

A CRÔNICA EM VERSO DE W. H. AUDEN: UM RELATO DOS TEMPOS A LORD BYRON

Angie Miranda Antunes
Universidade Federal de Juiz de Fora

RESUMO: Nos mais de quarenta anos de escrita, a poética de W. H. Auden (1907-1973) deixou de ser a modernista que recebeu das mãos de T. S. Eliot (1888-1965), sofrendo um processo de desvinculação dos atributos do movimento inglês, ganhando uma gama de formas e temas, ora inovadores, ora resgatando o passado combatido pelas estéticas modernistas. Em *Letter to Lord Byron*, Auden escolhe uma forma já empregada por Geoffrey Chaucer (1343-1400) e William Shakespeare (1564-1616) em seus poemas de fôlego. Aos moldes de uma crônica, o poeta descreve os hábitos ordinários da sociedade europeia do início do século XX, sem descurar do olhar impiedoso sobre a tensão entre os avanços tecnológicos e a mesmice das amarras sociais, e ainda achincalhando as habilidades textuais que teriam rendido fama a Byron. Neste recorte aproximaremos as observações contidas no poema às teorias elaboradas ao longo do século XX por Walter Benjamin e Jean Baudrillard.

PALAVRAS-CHAVE: Poesia; Crônica; Sociedade; W. H. Auden; Lord Byron.

ABSTRACT: Throughout more than forty years of writing, W. H. Auden's poetics (1907-1973) ceased to be the modernist he had received from the hands of T. S. Eliot (1888-1965). It suffered a process of untying the attributes of the English movement, gained a range of forms and themes, sometimes innovative, sometimes rescuing the past that were fought by modernist aesthetics. In *Letter to Lord Byron*, Auden chooses a form already employed by Geoffrey Chaucer (1343-1400) and William Shakespeare (1564-1616) in their long-winded poems. In the framework of a chronicle, the poet describes the ordinary habits of European society of the early twentieth century, without neglecting the ruthless gaze on the tension between technological advances and the sameness of social moorings, and still crumbles the textual skills that would have made Byron a great poet. In this study, we are going to read the observations of the poem through the theories elaborated in the XX century by Walter Benjamin and Jean Baudrillard.

KEYWORDS: Poetry. Chronicle. Society. W. H. Auden. Lord Byron.

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 da humanidade, seja coletivamente ou individualmente. 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, uma melhor compreensão dos outros e de si, na medida em que o estranhamento com as novas percepções de mundo nos leva a refletir sobre o nosso próprio recorte perceptivo.

A partir dessas observações, faremos uma leitura do longo poema *Letter to Lord Byron*¹, publicado originalmente em 1937. Assim, para além de um poema-homenagem ao também poeta inglês Lord Byron (1788-1824), os motivos para esta “conversational song”² são atribuídos às sensações causadas pela distância, pelo estar longe de casa, onde a rotina e a língua não são familiares.

O poema é uma carta escrita durante uma viagem do poeta remetente que trata de colocar o seu leitor a par dos acontecimentos, da vida social e política. Nesses moldes, como de uma crônica de costumes, desfilam pelo poema fatos e questões comportamentais que se sucederam desde a morte de Byron. Como se o eu lírico do século XX pretendesse dar notícias ao “long-dead poet”³ – And talk on any subject that I choose, / From natural scenery to men and women, / Myself, the arts, the European News”⁴ –, pois “far too much has happened since your death”⁵ (AUDEN, 1991, p. 84).

O primeiro a sofrer com as observações maliciosas do eu lírico é o próprio poeta homenageado. A *Rhime royal* (ou *rime royal*), ou seja, estrofes de sete versos que obedecem à métrica pentâmetro iâmbico, com rimas estruturadas em ABABBCC, foi utilizada por Lord Byron em seu poema satírico *Don Juan* (1819), fazendo com que o poeta alçasse fama por suas habilidades de escrita.

Ottava Rima would, I know, be proper,
The proper instrument on which to pay
My compliments, but I should come a cropper;

¹ Devido à extensão do poema, incluiremos no corpo do texto apenas as partes de extrema relevância para este recorte.

² “Canção em tom de conversa”. (Tradução nossa).

³ “Poeta morto há muito tempo”.

⁴ “Do cenário natural para homens e mulheres, / Eu, as artes, as notícias da Europa”.

⁵ “Muito aconteceu desde a sua morte”.

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.⁶
 (AUDEN, 1991, p. 91)

No entanto, o poeta remetente insiste que essa forma não seria assim tão difícil, chegando a escarnecer de Lord Byron, afirmando que não se encontra em condições ideais:

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 Seydhisfjördur every schoolboy knows
 That daylight in the summer never goes.⁷
 (AUDEN, 1991, p. 92)

As digressões, assim como ocorre em *Don Juan*, segue descrevendo e criticando comportamentos, crenças e valores. O poeta remetente se coloca em oposição aos modos da existência na sociedade urbano-industrial, na medida em que faz referência à 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 station⁸.
 (AUDEN, 1991, p. 89)

⁶ “Ottava Rima, eu sei, seria apropriada, / O instrumento adequado para pagar / Meus cumprimentos, mas eu deveria vir um cultivador; / Rhyme-royal é difícil o suficiente para jogar. / Mas se não há clássicos como no dia de Chaucer, / Pelo menos minhas peças modernas devem ser alegres / Como os bispos ingleses na Teoria Quântica.”

⁷ “Estou escrevendo isso a lápis, de joelhos, / Usando minha outra mão para me impedir de bocejar, / Em cima de um primitivo, desengatado cais / Na manhã de quarta-feira. / Eu não posso adicionar o dia de verão está amanhecendo; / Em Seydhisfjördur todos os alunos sabem / Que a luz do dia no verão nunca se vai.

⁸ “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.”

Em *A troca simbólica*, Jean Baudrillard atribui à cultura ocidental este apreço pelos “antiseptic objects”, uma das muitas expressões de sua idolatria à 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 ilusório de tal astúcia, no poema, Auden rubrica que 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.’⁹
 (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 o eu lírico de Auden reporta a Byron:

Today, alas, that happy crowded floor

⁹ “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.’

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.¹⁰

(AUDEN, 1991, p. 103)

A nascente indústria cultural, aliada à indústria de bens de consumo e alavancada pela publicidade massiva, empenha-se em maquirar 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, o eu lírico de Auden marca sua distância crítica em relação ao mercado de consumo:

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.¹¹

(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 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 maquinal de uma obra de arte “substitui

¹⁰ “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.”

¹¹ “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.”

a existência única da obra por uma existência serial” (BENJAMIN, 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 estandardizados e de obras que têm o *Kitsch* como modelo e ideal. “The influence of Art on Industry”, da qual o eu lírico de Auden mantém distância, revela-se uma via de mão dupla, pois também o objeto artístico se vê acossado pela possibilidade de mudar-se 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, o eu lírico 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*, nesta dimensão ou em qualquer outra validada pela distopia. Tanto o poeta que escreve a Byron quanto Walter Benjamin parecem propugnar o mesmo: “... fazer 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 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”¹² (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 ao poeta remetente, 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”¹³ (AUDEN, 1991, 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 poeta remetente 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”¹⁴ (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.

¹² “Ser chique hoje, a diferença é pequena / De uma garçõete para a madame no Salão”.

¹³ “Indústria misturou as gavetas sociais”.

¹⁴ “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”¹⁵ (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” (*Ibidem*, 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”¹⁶. 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”¹⁷ (AUDEN, 1991, p. 90).

A usual ironia de W. H. Auden leva o eu lírico a referir-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.¹⁸
 (AUDEN, 1991, p. 92)

¹⁵ “Olhe as manobras dos aventureiros de fim de semana / agrupados com Kodaks ou com Leicas”.

¹⁶ “Os sexos fizeram o máximo para ficarem parecidos”.

¹⁷ “O culto às saladas e à piscina / Vem de um clima mais ensolarado que o nosso”.

¹⁸ “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.”

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.”¹⁹ (AUDEN, 1991, p. 90). O dinheiro é a única ideologia, a única religião, o único partido: “I’m sure that Vogue would be the first to say / *Que le Beau Monde* is socialist today”²⁰ (*Ibidem*, p. 90).

Como a própria lei da moda, esta *collage* vai fluando e deixando fluar-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.”²¹ (*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”²² (AUDEN, 1991, p. 113). Porque a verdade insofismável é que nada nem ninguém escapa dos tentáculos do capital, nem a nobreza, nem o grande império britânicos: “From thy dread Empire not a soul’s exempted”²³ (*Idem*, p. 108), nem mesmo “the nursemaids pushing prams in parks”²⁴ (*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

¹⁹ “O porteiro do Carlton é meu irmão, / Ele me deseja uma boa noite se eu pagar, / Pois gorjetas e homens são iguais.”

²⁰ “Tenho certeza que Vogue [publicada desde 1892] seria a primeira a falar / *Que le Beau Monde* é socialista hoje”.

²¹ “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.”

²² “É triste arruinar essa visão democrática / Com milhões sofrendo com subnutrição”.

²³ “Do vosso pavoroso Império nenhuma alma se salva”.

²⁴ “As babás empurrando carrinhos nos parques”.

nation”²⁵ –, com efeitos bastante questionáveis: “The sexes tried their best to look the same; / Morals lost value during the inflation”²⁶ (*Ibidem*, 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.²⁷
 (*Idem*, p. 108)

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.²⁸
 (*Idem*, p. 112)

²⁵ “A nação falou Paz com nação, ou disse que a fez”.

²⁶ “Os sexos fizeram de tudo para se parecerem / Perdas morais valem durante a inflação”.

²⁷ “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.”

²⁸ “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.”

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”²⁹ (*Idem*, p. 89). Tanto que não se furta de ironizar (questionáveis) fontes de sabedoria do século XX, “Advertisements can teach us all we need”³⁰ (*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?”³¹

(*CP*, p. 105)

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.”³² (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,

²⁹ “Um vez mais, nossa era é altamente educada; / Não há mentira que nossas crianças não possam ler”.

³⁰ “Anúncios podem nos ensinar tudo o que precisamos”.

³¹ “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?”

³² “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.”

Or make a study of the world religions.³³
(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*³⁴ 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.³⁵

(CP, p. 109)

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

³³ “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.”

³⁴ 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.

³⁵ “ 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, / Descubri crepúsculos, paixão, Deus e Keats.”

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.³⁶
 (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 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

³⁶ “ 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.”

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.

REFERÊNCIAS

- AUDEN, W, H. **Collected Poems**. MENDELSON , Edward (org.).Nova York : Vintage Books, 1991.
- 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.
- BAUDRILLARD , Jean. **A troca simbólica e a morte**. trad.: Maria Stela Gonçalves e Adail Ubirajara Sobral. São Paulo: Edições Loyola, 1996.
- 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.
- 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.
- PAZ, Octavio. **O arco e a lira**. Trad.: Olga Savary. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1982.

Recebido em: 16/05/2017
Aceito em: 02/07/2017