

## A POESIA DE PHILIP LARKIN

---

*Paulo Vizioli*

Dentre os escritores ingleses do pós-guerra, Philip Larkin é, sem dúvida, um dos que quantitativamente menos produziram. De fato, sua obra literária, de 1945 até o início da presente década, se restringe a dois romances (*Jill*, 1946; e *A Girl in Winter*, 1947) e três volumes de poesias (*The North Ship*, 1945; *The Less Deceived*, 1955; e *The Whitsun Weddings*, 1964), além de alguns poemas esparsos e artigos sobre jazz e literatura. Apesar disso, é considerado pela maioria dos críticos como um dos maiores e mais significativos representantes da nova poesia inglesa. Segundo Anthony Thwaite, ele

“tem recebido elogios mais amplos e mais sinceros que qualquer outro poeta” de sua época (1);

G.S.Fraser, por sua vez, afirma que ele

“tem geralmente sido igualado a Thom Gunn como um dos mais eminentes poetas desta geração” (2);

idêntica opinião pode ser encontrada em John Press, que, por outro lado, procura ressaltar a justiça dessa quase unânime aclamação crítica (3); para Alun R. Jones, escrevendo em 1962, ele

“é, certamente, o poeta inglês mais influente da última década” (4);

---

(1). — THWAITE, Anthony, *Contemporary English Poetry: An Introduction*, Heinemann, London, 1959, p. 148.

(2). — FRASER, G.S., *The Modern Writer and His World*, Penguin Books, 1970, p. 346.

(3). — Cf. PRESS, John, *Rule & Energy: Trends in British Poetry Since the Second World War*, Oxford University Press, London, 1963, p. 97.

(4). — JONES, Alun R., “The Poetry of Philip Larkin: A Note on Transatlantic Culture”, *Western Humanities Review*, XVI, 1962 (p. 143-152). p. 144.

e, enfim, para John Wain, reiterando um ponto de vista de Donald Davie, Larkin é

“o Poeta Laureado não-oficial da Inglaterra de hoje” (5)

É verdade que, em meio a esse verdadeiro coro de exaltação, algumas vozes dissonantes podem ser ouvidas, ora acusando o poeta de paroquialismo e derrotismo, ora apontando algumas de suas deficiências técnicas ou criticando o caráter estático de sua obra. Entretanto, é interessante observar que tais restrições partem sobretudo de autores norte-americanos (que, integrados no ambiente literário dos Estados Unidos de hoje, pouco se esforçam para compreender a situação inglesa), ou, então, de críticos britânicos que, ansiando por um retorno ao internacionalismo poético de um Eliot ou de um Pound, não se conformam com o estado presente das letras em seu país. Entre os primeiros, podemos incluir M.L. Rosenthal, ou Derek Stanford, para o qual não apenas Larkin, mas todos os seus companheiros do antigo grupo *angry*,

“são singularmente deficientes quanto a uma cultura de idéias gerais” (6);

entre os segundos, temos Charles Tomlinson, que, em um de seus artigos, escreveu que

“difícilmente se pode pensar num movimento, em que ele [Larkin] é o astro principal, como tendo a energia suficiente para afetar os destinos extremos da poesia inglesa” (7)

A verdade é que, salvo raras exceções, nem os numerosos elogios, nem as menos freqüentes condenações, se baseiam numa análise cuidadosa dos textos. Quase todos têm o sabor de manifestações de entusiasmos momentâneos ou de aversões pessoais que se fundamentam, quando muito, em aspectos isolados e fragmentários da obra em questão ou em vagas impressões gerais. Cremos que já é tempo de se tentar um exame mais objetivo da poesia de Philip Larkin, um exame que procure avaliar a extensão e os limites de sua temática, apontar os seus méritos e as suas possíveis falhas de natureza técnica, e, ao mesmo

---

(5). — WAIN, John, “Engagement or Withdrawal? Some Notes on the Work of Philip Larkin”, *The Critical Quarterly*, VI, 1964 (p. 167-178), p. 172.

(6). — STANFORD, Derek, “Beatniks and Angry Young Men”, *Meanjin*, University of Melbourne (Australia), XVII, 1958 (p. 413-9), p. 417.

(7). — TOMLINSON, Charles, “Poetry Today”, apud Boris Ford (Ed.), *The Pelican Guide to English Literature — Vol. 7 — The Modern Age*, Penguin Books, 1963, p. 471-2.

tempo, apresentar uma visão de conjunto da obra que revele até que ponto ela constitui um todo orgânico. E é isso que, dentro de suas limitações de espaço, pretende este nosso artigo.

\*

Poderíamos começar a discussão da temática de Philip Larkin com as palavras que Luís Gastão Leães empregou, ao concluir um artigo a respeito do poeta, para demonstrar a sua importância no cenário das letras inglesas de hoje:

“Aí está a explicação da popularidade de Larkin: sua atualidade .É o poeta da pequena burguesia, numa época e num país que à pequena burguesia pertence todo o povo” (8)

Sem dúvida alguma, Larkin reflete plenamente as ansiedades e preocupações, as atitudes e a mentalidade da classe média da Inglaterra atual, encarnando muito bem o intelectual do pós-guerra, ávido de participação mas, ao mesmo tempo, temeroso dela, impelido por suas origens humildes à simpatia humana e às grandes causas sociais, mas profundamente desconfiado dos gestos muito vistosos e das frases grandiloqüentes. E, a exemplo do que sucede a quase todos os seus contemporâneos, por trás dessa reticência toda há uma forte sensação de falta de raízes. É justamente com a abordagem dessa questão que a temática de Larkin começa a transcender as limitações de tempo e de lugar, deixando de ser apenas *atual*, — como quer Luis Gastão Leães, — para adquirir um interesse *permanente*. De fato, como bem lembra a notável poetisa inglesa Elizabeth Jeannings (9),

“esta sensação de desenraizamento, de marginalização, que muitos poetas têm hoje, é mais que um problema externo, temporal, mais que o resultado de certas formas de governo ou de ideologia”;

é algo que, de certa maneira, se encontra nas camadas mais profundas do próprio ato da criação poética, em todas as eras. Isso já nos permite prever, na temática de Larkin, uma considerável dose de universalismo, o que, em última análise, será um dos fatores principais, — se bem que não o único, — de seu grande sucesso junto à crítica. Muitos, é verdade, não são capazes de perceber esse aspecto fundamental de sua obra, pois ele sempre aparece envolto por alusões à realidade

---

(8). — LEÃES, Luís Gastão, “O Poeta de Bicicleta”, *Suplemento Literário, Estado de São Paulo*, 15 de outubro de 1966, p. 3.

(9) — JENNINGS, Elizabeth, “The Difficult Balance” *The London Magazine*, VI, ix, 1959 (p. 27-30), p. 28.

inglesa do momento e aos problemas pessoais do autor. Aliás, poderíamos dizer que um de seus maiores méritos é, exatamente, essa capacidade de abordar temas universais e abstratos sem jamais desvinculá-los de situações concretas no âmbito de sua sociedade, as quais, por sua vez, surgem harmoniosamente fundidas com as suas próprias inquietações como indivíduo. Tentaremos, a seguir, demonstrar como se desenvolvem essas várias linhas temáticas através de referências a poemas de *The Less Deceived*, que foi o volume que praticamente consagrou o autor.

Antes de mais nada, notamos nesse livro a presença de algumas composições que em nada diferem, pelo conteúdo e pela forma, dos versos escritos pelos demais poetas do *Movimento*, — ou seja, do grupo *angry*, — com o qual Larkin a princípio se identificava. Uma delas é, por exemplo, “Wires”, um protesto contra as limitações impostas pelo *establishment* às aspirações mais profundas da nova geração inglesa; outra é “Myxomatosis”, que toma essa técnica desumana de combate à praga dos coelhos como ponto de partida para uma condenação mais ampla das diretrizes governamentais. São poemas muito semelhantes aos que, naquela época, eram publicados por Amis, Wain e outros companheiros do autor. Neles encontramos o mesmo rancor, a mesma simpatia pelas vítimas, o mesmo sentimento de impotência e, nas entrelinhas, o mesmo receio de comprometimento. Como afirma Charles I. Glicksberg, são todos eles escritores que “se recusam a engajar-se”, embora queiram

“participar construtivamente da vida social em termos próprios e honrosos” (10)

Larkin, entretanto, começa a diferenciar-se de seus colegas quando sai em busca das causas dessa impotência. É verdade que, assim como eles, encontra-as na sua falta de raízes, a respeito da qual assim se exprime no poema “Places, Loved Ones”:

“No, I have never found  
The place where I could say  
*This is my proper ground,*  
*Here I shall stay;*  
Nor met that special one  
Who has an instant claim  
On everything I own  
Down to my name;” (11)

---

(10). — GLICKSBERG, Charles I., “The Literature of the Angry Young Men”, *Colorado Quarterly*, VIII, 1960 (p. 293-303), p. 295.

(11) — LARKIN, Philip, *The Less Deceived*, The Marvell Press, Hessle, East Yorkshire, 1955, p. 16.

Trata-se, evidentemente, de um problema pessoal, focalizado também em “I Remember, I Remember”, onde o poeta, reproduzindo um diálogo no trem, durante uma parada na cidade de Coventry, sua terra natal, escreveu o seguinte:

“‘Was that’, my friend smiled, ‘where you “have your roots”?’  
No, only where my childhood was unspent,  
I wanted to retort, just where I started:” (12)

Ao contrário de seus contemporâneos, porém, Philip Larkin sabe fundir perfeitamente o tema da falta de raízes pessoais com o tema da falta de raízes de sua geração, de modo que ambos se interpenetram e se completam. Um ilustra e justifica o outro. E em nenhum lugar de sua obra essa fusão é tão harmoniosa quanto em “Church Going”, seu poema mais célebre e mais discutido. As primeiras estrofes focalizam o próprio autor, solitário, prosaico, interrompendo um passeio de bicicleta para visitar uma igreja; nas estrofes seguintes, o foco de atenção vai paulatinamente se desviando do narrador para o ambiente, e daí para considerações sobre o destino das artes, da religião e da própria humanidade; enfim, na última estrofe, o poema atinge um clímax que representa uma das mais precisas colocações do problema da falta de raízes, agora não mais no âmbito individual, ou cultural do país, mas na esfera universal, com inquietações espirituais que são de hoje e de sempre:

“A serious house on serious earth it is,  
In whose blent air all our compulsions meet,  
Are recognised, and robed as destinies.  
And that much can never be obsolete,  
Since someone will forever be surprising  
A hunger in himself to be more serious,  
And gravitating with it to this ground,  
Which, he once heard, was proper to grow wise in,  
If only that so many dead lie around” (13)

Tendo tomado consciência dessa falta de raízes, que torna ainda mais trágica a condição humana, o poeta decide enfrentar o problema da única maneira que lhe parece acertada: com absoluta honestidade. Também aqui seu caminho converge com o de seus contemporâneos. Mas diverge novamente quanto à profundidade e à seriedade com que analisa as implicações dessa atitude. Para ele, a honestidade significa a renúncia a toda e qualquer forma de ilusão, sobretudo porque esta,

---

(12). — *Id.*, *ibid.*, p. 38.

(13). — *Id.* *ibid.*, p. 29.

propiciando uma fuga temporária da penosa realidade, acarreta sofrimentos ainda maiores, ao sobrevir o inevitável desengano. Não é de se estranhar, portanto, que seu segundo volume de poesia se intitule *The Less Deceived*, isto é, “os menos enganados”

Prosseguindo nessa linha, Larkin localiza a origem da ilusão no Tempo, no hábito que as pessoas têm de viver, no presente, em função do passado (recordações sentimentais) ou do futuro (ambições e temores), ou de ambos. Por isso, o tempo deve ser rejeitado. Como muito bem constatou Alun R. Jones,

“sua rejeição do passado, o passado literário e o seu próprio, faz parte do esquema de seu pensamento, segundo o qual só podemos conhecer com honestidade o presente, o agora, e a este não podemos corresponder com honestidade se nos comprometemos simultaneamente com o futuro — o passado é passado, e o futuro, neutro’ Swift acreditava que a maioria das pessoas está sempre se preparando para viver em outra época, e é esta ilusão que Larkin repele” (14)

Inúmeros são os poemas de *The Less Deceived* que desenvolvem esses pontos de vista em relação ao problema do tempo. “Whatever Happened?”, “Maiden Name” e o excelente “Lines on a Young Lady’s Protograph Album”, por exemplo, alertam os leitores sobre os perigos de um apego muito grande ao passado; “Next, Please” e “Skin”, para citarmos apenas dois exemplos, advertem, por outro lado, sobre as armadilhas que se escondem nos sonhos do futuro. Em poucos trabalhos, porém, o autor é tão explícito a esse respeito como em “Triple Time”, que julgamos conveniente transcrever na íntegra:

“This empty street, this sky to blandness scoured,  
This air, a little indistinct with autumn  
Like a reflection, constitute the present —  
A time traditionally soured,  
A time unrecommended by event.

But equally they make up something else:  
This is the future furthest childhood saw  
Between long houses, under travelling skies,  
Heard in contending bells —  
An air lambent with adult enterprise,

---

(14) — JONES, Alun R., *op. cit.*, p. 147.

And on another day will be the past.  
A valley cropped by fat neglected chances  
That we insensately forbore to fleece.  
On this we blame our last  
Threadbare perspectives, seasonal decrease” (15)

Essas preocupações nos trazem à lembrança T.S.Eliot, que, nas peças de teatro e principalmente nos poemas de *Four Quartets*, também abordou o mesmo problema. Mas, enquanto para Eliot é possível transcender o tempo (apesar de ele ser aparentemente “irredimível”) e alcançar a atemporalidade que se identifica com a perfeição espiritual e com o Absoluto, para Philip Larkin, condenado ao ceticismo pela falta de raízes, o tempo é *literalmente* “irredimível”, e não se pode escapar do presente. Assim, eliminado o Tempo, a fonte das ilusões, resta-lhe o Espaço, a dura realidade do instante em que se vive, fragmentário, mas pelo menos palpável. E é no espaço, na fidelidade à realidade sensível, que o poeta deve buscar os seus significados, funcionando como uma espécie de câmara fotográfica. Aliás, esse aspecto da poesia de Larkin é tão importante, que Patricia Ball, num artigo denominado “The Photographic Art”, chegou a considerá-lo a sua característica fundamental, com reflexos não apenas nas técnicas de abordagem, mas também em certos pormenores, — como as referências diretas à fotografia, que aparecem em “Lines on a Young Lady’s Photograph Album”, e o uso de expressões significativas, como *kodak-distant*, em “Whatever Happened?” (16)

A procura de significados somente no espaço impõe, entretanto, limitações muito sérias, — e o poeta sabe disso. Mas entre esta solução precária e uma solução em que ele não acredita preferiu a primeira, conservando a sua própria integridade. E não podemos sequer argüi-lo de pessimista, como têm feito alguns, pois o pessimismo implica numa atitude negativista fundamentada quase sempre em dados subjetivos, enquanto Larkin pesou cuidadosamente todas as suas possibilidades. Desprovido de raízes, incapaz de transcender o tempo e de atingir metas mais elevadas, — estribado na fé ou na tradição, — contenta-se com a sinceridade, rejeita as ilusões e, através do exemplo, ensina a resignação. Ele tem que aceitar a sua condição de pequeno burguês, rodeado por pequenos burgueses materialistas e hipócritas, que retrata no poema “Toads” Nem mesmo acredita na decisão dos

---

(15). — LARKIN, Philip, *op. cit.*, p. 35.

(16). — BALL, Patricia, “The Photographic Art”, *Review of English Literature*, Leeds, Vol. 3, Nº 2, 1962, p. 50-8. — A autora também considera “arte fotográfica” a poesia de Kingsley Amis e John Wain, onde aparece a mesma fidelidade à realidade exterior, se bem que em grau menor e sem a mesma consistência.

suicidas, daqueles que dizem “adeus a tudo isso” num gesto suspeito como todos os gestos românticos, e se conforma, como afirma ironicamente em “Poetry of Departures”, com “livros, porcelanas, uma vida repreensivelmente perfeita” Reconhece que sua vida não tem sentido, admite a solidão (como o faz em “No Road”) e, às vezes, confessa que no fundo ele a deseja, como em “Wants”:

“Beyond all this, the wish to be alone:  
However the sky grows dark with invitation-cards  
However we follow the printed directions of sex  
However the family is photographed under the flagstaff —  
Beyond all this, the wish to be alone” (17)

Vê-se claramente, porém, que a solidão aqui representa a sua libertação do mundo pequeno-burguês, não uma fuga à responsabilidade. Como foi dito antes, o poeta não quer o engajamento, mas não desiste da participação em seus próprios termos; ele pretende se comunicar e descobrir um sentido para a vida, a dele mesmo e a dos outros. Mas, sempre desconfiado das ilusões, não encontra saídas fáceis, e, ao contrário de outros (inclusive dentro do próprio movimento *angry*), não se satisfaz nem com o refúgio oferecido pela natureza, — como podemos verificar no poema “Spring”, — nem com os contactos propiciados pelo sexo, nem com o consolo da arte. Podemos, por exemplo, ilustrar sua atitude de suspeita em relação a esta última, citando “Reasons for Attendance”, em que o autor, ao assistir a um número de dança na televisão (uma forma de arte), pondera:

“What calls me is that lifted, rough-tongued bell  
(Art, if you like) whose individual sound  
Insists I too am individual.  
It speaks; I hear; others may hear as well,  
  
But not for me, nor for them; and so  
With happiness. Therefore I stay outside,  
Believing this; and they maul to and fro,  
Believing that; and both are satisfied,  
If no one has just misjudged himself. Or lied” (18)

Fechadas todas essas portas, Larkin chega à conclusão, em poemas como “At Grass” e “Deceptions”, de que a única realidade é o sofrimento: apenas “o sofrimento é exato” E a única participação que lhe é possível é a simpatia humana. Aliás, a sua luta contra as ilusões,

---

(17). — LARKIN, Philip, *op. cit.*, p. 22.

(18) — *Id.*, *ibid.*, p. 18.

contra a intensificação desnecessária da dor, é um aspecto dessa participação.

São esses os pontos básicos da temática de Larkin. Como pudemos ver, ela tem muitos elementos em comum com as de outros poetas contemporâneos. Mas o que distingue Larkin dos demais, — como esperamos haver demonstrado, — é a maneira como ele sabe integrar todas essas diferentes preocupações e dar ao conjunto um tratamento maduro e equilibrado, que lhe permite, partindo sempre de situações prosaicas, e sem lances melodramáticos, chegar a uma visão verdadeiramente trágica da condição humana. Daí sua universalidade.

\*

A importância da temática de Larkin certamente o coloca acima da média de seus contemporâneos ingleses, justificando em parte a extraordinária aclamação crítica que o autor recebeu. Entretanto, apesar de sua indiscutível relevância, esse aspecto, sozinho, não basta para torná-lo um grande poeta. É de se esperar que um poeta tenha *o que dizer*; mas é igualmente indispensável que saiba *como dizê-lo*, isto é, que seja capaz de revestir seu conteúdo com uma forma que lhe esteja intimamente ligada, constituindo um todo verdadeiramente orgânico (como já queria Coleridge, no século passado). E, felizmente, a obra de Larkin preenche de modo completo todos esses requisitos. É o que tentaremos demonstrar a seguir.

Do ponto de vista formal, a primeira impressão que temos é que a poesia de Philip Larkin se baseia, toda ela, num intrincado *jogo de contrários*, sustentado por uma ironia constante e sutil. Esse processo é obviamente ditado por uma consciência que, como verificamos, se divide entre o ceticismo, o medo das ilusões, e o desejo de descobrir na vida algum valor positivo. Num dos melhores artigos já publicados a respeito dessa obra, assim descreve Alun R. Jones as suas características:

“A força da poesia de Philip Larkin jaz na pura elegância de seu artesanato, no frio distanciamento entre o autor e os versos, e no tom. É significativo o tom — em Larkin, uma delicada mas precisa ironia, que interrompe continuamente a compostura do poema, e que, embora em grande parte voltada para o próprio autor, é também usada como recurso defensivo que lhe permite definir a ambigüidade de sua posição. Larkin está abrindo novos caminhos dentro da poesia inglesa; sua poesia define as atitudes de sua época, em sua preocupação com o mundo do indivíduo que não deseja comprometer-se com idéias (filosóficas, sociais, ou mesmo pessoais), e, ao mesmo tempo,

com um mundo que, apesar de tudo, se interessa por essas questões. Ele conseguiu produzir um tipo de poesia na qual é capaz de criar um espaço, uma tensão, entre si próprio e o poema, e, dentro desse espaço, manipular, principalmente através da ironia (a manutenção simultânea de duas ou mais atitudes frequentemente contraditórias), uma gama considerável de posturas, que esclarece com perspicácia e vigor” (19)

Essa característica da obra de Larkin, — que Alun R. Jones descreve como

“a manutenção simultânea de duas ou mais atitudes frequentemente contraditórias”,

e que nós definimos acima como um intrincado “jogo de contrários”, — lembra a poesia de Robert Frost, toda ela também fundamentada em idêntico procedimento. Em Frost, porém, tal método funciona sobretudo como um recurso para alcançar a objetividade, pois, indo do concreto para o abstrato, leva naturalmente o leitor à aceitação, ou pelo menos à compreensão, dos pontos de vista do poeta, evidenciados pelos contrastes. A não ser raramente, como no famoso “Mending Wall”, o conflito de posições pode gerar incertezas. Em Larkin, pelo contrário, é a ambigüidade que, propositadamente, predomina, uma vez que quase sempre os contrários se auto-anulam.

Outro ponto a ressaltar é que o jogo dos contrários, na obra larkiniana, não se restringe às situações descritas; permeia todos os seus aspectos, desde a métrica e as qualidades sonoras, até as imagens e o tom. Vejamos, em primeiro lugar, a *métrica* e as *qualidades sonoras*, e observemos como o poeta as utiliza nas duas últimas estrofes de “Next, Please” (embora qualquer outro exemplo, tomado ao acaso, possa servir):

“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” (20)

---

(19). — JONES, Alun R., *op. cit.*, p. 146.

(20). — LARKIN, Philip, *op. cit.*, p. 20.

Se escandirmos os versos da primeira dessas estrofes, verificaremos que ela é formada por três pentâmetros jâmbicos e um dímeter, igualmente jâmbico; notaremos também que são versos irregulares, com uma sílaba a mais no primeiro verso, e com um certo número de acentos fracos onde as tônicas eram esperadas; descobriremos, enfim, que existem vários pés com dupla acentuação (“hovering accents”), e outros com a acentuação invertida (“inverted feet”). Todas essas irregularidades, entretanto, estão perfeitamente dentro da prática habitual dos poetas ingleses, desde os tempos mais remotos, de modo que a métrica de Larkin pode ser considerada tradicional. É o que também se constata no que diz respeito às rimas: temos aqui rimas paralelas perfeitas (unload/owed; long/wrong), — e ainda quando, em outras partes do poema, apresentam anomalias (rimas convencionais ou visuais), em nada destoam dos procedimentos consagrados. Finalmente, outro aspecto a ser notado é que, nos momento de maior intensidade emotiva, mais ainda se avizinha o autor dos padrões e das técnicas pré-estabelecidas. É o que ocorre na estrofe final de “Next, Please”, onde, especialmente nos dois últimos versos, ao lado de uma maior regularidade métrica, nos deparamos com a presença de qualidades sonoras, — como vogais longas e variadas (que sugerem solenidade e mistério), consonância (*birdless silence*), e aliteração (*wake, waters; breed, break*), — que, se bem que empregadas com muita sensibilidade, repetem um dos recursos mais comuns da poesia inglesa, do passado e de sempre. Em contraste com esse convencionalismo da métrica e das qualidades sonoras, há, porém, as estruturas sintáticas quase sempre diretas e simples, o vocabulário extraído principalmente do linguajar cotidiano, o tom coloquial e até mesmo, — poderíamos dizer, — descuidado. O tradicionalismo da métrica se reveste de uma seriedade, de uma segurança e de uma pretensão que são imediatamente desmentidas pela informalidade, pelas vacilações (como veremos adiante) e pela casualidade do tom conversacional. E aí está a primeira manifestação do “jogo dos contrários”, que caracteriza a poesia de Larkin.

Outra manifestação do referido jogo pode ser encontrada no próprio *tom*, a cujas “vacilações” acabamos de aludir. Como o leitor provavelmente observou, ao ler as duas quadras do poema “Next, Please” que citamos há pouco, o tom da primeira estrofe é mais coloquial que o da segunda. Isso não é, de forma alguma, atípico da poesia em questão. Larkin sistematicamente contrasta palavras, versos e até estrofes inteiras, colocando lado a lado o corriqueiro e o sublime, o solene e o jocoso. Talvez nenhum poema seu illustre melhor essa técnica que o já mencionado “Church Going”, onde, a par de expressões da linguagem diária, como “Once I am sure there’s nothing going on/ I step inside”, ou “Hatless, I take off/My cycleclips”, — que, no con-

texto, até soam irreverentes, — encontramos trechos sentenciosos e “poéticos”, como “A serious house on serious earth it is/ In whose blent air all our compulsions meet/. Are recognised, and robed as destinies” Infelizmente, poucos críticos entenderam a finalidade, ou o alcance, de tal procedimento. Para a maioria, a inserção de frases banais num contexto sério constitui uma falha, um desvio da sensibilidade, uma excrescência que se dispõem a perdoar em vista das demais qualidades. Entre eles está John Press, que, em *Rule & Energy*, afirma que, na tentativa de criar um narrador popular e desprezencioso, Larkin pôs em sua boca termos vulgares e impróprios, tornando-o inconvincente, uma vez que tal personagem jamais seria capaz de atingir o tom elevado que lhe é atribuído no final de “Church Going” E prossegue: “Tendo reconhecido esse defeito, podemos então apreciar os méritos do poema” (21) Em nenhum momento Press admite a possibilidade de o narrador ser o próprio autor, isto é, alguém capaz de meditar com profundidade, mas que, receoso da seriedade implícita nesse ato (por suspeitar constantemente do valor de suas próprias conclusões), é levado inconscientemente a temperá-la com algumas trivialidades. Isso faz parte, como pudemos ver, do processo criativo do poeta, que, como é óbvio, não foi plenamente compreendido por aquele crítico.

Prova disso é que outras manifestações paralelas do mesmo processo podem ser percebidas em Philip Larkin, — por exemplo, em seu emprego das *imagens*. Novamente nos deparamos aqui com o jogo dos contrários: o concreto versus o abstrato, o misterioso contraposto ao cotidiano. São imagens fundamentalmente paradoxais, que muitas vezes, justapostas, se eliminam mutuamente, perdendo-se de propósito na indecisão e na ambigüidade. É o que podemos observar no poema “Deceptions” (22), uma demonstração de simpatia humana por uma jovem que fora brutalmente violentada. Assim descreve o poeta o estado de espírito da moça:

“All the unhurried day  
Your mind lay open like a drawer of knives”

Antes de tudo, notamos aí sua habilidade em evocar o abstrato através de algo tão concreto como “uma gaveta de facas” Mas não é só. A própria imagem da gaveta de facas encerra aspectos contraditórios, pois, de um lado, sugere um objeto familiar, encontrável em qualquer cozinha, e, de outro, contém fortes insinuações de mistério e de perigo, pela violência em potencial que representa. Não menos interes-

---

(21) — PRESS, John, *op. cit.*, p. 103.

(22) — LARKIN, Philip, *op. cit.*, p. 37

sante é a imagem final do poema, segundo a qual o violador, ao cometer o crime, veio “irromper no sótão desolado da satisfação” (“To burst into fulfilment’s desolate attic”). Outra vez nos parece o abstrato retratado com precisão por meio do concreto, e outra vez se pode sentir o entrechoque dos elementos básicos da imagem (“sótão desolado” é igual a “satisfação”), criando um paradoxo que mostra obliquamente como a ilusão se dilui no desengano. E o resultado, como sempre, é a ambigüidade: para quem, afinal, se volta a simpatia do poeta? Para a vítima ou para o criminoso? Ou para ambos? Mas, nesse caso, quem é a vítima e quem o criminoso? Não seria a jovem com uma mente que se parece com uma “gaveta de facas”, uma criminosa em potencial? E não seria o violador, irrompendo na desilusão, uma espécie de vítima? — Como se vê, as imagens são ambíguas, mas de uma ambigüidade preñhe de sentido.

É preciso reconhecer, entretanto, que nem sempre essas manifestações do “jogo dos contrários” têm a mesma força expressiva. Uma prova disso é a maneira como o poeta se serve da técnica das *citações literárias*, tão freqüente e tão eficaz na poesia de T.S. Eliot e outros. Para muitos a afirmação que acabamos de fazer parecerá surpreendente, pois Philip Larkin sempre depôs a favor de uma poesia atual, simples e direta, livre da literatice e das injunções da tradição. E a maioria dos críticos o toma ao pé da letra. É o que faz T.J. Ross, o qual, após dizer, num artigo, que Amis, Wain e Larkin recusam qualquer tentativa óbvia de universalidade e desprezam o “exibicionismo das citações” (o que, convém lembrar, não é a mesma coisa que desprezar as “citações”), procura corroborar as suas palavras com a seguinte declaração do autor de *The Less Deceived*:

“ . . sempre fiz questão de não saber o que é poesia, ou como ler uma página, ou qual a função do mito. É fatal a quem quer que seja decidir intelectualmente o que vem a ser boa poesia, pois então se verá moralmente obrigado a tentar escrevê-la. . . Creio que cada poema deve ser o seu próprio universo recém-criado, e, portanto, não acredito nem na “tradição”, nem num rateio comum de mitos, nem em alusões casuais dentro do poema a outros poemas ou poetas, prática esta que para mim é tão desagradável quanto a conversa dos serviçais subalternos da literatura, procurando mostrar a todo custo que conhecem as pessoas certas” (23)

---

(23). — Apud Ross, T.J., “The Image of Another Creature: A Perspective on Contemporary English Poetry”, *Connotation*, Fairleigh Dickinson University, New Jersey, I, ii, 1962 (p. 15-25), p. 20-1.

Já o crítico John Press reconhece a existência de “citações” em Larkin, mas julga que são muito escassas, e não entende claramente a sua função. Assim, depois de descobrir ecos de Hood, Lewis Carroll e Tennyson, em diferentes poemas, comenta:

“Por que as referências a Hood, Carroll e Tennyson são mais válidas que as referências a Vergílio, Baudelaire e Dante? Nenhum poeta pode, sem impor a si mesmo uma desvantagem limitadora e desnecessária, desprezar a sua herança ou livrar-se das responsabilidades da arte” (24)

Isso demonstra o quanto essa poesia ainda precisa ser explorada, a fim de ser compreendida e receber uma avaliação mais justa. Na verdade, o uso de citações na obra de Larkin é bem mais extenso do que Press imagina, — ou do que o próprio poeta gosta de admitir. Além de Hood, Carroll e Tennyson, nela podemos encontrar alusões a Davies, a Wordsworth e a inúmeros outros. Até mesmo o poeta “metafísico” do século XVII, George Herbert, um dos favoritos de Eliot, encontra eco em seus versos; para comprová-lo, basta que comparemos a já citada imagem de Larkin, em “Deceptions”,

“Your mind lay open like a drawer of knives”,

com o verso de Herbert,

“My thoughts are all a case of knives” (25)

Obviamente, a finalidade desse recurso é também o de criar ambigüidade e ironia (o poeta, despretençioso e popular, anseia por se libertar de sua herança cultural, mas não consegue), constituindo, portanto, uma outra manifestação do “jogo dos contrários”, a completar as já verificadas na métrica e qualidades sonoras, no tom e nas imagens. Seu grande inconveniente, porém, é que, ao contrário dos outros aspectos analisados, ela quase sempre passa despercebida, perdendo o seu efeito expressivo. O mesmo acontece, aliás, com o próprio T.S. Eliot em algumas de suas peças de teatro, — como *The Cocktail Party*. Desejando impedir que a presença muito óbvia dos elementos poéticos prejudicasse o realismo das peças, Eliot os utilizou com muito cuidado, fazendo, entre outras coisas, que a localização das suas tão ca-

---

(24) — PRESS, John, *op. cit.*, p. 99.

(25) — HERBERT, George, “Affliction IV”, apud *The Major Metaphysical Poets*, edited by HONIG, Edwin and WILLIAMS, Oscar, New York, 1969, p. 393.

racterísticas “citações literárias” se tornasse extremamente difícil. Por isso mesmo, Bamber Gascoigne disse que, nessas peças, o autor,

“em sua determinação de fazer os porcos aceitarem as suas pérolas, acabou por escondê-las quase inteiramente na lavagem”  
(26)

Crítica semelhante pode ser feita ao emprego das citações na obra poética de Philip Larkin. Este, porém, não constitui um defeito grave, pois, se é verdade que deixa de enriquecer o contexto em que se insere, também é verdade que não chega a prejudicá-lo.

\*

Procuramos demonstrar até aqui os méritos da poesia de Larkin baseando-nos, primeiro, em sua temática, que, embora bastante fiel às inquietações da geração do pós-guerra na Grã-Bretanha, transcende muitas vezes o interesse local; e, segundo, em sua forma, que se adapta perfeitamente ao conteúdo, refletindo, através de um jogo de contrários muito complexo, as dúvidas e as angústias profundamente humanas do autor. Acreditamos, com isso, haver retificado alguns dos pontos de vista que a crítica atual, ainda que quase sempre elogiosa e bem intencionada, tem inculcado em seus leitores, fazendo-os crer que Larkin é um poeta sensível mas provinciano, hábil mas tecnicamente limitado, uma vez que se serve de recursos aparentemente sem muita funcionalidade e lançados ao acaso, como se não formassem um todo orgânico.

Mas outras opiniões, a meu ver, errôneas ainda persistem, e uma delas é que a obra de Philip Larkin, tomada no conjunto, é excessivamente estática, com pouquíssimos indícios de evolução temática ou formal. Antes de concluirmos o presente estudo, gostaríamos de dizer algumas palavras também a respeito dessa questão. Como o leitor deve ter notado, toda a nossa discussão da obra larkiniana se fundamentou, até agora, em dados extraídos de apenas um livro, *The Less Deceived*, o segundo volume publicado pelo autor, e aquele que lhe trouxe notoriedade. Quando comparamos essa obra, que é de 1955, com *The North Ship*, dada a lume em 1944, facilmente verificamos como, nesse período de onze anos, o poeta amadureceu, passando de uma temática caracterizada ainda por atitudes românticas e pouco relacionada com as circunstâncias do momento, e de um estilo pesadamente calcado em W.B. Yeats, Thomas Hardy e Robert Graves (como ele próprio reconhece no Prefácio que escreveu para a edição de

---

(26). — GASCOIGNE, Bamber, *Twentieth-Century Drama*, Hutchinson University Library, London, 1967, p. 66.

1966), para as inquietações profundas e para a forma equilibrada e pessoal que distinguem o seu trabalho posterior. Para que os leitores julguem por si mesmos, transcrevemos abaixo o poema XXIX, bastante representativo do volume *The North Ship*:

“Pour away that youth  
That overflows the heart  
Into hair and mouth;  
Take the grave’s part,  
Tell the bone’s truth.

Throw away that youth  
That jewel in the head  
That bronze in the breath;  
Walk with the dead  
For fear of death” (27)

Não há dúvida de que os versos são de boa qualidade. Mas, quando os cotejamos com os citados anteriormente no corpo deste artigo, percebemos neles um defeito fundamental: são derivativos. O tom se parece muito com o de Robert Graves, a métrica e as imagens lembram W.B. Yeats. E isso claramente demonstra a acentuada evolução do autor

Contudo, poder-se-á objetar que ninguém duvida do desenvolvimento artístico de Larkin em relação a essa primeira fase, que foi reconhecidamente de aprendizagem; o que se condena nele é a incapacidade de evoluir depois de 1955. Ele teria se cristalizado em torno das formas e atitudes de *The Less Deceived*, como se, após uma árdua escalada inicial, tivesse atingido um “plateau” de certa elevação, mas dele nunca mais pôde sair. De fato, essa é a opinião de muitos críticos, entre os quais John Press, em *Rule & Energy*. (28)

A análise de *The Whitsun Weddings* não confirma, entretanto, esse ponto de vista. Pelo contrário, esse livro, que é de 1864, não só revela uma pequena, mas segura, evolução temática, como também apresenta traços significativos de evolução formal. E, felizmente, alguns poucos estudiosos de Larkin já constataram isso. É o caso, por exemplo, de Robin Skelton, que elogia o terceiro volume do autor, porque mostra um sensível progresso em relação ao segundo. (29) É

---

(27). — LARKIN, Philip, *The North Ship*, Faber and Faber, London (re-edição), 1966, p. 42.

(28). — Cf. PRESS, John, *op. cit.*, p. 105.

(29). — Cf. SKELTON, Robin, “Britannia’s Muse”, *Massachusetts Review* (University of Massachusetts), V, 1964 (p. 725-37), p. 732.

também o caso de Alun R. Jones, para quem *The Whitsun Weddings* prova a evolução do verso de Larkin, que se tornou mais livre e mais flexível. (30) Podemos comprovar a veracidade desta última afirmação com os seguintes versos, extraídos do poema que dá título ao volume:

“All afternoon, through the tall heat that slept  
For miles inland,  
A slow and stopping curve southwards we kept.  
Wide forms went by, short-shadowed cattle, and  
Canals with floatings of industrial froth;” (31)

Essa pequena amostra, com suas acentuadas irregularidades rítmicas, com sua variedade métrica e com seus “enjambements” que forçam o aparecimento de inesperadas pausas internas, — lembrando um pouco os versos “dinâmicos” da última fase de William Carlos Williams, — já basta para nos deixar perceber uma fluência, uma naturalidade e uma flexibilidade que não encontramos, em tão elevado grau, nos poemas de *The Less Deceived*. Mas isso não é tudo. Em *The Whitsun Weddings* a atitude do autor também se tornou mais direta, como bem o evidencia a presença de um número consideravelmente maior, em relação ao volume anterior, de poemas abertamente satíricos, tais como “Sunny Prestatyn” e o contundente “Naturally the Foundation will Bear Your Expenses”, vasado no estilo tradicional da poesia ligeira mas com implicações bastante sérias, como podemos notar em sua última estrofe:

“It used to make me throw up,  
These mawkish nursery games:  
O when will England grow up?  
— But I outsoar the Thames,  
And dwindle off down Auster  
To greet Professor Lal  
(He once met Morgan Forster),  
My contact and my pal” (32)

Essas alterações formais e de atitude são, por sua vez, reflexos naturais das alterações verificadas na temática. Se a métrica flui com maior espontaneidade e se o tom é mais direto, isso se deve ao fato de as dúvidas existenciais do poeta terem diminuído, cedendo lugar a

---

(30). — Cf. JONES, Alun R, *op. cit.*, p. 151.

(31). — LARKIN, Philip, *The Whitsun Weddings*, Faber and Faber, London, 1964, p. 21.

(32). — *Id.*, *ibid.*, p. 13.

uma afirmação mais clara dos valores positivos e a uma condenação mais explícita do que ele considera negativo. Por isso mesmo, ao lado de obras satíricas, encontramos também em *The Whitsun Weddings* poemas que encerram uma definição mais precisa dos problemas atuais como “Talking in Bed”, a respeito do problema da falta de comunicação entre as pessoas), e um grande número de outros que, a exemplo de “Mr. Bleany”, expressam menos veladamente que *The Less Deceived* a profunda simpatia humana do autor. Diante disso, não podemos estranhar o julgamento de J.M. Cohen, que considerou Larkin não o “poeta da ambigüidade”, mas um dos “poetas da compaixão”, comparável a esse respeito ao espanhol José Hierro. (33) Afinal, para fazer tal afirmação aquele crítico se baseou não no livro de 1955, mas no poema “An Arundel Tomb”, que integra o terceiro volume. Houve, portanto, em Philip Larkin uma evolução lenta e talvez penosa, mas apreciável e segura.

\*

Terminada esta breve análise da poesia de Philip Larkin, cremos, à vista do caminho percorrido, ter direito a uma conclusão que irá destoar um pouco das que costumam encerrar a maioria dos estudos a respeito do autor, e que, em linhas gerais, se resumem no ponto de vista expresso por Marius Bewley no artigo intitulado “A Time of Waiting” (34) Nesse trabalho, que é uma resenha crítica do livro de Press, *Rule & Energy*, Bewley, depois de condenar a classificação dos poetas ingleses contemporâneos em “correntes”, afirma que eles não têm muito em comum entre si, a não ser talvez o fato de que todos eles vivem “em compasso de espera” (donde o título de seu artigo: “A Time of Waiting”). Essa idéia de que os poetas atuais (e entre eles Philip Larkin) criam suas obras em tom menor, trabalhando com certa competência apenas para conservar a chama da poesia acesa enquanto não chegam os grandes nomes, é, como sugerimos há pouco, bastante comum. Mas, se pretende ser um elogio, ou uma justificativa, para nós parece mais uma condenação, — além do mais, absurda. Eles vivem numa época própria, com problemas próprios, e devem obviamente produzir os seus próprios valores. E é nesse contexto que devem ser compreendidos e julgados. Se limitações existem em suas obras, são muitas vezes as limitações de seu tempo. E o mérito principal de Philip Larkin é que ele em grande parte as superou, realizando, apesar delas, o que poucos de seus contemporâneos ingleses conseguiram. Talvez nenhum outro.

---

(33). — Cf. COHEN, J.M., *Poetry of this Age: 1908-1965*, Hutchinson University Library, London,, 1966, p. 245.

(34). — Cf. BEWLEY, Marius, “A Time of Waiting”, *The Hudson Review*, XVI, 1963 (p. 444-50).