos uma cadeia de acontecimentos, ele vê uma catástrofe única, que acumula incansavelmente ruína sobre ruína e as dispersa a nossos pés. Ele gostaria de deter-se para acordar os mortos e juntar os fragmentos. Mas uma tempestade sopra do paraíso e prende-se em suas asas com tanta força que ele não pode mais fechá-las. Essa tempestade o impele irresistivelmente para o futuro, ao qual ele vira as costas, enquanto o amontoado de ruínas cresce até o céu. Essa tempestade é o que chamamos progresso (BENJAMIN, 1994, p. 226).

E m *O filho do barro* (1984), encontramos algumas palavras de Octavio Paz acerca do “progresso”: “contínuo ir para além, sempre para além – não sabemos para onde. E a isto chamamos progresso” (PAZ, 1984, p. 49). E neste desenrolar do tempo Paz afirma: “O tempo finito do cristianismo torna-se o tempo quase infinito da evolução natural e da história, mas conserva duas de suas propriedades constitutivas: o ser irrepitível e sucessivo” (*Idem. Ibidem*).

Neste constante desenrolar do ser humano, desenrola também a sua arte, e quanto a esta Sevcenko, bem como Subirats (1986), afirma que, após a consumação do projeto moderno na II Guerra Mundial, parte dos intelectuais e artistas se manteve fiel à prática artística que ganhou as galerias de governos comprometidos com a reconstrução, o desenvolvimento e o progresso (SEVCENKO, 1993, p. 50). Uma outra parte dos artistas tomou a “atitude” pós-moderna que se caracteriza pela arte pastiche, da simulação e da impostura. Sevcenko afirma ainda que Franz Kafka (1883-1924) já assinalara a atitude pós-moderna perante o Império Austro-Húngaro e a toma como marco do pós-modernismo – e não a II Guerra Mundial como Merquior (1980) e Berardinelli (2007).

“O Pós-moderno começa já nos anos 1940, durante e sobretudo após o fim da Segunda Guerra Mundial, quando a centralidade europeia declina e o ‘século americano’ sai definitivamente do estado de latência e explode nas formas mais evidentes em todos os campos: política, estilo de vida, cultura de massa, e cultura das elites” (BERARDINELLI, 2007, p. 177).

Lado a lado, vanguardas históricas e pós-modernismo, evidenciam mudanças. As primeiras foram decisivas na destruição da ditadura da representação realista e dos cânones autoritários. “Abriram caminho para o questionamento da suposta autonomia da arte, expuseram e tematizaram os artifícios da composição e exigiram a liberdade radical da imaginação criadora” (SEVCENKO, 1993, p. 52). O problema dos movimentos de vanguarda estaria na substituição daquela tirania “classicista” pela utopia da razão e do maquinismo. Já o pós-moderno ou pós-modernismo, cuja conceituação permanece controversa e indecidível em muitos de seus aspectos fundamentais na opinião de Sevcenko, seria, para os norte-americanos em geral, o correspondente na área cultural do advento da tecnologia pós-industrial. Ora concebido como uma crítica voltada à negação das vanguardas, que exalta o período anterior ao modernismo e se inclina para o retorno às fontes da história e do passado. Em outro momento denunciado como mera pasteurização dos cacoetes das vanguardas, sem vitalidade e sem compromissos. Sevcenko diz que estas teorias são de “fundo reacionário e que esvaziam o sentido crítico profundo do movimento, como uma proposta de práticas culturais alternativas” (*Idem*, p. 53). Estas práticas seriam identificadas com o pacifismo, a ecologia, o feminismo, os movimentos de liberação sexual e manifestações afins. Segundo o autor, o pós-moderno traz ambiguidades e é feito delas, propondo

a prudência como método, a ironia como crítica, o fragmento como base e o descontínuo como limite (...) A sensibilidade para a expressão inevitável do acaso, do contraditório, do aleatório. O espaço para o humor, o prazer, a

contemplação, sem outra finalidade senão a satisfação que o homem neles experimenta. O aprendizado humilde, que já tarda, da convivência difícil mas fundamental com o improvável, o incompreensível, o inefável – depois de séculos da fé brutal de que tudo pode ser conhecido, conquistado, controlado (*Idem*, p. 54).

Contribui também para o debate a perspectiva de Sérgio Paulo Rouanet (nascido em 1934) – uma das mais destoantes no quesito rotulação, porém semelhante nas definições e instigante nas conclusões. Nos ensaios “Iluminismo ou barbárie” e “Mal-estar na modernidade” (ambos de 1993), Rouanet parte de duas considerações para nos conduzir a uma interessante proposição. Na primeira delas, afirma que o projeto civilizatório da modernidade possui como fundamento os princípios propugnados pelo Iluminismo, universalidade, individualidade e autonomia, os quais abrangem todos os seres humanos, considerados pessoas concretas e aptas a pensarem por si (ROUANET, 1993, p. 9). Em seguida, recorrendo a Sigmund Freud, um “homem do Iluminismo” no século XX, Rouanet refere-se às angústias da modernidade nos termos propostos pelo autor vienense em *O mal-estar na civilização* (FREUD, 1997), ou seja, também estas seriam geradas pelos sacrifícios pulsionais exigidos pela vida social (ROUANET, 1993, p. 9-10).

A partir de tais considerações, Rouanet propõe que o pós-moderno seja entendido como a rejeição global de todo o projeto iluminista, uma vez que nos rendemos aos nossos instintos primitivos sendo inelutável recorrer à psicanálise para tratar de nossa barbárie. A pluralidade, por exemplo, que em outros autores (BONNICI, 2005; SEVCENKO, 1993; HUTCHEON, 1991) aparece como uma qualidade positiva, um preito ao relativo e ao múltiplo em detrimento das dicotomias totalizantes, seria para Rouanet uma deformação holista²⁰ que privilegia o grupo em detrimento do indivíduo, ou seja, trata-se da volta do homem clã (ROUANET, 1993, p. 98). O “mal” estaria no fato de o “homem-massa” (da sociedade e consumo em massa) entregar-se a atividades mentais arcaicas, sendo ainda pior que o hiper-individualismo. Em toda parte tentam dissolver o indivíduo em diferentes subjetividades coletivas (nos eixos geográfico, social e etnográfico), como exemplifica Rouanet com a questão do “politicamente correto”:

²⁰ Em 1926, Jan Christian Smuts utilizou a palavra “holismo” no livro *Holism and evolution*, porém com uma definição bem mais abrangente do que a empregada atualmente. No entanto, o conceito de holismo só ganharia força a partir da década de 1980, quando passou a ser empregado para tentar explicar um novo paradigma que deveria ser empregado a fim de anular os diversos distúrbios causados pelo homem na natureza. Do inglês *holism*, por sua vez do grego *holos*, “todo”, indica, a) em filosofia da ciência, uma concepção da relação entre o todo e as partes que alimenta diversas teorias científicas e das quais passou a b) uma metodologia nas ciências sociais. É a tese segundo a qual o todo, ou alguns conjuntos representam mais que a soma de suas partes; ou se encontra no todo características que não se explicam pelas relações entre seus elementos componentes, nem a estes são redutíveis (DICIONÁRIO DE CIÊNCIAS SOCIAIS, 1987.).

... não se procura mais proteger o direito à *igualdade*, mas o direito à diferença, e como essa diferença é sempre grupal, os direitos do indivíduo se subordinam aos direitos do grupo. O que se protege é o direito do negro à sua identidade negra, e não o direito do indivíduo de raça negra, enquanto titular de direitos universais, a não ser discriminado por motivos raciais (ROUANET, 1993, p. 109).

Consoante os estudos de Freud citados por Rouanet, este holismo seria uma regressão ao homogêneo e ao indiferenciado, entendida como uma busca do homem afetivamente empobrecido pela matriz coletiva: “Angustiado com a obrigação de pensar por si, transfere ao líder a tarefa da reflexão autônoma e recebe da comunidade opiniões já prontas” (*Idem, Ibidem*). Para superar as excitações pulsionais de caráter elementar – idênticas em selvagens e civilizados, homens, mulheres, crianças e velhos – a psicanálise recomenda a razão e a inteligência do controle dos impulsos, qualidades ainda recentes na história da humanidade.

Também as reflexões de José Guilherme Merquior (1941-1991) em *O fantasma romântico e outros ensaios* (1980) nos auxiliam nesta busca por melhor esclarecer a questão modernidade/pós-modernidade, modernismo/pós-modernismo. Em linhas gerais, segundo Merquior, a sociedade industrial viveu três grandes ciclos estilísticos: o romântico, o pós-romântico e o modernista. O romantismo terminaria em 1848 com as revoluções na Europa central e oriental²¹; o pós-romântico seria o primeiro de “tradição moderna”, ou seja, de literatura crítica, e o modernista seria composto pelas vanguardas heroicas entre 1905 e 1925. A partir da II Grande Guerra, do modernismo envelhecido surgiria, o pós-moderno – quarto movimento da sociedade industrial e terceiro de tradição moderna (MERQUIOR, 1980, p. 19-20).

Embora rompendo com a estética classicista, o romantismo manteria o diálogo com a nostalgia nos três alicerces: o mito da alma, o do sonho e o da poesia. Além disso, em meio às exclamações entre os polos “Eu” e o “Todo”, os poetas românticos produziam para um mercado de leitores anônimos e incultos. Já no período que Merquior denomina pós-romântico, a ideia romântica de ruptura e o culto à heterogeneidade se tornam hegemônicos, com privilégio da diferenciação de formas e conteúdos em detrimento da continuidade clássica. Os objetivos de edificação da alma e a linguagem simbólica romântica perdem espaço para a linguagem lógica e analítica, passando do rito artesanal em busca da forma ao

²¹ Também chamada de Primavera dos Povos, este conjunto de revoluções, de caráter liberal, democrático e nacionalista, foi iniciado por uma crise econômica na França, agravada por uma crise agrícola em todo o continente (retirado do site <http://www.mundoeducacao.com/historiageral/a-revolucao-1848.htm>. Data de acesso: 20 fev. 2014).

jogo lúdico experimental, do sublime ao grotesco, do *pathos* ao humor lúdico (MERQUIOR, 1980, p. 26-41).

Baudelaire não retira o halo do poeta na lama²², renuncia ao encantamento da distância (da torre de marfim) e, inserido na sociedade, escreve, analisa e critica as rebarbas do progresso. Estas atitudes ganham adeptos e configuram a estética modernista, somadas ao texto polissêmico, repleto de hiatos, que denuncia a desumanização do ser humano e subverte (como já faziam os românticos) a concepção (de arte universal) e a função da arte (de compreender e regular o comportamento humano e a vida social), tirando-a de seu mundo autocentrado, voltado para o beletrismo.

A estética romântica era simbólica, ou seja, a construção do significado poético baseado na coincidência entre intenção do significante e seu efeito. Na passagem do modernismo para o pós-modernismo, a índole surreal e metafórica cede espaço para o hiper-real e metonímico. As imagens abstratas são restauradas no fenômeno *pop* de meados do século XX, em paz com a “analogia” e reproduzidas à exaustão, com tendências do dadaísmo (liberdade experimental que revive verdadeiros ou falsos *happenings*) e do (pós-)estruturalismo francês de Roland Barthes (1915-1980) e Jacques Derrida (1930-2004) (MERQUIOR, 1980, p. 28-31). Merquior afirma ainda que a poesia pós-moderna quer a instantaneidade da revolução, não só a exaltação do passado mítico, nem a utopia do futuro (MERQUIOR, 1980, p. 27).

Os modernistas colocariam a mentalidade crítica em oposição à criativa, já os pós-modernos elegeriam a mentalidade crítica e (re)criativa ao mesmo tempo. As vanguardas modernistas, vinculadas a nomes e “escolas” artístico-literárias, seriam de ruptura, surgindo efusivamente e corrosivamente contra a anterior, apresentando uma nova verdade. No pós-modernismo, com a “morte do autor” proposta e constatada por Barthes (BARTHES, 2004, p. 57-64), publicado em 1968, a supremacia é do texto e suas infinitas transformações (MERQUIOR, 1980, p. 27-29). A supremacia é da ideia e não mais da autoridade que o escreveu, pois esta não pode mais dar respostas nem liderar. A tendência rebelde do “espírito deserdado” foi frustrada, pois acreditou na ciência e não recebeu as respostas satisfatórias para aquelas (eternas) questões acerca da humanidade e da existência.

Enquanto parte do modernismo exaltava as possibilidades de um futuro brilhante com as máquinas, outra declarou guerra à modernidade ao expor suas fragilidades e seus aspectos desumanos. Foi a partir da vanguarda simbolista (com Stéphane Mallarmé e Paul Valéry, no

²² Ver o poema “A perda da auréola”, de Baudelaire na nota 13.

fim do século XIX) que, ao buscar inserir arte na vida, se abriu caminho para a domesticação do esteticismo. Merquior afirma que o modernismo reencontra a sociedade quando autores como T. S. Eliot e Bertold Brecht deixam a gnose literária para serem porta-vozes sociais. (*Idem*, p. 32) Trata-se da “modernidade tardia”, conforme a designação de Merquior, na qual diminuem tanto a opacidade semântica quanto a obscuridade. Despencam o senso de dever, o discurso político de redenção e o tom profético (*Idem*, p. 24-25).

Na pós-modernidade, o desengajamento seria ainda maior. Na cultura *pop*, continua Merquior, a estética hiper-realista cria, com recursos tecnológicos, uma ideia de real que gera consumismo para tentar, inutilmente, alcançar uma realidade. Na visão pós-moderna, a atitude laboratorial e antisséptica se junta a um novo iluminismo, reassumindo a visão crítica como principal impulso da atividade literária (*Idem*, p. 38). Em Merquior, diferentemente de Rouanet (1993), o termo “iluminismo” surge como equivalente à visão crítica do pós-moderno, pois este trabalha contra o “seco racionalismo”, em estado de “contracultura” romântica, irracional e de fim-de-semana (MERQUIOR, 1980, p. 39-40), vinculada à ideia de merecimento, de descanso após uma semana inteira de trabalho e raciocínio. A espera pela recompensa e o paraíso se deslocaram do *post mortem*, da eternidade para o final de semana ou mesmo o fim do expediente.

Octavio Paz (1984), assim como Peixoto e Olalquiaga (1993) acerca dos filmes de ficção científica nas décadas finais do século XX, afirma que as letras parecem ter renunciado a depor sobre a marcha do tempo. Ainda segundo Paz, a questão do tempo causa uma dupla e vertiginosa sensação entre o culto ao novo e o constante envelhecimento. A fusão entre passado e presente e a sensação de aceleração do tempo histórico mudam a nossa imagem do tempo que, por consequência, mudou a nossa relação com a tradição e “mudando nossa ideia do tempo, tivemos consciência da tradição”. Assim, a tradição moderna passa a ser compreendida como expressão da nossa consciência histórica (PAZ, 1984, p. 22-25).

A época moderna – esse período que se inicia no século XVIII e que talvez chegue agora ao seu ocaso – é a primeira época que exalta a mudança e a transforma em seu fundamento. Diferença, separação, heterogeneidade, pluralidade, novidade, evolução, desenvolvimento, resolução, história – todos esses nomes condensam-se em um: futuro. Não o passado nem a eternidade, não o tempo que é, mas o tempo que ainda não é que sempre está a ponto de ser (*Idem*, p. 34).

A leitura de Paz nos leva a perceber ainda uma determinada continuidade entre as estéticas romântica e modernista através dos conceitos de analogia e ironia. A primeira trata o mundo como um tecido de correspondências, substituindo, não a unidade do impossível, mas

a mediação antes feita pela metáfora romântica. Enquanto a analogia seria o recurso da poesia para enfrentar a alteridade, a ironia, o segundo conceito, seria o tom corrosivo, uma forma de consciência do progresso que contraria sem anular a afinidade da analogia com o tempo cíclico do mito.

A analogia dos românticos e dos simbolistas encontra-se carcomida pela ironia, isto é pela consciência da modernidade e de sua crítica ao cristianismo e às outras religiões. A ironia transforma-se, no século XX, em *humor* – negro, verde, roxo. Analogia e ironia enfrentam o poeta com o racionalismo e o progressismo da era moderna, mas também, e com a mesma violência, o opõem ao cristianismo. O tema da poesia moderna é duplo: por um lado é um diálogo contraditório com e contra as revoluções modernas e as religiões cristãs; por outro, no interior da poesia e de cada obra poética, é um diálogo entre analogia e ironia (PAZ, 1984, p. 12).

No romantismo, as metáforas encontram seus significados correspondentes e a perspectiva de “artista” é valorizada. No modernismo, símbolos e significados, de modo geral, não encontram seus correspondentes e a obra de arte é valorizada em detrimento do autor. No pós-modernismo, símbolos e significados estão lá, mas em contextualização diferenciada. Ora destaca-se o autor, ora a obra, entretanto, reina soberana a noção da “grande ideia”.

Paz segue afirmando que o pós-modernismo faz duas abolições quando comparado ao modernismo: da tradição da ruptura e a da ideia de obra de arte, que deixa de ter um fim em si mesma (PAZ, 1984, p. 200). Ela não existe somente para a contemplação, mas como uma ponta, um meio de reflexão. Quanto à tradição da ruptura, Paz afirma que “*o moderno é uma tradição. Uma tradição feita de interrupções, em que cada ruptura é um começo*” (PAZ, 1984, p. 17) e também que “a tradição de ruptura implica não somente a negação da tradição, como também da ruptura...” (*Idem, Ibidem*). Já a questão da ideia de obra de arte, Paz afirma que a agonia do autor cede espaço para a visão efêmera do intérprete ou tradutor, responsável por dizer uma verdade naquele momento, e não para a eternidade ou *ad aeternum*.

Duas outras situações citadas por Paz são ideia de poética sem poema – ou seja, quando o poema se confunde com o ilimitado de suas leituras – e a noção de sagrado, não de religião ou religiosidade, mas uma nostalgia, uma presença do sagrado face à racionalização extremada: “negação da religião: paixão pela religião. Cada poeta inventa a sua própria mitologia e cada uma dessas mitologias é uma mescla de crenças díspares, mitos desenterrados e obsessões pessoais” (PAZ, 1984, p. 67-68). Desta forma, ainda segundo Paz, a imaginação transcendental de Kant e Coleridge assume o papel fundamental de “faculdade pela qual o homem (sic) desenvolve um campo, um avanço mental, onde objetos se situam”

e, assim, tem-se a condição de produzir conhecimento (*Idem*, p. 75-76). Neste caminho, a poesia assume a função de religião original (*Idem*, p. 76), uma vez que “o princípio metafórico é a base da linguagem e as primeiras crenças da humanidade são indistinguíveis da poesia. Fórmulas mágicas, ladainhas, pregações ou mitos, estamos diante de objetos verbais análogos aos que mais tarde se chamariam de poemas” (*Idem*, p. 74).

Esta boa relação com a poesia cresceu e cessou com a poesia moderna:

A poesia moderna tem sido e é uma paixão revolucionária, mas essa paixão tem sido infeliz. Afinidade e ruptura: não foram os filósofos, mas os revolucionários que expulsaram os poetas de sua república. O motivo do rompimento foi o mesmo que o da afinidade: revolução e poesia são tentativas de destruir este tempo de agora, o tempo da história que é o da desigualdade, para instaurar *outro tempo*. Mas o tempo da poesia não é o tempo da revolução, o tempo datado da razão crítica, o futuro das utopias: é o tempo de antes do tempo, o da “vida anterior”, que reaparece no olhar da criança, o tempo sem datas (*Idem*, p. 66-67).

Assim, continua Paz:

a história da poesia no século XX é, como a história do século XIX, uma história de subversões, conversões e abjurações, heresias, desvios. Essas palavras têm sua contrapartida em outras; perseguição, desterro, manicômios, suicídio, prisão, humilhação, solidão (*Idem*, p. 141).

A poesia moderna segundo Paz tem seu início com os poetas românticos e seus predecessores imediatos de fins do século XVIII (*Idem*, p. 152). E dá sinais de seu crepúsculo nas décadas finais do século XX:

Hoje somos testemunhas de outra mutação: a arte moderna começa a perder seus poderes de negação. Há anos suas negações são repetições rituais: a rebeldia convertida em procedimento, a crítica em retórica, a transgressão em cerimônia. A negação deixou de ser criadora. Não quero dizer que vivemos o fim da arte: vivemos o fim da *ideia de arte moderna* (*Idem*, p. 189-190).

Este fim evidencia-se no desfalecimento da tradição da ruptura e quando passamos a ver o futuro com terror e não mais como depositário da perfeição (*Idem*, p. 190-191). Nesta perspectiva, temos então a poesia pós-moderna com as vozes das minorias, a pluralidade de futuros, baseada e diluída instantaneamente em passado, tornando-se, passado e futuro, presenças no tempo presente.

Marshall Berman define a modernidade como uma experiência vital de tempo e espaço, compartilhada por todos, propiciando aventura, crescimento e (auto)transformação, bem como o perigo de aniquilamento de tudo o que somos ou sabemos (BERMAN, 1986, p. 15). Berman nos lembra do personagem-título do *Fausto* (1832), de J. W. Goethe (1749-

1832), como figura significativa fundamental do romantismo devido aos ares de intelectual não-conformista, marginal que perde controle dos poderes, os quais adquirem vida própria, tornando-se dinâmicos e explosivos. A burguesia e seu filho desconforme, o capitalismo, representados como figurações de Fausto, se tornaram a classe dominante mais violenta. Tanto que, quando as primeiras metrópoles industriais europeias – Paris, Londres e Berlim – se deixavam seduzir e guiar pelas ideias de progresso e de moderno, Karl Marx (1818-1883) já denunciava a presença do inimigo íntimo, embora invisível que multiplicou a escravidão (“depois do navio negreiro, outras correntezas”²³). Ainda que valorizasse as ideias de modernidade e progresso, Marx as queria atreladas a uma humanidade plena de conexão entre homens sensíveis e com vida interior. Marx, ao teorizar acerca das relações entre burguesia e proletariado e Baudelaire de “dentro” da poesia apontam a dessacralização como experiência endêmica e tema central da modernidade. Esta dessacralização das atividades humanas proporcionada pela burguesia troca a honra e o respeito pelo salário. Berman destaca as diferentes reações de Marx e Baudelaire. Sob a teoria de Marx, “o drama da dessacralização é terrível e trágico”. Já na queda do halo do poeta no poema “A perda da auréola”²⁴, de Baudelaire, “contém seu próprio drama da dessacralização, todavia lá a escala é íntima e não monumental, as emoções são melancólicas e românticas, não trágicas e heroicas” como as de Marx (BERMAN, 1986, p. 152).

Por outro lado, a lógica da economia burguesa de “troca” permite a transmutação do halo caído no poema de Baudelaire em objeto de adoração e redimensiona os papéis dos intelectuais, que passam a ter autoridade sobre seu discurso quando de fato inseridos na situação exterior refletida na escrita, permitindo e exigindo a pluralidade de vozes, como as experiências femininas serem de autoria feminina.

Apontado por Berman como voz arquetípica no desvelar do pensamento modernista, Jean-Jacques Rousseau (1712-1778) denuncia, no devaneio nostálgico à autoespeculação psicanalítica à democracia participativa, o “turbilhão”, a “embriaguez”, “fluxo”, “colisão” na personagem do jovem herói Saint Preux, da novela *A nova Heloísa* (1761), que deixa o campo em direção à cidade:

... eu começo a sentir embriaguez a que essa vida agitada e tumultuosa me condena. Com tal quantidade de objetos desfilando diante de meus olhos, eu vou ficando aturdido. De todas as coisas que me atraem, nenhuma toca o meu coração, embora todas juntas perturbem meus sentimentos, de modo a

²³ Conforme as palavras de Cazuza (1988) na canção “Um trem para as estrelas”.

²⁴ Ver nota 13.

fazer que eu esqueça o que sou e qual é o meu lugar (ROUSSEAU *apud* BERMAN, 1986, p. 17-18).

Tais sentimentos e sensações vertiginosos não arrefeceram ao longo dos séculos XIX e XX, pois, como uma série de terremotos com vários centros de força, a modernidade vai mudando a paisagem terrena de forma contínua e irrefreável. O processo ainda não terminou. Na eterna mudança, relatos como o do personagem de Rousseau ainda podem ser ouvidos de milhares de pessoas que continuam deixando seus familiares em busca de melhores condições de vida em milhares de grandes centros.

E para nos ajudar a compreender estes processos e seus desdobramentos, no livro *A identidade em questão* (1998), Stuart Hall (1932-2014) aponta

cinco grandes avanços na teoria social e nas ciências humanas ocorridos no pensamento, no período da modernidade tardia (a segunda metade do século xx), ou que sobre este teve impacto, e cujo maior efeito argumenta-se, foi o descentramento final do sujeito cartesiano (HALL, 1998, p. 34).

O primeiro foi o pensamento marxista retomado nos anos 1960, que desbanca a noção de indivíduo singular, inserindo-o nas condições históricas, definido de acordo com as relações sociais. O segundo grande descentramento do sujeito ocorreu com a retomada por Jacques Lacan da descoberta de Freud: o inconsciente, que em seus processos psíquicos e simbólicos é o responsável por nossa identidade, sexualidade, desejos, etc., desenvolvidos sempre com base no outro, como um “espelho”. O terceiro descentramento está baseado nos argumentos de Ferdinand Saussure, retomados por Jacques Derrida, de que a língua é um sistema social e não individual e, por isso, nossa fala já vem impregnada de significados não-fixos do nosso sistema cultural. O quarto descentramento surge nas argumentações de Michel Foucault acerca da genealogia do sujeito moderno submetido ao “poder disciplinar” de instituições coletivas (escolas, hospitais, prisões, quartéis) que mantém todos (com seus trabalhos, prazeres, infelicidades, saúdes moral e física, as práticas sexuais e familiares) sob o estrito controle disciplinar para torná-los dóceis. O quinto e mais múltiplo dos grandes descentramentos foi o feminismo que faz parte daquele grupo de “novos movimentos sociais” emergidos dos anos 1960, o grande marco da modernidade tardia, e tudo aquilo que está relacionado com “1968”²⁵.

²⁵ As revoltas estudantis, os movimentos juvenis contraculturas e antibelicista, as lutas pelos direitos civis, os movimentos revolucionários do “Terceiro Mundo”, os movimentos pela paz.

Cada movimento lutou e luta pela identidade social de seus sustentadores, buscando afirmações tanto nas dimensões subjetivas quanto nas objetivas da política. O feminismo foi mais incisivo pois abriu espaço para arenas inteiramente novas de vida social, enfatizando a politização da subjetividade, de como somos formados e produzidos, inclusive das identidades sexuais e de gênero (cf. HALL, 1998, p. 14 - 45).

Do saudosismo inicial pelo paraíso perdido, passando pelas revoluções políticas e sociais (modos de governar, formação de Estados-Nação, proibição da escravidão, surgimento do proletariado, etc.), ao fascínio pelas máquinas devido à sedução que seus feitos provocam, a modernidade ganha espaço e o modernismo, como estilo de vida e pensamento de uma época, se torna imbatível com suas promessas e possibilidades. A modernidade deveria anular as fronteiras geográficas e raciais, no entanto, a prática foi completamente diferente da teoria, pois as fronteiras foram abertas só para os detentores de capital, que foram, com seu maquinário, abrindo as porteiras mundo afora. De apoiadoras a denunciante, percebemos as artes, especialmente a literatura, uma mudança de postura: o discurso do “todo” cede espaço ao “cada um faz a sua parte” que, aos poucos se espalha e, assim, muda a realidade, tornando o mundo mais justo e confortável para todos. Derrubamos a exaltação romântica da Natureza, erguemos uma selva de concreto moderna e “eficiente”, percebemos o “erro” e agora buscamos conciliar natureza e concreto nos jardins artificiais ou tendo, “capitalistamente”, duas moradias: uma no centro urbano e outra no campo ou na praia.

A profusão de “-ismos” no fim do século XIX precipitou a arte e os artistas na tensão das escolhas, uma vez que as estéticas se tornam temporárias e dadas ao dismantelo da busca permanente pelo novo. O princípio fundamental da liberdade de expressão e de experimentação, consoante escolhas individuais e não segundo a tradição herdada, abre caminho para a aceitação das pluralidades étnicas e de gênero, na medida da desvinculação entre as questões culturais e naturais.

Assim surge a pós-modernidade, com parte “espera aí”, “vamos ver no que vai dar” e outra afirmativa, traçando “o” caminho da verdade e outros conciliando “o melhor dos dois mundos”, um caldo de humanidade, engrossado por respeito, coberto de ironia e humor, com pitadas apimentadas de belezas e prazeres, aroma de sagrados, promovedor de bem-estar, recomendado a todos os tipos sanguíneos e tons de peles. Com o advento e disseminação das tecnologias eletrônicas, os meios de produção se tornam mais acessíveis, arrefecendo a extremada concentração de capitais enquanto a democratização do acesso à internet relativiza as noções de tempo e espaço. Mas não se engane, na pós-modernidade há separações, tribos e também segregações como na modernidade. Há aqueles que embora balancem, não caem em

meio ao turbilhão, há os Franksteins, outrora esfacelados, agora cicatrizados e há muitos que, infelizmente, ainda não se levantaram do chão.

Já no campo artístico-literário, persevera o empenho crítico no sentido de separar o “joió” do “trigo” – no âmbito conceitual e prático do pós-modernismo, seja ele considerado um estilo artístico, um período histórico, uma era, um modismo. Pois, conforme as palavras de Richard “Dick” Hebdige (nascido em 1951), trata-se de modismo a possibilidade de abarcar tudo sob o rótulo de pós-moderno ou “pós” ou “muito pós” (HEBDIGE, 1988 *apud* BONNICI, 2005, p. 253-254). Entre tantos horizontes, perplexidades e questionamentos, um delineamento mais palpável caberá à distância do olhar porvindouro. Em tempos de tantas nuances, em que uma simples declaração do autor basta para uma “obra” ser “de arte”, só mesmo a passagem do tempo poderá atestar a permanência ou a percibibilidade, a sua potência para retornar em tempos diversos com o vigor do duplo aspecto que Baudelaire atribui à arte: o “transitório” e “eterno”. Fato é que não cabe o olhar ingênuo, nem superficial. Na pluralidade deste “Tudo” que parece admitir o pós-modernismo, faz-se necessário o conhecimento, a pesquisa, a observação.

3. JANUS REVISITADO: POESIA E CRÍTICA EM W. H. AUDEN

Tendo em vista a situação dupla e dúbia condição de W. H. Auden como poeta e crítico literário, pretendemos também desdobrar os nossos estudos em dois movimentos. O primeiro refere-se ao levantamento das concepções teóricas de W. H. Auden acerca da poesia presentes em seus artigos e ensaios enquanto o segundo almeja uma reflexão acerca dos modos e manobras do autor para a realização de tais concepções na materialidade de poemas, privilegiando aqueles que têm caráter metalinguístico e/ou tratam da tessitura lírica.

Grosso modo, a crítica praticada por Auden está muito próxima da definição de Antoine Compagnon em *O demônio da teoria* (2001): “... um discurso sobre as obras literárias que acentua a experiência da leitura, que descreve, interpreta, avalia o sentido e o efeito que as obras exercem sobre os (bons) leitores, mas sobre leitores não necessariamente cultos nem profissionais” (COMPAGNON, 2001, p. 21). Auden parece não ter a intenção de sistematizar teorias, apenas produz análise de obras (contemporâneas ou não) e opiniões sobre determinados aspectos ligados à cultura. Na medida em que todos esses textos críticos foram realizados sob encomenda, ou seja, por dinheiro, como vimos na Introdução, a *vis* irônica de Auden não poderia resistir a mais uma de suas muitas frases de efeito: “Money is the necessity that frees us from necessity”²⁶ (AUDEN, 1973, p. 266). Além disso, os livros em que estão reunidos seus ensaios são classificados e referidos simplesmente como *prose* (“prosa”) e não *theory* (“teoria”). Buscamos, então, aproximar as reflexões de Auden de algumas das teorias críticas desenvolvidas e consolidadas, especialmente ao longo do século XX.

3.1 Sobre a crítica e o crítico

A guerra, a revolução e o exílio interromperam muitas carreiras poéticas ao longo do século XIX e XX. De acordo com Graham Hough em “A lírica modernista” (1999), “muitos e honrosos fracassos” (HOUGH, 1999, p. 261) integram a experiência poética numa época em que a cultura geral não oferece nenhum ponto de apoio e o poeta resta solitário com suas faculdades criadoras. Nesta situação, o poeta deve se tornar também empresário, crítico, professor ou atração de eventos culturais. Cyril Connolly resume a situação de forma hilária: “A vaca que poderia dar leite fica apenas atendendo no balcão da leiteria” (CONNOLLY

²⁶ “Dinheiro é uma necessidade que nos livra da necessidade.”

apud HOUGH, 1999, p. 262). Como já dissemos, Auden não só partilha deste ponto de vista, como de fato vivenciou esta situação oblíqua e tensão de paixão e necessidade com a literatura. E como, não poderia deixar de ser, não se limitou à reflexão acerca da própria crítica, a fazer a crítica da crítica: o trabalho dos críticos literários é um tema constante nos artigos e ensaios do poeta.

Segundo Auden, permitir o ressurgimento de obras e autores é o grande favor prestado pelo crítico à humanidade; porém, não se deve perder tempo com livros ruins: “Some books are undeservedly forgotten; none are undeservedly remembered²⁷” (AUDEN, 1962, p. 10). De forma análoga, Silviano Santiago, em “Vanguarda: um conceito e possivelmente um método” (1975), diz que é função de um crítico ler de tudo e recuperar os criadores intempestivos, aqueles que foram contra o seu próprio tempo e estavam criando uma obra por vir, como o “Boca de inferno” Gregório de Matos (1636-1696), a espera de metodologias mais abrangentes (cf. SANTIAGO, 1975, p. 116).

Também Mário de Andrade aponta para esta mesma direção, afirmando a necessidade de a crítica no Brasil se profissionalizar, abandonar as generalizações, pois “cabe à crítica, mesmo que se torne incivil e antipática, chamar ao tostão pelo seu modesto nome de tostão” (*apud* ZAGURY, 1975, p. 104). Em carta²⁸ a Ascânio Lopes, Mário de Andrade afirma que, naquela época, homens lhe interessavam mais do que as obras de arte e, assim, os defeitos dos artistas antes condenados por ele mais lhe parecem *caracteres* a serem acentuados (ANDRADE, [s.d.], p. 19). Isso porque, em *O empalhador de passarinho*²⁹, Mário de Andrade esclarece que “seria simplesmente imbecil negar os valores das obras menores”, uma vez que estas são importantes, pois “alimentam tendências, fortificam ideias, preparam o grande artista e a obra prima, fazem o claro-escuro de uma época, e lhe definem traços e volumes muito mais que as grandes obras”, ainda que as mensagens das obras menores sejam demasiado restritas “pra irem além do autor e dos amigos do autor” (*apud* ZAGURY, 1975, p. 106). Enquanto Mário de Andrade propõe uma crítica analítica e didática, seu companheiro de luta, Oswald de Andrade, propõe uma crítica agitadora, provocadora de atividade mental, a qual, sem maquiagem, deve oferecer pensamentos estético e político (*Idem, ibidem*).

Na medida em que remetem ao questionamento dos limites entre o “público” e “objetivo” e o “privado” e “subjetivo” na análise de uma obra literária e aos modos mais “apropriados” de realização da crítica, tais considerações nos permitem retomar a práxis de

²⁷ “Alguns livros são indevidamente esquecidos, nenhum é indevidamente lembrado.”

²⁸ 71 cartas de Mário de Andrade. Rio de Janeiro : Livraria São José, [s.d.], p.19.

²⁹ ANDRADE, Mário. *O empalhador de passarinho*. 2 ed. São Paulo, Martins, 1955, p. 101.

Auden neste campo, práxis esta que se dá, ao mesmo tempo, como crítica didática e provocativa. Um pequeno excerto do ensaio sobre o livro de viagem de Goethe, traduzido para o inglês como *Italian journey* pelo próprio Auden, desvela tais características:

Goethe is more successful at describing works of nature than he is at describing works of art. Indeed, the reader sometimes finds himself wishing he [Goethe] had more often practiced what he preached when he said: “Art exists to be seen, not to be talked about, except, perhaps in its presence.”³⁰ (AUDEN, 1973, p. 134).

Observa-se que, conquanto a sua quase idolatria à poética e aos conhecimentos de Goethe, Auden não deixa de estar vigilante quanto à qualidade das práticas críticas do poeta, escritor e pensador alemão.

Um dos pontos mais comentados e controversos desta função de crítico trata da interferência da vida privada do escritor na leitura e compreensão de sua obra. Auden diz de forma contundente que uma obra literária pode aproximar o artista de pessoas e experiências iluminadoras em favor da vida pessoal: “I do believe, however, that, more often than most people realize, his (the artist’s) works may throw light upon his life”³¹ (*Ibidem*, p. 247). A solidão e o desgaste do momento da criação poderiam ser compensados posteriormente no colher dos louros, pós-divulgação da obra, ao conhecer novas pessoas, lugares e histórias, engendrando mais momentos que se tornem provocantes e inspiradores para novos trabalhos. Por outro lado, Auden critica, bem como Mário de Andrade (*apud* ZAGURY, 1975, p. 106-107), a restrição das análises literárias às informações pessoais e circunstanciais da produção da obra, opondo-se ao uso indiscriminado de biografias de autores, pois não acredita que possam contribuir no processo de leitura da obra de arte (cf. AUDEN, 1973, p. 244/302).

De forma análoga às restrições biográficas, em “Shakespeare’s sonnets” (1973), Auden comenta o desperdício de energia com pesquisas para descobrir as circunstâncias históricas em que foram escritos os sonetos de William Shakespeare, objetando inclusive à busca dos destinatários dos poemas, pois mesmo que se soubéssemos “this would in any way illuminate our understanding of the sonnets themselves”³² (AUDEN, 1973, p. 89). Auden ressalta que vasculhar a vida privada do artista não difere de bisbilhotar a correspondência de alguém quando o mesmo está ausente, concluindo ironicamente: “and it doesn’t really make it

³⁰ “Goethe é mais feliz descrevendo trabalhos sobre natureza do que descrevendo os trabalhos de arte. Na verdade, o leitor às vezes se pega desejando que ele [Goethe] tivesse praticado mais o que ele diz: ‘Arte existe para ser vista, não para falar dela, a não ser, talvez, em sua presença’.”

³¹ “Realmente acredito, no entanto, que, com mais frequência do que as pessoas percebiam, os trabalhos de um artista podem iluminar sua vida.”

³² “De maneira alguma poderia aclarar nosso entendimento dos sonetos em si.”

morally any better if he is out of the room because he is in his grave”³³ (*Idem, ibidem*). Trata-se de uma postura modernista, contrária à crítica biográfica e em defesa da autonomia da arte, ou seja, os fatores externos, incluindo a vida privada do artista, devem ser relativizados e mesmo desconsiderados em prol da análise da materialidade da obra. Tanto que, de acordo com Auden, em geral até os escritos íntimos de um autor (cartas, por exemplo) não podem oferecer informações que esclareçam a significação da obra (AUDEN, 1973, p. 90) – ou pelo menos, seria bastante reducionista tratá-la como “memórias” ou “causos” do artista.

Even if one could question a poet himself about the relation between some poem of his and the events which provoked him to write it, he could not give a satisfactory answer, because even the most “occasional” poem, in the Goethean sense, involves not only the occasion but the whole life experience of the poet, and he himself cannot identify all the contributing elements³⁴ (AUDEN, 1973, p. 90).

Vinte páginas após estas considerações, com uma postura mais conciliadora, Auden inicia o ensaio “A civilized voice” (1973) com as seguintes palavras: “It is not often that knowledge of the artist’s life sheds any significant light upon his work, but in the case of Pope I think it does”³⁵ (*Ibidem*, p. 109). Auden admite que se enganou em suas primeiras avaliações acerca da poesia de Alexander Pope (1688-1744) e que ao fazer outras leituras e tomar conhecimento de alguns fatos da vida de Pope, descobriu que muitos de seus poemas eram versos de ocasião, feitos a partir de provocações, de fatos históricos e acontecimentos pessoais (AUDEN, 1973, p. 109 -110). Ainda neste mesmo ensaio, Auden comenta e julga a fracassada tentativa de Pope de mudar suas correspondências, alterando dados e destinatários: “If private letters are to be made public – in my will I have requested my friends to burn mine – it is no more dishonest to revise a letter than a poem”³⁶ (*Ibidem*, p. 114). Mesmo admitindo a importância da correspondência de Pope na compreensão de sua obra, Auden denega a recorrência a suas próprias cartas com a mesma finalidade. E para além da questão das cartas, exsurge aqui uma das características quase mítica que rondam a poesia de Auden: o fato de ele não revisar os poemas, de deixá-los como “nasceram”, sem fazer quaisquer alterações,

³³ “E, de maneira alguma, torna o ato moralmente aceitável se ele [o artista] estiver fora da sala porque está em seu túmulo.”

³⁴ “Mesmo que alguém questionasse um poeta em pessoa sobre a relação entre um poema e os eventos que o provocou, levando-o a escrevê-lo, ele não poderia responder satisfatoriamente, porque mesmo o mais ‘ocasional’ dos poemas, no senso Goetheano, não envolve somente a ocasião, mas toda a experiência de vida do poeta, e ele não consegue identificar todos os elementos que contribuíram.”

³⁵ “Não é sempre que saber da vida de um artista oferece algo de significativo sobre seu trabalho, mas no caso de Pope eu acho que sim.”

³⁶ “Se cartas privadas são para se tornarem públicas – já pedi aos meus amigos que queimem as minhas – revisar uma carta não é menos desonesto do que revisar um poema.”

como afixam Luiz Costa Lima (2012) e John Fuller (1998). Este assunto será retomado na leitura dos poemas no capítulo 3.

Em “Edgar Allan Poe” (1973), Auden afirma que todo autor espera receber justica da posteridade, de forma que seu trabalho não se limite nem a poucos poemas muito conhecidos, nem a um círculo pequeno de leitores que leiam tudo indistintamente. Além disso, ressalta que a crítica praticada por Poe, como a de todos os críticos, deve ser considerada em meio às circunstâncias em que foram escritas, pois as leituras críticas das obras literárias são precveis e estão sujeitas a alteraes. Todavia, ressalta que o ofício do crítico inclui tanto o conhecimento dos operadores de leitura dos mais diversos períodos, correntes e proposies literárias quanto a denúncia dos amadores que ignoram o passado histórico e artístico (AUDEN, 1973, p. 215).

Na medida em que a atividade crítica está constantemente sujeita a contestaes e acusaes, Auden  incisivo ao dizer que o crítico deveria assumir uma postura mais analítica do que classificatória, evitando o empacotamento e a rotulao de autores, que já estaria próximo de se tornar anual como a dos carros (AUDEN, 1962, p. 12). Em acordo com o New Criticism e as chamadas propostas estruturalistas e outras análogas de abordagem da obra literária, Auden se mostra adepto da análise intrínseca. Entretanto, um crítico deve-se em mente que um poema  uma obra de arte de uma outra pessoa e não uma descoberta do crítico, ao qual cumpre a tarefa de dizer ao público como  a obra e não o que o autor deveria ter feito (*Ibidem*, p. 49).

 crítica cumpre mais do que afirmar “ boa” ou “ ruim” ao avaliar uma obra literária (AUDEN, 1973, p. 362). Com indisfarvel ironia e ao modo de um manual de instrues, Auden transcreve um questionário contendo as informaes que gostaria de ter ao ler outros críticos. Eis a lista:

landscape, climate, ethnic origin of inhabitants, language, weights and measures, religion, size of capital, form of government, sources of natural power, economic activities, means of transport, architecture, domestic furniture and equipment, formal dress, sources of public information, public statues, public entertainments³⁷ (AUDEN, 1962, p. 6 - 7).

Todos estes itens estão respondidos de acordo com a descrio do den imaginado por Auden. Destacamos algumas:

.Language: of mixed origins like English, but highly inflected.
.Weight and measures: irregular and complicated. No decimal system.

³⁷ “Cenário, clima, origem tnica dos habitantes, língua, pesos e medidas, religião, tamanho da capital, forma de governo, fontes de energia natural, atividades econmicas, meios de transporte, arquitetura, mbilia doméstica e equipamentos, traje formal, fontes de informao pública, esttuas públicas, entretenimento público.”

.Size of the capital: Plato's ideal figure, 5004, about right.
 .Domestic furniture and equipment: Victorian except for kitchens and bathrooms which are as full of modern gadgets as possible.
 .Sources of public information: gossip. Technical and learned periodicals but no newspaper³⁸ (*Idem, ibidem*).

Em seguida, Auden aponta a inteligência e a humildade como qualidades pessoais de extrema necessidade para a abordagem da obra literária (AUDEN, 1962, p. 8), bem como a relevância das questões levantadas pelos críticos: “a critic shows superior insight if the question he raises are fresh and important, however much one may disagree with his answers to them”³⁹ (*Ibidem*, p. 9). Para além da construção e cultivo do próprio conhecimento empregado no momento de avaliar as obras literárias, é também função de um crítico, segundo Auden, tornar este conhecimento algo de valor para a sociedade: “A scholar is not merely someone whose knowledge is extensive; the knowledge must be of value to others”⁴⁰ (*Idem, ibidem*).

3.2 Sobre o poeta e o poema

Segundo o que chegou até nós da *Arte poética* de Aristóteles, a *poiésis* grega compreendia essencialmente os gêneros dramático e épico (ARISTÓTELES, 335 a.C.-323 a.C.), concebidos para o consumo em público nas formas de teatro e narrativa heroica, expressando gostos e crenças da classe dominante. Destas funções relacionadas à arte (ou poesia) clássica – divertir e instruir –, saltamos para a arte (ou poesia) moderna e a problematização. No período pós-romântico, diferente da aristocracia, a burguesia, detentora dos meios de reprodução, reproduz e distribui as obras; por consequência, a burguesia dita o tom: segundo Graham Hough (1999) e Antoine Compagnon (2001), a dramaturgia se retira para o domínio da prosa na forma de romance e o arquétipo da poesia passa da épica à lírica, da encenação pública para a comunicação íntima.

O poeta lírico, no primeiro momento, reivindica um papel, seja de amante, cortesão, patriota, sábio ou contemplativo místico. A chamada lírica modernista surge quando

³⁸ “Língua: de origem mista como o inglês, mas altamente flexionável. Pesos e medidas: irregulares e complicados. Sem sistema decimal. Tamanho da Capital: representação ideal de Platão, 5004, se estou certo. Móvel doméstica e equipamento: vitoriano, excetuando as cozinhas e banheiros que devem conter o máximo de equipamentos modernos possíveis. Fonte de informação pública: fofoca. Periódicos técnicos e de conhecimentos, mas sem jornal.”

³⁹ “Ainda que muitos possam discordar de suas respostas, um crítico demonstra sua capacidade quando as questões que propõe são importantes e possuem frescor”.

⁴⁰ “Um literato não é somente alguém cujo conhecimento é extenso; este conhecimento deve ser valioso para os outros.”

Baudelaire reclama parentesco com o leitor, se expressa na linguagem cotidiana, e assume uma posição desdenhosa, já que celebra a cultura urbana de forma negativa, pondo a nu os aspectos nefastos da sociedade urbano-industrial e, assim, faz a crítica da cultura e da sociedade urbano-industriais. Entretanto, vale lembrar que Baudelaire escreve nas formas tradicionais, a sua poesia é moderna e não modernista, cuja invenção formal caberia à geração seguinte, com Arthur Rimbaud (HOUGH, 1999, p. 254-257).

Uma das preocupações da estética modernista seria a sua afirmação como ficção, mas uma ficção perpassada pelas vicissitudes da subjetividade. Por ficção fica subentendido a consciência da representatividade da linguagem, que a condição de “real” está sujeita a um ponto de vista, que por sua vez estaria recortado por vários signos. E por subjetividade compreendemos uma propriedade fundamental da linguagem, com a qual o falante tem a capacidade para se colocar como “sujeito” (HUTCHEON, 1991, p. 215). Em “Poemas e ficções: Stevens, Rilke, Valéry” (1999), Ellman Crasnow – em seu estudo acerca das poéticas dos Wallace Stevens, Rainer Maria Rilke e Paul Valéry, respectivamente norte-americano, austríaco e francês – nos mostra que, junto à visão pessimista de um mundo prestes ao colapso, surge, no modernismo, também a noção de que os valores praticados pelas sociedades são criações humanas, ficções. Com isso, a literatura ganha mais possibilidades de representatividade e crítica:

A obra modernista tende a ser tecnicamente introvertida, analítica, incorporando a sua própria crítica a tal ponto que essa crítica pode constituir o verdadeiro tema: a obra gira “em torno” de sua própria elaboração, questionando suas próprias práticas e pressupostos (CRASNOW, 1999, p. 302).

Como nenhum termo se mostra suficientemente estável para definir a relação entre o “eu” e o mundo, nem para significações e valores, os poetas tornam-se cautelosos com o caráter “definitivo” e de “autoridade” dos poemas (*Idem, ibidem*). O caráter “universal” da literatura também se relativiza, passando a representações das realidades mais imediatamente próximas do imaginário local e pessoal, mas a palavra poética ainda buscava realizar algo de concreto.

Os poetas ingleses da década de 1930 ainda estão, de acordo com Hough, “emocionalmente presos ao velho mundo que, ostensivamente, querem abandonar ou transformar”, tanto que, referindo-se especificamente a Auden, diz que este “escreveu um poema aclamando ‘novos estilos de arquitetura’, mas depois excluiu-o do corpo de suas obras, alegando que na verdade preferia os estilos antigos” (HOUGH, 1999, p. 258).

Assim, sempre dúbio e enigmático, Auden trata tanto das concepções do poeta quando em seu ateliê, quanto do processo de tessitura da própria obra. Em relação ao poema, Auden afirma não haver possibilidade de diferenciação entre “significar” e “ser”, um poema não pode simplesmente “ser” sem “significar” (AUDEN, 1962, p. 68). O cerne de um poema “is comprised of a crowd of recollected occasions of feeling, among which the most important are recollections of encounters with sacred beings or events”⁴¹ (AUDEN, 1962, p. 67-68). Esta multidão de seres e eventos seria organizada pelo poeta como uma comunidade que por sua vez seria endossada em uma “sociedade verbal”, cujo significado segue nas próprias palavras do Auden:

Such a society, like any society in nature, has its own laws of physics; its laws of prosody and syntax are analogous to the laws of physics and chemistry. Every poem must presuppose – sometimes mistakenly – that the history of the language is at an end⁴² (AUDEN, 1962, p. 67).

Explicita-se com “as leis” e a proximidade do fim a consciência modernista de Auden do poema como discurso, ficção e, por outro lado toma corpo, com a percepção e inclusão dos conceitos “multidão” e “memória”, a pós-moderna compreensão receptiva da subjetividade esfacelada. Esta consciência menos desesperada que a da vanguarda modernista, de um discurso repleto de vicissitudes embasa as percepções pós-modernas de arte, estudos focados nos aspectos sócio-culturais que não nos deixam ignorar as práticas sociais, as condições históricas de produção e recepção.

Desta forma, Auden vai além do desenrolar da ficção, a consciência da representatividade da linguagem, aproximando-se do pós-modernismo no que Linda Hutcheon (2001, p. 67) destaca como “composição múltipla” e Malcolm Bradbury (1976, p.15) chama de “argumento pela poética” e “argumento pelo historicismo”, cujo cerne está na ausência de pretensão de uma mimese simplista, uma vez que formula questões tanto de cunho ontológico quanto epistemológico: “Assim sendo, a referência pós-modernista difere da referência modernista em seu declarado reconhecimento da *existência*, embora também da relativa inacessibilidade do passado real (a não ser por meio do discurso)” (HUTCHEON, 1991, p. 189).

⁴¹ “É constituído por uma gama de sentimentos pontuais recolhidos, dentre os quais os mais importantes são evocações dos encontros com os seres sagrados ou eventos”.

⁴² “Esta sociedade, como qualquer sociedade na natureza, possui suas próprias leis; suas leis de prosódia e sintaxe são análogas às leis da física e da química. Todo poema deve pressupor, às vezes erroneamente, que a história da língua está perto do fim.”

Embora possa existir um “lá fora”, a realidade é inevitavelmente organizada pelos conceitos e pelas categorias de nossa compreensão humana. Neste sentido, Auden afirma que nenhum poeta poderia relacionar satisfatoriamente os eventos que provocaram o poema, nem mesmo em um “poema de circunstância”. O ato de escrever um poema envolve toda a gama de experiências vividas pelo autor e para dizer o que um poema significa, este teria que conhecer a si mesmo (AUDEN, 1973, p. 90 e 390), ao modo do sujeito iluminista.

Na improbabilidade de conhecer a si mesmo, o “eu” poético apresentado na crítica de Auden parece se aproximar do sujeito sociológico desvelado por Stuart Hall (1998, p. 11-12). O poeta de Auden poderia se aproximar do sujeito sociológico de Hall por ter a sua identidade formada na interação entre o eu e a sociedade, com o núcleo formado e modificado no diálogo contínuo com a sociedade, do poeta com sua musa, ou o seu arredor. Auden acredita que este processo de descoberta é considerado passivo, uma vez que o “eu” (self) já está lá.

Discovering oneself is a passive process because the self is already there. Time and attention are all that it takes. But changing oneself means changing in one direction rather than another, and towards one goal rather than another. The goal may be unknown but movement is impossible without a hypothesis as to where it lies. It is at this, therefore, that a poet often begins to take an interest in theories of poetry and even to develop one of his own⁴³ (AUDEN, 1962, p. 52).

No processo da escrita, o poeta se torna duas pessoas: o próprio poeta consciente de si e a “Musa”. Tornam-se necessários atenção e cuidado para acompanhá-la, pois a inspiração deriva da distinção entre Acaso (imprevisível) e Providência (que seria, em meio ao trabalho criativo, ter um lampejo). E seguir a “Musa” implica servir, *a priori*, à Filologia e ultrapassá-la, ou seja, não só conhecer de forma diacrônica e sincrônica as palavras, mas toda a cultura. A ironia de Auden em relação à existência da musa nos parece estar diretamente relacionado ao *self* do poeta: a linguagem. O estudo e domínio desta permitiria transformar os lampejos em poemas:

It is true that, when he (the poet) is writing a poem it seems to a poet as if there were two people involved, his conscious self and a Muse whom he has to woo or an Angel with whom he has to wrestle, but, as in an ordinary

⁴³ “Descobrir-se é um processo passivo porque o ‘eu’ já está lá. Tempo e atenção são tudo que se necessita. Entretanto, mudar alguém significa escolher uma direção e não a outra, em direção a um objetivo ao invés de outro. O objetivo pode ser desconhecido, mas o movimento é impossível sem uma hipótese na qual se possa apoiar. É normalmente neste momento, portanto, que o poeta começa a se interessar por teoria e até mesmo desenvolver a sua própria teoria.”

wooning or wrestling match, his role is as important as Hers⁴⁴ (AUDEN, 1962, p. 16).

Inspiração é, boa parte das vezes, transpiração. Literatura é e sempre foi um trabalho manual. Quando composta e atenta às formas, a poesia exige uma vigorosa operação da linguagem, demandando do poeta larga intimidade e dedicação física, psíquica e intelectual, muito próximas daquelas aplicadas na paixão amorosa. Como um artesão, a escolher o material mais adequado para cada peça, a diferenciação entre o verso livre e as formas canônicas⁴⁵ pode estar relacionada com esculpir e modelar, dependendo da concepção de linguagem e arte que o poeta propugna. *Grosso modo*, de acordo com Auden, o poeta que recorre às formas e metros canônicos compreende o poema como algo latente na língua, sendo seu trabalho desentranhá-lo dela. Já o poeta que emprega o versilibrismo parece pensar a língua como um meio plástico e passivo sobre a qual impõe suas concepções artísticas (AUDEN, 1962, p. 287).

Escrever um poema implica duas formas distintas de trabalhar, embora na prática ocorram simultaneamente. Começando com uma ideia intuitiva direcionada a uma comunidade (o público alvo), Auden acredita que o poeta deva procurar o sistema verbal (um discurso, a voz) para encarnar a ideia, ou, por outro lado, se começar com um sistema verbal, o poeta deve buscar a capacidade de encarná-lo verdadeiramente. Desta forma, o poeta não pode acusar de injusto o sistema verbal se a causa da falha for desleixo ou amor-próprio pelos sentimentos em detrimento das necessidades para realizá-los verbalmente (AUDEN, 1962, p. 68-69). O poema possui corpo e alma, a realização material nas palavras está estritamente relacionada com o significado da ideia, bem como o meio em que o poema “vive” (*Idem, ibidem*).

O poema, como concebido por Auden, poderia ser compreendido como uma “pseudo-pessoa”, pois é único e se dirige diretamente ao leitor. No entanto, como não se trata de um ser histórico, não pode mentir; os significados e valores errôneos atribuídos a um poema seriam fruto de nossa ignorância. Em suas palavras, a exaltação ao poema:

Like a person, it is unique and addresses the reader personally. On the other hand, like a natural being and unlike a historical person it cannot lie. We may be and frequently are mistaken as to the meaning or the value of a

⁴⁴ “É verdade que, quando escreve um poema, para o poeta é como se tivesse duas pessoas envolvidas, seu “eu” consciente e uma Musa a quem ele tem de cortejar ou um Anjo a quem ele tem de domar, mas, no ordinário cortejar e domar, seu papel é tão importante quanto o Dela.”

⁴⁵ Trataremos deste assunto de forma mais abrangente no capítulo três.

poem, but the cause of our mistake lies in our own ignorance or self-deception, not in the poem itself⁴⁶ (AUDEN, 1962, p. 68).

A natureza da ordem poética final é o resultado do esforço dialético entre os sentimentos coletados e o sistema verbal (linguagem, discurso), o qual atua sobre aqueles de forma coerciva, excluindo o desnecessário. Em um poema bem realizado, o sistema verbal deve amar a sociedade (onde o todo da sociedade é maior que o indivíduo) e a comunidade (onde todos os membros são livres e iguais), todos devem estar “em ordem” (*Ibidem*, p. 69). Com estas concepções sobre sociedade e indivíduo próximas as iluministas tratadas por Sérgio Rouanet (1993) no capítulo 1, Auden acredita que o poema possa falhar quando excluir muito e se tornar banal ou se, simultaneamente, tentar envolver mais de uma comunidade, causando desordem (AUDEN, 1962, p. 63-64).

A consciência do poeta no momento da criação é defendida por Auden repetidamente, mesmo admitindo a beleza e singularidade no momento da escrita.

It is impossible, I believe, for any poet, while he is writing a poem, to observe with complete accuracy what is going on, to define with any certainty how much of the final result is due to subconscious activity over which he has no control, and how much is due to conscious artifice. All one can say with certainty is negative. A poem does not compose itself in the poet's mind like a child grows in its mother's womb; *some* degree of conscious participation by the poet is necessary, *some* element of craft is always present. On the other hand, the writing of poetry is not like carpentry, simply a craft; a carpenter can decide to build a table according to certain specifications and know before he begins that the result will be exactly what he intended, but no poet can know what his poem is going to be like until he has written it. The element of craftsmanship in poetry is obscured by the fact that all men are taught to speak and most to read and write, while very few men are taught to draw or paint or write music. Every poet, however, in addition to the everyday linguistic training he receives, requires a training in the poetic use of the language. Even those poets who are most vehemently insistent upon the importance of the Muse and the vanity of conscious calculation must admit that, if they had never read any poetry in their lives, it is unlikely that they would have written any themselves. If, in what follows, I refer to the poet, I include under that both his Muse and his mind, his subconscious and conscious activity⁴⁷ (AUDEN, 1962, p. 67).

⁴⁶ “Como uma pessoa, [um poema] é único e se dirige diretamente ao leitor. Por outro lado, como um ser natural e diferente de uma pessoa histórica, um poema não pode mentir. Podemos e, de fato, frequentemente julgamos erroneamente o significado e o valor de um poema, mas nosso erro se deve a nossa própria ignorância ou pré-julgamento não ao poema em si.”

⁴⁷ “É impossível, na minha opinião, para qualquer poeta, enquanto escreve um poema, observar com completa precisão o que está acontecendo, definir precisamente o quanto do resultado final será fruto de seu subconsciente, sobre o qual não possui controle, e quanto se deve a seu artifício consciente. Tudo o que se pode dizer é negativo. Um poema não é criado na mente do poeta como um bebê no útero materno; um pouco de consciência por parte do poeta é necessário, um pouco de habilidade sempre está presente. Por outro lado, escrever um poema não é como fazer carpintaria, simplesmente habilidade; um carpinteiro pode decidir construir

Se estivesse em transe ao escrever, o ofício se tornaria tão desagradável que só uma remuneração substancial levaria alguém a exercê-lo. O poeta nunca saberá o que pode escrever até sentir o que precisa escrever. Trata-se de viver na expectativa da misericórdia do momento. E para avaliar sua escrita, em cada um há o Censor que, de acordo com Auden seria uma consciência crítica, ao qual o escritor submete seu trabalho. Só este Censor, que se impõe a cada poeta, pode dizer quando todas as palavras estão certas (AUDEN, 1962, p.16-17). Pois a condição de poeta também é instável, como o próprio Auden explica em uma de suas mais famosas citações:

In the eyes of others a man is a poet if he has written one good poem. In his own he is only a poet at the moment when he is making his last revision to a new poem. The moment before, he still only a potential poet; the moment after, he is a man who ceased to write poetry, perhaps forever⁴⁸ (AUDEN, 1962, p. 41).

Auden continua explicando quando, como e porquê se escreve um poema. Ao escrever um poema o homem se assemelha a Deus, criando algo que seja a sua imagem, porém difere deste quando necessita de algo anterior, ou seja, das ocorrências de sentimentos e a linguagem (AUDEN, 1962, p. 70-71). Para Auden, a criação poética não implica qualquer tipo de alienação; ao contrário, trata-se de uma operação mundana, vinculada às questões do ser humano (*Idem*, p. 70). Tal concepção, segundo Linda Hutcheon, reflete o tempo presente da modernidade tardia (HUTCHEON, 1991, p. 45). Todavia, as ideias de Auden não se desvinculam daquelas de T. S. Eliot em *De poesia e poetas*, as quais sugerem uma estreita relação entre a poesia, a sensibilidade e a capacidade dos “seres civilizados” de expressar emoções (ELIOT, 1991, p. 37).

O problema da idade moderna não se resume apenas à incapacidade de acreditar em certas coisas em relação a Deus e ao homem em que nossos

uma mesa de acordo com certas especificações e sabe com antecedência que o resultado será exatamente o pretendido, mas nenhum poeta sabe como será o poema até terminar de escrevê-lo. O elemento da habilidade manual na poesia é obscuro pelo fato de que todos os homens são ensinados a falar e a maioria a ler e escrever, enquanto muito poucos são ensinados a desenhar ou pintar ou escrever música. Cada poeta, no entanto, além das lições diárias de linguística, exige um treinamento específico para o uso poético da língua. Mesmo aqueles poetas que são mais veementemente insistentes acerca da importância da Musa e a vaidade do cálculo consciente tem de admitir isto, se eles nunca leram poesia em suas vidas, dificilmente teriam escrito. Se na sequência me referir ao poeta, falo tanto da Musa quanto de sua mente, sua atividade consciente e subconsciente.”

⁴⁸ “Aos olhos dos outros, um homem é um poeta se escreveu um bom poema. Aos próprios olhos, ele só é um poeta no momento em que está fazendo a última revisão para um novo poema. No momento anterior, ainda era um poeta em potencial; no momento seguinte, é um homem que parou de escrever poesia, talvez para sempre.”

antepassados acreditavam, mas à incapacidade de *sentir* Deus e o homem como eles o fizeram. Uma crença na qual ninguém mais deposita sua fé constitui algo que, até certo ponto, alguém ainda pode entender; mas quando desaparece o sentimento religioso, as palavras com as quais os homens lutaram para expressá-lo perdem o sentido (*Idem, ibidem*).

Um poeta cria não necessariamente de acordo com uma qualquer lei da natureza, mas voluntariamente, de acordo com a provocação que sente diante de um determinado objeto ou situação. Um poeta não escreve quando precisa, mas quando pode, quando possui a habilidade, sem esta, fica apenas o desejo de perpetuar-se, negando a mortalidade. Um poema é testemunha do conhecimento do bem e do mal e, como tal, não precisa expressar um julgamento moral. Trata-se tanto de conceber a poesia como algo que está além do bem e do mal, quanto de acolher a impossibilidade de alterar as circunstâncias em que se deu a criação de um poema (AUDEN, 1962, p. 70-71).

Every poem, therefore, is an attempt to present an analogy to that paradisaical state in which Freedom and Law, System and Order are united in harmony. Every good poem is very nearly a Utopia. Again, an analogy, not an imitation; the harmony is possible and verbal only⁴⁹ (*Ibidem*, p. 71).

Assim, a beleza da realização do poema está diretamente relacionada com a capacidade de reconciliar sentimentos contraditórios. O “effect of beauty” está na possibilidade de encontrar no poema o paraíso (seja qual for). O “pleasure of beauty” consiste na alegria do Paraíso e na conclusão de que se está tudo bem na obra de arte, está tudo bem na história, ainda que não esteja tudo bem (*Idem, ibidem*). De tais ideias de Auden, depreende-se o eterno *game of knowledge*, o jogo do conhecimento em que prevalece a estética sobre a moral, como ressaltam Merquior (1980), Lima (2012) e Mendelson (1986).

Entre o parecer, o ser e a crença no âmbito da poesia, Auden faz a seguinte observação demonstrando o foco de seu raciocínio e a astúcia com que tece os emaranhados de seus versos:

What makes it difficult to for a poet not to tell lies is that, in poetry, all facts and all beliefs cease to be true or false and become interesting possibilities. The reader does not have to share the beliefs expressed in a poem in order to enjoy it. Knowing this, a poet is constantly tempted to make use of an idea of a belief, not because he believes it to be true, but because he sees that it has interesting poetic possibilities. It may not, perhaps, be absolutely necessary that he *believe* it, but it is certainly necessary that his

⁴⁹ “Todo poema, portanto, é uma tentativa de apresentar uma analogia ao estado paradisiaco em que Liberdade e Lei, Sistema e Ordem estão unidos em harmonia. Cada bom poema está muito próximo da Utopia. Novamente, uma analogia, não uma imitação; a harmonia é possível e verbal apenas.”

emotions be deeply involved, and this they can never be unless, as a man, he takes it more seriously than as a mere poetic contrivance⁵⁰ (AUDEN, 1962, p. 19).

A questão da tradição, outro tema controverso no âmbito da modernidade artístico-literária, também mereceu a atenção crítico-teórica de Auden: “... continuar com a tradição não consiste em imitá-la” (AUDEN, 1973, p. 215). Neste sentido, de acordo com Auden, cada poeta tem para si, consciente ou inconscientemente, três pressuposições como dogmas de sua arte. A primeira consiste na existência de um mundo histórico com eventos únicos e pessoas singulares, relacionados por analogia e não identidade, sendo que as associações entre os mesmos podem se dar de forma infinita. A segunda pressuposição implica saber que vivemos em mundo decaído, um mundo que existe no mal, repleto de aprisionamentos e desordem. Já em sua terceira e última pressuposição, Auden se aproxima das perspectivas conciliadoras do pós-modernismo, pois assume uma postura positiva de que, com consciência e trabalho, um futuro melhor seria possível: esse mundo histórico é redimível; um passado de desordem e aprisionamentos pode ser reconciliado no futuro (AUDEN, 1962, p. 69-70).

Neste mesmo sentido, buscamos as reflexões de Silviano Santiago, no ensaio “Vanguarda: um conceito e possivelmente um método” (1975), no qual assoalha a tradição de forma positiva como Auden, considerada um elemento que passa de um dado sistema para outro e serve de ponte entre os dois, estabelecendo a continuidade entre gerações ou obras – e não como fora uma carga, de tal modo pesada que acaba por puxar para baixo as obras literárias (e todos nós!). A geração e a obra de “desvio” servem para dar continuidade ao desenrolar do que chamamos cultura ou literatura até que sejam elas (geração e obra) decompostas e recompostas pela crítica, tornando-se norma também (SANTIAGO, 1975, p. 114).

Não poderíamos deixar de mencionar aqui as considerações de T. S. Eliot quanto à tradição. Ou, como ressalta o poeta e ensaísta já na primeira sentença de “Tradição e talento individual” (1989) a falta de senso de tradição dos ingleses, aparentemente vinculada à censura e ao repúdio a essa rotulação. A tradição, segundo Eliot não é uma mera continuação, mas algo mais amplo, não apenas herdado, mas conquistado. Neste sentido, o conhecimento do passado se torna imprescindível na via de mão dupla composta pela relevância e pela

⁵⁰ “O que dificulta para um poeta mentir é que, na poesia, todos os fatos e todas as crenças deixam de ser verdadeiras ou falsas e se tornam possibilidades interessantes. O leitor não precisa compatilhar das crenças expressas no poema para apreciá-lo. Ciente disto, um poeta fica constantemente tentado a fazer uso de uma ideia de crença, não porque acredite nela, mas por ver que ali tem possibilidades poéticas interessantes. Talvez não seja necessário acreditar, mas certamente é preciso que suas emoções estejam profundamente envolvidas, e só não vai acontecer se, como homem, leve isso mais a sério que um mero instrumento poético.”

caducidade. Da concepção elliotiana da tradição como uma presença do passado ou sentido histórico deriva o fato de que

...nenhum poeta, nenhum artista, tem sua significação completa sozinho. Seu significado e a apreciação que dele fazemos constituem a apreciação de sua relação com os poetas e os artistas mortos. Não se pode estima-lo em si; é preciso situá-lo, para contraste e comparação, entre os mortos. Entendo isso como um princípio de estética, não apenas histórica, mas no sentido crítico (ELIOT, 1989, p. 39).

Ainda nos desdobramentos de forma e significação, um outro capítulo de *The dyer's hand* (1962), intitulado “The bestiaries” é dedicado à poesia de D.H. Lawrence e Marianne Moore. A esta só elogios e prazer revelados nos versos sem ruídos ou excessos. Quanto ao primeiro, Auden reafirma as ideias de D. H. Lawrence contrárias às concepções de, por exemplo, Proust e Joyce, que consideram a arte como uma verdadeira religião, e a vida considerada mero material para uma bela estrutura artística. Por outro lado, Auden rechaça a ideia de Lawrence quando este identifica arte e vida por tratar-se de uma falsa analogia entre o processo de criação e o crescimento orgânico das criaturas. Diferente do movimento cíclico da natureza, o processo de escrever um poema, de fazer uma obra de arte é um movimento único, em direção a um fim definitivo. Conforme as palavras de Auden, um objeto natural, uma flor, por exemplo, nunca parece inacabado; enquanto uma obra de arte exige muito pensamento, trabalho e cuidado para alcançar o efeito de “ser o que tem de ser” (AUDEN, 1962, p. 83-84).

A lucidez crítica de Auden se dirige tanto à poesia quanto à sociedade do seu tempo, tanto que, com seu habitual sarcasmo, afirma o poeta não é alguém que consegue enxergar através de um muro, mas aquele que, diferentemente do resto de “nós”, não constrói tal muro (AUDEN, 1962, p. 21). Para ele, a poesia não é mágica e, se fosse possível atribuir-lhe um propósito secreto, seria desencantar e desintoxicar. Muito menos deve-se atribuir ao poema qualquer função catártica, pois, em uma humanidade tão miserável e depravada, a catarse cumpre aos ritos religiosos e também aos toureiros, jogadores de futebol e filmes ruins, dentre outras atrações de massa, as quais as pessoas transformam em modelo e seguem (*Ibidem*, p. 27). O poeta, ao contrário, não suporta a ideia do “Common Man” (Homem Comum, sujeito mediano, socialmente considerado ‘normal’), tem como interesse natural indivíduos singulares e relações pessoais; assim como não compreende a função do dinheiro na sociedade, nem porque um texto jornalístico que lhe custou um dia pode valer mais do que meses de trabalho em um bom poema (*Ibidem*, p. 84).

3.3 Sobre leitor, arte e sociedade

De acordo com de Teresa de Lauretis (escritora e professora de História da Consciência, nascida em 1938), “são os processos de significação que criam as ‘posições do sujeito’: o sujeito está continuamente envolvido, representado e inserido na ideologia” (DE LAURETIS, 1984, p. 37 *apud* HUTCHEON, 1991, p. 213). As reflexões de Stuart Hall em *A identidade cultural na pós-modernidade* (1998) em torno da questão da identidade nos ajudam a compreender as mudanças ocorridas com o sujeito ao longo do século XX no outro lado da página: o dos leitores. A identidade, segundo Hall,

está profundamente envolvida no processo de representação. Assim a moldagem e a remoldagem de relações espaço-tempo no interior de diferentes sistemas de representação têm efeitos profundos sobre a forma como as identidades são localizadas e representadas (HALL, 1998, p. 71).

Da concepção do sujeito iluminista como um indivíduo dotado de razão, consciência e ação com um núcleo contínuo e “idêntico” (cf. HALL, 1998, p. 10-11), depreende-se perfil análogo para o leitor hegemônico em fins do século XVIII e na primeira metade do século XIX, ao menos no âmbito da civilização europeia. Tratava-se daquele membro da aristocracia com acesso aos bens culturais e literários, os quais eram por ela “patrocinados” e tinham os nobres como protagonistas quase exclusivos, da mesma forma que privilegiavam os temas e reiteravam os valores da classe dominante à época.

Já a identidade do sujeito sociológico, sempre de acordo com Hall, formada na interação entre o “eu” e a sociedade, tem o seu núcleo engendrado e alterado no diálogo contínuo com a sociedade (*Ibidem*, p. 11- 12). Correspondendo ao período de ascensão da burguesia, tal sujeito partilha da crença na possibilidade de transformação das condições históricas coletivas e individuais e de transição entre as classes sociais. Ainda que, muitas vezes, apenas no âmbito do imaginário, o indivíduo sente-se habilitado para “fazer” uma vida, transpor mares ou inventar um novo mundo. De modo similar, também o sujeito-leitor parece encontrar um mundo inédito de liberdade, coloca-se em movimento, à procura do novo e do longínquo, abandona o cenário cíclico e monótono do campo para a agitação metamórfica e veloz da paisagem urbano-industrial. O trabalho exige o processo de alfabetização em massa, ampliando “virtualmente” o número de leitores, mas os que respondem como tais, em geral, são os membros da alta burguesia, que desejam, trancafiados no silêncio de seus escritórios e no conforto de suas casas, ver estampadas suas histórias e disseminados os seus valores de classe nas páginas de romances que conformam a prosa ao mais prosaico e cômodo dos

discursos. Daí se infere as hostilidades recíprocas entre os valores da burguesia e aqueles do discurso poético, incômodos, críticos e resistentes à sedução mercadológica.

Quanto ao sujeito pós-moderno, já não se pode falar num centro fixo, numa identidade essencial ou permanente. O sujeito assume identidades múltiplas, contraditórias e temporárias, conforme circunstâncias específicas e singulares (*Ibidem*, p. 12-13). Em meio a essa transitoriedade ou instabilidade identitária caberiam diversos tipos de estéticas: formalistas ou livres, abstratas ou concretas, rococós ou minimalistas etc.. Tal qual fragmentos de uma totalidade para sempre perdida, cada estética serviria à afirmação das identidades esfaceladas ou cicatrizadas de numerosos sujeitos-leitores, distribuídos por incontáveis nichos de mercado e afeitos ao consumo desenfreado e fácil de obras submetidas à reprodutibilidade técnica. Tanto quanto os poetas, também os leitores podem perfilhar, ainda que de modo efêmero e erradio, a concepção poética que melhor lhes aprouver.

Estes três tipos de sujeitos se desdobram no arco temporal das modernidades. Embora tributário de uma identidade centralizada, a razão cientificista do sujeito iluminista o contrapunha às sociedades chamadas de tradicionais, nas quais os símbolos são valorizados testemunhos e transmissores das experiências e dos conhecimentos tradicionais das gerações precedentes. Na sociedade moderna, caracterizada por um processo sem fim de rupturas e fragmentações, um centro é substituído por outro enquanto na sociedade moderna tardia (ou pós-modernismo), ainda mais fragmentária e volátil nas suas formas e valores, restará pouco ou quase nada de qualquer estrutura ou princípio de centralidade, desmantelada e substituída “por uma pluralidade de centros de poder” (LACLAU *apud* HALL, 1998, p.16). Poderíamos pensar que o sujeito muda do “é” para “está sendo”: o sentido de permanência do verbo “ser” passa à transitoriedade efêmera do gerúndio.

É em meio ao processo de configuração do leitor, que se assume pós-moderno nas décadas de 1950 e 1960, como vimos nas palavras de Berman (1982, p. 315-316) e Hall (1998), que Auden se faz leitor e, principalmente, escritor. parece-nos que Auden tem como destinatário de seus poemas este leitor plural e errático, seria este o sujeito que seus poemas querem “atingir” e “transformar”. Nos ensaios intitulados “Reading” e “Writing” (AUDEN, 1962)⁵¹, Auden enfatiza os modos “apropriados” de leitura e escrita literárias. No primeiro, afirma que “to read is to translate, for no two person’s experiences are the same”⁵² (*Ibidem*, p. 3). Assim, seria preciso saber decifrar quando há recursos literários de duplo ou mais

⁵¹ Não é possível precisar as datas de publicação dos textos, uma vez que só há a indicação de *copyright* entre 1948 e 1962.

⁵² “Ler é traduzir, pois as experiências não são iguais.”

significados e quando a leitura deve ser literal. Para tal distinção, o poeta-crítico prioriza o instinto em detrimento do conhecimento que se possa adquirir em universidades, ainda que este tenha relevância. O valor literário de um livro está relacionado com a variedade de interpretações possíveis, sendo umas mais verdadeiras que outras, de tal modo que seria preferível no âmbito literário a vulgaridade à nulidade. “The ‘true’ readings are always many”⁵³ (*Ibidem*, p. 160). Textos plurais para leitores plurais.

Dentre todas as possibilidades de aproximação de um poema, “pleasure is by no means an infallible critical guide, but it is the least fallible”⁵⁴ (*Ibidem*, p.5). Crianças de todas as idades se divertem com a manipulação da língua, pois, de acordo com Auden, o prazer proporcionado pela leitura estaria relacionado com o objetivo com que se toma um livro em mãos e com a idade do leitor (*Ibidem*, p. 6). Em relação aos possíveis objetivos, dois seriam comuns a todos os leitores:

On the one hand, we want a poem to be a beautiful object, a verbal Garden of Eden which, by its formal perfection, keeps alive in us the hope that there exists a state of joy without evil or suffering which it can and should our destiny to attain. At the same time, we look to a poem for some kind of illumination about our present wandering condition, since without self-insight and knowledge of the world; we must err blindly with little chance of realizing our hope. We expect a poet to tell us some home truth, however minor, and, as we know, most home truths are neither pretty nor pleasant⁵⁵ (AUDEN, 1973, p. 385).

Ao proporcionar beleza e verdades, os poemas dizem da natureza humana. Ainda que muitos poemas não olhem diretamente para o homem, mas para o que este homem não é, a parte não humana da criação, aquilo que, por convenção, denominamos “Natureza”, ainda assim possam estar lá os traços humanos (AUDEN, 1973, p. 391). Um poema proporciona conhecimento e cada leitor encontra e compreende aquilo que preenche o seu próprio (des)conforto. As possibilidades de compreensão de um poema são tantas quantos são os leitores que acrescentam aos signos ali postos as suas próprias referências, o que implica também conferir “sentido” à realidade de sua existência enquanto sujeito singular.

⁵³ “As leituras ‘verdadeiras’ sempre são muitas”.

⁵⁴ “... prazer não é, sobremaneira, um guia crítico infalível, mas é o menos falível”.

⁵⁵ “Por um lado, queremos que um poema seja um belo objeto, um Jardim do Éden verbal, cuja forma perfeita mantém viva em nós a esperança da existência de um estado de alegria, sem maldade ou sofrimento, ao qual nosso destino pode e deve se prender. Ao mesmo tempo, olhamos para um poema em busca de um tipo de iluminação acerca da nossa presente condição errante, já que sem conhecimento próprio e do mundo, devemos errar muito, com pouca chance de apreender nossa esperança. Esperamos que um poeta nos diga alguma verdade familiar, ainda que mínima, e, como sabemos, a maioria das verdades familiares não são nem bonitas, nem agradáveis.”

Hall afirma que, na pós-modernidade globalizada, quanto mais a vida social do sujeito se torna mediada pelo mercado e pela mídia, mais as identidades se tornam desvinculadas de tempos, lugares, histórias e tradições específicos e parecem “flutuar livremente” (HALL, 1998, p. 75). Embora com vocabulário e objetivo distintos, também Auden parece apontar para esta identidade múltipla e indecidível, operada na união e tensão de quatro modos do ser: alma, corpo, mente e espírito: “As soul and body, he is an individual, as mind and spirit a member of society. As body and mind, man is a natural creature, as soul and spirit, a historical person”⁵⁶ (AUDEN, 1962, p. 65). Da possibilidade de existir nos resultados das várias combinações destes modos deriva a multiplicidade sujeitos. O ser se faz na consciência de si (como possuidor de si mesmo, do autoconhecimento); do conhecer o além de si (o mundo exterior) e da consciência de se colocar em busca. E este sujeito se aproxima muito mais do pós-moderno apresentado por Hall (1998), do que o “eu” do poema visto anteriormente, no item 2.2 deste capítulo, como sujeito sociológico, de identidade desenvolvida no convívio social.

Auden afirma que a compreensão e a existência de um poema se faz possível graças aos quatro modos do ser: alma, corpo, mente e espírito (AUDEN, 1962, p. 65). A cada leitura, as camadas do texto são desveladas e reconstituídas conforme a combinação dos modos do ser e do nível de consciência, mais voltado para o interior ou para o exterior. Por outro lado, de forma mais pragmática e direta, afirma: “the one thing a writer, for example, hopes for, is attentive readers of his writings⁵⁷” (AUDEN, 1973, p 90), ou seja, um leitor capaz de extrair do poema o maior número possível de significados, e não aquele que diz apenas “o autor estava inspirado”, pois isso, segundo Auden, assertivas deste tipo correspondem a afirmar que a obra está além da expectativa, ou seja, melhor do que se poderia esperar daquele poeta (*Idem, ibidem*).

Na modernidade tardia, noções relativas à obscuridade e à autoridade do discurso poético em si mesmo, características das poéticas modernistas, são confrontadas e questionadas pela problematização da figura do autor e pela afirmação da escrita como jogo intertextual, o que, dentre outros efeitos, abre espaço para o leitor inferir, interferir e criar sua própria leitura. Neste sentido, impossível não referir as conceitos bakhtinianos de polifonia e dialogismo, bem às reflexões de Roland Barthes (1915-1980) em *O rumor da língua* (2004) acerca da morte do autor e a teoria da intertextualidade de Julia Kristeva (nascida em 1941)

⁵⁶ “Como alma e corpo, ele é um indivíduo, como mente e espírito, um membro da sociedade. Como corpo e mente, o homem é uma criatura natural, como alma e espírito, uma pessoa histórica.”

⁵⁷ “Uma coisa que um escritor, por exemplo, espera são leitores atentos.”

em *Introdução à Semanálise* (1974), com seus desdobramentos no pós-estruturalismo e outros campos crítico-teóricos contemporâneos definindo novos patamares para a relação entre leitor e texto, em geral contrárias às concepções iluministas de singularidade, autonomia e originalidade, ainda quando as mesmas permaneçam no horizonte de expectativas do leitor.

Esta mudança de perspectiva é uma via de mão dupla: ao mesmo tempo em que abre-se a obra à participação ativa do leitor, exige-se dele conhecimento e empenho para compreendê-la. Neste sentido, sempre reiterando a pluralidade de sujeitos (sejam leitores ou poetas), Auden esclarece que a aversão às formas canônicas por parte de muitos autores modernos e de seus respectivos leitores pode acontecer devido à associação das repetições regulares e das restrições formais com o que há de mais irritante e apático na vida moderna (AUDEN, 1962, p. 68).

O poeta-crítico não descarta a análise da sociedade de que participam leitores e poetas. Dentre os vários excertos que poderiam ser citados, escolhemos um que, embora extenso, sintetiza à perfeição a postura crítica de Auden em relação à sociedade da sua época, em larga medida similar à nossa:

Still deeper and more widespread [than an unexpected death] is the anxiety caused when the techniques a society has invented for coping with life, which hitherto have been successful, no longer work. The Roman Empire had evolved legal, military and economic techniques for maintaining internal law and order, defending itself against external enemies, and managing the production and exchange of goods; in the third century these proved inadequate to prevent civil war, invasion by barbarians and depreciation of the currency. In the twentieth century it is not the failure but the fantastic success of our techniques of production that is creating a society in which it is becoming increasingly difficult to live a human life. In our reactions to this one can see many parallels to the third century. Instead of Gnostics we have existentialists and God-is-dead theologians; instead of Neoplatonists. “humanist” professors; instead of desert hermits, heroin addicts and Beats; instead of the cult of virginity, do-it-yourself sex manuals and sado-masochistic pornography. Now as then, a proper balance between detachment and commitment seems impossible to find or to hold. Both lead to evil. The introvert, intent upon improving himself, is deaf to his neighbor when he cries for help; the extrovert, intent upon improving the world pinches his neighbor (for his own good of course) until he cries for help. We are not, any of us, very nice⁵⁸ (AUDEN, 1973, p.48).

⁵⁸ “Continua profunda e mais disseminada [que a morte inesperada] a ansiedade consequente das técnicas inventadas pela sociedade para lidar com a vida que, antes bem sucedidas, agora já não funcionam mais. O Império Romano desenvolveu leis, técnicas militares e econômicas para manter a lei interna e a ordem, se defendendo de inimigos externos e gerenciando a produção e a troca de produtos; no século terceiro essas conquistas se mostraram inadequadas para evitar a guerra civil, a invasão dos bárbaros e depreciação da moeda. No século XX, não é a falha, mas o fantástico sucesso de nossas técnicas de produção que está criando uma sociedade, a qual está se tornando cada vez mais difícil de viver uma vida humana. Em nossas reações, podemos ver muitas semelhanças com o século terceiro. Ao invés de Gnósticos, temos existencialistas e teólogos “Deus-está-morto”; ao invés de Neoplatonistas, professores “humanistas”; ao invés de eremitas do deserto, viciados em

O desenvolvimento econômico e tecnológico parece não ser suficiente para resolver tanto os problemas sociais quanto os existenciais. No decorrer de toda a sua obra, de modo similar às proposições do pós-modernismo, Auden enfatiza a necessidade de defender as singularidades e investir no conhecimento e no aprimoramento de cada indivíduo assim como Alice, a personagem mais famosa de Lewis Carroli. A adorável menina é exaltada por sua disciplina, auto-controle, senso de identidade e por sua capacidade de pensar logicamente sem deixar de ser imaginativa (AUDEN, 1973, p. 293).

Assim, ao tratar das possíveis funções da arte, Auden afirma que a estética russa, defensora de uma postura voltada para as questões sociais, não faria como a ocidental ao propagar “*Art for art’s sake*”, neste embate venceria a estética da imaginação incitada pelos extraordinários feitos de uma pessoa. Auden ressalta que fala bobagem quem julga uma sociedade pelos rótulos atribuídos à arte e acrescenta:

I myself do not believe an artist can entirely ignore the claims of the ethical, but in a work of art goodness and truth are subordinate to beauty. In the political and social realms it is just the other way round; a government, a society that ignores the aesthetic does so at its peril, but the ethical demand for justice must take precedence. Good looks and bearing are always to be admired⁵⁹ (AUDEN, 1973, p. 277).

Auden reafirma a relevância da arte em numerosas ocasiões, mas nunca como a grande redentora da humanidade. A “Arte”, segundo Auden, é uma questão abrangente, mas não totalitária (*Ibidem*, p. 351). “Arte” não é “Magia” com a qual o artista comunica e toca os sentimentos do outro, arte é, na verdade, um espelho desencantador em que este outro se torna consciente de seus sentimentos. A arte é usada como uma espécie de droga que se demonstra adequada para determinadas ocasiões, por isto, em geral, os leitores não estão à cata deste poeta ou daquela estética em particular. (*Ibidem*, p. 351-352).

Tal concepção determina o empenho de Auden no sentido de refletir acerca das alterações do senso estético e a variação dos gostos e dos valores conforme as circunstâncias, na tentativa de responder às questões do seu próprio momento histórico. Até a I Guerra

heroína e Beats; ao invés do culto a virgindade, manuais sexo “faça você mesmo” e pornografia sadomasoquista. Agora como antes, parece impossível encontrar ou manter um equilíbrio adequado entre desapego e comprometimento. Ambos levam ao mal. O introvertido, focado em si, não escuta quando seu vizinho pede socorro; o extrovertido, focado em melhorar o mundo, belisca seu vizinho (para o próprio bem dele, obviamente) até ele gritar por socorro. Nenhum de nós é muito legal.”

⁵⁹ “Eu não acredito que um artista possa ignorar completamente as prerrogativas da ética, mas, em uma obra de arte, bondade e verdade estão subordinadas à beleza. Nos domínios social e político ocorre o oposto: um governo, uma sociedade que ignora a estética o faz por sua própria conta e risco, mas a exigência ética por justiça deve prevalecer. Visuais e atitudes belas são sempre admiráveis.”

Mundial, por exemplo, escrever sobre conflitos armados podia ser considerado, de certa forma, glamoroso. Encerradas as batalhas, como assinala Walter Benjamin no ensaio “Experiência e pobreza” (BENJAMIN, 1984, p. 114-119), a amplitude da barbárie não resultou em relatos detalhados, mas no silêncio eloquente dos que sobreviveram.

Já na II Guerra Mundial e em outras posteriores, nas quais foram utilizados recursos tecnológicos operados à distância para produzir mortes em massa, com o gradativo declínio do contato direto entre os combatente, qualquer tipo de experiência foi eliminado por completo. E por mais imaginativo que seja o poeta, será falha a tentativa de transformar em poema um relato estatístico via imprensa em poema um registro estatístico de mortes divulgado pela imprensa. No campo artístico-literário, um elemento deve ser visto como parte de um universo significativo, no qual o trabalho do artista, ainda que restrito, possa tornar os receptores da obra conscientes da extensão do elemento para além do tempo e do espaço de sua experiência imediata.

Recorrer ao passado seria uma forma de situar os elementos de um poema, entretanto, aos autores norte-americanos, nas palavras de Auden, falta um passado mitológico como o dos europeus e, por isso, aqueles recorrem com mais frequência a uma mitologia pessoal, lançando mão de dados autobiográficos (AUDEN, 1962, p. 421-423). A ausência da tradição (ou de seu arrefecimento e desaparecimento) também é referida por Hough (1999) ao rubricar o quanto a poesia se afastou do mundo da ação desde os gregos antigos, que adotavam como paradigmas políticos e estratégicos a obra de Homero. Tal distância entre poesia e ação talvez tenha ocorrido devido ao fato da poesia moderna e contemporânea não se sentir em condições de confiar em outra fonte a não ser em si mesma, sempre tão sujeita a mudanças de estilo, forma e valor.

A velocidade e a amplitude das transformações sociais, políticas e econômicas acentuam o sentido das perdas assinaladas por Auden, a saber: declínio inelutável da utilidade social da arte erudita graças à invenção da imprensa e à universalização da alfabetização; desmonte do valor mnemônico do verso; embargo da transmissão da herança cultural de uma geração a outra por meio de relações físicas concretas. Neste sentido, com a invenção da câmera, por exemplo, permitiu que os pintores de retratos e paisagens abandonassem o mero registro visual da realidade para se dedicarem à arte pura, ou seja, atividades gratuitas. Entretanto, em uma sociedade capitalista governada pelos valores apropriados ao trabalho, a gratuidade não é mais desejada nem aceitável. Estes artistas são colocados sob suspeição na medida em que não exercem uma atividade útil e produtiva, sendo tratados como parasitas, marginais ou, na melhor das hipóteses, indivíduos que se dedicam ao estranho e inofensivo

hobby de produzir inutensílios, objetos sem função social palpável ou valor econômico (AUDEN, 1962, p. 74 - 75).

Ao menos em parte, a crítica pós-moderna entende a figura do *artiste maudit* como uma das expressões dos “repúdios fáceis” operados pelo modernismo, os quais são assim sintetizados por Russell:

o modernismo foi acusado de elitismo cultural e hermetismo, conservadorismo político, teorias alienantes sobre a autonomia da arte e uma busca de dimensões transcendentais e anistóricas da experiência humana (RUSSELL *apud* HUTCHEON, 1991, p. 76).

Em contrapartida, de modo análogo às proposições de Auden, o pós-modernismo almeja a democratização cultural e o questionamento político-ideológico das fronteiras entre erudito, popular e massivo, conforme os contextos sócio-históricos locais. Ao mesmo tempo, dá continuidade à investigação de pressupostos culturais, e, nos seus momentos mais altos, não arrefece os desafios lançados à tradição humanista ocidental e ao racionalismo burguês (cf. HUTCHEON, 1991, p. 76-77).

No século XX, segundo Auden, a tentativa de unir beleza e funcionalidade falhou profundamente – faríamos melhor e seríamos mais felizes se a lógica do trabalho fosse simplificada. Poeta, pintor e músico têm de aceitar o divórcio entre a gratuidade e o fim prático. Auden acredita que Tolstoi em *What is art?* (1897) se equivocou quando afirmou o contrário, que não existe arte se não houver o divórcio entre a gratuidade e a utilidade, pois ainda que esta utilidade esteja no âmbito espiritual, utilidade sem pagamento⁶⁰ não foi suficiente para produzir arte e Tolstoi foi levado a premiar trabalhos que, esteticamente, deveriam ser refutados. A noção de *art engagé* e arte como propaganda⁶¹ são extensões desta heresia – arte útil e paga – e, em geral, a adesão de um poeta a tal proposição se dá menos por consciência social do que por vaidade, mera nostalgia de *status* social para sempre perdido. Outra heresia, oposta à anterior, seria atribuir à a gratuidade uma função mágica, cujos efeitos permitem que o poeta crie o seu universo subjetivo a partir do nada – como se o universo material e visível não tivesse qualquer relevância para o processo criativo (AUDEN, 1962, p. 75-76).

⁶⁰ Auden emprega o termo *gratuity*, bastante formal. Segundo *Dictionary*, significa dinheiro dado àquele que lhe prestou algum serviço”, sinônimo de *tip*, ou seja, gorjeta (OXFORD ADVANCED LEARNER’S DICTIONARY, 2010).

⁶¹ Parece-nos que Auden utiliza propositalmente o termo *propaganda* no seu sentido dicionarizado, a saber: ideias ou afirmações que podem ser falsas ou exageradas e que são usadas para conseguir suporte para um líder político, partido etc. (OXFORD ADVANCED LEARNER’S DICTIONARY, 2010). *Propaganda* difere de advertisement, que corresponde a “publicidade” ou “anúncio” em português.

As relações críticas e conflituosas entre o sujeito e a realidade exterior se desdobram na própria psique do poeta. Tanto que Hough afirma que a equação “ego + inconsciente” resulta em crise para a poesia do século XX, apontando três saídas adotadas para esse impasse psíquico: a alienação (clínica mesmo), a reintegração (num nível inferior de percepção) ou a individuação bem sucedida de elementos díspares. Das três, a última é a menos comum, por isso tantas carreiras artísticas foram truncadas, interrompidas (HOUGH, 1999, p. 261). “A guerra, a revolução e o exílio interromperam muitas carreiras poéticas, mas, mesmo antes que começassem a exercer seus mais daninhos poderes, a poesia moderna já estava em divergência com o mundo onde surgira” (*Ibidem*, p. 262).

Assim como no âmbito da psique do poeta, também em termos espaciais, a arte transtornos e deslocamentos. Em relação à cidade que tanto prometeu ao poeta, mas não deu quase nada, G. M. Hyde trata, no ensaio “A poesia da cidade” (1976), referindo-se ao caráter eminentemente urbano da literatura moderna, remete às observações de Baudelaire acerca das ligações entre multidão e solidão (HYDE, 1976, p. 278), bem como destaca a destreza de Auden no ensaio “The poet & city” (1962) ao contrapor a grandiosidade da cidade clássica à maquilagem que a modernidade deposita sobre a história. Assim a Paris baudelairiana, em comparação com Amsterdã, apresenta tão somente o disfarce do classicismo: “... suas fachadas escondem a miséria (provavelmente sempre foi assim – só que agora, com a desintegração das formas sociais e a derrocada das hierarquias naturais, ela se mostra)” e a cidade passa a ser uma paródia “pelo consumo conspícuo que modela a arquitetura de Haussmann⁶²” (HYDE, 1976, p. 278). Neste sentido, o poeta moderno trata a cidade, o grande veículo cultural dos séculos XIX e XX, como um complexo superficialmente ordenado e racional, que oculta um substrato esquecido de história e civilização (SHEPPARD, 1999, p. 266).

Na prática, as mudanças significativas em termos religioso e científicos, mais conhecidas como perdas – de crenças, de inocência sensorial, de valores referenciais – contribuíram para o arruinamento da tradicional concepção de arte como mimese em sentido restrito (representação de ações humanas pela linguagem) e sua substituição pela concepção de “dialogismo”, “polifonia” e “intertextualidade”, como já assinalamos anteriormente. Sem uma natureza lá fora a ser explorada e sem mistérios a serem desvelados, só resta ao artista olhar para dentro de si; suas sensações e sentimentos são as únicas verdades e os últimos

⁶² Georges-Eugène Haussmann (1809-1891), prefeito do antigo departamento do Sena entre 1853 e 1870. Conhecido apenas como Barão Haussman, o “artista demolidor”, foi responsável pela reforma urbana de Paris, determinada por Napoleão III, se tornou uma figura controversa, mas sempre mencionada na história do urbanismo e das cidades.

enigmas que restaram ao artista dos tempos modernos. Mesmo porque, como ressalta Auden, com o advento das máquinas, Auden afirma que a literatura em particular perde o seu principal objeto, o homem de ação, pois, na sociedade urbano-industrial, este seria o cientista, que trata de coisas que não podem ser celebradas pela poesia (AUDEN, 1973, p. 80-82).

Na teoria, o surgimento e a degradação da ideia de moderno na literatura acontecem, segundo Auden, com os aprendizes de poeta que juntos se descobriram uma nova geração e com um grito “moderno” criou-se raiz. (AUDEN, 1962, p. 38-39). Poetas e críticos eleitos, a modernidade seria a sobrevalorização do novo e um infeliz detrimento dos caminhos já percorridos, seria a opção pelo mais fácil. Confira a história nas palavras irônicas de Auden:

Let us call it The Gathering of the Apprentices. The apprentices gather together from all over and discover that they are a new generation; somebody shouts the word “modern” and the riot is on. The New Iconoclastic Poets and Critics are discovered – when I was an undergraduate a critic could still describe Mr. T. S. Eliot, O.M., as a “drunken helot” – the poetry that this authorities recommended becomes the Canon, that on which they frown is thrown out of the window. There are gods whom it is blasphemy to criticize and devils whose names may not be mentioned without execrations. The apprentices have seen a great light while their tutors sit in darkness and the shadow of death⁶³ (*Idem, ibidem*).

No ensaio “A Russian aesthete” (AUDEN, 1973), Auden nos apresenta uma reflexão acerca de uma das mais fortes indicações da transição da modernidade para a pós-modernidade: a consciência de perda da utopia. Em meados do século XX já se configura um panorama sociocultural em que as palavras de ordem e mudança estão desfibradas e, nas palavras de Auden, “most of us, both old and young, are terrified of what the future may bring⁶⁴” (AUDEN, 1973, p. 279). Ainda segundo Auden, as profecias de “reacionários” como Søren Aabye Kierkegaard, Friedrich Wilhelm Nietzsche e Alexei Leontiev acerca da liberdade política encorajavam a diversidade que garantiria a igualdade perante a lei e esta igualdade permitiria a cada indivíduo se transformar no tipo de pessoa que desejasse (*Idem, ibidem*). No entanto, tais profecias alimentadas desde o século XVIII não se realizaram devidos a dois fatores apontados por Auden.

⁶³ “Vamos chamar de A Reunião dos Aprendizes. Os aprendizes, que vieram de todos os lados, se reuniram e se descobriram como uma nova geração; alguém gritou ‘moderno’ e a estabeleceu-se a raiz. Os Novos Poetas e Críticos Iconoclastas são descobertos – quando eu era aluno de graduação, um crítico ainda descrevia Mr. T. S. Eliot, como um “subalterno bêbado” – a poesia que essas autoridades recomendam se torna o Cânone, aquela [poesia] para a qual eles franzem a testa é jogada pela janela. Para alguns deuses a crítica é uma blasfêmia e há demônios cujos nomes não podem ser mencionados sem maldizer. Os aprendizes viram uma luz incrível enquanto seus mestres estavam sentados nas profundezas escuras da morte.”

⁶⁴ “A maioria de nós, tanto velhos quanto jovens, está apavorada com o que o futuro pode trazer.”

O primeiro fator refere-se ao surgimento das máquinas, que “have no political opinions, but they have profound political effects”⁶⁵ (AUDEN, 1973, p. 279). Dentre as mudanças provocadas pelas máquinas, destaca-se o exímio controle do tempo, que não é mais o da natureza e das estações do ano, o que determinou a transformação dos *workers* (trabalhadores) em *laborers* (empregados), a automatização do trabalho e o aniquilamento do prazer e do valor de fazê-lo bem, restando apenas a recompensa financeira para aquisição de produtos. O segundo fator que contribuiu para a não realização das profecias modernas teria sido, segundo Auden, o subestimado desejo dos seres humanos por *conformity* (conformidade), que pode ser pensado não como falta de vontade, mas com o “fear of being unlike their neighbors and of standing alone in their opinions and standing alone in their tastes”⁶⁶ (AUDEN, 1973, p. 280). Nas configurações da Pós Modernidade no século XXI parece-nos possível perceber a delineação de algo próximo daquelas, ao menos no encorajamento à multiplicidade dos sujeitos e à defesa das diferenças de toda ordem, embora não seja pertinente falar em declínio ou fim do desejo de conformidade, traduzida na aceitação do indivíduo pela sociedade. Exemplo disto são as tribos virtuais compostas por pessoas dispersas pelos centros urbanos dos mais diversos e diferentes países, mas agrupadas pela tecnologia digital, consoante interesses e gostos musicais, sexuais, religiosos, estéticos etc. múltiplos e fluidos.

Linda Hutcheon (1991) afirma que o pós-modernismo tem início com a autocrítica dos próprios modernistas face ao fracasso político, social e estético do projeto moderno (HUTCHEON, 1991, p. 62). A constante e insuperável tensão entre passado e presente atribuída à estética pós-moderna já era evocada por Auden no ensaio “A tribute” (1971), dedicado ao compositor e maestro russo Igor Stravinsky (1882-1971): “... last, and most importante of all, Stravinsky, in his attitude towards Past and Present, Tradition and Innovation, has set an example which we should all do well to follow”⁶⁷ (AUDEN, 1973, p. 434). O caminho da inovação e o compromisso com o presente exigem o conhecimento dos percursos histórico e estético da arte com a qual o sujeito pretende contribuir. Ignorar a tradição e o passado leva a descobertas vazias e repetitivas.

Desta forma, conhecer a tradição não significa imitá-la, bem como inovar não implica ignorar o que já foi feito. A busca incessante pelo novo e as palavras de ordem relacionadas com o militarismo (*avant-garde* e outras) forjam uma arte estéril. Trabalhar a arte como

⁶⁵ “Não têm opiniões políticas, mas possuem grandes efeitos políticos.”

⁶⁶ “Medo de serem diferentes de seus vizinhos e ficarem sozinhos em suas opiniões e gostos.”

⁶⁷ “Por último e mais importante de todos, Stravinsky, em sua atitude em relação ao Passado e Presente, Tradição e Inovação, apresentou um exemplo que deveria ser seguido por todos”.

modelagem para fabricar uma boa sociedade, como sugeriu o filósofo grego Platão em sua *República*, coloca a arte sob forte censura e a sociedade a caminho de totalitarismos, como testemunhou o século XX. Por outro lado, afirma Auden, nas sociedades ocidentais consideradas “livres”, o erro mais constante consiste em fazer o oposto de Platão: tomar ações políticas como modelo de fabricação artística. As consequências seguem nas palavras no próprio Auden:

To do this is to reduce art to an endless series of momentary and arbitrary “happenings” and to produce in artists and public alike a conformism to the tyranny of the passing moment which is far more enslaving, far more destructive of integrity and originality, than any thoughtless copying of the past⁶⁸ (AUDEN, 1973, p. 435).

A arte não pode ser reduzida à panfletagem política, como fora um meio de convencimento ou propagação de causas; nem se conformar aos moldes de uma cartilha de boas maneiras, apontando um único caminho a ser seguido. Pensamentos, ideias e ideais podem estar contidos na arte, desde que conformes às exigências estéticas.

Assim, nos parece que, no âmbito da pós-modernidade, a literatura e a arte se desvencilharam da obrigação de oferecer uma verdade (ainda que histórica), uma resposta pronta e acabada para as questões que assaltam a todos nós. A tensão entre os erros do passado e as contradições do presente são mantidas (e não resolvidas) com ironia.

Na resenha “Lame shadows” (1970), em que escreve acerca da tradução e da obra *Tonio Kröger and other stories*, de Thomas Mann (1875-1955), Auden retoma a questão do comportamento da sociedade e a relação desta com a arte, lembrando-nos o valor da estética nos períodos anteriores à Revolução Industrial, quando artesãos esculpiam suas peças, atentando-se ao formato e ao acabamento que agregariam beleza e durabilidade ao produto. As máquinas, com produções rápidas e quantitativas, reduziram todo o processo em eficiência, enfatizando a finalidade do produto em detrimento da qualidade ou da durabilidade. Auden ressalta a problemática de extremismos como o Naturalismo, de Émile Zola e a *Art for Art's Sake*, de Stéphane Mallarmé. Tais extremismos, de acordo com Auden, correspondem a atitudes megalomaniacas na busca de fazer assertivas genéricas acerca do ser humano (AUDEN, 1973, p. 406-408).

A arte anterior à Revolução Industrial está para a fabricação artesanal assim como a arte nomeada moderna está para a produção em série das máquinas. Os novos modos de

⁶⁸ “Fazer isso é reduzir a arte a uma infundável série de momentâneas e arbitrarias ‘performances’ e produzir em artistas e no público semelhante conformismo à tirania do momento atual, que é de longe mais escravizador, muito mais destruidor da integridade e da originalidade do que qualquer cópia impensada do passado.”

produção industrial permitem e até exigem mudanças frequentes de hábitos, conforme as necessidades engendradas pela sociedade de consumo, da qual participa apenas aquele que vende a sua força de trabalho e possui poder de compra. Tais características acarretam transtornos relacionados à angústia e à ansiedade geradas pela mudança da relação do homem com o tempo, cuja dimensão foi reduzida ao valor financeiro. Na visão de Auden, estar inserido na sociedade de consumo é ser considerado “normal”, termo que mudou de sentido quando a moda substituiu a tradição e as pessoas passaram a se unir em torno do *dernier cri* do mercado. “Normal” passou a significar estar em “conformidade” com o que deveria ser opcional, uma questão de escolha – as tendências da moda ou a aquisição de produtos recém-lançados –, mas que se converte em norma no conformismo obrigatório da sociedade de massa. De forma dramática, Auden conclui: “... today, all visible and therefore social signs of agreement are suspect”⁶⁹ (AUDEN, 1973, p. 410).

Nesse sentido, os sentidos de termos como “indivíduo”, “privado” e “multidão” também se alteraram. Auden assinala que o vocábulo “multidão” como empregado por William Shakespeare, seria aquele grupo de pessoas que, unidas, agem e respondem como uma única pessoa. Nas grandes cidades, a multidão se torna um aglomerado de indivíduos, próximos fisicamente, mas cada qual agindo por si. Já o sentido da palavra “público” passa a abarcar todos e qualquer um: rico ou pobre, educado ou analfabeto, legal ou nojento. Antes da transformação do público em massa de consumidores do público, havia arte ingênua ou sofisticada. Depois sempre de acordo com Auden, a arte sofisticada sobrevive apenas em seu pequeno nicho de interessados, enquanto a arte ingênua foi destruída por completo, uma vez que os *mass media* não veiculam a cultura popular, detecendo-se exclusivamente à oferta de entretenimento, que pode ser esquecido e substituído continuamente (AUDEN, 1973, p. 80-82). Desta forma, a comunicação massiva de fatos objetivos e, no mais das vezes, banais requer tão somente o recurso ao monólogo, o qual prescinde do sentido lato da linguagem em prol da utilização de um código restrito e pobre de significados. Já as comunicações subjetivas exigem o diálogo e este, linguagem (AUDEN, 1973, p. 109). Tudo na sociedade de massa se dá por excesso – não excesso de sentidos, mas excesso de repetições do mesmo, das mesmas possibilidades restritas e intercambiáveis de significação, como exemplifica o fenômeno da idolatria. Um ídolo não existe por si, representa, na realidade, uma legião⁷⁰ (AUDEN, 1962, p. 118-121). “Whenever we find an idol we find others, we find polytheism”⁷¹ (*Ibidem*, p. 120).

⁶⁹ “Hoje todos os sinais de concordância visíveis e, por tanto, sociais, são suspeitos”.

⁷⁰ Talvez contaminados pela fina e ferina ironia de Auden, nos ocorre transcrever este trecho do “Evangelho segundo São Marcos” (*Marcos* 5, 1-9): “Chegaram do outro lado do mar, à região dos gerasenos. Logo que Jesus

3.4 Sobre a linguagem

A ideia de uma crise da linguagem não é inteiramente moderna. A impropriedade do idioma poético estabelecido, de acordo com Richard Sheppard (1999), já fora sentida por pelos poetas Friedrich Hölderlin (1770-1843) e William Wordsworth (1770-1850), bem como pelo filósofo David Hume (1711-1776). Sheppard refere-se também às observações de T. S. Eliot (1888-1965) acerca da cerebralização progressiva da poesia que o próprio autor de *Four quartets* tentou combater com uma poesia mais dura e irônica. Para Eliot, assim como para Rainer Maria Rilke (1875-1926) e W.B. Yeats (1865-1939), poetas da primeira modernidade, a sensação era de que na linguagem só restavam símbolos avulsos e arbitrários, nos quais os poetas buscavam a eternidade. Essa sensação de esterilização se deve à substituição da ordem aristocrata semifeudal da classe média, democrata e urbana. Abandona-se a ordem na qual a linguagem era poeticamente manipulável em benefício da linguagem cerebral, parcial e repressiva, cuja única novidade girava em torno da economia, designando seus instrumentos e tarefas. (SHEPPARD, 1999, p. 263-265).

Imersos nesta sensação de desespero e descrença estavam o pensador alemão Martin Heidegger (1889-1976) e o “declínio espiritual” do pensador tcheco Franz Kafka (1883-1924), que não consegue escrever o que pensa e vice-versa. Os poetas não podem mais recorrer à mimese para descrever o mundo, nem aplicar-lhe uma superfície bela. Hyde (1999) enfatiza o enclausuramento provocado pela urbanização e o conseqüente sentimento de tédio, tema já encontrado nos poemas de William Blake (1757-1827) e Charles Baudelaire (1821-1867). A liberdade passa, então, a ser interior e a linguagem restritiva da poética romântica simbólica, que funcionou bem até Baudelaire, deixa de atender aos anseios de expressão da paisagem urbana. Ameaçada por clichês e formas retóricas mortas, a linguagem sobrevive de fragmentos, sob uma ordem reinventada constantemente. Nesta nova estética, os adjetivos não são usados para descrever, mas para liberar as dimensões metafóricas latentes do substantivo, que muitas vezes deixa de ser o centro fixo e ordenador da linguagem.

desceu do barco, caminhou ao seu encontro, vindo dos túmulos, um homem possuído por um espírito impuro: habitava no meio das tumbas e ninguém podia dominá-lo, nem mesmo com correntes. Muitas vezes já o prendido com grilhões e algemas, mas ele arrebatava os grilhões e estraçalhava as correntes, e ninguém conseguia subjugá-lo. E, sem descanso, noite e dia, perambulava pelas tumbas e pelas montanhas, dando gritos e ferindo-se com pedras. Ao ver Jesus, de longe, correu e prostrou-se diante dele, clamando em alta voz: “Que queres comigo, Jesus, filho do Deus Altíssimo? Conjuro-te por Deus que não me atormentes!” Com efeito, Jesus lhe disse: “Saia deste homem, espírito impuro!” E perguntou-lhe: “Qual é o teu nome?” Respondeu: “Legião é o meu nome, porque somos muitos” (A *BÍBLIA* de Jerusalém).

⁷¹ “Sempre que encontramos um ídolo, encontramos outros, encontramos politeísmo.”

A crise modernista da linguagem situa-se, pois, não na impotência do indivíduo criador ou de um estilo literário dentro de uma linguagem tida como viva e intensa, mas na “despotenciação” de toda uma linguagem enquanto tal. Desta maneira o poeta modernista deixa de ser o manipulador de quantidades fixas e tenta libertar as energias expressivas reprimidas da linguagem, deixa de ser o celebrador de uma ordem humana e torna-se experimentador que busca uma “imagem redimida e redentora” quase impossível em meio a um universo mutável, num processo aparentemente caótico (SHEPPARD, 1999, p. 268).

Diante deste cenário, os “acrobatas no equilíbrio precário” (*Idem, Ibidem*), agrupados sob a flâmula simbolista, questionam-se porque e como escrever. Vejamos as observações de Auden que, apesar das heranças de Eliot, Yeats e Rilke, assume uma postura diferente. Diferente até de Roland Barthes (1915-1980), que, em meados do século XX, diz a escrita e a sociedade como um “beco sem saída”.

Referindo-se à obra de Goethe, Auden afirma que, para além da abstração, a arte da linguagem, não é a única capaz de lidar com características tão objetivas quanto à aparência. Entretanto há outras características tão objetivas quanto a aparência que só a linguagem consegue lidar: mostrar como as coisas se tornaram o que são e o que irá acontecer (AUDEN, 1973, p. 134). A linguagem é a criação social de um grupo, não de um indivíduo, e por isso pode-se julgar seu uso por padrões relativamente objetivos (*Ibidem*, p. 343-344). Esta concepção de linguagem como construção social⁷² nos remete diretamente às concepções da Linguística de Ferdinand Saussure (1857-1913), na qual afirma-se os limites da fala conforme as convenções da língua e dos sistemas culturais, o que determina o caráter aleatório e instável dos significados, sempre sujeitos a similaridades ou diferenças, de forma muito próxima à poética da analogia de Octavio Paz .

A comunicação entre dois ou mais indivíduos exige o diálogo e este exige uma língua. A língua ideal para a poesia seria uma de origem mista, como a inglesa, mas altamente flexionável em grau, número etc., como uma língua neolatina. A apologia de Auden do “bom” e “correto” uso da língua está presente em toda a sua obra.

There is no evil that concerns literature which should never be passed over in silence but be continually publicly attacked, and that is corruption of the language, for writers cannot invent their own language and are dependent upon the language they inherit so that, if it be corrupt, they must be corrupted⁷³ (AUDEN, 1962, p. 11).

⁷² Publicada em 1962, na introdução da tradução de *Italian journey* (1788) feita por Auden e Elizabeth Mayer.

⁷³ “Há um mal que envolve a literatura o qual nunca deveria ser ignorado, mas continuamente atacado publicamente, trata-se da corrupção da língua, pois os escritores não podem criar uma língua própria e são dependentes da língua que herdaram de forma que, se eles a corrompem, devem ser corrompidos.”

Nem tudo pode ser expresso em poemas e Auden considera faltas graves o descuido, adjetivos em demasia, ser prolixo e insistentemente ultrapassado. Também considera excessos tanto a poesia *arid* (árida), carregada de cunho político, quanto a *damp* (melosa), expressão exclusiva do “eu” (AUDEN, 1973, p. 225/356/426).

A palavra não faz questão somente nos poemas. Para Auden, a precisão no uso de termos no âmbito teórico-literário exige cuidado e precaução, tanto quanto no que se refere à rotulação e agrupamento temporal de escritores: o vocábulo “contemporâneo”, por exemplo, abrange desde bebês até centenários. Esta velha sensação de corrupção e degeneração da língua é uma ameaça para o poeta:

My language is the universal whore whom I have to make into a virgin (Karl kraus). It is both the glory and the shame of poetry that its medium is not its private property, that a poet cannot invent his words and that words are products, not of nature, but of a human society which uses them for a thousand different purposes. In modern societies where language is continually being debased and reduced to nonspeech, the poet is in constant danger of having his ear corrupted, a danger to which the painter and the composer, whose media are their private property, are not exposed. On the other hand he is more protected than they from another modern peril, that of solipsist subjectivity; however esoteric a poem may be, the fact that all his words have meanings which can be looked up in a dictionary makes it testify to the existence of other people. Even the language of *Finnegans Wake* was not created by Joyce *ex nihilo*; a purely private verbal world is not possible⁷⁴ (AUDEN, 1973, p. 23).

Auden parece distanciar-se do modernismo na medida em que defende que a partilha da linguagem salva o poeta do isolamento autocentrado, mas mantém relação com as correntes modernistas que atacaram o solipsismo. No âmbito das vanguardas históricas, tais correntes, particularmente o dadaísmo, ao invés de recuarem face à crise, aceitaram a aridez linguística e avançaram, experimentando novos modelos (SHEPPARD, 1999, p. 270-271). Afora a luta contra o solipsismo e o enfrentamento da crise da linguagem, Auden recusa as demais características da estética dadaísta: exaltação de excessos, cacofonia, psicodelismo,

⁷⁴ “Minha língua é a puta universal que tenho que transformar em uma virgem (Karl Kraus). É, simultaneamente, a glória e a vergonha da poesia que seu meio não seja propriedade privada, que um poeta não possa inventar as próprias palavras e que estas palavras sejam produtos não da natureza, mas da sociedade humana sob o risco que as usa para milhares de propósitos diferentes. Nas sociedades modernas, onde a língua está continuamente sendo desrespeitada e reduzida ao “não-discurso”, o poeta está sempre a perigo de ter os ouvidos corrompidos, ameaça a que pintor e compositor, cujos meios [de trabalho] são propriedades privadas, não estão expostos. Por outro lado, o poeta está mais protegido do que o pintor e o compositor de outro perigo moderno, a subjetividade solipsista, pois, por mais peculiar que um poema possa ser, o fato de todas as palavras possuírem significados verificáveis em um dicionário comprova a existência de outras pessoas. Mesmo a linguagem de *Finnegans Wake* não foi criada por [James]Joyce *ex nihilo*; um mundo puro e privado não é possível.”

poesia *nonsense*⁷⁵ e assintática. Auden cultiva sua poética com formas e estilos diversos, exaltando a beleza e o jogo da linguagem, de forma lúdica, mas com mensagens para os leitores.

Nas reflexões de Auden manifesta-se um ideal de língua, mas não de estreitamento do seu uso. O poeta-crítico parece defender o conhecimento gramatical e formal da língua e, assim, tornar possíveis caminhos outros de realização lírica, personalizando o uso da língua, brincando com as palavras.

A linguagem será considerada prosaica quando não se preocupar com a associação de uma palavra com uma ideia, a qual, quando realizada, torna-se permanente. A linguagem se torna poética quando se importa com a associação. Neste sentido, Auden cita e concorda com Paul Valéry (1871-1945): “... the impossibility of defining the relation, together with the impossibility of denying it, constitutes the essence of the poetic line⁷⁶” (VALÉRY *apud* AUDEN, 1962, p.35). Está em evidência a dubiedade não do poema ou da poesia, mas de sua unidade mínima: o verso. Assim, o termo “essência” no âmbito da linguagem, apesar de implicar a noção de regras e clarificar a constituição da coisa, expõe um cerne ambíguo, exigindo o estabelecimento de hipóteses a cada retomada, sempre recomeçando.

Por outro lado, sempre de acordo com Auden a diferenciação entre poesia e prosa não seria tão evidente quanto a diferença entre verso e prosa. “Uma linguagem puramente poética seria impossível de aprender, uma puramente prosaica não valeria a pena” (AUDEN, 1973, p. 24). Em desacordo com a diferenciação entre poesia e prosa proposta por Valéry – a partir, respectivamente, dos adjetivos gratuito e útil, e dos verbos brincar e trabalhar, dançar e caminhar –, Auden afirma ser perfeitamente possível divertir-se caminhando, bem como tornar o trabalho com a dança uma brincadeira. A poesia não seria, portanto, uma brincadeira gratuita como a dança, nem a prosa um movimento linear útil. O pensamento de Auden é múltiplo, rizomático. Não há delimitação clara das fronteiras (*Idem, ibidem*). Embora sem filiar-se à concepção simbolista e dadaísta, que, de acordo com Sheppard (1999), considera a poesia descartável, criada a partir do nada e desprovida de qualquer finalidade específica, Auden compartilha com estas correntes estéticas a necessidade de afirmar a condição de estar na modernidade estabelecida e inconstante, desenvolvendo nesta circunstância paradoxal e paroxística uma nova compreensão da linguagem e do ser humano.

⁷⁵ “Ideias, afirmações ou crenças que alguém pensa ser ridículas ou falsas. Palavras escritas ou faladas que não fazem sentido, que parecem ridículas para os outros (OXFORD ADVANCED LEARNER’S DICTIONARY, 2010).

⁷⁶ “A impossibilidade de definir a relação, junto à impossibilidade de negá-la, constitui a essência do verso.”

3.5 Sobre a teoria na prática

Com o intuito de verificar como se realizam na lírica de Auden as suas concepções teóricas, destacamos para análise dois poemas significativos – “Words” e “Natural linguistics” – que tratam de língua e linguagem, desvelando questões e ideias diversas.

Na busca por enfrentar das questões inerentes à crise da linguagem, Eduard Mendelson afirma que W. H. Auden “was the first poet writing in English who felt at home in the twentieth century. He welcomed into his poetry all the disordered conditions of his time, all its variety of language and event”⁷⁷ (MENDELSON, 1986, p. 111). Auden elabora uma poética que não somente se debruça sobre uma realidade, mas também adequa suas formas ao exterior, de modo a fazer parte, a integrar-se. A poesia de Auden parte da palavra ou, ao menos, a retoma constantemente como uma questão, como se nos convidasse a refletir acerca da tensão entre subjetividade e objetividade que está contida em cada palavra.

Nos anos seguintes à II Guerra Mundial, ocorre um processo definido por Alfonso Berardinelli em “Poesia e gênero lírico: vicissitudes pós-modernas” como “envelhecimento da modernidade” (BERARDINELLI, 2007, p. 177). Enquanto as vanguardas são estudadas e classificadas pelas universidades, a estética da segunda metade do século XX restabelece o diálogo com a tradição greco-latina e mesmo com o passado mais recente, do século XIX, buscando uma prática de pluralidade que almeja a exuberância temática e estilística.

Inserido neste contexto e, ao mesmo tempo, colaborando para tais mudanças, o poema “Words”, publicado na década de 1950, trata das questões da linguagem e da palavra poética. Em meio às teorizações estruturalistas acerca do privilégio do significante sobre o significado, da palavra pela palavra, o questionamento do papel do autor, e das infundáveis intertextualidades, o soneto “Words” parece resumir a *ars poetica* de Auden naquele período:

A sentence uttered makes a world appear
Where all things happen as it says they do;
We doubt the speaker, not the tongue we hear:
Words have no word for words that are not true.

Syntactilly, though, it must be clear;
One cannot change the subject halfway through,
Nor alter tenses to appease the ear:
Arcadian tales are hard-luck stories too.

⁷⁷ “Foi o primeiro poeta a escrever em língua inglesa que se sentiu à vontade no século XX. Em sua poesia foram bem recebidas todas as condições desordenadas de seu tempo, todas as variedades de linguagem e acontecimento.”

But should we want to gossip all the time,
Were fact not fiction for us at its best,
Or find a charm in syllables that rhyme!

Were not our fate by verbal chance expressed,
As rustics in a ring-dance pantomime
The Knight at some lone cross-roads of his quest?⁷⁸

(CP, p. 320-321)

A relação linguagem e realidade está estabelecida: “Uma sentença pronunciada faz um mundo aparecer / Onde todas as coisas acontecem como ela diz”⁷⁹. E a crença está na linguagem não no falante: “Nós duvidamos do falante, não da língua que ouvimos”. Aparentemente tratamos a palavra como algo exterior, como se fosse concedida ou pelo menos partilhada com um plano superior e não uma característica inerente ao ser humano. Tal *status* se apoia na pretensa concomitância entre a intenção e o alcance da palavra ao ser pronunciada. E a crença na palavra que opera no discurso da verdade nos remete à palavra mítica, com algo de divino, propagadora da verdade, uma vez que, no último verso da primeira estrofe, o poeta afirma: “Palavras não têm palavra para palavras que não são verdadeiras”.

Podemos considerar o poema “Words” também como um percurso da própria palavra na cultura ocidental. Assim, na primeira estrofe, na cultura ocidental os primeiros movimentos da palavra no sentido de unir um grupo de pessoas em torno da sua verdade indiscutível, tal como o *mythos* nas sociedades tradicionais. Esta palavra com força para fundar realidades e estabelecer práticas e paradigmas foi, aos poucos, perdendo a capacidade criadora análoga à do Verbo divino. Passa-se, então, a necessitar de mais palavras e de precisá-las melhor em busca de uma exatidão inalcançável.

Da efusão da palavra na primeira estrofe, passamos já à necessidade de um maior rigor na segunda, de forma que a linguagem e a mensagem encontrem a sua adequada medida de som e sentido: “Sintaticamente, porém, deve ficar claro; / Não se pode mudar o assunto no meio do caminho, / Nem mudar o tempo verbal para agradecer o ouvido”. O uso da palavra pede

⁷⁸ “Nasce um mundo da frase pronunciada / Onde tudo acontece tal e qual; / Na palavra a palavra está empenhada: / À fala, não ao falante, dá-se o aval. // Clara seja a sintaxe, e mais: que nada / Mude ao tema seu fluxo natural / Nem troque os tempos por amor à toada / Pois há tristes versões da pastoral. // Para quê um blabláblá interminável / Se os fatos são nossa melhor ficção? / Antes o verbo facilmente achável // Do que da rima a falsa encantação, / Qual dança de zagais mima o insondável / Cavaleiro a vagar na solidão. (AUDEN, 1986, p. 165). (Tradução de João Moura Júnior).

⁷⁹ Utilizaremos no corpo do texto uma tradução livre de nossa autoria, enfatizando o significado em detrimento da forma.

destreza e conhecimento e, além disso, nós, os falantes, estamos presos aos caprichos da própria linguagem. Somos o que somos porque a temos, mas é preciso ter consciência de que estamos limitados às amarras da língua que partilhamos.

No último verso da segunda estrofe, podemos vislumbrar o conhecimento literário e a ironia do poeta. Afirmar que as histórias contadas nos poemas, referidas como pertencentes ao Arcadismo são narrativas de má sorte é, no mínimo, irônico, pois nestes poemas são idealizadas a vida campestre e a simplicidade da poesia em detrimento da verborragia do Barroco literário, exatamente quando a Europa alcança os primórdios da urbanização. Assim, o poeta de “Words” parece querer nos alertar contra a possibilidade de mascarar a realidade com as molduras douradas da linguagem, recorrendo-se a torções sintáticas e temporais que alienam a palavra do real histórico que o texto pretende desvelar.

O distanciamento entre linguagem e realidade implica no uso vão e banal da palavra, no declínio de sua função sagrada e criadora. Assim, no primeiro terceto, Auden questiona: “But should we want to gossip all the time” (“Mas deveríamos querer essa fofoca o tempo todo”). Quando a verborragia substitui o rigor do discurso e a quantidade se sobrepõe à qualidade, desfaz-se o vínculo da palavra com a realidade, sempre em nome do escondimento ou da idealização dos acontecimentos do mundo urge perfilhar o partido das coisas e dos fatos da realidade, como rubrica Auden no segundo verso do primeiro terceto: “Were fact not fiction for us at its best,” (“Não eram os fatos melhores que a ficção para nós”). Já no verso seguinte, “Or find a charm in syllables that rhyme” (“Ou encantar-se por sílabas que rimam”), temos a ideia de jogar com a linguagem, descobrindo seus contornos e peripécias, tal como propugnavam as vanguardas modernistas.

A deterioração da palavra parece nos confundir e nos distanciar dos princípios básicos da linguagem criadora. Poucas e precisas palavras passam a numerosas e fantasiosas, mas, no poema, mesmo que a palavra seja fantasiosa, está enunciando ou buscando uma realidade possível. De uma ponta a outra, a linguagem pela linguagem e a linguagem como determinante de um comportamento mantêm a tensão entre subjetividade e objetividade da palavra poética. No ensaio “Palestra sobre lírica e sociedade”, Adorno afirma:

... a exigência da palavra virginal é, em si mesma, social. Implica o protesto contra uma situação social que todo indivíduo experimenta como hostil, alienada, fria e opressiva (...). Em protesto contra ela (a existência), o poema enuncia o sonho de um mundo em que essa situação seria diferente (ADORNO, 2003, p.68-69).

Poderíamos pensar que, de acordo com Adorno, mesmo quando a linguagem poética parece distante do mundo considerado real, pretende, na verdade, apontar um caminho diferente daquele que está posto. Ainda que, como diz a expressão popular, palavra não quebre osso, está atrelada a uma materialidade, ainda que, no momento da enunciação, vigore a indecidibilidade entre a presença e a ausência do real enunciado. É principalmente a capacidade da linguagem que nos distingue dos outros animais. No verbete “homem” da versão eletrônica do *MiniAurélio* consta: “qualquer indivíduo de uma espécie animal de mamíferos bípedes, simiiformes, mas com grande desenvolvimento cerebral, *capacidade de fala e raciocínio*; ser humano” (AURÉLIO, 2004, grifo nosso).

Na última estrofe, Auden traz para a primeira pessoa do discurso “nós” a questão da palavra, como força metamórfica da linguagem. Ainda que a palavra tenha se distanciado de suas potências originárias, é possível perceber que ainda faz questão, não perdeu o poder de criar e intervir, uma vez que o uso do verbo une as duas pontas: as comunidades (os rústicos) que comungam as mesmas experiências e o cavaleiro que caminha solitário às voltas com questionamentos. É a linguagem que os une, pois as realidades distantes são trespassadas pela linguagem, que, ao mesmo tempo, determina e é determinada por cada um de nós.

À primeira vista, “Words” parece um resumo do pensamento crítico-teórico do próprio Auden, talvez até mesmo um poema algo didático, em defesa do emprego da língua gramaticalmente correta e das formas fixas. Por tratar-se de um soneto, com rimas ABAB nas duas primeiras estrofes e CDC na terceira e DCD na última, devemos assinalar que Auden escolhe uma das formas líricas mais tradicionais para dizer, na verdade, das peripécias e paradoxos da palavra.

Neste sentido, podemos retomar o último verso da primeira estrofe – “Words have no word for words that are not true” – no qual o poeta coloca a linguagem em um patamar acima do falante, pois é este quem altera a sempre verdadeira palavra. Também em destaque no poema “Words” está o tom de pergunta dos dois tercetos finais, que nos parece mais um recurso para envolver o leitor na questão da linguagem do que dúvidas do próprio sujeito lírico.

Na medida em que o eu poético de “Words” expõe uma preocupação com o emprego da palavra e pelo conhecimento histórico e literário que demonstra, torna-se inevitável a aproximação com o sujeito empírico W. H. Auden, enquanto crítico e professor de literatura. Tanto que, em determinada passagem de sua obra ensaística, Auden afirma que “the most poetical of all scholastic disciplines is, surely, Philology, the study of language in abstraction

from it uses, so that words become, as it were, little lyrics about themselves⁸⁰” (AUDEN, 1962, p. 35). Observa-se, pois, que a poética e o pensamento crítico de Auden estão atravessados pela ideia da palavra como unidade mínima, sempre tensionada entre a solidão do poeta e a comunidade de falantes, sempre carregada de sentidos, os quais poeta e leitor devem buscar no jogo da comunhão.

As questões tratadas em “Words” se desdobram e se multiplicam em “Natural linguistics”:

Every created thing has ways of pronouncing its ownhood:
 basic and used by all, even the mineral tribes,
 is the hieroglyphical *Koiné* of virtual appearance
 which, though it lacks the verb, is when compared with our own
 heaviest lexicons, so much richer and subtler in shape-nouns,
 color-adjectives and apt prepositions of place.
 Verbs first appear with the flowers who utter imperative odors
 which, with their taste for sweets, insects are bound to obey:
 motive, too, in the eyes of beasts is the language of gesture
 (urban life has, alas, sadly impoverished ours),
 signals of interrogation, friendship, threat, and appeasement,
 instantly taken in, seldom, if ever, misread.
 All who have managed to break through the primal barrier of Silence
 into an audible world find an indicative AM:
 though some carnivores, leaving messages written in urine,
 use a preterite WAS, none can conceive of a WILL,
 nor have they ever made subjunctive or negative statements
 even cryptics whose lives hang upon telling a fib.
 Rage and grief they can sing, not self-reproach or repentance,
 nor have they legends to tell, though their respect for a rite
 is more pious than ours, for a complex code of releasers
 trains them to walk in the ways which their un-ancestors trod.
 (Some of these codes remain mysteries to us: for instance,
 fish who travel in huge loveless anonymous turbs,
 what is it keeps them in line? Our single certainty is that
 minnows deprived of their fore-brains go it gladly alone.)
 Since in their circles it's not good form to say anything novel,
 none ever stutter or *er*, guddling in vain for a word,
 none are at loss for an answer: none, it seems, are bilingual,
 but, if they cannot translate, that is the ransom they pay
 for just doing their thing, not greedily trying to publish
 all the world as we do into our picture at once.
 If they have never laughed, at least they have never talked drivell,
 never tortured their own kind for a point of belief,
 never, marching to war, inflamed by fortissimo music,
 hundreds of miles from home died for a verbal whereas.

“Dumb” we may call them but, surely, our poets are right in assuming

⁸⁰ “A mais poética de todas as disciplinas é, com certeza, a Filologia, o estudo da língua abstraída do uso, de forma que as palavras se transformem, como eram, em pequenas líricas sobre si mesmas.”

all would prefer that they were rhetorized *at* than *about*.⁸¹

(CP, 848-849)

Publicado em 1969, este poema apresenta uma configuração bastante diversa daquela que consagrou o poeta nas décadas de 1930 e 1940. Ao invés das formas rígidas, e dos versos concisos e truncados, repletos de elipses e lacunas a serem preenchidas pelo leitor, temos versos longos – muito próximos da prosa e, no caso de “Natural linguistics”, do discurso bíblico –, sem esquema rímico ou marcações métricas rígidas. Os verbos apresentam valências completas, reduzindo-se, *a priori*, espaço para contribuição dos leitores.

Em seus trinta e oito versos, divididos em duas estrofes, o poema trata da linguagem, a linguagem que nos abre a realidade, nos transporta e nos insere no mundo simbólico, de “dentro” da realidade da própria linguagem. Há uma concorrência entre o natural e o criado. Tanto o adjetivo “natural” apostado a “lingüística” quanto a naturalidade dos comportamentos dos seres que permeiam o poema nos levam a uma leitura que considere a ordem da Natureza e seus reinos, representados por “tribos” do mineral, vegetal e animal, conforme definidos pela ciência positiva. Entretanto, em pelo menos duas passagens a escolha lexical do poeta nos remete não mais ao acaso da evolução, da sobrevivência do mais apto, mas à criação divina. A segunda palavra do poema já influencia e modifica todo o tom científico e naturalista dos trinta e oito versos: “every *created* thing” (grifo nosso). A outra passagem

⁸¹ “Linguística natural – Toda coisa criada tem modos de enunciar o próprio ser: / básica e usada por todos, mesmo as tribos minerais, / é a *koiné* hieroglífica de aparência visual / a qual, lhe falte embora o verbo, revela-se, em comparação com nossos / léxicos mais massudos, tão mais e rica e sutil em nomes de feitos, / adjetivos de cor e argutas preposições de lugar. / Os verbos apareceram primeiro com as flores que articulam cheiros / imperativos a que os insetos, loucos por olores, têm de obedecer; / estímulo é também, aos olhos dos bichos, a linguagem do gesto / (a vida urbana, ai de nós, calamitosamente empobreceu a nossa), / sinais de interrogação, de amizade, ameaça, apacamento, / entendidos de pronto, raramente ou nunca mal interpretados. / Todos quantos lograram romper a primavera barreira de Silêncio / até um mundo audível, encontram um Está ou Sou indicativo: / conquanto alguns carnívoros, deixando mensagens escritas com urinas, / usem o pretérito ESTIVE, nenhum pode conhecer um HEI-DE, / tampouco fizeram jamais um enunciado subjuntivo ou negativo, / nem mesmo crípticos cuja vida depende de impingir lerias. / Ira e desgosto, eles os podem cantar, não autocensura ou arrependimento, / e não têm lendas que narrem, embora seu respeito pelo rito seja / mais piedoso que o nosso, pois um complexo código acionador / adestra-os a andar do mesmo modo que seus avós mais remotos. / (Alguns desses códigos inda nos são mistério: por exemplo, / peixes que viajam em turbas desamorosas, anônimas, enormes, / o que os mantém assim tão perfilados? Nossa única certeza é que vairões / privados de lobo frontal, vão alegremente numa roda viva.) / Como, em círculos que tais, não fica bem dizer nada de novo, / ninguém gagueja um *né*, na inútil busca da palavra certa; / a ninguém faltam respostas; e ninguém é bilíngue, ao que parece, / mas, se não podem traduzir, é o preço que pagaram / por apenas fazer coisas, sem nenhuma tentativa sôfrega de por / logo o mundo inteiro numa imagem, como nós. / Se nunca riram, pelo menos não disseram nunca baboseiras, / não torturaram nunca os semelhantes por questões de fé, / nunca, marchando para a guerra, inflamados por música em fortíssimo, / morreram a milhares de milhas do lar por um verbal considerando. / “Estúpidos”, podemos chamar-lhes, mas nossos poetas estão certos em supor / Que todos preferem seja a retórica não *sobre* eles mas com *eles*.” (Tradução: José Paulo Paes).

refere ao mistério das linguagens, sem assinalar se cabe à ciência desvendá-los ou se tal mistério, como o comportamento dos peixes, são da ordem do divino e, por isso, não seria possível compreendê-los.

O “Evangelho segundo João”, nos apresenta uma imagem concreta e espacial da linguagem: “No princípio era a linguagem... E a linguagem armou tenda entre nós” (Jo 1,1-14). Não por acaso, em *Introdução ao pensar. o ser, o conhecimento e a linguagem* (1988), Arcângelo R. Buzzi compara esta figuração da comunidade humana sob a tenda da linguagem ao peixe na água. “Nadando o peixe mora alegre no seu ambiente. Falando, o homem também mora” (BUZZI, 1988, p. 235).

Na medida em que é pronunciada, a palavra opera como procura traçando um caminho que a leva à realidade. Em sendo esta realidade provisória e relativa, marca e transforma a linguagem de acordo com suas especificidades. Neste sentido, pode-se dizer que os acontecimentos e coisas que a linguagem coloca diante de nós acabam por mudar e moldar a linguagem, num jogo diligente e contínuo. Neste sentido, Buzzi afirma que “a palavra faz com que as coisas apareçam, se avizinhem e morem em nossa companhia” (BUZZI, 1988, p. 242). Entretanto, Richard Sheppard, no ensaio “A crise da linguagem”, nos lembra que nos primórdios da modernidade artístico-literária, a linguagem poética fora cortada de sua “fonte primordial”: antes vinculada ao *Logos*, à Verbo, agora desamparada (SHEPPARD, 1999, p. 266). Tal perda, determinou a fragmentação da linguagem e a ruptura com o passado, o qual, por sua vez, parece distante e homogêneo.

Em “Natural linguistics”, Auden propugna a ideia de que tudo possui linguagem e que o que “falta” em uma “coisa” está na outra. “Falta” talvez não seja o termo mais adequado, pois determinado elemento faltoso pertence a outra coisa, está inserido em outra realidade com outras referências. Seria uma compensação e não uma questão de superioridade ou inferioridade, de abundância ou miséria, de presença ou ausência, uma vez que “cada coisa criada” possui especificidades próprias. Na linguagem dos minerais sobejam formas substantivas, adjetivos para cores e preposições de lugares – não há verbos, pois estes são específicos do reino das plantas, tal como o modo imperativo do exalar das flores.

Ainda no tempo do silêncio, os gestos bestiais promoviam amizade e questionamento. Nos primeiros movimentos no mundo audível apenas o imediatismo do presente era possível, o passado veio com os carnívoros que, ao marcarem seus territórios, se tornam capazes de relatar os acontecimentos do mundo. Embora possa se referir a uma ação no pretérito perfeito, a linguagem dos animais não lhes permite elucubrações futuras, nem mesmo no subjuntivo,

com suas infinitas suposições e impossibilidades. Às bestas também não é possível a abstração do “não”.

A referência ao passado no “estive aqui” dos animais não lhes permite a reflexão nem reportar-se às origens. Ao mesmo tempo, não conseguem se libertar da linguagem herdada que os mantém reféns de um comportamento atávico. Este comportamento é retomado nos parênteses que abarcam quatro versos relacionados às especificidades de cada espécie enquanto mistérios da linguagem.

Ainda que sobrepujada pela linguagem das bestas no quesito gestual, já que a nossa foi empobrecida pela ordem e pela velocidade da vida urbana (PARE! ANDE!), a linguagem dos animais se distancia da humana, pois nesta não há formulações, novos pensamentos, ideias ou ideais, mas apenas o pronto atendimento do corpo, dos instintos de sobrevivência. Por outro lado, buscar a busca pela palavra “certa”, questionar o mundo e a existência, planejar o futuro ou transitar entre línguas são atitudes humanas, relacionadas ao “nós”. E este “nós” torna-se especificamente poético quando transparece o desejo de expressar o mundo inteiro em uma única imagem.

A naturalidade da linguagem anunciada no título do poema se encerra nos mistérios dos comportamentos repetidos e repetitivos dos animais e no imediatismo da comunicação das plantas e minerais. Por conta de seu caráter codificado e simbólico, a linguagem humana existe e se faz na distância da realidade sobre a qual falamos. A linguística, ciência compreendida como estudo das línguas e da linguagem, ressalta a formação e compreensão destes códigos e referências na negociação do uso com comunicabilidade efetiva. Contemporâneo de Platão, o filósofo grego Isócrates (436-338 a.C.) já fazia referência às funções comunicativas e gregárias da linguagem:

Com efeito, os restantes dons que possuímos não nos tornam superiores aos animais; pelo contrario, somos até inferiores a muitos destes em rapidez, em força em todas as demais qualidades. Mas a capacidade, em nós depositada, de nos convencer uns aos outros e de chegarmos a mutuo entendimento acerca de tudo o que queremos, não só nos liberta do tipo de vida dos animais, mas permite agrupar-nos para vivermos em comum, fundarmos Estados, criarmos leis e invertamos artes. Foi a *palavra* que nos permitiu realizar quase tudo que criamos em matéria de civilização (*Apud BUZZY*, 1988, p. 239)

Na última sequência de quatro versos da primeira estrofe, o poeta expõe as compensações da linguagem dos animais: se o uso que fazem da linguagem não lhes permite

rir, também impede os excessos praticados pelos humanos, que empregam a força da palavra contra os semelhantes, prejudicando a todos.

Na segunda e última estrofe, formada por um dístico, o poeta propugna por uma retórica conforme a “todas as coisas criadas”, a retórica preferencial dos poetas, qual seja, aquela que, ao invés de falar **sobre** os seres, esteja empenha em falar **com** eles – comunhão e comunicação –, de forma que o tempo e o modo do discurso acompanhem e compreendam as especificidades de cada tribo. O poema não desvenda tais mistérios, apenas alude às ambivalências das questões, permanecendo naquilo que é o seu cerne: a poesia.

4. PASSAGENS DA MODERNIDADE À PÓS-MODERNIDADE NA POÉTICA DE W. H. AUDEN

4.1. *Homage*: da crítica contundente a paródia.

Em toda obra crítica e de cunho literário há indícios e até sinais claros do conhecimento extenso e profundo que W. H. Auden possui do percurso da Literatura e suas tradições. As primeiras inspirações poéticas são as mais próximas, ou seja, poetas ingleses do início do século XX. O próprio Auden afirma Thomas Hardy como seu primeiro “Mestre” no ensaio “Making, knowing and judging” (1962, p. 38). Ao longo do percurso acadêmico, de estudante a professor universitário, ampliam-se tanto o repertório tradicional e canônico quanto a abrangente cena literária contemporânea ao poeta inglês. Nas duas obras de prosa – *Forewords and afterwords* (1973) e *The dyer’s hand* (1962), que reúnem textos de crítica literária escritos por Auden – estão expostas suas preferências e opiniões acerca da obra de vários poetas.

Com o propósito de percorrer o que seria a passagem da modernidade artístico-literária na poética de Auden, este estudo não enfatiza a busca por influências literárias e filosóficas do poeta inglês. Afirmamos como referências que compõem a poética de Auden as já mencionadas por outros estudiosos como Rainer Emig, Edward Mendelson e Richard Hoggart. Dentre os nomes levantados pelos críticos, destacamos William Wordsworth, Walter de la Mare e G. M. Hopkins, além de Edward Lear, A. E. Housman, Robert Frost e Emily Dickinson, não podendo faltar W. B. Yeats, T. S. Eliot e os canônicos William(s) Blake e Shakespeare, citados frequentemente na prosa crítica de Auden – em *The dyer’s hand* (1962) há um longo estudo acerca da musicalidade e das peças de Shakespeare.

Para melhor compreender o caminho percorrido pela poética de Auden, destacamos as palavras de Graham Hough em “A lírica modernista” (1999) sobre Rimbaud. Hough afirma que na poesia moderna os

códigos de nova invenção se sobrepõem ao código do conhecimento comum. Mesmo as primeiras obras de Rimbaud eram versos latinos extremamente elaborados que ele escreveu na escola, e seus primeiros poemas em francês eram tributos a Coppée e Banville, poetas estabelecidos de sua época. Em outros poetas – Yeats e Eliot, Mallarmé e Valéry, Rilke e George, Montale e Quasimodo, Machado e Lorca –, a dialética entre tradição e inovação parece ser uma das fontes principais de suas obras. Mesmo os comunistas Brecht e Neruda, ideologicamente comprometidos com o futuro, veem-no com suas raízes na história e no inelutável passado (HOUGH, 1999, p. 257).

Neste momento, como em Baudelaire, a ruptura poética acentua no eixo temático, voltada para as questões socioeconômicas e para o papel da própria arte em meio ao turbilhão do progresso, acentuando a consciência da tensão entre a sensibilidade moderna e as formas de sentir vigentes na época. Nos poemas publicados posteriormente, ainda segundo Hough, Rimbaud se volta ao novo e imprevisível da linguagem, deixando de perceber a imensa massa e peso da cultura herdada – das crenças, mitos, lendas e hábitos poéticos (*Idem. Ibidem*).

Com o advento de estudos de toda sorte, psicólogos e mesmo os antropólogos revelaram sistemas simbólicos anteriores às estruturas culturais aceitas como normais, assim o poeta tem à disposição todos os mitos do mundo, mas nenhum que possa impor como inquestionável. A poesia não pode, segundo Hough (1999), se filiar a única força intelectual unificadora e inevitável: as ciências naturais. Cabe ao poeta fabricar seu próprio mito ou escolher um dentre os existentes. Hough propõe que, do ponto de vista da poesia, os grandes sistemas mitológicos pertencentes aos “nossos” tempos são o freudiano e o marxista, mas ressalta: “são apenas mitos como outros quaisquer” (HOUGH, 1999, p. 258), pois o marxismo não oferece material que a poesia já não possua e quanto aos estudos da mente, o próprio Freud reconhece que não descobrira o inconsciente, mas os poetas e artistas (*Idem. Ibidem*).

Nesta via de mão dupla, entre tradição e modernidade, Rainer Emig destaca a consciência de Auden ao fazer uso das formas tradicionais, pois a estas impõe apreciações aos modos de fazer do próprio autor. O poeta mais citado pelos críticos nesta condição de referência é T. S. Eliot (1888-1965), com as imagens de seu mais conhecido trabalho, *The waste land* (1922). Em 1928 Auden lançou uma primeira e artesanal versão de *Poems*⁸² e em um poema sem título, cujo primeiro verso é “We saw in spring⁸³”, há a descrição de uma cena surreal, onde um inespecífico “we” avista objetos estranhos e ambíguos, cujos significados estão, segundo Emig, implícitos nos espaços entre as associações de termos bem como foram aplicados por Eliot em “The burial of dead” (1922) (EMIG, 2000, p. 8-10).

Ainda no mesmo *Poems*, outro poema sem título, cujo primeiro verso é “Consider if you will how lovers stand”, Rainer Emig destaca como óbvias as alusões ao poema “The Tempest”, de Eliot, mas desta vez, mais do que parafraseá-lo, Auden rejeita e ridiculariza o modelo. Esta paródia, segundo Emig, introduz um novo ideal poético: “clinical mindedness”,

⁸² “Edição não comercial, limitada a 45 exemplares, composta numa pequena impressora de Stephan Spender” (LIMA, 2012, p. 271).

⁸³ Auden descartou o poema de suas coletâneas. Versão retirada da internet: “We saw in Spring / The frozen buzzard / Flipped down the weir and carried out to sea. / Before the trees threw shadows down in challenge / To snoring midges. / Before the autumn came / to focus stars more sharply in the sky / In spring we saw / The bulb pillow / Raising the skull, / Thrusting a crocus through clenched teeth.” In: <http://books.google.com.br> – *W.H. Auden*, editado por Dr John Haffenden. Data do acesso: 05 ago. 2013.

a saber, com exceção das paródias, o poema raramente contém imagens concretas, só abstrações que são tratadas como objetos reais pela junção com nomes e verbos que lhes atribuem percepções concretas como em “the suction of good-bye” e “ligatured the ends of a farewell” (*Idem*, p. 10-11), algo como “a sucção do adeus” e “atados os fins de uma despedida”, respectivamente.

Este primeiro momento de modelagem e pura brincadeira com a língua é rapidamente deixado para trás. A poética de Auden avança para a crítica da própria literatura já na edição comercial de *Poems* (1930). As imagens abstratas do mundo devastado de Eliot cedem espaço à tensão entre o passado e a perspectiva de futuro; assoalhando tradições e atitudes para avançar com bom-humor e vigor. Na ordenação temporal da poesia inglesa, Auden é colocado, já neste início, na geração de modernos pós Eliot. “The atmosphere of schoolboy plotting, the heartiness, the assonances and half-rhymes, all these were wonderfully refreshing after the dryness of Eliot and his imitators⁸⁴”, afirmou Julian Symons ao descrever a recepção dos primeiros leitores de Auden (*apud* FUEL, 1973, p. 33).

“Sir, no man’s enemy, forgiving all” trata da problemática da forma na poesia, explicitamente, de maneira bastante similar ao “Thou art indeed just, Lord”, de Gerard Manley Hopkins. Neste, a voz do poema em prece, clama a “God” para que mude as barreiras da vida. O poema de Auden adota a forma da prece e o chamamento “Sir”, porém o tom não é de apelo, mas de ordem como mostra o primeiro verso: “Sir, no man’s enemy, forgiving all / But will his negative inversion, be prodigal”. Ainda segundo Rainer Emig, “since the addressed force is sympathetic or at least not hostile to all men, all-forgiving except for the negative inversion of the will (whatever that may be), it can hardly deny the request anyway”⁸⁵ (EMIG, 2000, p. 23-34).

Destacamos esta passagem do crítico, pois, além de apontar a paródia do poema de Hopkins, explicita, no comentário entre parênteses (“whatever that may be”), a dificuldade de compreender as inversões sintáticas no estilo audenesco. Neste caso, nos parece que a “inversão” da qual trata o poema possa estar relacionada à troca de papéis logo no primeiro verso tanto pelo imperativo quanto pela negatividade que impõe, ou seja, de um Deus que guia a vida com a voz que quer ditar quais os caminhos a serem trilhados, mas precisa, de qualquer forma, da ajuda de Deus e para isto Ele não é todo perdão, pode haver retaliações. O

⁸⁴ “A atmosfera do enredo escolar, o vigor, as assonâncias e as meia rimas, tudo isto foi maravilhosamente refrescante depois da secura de Eliot e seus imitadores”.

⁸⁵ “Já que a força endereçada é simpática, ou pelo menos não é hostil com todos os homens, completamente perdão a não ser pela negativa inversão da vontade (seja lá o que isto quer dizer), ela [a força] não pode, de qualquer forma, negar o pedido.”

crítico atribui esta complexa inversão a outra forte influência sobre a poética de Auden, a língua alemã, afirmando que Auden vivia na Alemanha quando escreveu este poema, sendo tal construção gramatical comum no alemão coloquial.

Esta influência da língua alemã aparece principalmente nas peças e se deve ao contato de Auden e Christopher Isherwood com o movimento “German experimental stage” nos anos 1920. Entretanto, o principal modelo foi o “German epic drama” que teve como grande expoente Bertolt Brecht (1898-1956). *Age of Anxiety* (1944-1946), um dos mais aclamados trabalhos de Auden, foi escrito aos moldes de Brecht (HOGGART, 1951, p. 71-75).

Outro ponto interessante é a obra de arte como instrumento pedagógico. Auden, ao buscar transmitir ensinamentos através de sua poesia, retorna a Mallarmé e a poesia do século XIX, à sacralidade da poesia, não do poeta. No entanto, a mensagem não é gratuita, pois Auden subverte no jogo lúdico da linguagem, transformando-a em um jogo de conhecimento que, para compreendê-la, implicaria saber o percurso histórico, social e literário.

Richard Hoggart destaca os modos de fazer soneto de Rainer Maria Rilke (1875-1926) como o mais usado por Auden, que por sua vez, acabou domando-o sob suas técnicas:

There is the same clear symbolisation in landscape and incident of abstract problems otherwise difficult to express; the same unheralded jump into narrative which requires the reader to pick up the legend as he goes along (e.g. Rilke: “They sit and watch it playing at his feet / Half consciously...”, and Auden: “They wondered why the fruit had been forbidden / It taught them nothing new...”); there is the same air of quite control, the same unhurried and largely unrhetoical assurance of tone, which comes mainly from having firm symbols to manipulate⁸⁶ (HOGGART, 1951, p. 42-43).

Hoggart ainda aponta duas outras técnicas frequentes na poética de Rilke utilizadas por Auden. Uma seria o uso exagerado de alguns movimentos como três epítetos ou nomes: “The friend, the rash, the enemy, / The enchanted, the world, the sad”. O outro seria acrescentar ao verso de duas ou três orações um simples e rápido final (em itálico): “And watched the country kids arrive, *and laughed* / And plunged into the college quad, *and broke* / And wept, and grew enormous, *and cried woe*” – versos dos poemas “In the time of war” e “The quest” citados por Hoggart (HOGGART, 1951, p. 44-45).

⁸⁶ “Há a mesma simbologia na paisagem e incidentes de problemas que, embora abstratos, são difíceis de expressar; a entrada inesperada na narrativa, não permite que o leitor consiga anteciper o desenrolar da história (ex.: Rilke: ‘Eles sentam e o assistem brincar aos seus pés / Meio consciente...’, e Auden: ‘Eles imaginam o porquê a fruta fora proibida / Isso não os ensinou nada...’); há o mesmo ar de controle, assumem o mesmo tom calmo e sem retórica, que se dá através dos muitos símbolos a serem manipulados.”

Frederick Buell (1973) partilha desta mesma opinião de Hoggart, mas acrescenta algumas distinções entre as duas poéticas:

Unlike Rilke, Auden is not concerned with creating a poetic myth or image as a part of a mystic quest, the attempt to reach the “unheard center”, nor is Auden’s process of composition something genuinely contemplative, a process in which ideas and images emerge simultaneously from intuition and reason. Almost all of the sonnets should be interpreted as play within a number of “givens”, that is within a body of rhetoric, ideas, and images derived in the main from outside sources, ranging from popular stereotypes to literary history but in particular the work of one poet, and which would lie as if performed in the vocabulary of the wittily intelligent⁸⁷ (BUELL, 1973, p. 175).

Dentre os movimentos artísticos considerados modernos, Frederick Buell destaca as semelhanças e as diferenças entre o Dadaísmo e a poética de Auden. No que concerne às semelhanças, tanto nas obras dadaístas quanto nos poemas iniciais de Auden permeiam fantasias empregadas como arma para demolir as noções contemporâneas de cultura e, conseqüentemente, a sociedade que a cria. Além da quantidade de artistas envolvidos (dadaísmo é um movimento que ocorreu em vários países enquanto que o grupo de Auden não passava de alguns poucos poetas), as distinções acontecem também no campo da linguagem. Os experimentos dadaístas tentavam destruir as noções literárias de forma e sonoridade, além dos significados estabelecidos da linguagem. Auden, por sua vez, fez uso de formas tradicionais, embora sempre subvertendo-as ou burlando a seriedade ao brincar com elas, mas sem nunca tentar destruir a noção de literalidade (BUELL, 1973, p. 62-68).

Em *Collected Poems* (1976) – nosso livro de referência, cujos poemas estão organizados pelas datas de publicação – o primeiro poema a ser explicitamente dedicado a outro poeta chama-se *Letter to Lord Byron*. Trata-se de um livro com um único longo poema emancipado de *Letters from Iceland* (1937), com um fôlego de trinta e duas páginas e que foi escrito entre julho e outubro de 1936. Nestas páginas estão mil cento e treze versos distribuídos em cento e cinquenta e nove estrofes com sete versos cada. O esquema de rimas é A-B-A-B-B-C-C, sendo acústicas e visuais (“lazy”, “hazy” e “crazy” – p. 83) ou somente visuais (“is”, “implies” e “faculties” – p.83).

⁸⁷ “Diferente de Rilke, Auden não está preocupado em criar um mito poético ou uma imagem que faça parte de uma questão mítica, na tentativa de alcançar o “centro não escutado”, nem é o processo de composição de Auden alguma coisa genuinamente contemplativa, um processo no qual ideias e imagens emergem simultaneamente da intuição e da razão. Quase todos os sonetos deveriam ser interpretados como uma peça com um número de ‘informações dadas’, que está compreendida no conjunto de retórica, ideias e imagens derivadas da fonte principal, num movimento para fora, indo do estereótipo popular à história da literatura, mas em particular o trabalho de um poeta, e que estaria mentindo como se atuasse em vocabulário sagazmente inteligente.”

Quanto a forma, “It’s a collage that you are going to read / I want a form that’s large enough to swim in”⁸⁸. Esta collage estaria nos moldes da *Ottava Rima* bastante utilizada pelo próprio Byron, mas o remetente prefere a desafiadora *Rime Royal*: “Ottava Rima would, I know, be proper, / The proper instrument on which to pay / My compliments, but I should come a cropper / Rhyme-royal’s difficult enough to play”⁸⁹ (AUDEN, 1991, p. 92). Sobre este deboche com Byron, Houggart afirma que “Auden has caught Byron’s jauntiness and facetiousness; he uses similarly invocation, parenthesis, a wide, idiomatic and often superficial sweep, and the emphatic close on the final couplet”⁹⁰ (HOUGGART, 1951, p. 51).

A primeira das quatro seções em que está dividido o poema começa respeitosamente “Excuse, my lord, the liberty I take / In thus addressing you”⁹¹, mas logo muda para o sarcasmo “I know that you / will pay the price of authorship and make / The allowances an author has to do”⁹², sugerindo ao badalado poeta romântico George Gordon Byron (1788-1824), famoso pelos excessos e gastos exorbitantes, que pague o que lhe for de direito. Na tentativa de aprender manusear os novos meios de comunicação assim como Alexandre Pope (1688-1744), o remetente explicita o desejo de conversar informalmente sobre a poesia de ambos e muitas outras coisas.

O remetente se apresenta com vinte e nove anos e diz que acabou de ler um dos trabalhos mais renomados de Byron, *Don Juan* (1819), em uma viagem de navio rumo a Reykjavik, capital da Islândia. O destinatário está morto e enterrado como percebemos nos versos “Perhaps you fell the same beyond the tomb”, “Even in scribbling to a long-dead poet” e “You’ve all eternity in which to read it”⁹³.

Dentre as inúmeras menções a escritores, destacamos “Professor Housman” que lhe ensinou como as enfermidades são frutíferas à humanidade.

Professor Housman was I think the first
To say in print how very stimulating
The little ills by which mankind is cursed,
The colds, the aches, the pains are to creating;

⁸⁸ “É uma colagem que você vai ler / Quero uma forma que seja ampla o suficiente para navegar”.

⁸⁹ “Oitava Rima seria mais apropriada, eu sei, / O instrumento apropriado com o qual pagar / Meus compliments, mas eu poderia falhar / Rhyme-royal é difícil o suficiente de manusear”.

⁹⁰ “Auden capitou os ares esnobes e debochados de Byron; usando de maneira semelhante a invocação, parênteses, uma ampla e superficial varredura recheada de expressões idiomáticas, além do fechamento [de cada estrofe] com um enfático couplet.”

⁹¹ “Perdoe, *my lord*, a liberdade / Em me endereçar a você”.

⁹² “Sei que você / deve pagar os diretos autorais e fazer / As concessões que cabem a um autor”.

⁹³ “Talvez você se sinta do mesmo jeito além da tumba”, “Mesmo copiando um poeta morto há tempos” e “Você tem a eternidade inteira para lê-la”, respectivamente.

Indeed one hardly goes too far in stating
That many a flawless lyric may be due
Not to a lover's broken heart, but 'flu⁹⁴.
(CP, p.99)

Versos bastante elogiosos são dedicados também a Jane Austen (1775-1817), a quem temeu incomodar com os infortúnios alheios:

Which would least likely send my letter back?
But I decided that I'd give a fright to
Jane Austen if I wrote when I'd no right to,
And share in her contempt the dreadful fates
Of Crawford, Musgrove, and of Mr Yates⁹⁵.
(CP, p.102)

Portadora de uma arte maior, “Then she's a novelist. I don't know whether / You will agree, but novel writing is / A higher art than poetry altogether”⁹⁶. À frente de seu tempo: “But the art for which Jane Austen fought, / Under the right persuasion bravely warms / And is the most prodigious of the forms.”⁹⁷ A época em ela escreveu não foi capaz de compreender seu trabalho, a autora escreveu para a posteridade, quando recebeu a devida admiração, “But tell Jane Austen, that is, if you dare, / How much her novels are beloved down here”⁹⁸. O entusiasmo do remente por Austen supera as expectativas: “You could not shock her more than she shocks me; / Besides her Joyce seems innocent as grass”⁹⁹.

Paralelo às homenagens, percebemos “alfinetadas” à sua cena literária contemporânea. Colegas só preocupados com seus “Collected works” e contribuem para o desprestígio da arte, que por sua vez, que não perde o rebolado: “because it's true Art feels a trifle sick / You mustn't think the old girl's lost her kick”¹⁰⁰. Mesmo à baixa cotação de Plato's, the Good, the Beautiful e the Truth, ou seja, os conceitos tidos como estáveis e eternos – as ideias de Platão,

⁹⁴ “Professor Housman / foi o primeiro, eu acho / A dizer em impressos o quão estimulante / As pequenas mazelas com as quais a humanidade é assolada, / Os resfriados, as queimações, as dores são para criação; / De fato dificilmente alguém tem coragem de afirmar / Que muitas das líricas perfeitas se devem / não a um coração partido, mas à gripe.”

⁹⁵ “Qual iria gostar menos de me responder à carta? / Mas eu decidi que amedrontaria / Se Jane Austen escrevesse pois não tenho o direito, / E compartilhar em seu contentamento os fatos horríveis / de Crawford, Musgrove, e de Mr. Yates.”

⁹⁶ “Então ela é romancista./ Não sei se / você concorda, mas romances são / Uma arte mais alta que toda a poesia”.

⁹⁷ “Mas a arte pela qual Jane Austen lutou, / Bravamente envolve com a persuasão precisa, / e é a mais prodigiosa das formas.”

⁹⁸ “Mas diga a Jane Austen, se você ousar / O quanto os romances dela são amados aqui”.

⁹⁹ “Provavelmente você não a chocará mais do que ela me choca; / Perto dela, Joyce parece tão inocente!”

¹⁰⁰ “Pois é verdade que a Arte se sente meio adoentada / Você não deve pensar que velha menina perdeu o rebolado”.

o Bem, a Beleza e a Verdade – já não condizem. Na irônica celebração a modernidade, Charles Baudelaire (1821-1867), o *voyeur* e os bulevares com construções altas, pessoas confinadas como gado e o descaso da modernidade para com os pobres:

How nice at first to watch the passers-by
 Out of the upper window, and to say
 “How glad I am that though I have to die
 Like all those cattle, I’m less base than they!”
 How we all roared when Baudelaire went fey.
 “See this cigar”, he says “it’s Baudelaire’s.
 What happens to perception? Ah, who cares?”¹⁰¹
 (CP, p. 103)

Toda a grandeza do poema é menosprezada em seus próprios versos: “And since she’s on a Holiday, my Muse / Is out to please, find everything delightful / And only now and then be mildly spiteful”¹⁰². Ao contrário do que afirmavam poetas Românticos como Byron, o poeta remetente está sem sua musa e, por isso, diz alcançar poucos versos prazerosos ou maliciosos, mesmo escrevendo aos moldes do próprio Byron. Além disso, as condições em que escreve, “I’m writing this in pencil on my knee, / Using my other hand to stop me yawning”¹⁰³, fazem contraponto à famosa “torre de marfim” em que se refugiava o privilegiado poeta Romântico e mesmo sabendo que seus versos não são “classics as in Chaucer’s day”¹⁰⁴, o poeta pensa que “At least my modern pieces shall be cheery”¹⁰⁵. Pura ironia, tratando-se de um poema tão longo, diverso e bem estruturado.

Na outra ponta, a relação entre escritor e editor também está presente. Não competirá no mercado por não está à altura de D. H. Lawrence (1885-1930) ou Ernest Hemingway (1899-1961), mas em outro momento está certo que “I love my publishers and they love me, / At least they paid a very handsome fee / To send me here. I’ve never heard a grouse”¹⁰⁶, nomeando as mais badaladas editoras do momento, “Either from Russell Square or Random House”. Rainer Emig assegura que estas “alfinetadas” tratam de elementos biográficos que mostram Auden brincando com seu posto de autor estabelecido e o herói de Byron, Don Juan,

¹⁰¹ “Que legal, à primeira vista, assistir aos transeuntes / Do outro lado da janela superior e dizer / ‘Que feliz estou, mesmo que tenha que morrer / Como todos aqueles bezerros, sou menos primário que eles!’ / Como todos nós urramos quando Baudelaire ficou místico. / ‘Vê essa cigarra’, ele diz ‘é do Baudelaire. /

Que acontece com a percepção? Ah, quem se importa?”

¹⁰² “E já que ela está de férias, minha Musa / está se divertindo, acha tudo prazeroso / E só de vez em quando é um pouco maliciosa”.

¹⁰³ “Estou escrevendo a lápis, ajoelhado, / Usando a outra mão para parar de bocejar”.

¹⁰⁴ “Clássicos como os do tempo de Chaucer”.

¹⁰⁵ “Pelo menos meus escritos modernos podem ser alegres”.

¹⁰⁶ “Amo meus editores e eles me amam, / pelo menos pagam uma boa quantia / Para me mandar aqui. Nunca ouvi um pio”.

contribui como modelo de inglês exilado que reforça sua superioridade natural com características e locações estrangeiras, tornando-se mais atraente aos olhos dos ingleses.

Em sequência, temos três poemas escritos ao fim de 1938 e início de 1939, cujos títulos revelam as homenagens: “Rimbaud”, “A. E. Housman” e “Edward Lear”. Nestes três poemas o foco está nas faces públicas dos poetas, comentando, não descrevendo-os ou narrando suas histórias. Similar a uma caricatura (imagem preferida de Auden de acordo com HOUGGART, 1951, p. 66), Auden busca sintetizar as imagens (uma de suas obsessões) dos poetas em um único verso.

De Edward Lear (1818-1888), Auden buscou a graça quase surrealista para realizar a piada como forma de liberar-se do autoelogio (HOUGGART, 1951, p.15). O poema¹⁰⁷ conta a história do pintor e escritor inglês, destacando sua irreverente visão do mundo e seus poemas sobre criaturas imaginárias, adorados pelas crianças. Lear sofria de depressão, “his Terrible Demon”, e deixou a Inglaterra em 1837 para viver na Itália.

Assim como o anterior, o poema¹⁰⁸ seguinte trata da biografia de seu homenageado. Housman (1859-1936) era um brilhante pupilo em Oxford, mas falhou nos exames finais possivelmente devido ao coração partido, pois se sentiu rejeitado por Moses Jackson, o amor de sua vida. Toda a raiva de Housman foi despejada em latim nos seus artigos sobre poesia. Quando seu trabalho foi reconhecido, ele se tornou “The Latin Scholar of his generation”. Enquanto isso, “Kept tears like dirty postcards in a drawer”. Na última estrofe, a obsessão pela morte, quando, na verdade, poderia ser o que quisesse.

O francês Arthur Rimbaud (1854-1891) também surge com seus desamores e sabores. Paul Verlaine, his weak and lyric friend, trouxe-lhe as bebidas. A poesia de Rimbaud é classificada como de estilo simbolista e sua linguagem é permeada de riqueza sonora e de imagens, denotando um caráter sensorial aos versos. Rimbaud deixou de escrever aos 20 anos. Então decidiu ser negociante na África, onde “he dreamed of a new self”.

The nights, the railway-arches, the bad sky,
His horrible companions did not know it;
But in that child the rhetorician’s lie
Burst like a pipe: the cold had made a poet.

Drinks bought him by his weak and lyric friend
His senses systematically deranged,
To all accustomed nonsense put an end;
Till he from the lyre and weakness was estranged.

¹⁰⁷ Ver anexo IV.

¹⁰⁸ Ver anexo IV.

Verse was a special illness of the ear;
 Integrity was not enough; that seemed
 The hell of childhood: he must try again.
 Now, galloping through Africa, he dreamed
 Of a new self, the son, the engineer,
 His truth acceptable to lying men.¹⁰⁹
 (CP, p.181)

Além dos poemas “nomeados”, a poética de Auden apresenta várias outras homenagens em suas dedicatórias. Uma parte considerável destes poemas foi publicada nos anos 1960. Dentre os homenageados estão o grande amigo Christopher Isherwood com “The geography of the house” (CP, p. 698), o sexto dos doze poemas que compõem “Thanksgiving for a habitat” (CP, p. 687). Há poemas dedicados a outros poetas como “The cave of making” (CP, p. 691) em memória de Louis McNeice (1907-1963).

Havia uma relação pessoal entre Marianne Moore (1887-1972) e Auden que, além do poema “A mosaic for Marianne Moore”¹¹⁰, escreve também um artigo sobre a poesia de Marianne Moore (cf. *The dyer’s hand*, 1962, p. 296-308). A admiração pelo trabalho um do outro foi mútua como podemos depreender pelo poema e também por correspondências que trocavam comentando os tramites das publicações como nesta carta escrita em 1944 por Moore a Auden:

I have been re-pondering [Auden’s long poem] *For the Time Being*, which came to me some days ago from Random House, perhaps at your suggestion. The dilemma—the scourge if it is not blasphemous to speak so—of awareness, has never been better expressed than in these thoughts of yours about anxiety and “heaven” and the mortal stress of being obliged to do what one does, alone. Your work has strength and your art is safe so long as you are safe,—you are well, I mean, and can write.¹¹¹ (*theamericanreader.com*).

O poema à Marianne Moore é o nono dentre os onze poemas de “Eleven occasional poems” (CP, p. 751). Ainda há vários outros poemas de ocasião por leituras de artigos “A new year greeting” (CP, p. 837); filmes assistidos e músicas escutadas, “Six commissioned

¹⁰⁹ “Rimbaud // As noites, os arcos da ferrovia, o feio céu, / Não o sabiam sequer suas horríveis companhias; / A mentira retórica, qual chaminé, o / Queimava em criança: do frio nascera a poesia. // O álcool que o amigo fraco e lírico ofertara / Metodicamente os sentidos desregrou, / Pôs fim ao contra-senso ao qual se acostumara; / Até que de lira e fraqueza se afastou. // O verso era uma doença especial do ouvido; / A integridade não era o bastante; ali estava / O inferno da infância: devia tentar de novo. // Agora, cavalgando em África, sonhava / Com um outro eu, um filho, alguém bem sucedido, / E sua verdade aceita pelos mentirosos.” (Tradução: João Moura Júnior).

¹¹⁰ Ver anexo IV

¹¹¹ “Estive reconsiderando *For the Time Being* [um longo poema de Auden], que chegou até mim alguns dias atrás da [editora] Random House, talvez por sua indicação. O dilema – o tormento, se não blasfemo dizê-lo – do conhecimento, nunca foi tão bem expressado quanto nestes seus pensamentos sobre ansiedade e “paraíso” e o estresse mortal de ser obrigado a fazer sozinho o que outros fazem. Seu trabalho possui força e sua arte é segura assim como você é seguro –, quero dizer, você está bem e pode escrever.”

texts” (CP, p. 811); aos amigos, por suas aposentadorias, “Eulogy” (CP, p. 762) e “A toast” (CP, p. 771); mas principalmente por falecidos, sejam entes próximos, “Epithalamium” (CP, p. 760), ou personagens históricos com John Kennedy, “Elegy for J.F.K”. Com quatro estrofes de três versos cada, as perguntas sem respostas permanecem e conduzem o leitor à reflexão acerca das circunstâncias em que morreu “a just man”: “Remembering his death, / How we chose to live / Will decide its meaning” (CP, p. 754).

Mais que sinais de fim de carreira, a poesia dos últimos dez anos de vida de Auden reafirma a poética do diálogo, constituída de várias instâncias, atenta à arte, a sociedade e, como desde o início, recheada de referências privadas, só que agora os nomes dos “santos” foram revelados.

Com o olhar e, principalmente, com as palavras do próprio poeta, observemos dois poemas que escritos em tempos distantes, trazem de modos diversos a grande questão da poética audenesca: a própria Literatura e suas relações com o (ser) humano. O primeiro, um renomado poema, muitas vezes estudado e citado, “Musée des Beaux Arts”, escrito em 1938:

About suffering they were never wrong,
The Old Masters; how well, they understood
Its human position; how it takes place
While someone else is eating or opening a window or just walking dully along;

How, when the aged are reverently, passionately waiting
For the miraculous birth, there always must be
Children who did not specially want it to happen, skating
On a pond at the edge of the wood:
They never forgot
That even the dreadful martyrdom must run its course
Anyhow in a corner, some untidy spot
Where the dogs go on with their doggy life and the torturer's horse
Scratches its innocent behind on a tree.

In Breughel's *Icarus*, for instance: how everything turns away
Quite leisurely from the disaster; the ploughman may
Have heard the splash, the forsaken cry,
But for him it was not an important failure; the sun shone
As it had to on the white legs disappearing into the green
Water; and the expensive delicate ship that must have seen
Something amazing, a boy falling out of the sky,
had somewhere to get to and sailed calmly on.¹¹²

¹¹² “Musée des Beaux Arts// No que respeita ao sofrimento, nunca se enganavam / Os velhos mestres: quanto bem lhe compreendiam / A humana posição; de que maneira ocorre / Emquanto alguém está comendo ou abrindo uma janela ou somente andando ao léu. / Como, quando os de idade aguardavam reverentes, apaixonadamente / O milagroso nascimento, deve sempre haver / Crianças que não desejam particularmentevque aconteça, patinando / Num lago junto à beira da floresta: / Eles jamais esquecem / Que mesmo o pavoroso martírio deve prosseguir seu curso / De qualquer modo num canto, nalgum lugar desasseado / Onde os cães levam sua vida canina e o cavalo do algoz / Raspa o traseiro inocente de encontro a uma árvore. // No *Ícaro* de Breughel, por

(CP, p. 179)

O poema contém três estrofes, num total de vinte e um versos longos, com orações completas, em *enjambement*, como em uma narrativa. Assim, mais do que os meios de comunicar-se, o poema foca na mensagem, quando mais uma vez Auden faz reverência aos modos como a Literatura chegou em suas mãos. A última estrofe do poema descreve o quadro de Peter Brueghel (1525-1569), *Landscape with the Fall of Icarus*¹¹³ (1560), cuja dramaticidade está na continuidade da vida enquanto a tragédia acontece. Em destaque, a personagem da mitologia grega Icarus, filho de Dédalos, retratada também em *Metamorfoses* (8 a. C.), de Ovídio. Estudiosos da obra de Auden ressaltam a apreciação estética do poeta pela pintura.

Os “Old Masters”, como Ovídio e Brueghel, capitaram a presença do sofrimento humano em momentos frívolos. As ansiedades dos velhos contrastam com as das crianças que estão em outro momento, cheias de perspectivas e, por isso, têm olhos voltados em outra direção. O sofrimento permeia todos os ambientes e segue sem interpelar o ordinário da vida, seja na vida canina do cão ou na inocência do cavalo do algoz, que se coça enquanto espera seu dono cumprir seus deveres. Às coisas mais extraordinárias como um jovem despencando, desobediente, não cabem atrapalhar a rotina de um homem da terra, concentrado em semear o pão.

Mantém-se da poética audenesca a tensão entre, desta vez, dois polos distintos (e aparentemente convencionais): a grandeza do extraordinário e a simplicidade do ordinário. Os dois compõem a vida; a arte, especialmente a literatura, reflete sobre e com os dois. Reflete, não toma partido. O trânsito entre os dois polos, com suas diversas estações e interferências, está apartado pela moldura de um museu que privilegia a arte pela arte. Entretanto, as aparentes e inofensivas deformidades do poema e dicotomia entre extraordinário e ordinário ficam ainda mais tensas quando nos atentamos para o contraste do poema desforme, tratando de coisas comuns, sob o título e a moldura de “museu de belas artes”.

“Musée des Beaux Arts” é um dos poemas escolhidos por Rainer Emig para tratar as perspectivas plurais da poética de Auden no caminhar à pós-modernidade, destacando a mudança da Inglaterra para os Estados Unidos na ocasião em que o poema foi escrito, fato

exemplo: como tudo volta as costas / Pachorrentamente ao desastre: o arador bem pode ter ouvido / A pancada n'água, o grito interrompido, / Mas para ele não era importante o malogro; o sol brilhava / Como cumpria sobre as alvas pernas a sumir-se nas águas / Esverdeadas; e o delicado barco de luxo que devia ter visto / Algo surpreendente, um rapaz despencando do céu, / Precisava ir a alguma parte e continuou calmamente a velejar.” (Tradução: José Paulo Paes).

¹¹³ Ver reprodução da imagem no anexo III.

que distanciou Auden do eurocentrismo, pois não há referências europeias ou inglesas no poema. Emig afirma ainda que “The poem discusses the relation between individual tragedy and suffering in the context of both art and normality¹¹⁴” (EMIG, 2000, p. 129).

Ao transbordar a moldura, o poema vai além, pois reflete igualmente acerca da incapacidade da bela arte interferir no cotidiano das necessidades físicas como plantar para comer e se coçar. Onde alcançam as questões metafísicas? Seriam as questões levantadas pelos Velhos Mestres capazes de cercar o sofrimento humano? Seria à bela arte suficiente ser bela? Na simplicidade aparente das formas e a narrativa corrente pode transbordar também uma crítica irônica aos “grandes mestres” que privilegiavam questões metafísicas “ignorando” o sofrimento físico diário do aqui e agora, seja na ansiedade pela perpetuação quando próximo da morte, seja na tranquilidade pueril de quem tem a vida toda pela frente. Diferente do beletrismo, o poema diz a verdade do desencanto, para desintoxicar.

Seria possível pensar que as perspectivas dos mestres das belas artes estão muito distantes do cotidiano e, por isso, não são capazes de inserir-se, como afirma a poética audenesca, no mundo de todos, nem de cada um. Por outro lado, no olhar do crítico Luiz Costa Lima, são os homens que não se atentam para o extraordinário apontado pelos “Old Masters”.

Luís Costa Lima inclui o referido poema “Musée des Beaux Arts” sob a análise da “dimensão ontológica como limite da impessoalidade”, ressaltando também o “aparente desleixo formal” do poema que mascara uma tensão que seria a indiferença humana, “tão distintas da sabedoria que (Auden) reconhecia nos mestres pintores” (LIMA, 2012, p.301). A queda de Ícarus seria um modelo dessa indiferença, pois enquanto este sofre, os outros (o velho, as crianças e o arador) permanecem inertes, na perspectiva ontológica: “próprio da vida humana é o encerramento de cada um em sua própria cela” (*Idem, Ibidem*). Lima trata a disposição dos homens, dos animais e do ser alado como “formalmente caótica” que se transforma em “isomórfica” diante do sofrimento relatados pelos mestres (*Idem, Ibidem*).

Em contraponto a “Musée des Beaux Arts”, propomos o esquecido “A thanksgiving”, escrito trinta e quatro anos após aquele, meses antes do falecimento de Auden. Traduzido como “Ação de graças” por João Moura Júnior, o poema realmente parece tratar-se de um momento fraterno e festivo. Este seria o “momento” do poeta Auden na literatura, um apanhado de sua breve contribuição.

¹¹⁴“O poema discute a relação entre a tragédia individual e sofrimento em ambos os contextos de arte e normalidade.”

A voz do poema se confunde com a do próprio Auden, em uma das raras vezes em que há um único “eu”, assumindo na primeira pessoa do discurso *self*. O tom de reflexão se mantém e abrange desde a pré-adolescência da primeira estrofe, quando já descobre a tensão entre o profano e o sagrado, entre o que dizem e o que falam,

When pre-pubescent I felt
that moorlands and woodlands were sacred:
people seemed rather profane.

à amadurecida voz que agradece

Now, as I mellow in years
and home in a bountiful landscape,
Nature allures me again.

Quanto à Literatura, a perspectiva é histórica e revela suas preciosas influências

Thus, when I started to verse,
I presently sat at the feet of
Hardy and *Thomas* and *Frost*.

Da ousadia do iniciante passou as baladas líricas, assumindo W. B. Yeats (1865-1939) e Robert Graves (1895-1985) na metafísica e na mitologia de seu “Someone” importante, mas dificultoso amor “proibido” por Chester Kallman.

Falling in love altered that,
now Someone, at least, was important:
Yeats was a help, so was *Graves*.

Aos chamamentos do mundo em torno, o poeta ouviu e seguiu a poética do alemão Bertolt Brecht a denunciar e instruir

Then, without warning, the whole
Economy suddenly crumbled:
there, to instruct me, was *Brecht*.

A crença abandonada na infância é retomada pela sensibilidade do poeta antenado e racional. Aos grandes assassinos de século XX não há explicação, busca-se, então, a metafísica da religião.

Finally, hair-raising things
that Hitler and Stalin were doing
forced me to think about God.

O poeta racional e religioso fez uso da filosofia, da psicanálise e, claro, de mais poesia em seu constante refletir e observar para caminhar.

Why was I sure they were wrong?
 Wild Kierkegaard, Williams and Lewis
 guided me back to belief.

Na madureza, com olhar voltado à natureza, o poeta elege “velhos mestres”

Who are the tutors I need?
 Well, Horace, adroitest of makers,
 beeking in Tivoli, and

Goethe, devoted to stones,
 who guessed that – he never could prove it –
 Newton led Science astray.

Na última e emocionante estrofe, um indeterminado “You” (seu grande amor?), grafado com maiúscula, reforçado como “You *all*” (tornando-o plural: vocês *todos*. Seriam, então, os amigos? Os leitores?), recebe o tenro e profundo pensamento de agradecimento, soando como despedida

Fondly I ponder You all:
 without You I couldn't have managed
 even my weakest of lines.
 (CP, 891-892)

Dez estrofes com três versos cada. Mantêm-se as perguntas retóricas. Assumem-se as tão especuladas contribuições e influências que compõem a poética de Auden. Expõem suas diversas fases que apresentam muitas faces de uma mesma paixão: brincar com a linguagem.

Guilherme Merquior comenta a busca do modernismo por formas novas em contraposição a anti-forma do pós-modernismo já vista na poesia *beat* (MERQUIOR, 1980, p. 29). Auden cria poemas em formas metrificadas e até canônicas como soneto, tratando de temáticas na perspectiva moderna de forma política, crítica e criativa.

4.2 Da fantasia juvenil à barbárie da História

Ao longo dos quarenta e cinco anos de produção poética, ocorreram mudanças significativas nos modos como W. H. Auden trataria das questões do seu tempo. Dentre tais questões, destacam-se as críticas sociais e política presentes na sua lírica, as quais serão abordadas a partir de alguns dos poemas mais significativos nesta perspectiva.

O crítico e também poeta Frederick Buell se debruçou sobre a poesia que Auden produziu nos anos 1930, publicando o livro *W. H. Auden as a social poet* (1973), ao qual recorreremos para angariar dados biográficos relevantes para o nosso estudo, bem como informações acerca das primeiras publicações de Auden – uma vez que, embora seja este o período mais estudado da obra do poeta muitos poemas já não estão disponíveis, pois foram retirados das coletâneas pelo próprio Auden. Também com o intuito de desvelar os aspectos da crítica social e política na poesia de Auden, recorreremos ao nosso livro de referência *Collected poems* (1976) e teóricos como Marshall Berman e Guilherme Merquior.

4.2.1 No princípio, era Mortmere

Na adolescência e nos tempos de universidade, Auden escrevia histórias que se passavam em um lugar chamado Mortmere, um mundo privado, repleto de fantasia, que lhe permitia indulgência e acolhimento. Neste mundo era tentador brincar com a tradição literária: Wilfred Owen e Katherine Mansfield se transformam nos familiares deuses Wilfred e Kathy (cf. BUELL, 1973, p. 40). Com a denominação de “The Mortmere group”, circulavam por Oxford, nos anos 1920, Auden, Christopher Isherwood (1904-1986) e Edward Upward (1903-2009). Algumas das principais características de tal Grupo são rubricadas por Buell:

The Mortmere group did have a private language; it represented an indulgence in and use of infantile modes of behavior and expression; it was based on pleasure in nonsense; and it was rebellious in this use of nonsense. Certain of these traits endure, in analogous forms, into Auden’s later work; the hint of a private language remains behind the common analytic language of the thirties¹¹⁵ (BUELL, 1973, p. 162).

Ao recorrer a este tipo de linguagem, Auden desenvolveu, segundo Christopher Isherwood, o “famous clinical detachment” dos primeiros versos, ou seja, a capacidade de se distanciar do que fala, permanecendo inserido, mas numa perspectiva acima do plano do poema (ISHERWOOD *apud* BUELL, 1973, p.53). Neste sentido, Buell afirma que “the nonsense of the Mortmere world is not really hostile to the English literary tradition; it is, in

¹¹⁵ “O grupo Mortmere realmente tinha uma língua própria; o que significava compreensão e uso de expressões e comportamentos infantis; [a língua] era baseada no prazer e em baboseiras, e era persistente nesta falta de senso. Certamente esses aspectos permaneceram, de forma análoga, no mais recente trabalho de Auden; uma pista desta língua se mantém por trás da linguagem comum e analítica [dos poemas] dos anos 1930”.

its creation of a separate fantasy world for the sake of amusement with an escapist tinge, very close to the work of Lewis Carrol and Edward Lear”¹¹⁶ (BUELL, 1973, p. 68).

O poema “The watershed”, de 1927, é um dos quatro remanescentes do primeiro livro de Auden, *Poems*, de 1928:

Who stands, the crux left of the watershed,
 On the wet road between the chafing grass
 Below him sees dismantled washing-floors,
 Snatches of tramline running to a wood,
 An industry already comatose,
 Yet sparsely living. A ramshackle engine
 At Cashwell raises water; for ten years
 It lay in flooded workings until this,
 Its latter office, grudgingly performed.
 And, further, here and there, though many dead
 Lie under the poor soil, some acts are chosen,
 Taken from recent winters; two there were
 Cleaned out a damage shaft by hand, clutching
 The winch a gale would tear them from; one died
 During a storm, the fells impassable,
 Not at his village, but in wooden shape
 Through long abandoned levels nosed his way
 And in his final valley went to ground.

Go home, now, stranger, proud of your young stock,
 Stranger, turn back again, frustrate and vexed:
 This land, cut off, will not communicate,
 Be no accessory content to one
 Aimless for faces rather there than here.
 Beams from your car may cross a bedroom wall,
 They wake no sleeper; you may heat the wind
 Arriving driven from the ignorant sea
 To hurt itself on pane, on bark of elm
 Where sap umbaffled rises, being spring;
 But seldom this. Near you, taller than grass,
 Ears poise before decision, scenting danger.¹¹⁷

¹¹⁶ “O absurdo mundo de Mortmere não é completamente hostil à tradicional literatura inglesa; é, na verdade, um mundo a parte, de fantasia, criado para o entretenimento com um toque de escapismo, muito próximo dos trabalhos de Lewis Carrol e Edward Lear”.

¹¹⁷ “O divisor de águas// Quem permanece, o nó deixado pelo divisor de águas./ Na estrada molhada entre a grama resistente, / Abaixo dele vê o chão lavado e despedaçado, / Sons da linha férrea correndo em direção ao bosque, / Uma indústria já adormecida, / Praticamente sem vida. / Vivendo parcamente. Uma velha máquina / Em Cashwell levanta água, por dez anos / Permanece em trabalhos banhados até hoje, / Sua última repartição, a contragosto realizada. / E, mais além, aqui e ali, apesar de muitos mortos / Estarem sob o solo pobre, alguns atos são escolhidos, / Retirados de invernos recentes, dois tinham / Limpado uma barra danificada manualmente, agarrando / O guindaste uma ventania iria removê-los; um morreu / Durante a tempestade, os montes obstruídos, / Não na sua vila, mas no bosque, / Através de longos néveis abandonados, achou seu caminho / E em seu vale final foi ao chão. // Vá pra casa, agora, estranho, orgulhoso de seu jovem rebanho, / Estranho, vire-se de novo, frustrado e irritado: / Essa terra, esqueça, não vai comunicar, / Não seja um acessório satisfeito com alguém / Sem objetivo por faces mais pra lá do que pra cá. / Feixes de luz do seu carro podem atravessar a parede do quarto, / Eles não acordam os que dormem, você pode aquecer o vento, / Chegando guiado pelo mar ignorante /

August 1927

(CP, 1991, p. 32-33)

De sintaxe e sentido bastante enviesados, a leitura do poema pode ser realizada em dois movimentos, conforme sugerem as duas estrofes. A primeira delas refere-se ao que se passa com um “he” que vive uma situação instável – “Below him sees dismantled washing-floors” –, talvez atravessando um momento de mudança que se configura como o “divisor de águas” do título. Neste “nó”, não apenas o chão sob ele se desmancha, mas todo o caminho: “Not at his village, but in wooden shape / Through long abandoned levels nosed his way / And in his final valley went to ground”. Assim, o périplo deste “ele” para encontrar e percorrer o caminho entre paisagens rurais e/ou suburbanas, consoante o desdobramento dos versos da primeira estrofe, resultam em sua queda final.

Na segunda estrofe deste poema, um dos mais antigos e não expurgado de sua obra pelo próprio Auden, encontramos a recorrente figura do “estranho”, com a qual o poeta fala diretamente, utilizando o pronome “you”. Neste sentido, o estranho parece ser o o mesmo “ele” da primeira estrofe, uma vez que depois de tantas dores (a fábrica falindo e a morte do companheiro), a voz do poema ordena: “Go home, now, stranger, proud of your young stock, / Stranger, turn back again, frustrate and vexed: / This land, cut off, will not communicate”. E mesmo no caminho de volta para casa, símbolo do acolhimento, da proteção e da estabilidade, o estranho continua só e sem capacidade de intervir. O máximo que ele pode é seria aquecer o vento: “Beams from your car may cross a bedroom wall, / They wake no sleeper; you may heat the Wind”. E o vento, figuração da fluidez, da transitoriedade e do casual, se assemelha ao estranho, pois, também sem direção, pode se machucar: “Arriving driven from the ignorant sea / To hurt itself on pane, on bark of elm”.

Ressalte-se que, além do vento, outros elementos da natureza, também em descontrole ou arruinados, encontram-se referidos ao longo do poema: “chafing grass”, “poor soil”, “winters”, “storm”, “the fells impassable”, “wooden shape”, “final valley”, “the wind” que “hurt itself on pane”, “the ignorant sea”, “sap un baffled”. Por outro lado, há também elementos típicos de área urbanizada, da intervenção do homem: “road”, “tramline”, “industry”, “engine”, “office”, “the winch”, “beams from your car”, “bedroom wall”, “pane”.

Para se machucar no vidro, na casca da árvore, / Na qual a seiva comum sobe, sendo primavera; / Mas raramente assim. Perto de você, mais alto que a grama, / Ouvidos ligados antes da decisão, sentindo perigo.”

O caráter fragmentário e a sintaxe oblíqua deste poema exigem o esforço do leitor no sentido de desvelar as múltiplas possibilidades de análise. Embora alguns verbos da primeira estrofe estejam no presente, mas resta indecível quem é o sujeito de “stands” e “sees”, talvez se refiram ao pronome interrogativo “who” que inicia o poema, o qual seria a testemunha dos fatos que acontecem com o “he”. Acrescente a tal *imbroglio* sintático a presença de orações sem verbos: “An industry already comatose” e “But seldom this”.

A passagem do tempo é uma das poucas marcas explícitas no poema. O próprio título, “The watershed”, que também consta no primeiro verso, já indica a questão do tempo, pois marca uma mudança significativa. Nesta primeira estrofe, vocábulos e expressões – “ramshackle”, “for ten years”, “further”, “latter” “recent winters” –, remetem ao passado. Já na segunda estrofe, a partir de “now”, passamos do presente para um futuro incerto. A voz do poema insiste que o estranho deixe o passado – “turn back again”, “cut off” – e siga adiante – “be” –, mas rapidamente passa a se referir a possibilidades remotas: “may cross”, “may hear”.

Apesar de tais marcações temporais e do título, não podemos afirmar que algo de fato acontece. O momento do poema parece de paralisia, de perplexidade. O tempo parece ser o da interioridade psíquica, de Santo Agostinho, e não o tempo externo, do movimento, tal a concepção de Platão e Aristóteles, nos termos do estudo de Jeanne Gagnebin em *Linguagem, memória e história* (cf. GAGNEBIN, 1997, p. 70). Na medida em que os sentidos enviesados, a sintaxe oblíqua e as marcas temporais indecíveis desvelam e reiteram o pensamento confuso do “he”, podemos surpreender no poema as três modalidades de tempo definidas por Agostinho:

Presente das coisas passadas, presente das presentes, presentes das futuras. Existem, pois, estes três tempos na minha mente que não vejo em outra parte: lembrança presente das coisas passadas (*praesens de praeteritis memoria*), visão presente das coisas presentes (*praesens de praesentibus contuitus*) e esperança/expectativa presente das coisas futuras (*praesens de futuris exspectatio*) (XI, 20, 26 *apud* GAGNEBIN, 1997, p. 75-76).

Este regime de temporalidades marcadas e indecíveis parecem indicar a impossibilidade de identificar o tal momento divisor de águas, bem como saber se o “he” atenderá ao apelo da voz do poema, qual será a reação do estranho diante do perigo pressentido no último verso do poema. Indefinido também é o dono das atentas orelhas que pressentem o perigo: “Near you, taller than grass, / Ears poise before decision, scenting danger”. Esta ameaça invisível amedronta e paralisa o estranho. O arranjo algo caótico das

imagens e dos elementos sintáticos e temporais consegue, ao mesmo tempo, assemelhar-se a um labirinto tanto para o “stranger”, quanto para o leitor. Do caráter labiríntico e enigmático do poema pode-se depreender a hesitação do eu lírico em expressar-se diante de um momento existencial que se anuncia como divisor de águas.

A questão do poema parece estar voltada para a particularidade do “stranger”, que se encontra em um momento decisivo de sua vida, embora ainda às voltas com os vestígios juvenis de Mortmere. Somente depois da passagem pela Alemanha nos finais da década de 1920, quando conheceu a obra de Bertolt Brecht (1898-1956), Auden despertou para as questões ao seu redor sociais e a temática política ganhou corpo em sua lírica: Assim: “... before 1930, I never opened a newspaper”¹¹⁸ (AUDEN, 1973, p. 511).

O drama entre a responsabilidade pública e o desejo privado surge então na poesia de Auden e é parte de uma tradição que retoma Virgílio, mas que, segundo Edward Mendelson, estivera em falta na poesia inglesa até aquele momento. Mendelson acrescenta: “Auden revived it with the same confidence and exuberance he had brought to his revival of traditional poetic forms”¹¹⁹ (MENDELSON, 1986, p. 112).

4.2.2 Fazendo a curva

Frederick Buell destaca três mudanças provocadas na poesia de Auden pela atmosfera de Berlim: o cultivo e o aprofundamento de uma fantasia excêntrica, a a inclinação para a vanguarda ao fazer uso estético da cultura popular e as tentativas de relacionar arte e política (BUELL, 1973, p. 84). O mesmo autor assinala ainda o uso da paródia e da caricatura nos poemas pós-Berlim. A arte se tornaria uma arma na luta de classes e o modo de dotá-la de tal função tomou corpo quando Auden encontrou em Berlim um mundo que realizava no âmbito público muitos de seus anseios particulares (*Ibidem*, p. 116).

Na primeira estrofe do poema “Consider” (1930), podemos perceber um movimento de aproximação aérea semelhante aos que Frederick Buell, Rainer Emig e Richard Hoggart afirmam sobre o mundo Mortmere, mas logo surge a reflexão sobre questões políticas:

Consider this and in our time
As the hawk sees it or the helmeted airman:
The clouds rift suddenly – look there
At cigarette-end smouldering on a border

¹¹⁸ “... antes de 1930, nunca abri um jornal.”

¹¹⁹ “Auden reviveu isso [o drama entre a responsabilidade pública e o desejo privado] com a mesma confiança e exuberância com que retomou as formas poéticas tradicionais.”

At the first garden party of the year.
 Pass on, admire the view of the massif
 Through plate-glass windows of the Sport Hotel;
 Join there the insufficient units
 Dangerous, easy, in furs, in uniform,
 And constellated at reserved tables,
 Supplied with feelings by an efficient band,
 Relayed elsewhere to farmers and their dogs
 Sitting in kitchens in the stormy fens.

Long ago, supreme Antagonist,
 More powerful than the great northern whale,
 Ancient and sorry at life's limiting defect,
 In Cornwall, Mendip, or the Pennine moor
 Your comments on highborn mining-captains
 Found no answer, made them wish to die
 – Lie since barrows out of harm.
 You talk to your admirers every day
 By silted harbours, derelict works,
 In strangled orchards, and a silent comb
 Where dogs have worried or a bird was shot.
 Order the ill that they attack once:
 Visit the ports and interrupting
 The leisurely conversation in the bar
 Within a stone's throw of the sunlit water,
 Beckon your chosen out. Summon
 Those handsome and diseased youngsters, those women
 Your solitary agents in the country parishes;
 And mobilise the powerful forces latent
 In soils that make the farmer brutal.
 In the infected sinus, and the eyes of stoats.
 Then ready you start your rumour, soft
 But horrifying in its capacity to disgust
 Which, spreading magnified, shall come to be
 A polar peril, a prodigious alarm,
 Scattering the people, as turn-up paper
 Rags and utensils in a sudden gust,
 Seized with immeasurable neurotic dread.

Seekers after happiness, all who follow
 The convolutions of your simple wish,
 It is later than you think, near that day
 Far other than that distant afternoon
 Amid rustle off rocks and stamping feet
 They gave the prizes to the ruined boys.
 You cannot be away, then, no
 Not though you pack to leave within an hour,
 Escaping humming down arterial roads:
 The date was yours; the prey to fugues,
 Irregular breathing and alternate ascendancies
 After some haunted migratory years
 To disintegrate on an instant in the explosion of mania

Or lapse for ever into a classic fatigue¹²⁰.

Março, 1930

(CP, 61-62)

O poema convida o leitor a olhar para o tempo presente, o aqui e agora, abandonando qualquer metafísica ou utopia já no primeiro verso, guiando o leitor – “consider this”, “look there”, “pass on” – a não mais apenas pairar sobre a realidade, mas a inserir-se nela, “join there”. As referências a uma posição superior de alheamento são a águia, o aeronauta e as nuvens, figuras emblemáticas por suas características: evasão, leveza, placidez, liberdade e distância. Na medida em que se aproxima da Terra, temos sinais de despreocupação, momento de descontração nas promessas do fogo da vida: um cigarro queimando sozinho em uma primeira festa de outras que estão por vir. O jardim de um hotel com janelas decoradas nos remete às classes mais abonadas, embaladas por músicas tocadas ao vivo e revestidas de casacos de pelo e uniformes repletos de medalhas: “At cigarette-end smouldering on a border / At the first garden party of the year. / Pass on, admire the view of the massif / Through plate-glass windows of the Sport Hotel; / Join there the insufficient units / Dangerous, easy, in furs, in uniform, / And constellated at reserved tables”.

¹²⁰ Considere // “Considere o aqui e o agora / Como o falcão vê ou o aeronauta de capacete: / As nuvens se abrem subitamente – olhe / A binga queimando no canteiro / Na primeira festa de jardim do ano. / Continue, admire a vista das montanhas / Através da janela de vidro do Sport Hotel; / Junte-se ao insuficiente indivíduo / Perigoso, fácil, em pele, em uniforme, / E estrelado em mesas reservadas, / Supridas com sentimentos por uma banda eficiente, / Apoiada em algum outro lugar por fazendeiros e seus cães / Sentados em cozinhas nos brejos tempestuosos. // Há muito, supremo Antagonista, / Mais poderoso que a grande baleia do norte, / Antigos e sentidos pelos defeitos limitantes da vida, / Em Cornwall, Mendip, ou no pântano de Pennine / Seus comentários sobre os bem-nascidos capitães mineradores / Não encontram resposta, os fazem desejar morrer / – Deitar desde que os cemitérios estejam seguros. / Você conversa com seus admiradores todo dia / Por portos assoreados, trabalhos degradantes, / Em pomares sufocados e uma busca silenciosa / Em que cães têm ferimentos ou um pássaro foi atingido. / Ordena o mal que eles atacam uma vez: / Visita os portos e interrompendo / A conversa tranquila no bar / Bem perto da ensolarada água, / Acena para os excluídos. Encontra / Aqueles lindos jovens doentes, aquelas mulheres / Suas agentes solitárias nas paróquias; / E mobiliza as poderosas forças latentes / Em solos que fazem o fazem selvagem o fazendeiro. / Na face infectada, nos olhos de arminhos. / Pronto então, começa seu brado, brando / Mas aterrorizante em sua capacidade de enojar / Que, magnificamente espalhado, se tornará / Um perigo polar, um alarme prodigioso, / Espalhando o povo, como papel picado / Trapos e utensílios em súbito vento, / Tomado por imensurável temor neurótico. // Sedentos por felicidade, todos que seguem / As circunvoluções de seu simples desejo, / É mais tarde do que você pensa, aproxima-se o dia / Mais distante que aquela longínqua tarde / Em meio ao barulho das pedras e pegadas / Deram os prêmios aos garotos abandonados. / Você não pode estar distante, então, não / Nem mesmo se se apronta e parte em uma hora, / Escapando silenciosamente estrada abaixo: / A data era sua, eles rezam por esquecimento, / Respiração irregular e ascendências alternativas / Depois de alguns anos assombrosos de migração / Para desintegrar em um instante na explosão de entusiasmo / Ou esperar para sempre em uma clássica exaustão.”

Este cenário festivo não existe por si, é “Supplied with feelings by an efficient band”. Ao mesmo tempo, esta pompa contrasta e apoia-se no cenário do homem do campo imerso na tensão entre a necessidade da chuva e o receio de que a quantidade possa ser devastadora: “Relayed elsewhere to farmers and their dogs / Sitting in kitchens in the stormy fens” –, uma vez que o termo “stormy” pode se referir tanto ao estado de espírito conturbado por sentimentos fortes, raiva e discussões calorosas, quanto a uma tempestade com raios, trovoadas, ventos fortes e até neve¹²¹ – o que seria devastador para quem lida com atividades agrícolas.

O demasiado antagonismo acentua-se hotel pela contraposição entre as imagens do luxuoso hotel e de lugares em ruínas (porto, pomares), “where dogs have worried or a bird was shot” e onde os “works” (trabalhos) estão “derelict” (em péssimas condições). Figuras depressivas são frequentes nos poemas de Auden: jovens belos e adoentados, mulheres solitárias, garotos arruinados, a figura da autoridade nos uniformes repletos de medalhas e os “dons” (retirados desta versão do poema segundo BUELL, 1973, p.60), que podem se referir tanto aos professores de Cambridge e Oxford, quanto a chefões da Máfia¹²².

Nesta segunda estrofe, o poeta se dirige ao “supreme Antagonist” para lembrá-lo que há muito tempo seus argumentos a favor dos bem-nascidos foram ouvidos, porém, porque insuficientes, tais alegações trouxeram o desejo da morte: “Found they no answers, made them wish to die”. Assim, a voz lírica apela às forças da natureza e das doenças que farão o Antagonista bradar, como um “prodigious alarm”, de forma “horrifying in its capacity to disgust”, manifestando o seu “immeasurable neurotic dread”. Os antagonismos entre a classe abastada, dita “dangerous” e “easy”, e o povo com seus “ruined boys” resultam numa sociedade doente ou moribunda.

Enquanto a segunda estrofe refere-se – creio que menos pelo sentido de “simpatizantes” do que pela marcação da distância – aos “Antagonist” localizados em lugares repulsivos – “You talk to your admirers every day / By silted harbours, derelict works, / In strangled orchards, and a silent comb” –, a terceira e última estrofe se dirige àqueles que são aliados do “Antagonist” e o tom é ameaçador tanto para o Antagonista quanto para os seus partidários: “You cannot be away, then, no / Not though you pack to leave within an hour, / Escaping humming down arterial roads”. E se há otimismo no poema, ele está naqueles que buscam a felicidade, fazendo justiça: “They gave the prizes to the ruined boys”. Neste sentido,

¹²¹ “Stormy (adjective) – 1. with strong winds and heavy rain or snow a dark and stormy night stormy weather, stormy seas (= with big waves). 2. full of strong feelings and angry arguments a stormy debate a stormy relationship” (Oxford University Press, 2010).

¹²² Oxford University Press, 2010.

parece-nos que, sob a alegoria disforme da ameaça, desvela-se a figura da justiça, convocada a mudar suas forças de lado e encerrar o contraste descomunal que inflige dor e penúria às classes subalternas.

As imagens e metáforas de “Consider” resultam da fusão entre a descrição realista, a exegese psicológica e as deambulações do imaginário. Na primeira estrofe, os verbos direcionam o olhar do leitor para a cena. Assentados em mesas reservadas, os afortunados precisam que a banda os supra com sentimentos. Já os fazendeiros brutos, junto com seus cães, embora sejam o sustentáculo das mesas reservadas às classes abastadas, encontram-se sentados e sem qualquer reação nas cozinhas de suas casas, localizadas em pântanos remotos. Os movimentos sugeridos pelos verbos da primeira estrofe desaparecem na segunda, uma vez que nesta a voz do poema descreve para o Antagonista o mal gerado por ele e solicita a troca de papéis: retirar os escolhidos e convocar os renegados. Parte da segunda e toda a terceira estrofe descrevem quais seriam as consequências desta troca – ou o Antagonista se desintegraria como uma moda passageira ou seria considerado o eterno lapso de uma clássica fadiga mental.

A personificação do mal na figura do Antagonista, representação do indivíduo ou grupo que se opõe a outro, enseja identificar e combater os males da sociedade. O estado moribundo da sociedade reflete e está diretamente relacionado com a questão social relativa à dicotomia causada pelos extremos de riqueza e pobreza. A forma como são apresentadas as causas e as consequências desses males são relacionadas, como em diversos estudos da poética de Auden, às teorias de Sigmund Freud (1856-1939) e Karl Marx (1818-1883). Freud preocupa-se com o funcionamento do aparelho psíquico do indivíduo, enquanto Marx lida com a história e as forças coletivas que a fazem caminhar. Ambos são pensadores que, além de operar com diversas informações a partir da experiência e colocá-las em uma ordem compreensível, esforçam-se para explicá-las de forma a constituir um sistema, o qual, consoantes os desdobramentos das pesquisas e reflexões, poderá ser alterado, expandido e adaptado para tornar-se mais inteligível.

Sendo assim, diante do poema “Consider”, não podemos olvidar a questão abordada por Marx na primeira seção do *Manifesto comunista* (1848), sintomaticamente intitulada “Burgueses e proletários” (MARX; ENGELS, 2007, p. 40-51). De modo análogo à teoria marxista, a diferença de classes é central no poema: “Join there the insufficient units / Dangerous, easy, in furs, in uniform, / And constellated at reserved tables, / Supplied with feelings by an efficient band, / Relayed elsewhere to farmers and their dogs / Sitting in kitchens in the stormy fens.” Além da classe abastada, com suas reservas, medalhas e

divertimentos, temos aqueles que trabalham ali, diretamente com ela, bem como os trabalhadores do campo, abandonados à própria sorte e os excluídos, à margem: “Those handsome and diseased youngsters, those women / Your solitary agents in the country parishes”.

O papel do “Antagonist” no poema de Auden representa o “mal” causado pela forma como a burguesia conduz seus negócios, conforme a expansão do sistema capitalista baseado na concentração dos meios de produção e na formação das grandes corporações empresariais. Neste sentido, ao apresentar um apanhado da situação social, política e econômica dos primórdios do capitalismo, Marshall Berman (1986) ressalta que o âmbito dos desejos e reivindicações aumenta, cresce igualmente a produção em massa, falindo pequenas fabricas, artesãos e camponeses. Nesta sequência de centralização do capital, os migrantes em busca de trabalho fazem surgir cidades do dia para a noite (BERMAN, 1986, p. 90). Tal como o ardor expansionista do capital, também o rumor do “Antagonist” se espalha, gerando a terrível neurose: “Then ready you start your rumour, soft / But horrifying in its capacity to disgust / Which, spreading magnified, shall come to be / A polar peril, a prodigious alarm, / Scattering the people, as turn-up paper / Rags and utensils in a sudden gust, / Seized with immeasurable neurotic dread.”

No que concerne à psicanálise de extração freudiana, no ensaio “Psicanaliteratura” (1980), José Guilherme Merquior afirma que, enquanto alguns modernos T. S. Eliot e Thomas Mann (1875-1955) diluíram tanto Freud quanto Carl Gustav Jung (1875-1961), outros recusaram suas teorizações por desconfiança, chegando a sátira, como fez James Joyce. Já Auden, na década de 1930, apresenta uma atitude diferente, tal salienta Merquior:

Na atmosfera bem menos cúltica dos anos trinta, Auden, o poeta mais característico do modernismo de crítica social menos episódico, flertou abertamente com o freudismo (e, na verdade, terminou escrevendo uma belíssima nênia em homenagem a Freud). Ao mesmo tempo, o Auden da crítica, William Empson, se encarregaria de purgar a psicanálise da literatura de seus íncubos culturalistas (MERQUIOR, 1980, p. 98).

Mais adiante, no mesmo ensaio, Merquior aponta as conclusões de Freud exaltadas por Auden:

... o homem pode ser um animal social, mas jamais um indivíduo totalmente *socializado*. Havia na psicanálise clássica um *pathos* secretamente libertino, que Max Weber notou e Auden exaltaria, colocando uma *weeping Aphrodite* entre os deuses enlutados pela morte do bandeirante do inconsciente (*Idem*, p. 120).

De acordo com esta proposição freudiana, a cultura sublima, mas também é repressiva. Segundo aqueles que conviveram com Auden, a educação para ele não era uma repressão disciplinadora de energias direcionada para o prazer, mas algo que o ajudaria na busca por prazer através do exercício da perspicácia¹²³ (BUELL, 1973, p. 163). Então, a suposição feita por Merquior vai ao encontro das características da poesia de Auden: diversão e instrução com pitadas de clássico.

Neste sentido, Auden participa do elenco de artistas modernos que, rompendo com o esteticismo e retomando a temática e as formas mais significativas e eficazes no âmbito da luta política, bem como do debate das questões sociais, propugnava por um reencontro com a sociedade e os problemas do seu tempo, sendo a poesia e o teatro de Brecht um dos exemplos mais cabais desta corrente (MERQUIOR, 1980, p. 32-33). Destacamos, então, a relação estabelecida entre as poéticas de Brecht e Auden, segundo Edward Mendelson:

Both Auden and Brecht started out as amoral romantic anarchists; and both, around the age of thirty, adopted a chastening public orthodoxy – Christianity in Auden’s case, Communism in Brecht’s. Both came to prefer mixed styles and miscellaneous influences to the purity of the lyric or the intensity of the tradition. Both collaborated with other writers (once even with each other) as no poet had done since the start of the romantic era. Unlike the modernists, both adopted popular forms without the disclaimer of an ironic tone. Each exploited the didactic powers of literature, but rejected the reigning modernist assumptions that granted primacy to the creative imagination or asserted the writing of poetry to be the central human act. Neither was afraid to be vulgar, and neither would entrust serious issues to the inflation of the grand style. Modernism was a movement populated by exiles, at home only their art. Auden and Brecht were exiles who returned¹²⁴. (MENDELSON, 1986, p. 113).

Acrescentadas ao estudo de Frederick Buell (1973), já referida, as considerações anteriores nos permitem afirmar que a poesia de Auden nos anos 1930 opôs a fantasia frequentemente sem lógica e perturbadora à realidade privada e social convencional; introduziu uma quantidade significativa de material novo na poesia inglesa, indo desde questões acerca da escola pública até a exposição consciente e agressiva de sua vida pessoal,

¹²³ Buell usa o substantivo “wit”, que seria inteligente e divertido.

¹²⁴ “Ambos Auden e Brecht começaram como anarquistas românticos e amorais; e ambos, por volta dos trinta anos, adotaram uma postura pública ortodoxa e sofrida – Cristianismo no caso de Auden, Comunismo no de Brecht. Ambos preferiram um estilo misturado e a miscelânea de influências ao invés da pureza da lírica ou a intensidade da tradição. Ambos colaboraram com outros escritores (uma vez, mutualmente) como nenhum poeta fizera desde o início da era romântica. Diferente dos modernistas, ambos adotaram formas populares sem descurar do tom irônico. Cada um explorou o poder didático da literatura, mas rejeitou o reinado modernista de crenças na primazia garantida da imaginação criativa ou a certeza de que a escrita poética seja um ato humano central. Nenhum dos dois tinha medo de ser vulgar, e nenhum deles confiaria tarefas serias à grandiloquência dos grandes estilos. Modernismo era um movimento povoado por exílios, em casa, somente a arte. Auden e Brecht foram exilados que retornaram.”

como provocação ao debate público; fez novo e total uso da ironia no elisão do autor do poema; afora a recorrência à paródia, a conciliação entre tradição e modernidade e a o arranjo dos procedimentos da estética clássica com os truques infantis. “On the other side of all of Auden’s professions of the moment lies a contentless, basic interest in the possibilities of expression in and of itself, in what can be done with the material rather than in the material itself, and in complications of the style as self-sufficiently entertaining”¹²⁵ (BUELL, 1973, p.74).

4.2.3 Um sólido monumento insólito

A perspectiva inicial do *enfant terrible* de Mortmere, preocupado consigo e com o sofrimento de seus contemporâneos, queixando-se das figuras de autoridade, das normas e da repressão, cede espaço para uma voz que explora os meios pelos quais imaginação e realidade social se misturam e se confundem, como pretendemos comprovar a partir da leitura do poema a seguir:

The unknown citizen

*(To JS/07 M 378
This Marble Monument
Is Erected by the State)*

He was found by the Bureau of Statistics to be
One against whom there was no official complaint,
And all the reports on his conduct agree
That, in the modern sense of an old-fashioned word, he was a saint,
For in everything he did he served the Greater Community.
Except for the War till the day he retired
He worked in a factory and never got fired,
But satisfied his employers, Fudge Motors Inc.
Yet he wasn't a scab or odd in his views,
For his Union reports that he paid his dues,
(Our report on his Union shows it was sound)
And our Social Psychology workers found
That he was popular with his mates and liked a drink.
The Press are convinced that he bought a paper every day
And that his reactions to advertisements were normal in every way.
Policies taken out in his name prove that he was fully insured,
And his Health-card shows he was once in hospital but left it cured.
Both Producers Research and High-Grade Living declare
He was fully sensible to the advantages of the Instalment Plan

¹²⁵ “Na outra ponta da dedicação passageira de Auden, está o interesse básico e contente nas possibilidades de expressão em si mesmas, no que pode ser feito com o material, mais do que no material em si, e nas complicações estéticas como um auto entretenimento.”

And had everything necessary to the Modern Man,
 A phonograph, a radio, a car and a frigidaire.
 Our researchers into Public Opinion are content
 That he held the proper opinions for the time of year;
 When there was peace, he was for peace: when there was war, he went.
 He was married and added five children to the population,
 Which our Eugenist says was the right number for a parent of his generation,
 And our teachers report that he never interfered with their education.
 Was he free? Was he happy? The question is absurd:
 Had anything been wrong, we should certainly have heard¹²⁶.

March, 1939

(CP, 252-253)

O diagnóstico é claro: um cidadão exemplar que nasceu, viveu e morreu como deveria, pois o último verso nos afiança: “Had anything been wrong, we should certainly have heard”. Todas as instâncias governamentais e demais aparelhos reguladores da vida social, citadas ao longo do poema – Bureau of Statistics, Union, Social Psychology, The Press, Police, Healthcard, Producers Research and High-Grade Living, Instalment Plan, Public Opinion e Eugenist – afirmam que o cidadão serviu muito bem à “Greater Community”, não houve qualquer reclamação contra ele, ou seja, mereceu o monumento de mármore que o governo erigiu em seu nome.

Ou seria o cidadão o próprio monumento erigido pelo estado? A grande questão do poema está na ironia que transborda de seus versos. Este grande monumento é uma

¹²⁶ Cidadão Desconhecido (*Para JS/07/M/378 Este monumento de mármore erigiu-o o Estado*)// Foi descoberto pelo Departamento de Estatística para ser / Aquele contra quem não haveria reclamação oficial, / E todos os relatórios sobre sua conduta concordam que / Era um santo, no sentido moderno desta palavra velha e banal, / Pois em tudo que fez serviu à Grande Comunidade. / Exceto durante a Guerra, até ser aposentado, / Trabalhou numa fábrica sem nunca ser dispensado, / Mas satisfez seus patrões, Fudge Motors Inc. / Ainda que não fosse um fura-greves ou estranho em suas opiniões, / O seu Sindicato reporta que ele pagou suas contribuições / (Nossas sondagens no Sindicato comprovaram) / E nossos funcionários da Psicologia Social julgaram / Que ele era popular entre seus colegas e gostava de um *drink*. / A Imprensa está convencida de que todos os dias ele comprava jornal / E sua reação aos anúncios era sempre normal. / Apólices em seu nome atestam que ele estava inteiramente segurado / E seu plano de Saúde mostra que esteve uma vez no hospital mas saiu curado. / Tanto Produtores de Pesquisa quanto o Alto Bem-Estar declaram, / Que ele estava ciente por completo das vantagens do Sistema de Venda no Crédito / E tinha tudo que ao Homem Moderno é necessário / Um fonográfico, uma geladeira, um carro e um rádio. / Nossos pesquisadores de Opinião Pública estão contentes / Porque ele tinha opiniões adequadas a cada época do ano; / Quando houve paz, ele era pela paz; quando houve guerra, ele foi. / Era casado e acrescentou cinco crianças à população, / O nosso Eugenista diz ser o número correto para um progenitor de sua geração, / E nossos professores relatam que ele nunca interferiu na educação. / Era livre? Era feliz? A questão é absurda: / Saberíamos caso tivesse alguma coisa errada.”

consagração ambígua: viver para merecê-lo é aniquilar-se no anonimato das iniciais de seu nome e de números sem sentido. A homenagem exalta a vida moribunda do cidadão que viveu como lhe foi dito, seguindo as tendências e as opiniões de sua época: “When there was peace, he was for peace, when there was war, he went”. O absurdo das indagações acerca da felicidade e da liberdade deste “cidadão desconhecido” só enfatizam o caráter anônimo e vazio de sua existência, à qual não foi capaz de emprestar qualquer força ou sentido vital, seja porque não os tinha, seja porque não lhe foi permitido. Em qualquer das duas situações, estão implicadas as circunstâncias culturais, políticas, econômicas e morais da sociedade capitalista.

Tanto de “Consider” quanto de “The unknown citizen” depreende-se uma mesma ideia, a saber: a concepção não dogmática de que o enredamento do cidadão pelas amarras sociais produz consequências dilacerantes. Entretanto, cada um dos poemas apresenta tal concepção em perspectiva distinta. Em “Consider”, os grilhões sociais encontram-se personificados exclusivamente no “Antagonist”, enquanto em “The unknown citizen”, amarras, interditos e estratégias de controle da existência individual e coletiva são nomeados em sua multiplicidade e compreendidos como formas distintas e sutis de um poder descentralizado. Desta forma, na medida em que o cidadão segue as imposições sem contestá-las evita alguma punição ou sofrimento. Já em “Consider”, os admiradores do Antagonista não compreendem as explicações, contestam-nas, sofrem e chegam a desejar a morte. De um poema a outro, observa-se uma mudança significativa na concepção de Auden acerca do poder e de suas estratégias de persuasão. Em “Consider”, os admiradores percebem a injustiça, diferentemente do cidadão convencido pelas estatísticas, pelo sindicato, pela imprensa e por especialistas de que, para não sofrer qualquer sanção e não ter maiores aborrecimentos, precisa desaparecer no anonimato que lhe oferece a ordem tranquilizadora da “Greater Community” burguesa, fazendo por merecer o título de cidadão exemplar, ainda que desconhecido, anônimo na sua existência inútil e oca.

A máxima que afirma que “quem não se move não sente as correntes que o prendem” pode ser perfeitamente aplicado a este cidadão desconhecido. A correção e a linearidade de um modo de pensar, agir e estar no mundo, imposto arditamente pelas diversas instâncias do poder, garantem uma vida sem grandes tribulações. Mas viver uma vida regular e regulada, eximindo-se tanto das dores quanto das alegrias, não é propriamente viver. Na medida em que já nasce enquadrado, o indivíduo não confronta a ameaçadora e repressiva realidade, repleta de poderes sem contornos, que é organizados num abrangente e sofisticado sistema de armadilhas materiais e psíquicas. Em “Consider”, a dicotomia age favoravelmente por uma

classe e atua sobre a outra como força maligna e massacrante, resultando em doenças psicológicas, as neuroses. Trata-se, pois, de um entendimento muito mais complexo do poder burguês capitalista, distante e distinta da singela dicotomia observada em “Consider”.

Esta alteração perspectiva parece-nos anunciar a passagem de Auden da modernidade à pós-modernidade. Neste sentido, uma outra vez, recorreremos às reflexões de Berman, desta feita no que concerne aos acréscimos que realiza em relação às teorias de Marx, referindo-se à movimentação do proletariado e à sua transformação em classe trabalhadora/consumista, bem como ao surgimento dos *mass media* com com poder e autoridade respaldados em tecnologia sofisticada.

No momento em que os proletários fazem enfim sua aparição, o cenário mundial em que eles supostamente desempenhariam seus papéis se desintegrou e se metamorfoseou em algo irreconhecível, surreal, uma construção móvel que se agita e muda de forma sob os pés dos atores (BERMAN, 1986, p. 90)

Essas palavras de Berman nos ajudam a compreender a relação proposta entre os poemas “Consider” e “The unknown citizen”. Para tanto, devemos reiterar o tom otimista da última estrofe de “Consider”, na qual os “Seekers after happiness, all who follow / The convolutions of your simple wish”, decidem premiar os “ruined boys”, desta forma, destruir o “Antagonist”: “The date was yours; the prey to fugues, / Irregular breathing and alternate ascendancies / After some haunted migratory years”. Parecia não haver outra possibilidade ou hipótese, era chegada a hora do mal que assolava a sociedade: “To disintegrate on an instant in the explosion of mania / Or lapse for ever into a classic fatigue”.

No entanto, o que parecia o destino histórico próximo da sociedade ocidental, não se concretiza em “The unknown citizen”. O proleto se satisfaz em tornar-se consumidor e classe trabalhadora: “One against whom there was no official complaint, / And all the reports on his conduct agree / That, in the modern sense of an old-fashioned word, he was a saint, / For in everything he did he served the Greater Community.” Obediente e se sentindo parte do todo, já que o *mass media* prestam o favor de fazê-lo viajar no conforto de seu respeitável lar: “The Press are convinced that he bought a paper every day / And that his reactions to advertisements were normal in every way”. E aqueles que buscavam a felicidade a encontram bem longe do que Marx e Berman pensavam: “And had everything necessary to the Modern Man, / A phonograph, a radio, a car and a frigidaire.” Além do consumo, a mídia também é responsável por opiniões e ações dos indivíduos – “Our researchers into Public Opinion are

content / That he held the proper opinions for the time of year; / When there was peace, he was for peace: when there was war, he went” – metamorfosando o cidadão em algo irreconhecível, camaleônico.

Mesmo ciente dos males da sociedade de classe e da sua falência, certo otimismo persevera na poética de Auden, uma vez que o seu entendimento da história inclui a possibilidade de nos livrarmos das amarras sociais. Tanto que, nos versos finais do “Poema XXX”, de *Look, Stranger!*¹²⁷ (1937), surpreende-se a dimensão efêmera e transitória dos, mas também a compreensão do valor de “queimar-se” na impossibilidade de mudar o curso da história: “And all away forward on the dangerous flood / Of history, that never sleeps or dies, / And, held one moment, burns the hand”¹²⁸ (AUDEN *apud* BUELL, 1973, p. 122)¹²⁹. Entretanto, os acontecimentos parecem fazer Auden duvidar da destinação histórica da sociedade capitalista em direção ao socialismo, apresentando uma perspectiva diferente. Assim, no poema “Spain, 1937”, referente à Guerra Civil Espanhola (1936-1939), a história parece não poder mais do que dizer “alas to the defeated”¹³⁰ (*Ibidem*, p. 151) ainda que a voz dos vencidos possa encontrar eco e abrigo nos versos do poeta.

Acerca desta mudança de postura, Frederick Buell afirma um redirecionamento na visão política de Auden, que, desiludido, se distancia das tendências políticas de esquerda (BUELL, 1973, p. 183), tanto por conta dos acontecimentos que presencia quanto devido aos autores e ideias que acrescenta ao seu repertório de leituras, em particular a obra do pensador dinamarquês Søren Aabye Kierkegaard (1813-1855). Assim, sugiro: Neste período, fins dos anos 1930 e primeira metade da década de 1940, Auden publica muitos poemas-homenagens e também os mais longos poemas de Auden, os poemas-livros – *For the time being* (1941-1942); *The sea and the mirror* (1942-1944); *The age of anxiety* (1944-1946) – sendo este último considerado pelos críticos e teóricos europeus uma das manifestações líricas mais importantes acerca da II Guerra Mundial.

¹²⁷ *On this Island*, o título original, a mudança foi feita pela editora sob fortes protestos de Auden (CP, 1991, p. 902),

¹²⁸ “E tudo avança lentamente na perigosa enchente / Da história, que nunca dorme ou more, / E, retida por um momento, queima a mão.”

¹²⁹ Este poema foi excluído por Auden de sua *Collected shorter poems 1927-1957* (CP, 1991, p. 901-902)

¹³⁰ “Ai! aos derrotados.”

4.2.4 Sob os cavalos de Clio

Parece-nos interessante a comparação do comportamento do homem ocidental face às passagens do século XIX ao XX e deste ao século XXI. A primeira destas passagens foi dramática, marcada pela estética *fin-de-siècle* e com pelo menos três tentativas de situar o momento de transição na literatura europeia: 1900, com Henry Adams; 1910, com Virginia Woolf; e 1915, com D. H. Lawrence. Em fins do século XIX, há grande temor em relação ao que advirá do novo século, já os anos iniciais do XX são marcados pela tentativa de transcendência, definindo-se uma fase do modernismo – vanguardas históricas – em que prepondera a paixão de ver o universo abalado pela miséria e reimaginá-lo sob o viés da utopia (BRADBURY, MCFARLANE, 1989, p. 39).

Por outro lado, na passagem do século XX ao XXI, há também registros de temor, mas de maneira geral não houve pânico, ainda que se inaugurasse um novo milênio. Parece ter ocorrido uma redução das expectativas apocalípticas face à travessia dos anos 2000, como se fosse um desdobramento natural, uma passagem. Essa consciência histórica começa a tomar contorno lá pela metade do século, nos pós II Guerra Mundial, como vimos no capítulo I, nas palavras de Berardinelli, sobre a mudança do poderio econômico/militar da Europa para os Estados Unidos (cf. BERARDINELLI, 2007, p. 177).

No meio do caminho está a poética audenesca. Talvez porque, na sua leitura dos acontecimentos do Entreguerras, antecipasse as futuras (e nada inéditas) configurações da sociedade ocidental, a lírica de Auden da década de 1930, como propugna Merquior em “O significado do pós-modernismo”, deve ser considerada no âmbito do “neomoderno”, fase inicial do pós-modernismo, em particular porque nela se surpreende certo desconforto e um sentimento de alienação quanto à retomada da ideologia do progresso (MERQUIOR, 1980, p. 34). Entretanto, o otimismo que persevera na poética de Auden parece está diretamente relacionado com a vigora expectativa de mudança a qual, por sua vez, não está relacionada necessariamente a um projeto coletivo, mas antes ao despertar da consciência crítica de cada indivíduo face às suas escolhas, única forma de realmente avançar em direção a uma sociedade mais justa. A cada sujeito cumpre a tarefa ingente de assumir a sua própria responsabilidade histórica de contribuir para as mudanças sociais, políticas, econômicas, culturais etc.

O poema “Makers of history” apresenta esta mudança de comportamento que gera uma nova perspectiva na forma de contar a História.

Makers of history

Serious historians care for coins and weapons,
 Not those re-iterations of one self-importance
 By whom they date them,
 Knowing that clerks could soon compose a model
 As manly as any of whom schoolmasters tell
 Their yawning pupils,

With might-be maps of might-have-been campaigns,
 Showing in color the obediences
 Before and after,
 Quotes from four-letter pep-talks to the troops
 And polysyllabic reasons to a Senate
 For breaking treaties.

Simple to add how Greatness, incognito,
 Admired plain-spoken comment on itself
 By Honest John,
 And simpler still the phobia, the perversion,
 Such curiosa as tease humanistic
 Unpolitical palates.

How justly legend melts them into one
 Composite demi-god, prodigious worker,
 Deflecting rivers,
 Walling in cities with his two bare hands,
 The burly slave of ritual and a martyr
 To Numerology.

With twelve twin brothers, three wives, seven sons,
 Five weeks a year he puts on petticoats,
 Stung mortally
 During a nine-day tussle with king Scorpion,
 Dies in the thirteenth month, becomes immortal
 As a constellation.

Clio loves those who bred them better horses,
 Found answers to their questions, made their things,
 Even those fulsome
 Bards they boarded: but these mere commanders,
 Like boys in pimple-time, like girls at awkward ages,
 What did they do but wish?¹³¹

¹³¹ “Fazedores de história // “Historiadores sérios preocupam-se com moedas e armas, / Não com aquelas reiteraões do arrogante / Por quem as datam, / Sabendo que os atendentes logo poderiam compor um modelo / Assim como qualquer um sobre os quais os mestres falam / Aos sonolentos pupilos, // Com projetos de mapas para hipotéticas campanhas / Mostrando em cores as obediências / Antes e depois, / Citações de quatro palavras de incentivo às tropas / E razões polissilábicas a um Senador / Para quebrar tratados. / Simples de adicionar como a Grandeza, incógnita // Admirada, bem falada em um comentário sobre si, / Pelo Honesto John, / E mais simples continua a fobia, a perversão, / Tão curiosas quanto o os incômodos sabores humanistas e apolíticos. // Assim, com razão, a lenda os funde num / Composto semideus, colossal trabalhador, / Desviando rios, /

1955

(CP, 600-601)

Nas duas primeiras estrofes temos uma crítica feroz e irônica à História, enquanto disciplina e prática de registro da versão dos vencedores e dos feitos dos grandes homens. Enquanto os historiadores tradicionais e “respeitáveis” “care for coins and weapons”, são secundados por outros tantos que insistem em reiterar e datar os fatos por “one self-importance”, acumulando dados e informações da história oficial, que se destinam à repetição exaustiva, “As manly as any of whom schoolmasters tell / Their yawning pupils”.

Além de nada acrescentarem de relevante para a compreensão do processo histórico, esse cúmulo de dados e informações é impreciso – “With might-be maps of might-have-been campaigns” –, e está a serviço tão somente do engrandecimento dos líderes militares que, embora pouco ou nada tenham para dizer às suas tropas, se tornam verborrágicos quando se trata de defender seus atos esdrúxulos: “Quotes from four-letter pep-talks to the troops / And polysyllabic reasons to a Senate / For breaking treaties.”

Na terceira estrofe, a figura do “Honest John”, grafada com iniciais maiúsculas, surge lado a lado com a “Greatness” que se enaltece em um “Admired plain-spoken comment on itself”. Interessante a dubiedade desses versos, pois o discurso a favor da “Greatness” é partilhado pelo “Honest John”. Enquanto isso, “the phobia, the perversion” continuam, “Such curious as tease humanistic”. No último verso, “Unpolitical palates”, a História da política adocica os Grandes e amarga o paladar dos simples.

Talvez porque os homens simples e honestos sejam convertidos em massa e desmobilizados em seu papel histórico graças à persuasão do discurso histórico oficial: “How justly legend melts them into one / Composite demi-god, prodigious worker”. Entretanto, as condições vexatórias e degradantes dos trabalhadores continuam inalteradas: “Deflecting rivers, / Walling in cities with his two bare hands / The burly slave of ritual and a martyr / To Numerology.”

Erguendo paredes em cidades com as duas mãos nuas, / O escravo robusto de ritual e um mártir / Para a Numerologia. // Com doze irmãos gêmeos, três esposas, sete filhos, / Cinco semanas por ano ele põe anáguas, / Picado mortalmente / Durante uma batalha de nove dias com o rei Escorpião, / Morre no décimo terceiro mês, se torna imortal / Como uma constelação. // Clio ama quem ofereceu os melhores cavalos, / Achou respostas para suas perguntas, fez suas coisas, / Mesmo aqueles exagerados / Poetas eles acolhem: mas esses meros comandantes, / Como meninos no tempo das espinhas, como meninas na idade da teimosia, / O que fazem além de desejar?”

Da mesma forma, como verificamos na quinta estrofe, os estratagemas políticos e econômicos continuam a vitimizar a classe operária com seus números absurdos, “With twelve twin brothers, three wives, seven sons”, da estupeção e sofrimento dos simples: “Five weeks a year he puts on petticoats, / Stung mortally / During a nine-day tussle with king Scorpion, / Dies in the thirteenth month, becomes immortal / As a constellation.” O absurdo irônico de tantos números nos remete à produção programada da força de trabalho necessária à manutenção do capitalismo, sendo esses desses doze irmãos gêmeos não mais que outros tantos “Honest John”, outros tantos cidadãos desconhecidos que devem trabalhar até a morte, a fim de alcançar a imortalidade.

A referência a Clio, na abertura da última estrofe, parece reiterar a crítica e a ironia de Auden em relação aos que se autointitulam “makers of history”. Musa da história e da criatividade na mitologia greco-romana, Clio tanto divulga e celebra as realizações humanas quanto preside a eloquência, sendo a fiadora das relações políticas entre os homens e as nações. A musa aprecia ser bajulada: “Clio loves those who bred them better horses, / Found answers to their questions, made their things”. Mesmo os poetas, “those fulsome / Bards” as musas aguentam. No entanto, “these mere commanders, / Like boys in pimple-time, like girls at awkward ages, / What did they do but wish?” E esta questão no último verso, além de irônica, arremata a crítica à História oficial, contada na versão daqueles que comandam, mas não fazem acontecer de fato – afinal, quem alimenta, cria e oferta os cavalos a Clio?

À época da publicação de “Makers of History”, proliferavam as críticas de matriz marxiana e outras contra a historiografia oficial, marcada pela idolatria aos feitos dos ditos “grandes homens” e pelo menosprezo do papel histórico das classes populares, as quais o discurso dos historiadores tradicionais tratavam de fundir num único, gigantesco e servil “Honest John”, símbolo de uma massa informe de sujeitos anônimos e passivos.

Dentre os muitos poemas de Auden em que se pode depreender a sua compreensão da História e suas críticas à historiografia oficial, destacam-se “Let history be my judge” (1928), “Homage to Clio” e “The history of Science”, os dois últimos escritos provavelmente na segunda metade dos anos 1950. Apesar das mudanças operadas pela maturidade e pelos acontecimentos, parece-nos que Auden persevera na concepção expressa no poema dos anos 1920: “The generally accepted view teaches / That there was no excuse, / Though in the light

of recent researches / Many would find the cause// In a not uncommon form of terror”¹³² (*CP*, 1991, p. 35).

Ainda que tal concepção não possa ser atribuída à futura identificação de Auden com a filosofia de Kierkegaard, a mesma parece indicar similaridades entre o poeta e o pensador na antecipação do universo conceitual que marca a passagem da modernidade à pós-modernidade. Principalmente se considerarmos, em conformidade com a reflexões de James McFarlane no ensaio “O espírito do modernismo”, a força do paradoxo e o empenho pela conciliação dos contrários em determinadas expressões do espírito modernista, nas quais manifesta-se a tendência de recusar a síntese expressa pelo “e/e” de Hegel em benefício do “ou/ou” de Kierkegaard (McFARLANE, 1989, p. 68):

‘ou/ou’, dizia Kierkegaard, não devem ser entendidos como conjunções disjuntivas; pelo contrario, estão tão inseparavelmente unidos que, na verdade, deviam compor uma única palavra. Sua função exclusiva é a de estabelecer a mais íntima relação entre os contrários da vida, ao mesmo tempo preservando a validade da contradição entre eles (*Idem*, p. 68-69).

Ainda segundo McFarlane, o modernismo não se decide e a fórmula passa a ser “e/e e /ou ou/ou” (*Idem*, p. 69), ou seja, , nas palavras do próprio Kierkegaard, uma “forma de encobrir tudo numa grande nebulosa onde se torna impossível distinguir qualquer coisa” (*Idem, ibidem*), imagem que muito bem poderia ser empregada para definir a própria pós-modernidade – ou, ao menos, o caráter instável, indecidível e fluido do repertório conceitual que pretende dar conta desta.

O poema a que nos dedicamos nos próximos parágrafos, “The history of truth”, participa desta cena equívoca e nebulosa:

In that ago when being was believing,
Truth was the most of many credibles,
More first, more always, than a bat-winged lion,
A fish-tailed dog or eagle-headed fish,
The least like mortals, doubted by their deaths.

Truth was their model as they strove to build
A world of lasting objects to believe in,
Without believing earthenware and legend,
Archway and song, were truthful or untruthful:
The Truth was there already to be true.

¹³² “O senso comum ensina / que não há desculpas, / Mesmo que na luz das pesquisas recentes / Muitos achassem a causa // Numa forma não incomum de terror”.

This while when, practical like paper dishes,
 Truth is convertible to kilowatts,
 Our last to do by is an anti-model,
 Some untruth anyone can give the lie to,
 A nothing no one need believe is there.¹³³

? 1958

(CP, p. 610)

Em seu caráter ambíguo e múltiplo, transitório e instável, a verdade torna-se objeto da *vis* irônica de Auden. Camaleônica, a Verdade, dobra e desdobra-se em algo diferente com o passar do tempo. Já na primeira estrofe, em referência à função algo prescritiva da *Arte poética* (*Epistula ad Pisones*), de Horácio¹³⁴, rubrica a força coercitiva do senso comum e das crenças no sentido de engendrar e manter a verdade de forma tão absoluta e inquestionável que, suprema ironia, “The least like mortals, doubted by their deaths”.

Através da verdade maiúscula e eterna, baseada em crenças inelutáveis, o homem é todo empenho na construção de um mundo de paradigmas estáveis e críveis. Enquanto obras do engenho humano, os utensílios de barro, as lendas, as arcadas e as canções, estão aquém da questão “truthful or untruthful”, uma vez que a verdade se impõe, superior e imperecível, para além da transitoriedade do próprio homem: “The Truth was there already to be true.

No quadro da modernidade urbano-industrial, como podemos ler na última estrofe, a verdade se metamorfoseia para adaptar-se à velocidade, à praxis e às necessidades da produção capitalista: “Truth is convertible to kilowatts”. E se assim a verdade modelar e modeladora se torna nebulosa e indistinguível – como prenunciara Kierkegaard –, resta-nos produzir um “anti-model”, no qual vigora o jogo paradoxal e vazio de desmentir inverdades e o cruel e férreo confronto com o nada – “A nothing no one need believe is there” –, experimentando a crise dos paradigmas existenciais e epistemológicos que assombra a pós-

¹³³ “A história da verdade // Naquele tempo quando ser era acreditar, / Verdade era a maior de muitas crenças, / Mais anterior, sempre mais que um leão com asa de morcego, / Um cachorro com cauda de peixe ou peixe com cabeça de águia, / Os que menos pareciam mortais duvidaram na hora de suas mortes. // A verdade era o modelo enquanto se esforçavam para construir / Um mundo de objetos duráveis nos quais se acreditar, / Sem acreditar no barro e na lenda, / Pórticos e canção, eram críveis ou não críveis:

A Verdade já estava lá para ser verdadeira. // Neste intervalo, práticas como pratos de papel, / Verdade é convertida em quilowatts, / Nossa última tarefa é um anti-modelo, / Alguma inverdade alguém pode mostrar que é falsa, / Um nada ninguém precisa crer que está lá.”

¹³⁴ “Suponhamos que um pintor entendesse de ligar a uma cabeça humana um pescoço de cavalo, ajuntar membros de toda procedência e cobri-los de penas variegadas, de sorte que a figura, de mulher formosa em cima, acabasse num hediondo peixe preto; entrados para ver o quadro, meus amigos, vocês conteriam o riso? Creiam-me Pisões, bem parecido com um quadro assim seria um livro onde se fantasiassem formas sem consistência, quais sonhos de enfermo, de maneira que o pé e a cabeça não se combinassem num ser uno” (HORÁCIO, 2005, p. 55).

modernidade, fazendo-a debater-se entre os extremos da razão instrumental e o fascínio de uma mística destituída de transcendência.

O poema parece indicar que a verdade, engendrada pelos homens conforme o dobrar-se e desdobrar-se da história, também é se compõe de por muitas estórias, também se sujeita à oscilação das opiniões, também reflete as opiniões transitórias e, muitas vezes, irresponsáveis ou inconscientes dos homens. Para o bem e para o mal, a pós-modernidade coloca uma inicial minúscula na verdade – e a multiplica e modela em verdades produzidas e consumidas em escala industrial de massa, de acordo com necessidades e circunstâncias efêmeras e vagas.

As questões éticas, políticas e sociais que assombravam Auden decerto pavimentaram a sua rota em direção ao pensamento de Kierkegaard, um dos precursores do embate existencialista entre *ethos* e *pathos* numa época, primeira metade do século XIX, em que a poesia inclina-se para o primeiro (*ethos*), deixando o outro (*pathos*) em segundo plano (cf. MERQUIOR, 1980, 31).

Para além das perspectivas dos derrotados de “Makers of history”, “The history of truth” acolhe as demandas de Kierkegaard acerca de uma de suas ideias fundamentais, qual seja, a noção de “escolha”, que se apresenta como o próprio núcleo da existência humana. “Em outras palavras, não existem quaisquer razões lógicas que obriguem o homem a optar por esta ou aquela forma de vida” (CHAUÍ *apud* KIERKEGAARD, 1979, p. VIII-XI). Embora, como ressalta McFARLANE, Kierkegaard tenha conclamado “o homem a saltar para a fé por sobre o abismo do paradoxo” (MCFARLANE, 1989, p. 68) entre a estética e a ética, todo o seu pensamento se faz no embate entre as forças do *pathos* e do *ethos*, na tensão paradoxal e dilacerante da escolha entre estes dois modos existenciais. O que cada indivíduo faz depende do que ele quer, ou seja, do que ele *escolhe* (*Idem*, 1979, p. X).

Reunindo sob a mesma tenda os muitos paradoxos e transe que atravessam as relações entre ética, estética, história e os modos de cada indivíduo pensar, agir e estar no mundo as palavras de Octavio Paz em *O arco e a lira* (1982) nos reconduzem ao enfrentamento da materialidade histórica do poema:

O poema é um produto social. Inclusive quando reina a discórdia entre sociedade e poesia – como ocorre em nossa época [o texto é de 1956] – e a primeira condena a segunda ao desterro, o poema não escapa à história: continua sendo, em sua própria solidão, um testemunho histórico” (PAZ, 1982, 229).

Nesta perspectiva, as belas palavras de Paz nos ajudam a elucidar a disposição dos

poemas de Auden. Ao buscar ensinar através da poesia, o poeta inglês retoma Mallarmé e a poesia do século XIX (MERQUIOR, 1980, p. 16), ressaltando a sacralidade da poesia, não do poeta. Neste sentido, podemos compreender a disposição da poética de Auden em preservar as funções da poesia – *docere* e *delectare*, conforme o preceito de Horácio¹³⁵ – embora sob outro viés e com outros propósitos, uma vez que concilia a didática e o prazer para a educação dos sentidos e do espírito do homem histórico na cena da contemporaneidade, com enormes influências da poesia do século XIX, em particular Mallarmé, tal assinala (MERQUIOR, 1980, p. 16).

Assim, a poética audenesca, como procuramos demonstrar na leitura destes cinco poemas – “The watershed”, “Consider”, “The unknown citizen”, “Makers of history” e “The history of truth” –, propugna por um outro *docere*, um outro *delectare*, posto que dessacraliza o poeta, fazendo-o homem comum, e não se compraz em atender aos apelos fáceis do senso comum, preferindo realizar-se como testemunho da história de forma crítica e desassombrada. Deste modo, o poema se torna o campo de batalha no qual a linguagem joga contra a própria linguagem, desvelando os usos e abusos desta pelos “grandes discursos”, aqueles discursos que se impuseram como verdades férreas ou feéricas e se empenharam em nos sujeitar ao longo da história ocidental. Nestes termos, conforme afirma Paz, é que o poema, ser de palavras, vai mais além das palavras e a história não esgota o sentido do poema; mas o poema não teria sentido – nem sequer existência – sem a história, sem a comunidade que o alimenta e à qual alimenta” (PAZ, 1982, 225-226).

Apenas à guisa de remate desta seção – e também, ousado dizer, como recreio face ao labor da escrita desta dissertação –, talvez pudéssemos sugerir, dentre os dizeres mais célebres de Marx citados por Berman, aqueles que poderiam epigrafiar os poemas aqui abordados, a saber: “Consider” – “tudo que é sólido desmancha no ar”; “The unknown citizen” – “tudo o que é sagrado é profanado”; “The history of truth” – “e os homens são finalmente forçados a enfrentar com sentidos mais sóbrios suas reais condições de vida...”; “Makers of history” – “... e sua relação com outros homens” (MARX *apud* BERMAN, 1986, p. 88).

¹³⁵ “Os poetas desejam ou ser úteis ou deleitar, ou dizer coisas ao mesmo tempo agradáveis e proveitosas que sirvam para a vida” (HORÁCIO, 2005, p. 65).

4.2.5 Diáspora

Destacamos outro poema como crucial para o amadurecimento da temática das perspectivas históricas e que, portanto, nos ajuda a refletir o caminho feito a partir da década de 1960 nos Estudos Culturais e Pós-coloniais, como enfatiza o próprio título, “Diaspora”:

How he survived them they could never understand:
Had they not beggared him themselves to prove
They could not live without their dogmas or their land?

No worlds they drove him from were ever big enough:
How *could* it be the earth of the Unconfined
Meant when It bade them set no limits to their love?

And he fulfilled the role for which he was designed:
On heat with fear, he drew their terrors to him,
And was a godsend to the lowest of mankind,

Till there was no place left where they could still pursue him
Except that the exile which he called his race.
But, envying him even that, they plunged right through him

Into a land of mirrors without time or space,
And all they had to strike now was the human face¹³⁶.

1940

(CP, p. 300-301)

Mais uma vez a poética audenesca mostra sua propensão para tratar do humano, dos que vivem às margens da história e da sociedade. A grande questão que assola o “he” do poema são “they”, os outros seres humanos. A motivação para qualquer disparate não fica claro, sabemos apenas que “they” possui terras e dogmas. Enquanto que “he” cumpre uma papel dilacerante que lhe é imposto como normal, designado pela natureza e por deus: “he fulfilled the role for which he was designed: / On heat with fear, he drew their terrors to him, / And was a godsend to the lowest of mankind”.

¹³⁶ “Diáspora // Como ele sobreviveu a eles nunca entenderiam: / Se eles mesmos não tivessem implorado a ele para provar / Eles não poderiam viver sem seus dogmas e suas terras? // Nenhum dos mundos de onde o tiraram era grande o suficiente: / Como *poderia* ser esta a terra Ilimitada / Feita quando Esta os licitou, permitiu o amor? // E ele preencheu o papel para o qual foi destinado: / Sob calor com medo, ele adquiriu seus horrores, / E foi um enviado de deus a mais baixa humanidade, // Até que não tivesse mais lugar onde pudessem persuadi-lo. / Exceto aquele exílio que ele chamava de sua raça. / Mas invejando-o mesmo lá, mergulharam nele certos // Em uma terra de espelhos sem tempo ou espaço, / E tudo o que eles tinham para atacar agora era o rosto humano.”

Sabemos também que “he” sobreviveu a todos os mundos para onde fora levado, sobreviveu as suas dúvidas, ao calor, ao medo, até aos temores deles. Até que, sem compreender como isto foi possível, “they” levam “he” para um lugar em que não marcações de tempo ou espaço, nem mesmo resquícios do que lhe era familiar. O último e enigmático verso, “And all they had to strike now was the human face”, aponta a face humana, quer a própria, quer a de outrem, como último confronto.

Stuart Hall (1998) trata da identidade de Tradução, conceito que descreve aquelas formações de identidade que atravessam e interceptam as fronteiras naturais, compostas por pessoas que foram dispersadas para sempre de seu local de origem. Essas pessoas sentem falta de sua terra natal, mas sem a ilusão de voltar, são obrigadas a negociar com a nova cultura, mesmo não sendo assimiladas. Trata-se, na verdade, de um desligamento com a terra natal, com suas referências históricas e sociais. Deste modo, não há esperança de unificação entre as duas. O que poderá ocorrer é a tradução, no sentido de transferir, transportar de uma para a outra. E os escritores migrantes, assim como próprio Auden, que pertencem simultaneamente a dois mundos são produtos das diásporas criadas pelas migrações pós-coloniais (HALL, 1998, p. 88-89).

4.2.6 Crônica em verso

No ensaio “Sobre o conceito da história” (1994), Walter Benjamin afirma que “a história é objeto de uma construção cujo lugar não é o tempo homogêneo e vazio, mas um tempo saturado de ‘agoras’” (BENJAMIN, 1994, p. 229). Muitos desses “agoras” estão relacionados e registrados no tempo pelo deslocamento dos seres humanos. É também de Benjamin a noção do viajante como narrador, uma vez que “quem muito viaja tem muito que contar’ diz o povo, e com isso imagina o narrador como alguém que vem de longe” (BENJAMIN, 1994, p.198). Trata-se de uma concepção dúbia, qual seja, a de que o deslocamento para longe das origens permite, ao mesmo tempo, permite uma melhor compreensão dos outros e de si, a partir da qual faremos uma leitura do poema longo *Letter to Lord Byron*¹³⁷ (publicado originalmente em 1937) em busca das observações do poeta que escreve acerca dos costumes de seu tempo. A carta é escrita durante uma viagem do poeta remetente.

¹³⁷ Devido à extensão do poema, incluiremos no corpo do texto apenas as partes de extrema relevância para este recorte. O poema está disponível na íntegra nos anexos.

Assim, para além de um poema-homenagem¹³⁸, os motivos para esta “conversational song”¹³⁹ são atribuídos às sensações causadas pela distância, pelo estar longe de casa, onde a rotina e língua não são familiares. Nos moldes de uma crônica de costumes, desfilam pelo poema as questões comportamentais ao longo dos tempos desfilam como se pretendesse dar notícias ao “long-dead poet”¹⁴⁰ – And talk on any subject that I choose, / From natural scenery to men and women, / Myself, the arts, the European News”¹⁴¹ –, pois “far too much has happened since your death”¹⁴² (AUDEN, 1991, p. 84).

Descrevendo e criticando comportamentos, crenças e valores, o poeta se coloca em oposição aos modos da existência na sociedade urbano-industrial, na medida em que refere a relação dos indivíduos com os objetos e o cenário das grandes metrópoles:

Hail to the New World! Hail to those who'll love
Its antiseptic objects, fell at home.
Lovers will gaze at an electric stove,
Another *poésie de depart* come
Centred round bus-stops or the aerodrome.
But give me still, stir imagination
The chiaroscuro of the railway station¹⁴³.
(CP, 1991, p. 89)

Em *A troca simbólica*, Jean Baudrillard atribui à cultura ocidental este apreço pelos “antiseptic objects”, uma das muitas expressões de sua idolatria da higiene:

... toda a nossa cultura é higiênica: visa expurgar a vida da morte. É à morte que visam os detergentes na menor das sujeiras. Esterilizar a morte a qualquer preço, vitrificá-la, criogenizá-la, climatizá-la, maquiá-la, “projetá-la”, fazê-la desaparecer com a mesma tenacidade que à imundície, ao sexo, ao resíduo bacteriológico ou radioativo (BAUDRILLARD, 1996, p. 238-239).

A determinação de purgar a existência dos mais ínfimos signos da morte expressa-se também na astúcia da sociedade capitalista de valorizar a juventude, desde que esta se submeta às diretrizes assépticas da produção e do consumo. Além de denunciar o caráter

¹³⁸ Ver a respeito no Subcapítulo 4.1 “*Homage*”.

¹³⁹ “Canção em tom de conversa”.

¹⁴⁰ “Poeta morto há muito tempo”.

¹⁴¹ “Do cenário natural para homens e mulheres, / Eu, as artes, as notícias da Europa”.

¹⁴² “Muito aconteceu desde a sua morte”.

¹⁴³ “Viva o Novo Mundo! Viva aqueles que amarão / Seus objetos antissépticos, que se sentirão em casa. / Amantes flertarão com um fogão elétrico, / Outra *poésie de depart* virá / Em meio aos pontos de ônibus ou no pequeno aeroporto / Mas ainda sim, aguça a imaginação / O claro-escuro da estação.”

ilusório de tal astúcia, Auden rubrica seus efeitos deletérios nos leva a caminhar na direção oposta, como tentar subir em escada rolante que segue no sentido oposto:

I hate the modern trick, to tell the truth,
 Of straightening out the kinks in the young
 mind,
 Our passion for the tender plant of youth,
 Our hatred for all weeds of any kind.
 Slogans are bad: the best that I can find
 Is this: 'Let each child have that's in our care
 As much neurosis as the child can bear.'¹⁴⁴
 (CP, 1991, p. 108)

Não são poucos os resultados deste jogo astucioso de atração e repulsa, de enaltecimento e repressão, ou seja, de reconhecer e valorar as dobras e as forças da diferença apenas para aplainá-las e esterilizá-las com o ferro elétrico da cultura ocidental, o qual submete tudo e todos ao ciclo inelutável da produção e do consumo. Eis alguns destes resultados, conforme Auden reporta a Byron:

Today, alas, that happy crowded floor
 Looks very different: many are in tears:
 Some have retired to bed and locked the door;
 And some swing madly from the chandeliers;
 Some have passed out entirely in the rears;
 Some have been sick in corners; the sobering few
 Are trying hard to think of something new.¹⁴⁵
 (AUDEN, 1991, p. 103)

A nascente indústria cultural, aliada à indústria de bens de consumo e alavancada pela publicidade massiva, empenha-se em maquinar Formas “novas” e infinitas para atender às oscilações do gosto, de acordo com as demandas de cada classe social. Eletrodomésticos e “obras de arte” obedecem à mesma lógica de produção e propaganda, com os apelos de praxe ao bom gosto burguês e à beleza superficial e anódina. Ao modo de oração ou súplica, Auden marca sua distância crítica em relação ao mercado de consumo:

¹⁴⁴ “Para dizer a verdade, odeio a astúcia moderna, / De endireitar as curvas na mente dos jovens, / Nossa paixão pela pelo viço da juventude, / Nosso ódio pelas ervas de qualquer espécie. / *Slogans* são ruins: o melhor que consigo achar / É esse: ‘Deixe cada criança sob nossa responsabilidade / Ter tanta neurose quanto suportar.’

¹⁴⁵ “Hoje, ai!, aquele lugar feliz e cheio de gente / Parece muito diferente: muitos estão em lágrimas; / Alguns foram para a cama e trancaram a porta; / E alguns balançam loucamente nos candelabros; / Alguns foram esquecidos por completo no fim da fila / Alguns adoeceram nas esquinas; os poucos sóbrios / Estão tentando pensar em algo novo.”

Preserve me from the Shape of Things to Be;
 The high-grade posters at the public meeting,
 The influence of Art on Industry,
 The cinemas with perfect taste in seating;
 Preserve-me, above all, from central heating.
 It may be D. H. Lawrence hocus-pocus,
 But I prefer a room that's got a focus.¹⁴⁶
 (AUDEN, 1991, p. 89)

Tal estrofe enseja a nossa aproximação do ensaio “A obra de arte na era de sua reprodutibilidade técnica”, de Walter Benjamin, no qual o pensador alemão o rubrica a ambiguidade do cinema enquanto fenômeno de massas: “... sua função social não é concebível, mesmo em seus traços mais positivos, e precisamente neles, sem seu lado destrutivo e catártico: a liquidação do valor tradicional do patrimônio da cultura” (BENJAMIN, 1994, p. 169). Benjamin continua: “o que se atrofia na era da reprodutibilidade técnica da obra de arte é sua aura”, pois a reprodução maquínica de uma obra de arte “substitui a existência única da obra por uma existência serial” (*Idem*, p. 168-169). Da cópia estão ausentes os valores simbólico e material do próprio trabalho artístico, alienado na linha de produção. Enquanto a herança cultural e artística é denegada em nome da exigência contínua de novidades, a tradição não resiste às oscilações da moda.

Efêmeros e permutáveis, valores, gostos e estéticas se prestam à produção em série de toda sorte de *gadgets*, de comportamentos standardizados e de obras que têm o *Kitsch* como modelo e ideal. “The influence of Art on Industry”, da qual Auden mantém distância, revela-se uma via de mão dupla, pois também o objeto artístico se vê acochado pela possibilidade de mudar em mercadoria, submetendo-se às leis da produção e do consumo. Na medida em que tratada como mero produto, a obra de arte deve fazer-se funcional e útil para atender os gostos e as expectativas do consumidor médio, para o qual sentar-se no cinema ou refestelar-se sob um aquecedor são atos análogos, uma vez que sinônimos de seu requinte e de sua vida cômoda e passiva. Não por acaso, Auden acolheria as palavras mágicas do poeta D. H. Lawrence, mas deseja mesmo “room that's got a focus”, ao contrário dos cinemas em que são exibidos filmes que desviam o foco das questões fundamentais da sociedade e da existência humana para abismar o público no paraíso da mesmice cotidiana, reproduzida *ad infinitum*. Tanto o poeta que escreve a Byron quanto Benjamin parecem propugnar o mesmo: “... fazer

¹⁴⁶ “Preserve-me da Forma das Coisas por Ser / Dos pôsteres de alta qualidade em lugares públicos, / Da influência da Arte na Indústria, / Dos cinemas com assentos de bom gosto; / Preserve-me, sobretudo, do aquecedor central. / Pode até ser o *hocus-pocus* do D. H. Lawrence, / Mas prefiro uma sala que tenha foco.”

do gigantesco aparelho técnico do nosso tempo o objeto das intervenções humanas – é essa a tarefa histórica cuja realização dá ao cinema o seu verdadeiro sentido” (BENJAMIN, 1994, p. 174).

A sedução do discurso publicitário e a disponibilidade das mercadorias, seja no plano material seja no imaginário, engendram um uma visão democrática do mercado, a qual nos torna todos iguais, na medida exata do anonimato de cada um, convertidos em meros consumidores dos mesmos produtos em voga: “For chic the difference to-day is small / Of barmaid from my lady at the Hall”¹⁴⁷ (AUDEN, 1991, p. 89). Ainda que em papéis e posições sociais distintos, as vitrines emprestam as mesmas máscaras superficiais e anódinas para o espetáculo social, sempre repetitivo, enfadonho e falsamente igualitário. Não é estranho a Auden, o que Baudrillard diz acerca da moda: “Diferentemente da linguagem, que visa ao sentido e se desfaz diante dele, a moda visa a uma sociabilidade teatral e se compraz consigo mesma” (BAUDRILLARD, 1996, p. 122). A moda é apenas um dos sintomas de como, tal nos diz o poeta, a “industry has mixed the social drawers”¹⁴⁸ (CP, p. 90), sendo compreendidas no duplo sentido das classes e do guarda-roupa.

Ainda segundo Baudrillard, “contemporânea da economia política, a moda é tal como o mercado, uma forma universal. Todos os signos vêm trocar-se nela, assim como todos os produtos vêm interagir em termos de equivalência no mercado” (BAUDRILLARD, 1996, p. 119). Assim, as críticas de Auden ao “bom gosto” industrializado se estendem à sociedade enquanto imenso mercado de troca, no qual valores e objetos, pessoas e afetos circulam na mais absoluta equivalência. Neste caso, a referência à escritora inglesa Jane Austen (1775-1817) – “An English spinster of the middle-class / Describe “the amorous effect of ‘brass’, / Reveal so frankly and with such sobriety / The economic basis of society”¹⁴⁹ (AUDEN, 1991, p. 84) –, parece indicar a função histórica e social que o poeta propugna para a literatura, qual seja, desvelar os fundamentos políticos, religiosos, morais, econômicos, ideológicos etc. que estruturam a sociedade de classes.

Não à toa que a questão da aparência permeia todo o poema e nos alerta para a era da imagem que estava por vir: “The high-grade posters at the public meeting” (AUDEN, 1991, p. 89). Os valores e hábitos estandardizados são rapidamente absorvidos no âmbito individual graças à amplitude da tecnologia dos *mass media* e à introjeção de demandas em larga escala.

¹⁴⁷ “Ser chique hoje, a diferença é pequena / De uma garçonete para a madame no Salão”.

¹⁴⁸ “Indústria misturou as gavetas sociais”.

¹⁴⁹ “Uma solteirona inglesa de classe média / Descreve o efeito amoroso da ‘grana’, / Revela tão francamente e com tanta sobriedade / A base econômica da sociedade”.

Em um passeio de fim-de-semana: “watch the manoeuvres of the week-end hikers / Massed on parade with Kodaks or with Leicas”¹⁵⁰ (AUDEN, 1991, p. 90) – parece traduzir aquilo que Baudrillard define como um dos traços fulcrais da sociedade de consumo: “um narcisismo *dirigido*, uma exaltação dirigida e funcional da beleza a título de avaliação e troca de signos.” (BAUDRILLARD, 1996, p. 150). Essa troca inflige o “controle social” e obriga a mulher a “investir em si mesma de acordo com as regras que lhe impõe a sociedade” (*Idem*, p. 149).

Trata-se de transbordar o corpo pela roupa, que perde seu caráter cerimonial. Mas o “eu” não está no corpo em si, está na versão que a moda cria sobre ele: “The sexes tried their best to look the same”¹⁵¹. No entanto, Baudrillard afirma que “essa nova realidade do corpo como sexo escondido se confundiu de imediato com o corpo da mulher” (BAUDRILLARD, 1996, p. 127), uma vez que, a partir da época burguesa e puritana, a repressão ao corpo feminino coexiste com a exaltação do proibido, gerando hábitos excêntricos: “The cult of salads and the swimming pool / Comes from a climate sunnier than ours”¹⁵² (AUDEN, 1991, p. 90).

A usual ironia de Auden refere-se, então, à permanência de antigos costumes, simultâneos aos novos:

We've still, it's true, the same shape and appearance,
 We haven't changed the way that kissing's done;
 The average man still hates all interference,
 Is just as proud still of his new-born sun:
 Still, like a hen, he likes his private run,
 Scratches for self-esteem, and slyly pocks
 A good deal in the neighbourhood of sex.¹⁵³
 (AUDEN, 1991, p. 92)

E como estamos todos enredados por este mercado de trocas, o bom e velho dinheiro é, cada vez mais, o objetivo e a lei que permeia as relações mais cotidianas: “The porter at the Carlton is my brother, / He'll wish me a good evening if I pay, / For tips and men are equal to each other.”¹⁵⁴ (AUDEN, 1991, p. 90). O dinheiro é a única ideologia, a única religião, o

¹⁵⁰ “Olhe as manobras dos aventureiros de fim de semana / agrupados com Kodaks ou com Leicas”.

¹⁵¹ “Os sexos fizeram o máximo para ficarem parecidos”.

¹⁵² “O culto às saladas e à piscina / Vem de um clima mais ensolarado que o nosso”.

¹⁵³ “Ainda temos, é verdade, a mesma forma e aparência, / Não mudamos o jeito de beijar; / O homem comum ainda odeia qualquer interferência, / E este orgulho se estende ao primogênito: / Como uma galinha, ele ainda gosta de sua vida particular, / Com riscos para a autoestima, e secretamente faz / Um bom negócio no bairro do sexo.”

¹⁵⁴ “O porteiro do Carlton é meu irmão, / Ele me deseja uma boa noite se eu pagar, / Pois gorjetas e homens são iguais.”

único partido: “I’m sure that Vogue would be the first to say / *Que le Beau Monde* is socialist today”¹⁵⁵ (*Idem*, p. 90).

Como a própria lei da moda, esta *collage* vai flutuando e deixando flutuar-se, num desfile de formatos e texturas, mas que mal há? Ao final dos mil cento e treze versos, distribuídos em cento e cinquenta e nove estrofes, o poeta, irônico, diz: “But here I end my conversational song. / I hope you don’t think mail from strangers wrong. / As to its length, I tell myself you’ll need it, / You’ve all eternity in which to read it.”¹⁵⁶ (*Idem*, p. 113).

A ironia parece afirma-se como estratégia de crítica e enfrentamento das contradições da sociedade urbano-industrial, cumprindo-lhe corroer as falácias publicitárias e mercadológicas com a verdade dos fatos: “It’s sad to spoil this democratic vision / With millions suffering from malnutrition”¹⁵⁷ (*Idem, ibidem*). Porque a verdade insofismável é que nada nem ninguém escapa dos tentáculos do capital, “From thy dread Empire not a soul’s exempted”¹⁵⁸ (*Idem*, p. 108), nem mesmo “the nursemaids pushing prams in parks”¹⁵⁹ (*Idem, ibidem*).

O Império, onde nasceram ambos os poetas – remetente e destinatário – parece imerso em contradições. O discurso destoa das ações – “Nation spoke Peace, or said she did, with nation”¹⁶⁰ –, com efeitos bastante questionáveis: “The sexes tried their best to look the same; / Morals lost value during the inflation”¹⁶¹ (*Idem*, p. 109).

Desorientado, o cidadão comum segue uma nova deusa, a Normalidade, desconhecida no Olimpo, mas tão imperativa quanto os seus colegas do panteão grego:

Goddess of bossy underlings, Normality!
 What murders are committed in thy name!
 Totalitarian is thy state Reality,
 Reeking of antiseptics and the shame
 Of faces that all look and feel the same.
 Thy Muse is one unknown to classic histories,
 The topping figure of the hockey mistress.¹⁶²
 (*Idem*, p. 108)

¹⁵⁵ “Tenho certeza que Vogue [publicada desde 1892] seria a primeira a falar / *Que le Beau Monde* é socialista hoje”.

¹⁵⁶ “Mas aqui termino minha canção em prosa. / Espero que você não ache errado cartas de estranhos. / A essa altura, digo que você precisará, / Você terá toda a eternidade para lê-la.”

¹⁵⁷ “É triste arruinar essa visão democrática / Com milhões sofrendo com subnutrição”.

¹⁵⁸ “Do vosso pavoroso Império nenhuma alma se salva”.

¹⁵⁹ “As babás empurrando carrinhos nos parques”.

¹⁶⁰ “A nação falou Paz com nação, ou disse que a fez”.

¹⁶¹ “Os sexos fizeram de tudo para se parecerem / Perdas morais valem durante a inflação”.

¹⁶² “Deusa dos lacaios mandões, Normalidade! / Quantos assassinatos são cometidos em seu nome! Totalitário é vosso estado de Realidade, / Fedendo a antissépticos e a vergonha / De rostos que no olhar e no sentir parecem os mesmos. / A Musa é desconhecida das histórias clássicas, / O principal valor da amante de hóquei.”

A Normalidade que se impõe de forma violenta e totalitária engendra uma realidade em que todas as diferenças são suprimidas. O poder se infiltra em todas as instâncias da vida, tornando-a tão estéril quanto ele próprio, como sublinha Octavio Paz: “O poder político é estéril porque sua essência consiste na dominação dos homens, qualquer que seja a ideologia que o mascare” (PAZ, 1982, p. 351). Neste sentido, o capital e a imprensa que lhe serve empregam a chantagem e o medo para nos manter sob o Império da Normalidade, ainda que a luta pela sobrevivência em tempos difíceis possa desculpar alguns pequenos desvios:

More, it's a job, and jobs today are rare:
 All the ideals in the world won't feed us
 Although they give our crimes a certain air.
 So barons of the press who know their readers
 Employ to write their more appalling leaders,
 Instead of Satan's horned and hideous minions
 Clever young men of liberal opinions.¹⁶³
 (*Idem*, p. 112)

O corpo, a alma, a mente. Todo tipo de fome, “All the ideals in the world won't feed us”, clama o poeta. E continua flutando por questões *en voga*, como educação, escapa da degeneração ou instabilidade dos valores: “Again, our age is highly educated; / There is no lie our children cannot read”¹⁶⁴ (*Idem*, p. 89). Tanto que não se furta de ironizar (questionáveis) fontes de sabedoria do século XX, “Advertisements can teach us all we need”¹⁶⁵ (*Idem, ibidem*).

A child may ask when our strange epoch passes,
 During a history lesson, “Please, sir, what's
 An intellectual of the middle classes?
 Is he a maker of ceramic pots
 Or does he choose his king by drawing lots?”¹⁶⁶

(*CP*, p. 105)

¹⁶³ “E mais, é um trabalho e trabalhos são raros hoje: / Nem todos os ideais do mundo podem nos alimentar / Apesar de dar aos nossos crimes um certo ar. / Então, alguns barões da imprensa que conhecem seus leitores / Empregam para escrever suas manchetes mais chocantes, / Ao invés do chifre do Satã e seus odiosos servos, / Jovens inteligentes de opiniões liberais.”

¹⁶⁴ “Um vez mais, nossa era é altamente educada; / Não há mentira que nossas crianças não possam ler”.

¹⁶⁵ “Anúncios podem nos ensinar tudo o que precisamos”.

¹⁶⁶ “Uma criança pode perguntar quando nossa estranha época passar, / Durante as aulas de história, “Por favor, senhor, o que é um intelectual de classe média? / Ele é um fazedor de potes de cerâmica / Ou ele escolhe seu rei por sorteio?”

Trata-se do círculo vicioso de má-formação e exposição precoce às frivolidades dos *mass media*, de tal forma que o refinamento dos sentidos é substituído pela rudeza das relações mercantis: “But what a prep school really puts across / Is knowledge of the world we’ll soon be lost in: / Today it’s more like Dickens than Jane Austen.”¹⁶⁷ (AUDEN, 1991, p. 108). A Auden parece incomodado com a dissociação entre a educação e a vida cotidiana –

In this respect, at least, my bad old Adam is
Pigheadedly against the general trend;
And has no use for all these new academies
Where readers of the better weeklies send
The child they probably did not intend,
To paint a lampshade, marry, or keep pigeons,
Or make a study of the world religions.¹⁶⁸
(AUDEN, 1991, p. 108)

– talvez porque pressinta aí o que Terry Eagleton denuncia no quadro da pós-modernidade, qual seja, o “risco de perder a habilidade de criticar essa mesma vida” (EAGLETON, 2003, p. 15), uma vez que as questões intelectuais se dispersam e se tornam superficiais na medida em que passam a fazer “parte do mundo da mídia e dos *shoppings centers*, dos quartos de dormir e dos motéis” (*Idem*, p. 14-18). Mas é bom que se diga que o poeta não se coloca nem acima nem fora das armadilhas da sociedade de seu tempo, embora alguns elementos o tenham conduzido para além do inconsciente infantil e da *Sturm und Drang*¹⁶⁹ da adolescência:

We all grow up the same way, more or less;
Life is not known no give away her presents;
She only swops. The unselfconsciousness
That children share with animals and peasants
Sinks in the *Sturm und Drang* of adolescence.
Like other boys I lost my taste for sweets,
Discovered sunsets, passion, God, and Keats.¹⁷⁰

(CP, p. 109)

¹⁶⁷“Mas o que a escola realmente nos mostra / É conhecimento do mundo no qual vamos nos perder: / Hoje está mais para Dickens do que Jane Austen.”

¹⁶⁸ “Neste sentido, pelo menos, o mau e velho Adam é / Cabeça dura em relação à tendência geral; / E não há uso para todas essas novas academias / Onde leitores do melhor semanário mandam / As crianças, que provavelmente não queriam, / Para pintar um abajur, casar ou criar pombos, / Ou fazer um trabalho sobre as religiões do mundo.”

¹⁶⁹ Em geral traduzida por “Tempestade e paixão”, a expressão empregada por Auden denomina o movimento literário de cunho romântico que teve lugar na Alemanha entre 1760 e 1780.

¹⁷⁰ “ Nós todos crescemos do mesmo jeito, mais ou menos; / A vida não é conhecida por facilitar as coisas, / Ela só troca. O inconsciente, / Que as crianças compartilham com animais e lavradores / Afunda na *Sturm und drang* da adolescência. / Como outros garotos, perdi o gosto por doces, / Descobri crepúsculos, paixão, Deus e Keats.”

Letter to Lord Byron está em um momento anterior aos poemas que buscam outras perspectivas históricas. Entretanto, nada reinava unânime. A “admiração” pela glamorosa vida da elite está estritamente vinculada ao discurso igualmente monolítico, baseado nas grandes figuras. O poeta do século XX que escreve ao Byron da passagem dos Setecentos aos Oitocentos demonstra reconhecer a função e a força da literatura de seu conterrâneo:

You lived and moved among the best society
 And so could introduce your hero to it
 Without the slightest tremor of anxiety;
 Because he was your hero and you knew it,
 He'd know instinctively what's done, and do it.
 He'd find our day more difficult than yours
 For industry has mixed the social drawers.¹⁷¹
 (AUDEN, 1991, p. 90)

A impossibilidade da figura de um único herói denuncia o pensamento mais plural, mais abrangente. Auden não desconhecia o compromisso inarredável da poesia com o presente, sendo a figura do herói byroniano uma impossibilidade diante dos desafios impostos pela sociedade capitalista. Neste sentido, cumpre ressaltar, o diálogo crítico (e que não descarta a tradição) de Auden com o modernismo não o torna menos infenso ao que Bradbury e McFarlane, designam como o fascínio pela consciência em desenvolvimento, seja ela estética, psicológica ou histórica:

Essa preocupação surge sob a pressão da história, a propulsão dos tempos modernos, que trazem consigo novas esperanças e votos de progresso e novas forças psíquicas e sociais, subjacentes. Os novos registros da consciência alteram nosso senso histórico e nosso sentido de estabilidade da própria consciência, levando-nos a novos conceitos de associação mental e emocional (BRADBURY, MCFARLANE, 1989, p. 36)

Não se trata mais de qualquer “ideologia do progresso”, mas do enfrentamento desassombrado de que a aceleração do ritmo da empresa capitalista acabou por engendrar questões das quais não podemos nos desviar, questões assim resumidas por Eagleton: “mito e fantasia, riqueza ficcional, exotismo e hipérbole, retórica, realidade virtual e mera aparência” (EAGLETON, 2003, p. 100-101). Na medida em que a desordem, a violência e o

¹⁷¹ “ Você viveu e produziu na alta sociedade / E pôde introduzir um herói / Sem o menor tremor de ansiedade; / Porque ele era herói e sabia disso, / Ele saberia por instinto o que fazer, e faria. / Ele acharia nossos dias mais difíceis que o seu / Pois a indústria misturou as gavetas sócias.”

sensacionalismo midiático ameaçam nos tornar reféns de medos inelutáveis, na medida em que já não se trata mais de ter informação sobre o mundo, mas de ter o mundo como informação” (*Idem*, p. 101), como se dá na pós-modernidade, cumpre ao poeta reafirmar e exercitar com maior vigor ainda a sua consciência crítica e a pluralidade do pensamento.

5. CONCLUSÃO

Pensando de forma estática, suspendendo momentaneamente a fluidez do tempo e da linguagem, poderíamos estabelecer cinco parâmetros significativos entre modernidade e pós-modernidade, a saber: tempo, verdade, discurso, pensamento e crítica. A primeira, a modernidade, estaria no eterno por vir, visando o futuro, com suas verdades utópicas, em um pensamento uníssono de “avante!”, “avante!”, buscando a substituição constante daquilo que não lhe serve. Na pós-modernidade, por sua vez, passado e futuro se misturam em um eterno presente. São muitas as verdades, dependentes de um determinado ponto de vista, de tal forma que o discurso passa a agregar. Assim, o pensamento deixa de ser único para tornar-se composto de vários nichos. Aqui a crítica contundente cede espaço ao humor e ao deboche. As ideias deixam de ser vinculadas aos nomes e sobrenomes dos criadores. Ainda que determinados grupos continuem a valorizar a assinatura do artista, a pós-modernidade é constituída de boas ideias. A modernidade seria um lençol cândido, quarado; já a pós-modernidade, uma colcha de retalhos.

No âmbito literário, procuramos fazer esta ponte entre modernidade e pós-modernidade, colaborando para constituir o arco do tempo entre o que Terry Eagleton resume em um parágrafo, ou seja, quando Brecht foi desalienado e T. S. Eliot foi condecorado com a prestigiosa Ordem do Mérito na década de 1930, o movimento modernista perdeu sua potência subversiva. E a pulsão criativa só reapareceu na década de 1960.

A obra de W. H. Auden foi nosso instrumento para materializar tal ponte entre a década de 1930 e a de 1960. Neste sentido, quando Auden se afasta das estéticas dadaísta e simbolista, afirmando uma linguagem plural, mas viável e até propícia para trabalhar a alteridade em tempos de mudança, o poeta se aproxima da estética pós-modernista. Auden não tem medo de transformar-se, acompanha a maré, abarca um pouco de tudo que vai passando, diferente das ideias fixas da modernidade. No entanto, permanece a busca moderna por estéticas novas.

Auden concebe a literatura e, especialmente, a poesia com a dupla finalidade de divertir e instruir. De forma que essa dupla finalidade permita compreender e regular o comportamento humano e a vida social. No entanto, Auden parece fazê-lo sob a visão romântica do individual e singular, e, ao mesmo tempo, sob a visão humanista de que a literatura proporciona um conhecimento especial, com subjetividade moderna de homem

livre. No entanto, vale ressaltar que, esta passagem da modernidade à pós-modernidade em Auden não se dá sem tropeços, avanços, negativas, recuos ou quebras.

Os modos da escrita poética de Auden são diversificados. Os poemas iniciais foram escritos nos moldes de seus mestres, acompanhando suas formas, metáforas e a linguagem. Logo depois, Auden encantou a todos com o *game of knowledge*, que abrange referências literárias múltiplas, em que o clássico se encontra com o moderno. Sempre atento às questões políticas e sociais, o poeta insere e reflete acerca dos acelerados movimentos que se sucederam ao longo do século XX.

Três destes movimentos foram tratados aqui. O primeiro acompanhou o poeta apaixonado, não transformar-se, mas agregar o papel de crítico literário na função de professor universitário, fazendo disso o seu modo de vida, unindo o útil ao agradável. Em suas leituras críticas, Auden opina e desenvolve o olhar sobre a sua cena literária contemporânea através de obras consideradas clássicas. Em termos de língua e linguagem, Auden faz uso das formas e erudições classicistas, inserindo diversos elementos vinculados ao seu tempo.

Os outros dois movimentos tratam dos poemas buscando vislumbrar as temáticas que se tornaram características da pós-modernidade. Da poesia que presta homenagens imitando ou copiando as metáforas e as formas do poema, passamos ao exibicionismo de conhecimento e novas formulações, até que ambas as formas compõem novos modos de escrever poesia, mesclando homenagens, críticas e paródias. No âmbito da poesia que se presta a tratar de questões contemporâneas ao seu tempo, buscamos estabelecer a trajetória a partir das relações entre as novas classes sociais, características da modernidade: o trabalhador que se transforma em assalariado oprimido por um mal inalcançável. Este cenário começa a dar sinais de mudança quando a história se propõe a olhar as classes menos favorecidas de outra forma.

O leitor mais familiar com o desenrolar das críticas sociais e dos movimentos críticos a respeito da história pode estar pensando que é dos Estudos Culturais que estamos tratando aqui. Porém vale lembrar que em 2003, Terry Eagleton escreveu que a teoria cultural apareceu após a Segunda Guerra Mundial, quando a extrema esquerda política desfrutou breve proeminência. As raízes das novas ideias culturais foram profundamente fincadas na era dos direitos civis e das rebeliões estudantis, das frentes de libertação nacional, das campanhas antiguerra e antinuclear, do fortalecimento do movimento das mulheres e do apogeu da libertação cultural. Foi uma época na qual a mídia, a cultura popular, as subculturas e o culto da juventude surgiram pela primeira vez como forças sociais; e na qual as hierarquias sociais

e os costumes tradicionais e seculares começavam a ser alvos de ataques satíricos. Eagleton estava tratando dos produtivos anos entre 1965 e 1980. São das obras de Jacques Lacan, Claude Lévi-Strauss, Louis Althusser, Roland Barthes e Michel Foucault a sistematização das ideias fecundas. A época, o poema *Letter to Lord Byron* já havia sido escrito há sessenta e sete anos.

Auden se aproxima ainda mais da poética pós-modernista quando assume a consciência das ações sociais e políticas, bem como a compreensão do discurso como ficção, e de signos modernos assumidamente humanos (contrapondo-se aos de deuses e/ou natureza como causa primeira). Destacamos ao menos outras três questões para serem desenvolvidas futuramente, a saber: o deslocamento, o *self* e as técnicas aplicadas por Auden em sua poesia.

Observando os poemas de W. H. Auden, percebemos, com determinada frequência, a questão do deslocamento, seja expressa na incapacidade de fazê-lo, seja nas vias de fato, na viagem ao estrangeiro. Bradbury e McFarlane afirmam ser próprio da estética modernista o escritor “sem domicílio”, que concebe a própria língua como poliglota e reflete acerca da linguagem. A estética da modernidade de maneira geral trata de uma arte intelectual e especializada e, portanto, metropolitana, cosmopolita. Assim, a emigração ou o exílio, que permite a perspectiva moderna de autores como Joyce, Brecht e o próprio Auden, torna o escritor errante e questionador.

Nestas viagens, o *self* também se desloca. Embora as pessoas viajem, *a priori*, para conhecer outros lugares, diferentes culturas ou gente nova, às vezes, elas acabam por se encontrar. Esta parece ser a trajetória do eu lírico da poesia audenesca. Do mundo criado e reduzido da década de 1920 ao privado e particular, sem sair do lugar, onde tudo está sob a concepção de lugares “cercados” como jardins, cidades e ilhas nos anos 1930, quando a poética de Auden passa a refletir as crenças nos pensamentos de Marx e Freud, a voz do *infant terrible* cede espaço a uma voz social, misturando imaginação e realidade. No entanto, o caos das imagens não expressa crença sincera, mas desorientação generalizada. Depois, com o esgotamento das crenças, o poeta se põe em busca. E nesta busca, encontra com suas questões, sua face e, por fim, a humanidade.

Enquanto a voz do poema se desvela, as formas se multiplicam. Estruturalmente, as dificuldades de compreender os poemas de Auden estão relacionadas ao alto número de técnicas estilísticas empregadas simultaneamente. A ausência de significados claros pode estar relacionada aos muitos significantes que se sobrepõem, envolvendo e distorcendo os signos. A ambiguidade resultante desta sobreposição vai de encontro às afirmações do

linguista Ferdinand Saussure acerca da convenção, na qual um determinado signo linguístico seria um *link* entre uma coisa e o seu nome. Na poética de Auden e da estética moderna de forma geral, o significante relaciona uma sonoridade não a um único significado, mas a um conceito variável de acordo com a experiência do leitor com a coisa. Esse raciocínio está vinculado a importantes correntes de estudo sobre linguagem e também sobre a constituição da mente humana.

Esse experimentalismo do modernismo se mantém nos versos de Auden. Primeiro as formas com mensagens enigmáticas, de hiatos intransponíveis. Depois, com a experiência, a forma cede espaço para o “eu” e, por fim, forma e experiência caminham juntas, transpõem o hiato a fim de atingir o leitor, porque Auden acredita e faz da poesia um meio de instrução. Entretanto, não são gratuitos estes ensinamentos ou tentativas de fazer o leitor se lembrar dos valores anteriores ao devaneio da modernidade. O leitor tem de desvelar a mensagem, enquanto se diverte e se deleita com o jogo de recursos linguísticos que valorizam e exaltam a poesia.

Apesar de tamanha contribuição, Auden ainda permanece pouco estudado em terras brasileiras. Destacamos a tese “W. H. Auden’s inter-war poetry: a political use of ambiguity”, de Gelson Pers da Silva, defendida em 2008, além, claro, das menções e passagens nas obras de dois importantes teóricos, Luis costa Lima e José Guilherme Merquior, que foram, na medida do possível, utilizadas aqui. Acrescentamos aos anexos os poemas de João Cabral de Melo Neto, Chico Alvim e Donizete Galvão dedicados ao nosso Auden, lembrando que ainda há muito para ser desvelado em sua obra.

Referências

A BÍBLIA de Jerusalém. Trad. Euclides Martins Balancin *et al.* São Paulo: Paulinas, 1989.

ADORNO, Theodor W. Palestra sobre lírica e sociedade. In: _____. *Notas de literatura I*. Trad. Jorge M.B. de Almeida. São Paulo : Duas Cidades; Ed. 34, 2003, p. 65-89.

ALVIM, FRANCISCO. *Poemas*: [1968-2000]. São Paulo: Cosac & Naify: Rio de Janeiro: 7 Letras, 2004, p. 282.

ANDRADE, Mário. *71 Cartas de Mário de Andrade*. Rio de Janeiro : Livraria São José, [s.d.], p.19.

AUDEN, W. H. *Forewords and afterwords*. MENDELSON , Edward (org.). Londres : Faber and Paper, 1973.

_____. *The dyer's hand and other essays*. New York : Random House, 1962.

_____. *Collected Poems*. MENDELSON , Edward (org.). Nova York : Vintage Books, 1991.

_____. W. H. Auden. *Poemas*. Trad. José Paulo Paes e João Moura Júnior. São Paulo : Companhia das Letras, 1986.

_____. *A mão do artista*. Trad. José Roberto O'Shea. São Paulo: Siciliano, 1993.

ÁVILA, Affonso. Do barroco ao modernismo: o desenvolvimento cíclico do projeto literário brasileiro. In: ÁVILA, Affonso (org.). *O modernismo*. São Paulo: Perspectiva, 1975, p. 29-38.

BARTHES, Roland. *O rumor da língua*. Trad.: Mario Laranjeira. São Paulo: Martins Fontes, 2004.

BAUDELAIRE, Charles. “O pintor da vida moderna”. In: _____. *Poesia e prosa*. Trad. Alexei Bueno *et al.* Rio de Janeiro : Nova Aguilar, 1995, p. 851-881.

_____. Pequenos poemas em prosa. In: _____. *Poesia e prosa*. Trad.: Aurélio Buarque de Holanda Ferreira *et all.* Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 1995, p. 273-342

BAUDRILLARD , Jean. *A troca simbólica* . trad.: Maria Stela Gonçalves e Adail Ubirajara Sobral. São Paulo: Edições Loyola, 1996.

BAYLEY, John. "Only critics can't play". In: Harold Bloom (org.). *W.H. Auden: modern critical views*. New York : Chelsea House Publishers. 1986, p. 63-68.

BENJAMIN, Walter. "Experiência e pobreza" In: *Magia e técnica, arte e política*. Trad. Sérgio Paulo Rouanet. 7. ed. São Paulo : Brasiliense, 1994, p.114-119.

_____. "Sobre o conceito de história". In: _____ Trad. Sérgio Paulo Rouanet. 7. ed. São Paulo : Brasiliense, 1994, p. 222-234.

BERARDINELLI, Alfonso. "Poesia e gênero lírico: vicissitudes pós-modernas". In: *Da poesia à prosa*. Trad. Maurício Santana Dias. São Paulo : Cosac Naify, 2007, p. 175-190.

BERMAN, Marshall. *Tudo o que é sólido desmancha no ar: a aventura da modernidade*. Trad. MOISÉS, Carlos Felipe et all. São Paulo : Companhia das Letras, 1986.

BLOOMFIELD, B. C. *W. H. Auden: A Bibliography: The Early Years through , 1955*.

_____ and MENDELSON, Edward. *W. H. Auden: A Bibliography 1924-1969* (Charlottesville, 1972).

BONNICI, Thomas. "O Pós-modernismo". In: *Teoria literária: abordagens históricas e tendências contemporâneas*. Org. Thomas Bonnici, Lúcia Osana Zolin. 2. ed. Maringá : Eduem, 2005, p. 253 – 264.

BRADBURY. M & MCFARLANE. J. "O nome e a natureza do modernismo". In : _____ (org.). *Modernismo: Guia geral. 1890-1930*. Trad.: Denise Bottman. São Paulo : Companhia das Letras, 1989, p. 13 a 41.

BRADBURY. M. "As cidades do modernismo". In: BRADBURY. M & MCFARLANE (org.). *Modernismo: Guia geral. 1890-1930*. Trad.: Denise Bottman. São Paulo : Companhia das Letras, 1989, p. 76 a 82.

_____. "Londres, 1890-1920". In: BRADBURY. M & MCFARLANE (org.). *Modernismo: Guia geral. 1890-1930*. Trad.: Denise Bottman. São Paulo : Companhia das Letras, 1989. pp. 136 a 152.

BUELL, Frederick. *W. H. Auden as social poet*. London : Cornell University Press, 1973.

BULLOCK, Alan. "A dupla imagem". In: BRADBURY. M & MCFARLANE (org.). *Modernismo: Guia geral. 1890-1930*. Trad.: Denise Bottman. São Paulo : Companhia das Letras, 1989. pp. 44 - 54.

- BRUEGHEL, Pieter. *Landscape with the Fall of Icarus* (1560). Disponível em <http://www.amblesideonline.org/ArtSch.shtml>. Data de acesso: 15 dez, 2012.
- CARPENTER, Humphrey. *W. H. Auden: A Biography* (London, 1983).
- CAZUZA. “Um trem para as estrelas”. In: *Ideologia*. [Rio de Janeiro]: Philips, 1988. CD, LP.
- COMPAGNON, Antoine. *O demônio da teoria: literatura e senso comum*. Trad.: Cleonice Paes Barreto Mourão, Consuelo Fontes Santiago. Belo Horizonte: UFMG, 2001.
- CORREIA, Arlindo. http://arlindo-correia.com/lord_byron.html. Data de acesso: 15 jun. 2014.
- CRASNOW, Ellman. “Poemas e ficções: Stevens, Rilke, Valéry”. In: BRADBURY. M & MCFARLANE (org.). *Modernismo: Guia geral. 1890-1930*. Trad.: Denise Bottman. São Paulo : Companhia das Letras, 1989. pp. 301 – 312.
- DICIONÁRIO DE CIÊNCIAS SOCIAIS. Rio de Janeiro: Editora da Fundação Getúlio Vargas, 1987. 2 t.
- DICIONÁRIO. Oxford Advanced Learner’s Dictionary – 8th Edition.
- EAGLETON, Terry. *Depois da teoria: um olhar sobre os Estudos Culturais e o pós-modernismo*. Trad.: Maria Lucia Oliveira. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2005.
- ELIOT, T.S. *De poesia e poetas* Trad.: Ivan Junqueira. São Paulo: Brasiliense, 1991.
- _____. “Tradição e talento individual”. In: *Ensaio*. Trad. Ivan Junqueira. São Paulo : Art Editora, 1989, p. 37 – 48.
- EMIG, Rainer. *W. H. Auden: towards a postmodern poetics*. London : MacMillan Press, 2000.
- FARIA, Carolina. Holismo In: Infoescola. Disponível em: <http://www.infoescola.com/filosofia/holismo-holistico/>. Data de acesso: 23 fev. 2014.
- FREUD, Sigmund. *O mal-estar na civilização*. Trad. José Octávio de Aguiar Abreu. Rio de Janeiro: Imago, 1997.

FULLER, John. *W. H. Auden. A commentary*. Princiton, Nova Jersey: Princeton University Press, 1998.

GAGNEBIN, Jeanne Marie. *Linguagem, memória e história*. Rio de Janeiro: Imago, 1997.

GALVÃO, Donizete. In:

<https://br.groups.yahoo.com/neo/groups/Amantedasleiturass/conversations/topics/5065>

Data de acesso: 23 jul. 2014.

HAFFENDEN, John. *W.H. Auden*. Disponível em: <http://books.google.com.br>. Data de acesso: 05 agos. 2013.

HALL, Stuart. *A identidade cultural na pós-modernidade*. Trad.: Tomaz Tadeu da Silva e Guacira Lopes Louro. Rio de Janeiro: DP&A, 1998.

HOGGART, Richard. *Auden. An introductory essay*. Londres : Chatto & Windus, 1951.

HOLLANDER, John. “Auden at sixty”. In: Harold Bloom (org.). *W.H. Auden: modern critical views*. New York : Chelsea House Publishers. 1986, p. 13-20.

HORÁCIO. *Arte poética (Epistula ad Pisones)*. In: ARISTÓTELES; HORÁCIO; LONGINO. *A poética clássica*. Trad. Jaime Bruna. São Paulo: Cultrix, 2005, p. 57-68.

_____. _____. 333-340.

HOUGH, Graham. “A lírica modernista”. In: BRADBURY. M & MCFARLANE (org.). *Modernismo: Guia geral. 1890-1930*. Trad.: Denise Bottman. São Paulo : Companhia das Letras, 1989, p. 254 - 262.

HUTCHEON, Linda. *Poética do Pós-modernismo: história, teoria, ficção*. Trad.: Ricardo Cruz. Rio de Janeiro : Imago, 1991.

HYDE, G.M. “A poesia da cidade”. In: BRADBURY. M & MCFARLANE (org.). *Modernismo: Guia geral. 1890-1930*. Trad.: Denise Bottman. São Paulo : Companhia das Letras, 1989, p. 275-284.

IGLÉSIAS, Francisco. *Modernismo: uma reavaliação da inteligência nacional*. In: ÁVILA, Affonso (org.). *O modernismo*. São Paulo: Perspectiva, 1975, p. 13-28.

ISHERWOOD, Christopher. “Some notes on the early poetry”. In: Harold Bloom (org.). W.H. Auden: modern critical views. New York : Chelsea House Publishers. 1986, p. 7-11.

KIERKEGAARD, S. A. *Diário de um sedutor. Temor e tremor. O desespero humano*. Trad.: Carlos Grifo, Maria José Marinho, Adolfo Casais Monteiro. São Paulo: Abril Cultural, 1979.

KRISTEVA, Julia. *Introdução à Semanálise*. Tradução: Lúcia Helena França Ferraz São Paulo: Perspectiva, 1974.

KUNA, Franz. Viena e Praga. In: BRADBURY. M & MCFARLANE (org.). *Modernismo: Guia geral. 1890-1930*. Trad.: Denise Bottman. São Paulo : Companhia das Letras, 1989, p. 95-105.

LEEVERS Joanna. “W. H. Auden’s Poems of 1928”. In: <http://www.bl.uk/eblj/1988articles/article15.html> Data de acesso: 15 jul. 2014.

LIMA, Luiz Costa. *A ficção e o poema*. São Paulo : Companhia das Letras, 2012.

_____. As linguagens do modernismo. In: ÁVILA, Affonso (org.). *O modernismo*. São Paulo: Perspectiva, 1975, p. 69 – 86.

MARX, Karl; ENGELS, Friedrich. *Manifesto comunista*. Trad. Álvaro Pina. São Paulo: Boitempo, 2007

MCFARLANE, James. O espírito do modernismo. In: BRADBURY. M & MCFARLANE (org.). *Modernismo: Guia geral. 1890-1930*. Trad.: Denise Bottman. São Paulo : Companhia das Letras, 1989, p. 55-74.

MELO NETO, JOÃO CABRAL. *Museu de tudo*. In: *Obra completa*. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 1994.

MENDELSON, Edward. “Auden’s revision of modernism”. In: Harold Bloom (org.). W.H. Auden: modern critical views. New York : Chelsea House Publishers, 1986, p.111-120.

MERQUIOR, José Guilherme. “Crítica, Razão e Lírica _ ensaio para um juízo preparado sobre a nova poesia no Brasil”. In: *Razão do Poema*. Rio de Janeiro : Topbooks, 1996, p. 187-228.

_____. *O fantasma romântico e outros ensaios*. Petrópolis : Vozes, 1980.

MOURA JÚNIOR, João; PAES, José Paulo. *W. H. Auden. Poemas*. Trad.: José Paulo Paes. João Moura Júnior (org.). São Paulo : Companhia das Letras.

NUNES, Bendito. Estética e correntes do modernismo. In : ÁVILA, Afonso (org.). *O modernismo*. São Paulo : Perspectiva, 1975, p. 39 – 54.

PAZ, Octavio. *Os filhos do barro: do romantismo a vanguarda*. Trad.: Olga Savary. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1984.

_____. *O arco e a lira*. Trad.: Olga Savary. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1982.

PEIXOTO, Nelson Brissac. OLALQUIAGA, Maria Celeste. “O futuro do passado”. In: *Pós-modernidade*. Campinas : Editora da UNICAMP, 1993, p. 73 – 88.

POESIA. theamericanreader.com/12-october-1944-marianne-moore-to-w-h-auden/ Data do acesso: 05 agos. 2013.

POESIA. www.poetry.org. Data do acesso: 05 agos. 2013.

ROUANET, Sérgio Paulo. “Iluminismo ou Barbárie”. In: _____. *Mal-estar na modernidade*. São Paulo : Companhia das Letras, 1993, p. 9 - 45.

_____. “Mal-estar na modernidade”. In: _____. *Mal-estar na modernidade*. São Paulo : Companhia das Letras, 1993, p. 96 - 119.

SANT’ANNA, Afonso Romano de. Modernismo: as poéticas do centramento e do descentramento. In: ÁVILA, Afonso (org.). *O modernismo*. São Paulo : Perspectiva, 1975, p. 55 – 68.

SANTIAGO, Silviano. Vanguarda: um conceito e possivelmente um método. In: ÁVILA, Afonso (org.). *O modernismo*. São Paulo: Perspectiva, 1975, p. 111- 120.

SCOTT, Clive. “Simbolismo, decadência e impressionismo”. In: BRADBURY. M & MCFARLANE (org.). *Modernismo: Guia geral. 1890-1930*. Trad.: Denise Bottman. São Paulo : Companhia das Letras, 1989. pp. 166 - 184.

_____. “O poema em prosa e o verso livre”. In: BRADBURY. M & MCFARLANE (org.). *Modernismo: Guia geral. 1890-1930*. Trad.: Denise Bottman. São Paulo : Companhia das Letras, 1989, p. 285-300.

SEVCENKO, Nicolau. “O enigma pós-moderno”. In: *Pós-modernidade*. Campinas : Editora da UNICAMP, 1993, pp. 43-56.

SOUSA, Rainer G. A Revolução de 1848. In: Mundo da Educação. Disponível em: <http://www.mundoeducacao.com/historiageral/a-revolucao-1848.htm>. Data de acesso: 20 fev. 2014.

SHEPPARD, Richard. “A crise da linguagem”. In: BRADBURY. M & MCFARLANE (org.). *Modernismo: Guia geral. 1890-1930*. Trad.: Denise Bottman. São Paulo : Companhia das Letras, 1989, p. 263-274.

SUBIRATS, Eduardo. *Da vanguarda ao Pós-moderno*. São Paulo : Nobel, 1986.

ZAGURY, Eliane. A crítica na modernismo. In: ÁVILA, Afonso (org.). *O modernismo*. São Paulo : Perspectiva, 1975, p. 103 – 110.

ANEXO

ANEXO I

Nota biobibliográfica

Whystan Hugh Auden nasceu em 1907 em York, Inglaterra. Terceiro filho de um médico que se tornou professor universitário, Auden cresceu neste ambiente acadêmico e “this medical background has been absorbed: as child Auden pored over his father’s medical books (...). In later life he maintained in his verse something of the clinical tradition, its coolness, its diagnostic air, its hatred of the unexplained”¹⁷² (ELLMANN & O’CLAIR, 1973, p. 734).

Na década de 1920, Auden estudou em Oxford, onde conheceu a poesia de T. S. Eliot. Também é de Oxford a amizade com Christopher Isherwood que ressalta três características “essenciais” para compreender a poesia de Auden: essencialmente um cientista (faz uso de abordagem técnicas), músico e ritualista (herança da criação anglicana) e a terceira característica seria a grande influência das sagas escandinavas, que Auden ouviu na infância (ISHERWOOD, 1986, p. 7). O crítico John Hollander também ressalta estas características científicas no ensaio “Auden at sixty” (HOLLANDER, 1986, p. 14-15).

Isherwood, amigo de longa data e colaborador de Auden, escreveu um romance autobiográfico, *Lions and Shadows* (1938), que contém um retrato do jovem poeta sob o nome Hugh Weston. Este mesmo amigo, Isherwood, conta outro episódio interessante e revelador da personalidade de Auden:

Auden was very busy trying to regard things “clinically”, as he called. Poetry, he said, must concern itself with shapes and volumes. Colours and smells were condemned as romantic. Form alone was significant. Auden loathed (and still rather dislikes) the sea – for the sea, besides being deplorably wet and sloppy, is formless. (Note “ligatured” – a typical specimen of the “clinical” vocabulary.)¹⁷³ (ISHERWOOD, 1986, p. 10).

Dentre suas referências literárias iniciais estão a literatura popular, as histórias de espião e de detetive e estudos de casos de psicanálise. Auden era particularmente atraído pelas

¹⁷² “... esse contato com a medicina foi absorvido: quando criança, Auden se debruçava sobre os livros do pai (...). Mais tarde manteve em seus versos algo da tradição clínica, a frieza, o ar de diagnóstico, o ódio pelo inexplicável”.

¹⁷³ “Auden estava muito ocupado tentando analisar as coisas ‘clínicamente’, como ele dizia. Poesia, ele disse, deve se preocupar com formas e volume. Cores e cheiros eram condenados como românticos. Forma por si era significativa. Auden detestava (e ainda não detesta) o mar – pois o mar, além de ser deploravelmente molhado e caótico, é disforme. (Note ‘ligadura’ – uma exemplo típico do vocabulário ‘clínico’.)”

sagas da Islândia (BUELL, 1973, p. 30-33). Na poesia, foram os surrealistas que mais atraíram sua atenção.

O amigo pessoal Stephen Spender afirma “that Auden has often changed his beliefs but has so little changed his personality or stile of life” (SPENDER *apud* BUELL, 1973, p. 43). Anglicano de criação, Auden conhece John Layard na Alemanha e passa a seguir fervorosamente a “Layard doctrine”. Ainda na Alemanha, se envolve também com as teorias do psicólogo americano Homer Lane, Sigmund Freud e Georg Groddeck, uma das referências de Freud (BUELL, 1973, p. 80-82).

Da doutrina de Lane, o amigo Isherwood conta mais uma história de como Auden se envolvia com suas crenças:

Auden was particularly interested in Lane’s theories of the psychological causes of diseases – if you refuse to make use of your creative powers, you grow a cancer instead. References to these theories can be found in many early poems, and, more generally, in *The Orators*. Lane’s teachings provide a key to most of the obscurities in the *Journal of an Airman*¹⁷⁴ (ISHERWOOD, 1986, p. 10).

Esta viagem à Alemanha pode ser resumida nas palavras de Buell:

What shook the foundations was the encounter with “loony Layard”, with a land of homosexual freedom, and with a city of artistic ferment and political upheaval which gave a dramatic external justification to much that was latent in Auden’s sensibility; it is an odd mixture of extravagance, enjoyment, and, nevertheless, educative encounter¹⁷⁵ (BUELL, 1973, p. 97).

Não podemos nos furtar de reproduzir o relato de Isherwood acerca desta viagem:

It is typical of Auden’s astonishing adaptability that, after two or three months in Berlin, he began to write poems in German (...) A German critic of great sensibility to whom I afterwards showed these sonnets was much intrigued. He assured me that their writer was a poet of the first rank, despite his absurd grammatical howlers. The critic himself had never heard of Auden and was certainly quite unaware of his English reputation¹⁷⁶ (ISHERWOOD, 1986, p. 10).

¹⁷⁴ “Auden estava particularmente interessado na teoria de Lane sobre as causas psicológicas das doenças – se você se recusar a usar seus poderes criativos, você desenvolve câncer. Referências a essas teorias podem ser encontradas em muitos dos primeiros poemas e, mais enfaticamente, em *The Orators*. Os ensinamentos de Lane propiciaram uma chave para a maioria das obscuridades de *Journal of an Airman*.”

¹⁷⁵ “O que chacoalhou as bases foi o encontro com ‘louco Layard’, na terra de liberdade homossexual, em uma cidade de efervescência artística e grandes mudanças políticas que possibilitou Auden externar de forma dramática muito do que estava latente em si; numa estranha mistura de extravagância, diversão, sem descurar o lado instrutivo.”

¹⁷⁶ “É típico da incrível adaptabilidade de Auden que, depois de dois ou três meses em Berlim, começar a escrever em alemão (...). Um crítico alemão de grande sensibilidade, a quem mostrei os sonetos, ficou muito

Ainda sobre os gostos pessoais de Auden, o amigo Isherwood afirma:

His favourite weather was autumnal; high Wind and driving rain. He loved industrial ruins, a disused factory or an abandoned mill: a ruined abbey would leave him quite cold. He has always had a feeling for caves and mines. At school, one of his favourite books was Jule Verne's *Journey to the Centre of the Earth*¹⁷⁷ (ISHERWOOD, 1986, p. 11).

Enquanto o passeio à Alemanha foi bastante frutífero, a viagem de Auden à Espanha não foi exatamente por férias. Ele foi com o intuito de escrever um relatório e, quando retornou, publicou o poema “Spain 1937” sobre a guerra civil espanhola que estava em andamento na época. Nunca mais mencionou a viagem que continua envolta em histórias nebulosas tais como a de que Auden trabalhou dirigindo uma ambulância ou que preferiu montar um burro a andar de carro para conhecer a cidade até ser derrubado pelo animal (BUELL, 1973, p. 146).

Em 1939, decepcionado, Auden muda para Nova York, Estados Unidos deixando sua popularidade e referências de sucesso. Os críticos de sua obra como Rainer Emig (2000) e John Hollander (1986) afirmam que Auden logo absorveu o inglês americano e passou a rimar “clerk” com “work”, ao invés de “dark”. Auden se tornou cidadão americano em 1946 e afirmou que Nova York era “the only city in the world that isn't provincial. I don't feel like an American, but I am a New Yorker”¹⁷⁸. Na década de 1960, Auden deixou Nova York e passou a viver entre a Inglaterra e a casa de campo que comprou na Áustria, onde morreu em 1973, aos 66 anos de idade.

Pouco antes disso, nos anos 1940, Auden passou por mais uma conversão religiosa: do conhecimento de deuses gregos e cristãos à teologia de Kierkegaard, o que “gave him an intellectual position from which to reevaluate his former ‘beliefs’. Instead of renouncing all he had experienced and thought, Auden had the good sense to rework this material into a new context”¹⁷⁹ (BUELL, 1973, p. 187).

intrigado. Ele afirmou que o poeta era de primeira linha, apesar dos erros gramaticais absurdos. O crítico nunca tinha ouvido falar de Auden e mal sabia da reputação dele na Inglaterra.”

¹⁷⁷ “O clima favorito dele era o outono; ventos fortes e chuva forte. Ele amava ruínas industriais, fábricas em desuso e moinhos abandonados: as ruínas de um mosteiro, por outro lado, não interessava. Ela se interessava mesmo por cavernas e minas. Na escola, um de seus livros favoritos era *Journey to the Centre of the Earth*, de Jule Verne.”

¹⁷⁸ “A única cidade do mundo que não é provincial. Não me sinto norte-americano, mas sou um nova-iorquino”.

¹⁷⁹ “Deu a ele uma posição intelectual com qual pode reavaliar suas primeiras crenças. Ao invés de renunciar todo o que experimentou e pensou, Auden teve o bom senso de trabalhar o seu material em um novo contexto”.

Desde a primeira viagem a Berlim no fim da década de 1920, Auden não parou de viajar: Islândia, China, Espanha, América do Norte, além de viagens anuais em transatlânticos (HOLLANDER, 1986, p. 19).

A poesia de Auden publicada nos anos 1930 foi uma voz radicalmente nova para a poesia inglesa e atingiu grande notoriedade entre os intelectuais. No entanto a poesia audenesca não tinha força revolucionária, nem intenção de se propor como movimento de vanguarda, nem mesmo o próprio Auden tinha essa ambição como nos conta os teóricos Frederick Buell (1973, p. 69). No entanto, Auden acabou por se tornar referência. Os estudiosos falam em “Auden’s gang” (BUELL, 1973, p. 67), “Auden generation (*Ibidem*, p. 73)”.

Edward Mendelson (1986), Rainer Emig (2000) e Frederick Buell (1973) insistem que alguns críticos abordam a poética de Auden de modo “errôneo” por dois motivos. O primeiro seria buscar na poética audenesca somente a continuidade do legado de T.S.Eliot.

In short, the surest way to misunderstand Auden is to read him as the modernists’ heir. Except in his very earliest and latest poems, there is virtually nothing modernist about him. From the viewpoint of literary history, this is the most important aspect of his work. Most critics of twentieth-century poetry, however, still judge poems by their conformity to modernist norms; consequently, a myth has grown up around Auden to the effect that he fell into a decline almost as soon as he began writing. Critics who give credence to this myth mean, in fact, that Auden stopped writing the sort of poems they know how to read; poems written in a subjective voice, in tones of imaginative superiority and regretful isolation¹⁸⁰ (MENDELSON, 1986, p. 112-113).

Mais adiante, no mesmo ensaio, Mendelson ainda afirma que críticos acham deplorável a revisão e os ajustes que Auden fez na própria obra, pois pensam que o autor perde o direito sobre a obra quando a publica. Contra esta visão romântica, concordamos com Mendelson acerca do valor inestimável de poder acompanhar o raciocínio e o desenvolvimento da poética de um escritor com tantas qualidades técnicas e que teve tanto o que dizer. Esta atitude de Auden contribuiu no caminhar da história da poesia, removendo o mistério, renegando privilégios, etc.. Diferentemente dos modernos ingleses que, resumidamente, pensavam em uma poesia enclausurada na abstração, Auden acreditava no

¹⁸⁰ “Resumindo, a maneira mais certa de compreender erroneamente o Auden é lê-lo como o herdeiro do modernismo. Excetuando-se seus primeiros e os últimos poemas, não há nada de modernista nele. Do ponto de vista da história da literatura, este é o aspecto mais importante de seu trabalho. Muitos críticos do século XX, no entanto, continuam a julgar os poemas sob a ótica e normas modernistas; conseqüentemente, um mito se criou entorno de Auden: ele começou a declinar assim que começou a escrever. Críticos que dão crédito a este mito querem dizer, na verdade, que Auden parou de escrever os tipos de poemas que eles sabem ler; poemas escritos de forma subjetiva, em tons de superioridade imaginativa e isolamento arrependido.”

poder da poesia em afetar atitudes e, por consequência, interferir nas atitudes (MENDELSON, 1986, p. 118).

A primeira publicação de Auden foi *Poems*, em 1928 com tiragem de cerca de 45 cópias: um pequeno livro de bolso com quarenta páginas impressas manualmente durante as férias de verão por Stephen Spender até a página 22, quando a máquina quebrou, as demais foram impressas em uma gráfica. Nesta edição, há correções e anotações feitas a mão por Auden (LEEVEERS, 1988, p. 203-208).

The book is therefore not simply the product of an important publishing project, but an example of an aspect of the creative process which Auden was often at pains to emphasise. He was a perfectionist and a firm believer in Valery's dictum: 'A poem is never finished, only abandoned', to which he adds 'Yes, but it must not be abandoned too soon'. He was never satisfied, and his poems went through endless stages of revision. Such linguistic 'tinkering' (as he termed it) is particularly significant at this early stage of his career, for he was about to emerge as a leading voice for the writers of the 1930s; Stephen Spender has declared retrospectively 'The 1930s began in 1928'." (*Idem*, p. 205).

Somente nove poemas dos vinte publicados em 1928 foram incluídos na edição de 1930 da editora Faber & Faber. Destes nove, apenas quatro podem ser encontrados em *Collected poems* (1976), a saber: 'The Watershed', 'The Love-letter', 'The Secret Agent' e 'As well as can be expected' (renomeado como 'Taller Today').

Acerca desta revisão da obra Auden afirmou que "There are no secret literary sins. By cutting or revising a bad poem in later editions, one may show repentance, but the first is still there; one can never forget or conceal from others that one has committed it" (BLOOMFIELD *apud* LEEVEERS, 1988, p.205)

Os leitores interessados na biografia e na bibliografia acerca de Auden podem consultar as obras elencadas nas referências bibliográficas, dentre as quais destacamos *W. H. Auden: A Bibliography: The Early Years through (1955)*, de B. C. Bloomfield; temos também *W. H. Auden: A Bibliography 1924-1969* (1972), de B. C. Bloomfield and Edward Mendelson; *W. H. Auden: A Biography* (1983), de Humphrey Carpenter e John Fuller (1998).

ANEXO II

Poemas escritos por poetas brasileiros dedicados a Auden

De Chico Alvim

Auden's short

When she is sick
 he gives her hell
 But he's a brick
 when she's well

(ALVIM, 2004, p. 282)

Em *Exemplar proceder* que segundo nota foi escrito no Brasil entre 1971 e 1973, sendo este último o ano em que Auden faleceu.

De João Cabral

W. H. Auden

Se morre da morte que ela quer.
 É ela que escolhe seu estilo,
 sem cogitar se a coisa que mata
 rima com sua morte ou faz sentido.
 Mas ela certo te respeitava,
 de muito ler e reler teus livros,
 pois matou-te com a guilhotina,
 fuzil limpo, do ataque cardíaco.

(MELO NETO, 1994, p. 382)

A W. H. AUDEN

Já não descontarei o cheque
 Que certo dia me mandaste:
 “A João Cabral de Melo Neto,
 com dez mil amizades, Auden.”

Como a morte encerrou tuas contas
 de libras, dólares e amizade,
 hoje só resta a conta aberta
 de teus livros de onde sacar-se.

E de onde há muito que sacar:
 como botar prosa no verso,
 como transmudá-la em poesia,

como devolver-lhe o universo

de que falou; como livrá-la
de falar em poesia, língua
que se estreitou na cantilena
e é estreita de coisas e rimas.
(MELO NETO, 1994, p. 555)

De Donizete Galvão

Diante de uma fotografia de Auden

para Celso Alves Cruz

e agora essa fotografia
a aridez dos sulcos
a devastação da terra
os olhos baços

foi de tomar gim?
foi de desengano de amor?
foi falta de fé?

ele pressentiu no espelho
cada um desses estragos?

ele sentiu o tempo
abrindo essas crateras?

mas não importa
a cara de velho do poeta
se contra todo o bom senso
ele pode negar a idade
e inaugurar

o novo

o belo

o inútil

In: *O Casulo n.02*

<https://br.groups.yahoo.com/neo/groups/Amantedasleituras/conversations/topics/5065>

Data de acesso: 23 jul. 2014.

ANEXO III



Landscape with the Fall of Icarus (1560), de Pieter Bruegel (1525-1569)

Disponível em <http://www.amblesideonline.org/ArtSch.shtml>. Data de acesso: 15 dez, 2012.

Em destaque, o Ícaro caído.

ANEXO IV

A. E. Housman

Left by his friend to breakfast alone on the white
Italian shore, his Terrible Demon arose
Over his shoulder; he wept to himself in the night,
A dirty landscape-painter who hated his nose.

The legions of cruel inquisitive They
Were so many and big like dogs: he was upset
By Germans and boats; affection was miles away:
But guided by tears he successfully reached his Regret.

How prodigious the welcome was. Flowers took his hat
And bore him off to introduce him to the tongs;
The demon's false nose made the table laugh; a cat
Soon had him waltzing madly, let him squeeze her hand;
Words pushed him to the piano to sing comic songs;

And children swarmed to him like settlers. He became a land

(*CP*, p. 182)

Edward Lear

No one, not even Cambridge was to blame
(Blame if you like the human situation):
Heart-injured in North London, he became
The Latin Scholar of his generation.

Deliberately he chose the dry-as-dust,
Kept tears like dirty postcards in a drawer;
Food was his public love, his private lust
Something to do with violence and the poor.

In savage foot-notes on unjust editions
He timidly attacked the life he led,
And put the money of his feelings on

The uncritical relations of the dead,
Where only geographical divisions
Parted the coarse hanged soldier from the don

(*CP*, p. 182)

“**A mosaic for Marianne Moore**” cuja dedicatória ressalta a celebração do octagésimo aniversário da poeta:

The concluded gardens of personal liking
 Are enchanted habitats,
 Where real toads may catch imaginary flies,
 And the climate will accommodate the tiger
 And the polar-bear.

So, in the middle of yours (where it is human
 To sit), we see you sitting,
 In a wide-brimmed hat beneath a monkey-puzzle,
 At your feet the beasts you animated for us
 By thinking of them.

Your lion with ferocious chrysanthemum head,
 Your jerboa erect on
 His Chippendale claw, your pelican behaving
 Like charred paper, your musk-ox who smells of water,
 Your fond nautilus,

Cope with what surprises them and greet the stranger
 In a Mid-Western accent,
 Even that bum, the unelephantine creature,
 Who is certainly here to worship and often
 Selected to mourn.

Egocentric, eccentric, he will name a cat
 Peter, a new car Edsel,
 Emphasize his own birthday and a few others
 He thinks deserve it, as to-day we stress your name,
 Miss Marianne Moore,

Who, fastidious but fair, are unaffronted
 By those whose disposition
 It is to affront, who beg the cobra's pardon,
 Are always on time and never would yourself write
 Error with four r's.

For poems, dolphin-graceful as carts from Sweden,
 Our thank-you should be a right
 Good salvo of barks: it's much too muffled to say
 “How well and with what unfreckled integrity
 It has all been done.

(*CP*, p. 768)

ANEXO V

Letter to Lord Byron

I

Excuse, my lord, the liberty I take
 In thus addressing you. I know that you
 Will pay the price of authorship and make
 The allowances an author has to do.
 A poet's fan-mail will be nothing new.
 And then a lord—Good Lord, you must be
 peppered,
 Like Gary Cooper, Coughlin, or Dick Sheppard,

With notes from perfect strangers starting, 'Sir,
 I liked your lyrics, but Childe Harold's trash,'
 'My daughter writes, should I encourage her?'
 Sometimes containing frank demands for cash,
 Sometimes sly hints at a platonic pash,
 And sometimes, though I think this rather crude,
 The correspondent's photo in the rude.

And as for manuscripts—by every post. . .
 I can't improve on Pope's shrill indignation,
 But hope that it will please his spiteful ghost
 To learn the use in culture's propagation
 Of modern methods of communication;
 New roads, new rails, new contacts, as we know
 From documentaries by the G.P.O.

For since the British Isles went Protestant
 A church confession is too high for most.
 But still confession is a human want,
 So Englishmen must make theirs now by post
 And authors hear them over breakfast toast.
 For, failing them, there's nothing but the wall
 Of public lavatories on which to scrawl.

So if ostensibly I write to you
 To chat about your poetry or mine,
 There's many other reasons: though it's true
 That I have, at the age of twenty-nine
 Just read Don Juan and I found it fine.
 I read it on the boat to Reykjavik
 Except when eating or asleep or sick.

Now home is miles away, and miles away
 No matter who, and I am quite alone
 And cannot understand what people say,
 But like a dog must guess it by the tone;
 At any language other than my own

I'm no great shakes, and here I've found no tutor
 Nor sleeping lexicon to make me cuter.

The thought of writing carne to me today
 (I like to give these facts of time and space);
 The bus was in the desert on its way
 From Mothrudalur to some other place:
 The tears were streaming down my burning face;
 I'd caught a heavy cold in Akureyri,
 And lunch was late and life looked very dreary.

Professor Housman was I think the first
 To say in print how very stimulating
 The little ills by which mankind is cursed,
 The colds, the aches, the pains are to creating;
 Indeed one hardly goes too far in stating
 That many a flawless lyric may be due
 Not to a lover's broken heart, but 'flu.

But still a proper explanation's lacking;
 Why write to you? I see I must begin
 Right at the start when I was at my packing.
 The extra pair of socks, the airtight tin
 Of China tea, the anti-fly were in;
 I asked myself what sort of books I'd read
 In Iceland, if I ever felt the need.

I can't read Jefferies on the Wiltshire Downs,
 Nor browse on limericks in a smoking-room;
 Who would try Trollope in cathedral towns,
 Or Marie Stopes inside his mother's womb?
 Perhaps you feel the same beyond the tomb.
 Do the celestial highbrows only care
 For works on Clydeside, Fascists, or Mayfair?

In certain quarters I had heard a rumour
 (For all I know the rumour's only silly)
 That Icelanders have little sense of humour.
 I knew the country was extremely hilly,
 The climate unreliable and chilly;
 So looking round for something light and easy
 I pounced on you as warm and *civilisé*.

There is one other author in my pack
 For some time I debated which to write to.
 Which would least likely send my letter back?
 But I decided I'd give a fright to
 Jane Austen if I wrote when I'd no right to,

And share in her contempt the dreadful fates
Of Crawford, Musgrove, and of Mr. Yates.

Then she's a novelist. I don't know whether
You will agree, but novel writing is
A higher art than poetry altogether
In my opinion, and success implies
Both finer character and faculties
Perhaps that's why real novels are as rare
As winter thunder or a polar bear.

The average poet by comparison
Is unobservant, immature, and lazy.
You must admit, when all is said and done,
His sense of other people's very hazy,
His moral judgements are too often crazy,
A slick and easy generalization
Appeal too well to his imagination.

I must remember, though, that you were dead
Before the four great Russians lived, who
brought
The art of novel writing to a head;
The help of Boots had not been sought.
But now the art for which Jane Austen fought,
Under the right persuasion bravely warms
And is the most prodigious of the forms.

She was not an unshockable blue-stocking;
If shades remain the characters they were,
No doubt she still considers you as shocking.
But tell Jane Austen, that is if you dare,
How much her novels are beloved down here.
She wrote them for posterity, she said;
'Twas rash, but by posterity she's read.

You could not shock her more than she shocks me;
Beside her Joyce seems innocent as grass.
It makes me most uncomfortable to see
An English spinster of the middle-class
Describe the amorous effects of 'brass',
Reveal so frankly and with such sobriety
The economic basis of society.

So it is you who is to get this letter.
The experiment may nor be a success.
There're many others who could do it better,
But I shall not enjoy myself the less.
Shaw of the Air Force said that happiness
Comes in absorption: he was right, I know it;
Even in scribbling to a long—dead poet.

Every exciting letter has enclosures,
And so shall this—a bunch of photographs,
Some out of focus, some with wrong exposures,
Press cuttings, gossip, maps, statistics, graphs;
I don't intend to do the thing by halves.
I'm going to be very up to date indeed.
It is a collage that you're going to read.

I want a form that's large enough to swim in,
And talk on any subject that I choose,
From natural scenery to men and women,
Myself, the arts, the European news:
And since she's on a holiday, my Muse
Is out to please, find everything delightful
And only now and then be mildly spiteful.

Ottava Rima would, I know, be proper,
The proper instrument on which to pay
My compliments, but I should come a cropper;
Rhyme-royal's difficult enough to play.
But if no classics as in Chaucer's day,
At least my modern pieces shall be cheery
Like English bishops on the Quantum Theory.

Light verse, poor girl, is under a sad weather;
Except by Milne and persons of that kind
She's treated as *démodé* altogether.
It's strange and very unjust to my mind
Her brief appearances should be confined,
Apart from Belloc's *Cautionary Tales*,
To the more bourgeois periodicals.

'The fascination of what's difficult',
The wish to do what one's nor done before.
Is, I hope, proper to Quincunque Vult,
The proper card to show at Heaven's door.
Gerettet nor Gerichtet be the Law,
Et cetera, et cetera. O curse,
That is the flattest one in English verse.

Parnassus after all is not a mountain,
Reserved for A.I. climbers such as you;
It's got a park, it's got a public fountain.
The most I ask is leave to shame a pew
With Bradford or with Cottam, that will do:
To pasture my few silly sheep with Dyer
And picnic on the lower slopes with Prior.

A publisher's an author's greatest friend,
A generous uncle, or he ought to be.
(I'm sure we hope it pays him in the end.)
I love my publishers and they love me,
At least they paid a very handsome fee
To send me here. I've never heard a grouse
Either from Russell Square um Random House.

But now I've got uncomfortable suspicions,
I'm going to put their patience out of joint.
Though it's in keeping with the best traditions
For Travel Books to wander from the point
(There is no other rhyme except anoint),
They well may charge me with - I've no defences—
Obtaining money under false pretences.

I know I've not the least chance of survival
Beside the major travellers of the day.

I am no Lawrence who, on his arrival,
 Sat down and typed out all he had to say;
 I am not even Ernest Hemingway.
 I shall not run to a two-bob edition,
 So just won't enter for the competition.

And even here the steps I flounder in .
 Were worn by most distinguished boots of old.
 Dasent and Morris and Lord Dufferin,
 Hooker and men of that heroic mould
 Welcome me icily into the fold;
 I'm not like Peter Fleming an Etonian,
 But, if I'm Judas, I'm an old Oxonian.

The Haig Thomases are at Myvatn now,
 At Hvitavatn and at Vatnajökull
 Cambridge research goes on, I don't know how:
 The shades of Asquith and of Auden Skökull
 Turn in their coffins a three-quarter circle
 To see their son, upon whose help they reckoned,
 Being as frivolous as Charles the Second.

So this, my opening chapter, has to stop
 With humbly begging everybody's pardon.
 From Faber first in case the book's a flop,
 Then from the critics lest they should be hard on
 The author when he leads them up the garden,
 Last from the general public he must beg
 Permission now and then to pull their leg.

II

I'm writing this in pencil on my knee,
 Using my other hand to stop me yawning,
 Upon a primitive, unsheltered quay
 In the small hours of a Wednesday morning.
 I cannot add the summer day is dawning;
 In Seydhisfjörður every schoolboy knows
 That daylight in the summer never goes.

To get to sleep in latitudes called upper
 Is difficult at first for Englishmen.
 It's like being sent to bed before your supper
 For playing darts with father's fountain-pen,
 Or like returning after orgies, when
 Your breath's like luggage and you realize
 You've been more confidential than was wise.

I've done my duty, taken many notes
 Upon the almost total lack of greenery,
 The roads, the illegimates, the goats:
 To use a rhyme of yours, there's handsome
 scenery
 Bur little agricultural machinery;
 And with the help of Sunlight Soap the Geysir
 Affords to visitors le plus grand plaisir.

The North, though, never was your cup of tea;
 'Moral' you thought it so you kept away.

And what I'm sure you're wanting now from me
 Is news about the England of the day,
 What sort of things La Jeunesse do and say.
 Is Brighton still as proud of her pavilion,
 And is it safe for girls to travel pillion?

I'll clear my throat and take a Rover's breath
 And skip a century of hope and sin—
 For far too much has happened since your death.
 Crying went out and the cold bath came in,
 With drains, bananas, bicycles, and tin,
 And Europe saw from Ireland to Albania
 The Gothic revival and the Railway Mania.

We're entering now the Eotechnic Phase
 Thanks to the Grid and all these new alloys;
 That is, at least, what Lewis Mumford says.
 A world of Aertex underwear for boys,
 Huge plate-glass windows, walls absorbing
 noise,
 Where the smoke nuisance is utterly abated
 And all the furniture is chromium-plated.

Well, you might think so if you went to Surrey
 And stayed for week-ends with the well-to--do,
 Your car too fast, too personal your worry
 To look too closely at the wheeling view.
 But in the north it simply isn't true.
 To those who live in Warrington or Wigan,
 It's not a white lie, it's a whacking big 'un.

There on the old historic battlefield,
 The cold ferocity of human wills,
 The scars of struggle are as yet unhealed;
 Slattern the tenements on sombre hills,
 And gaunt in valleys the square-windowed mills
 That, since the Georgian house, in my conjecture
 Remain our finest native architecture.

On economic, health, um moral grounds
 It hasn't got the least excuse to show;
 No more than chamber pots or otter hounds;
 But let me say before it has to go,
 It's the most lovely country that I know;
 Clearer than Seafell Pike, my heart has stamped on
 The view from Birmingham to Wolverhampton.

Long, long ago, when I was only four,
 Going towards my grandmother, the line
 Passed through a coal-field. From the corridor
 I watched it pass with envy, thought 'How fine!
 Oh how I wish that situation mine.'
 Tramlines and slagheaps, pieces of machinery,
 That was, and still is, my ideal scenery.

Hail to the New World! Hail to those who'll love
 Its antiseptic objects, feel at home.
 Lovers will gaze at an electric stove,
 Another poésie de départ come

Centred round bus-stops or the aerodrome.
But give me still, to stir imagination
The chiaroscuro of the railway station,

Preserve me from the Shape of Things to Be;
The high-grade posters at the public meeting,
The influence of Art on Industry,
The cinemas with perfect taste in seating;
Preserve me, above all, from central heating.
It may be D. H. Lawrence hocus-pocus,
But I prefer a room that's got a focus.

But you want facts, not sighs. I'll do my best
To give a few; you can't expect them all.
To start with, on the whole we're better dressed;
For chic the difference to-day is small
Of barmaid from my lady at the Hall.
It's sad no spoil this democratic vision
With millions suffering from malnutrition.

Again, our age is highly educated;
There is no lie our children cannot read,
And as MacDonald might so well have stated
We're growing up and up and up indeed.
Advertisements can teach us all we need;
And death is better, as the millions know,
Than dandruff, night-starvation, or B.O.

We've always had a penchant for field sports,
But what do you think has grown up in our towns?
A passion for the open air and shorts;
The sun is one of our emotive nouns.
Go down by chara' to the Sussex Downs,
Watch the manoeuvres of the week-end hikers
Massed on parade with Kodaks or with Leicas.

These movements signify our age-long role
Of insularity has lost its powers;
The cult of salads and the swimming pool
Comes from a climate sunnier than ours,
And lands which never heard of licensed hours,
The south of England before very long
Will look no different from the Continong.

You lived and moved among the best society
And so could introduce your hero to it
Without the slightest tremor of anxiety;
Because he was your hero and you knew it,
He'd know instinctively what's done, and do it.
He'd find our day more difficult than yours
For industry has mixed the social drawers.

We've grown, you see, a lot more democratic,
And Fortune's ladder is for all to climb;
Carnegie on this point was must emphatic.
A humble grandfather is not a crime,
At least, if father made enough in time!
Today, thank God, we've got no snobbish feeling

Against the more efficient modes of stealing.

The porter at the Carlton is my brother,
He'll wish me a good evening if I pay,
For tips and men are equal to each other.
I'm sure that Vogue would be the first to say
Que le Beau Monde is socialist today;
And many a bandit, nor so gently born
Kills vermin every winter with the Quorn.

Adventurers, though, must take things as they find them

And look for pickings where the pickings are.
The drives of love and hunger are behind them,
They can't afford to be particular:
And these who like good cooking and a car,
A certain kind of costume or of face,
Must seek them in a certain kind of place.

Don Juan was a mixer and no doubt
Would find this century as good as any
For getting hostesses to ask him out,
And mistresses that need not cost a penny.
Indeed our ways to waste time are so many,
Thanks to technology, a list of these
Would make a longer book than *Ulysses*.

Yes, in the smart set he would know his way
By second nature with no tips from me.
Tennis and Golf have come in since your day;
But those who are as good at games as he
Acquire the back-hand quite instinctively,
Take to the steel.-shaft and hole out in one,
Master the books of Ely Culbertson.

I see his face in every magazine.
'Don Juan at lunch with one of Cochran's
ladies.'
'Don Juan with his red setter May MacQueen.'
'Don Juan, who's just been wintering in Cadiz,
Caught at the wheel of his maroon Mercedes.'
'Don Juan at Croydon Aerodrome.' 'Don Juan
Snapped in the paddock with the Aga Khan.'

But if in highbrow circles he would sally
It's just as well to warn him there's no stain on
Picasso, all-in-wrestling, or the Ballet.
Sibelius is the man. To get a pain on
Listening to Elgar is a sine qua non.
A second-hand acquaintance of Pareto's
Ranks higher than an intimate of Plato's.

The vogue for Black Mass and the cult of devils
Has sunk. The Good, the Beautiful, the True
Still fluctuate about the lower levels.
Joyces are firm and there there's nothing new.
Eliots have hardened just a point or two.
Hopkins are brisk, thanks to some recent boosts.

There's been some further weakening in Prousts.

I'm saying this to tell you who's the rage,
And not to loose a sneer from my interior.
Because there's snobbery in every age,
Because some names are loved by the superior,
It does nor follow they're the least inferior:
For all I know the Beatific Vision's
On view at all Surrealist Exhibitions.

Now for the spirit of the people. Here
I know I'm treading on more dangerous ground:
I know there're many changes in the air,
But know my data too slight to be sound,
I know, too, I'm inviting the renowned
Retort of all who love the Status Quo:
'you can't change human nature, don't you know!'
We've still, it's true, the same shape and
appearance,
We haven't changed the way that kissing's done;
The average man still hates all interference,
Is just as proud still of his new-born sun:
Still, like a hen, he likes his private run,
Scratches for self-esteem, and slyly pocks
A good deal in the neighbourhood of sex.

But he's another man in many ways:
Ask the cartoonist first, for he knows best.
Where is the John Bull of the good old days,
The swaggering bully with the clumsy jest?
His meaty neck has long been laid to rest,
His acres of self-confidence for sale;
He passed away at Ypres and Passchendaele.

Turn to the work of Disney or of Strube;
There stands our hero in um threadbare seams;
The bowler hat who strap-hangs in the tube,
And kicks the tyrant only in his dreams,
Trading on pathos, dreading all extremes;
The little Mickey with the hidden grudge;
Which is the better, I leave you to judge.

Begot on Hire Purchase by Insurance,
Forms at his christening worshipped and adored;
A season ticket schooled him in endurance,
A tax collector and a waterboard
Admonished him. In boyhood he was awed
By a matric, and complex apparatuses
Keep his heart conscious of Divine Afflatuses.

'I am like you,' he says, 'and you, and you,
I love my life, I love the home.-fires, have
To keep them burning. Heroes never do.
Heroes are sent by ogres to the grave.
I may net be courageous, but I save.
I am the one who somehow turns the corner,
I may perhaps be fortunate Jack Horner.

'I am the ogre's private secretary;

I've felt his stature and his powers, learned
To give his ogreship the raspberry
Only when his gigantic back is turned.
One day, who knows, I'll do as I have yearned.
The short man, all his fingers on the door,
With repartee shall send him to the floor.'

One day, which day? O any other day,
But not today. The ogre knows his man.
To kill the ogre that would take away
The fear in which his happy dreams began,
And with his life he'll guard dreams while he
can.
Those who would really kill his dream's
contentment
He hates with real implacable resentment.

He dreads the ogre, but he dreads yet more
Those who conceivably might set him free,
Those the cartoonist has no time to draw.
Without his bondage he'd be all at sea;
The ogre need but shout 'Security',
To make this man, so lovable, so mild,
As madly cruel as a frightened child.

Byron, thou should'st be living at this hour!
What would you do, I wonder, if you were?
Britannia's lost prestige and cash and power,
Her middle classes show some wear and tear,
We've learned to bomb each other from the air;
I can't imagine what the Duke of Wellington
Would say about the music of Duke Ellington.

Suggestions have been made that the Teutonic
Führer-Prinzip would have appealed to you
As being the true heir to the Byronic—
In keeping with your social status too
(It has its English converts, fit and few),
That you would, hearing honest Oswald's call,
Be gleichgeschaltet in the Albert Hall.

'Lord Byron at the head of his storm—troopers!'
Nothing, says science, is impossible:
The Pope may quit to join the Oxford Groupers,
Nuffield may leave one farthing in his Will,
There may be someone who trusts Baldwin still,
Someone may think that Empire wines are nice,
There may be people who hear Tauber twice,

You liked to be the centre of attention,
The gay Prince Charming of the fairy story,
Who tamed the Dragon by his intervention.
In modern warfare though it's just as gory,
There isn't any individual glory;
The Prince must be anonymous, observant,
A kind of lab—buy, or a civil servant,

You never were an Isolationist;
Injustice you had always hatred for,

And we can hardly blame you, if you missed
 Injustice just outside your lordship's door:
 Nearer than Greece were cotton and the poor.
 Today you might have seen them, might indeed
 Have walked in the United Front with Gide,

Against the ogre, dragon, what you will;
 His many shapes and names all turn us pale,
 For he's immortal, and today he still
 Swinges the horror of his scaly tail.
 Sometimes he seems to sleep, but will not fail
 In every age to rear up to defend
 Each dying force of history to the end.

Milton beheld him on the English throne,
 And Bunyan sitting in the Papal chair;
 The hermits fought him in their caves alone,
 At the first Empire he was also there,
 Dangling his Pax Romana in the air:
 He comes in dreams at puberty to man,
 To scare him back to childhood if he can.

Banker or landlord, booking-clerk or Pope,
 Whenever he's lost faith in choice and thought,
 When a man sees the future without hope,
 Whenever he endorses Hobbes' report
 'The life of man is nasty, brutish, short,'
 The dragon rises from his garden border
 And promises to set up law and order.

He that in Athens murdered Socrates,
 And Plato then seduced, prepares to make
 A desolation and to call it peace
 Today for dying magnates, for the sake
 Of generals who can scarcely keep awake,
 And for that doughy mass in great and small
 That doesn't want to stir itself at all.

Forgive me for inflicting all this on you,
 For asking you to hold the baby for us;
 It's easy to forget that where you've gone, you
 May only want to chat with Set and Horus,
 Bored to extinction with our earthly chorus:
 Perhaps it sounds to you like a trunk-call,
 Urgent, it seems, but quite inaudible.

Yet though the choice of what is to be done
 Remains with the alive, the rigid nation
 Is supple still within the breathing one;
 Its sentinels yet keep their sleepless station,
 And every man in every generation,
 Tossing in his dilemma on his bed,
 Cries to the shadows of the noble dead.

We're out at sea now, and I wish we weren't;
 The sea is rough, I don't care if it's blue;
 I'd like to have a quick one, but I daren't.
 And I must interrupt this screed to you,
 For I've some other little jobs to do;

I must write home or mother will be vexed,
 So this must be continued in our next.

III

My last remarks were sent you from a boat.
 I'm back on shore now in a warm bed-sitter,
 And several friends have joined me since I wrote;
 So though the weather out of doors is bitter,
 I feel a great deal cheerier and fitter.
 A party from a public school, a poet,
 Have set a rapid pace, and make me go it.

We're starting soon on a big expedition
 Into the desert, which I'm sure is corking:
 Many would like to be in my position.
 I only hope there won't be too much walking.
 Now let me see, where was I? We were talking
 Of Social Questions when I had to stop;
 I think it's time now for a little shop.

In setting up my brass plate as a critic,
 I make no claim to certain diagnosis,
 I'm more intuitive than analytic,
 I offer thought in homoeopathic doses
 (But someone may get better in the process).
 I don't pretend to reasoning like Pritchard's
 Or the logomachy of I. A. Richards.

I like your muse because she's gay and witty,
 Because she's neither prostitute nor frump,
 The daughter of a European City,
 And country houses long before the slump;
 I like her voice that does not make me jump:
 And you I find sympatisch, a good townee,
 Neither a preacher, ninny, bore, nor Brownie.

A poet, swimmer, peer, and man of action,
 -It beats Roy Campbell's record by a mile-
 You offer every possible attraction.
 By looking into your poetic style,
 And love—life on the chance that both were vile,
 Several have earned a decent livelihood,
 Whose lives were uncreative but were good.

You've had your packet from time critics, though:
 They grant you warmth of heart, but at your head
 Their moral and aesthetic brickbats throw.
 A 'vulgar genius' so George Eliot said,
 Which doesn't matter as George Eliot's dead,
 But T. S. Eliot, I am sad to find,
 Damns you with: 'an uninteresting mind'.

A statement which I must say I'm ashamed at;
 A poet must be judged by his intention,
 And serious thought you never said you aimed at.
 I think a serious critic ought to mention
 That one verse style was really your invention,
 A style whose meaning does not need a spanner,

You are the master of the airy manner.

By all means let us touch our humble caps to
 La poésie pure, the epic narrative;
 But comedy shall get its round of claps, too.
 According to his powers, each may give;
 Only on varied diet can we live.
 The pious fable and the dirty story
 Share in the total literary glory.

There's every mode of singing robe in stock,
 From Shakespeare's gorgeous fur coat, Spenser's
 muff
 Or Dryden's lounge suit to my cotton frock,
 And Wordsworth's Harris tweed with leathern
 cuff.
 Firbank, I think, wore just a just-enough;
 I fancy Whitman in a reach-me-down,
 But you, like Sherlock, in a dressing-gown.

I'm also glad to find I've your authority
 For finding Wordsworth a most bleak old bore,
 Though I'm afraid we're in a sad minority
 For every year his followers get more,
 Their number must have doubled since the war.
 They come in train-loads to the Lakes, and swarms
 Of pupil-teachers study him in Storm's.

'I hate a pupil-teacher,' Milton said,
 Who also hated bureaucratic fools;
 Milton may thank his stars that he is dead,
 Although he's learnt by heart in public schools,
 Along with Wordsworth and the list of rules;
 For many a don while looking down his nose
 Calls Pope and Dryden classics of our prose.

And new plants flower from that old potato.
 They thrive best in a poor industrial soil,
 Are hardier crossed with Rousseaus or a Plato
 Their cultivation is an easy toil.
 William, to change the metaphor, struck oil;
 His well seems inexhaustible, a gusher
 That saves old England from the fate of Russia.

The mountain-snob is a Wordsworthian fruit;
 He tears his clothes and doesn't shave his chin,
 He wears a very pretty little boot,
 He chooses the least comfortable inn;
 A mountain railway is a deadly sin;
 His strength, of course, is as the strength of ten
 men,
 He calls all those who live in cities wen-men,

I'm not a spoil—sport, I would never wish
 To interfere with anybody's pleasures;
 By all means climb, or hunt, or even fish,
 All human hearts have ugly little treasures;
 But think it time to take repressive measures
 When someone says, adopting the "I know" line,

The Good Life is confined above the snow-line.

Besides, I'm very fond of mountains, too;
 I like to travel through them in a car
 I like a house that's got a sweeping view;
 I like to walk, but not to walk too far.
 I also like green plains where cattle are,
 And trees and rivers, and shall always quarrel
 With those who think that rivers are immoral

Not that my private quarrel gives quietus to
 The interesting question that it raises;
 Impartial thought will give a proper status to
 This interest in waterfalls and daisies,
 Excessive love for the non-human faces,
 That lives in hearts from Golders Green to
 Teddington;
 It's all bound up with Einstein, Jeans, and
 Eddington.

It is a commonplace that's hardly worth
 A poet's while to make profound or terse,
 That now the sun does not go round the earth,
 That man's no centre of the universe;
 And working in an office makes it worse.
 The humblest is acquiring with facility
 A Universal-Complex sensibility.

For now we've learnt we mustn't be so bumptious
 We find the stars are one big family,
 And send out invitations for a scrumptious
 Simple, old-fashioned, jolly romp with tea
 To any natural objects we can see.
 We can't, of course, invite a Jew or Red
 But birds and nebulae will do instead.

The Higher Mind's outgrowing the Barbarian,
 It's hardly thought hygienic now to kiss;
 The world is surely turning vegetarian;
 And as it grows too sensitive for this,
 It won't be long before we find there is
 A Society of Everybody's Aunts
 For the Prevention of Cruelty to Plants.

I dread this like the dentist, rather more so:
 To me Art's subject is the human clay,
 And landscape but a background to a torso;
 All Cézanne's apples I would give away
 For one small Goya or a Daumier.
 I'll never grant a more than minor beauty
 To pudgy or pilewort, petty-chap or pooty.

Art, if it doesn't start there, at least ends,
 Whether aesthetics like the thought or not,
 In an attempt to entertain our friends;
 And our first problem is to realize what
 Peculiar friends the modern artist's got;
 It's possible a little dose of history
 May help us in unravelling this mystery.

At the Beginning I shall not begin,
 Not with the scratches in the ancient caves;
 Heard only knows the latest bulletin
 About the finds in the Egyptian graves;
 I'll skip the war-dance of the Indian braves;
 Since, for the purposes I have in view,
 The English eighteenth century will do.

We find two arts in the Augustan age:
 One quick and graceful, and by no means holy,
 Relying on his lordship's patronage;
 The other pious, sober, moving slowly,
 Appealing mainly to the poor and lowly.
 So Isaac Watts and Pope, each forced his entry
 To lower middle class and landed gentry.

Two arts as different as Jews and Turks,
 Each serving aspects of the Reformation,
 Luther's division into faith and works:
 The God of the unique imagination,
 And a friend of those who have to know their
 station;
 And the Great Architect, the Engineer
 Who keeps the mighty in their higher sphere.

The important point to notice, though, is this:
 Each poet knew for who he had to write,
 Because their life was still the same as his.
 As long as art remains a parasite
 On any class of persons it's alright;
 The only thing it must be is attendant,
 The only thing it mustn't, independent.

But artists, though, are human; and for man
 To be a scivvy is not nice at all:
 So everyone will do the best he can
 To get a patch of ground which he can call
 His own. He doesn't really care how small,
 So long as he can style himself the master;
 Unluckily for art, it's a disaster.

To be a highbrow is the natural state:
 To have a special interest of one's own,
 Rock gardens, marrows, pigeons, silver plate,
 Collecting butterflies or bits of stone;
 And then to have a circle where one's known
 Of hobbyists and rivals to discuss
 With expert knowledge what appeals to us.

But to the artist this is quite forbidden:
 On this point he must differ from the crowd,
 And, like a secret agent, must keep hidden
 His passion for his shop. However proud,
 And rightly, of his trade, he's not allowed
 To etch his face with his professional creases,
 Or die from occupational diseases.

Until the great Industrial Revolution

The artist had to earn his livelihood:
 However much he hated the intrusion
 Of patron's taste or public's fickle mood,
 He had to please or go without his food;
 He had to keep his technique to himself
 Or find no joint upon his larder shelf.

But Savoury and Newcomen and Watt
 And all those names that I was told to get up
 In history preparation and forgot,
 A new class of creative artist set up,
 On whom the pressure of demand was let up:
 He sang and painted and drew dividends,
 But lost responsibilities and friends.

Those most affected were the very best:
 Those with originality of vision,
 Those whose technique was better than the rest,
 Jumped at the dance of a secure position
 With freedom from the bad old hack tradition,
 Leave to the solo judges of the artist's brandy,
 Be Shelley, or Childe Harold, or the Dandy.

So started what I'll call the Poet's Party:
 (Most of the guests were painters, never mind) -
 The first few hours the atmosphere was hearty
 With fireworks, fun, and games of every kind;
 All were enjoying it, no one was blind;
 Brilliant the speeches improvised, the dances,
 And brilliant, too, the technical advances.

Today, alas, that happy crowded floor
 Looks very different: many are in tears:
 Some have retired to bed and locked the door;
 And some swing madly from the chandeliers;
 Some have passed out entirely in the rears;
 Some have been sick in corners; the sobering few
 Are trying hard to think of something new.

How nice at first to watch the passers-by
 Out of the upper window, and to say
 'How glad I am that though I have to die
 Like all those cattle, I'm less base than they!'
 How we all roared when Baudelaire went fey.
 'See this cigar,' he said, 'it's Baudelaire's.
 What happens to perception? Ah, who cares?'

I've made it seem the artist's silly fault,
 In which case why these sentimental sobs?
 In fact, of course, the whole tureen was salt.
 The soup was full of little bits of snobs.
 The common clay and the uncommon snobs
 Were fat too busy making piles or starving
 To look at pictures, poetry, or carving.

I've simplified the facts to be emphatic,
 Playing Macaulay's favourite little trick
 Of lighting that's contrasted and dramatic;
 because it's true Art feels a trifle sick,

You mustn't think the old girl's lost her kick.
And those, besides, who feel most like a sewer
Belong to Painting not to Literature.

You know the terror that for poets lurks
Beyond the ferry when to Minos brought.
Poets must utter their Collected 'Works,
Including Juvenilia. So I thought
That you might warn him. Yes, I think you
ought,
In case, when my turn comes, he shall cry 'Atta
boys,
Off with his bags, he's crazy as a hatter, boys!'

The clock is striking and it's time for lunch;
We start at four. The weather's none too bright.
Some of the party look as pleased as Punch.
We shall be travelling, as they call it, light:
We shall be sleeping in a tent tonight.
You know what Baden-Powell's taught us, don't
you,
Ora pro nobis, please, this evening, won't you?

IV

A ship again; this time the Dettifoss.
Grierson can buy it; all the sea I mean,
All this Atlantic that we've now to cross
Heading for England's pleasant pastures green.
Pro tem I've done with the Icelandic scene;
I watch the hills receding in the distance,
I hear the thudding of an engine's pistons.

I hope I'm better, wiser for the trip:
I've had the benefit of northern breezes,
The open road and good companionship,
I've seen some very pretty little pieces;
And though the luck was almost all MacNeice's,
I've spent some jolly evenings playing rummy-
No one can talk at Bridge, unless it's Dummy.

I've learnt to ride, at least to ride a pony,
Taken a lot of healthy exercise,
On barren mountains and in valleys stony,
I've tasted a hot spring (a taste was wise),
And foods a man remembers till he dies.
All things considered, I consider Iceland,
Apart from Reykjavik, a very nice land.

The part can stand as symbol for the whole:
So ruminating in these last few weeks,
I see the map of all my youth unroll,
The mental mountains and the psychic creeks,
The towns of which the master never speaks,
The various parishes and what they voted for,
The colonies, their size, and what they're noted for.

A child may ask when our strange epoch passes,
During a history lesson, 'Please, sir, what's
An intellectual of the middle classes?
Is he a maker of ceramic pots
Or does he choose his king by drawing lots?'
What follows now may set him on the rail,
A plain, perhaps a cautionary, tale.

My passport says I'm five feet and eleven,
With hazel eyes and fair (it's tow-like) hair,
That I was born in York in 1907,
With no distinctive markings anywhere.
Which isn't quite correct. Conspicuous there
On my right cheek appears a large brown mole,
I think I don't dislike it on the whole.

My father's forbears were all Midland yeomen
Till royalties from coal mines did them good;
I think they must have been phlegmatic slowmen,
My mother's ancestors had Norman blood,
From Somerset I've always understood;
My grandfathers on either side agree
In being clergymen and C. of E.

Father and Mother each was one of seven,
Though one died young and one was nor all
there;
Their fathers both went suddenly to Heaven
While they were still quite small and left them
here
To work on hearth with little cash no spare;
A nurse, a rising medico, at Bart's
Both felt the pangs of Cupid's naughty darts.

My home then was professional and 'high'.
No gentler father ever lived, I'll lay
All Lombard Street against a shepherd's pie.
We imitate our loves: well, neighbours say
I grow more like my mother every day.
I don't like business men. I know a Prot
Will never really kneel, but only squat.

In pleasures of the mind they both delighted;
The library in the study was enough
To make a better boy than me short-sighted;
Our old cook Ada surely knew her stuff;
My elder brothers did not treat me rough;
We lived at Solihull, a village then;
Those at the gasworks were my favourite men.

My earliest recollection to stay put
Is of a white stone doorstep and a spot
Of pus whose father lanced the terrier's foot;
Next, stuffing shag into the coffee pot
Which nearly killed my mother, but did not;
Both psychoanalyst and Christian minister,
Will think these incidents extremely sinister.

With northern myths my little brain was laden,

With deeds of Thor and Loki and such scenes;
 My favourite tale was Anderson's Ice Maiden; .
 But better far than any kings or queens
 I liked to see and know about machines:
 And from my sixth until my sixteenth year
 I thought myself a mining engineer.

The mine I always pictured was for lead,
 Though copper mines might, *faute de mieux*, be
 sound.

Today I like a weight upon my bed;
 I always travel by the Underground;
 For concentration I have always found
 A small room best, the curtains drawn, the light on;
 Then I can work from nine to tea-time, right on.

I must admit that I was most precocious
 (Precocious children rarely grow up good).
 My aunts and uncles thought me quite atrocious
 For using words more adult than I should;
 My first remark at school did all it could
 To shake a matron's monumental poise; '
 I like to see the various types of boys.'

The Great War had begun: but masters' scrutiny
 And fists of big boys were the war to us;
 It was as harmless as the Indian Mutiny,
 A beating from the Head was dangerous.
 But once when half the forms put down *Bellus*
 We were accused of that most deadly sin,
 Wanting the Kaiser and the Huns to win.

The way in which we really were affected
 Was having such a varied lot to teach us.
 The best were fighting, as the King expected,
 The remnant either elderly grey creatures,
 Or characters with most peculiar features.
 Many were raggy, a few were waxy,
 One had to leave abruptly in a taxi.

Surnames I must not write—O Reginald,
 You at least taught us that which *fadeth not*,
 Our earliest visions of the great wide world;
 The beer and biscuits that your favourites got,
 Your tales revealing you a first-class shot,
 Your riding breeks, your drama called *The Waves*,
 A few of us will carry to our graves.

'Half a lunatic, half a knave.' No doubt
 A holy terror to the staff at tea;
 A good headmaster must have soon found out
 Your moral character was all at sea;
 I question if you'd got a pass degree:
 But little children bless your kind that knocks
 Away the edifying stumbling blocks.

How can I thank you? For it only shows
 (Let me ride just this once my hobby-horse),
 There're things a good headmaster never knows.

There most be sober schoolmasters, of course,
 But what a prep school really puts across
 Is knowledge of the world we'll soon be lost in:
 Today it's more like Dickens than Jane Austen.

I hate the modern trick, to tell the truth,
 Of straightening out the kinks in the young mind,
 Our passion for the tender plant of youth,
 Our hatred for all weeds of any kind.
 Slogans are bad: the best that I can find
 Is this: 'Let each child have that's in our care
 As much neurosis as the child can bear.'

In this respect, at least, my bad old Adam is
 Pigheadedly against the general trend;
 And has no use for all these new academies
 Where readers of the better weeklies send
 The child they probably did not intend,
 To paint a lampshade, marry, or keep pigeons,
 Or make a study of the world religions.

Goddess of bossy underlings, Normality!
 What murders are committed in thy name!
 Totalitarian is thy state Reality,
 Reeking of antiseptics and the shame
 Of faces that all look and feel the same.
 Thy Muse is one unknown to classic histories,
 The topping figure of the hockey mistress.

From thy dread Empire not a soul's exempted:
 More than the nursemaids pushing prams in
 parks,
 By thee the intellectuals are tempted,
 O, to commit the treason of the clerks,
 Bewitched by thee to literary sharks,
 But I must leave thee to thy office stool,
 I must get on now to my public school.

Men had stopped throwing stones at one another,
 Butter and Father had come back again;
 Gone were the holidays we spent with Mother
 In furnished rooms on mountain, moor, and fen;
 And gone those summer Sunday evenings, when
 Along the seafronts fled a curious noise,
 'Eternal Father', sung by three young boys.

Nation spoke Peace, or said she did, with nation;
 The sexes tried their best to look the same;
 Morals lost value during the inflation,
 The groan Victorians kindly took the blame;
 Visions of Dada no the Post-War came,
 Sitting in cafés, nostrils stuffed with bread,
 Above the recent and the straight-laced dead.

I've said my say on public schools elsewhere:
 Romantic friendship, prefects, bullying,
 I shall not deal with, *c'est une autre affaire*.
 Those who expect them, will get no such thing,
 It is the strictly relevant I sing.

Why should they grumble? They've the Greek
Anthology
And all the spicier bits of Anthropology.

We all grow up the same way, more or less;
Life is not known no give away her presents;
She only swops. The unselfconsciousness
That children share with animals and peasants
Sinks in the Sturm und drang of adolescence.
Like other boys I lost my taste for sweets,
Discovered sunsets, passion, God, and Keats.

I shall recall a single incident
No more. I spoke of mining engineering
As the career on which my mind was bent,
But for some time my fancies had been veering;
Mirages of the future kept appearing;
Crazes had come and gone in short, sharp gales,
For motor-bikes, photography, and whales.

But indecision broke off with a clean cut end
One afternoon in March at half past three
When walking in a ploughed field with a friend;
Kicking a little stone, he turned to me
And said, 'Tell me, do you write poetry?'
I never had, and said so, but I knew
That very moment what I wished no do.

Without a bridge passage this leads me straight
Into the theme marked 'Oxford' on my score
From pages twenty-five to twenty—eight.
Aesthetic trills I'd never heard before
Rose from the strings, shrill poses from the cor;
The woodwind clattered like a pre-war Russian
'Art' boomed the brass, and 'Life' thumped the
percussion.

A raw provincial, my good taste was tardy,
And Edward Thomas I as yet preferred;
I was still listening to Thomas Hardy
Putting divinity about a bird;
But Eliot spoke the still unspoken word;
For gasworks and dried tubers I forsook
The clock at Grantchester, the English rook.

All youth's intolerant certainty was mine as
I faced life in a double-breasted suit;
I bought and praised but did nor read Aquinas,
At the Criterion's verdict I was mute,
Though Arnold's I was ready to refute;
And through the quads dogmatic words rang clear,
'Good poetry is classic and austere.'

So much for Art. Of course Life had its passions
too;
The student's flesh like his imagination
Makes facts fit theories and has fashions too.
We were the tail, a sort of poor relation
To that debauched, eccentric generation

Than grew up with their fathers at the War,
And made new glosses on the noun Amor.

Three years passed quickly while the Isis went
Down to the sea for better or for worse;
Then to Berlin, not Carthage, I was sent
With money from my parents in my purse,
And ceased to see the world in terms of verse.
I met a chap called Layard and he fed
New doctrines into my receptive head.

Part came from Lane, and part from D. H.
Lawrence;
Gide, though I didn't know it then, gave part.
They taught me to express my deep abhorrence
If I caught anyone preferring Art
To Life and Love and being Pure-in-Heart.
I lived with crooks but seldom was molested;
The Pure-in-Heart can never be arrested.

He's gay; no bludgeonings of chance can spoil it,
The Pure-in--Heart loves all men on a par,
And has no trouble with his private toilet;
The Pure-in-Heart is never ill; catarrh
Would he the yellow streak, the brush of war;
Determined to be loving and forgiving,
I came back home to try and earn my living.

The only thing you never turned your hand to
Was teaching English in a boarding school.
Today it's a profession that seems grand to
Those whose alternative's an office stool;
For budding authors it's become the rule.
To many an unknown genius postmen bring
Typed notices from Rabbittarse and String.

The Head's M.A., a bishop is a patron,
The assistant staff is highly qualified;
Health is the care of an experienced matron,
The arts are taught by ladies from outside;
The food is wholesome and the grounds are
wide;
The aim is training character and poise,
With special coaching for the backward boys.

I found the pay good and had time to spend it,
Though others may not have the good luck I did:
For you I'd hesitate to recommend it;
Several have told me that they can't abide it.
Still, if one tends to get a bit one-sided,
It's pleasant as it's easy to secure
The hero worship of the immature.

More, it's a job, and jobs today are rare:
All the ideals in the world won't feed us
Although they give our crimes a certain air.
So barons of the press who know their readers
Employ to write their more appalling leaders,
Instead of Satan's horned and hideous minions

Clever young men of liberal opinions.

Which brings me up no nineteen thirty-five;
 Six months of film work is another story
 I can't tell now. But, here I am, alive
 Knowing the true source of that sense of glory
 That still surrounds the England of the Tory,
 Come only to the rather tame conclusion
 That no man by himself has life's solution.

I know -the fact is really not unnerving -
 That what is done is done, that no past dies,
 That what we see depends on who's observing,
 And what we think on our activities.
 That envy warps the virgin as she dries
 But Post coitum, homo tristis moans
 The lover must go carefully with the greens.

The boat has brought me to the landing-stage,
 Up the long estuary of mud and sedges;
 The line I travel has the English gauge;

The engine's shadow vaults the little ledges;
 And summer's done. I sign the usual pledges
 To be a better poet, better man;
 I'll really do it this time if I can.

I hope this reaches you in your abode,
 This letter that's already fat too long,
 Just like the Prelude or the Great North Road;
 But here I end my conversational song.
 I hope you don't think mail from strangers
 wrong.
 As to its length, I tell myself you'll need it,
 You've all eternity in which to read it.

July-October 1936

(*CP*, p. 80-113)

Disponível em http://arlindo-correia.com/lord_byron.html. Data de acesso: 19 jun. 2014.