

## O modo de viver: Philip Larkin e a velha platéia

Alípio Correia de Franca Neto\*

Ele sempre preservou sua privacidade. Na maioria das vezes, declinava de convites para ler e discutir sua poesia. Nas raras entrevistas que deu, Philip Larkin (1922-1985), considerado o maior poeta do pós-guerra, ressaltou com freqüência a total falta de acontecimentos “espetaculares” em sua vida. Costumava afirmar que sua infância e adolescência foram apenas uma “chateação” de que se havia esquecido, acrescentando que, se uma biografia sua começasse com ele já na idade de vinte e um anos, não estaria omitindo nada importante<sup>1</sup>. Coerentemente, em “Eu Lembro, Eu Lembro”, Coventry, a cidade onde nasceu, é retratada como o lugar onde sua infância “não foi consumada” – do que é possível concluir que, na vida, “Nada, bem como tudo o mais, ocorre algures”. Ao obliterar a imagem de sua infância, negava as idéias românticas sobre esse período da existência<sup>2</sup>, e a um só tempo afirmava sua independência como adulto, como “um

---

\* Alípio Correia de Franca Neto é tradutor e ensaísta, e já traduziu, entre outros, *Abaixo as Verdades Sagradas*, de Harold Bloom (Companhia das Letras), *Trópicos do Discurso*, de Hayden White (Edusp), *Escola de Maledicência*, de Richard Sheridan (Papyrus), *Música de Câmara e Exilados*, de James Joyce (Iluminuras) e *Janelas Altas*, 60 poemas de Philip Larkin, a ser lançado brevemente pela Editora Iluminuras.

<sup>1</sup> *Philip Larkin*, Contemporary Writers, Andrew Motion, Routledge, Londres, 1986.

<sup>2</sup> Idem, *Ibidem*.

homem simples e comum num mundo moderno e não-romântico”<sup>3</sup>.

A julgar por um dos seus melhores biógrafos, enquanto declarações desse tipo contribuíram para criar a imagem de alguém emocionalmente frio, “aborrecido, desinformado”<sup>4</sup> – além de resguardarem o que, obviamente, não era da conta de ninguém mais – também serviram para afirmar sua crença de que simplesmente a vida convencional era compatível com a dedicação à poesia, e de que esta podia muito bem viver de “recriar o habitual” sem que o poeta se visse obrigado a apresentar o “não habitual”. “Escrevo poemas para preservar as coisas... tanto para mim mesmo como para os outros, embora eu sinta que minha responsabilidade principal seja quanto à experiência em si mesma, que tento resguardar do esquecimento para o seu próprio bem... creio que o impulso de preservar esteja no âmago de toda arte”<sup>5</sup>.

Na verdade, os comentários que fez sobre sua poesia não raro foram cercados de polêmica, sobretudo pelo conservantismo que alguns pontos de vista supostamente apresentavam. Em declarações que primavam pela acerbidade, achava, por exemplo, que não era bom para o poeta tornar-se muito “consciente” de seus processos criativos nem do significado de sua obra no panorama literário de sua época (mormente são os valetudinários que têm mais motivos para viver preocupados com seu estado de saúde). Lamentava que a poesia houvesse perdido sua “velha platéia”, composta de não-especialistas e movida sobretudo pelo que ele denominava de

---

<sup>3</sup> Idem, *Ibidem*.

<sup>4</sup> Poema intitulado “Church Going” (“Indo-se a Igreja...”)

<sup>5</sup> Citado por Kenneth Allott in *English Poetry 1918-60*, Penguin Books, Londres, 1982.

“princípio do prazer”, atribuindo tal fato a uma “astuciosa fusão entre poeta, crítico literário e crítico acadêmico (três classes ora notadamente indistinguíveis)”<sup>6</sup>. Além disso, afirmava que não era exagero dizer que o poeta lograra a “feliz posição em que pode elogiar sua própria poesia na imprensa e explicá-la em sala de aula”, que o leitor fora obrigado “a desistir do direito que o consumidor tem de dizer ‘não gosto disso, me traga algo diferente’”, e que ainda pesava sobre esse mesmo leitor uma grave acusação, incompatível com a fruição da grande poesia: “sensibilidade flácida, instrumentos críticos insuficientes ou inadequados, incapacidade de fazer face a novas situações emocionais ou verbais. Veredito: culpado, mais algumas cláusulas sobre a formação intelectual do prisioneiro, sobre o vício dele quanto a divertimentos de massa e sobre suas reações débeis. É hora de vocês, seus vadios, compreenderem que ler um poema é trabalho duro. Catorze dias no xilindró. Próximo caso.”<sup>7</sup>

Conclusão: um novo tipo de poesia, não, é claro, o ultrapassado, que “tentava emocionar o leitor e fracassava, mas um tipo que sequer procura fazer isso”. Nesse estado de coisas, o leitor diversas vezes depara obras que não podem “ser compreendidas sem referências além dos limites dele e cuja insipidez mostra que seus autores só estão se lembrando do que já sabem, em vez de o recriar” para alguém mais. Do que se segue que ninguém parece muito preocupado com mudar tal situação, que pode ser bem cômoda – certamente, não “o poeta, que mascateia sua obra e o padrão pelo qual ela é julgada.” O leitor também não, o qual, “como parceiro de um casamento

---

<sup>6</sup> “The Pleasure Principle”, in *Required Writing*, Philip Larkin, Faber and Faber, Londres, 1983.

<sup>7</sup> Idem, *Ibidem*.

em que não há consumação, não tem idéia de nada melhor. Certamente, nem o antigo leitor, que simplesmente substituiu um prazer por outro". Logo, só o "vagabundo romântico que se lembra dos dias em que a poesia era condenada como pecaminosa" pode querer que as coisas mudem. Em vista disso, a Larkin dó era dado restringir-se a alertar que o começo de uma reviravolta poderia estar, pois, em chamar a atenção para a utilidade de nos lembrarmos dos "aspectos simples das coisas normalmente consideradas complicadas" – da distinção entre obscuridades desnecessárias e o que, de fato, é difícil de entender em virtude de a complexidade do assunto exigir isso, e propunha, por assim dizer, uma fórmula a quem desejasse despertar de novo sua ânsia pela liberdade e sua autoconfiança. Diante do que parecer, digamos, "abstruso", nunca se esquecer das palavras de Samuel Butler: "Gostaria de gostar da música de Schumann ainda mais do que gosto; ousou dizer que eu seria capaz de me obrigar a gostar mais dela se tentasse; contudo, não gosto de tentar me obrigar a gostar das coisas; gosto das coisas que me fazem gostar delas de uma vez só e sem tentar coisa nenhuma"<sup>8</sup>.

Posições radicais como essas, porém, não lhe eram exclusivas, mas estavam bem próximas das metas e práticas dos artistas do assim chamado "Movimento" – o grupo literário com que Larkin foi identificado nos anos de 1950 e que teve como membros mais destacados Kingsley Amis, John Wain, Elizabeth Jennings, D.J. Enright e Donald Davie, de cujo *Purity of Diction in English Verse* (1952) sofreram a influência, em sua tentativa de repudiar "todos os valores da Boêmia", com isso se referindo a Eliot, Pound e aos vanguardistas que, em suas experimen-

---

<sup>8</sup> Idem, *Ibidem*.

tações, a seus olhos eram um tanto “irresponsáveis” e “mistificadores”, além de preocupados demais com técnicas. Pois, como Larkin dizia, ele pertencia a uma geração de poetas a quem “... a técnica parece importar menos do que o conteúdo”; uma geração em que as pessoas “aceitam as formas que herdaram, mas as utilizam para expressar seu próprio conteúdo”.<sup>9</sup> Daí sua aversão pelas metáforas obscuras e eflúvios de linguagem, que impediam o partilhável das alegrias e inquietações na experiência humana, e pelas inúmeras citações literárias e referências a outros textos, procedimentos típicos dos modernistas que, para ele, acabavam transformando os poemas em verdadeiros “palimpsestos” literários. Desse ângulo, semelhante fator contribuiria para uma visão da poesia de caráter quase mecanicista – a visão “de que cada poema deve incluir todos os anteriores, de mesma forma que um Ford Zéfiro traz em si, em algum lugar, um Ford Modelo T”<sup>10</sup>.

Como lembrou Andrew Motion, se essas afirmações contundentes eram uma clara provocação às idéias de Eliot sobre tradição e talento individual e à sua insistência de que “poetas em nossa civilização, do modo como ela existe atualmente, devem ser difíceis”, por outro, foram responsáveis por colocar Larkin numa posição paradoxal. Ainda que negasse sua crença numa “tradição”, não foram poucas as vezes em que ele reconheceu, discretamente, seu débito para com poetas como Wordsworth, Tennyson, Cristina Rosseti, William Barnes, Wilfred Owen, John Betjeman, mas sobretudo Hardy e Auden, cuja poesia, se aceitava a influência do modernismo, também descrevia uma “paisagem reconhecidamente inglesa num tom de

---

<sup>9</sup> Andrew Motion, *op. cit.*, nota 1.

<sup>10</sup> *Idem*, *Ibidem*.

voz inequivocadamente inglês”<sup>11</sup>, convertendo-se assim num golpe calculado contra a “estranheza” do modernismo. Em suma, poetas que, como ele mesmo, tinham em comum o tom de voz moderado e “a linguagem do modo como as pessoas a usam”.<sup>12</sup> E embora em teoria ele tenha rejeitado o modernismo, estudiosos como Andrew Motion observaram – com certo sentimento de culpa, de vez que o próprio Larkin haveria de negar tudo isso – que o poeta “fizera muito mais para relacionar os modernistas com a ‘linha inglesa’ do que seus amigos ou inimigos estavam preparados para admitir, ou do que suas próprias observações sugeriam”<sup>13</sup>, e identificaram em sua obra traços do simbolismo e estratégias do modernismo que ele mesmo condenara veementemente. Por isso, Larkin viria ser considerado, como diz Motion, um “pioneiro meio relutante” numa espécie de síntese da “linha inglesa” e do modernismo, o que teria exercido grande influência sobre os poetas de língua inglesa das últimas décadas – como Seamus Heaney, por exemplo, além do que teria facultado à gerações mais recentes escrever sem ter de assumir atitudes agressivas em favor do modernismo ou contra ele.<sup>14</sup> Mas diga-se que, acima de tantos paradoxos, que de resto podem ser comuns quando um poeta se põe a discutir a natureza da Poesia, a voz de Philip Larkin se impõe pela força de seu conteúdo profundamente humano e de sua sensibilidade diante do absurdo, do *pathos* e da alienação do homem no mundo moderno. Se aqui e acolá soube dar mostras de um humor que o tornava parente distante de Pope, em seus poemas sempre predominou a visão de um poeta re-

---

<sup>11</sup> Idem, *Ibidem*.

<sup>12</sup> Idem, *Ibidem*.

<sup>13</sup> Idem, *Ibidem*.

<sup>14</sup> Idem, *Ibidem*.

signado ao fracasso do amor e à inevitabilidade da solidão e da morte (o que por vezes contribuiu para atribuir-lhe a pecha de pessimista inveterado). Extremamente elegante no trabalho com a forma e a linguagem coloquial de seus poemas, vazados numa dicção límpida, ele teve o dom que têm os grandes poetas – o de fazer com que suas metáforas se alojem diretamente em nosso sistema nervoso central (ao ler “Os Velhos Tontos” e “O Próximo, por Favor”, cuidado: a coisa “pega”). Conforme disse Seamus Heane no *Observer*, ele realizou uma façanha almejada por muitos – granjear o respeito e a simpatia de dois tipos de leitores: os profundamente envolvidos com modelos literários e os não-especialistas que lêem o que está disponível. Notadamente, concretizara o que, para Auden, era a esperança de todo poeta: “ser, como certos queijos, local, mas apreciado alhures”.

## High Windows

When I see a couple of kids  
And guess he's fucking her and she's  
Taking pills or wearing a diaphragm,  
I know this is paradise

Everyone old has dreamed of all their lives –  
Bonds and gestures pushed to one side  
Like an outdated combine harvester,  
And everyone young going down the long slide

To happiness, endlessly. I wonder if  
Anyone looked at me, forty years back,  
And thought, *That'll be the life;*  
No God any more, or sweating in the dark  
About hell and that, or having to hide  
What you think of the priest. He  
And his lot will all go down the long slide  
*Like free bloody birds.* And immediately

Rather than words comes the thought of high windows:  
The sun-comprehending glass,  
And beyond it, the deep blue air, that shows  
Nothing, and is nowhere, and is endless.

## Janelas Altas

Quando vejo uma menina e um moleque,  
E imagino que ele anda comendo ela, e que  
Ela está tomando pílula ou usando diafragma,  
Sei que este é o paraíso

Com que todo velho sonhou a vida inteira –  
Postos à parte os grilhões e os modelos  
Como uma ceifeira antiquada,  
E todo mundo jovem deslizando eternamente pelo

Grande escorregador da felicidade  
Pergunto se alguém teria olhado pra mim há quarenta anos  
E pensado: *"Isto é que é vida:*  
Nem Deus, nem ficar suando  
No escuro por causa do inferno e de coisas assim,  
Nem esconder do padre o que se pensa. Ele e outros  
Da turma vão deslizar no escorregador sem fim  
*Como malditos pássaros livres. De pronto,*

Em vez de palavras, ocorre a imagem de janelas altas:  
A vidraça abarcando o sol, e além  
Dele, o fundo ar azul, que não mostra  
Nada, que não está em parte alguma, e que é sem fim.

## Mr Bleaney

'This was Mr Bleaney's room. He stayed  
The whole time he was at the Bodies, till  
They moved him.' Flowered curtains, thin and frayed,  
Fall to within five inches of the sill,

Whose window shows a strip of building land,  
Tussocky, littered. 'Mr Bleaney took  
My bit of garden properly in hand.'  
Bed, upright chair, sixty-watt bulb, no hook

Behind the door, no room for books or bags –  
I'll take it.' So it happens that I lie  
Where Mr Bleaney lay, and stub my fags  
On the same saucer-souvenir, and try

Stuffing my ears with cotton-wool, to drown  
The jabbering set he egged her on to buy.  
I know his habits – what time he came down,  
His preference for sauce to gravy, why

He kept on plugging at the four aways –  
Likewise their yearly frame: the Frinton folk  
Who put him up for summer holidays,  
And Christmas at his sister's house in Stoke.

But if he stood and watched the frigid wind  
Tousling the clouds, lay on the fusty bed  
Telling himself that this was home, and grinned,  
And shivered, without shaking off the dread

That how we live measures our own nature,  
And at his age having no more to show  
Than one hired box should make him pretty sure  
He warranted no better, I don't know.

## O Senhor Bleaney

“Este era o quarto dele. Enquanto estava aqui conosco,  
Servia a firma ‘Pompas Fúnebres’, que o transferiu.  
O cortinado com estampas, meio puído e tosco,  
Não chega nem ao menos a tocar no peitoril

Da janela, que dá prum loteamento, com capim  
E lixo em todo canto. O Senhor Bleaney era também  
Quem sempre se incumbia de cuidar do meu jardim.”  
Cadeira reta, cama, lâmpada sessenta, sem

Gancho por trás da porta, nem espaço para malas  
Ou livros. “Ele é meu!” Ocorre que me deito aqui,  
Onde dormiu; minhas bitucas, resta-me apagá-las  
No mesmo pires que ele usou um dia – um *souvenir* –

E tento encher o ouvido de algodão para abafar  
O matraquear do rádio que ele a fez comprar. Sei bem  
Dos hábitos que tinha – a hora de se levantar,  
A preferência pelos molhos prontos – sei também

Por que ele persistia na esportiva – e o ritual  
Ano após ano: as férias de verão, que ele passava  
Em companhia da família, em Frinton; o natal  
Em Stoke, junto da irmã, em cuja casa se hospedava.

Porém, se ele parava e olhava uma lufada fria  
Volvendo as nuvens, ou, na cama cheia de bolor,  
Acreditava que este era seu lar – se ele se ria  
E estremecia, sem poder se libertar do horror

De o modo de viver medir a nossa natureza,  
E se ele, com aquela idade, sem um teto seu  
Além deste caixote de aluguel, tinha a certeza  
De que não merecia algo melhor, isso eu não sei.

## The Old Fools

What do they think has happened, the old fools,  
To make them like this? Do they somehow suppose  
It's more grown-up when your mouth hangs open and drools,  
And you keep on pissing yourself, and can't remember  
Who called this morning? Or that, if they only chose,  
They could alter things back to when they danced all night,  
Or went to their wedding, or sloped arms some September?  
Or do they fancy there's really been no change,  
And they've always behaved as if they were crippled or tight,  
Or sat through days of thin continuous dreaming  
Watching light move? If they don't (and they can't), it's strange:  
Why aren't they screaming?

At death, you break up: the bits that were you  
Start speeding away from each other for ever  
With no one to see. It's only oblivion, true:  
We had it before, but then it was going to end,  
And was all the time merging with a unique endeavour  
To bring to bloom the million-petalled flower  
Of being here. Next time you can't pretend  
There'll be anything else. And these are the first signs:  
Not knowing how, not hearing who, the power  
Of choosing gone. Their looks show that they're for it:  
Ash hair, toad hands, prune face dried into lines –  
How can they ignore it?

Perhaps being old is having lighted rooms  
Inside your head, and people in them, acting.  
People you know, yet can't quite name; each looms  
Like a deep loss restored, from known doors turning,  
Setting down a lamp, smiling from a stair, extracting  
A known book from the shelves; or sometimes only  
The rooms themselves, chairs and a fire burning,  
The blown bush at the window, or the sun's  
Faint friendliness on the wall some lonely  
Rain-ceased midsummer evening. That is where they live:  
Not here and now, but where all happened once.  
This is why they give

An air of baffled absence, trying to be there  
Yet being here. For the rooms grow farther, leaving  
Incompetent cold, the constant wear and tear  
Of taken breath, and them crouching below  
Extinction's alp, the old fools, never perceiving  
How near it is. This must be what keeps them quiet:  
The peak that stays in view wherever we go  
For them is rising ground. Can they never tell  
What is dragging them back, and how it will end? Not at night?  
Not when the strangers come? Never, throughout  
The whole hideous inverted childhood? Well,  
Who shall find out.

## Os Velhos Tontos

O que eles pensam que houve, os velhos tontos, pra ficar  
Como ficaram? Julgam mais adulto quem mantém  
A boca aberta, fica a se babar e a se mijar  
O tempo todo, sem lembrar-se de quem foi em casa  
Pra visitá-los de manhã? Ou por acaso crêem  
Que é só querer que o mundo volta ao tempo em que cada um  
Dançou a noite inteira, foi casar-se, ou sentou praça  
Nalgum setembro? Ou crêem que tudo é como antanho,  
Que o jeito que eles têm de estropiado ou de bebum  
Sempre foi seu, e a vida, o sonho longo e frágil de quem fita,  
Sentado, a luz passar? Se não (nem pode ser), é estranho:  
Por que é que ninguém grita?

Na morte, a gente se desmancha: cada fragmento  
Que nos compunha põe-se velozmente a separar-se,  
Sem ninguém ver e para sempre. É, mesmo, esquecimento:  
Nós o tivemos, antes, só que ele ia terminar,  
E sempre se fundia a fim de que desabrochasse  
O botão de um milhão de pétalas que é nossa vida.  
Na próxima, não vai ser mais possível simular  
Que haverá algo. E eis os sinais: não ver como se passa,  
Não ouvir quem, a faculdade de escolher perdida.  
O próprio aspecto que eles têm é apenas um indício  
Das cãs em cinza, mãos de sapo, cara de uva-passa;  
Como ignoram isso?

Talvez ser velho seja ter em nossa mente muitos  
Salões iluminados, com pessoas atuando.  
Você se lembra delas – não dos nomes; cada vulto  
Assoma como a volta de profunda perda, cruza  
Umbral já vistos, pousa um castiçal, de vez em quando,  
Sorri da escada, tira um livro familiar da estante;  
Ou só salões, cadeiras, a lareira onde reluz  
A chama, uma janela, o arbusto a balançar lá fora,  
E na parede a fraca, afável luz do sol, durante  
Vazia tarde estival, depois da chuva. Este é o seu lar:  
Não hoje e aqui, mas onde tudo aconteceu outrora.  
Por isso têm um ar

De ausência e frustração, tentando estar ali, não obstante,  
Estando aqui. Pois os salões se afastam mais e mais,  
Deixando o frio incompetente, o desgaste constante  
De sorver o ar, e os velhos, a agachar-se sob a crista  
Do alpe do fim, os velhos tontos, sem notar jamais  
Quão perto está. Talvez seja isso o que os mantém serenos:  
Em qualquer canto onde se esteja, o pico sempre à vista  
Para eles é subir o morro. Será que não vêem  
O que os arrasta para trás, e como acaba? Ao menos  
De noite, ou quando estranhos chegam? Nunca, no correr  
De toda essa execrável inversão da infância? Bem,  
Havemos de saber.

## Next, Please

Always too eager for the future, we  
Pick up bad habits of expectancy.  
Something is always approaching; every day  
*Till then we say,*

Watching from a bluff the tiny, clear,  
Sparkling armada of promises draw near.  
How slow they are! And how much time they waste,  
Refusing to make haste!

Yet still they leave us holding wretched stalks  
Of disappointment, for, though nothing balks  
Each big approach, leaning with brasswork prinked,  
Each rope distinct,

Flagged, and the figurehead with golden tits  
Arching our way, it never anchors; it's  
No sooner present than it turns to past.  
Right to the last

We think each one will heave to and unload  
All good into our lives, all we are owed  
For waiting so devoutly and so long,  
But we are wrong:

Only one ship is seeking us, a black-  
Sailed unfamiliar, towing at her back  
A huge and birdless silence. In her wake  
No waters breed or break.

## O Próximo, por Favor

Por sermos ávidos quanto ao futuro, em nós a  
Expectativa é uma atitude perniciosa.  
Alguma coisa sempre ruma para cá;  
Sempre dizemos *até lá*,

Vendo de um báratro a pequena, clara frota  
De esplêndidas promessas vindo em nossa rota.  
Como são lentas! como tardam, as promessas,  
Se recusando a andar depressa! –

E ainda nos deixam o raminho deplorável  
Da decepção, porque, se bem que nada entrave o  
Final glorioso, com o bronze as recobrando,  
Cada corda se distinguindo,

Com as bandeiras, a carranca e as tetas de ouro  
Voltando-se pra nós, passam o ancoradouro;  
Nem bem se aproximaram, já se vão distantes.  
Até o último instante

Creemos que irão fundear e nos deixar a carga  
De tudo o que é bom para a nossa vida, em paga  
De toda a espera tão estóica ano após ano –  
E isso é um engano:

Um único navio está a caminho, mas  
Estranho, as velas negras, rebocando atrás  
Um silêncio vasto e sem aves. Em suas águas,  
Não brotam nem rebentam vagas.