

## SUBVERSÃO E CONTINUIDADE NA POESIA DE WENDY COPE

Maria Adelaide de Castro Ramos

UNIVERSIDADE DE LISBOA

A bibliografia sobre Wendy Cope é ainda escassa e os críticos que a referem nos seus artigos limitam-se, por vezes, a menções muito breves à Poetisa e aos seus livros já publicados.

Todavia, Kingsley Amis regista o tom frequentemente elogioso dessas apreciações numa carta dirigida à própria Wendy Cope em Novembro de 1986, salientando o êxito de *Making Cocoa for Kingsley Amis* (publicado no mesmo ano), volume que a tornou conhecida e que constitui o fulcro deste trabalho: "I have hardly been able to pick up a periodical these last months without finding an approving reference to Making Cocoa. I am delighted."<sup>1</sup>

Alguns anos mais tarde, em 1992 e em carta a Robert Conquest, Amis volta a manifestar-se de modo encomiástico, nesta altura a propósito da recente publicação de *Serious Concerns*, outro título muito apreciado a que também se recorrerá: "The new Wendy Cope vol. is really quite good. 'I hardly ever tire of love or rhyme – That's why I'm poor and have a rotten time" (*The Letters* 1115-1116, 1116).

Amis cita o poema "Variations on Belloc's Fatigue" incluído no novo livro de Cope, um exemplo de "light verse" que caracteriza a autora e que Hilaire Belloc também escrevia. É um tipo de verso que se distingue pela finura de espírito e pelo virtuosismo técnico, entre outros atributos: "wit, elegance, grace, ingenuity and technical virtuosity".<sup>2</sup>

<sup>1</sup> *The Letters of Kingsley Amis*, ed. Zachary Leader (London: Harper Collins, 2000) 1037-1038, 1037-1038. Em referências posteriores, este volume será designado pelo título *The Letters*.

<sup>2</sup> J. A. Cuddon, *The Penguin Dictionary of Literary Terms and Literary Theory* (1991; Harmondsworth: Penguin Books, 1992) 489-491, 490. Este volume será, em menções posteriores, designado pelo título *The Penguin Dictionary*. Em "Cope, Pope and Philip Larkin," *About Larkin* 7 (April 1999): 7-9, Atar Hadari louva esta dimensão da poesia de Cope, opondo-se aos ataques de certa crítica: "Having 'hard comedy' ability belittles her in the eyes of many of her critics but what they often overlook is that comedy while not necessarily 'serious' is difficult to do" (7).

A poesia de Wendy Cope revela essas características,<sup>3</sup> enquanto oferece ilustrações curiosas de um diálogo intertextual de carácter parodístico, que chama a atenção devido à grandeza dos autores e textos invocados: entre outros, Ezra Pound, T. S. Eliot, Philip Larkin e Ted Hughes, remetendo a análise de Larkin para Shakespeare e William Carlos Williams, por exemplo. Efectivamente, embora se reconheçam a capacidade de observação, a destreza vocabular e o humor penetrante de Cope, verifica-se também como a paródia concede as vantagens da imitação (subversora) dos modelos que, em todas as épocas, se descobre latente na relação de um poeta com a contemporaneidade \_ onde pretende afirmar pontos de vista e estratégias de escrita \_ e a memória literária, que não pode elidir.

Note-se como em "Waste Land Limericks"<sup>4</sup> são óbvios os ecos que o próprio título inicia. O poema compõe-se de cinco estrofes numeradas com algarismos romanos, numa evocação das secções de *The Waste Land*, mas a intensidade emocional do excerto de Eliot é anulada, para o que contribui o facto de o poema de Wendy Cope ser escrito numa forma de "light verse".<sup>5</sup> Como ilustração, recordem-se as perguntas que a mulher faz ao interlocutor masculino em II. A Game of Chess:

"My nerves are bad to-night. Yes, bad. Stay with me.  
 Speak to me. Why do you never speak. Speak.  
 What are you thinking of? What thinking? What?"<sup>6</sup>

As expressões "Stay with me", "Speak to me", "Speak" acentuam o apelo da mulher, mas no poema de Cope dois versos, pelo seu humor displicente, anulam a angústia existencial feminina que, no poema de Eliot como no texto de Cope, não obtém resposta por parte do homem. No último poema, a indiferença é acentuada pela expressão "few suggestions", revelando a impaciência (masculina) do sujeito lírico ante as perguntas consecutivas da mulher: "She asks many questions,/I make few suggestions \_ " (20).

3 Em "Spa'ing Partners," *The Spectator* 25 Oct. 1986: 38-39, 39, Robert O' Brien também destaca os aspectos mencionados, referindo-se à Poetisa nos seguintes termos: "[Cope] whose parodies and *jeux d'esprit* \_ mainly read from *Making Cocoa for Kingsley Amis* \_ were delightfully sharp. She is witty and unpretentious".

4 Wendy Cope, *Making Cocoa for Kingsley Amis* (London: Faber, 1986) 20-21. Em menções posteriores \_ excepto quando tal não for adequado \_ este volume indicar-se-á pelo título *Making Cocoa*.

5 O *limerick* é um poema humorístico incluído na designação "light verse", como explica *The Penguin Dictionary* (491).

6 T. S. Eliot, *The Waste Land, The Complete Poems and Plays of T. S. Eliot* (1969; London: Faber, 1982) 59-80, vv. 111-113. Em menções posteriores, este volume será designado pela abreviatura CPP.

A este propósito, note-se como Bakhtin sublinha a relevância da questão estilística para a paródia, que se constrói tendo como pano de fundo, entre outros elementos, o estilo do texto parodiado: "Thus parody is an intentional dialogical hybrid. Within it, languages and styles actively and mutually illuminate one another."<sup>7</sup> Bakhtin explica a confrontação definidora dos textos estilisticamente híbridos, em que a paródia se inclui. O diálogo entre diferentes níveis de linguagem assume a importância de um diálogo entre pontos de vista (por exemplo, sobre um mesmo autor ou idêntica questão literária, como se verifica nos poemas de Cope seleccionados para este trabalho):

"Every type of intentional stylistic hybrid is more or less dialogized . . . there is an argument between languages, an argument between styles of language . . . it is a dialogue between points of view, each with its own concrete language that cannot be translated into the other." (*Ibid.* 154)

De facto, a destruição sistemática do *pathos* é uma atitude que caracteriza grande parte da produção poética de Wendy Cope como um redizer parodístico, o que se coaduna com o seu estatuto de "light verse".<sup>8</sup> Por tradição, a paródia é pejorativamente marcada,<sup>9</sup> constituindo-se como um discurso gerador do contraste que transforma temas sérios em algo risível.<sup>10</sup> Volte-se a *The Waste Land*, V. What the Thunder Said, para ilustrar a questão em análise:

If there were water we should stop and drink  
 Amongst the rock one cannot stop or think  
 Sweat is dry and feet are in the sand  
 If there were only water amongst the rock  
 Dead mountain mouth of carious teeth that cannot spit

<sup>7</sup> Michael M. Bakhtin, *The Dialogic Imagination: Two Essays*, ed. Michael Holquist, trans. Caryl Emerson and Michael Holquist (Austin, 1981) 76, citado em Margaret A. Rose, *Parody: Ancient, Modern, and Post-Modern* (Cambridge: Cambridge University Press, 1993) 154. Este volume será, em menções posteriores, designado pelo título *Parody*.

<sup>8</sup> *The Penguin Dictionary* engloba a paródia nesta designação (489).

<sup>10</sup> Hutcheon, *ibid.* 32, esclarece em relação ao vocábulo grego *parodia*: "The prefix *para* has two meanings, only one of which is usually mentioned – that is 'counter' or 'against.' Thus parody becomes an opposition or contrast between texts. This is presumably the formal starting point for the definition's customary pragmatic component of ridicule: one text is set against another with the intent of mocking it or making it ludicrous". E acrescenta, mais adiante: "This is the most common concept of the genre, the one that demands a ridiculing ethos" (60).

Here one can neither stand nor lie nor sit  
 There is not even silence in the mountains  
 But dry sterile thunder without rain" (vv. 335-342)

Ao comparar-se o excerto de Eliot com dois versos do poema de Cope, descobre-se como é subvertido todo o *pathos* da desolação interior, a *acedia* eliotiana, pois em "Waste Land Limericks" o trovão traz consigo uma chuva de citações, numa clara alusão à técnica da colagem (*collage*),<sup>11</sup> que preside à escrita do poema de Eliot:

"Then thunder, a shower of quotes  
 From the Sanskrit and Dante." (21)

Efectivamente, em *The Waste Land* observa-se este acumular de citações em línguas que remetem para várias literaturas e culturas.<sup>12</sup> Trata-se, para alguns, de uma ostentação de saberes e convém, a este propósito, notar a capa de *Serious Concerns*<sup>13</sup> – título cuja ironia se torna óbvia quando se lêem os poemas nele incluídos – decorada com a gravura de um "teddy bear" a ler *Notes Towards the Definition of Culture*,<sup>14</sup> ridicularizando as exibições eruditas de que a poesia de Eliot será um exemplo. É, assim, importante destacar reflexões de *A Theory of Parody*, em que a paródia surge como uma espécie de consciência crítica em relação a certas tendências literárias, eventualmente excessivas: ". . . parodies were used in English literature as a means of control of excesses in literary fashion; the rise of avant-garde forms, in particular, gave these writers something upon which to exercise their parodic conservatism" (77).

Wendy Cope revela, portanto, conhecimento de técnicas frequentes em autores ditos modernistas e mostra-se também a par da controvérsia literária, como mais um passo de "Waste Land Limericks" ilustra, na concisão ostensiva e novamente destruidora do pathos:

"No water. Dry rocks and dry throats,  
 Then thunder, a shower of quotes

<sup>11</sup> Em *The Penguin Dictionary*, J. A. Cuddon explica no que concerne a esta técnica: "A term adopted from the vocabulary of painters to denote a work which contains a mixture of allusions, references, quotations, and foreign expressions. It is common in the work of. . . Ezra Pound and T. S. Eliot" (155-156).

<sup>12</sup> Veja-se, por exemplo, V. What the Thunder Said, vv. 427-433: "Poi s'ascose nel foco che gli affina/Quando fiam uti chelidon \_ O swallow swallow/Le Prince d'Aquitaine à la tour abolie /These fragments I have shored against my ruins/Why then Ile fit you. Hieronymo's mad againe./Datta. Dayadhvam. Damyata./Shantih shantih shantih".

<sup>13</sup> O livro de Wendy Cope já referido e publicado pela Faber em 1992.

<sup>14</sup> Ilustração da autoria de Posy Simmonds, como se informa na contracapa.

From the Sanskrit and Dante.

Da. Damyata. Shantih.

I hope you'll make sense of the notes". (21)

O último verso transcrito, em que o sujeito lírico se dirigirá ao leitor, surpreende mesmo no contexto deste poema \_ pela dúvida inesperada e pelo tom coloquial com que se manifesta \_ anulando a (pretensa) seriedade dos dois versos imediatamente anteriores e aludindo à questão polémica das notas redigidas por T. S. Eliot. A ironia do verso em causa acentua-se quando se recorda o facto de Eliot considerar as notas a *The Waste Land* um apoio destinado a facilitar o entendimento do poema ao leitor diligente: "to any who think such elucidation of the poem worth the trouble" (*CPP* 76-80, 76).<sup>15</sup>

Outro poema de Wendy Cope, "The Uncertainty of the Poet",<sup>16</sup> constitui uma paródia do quadro de Giorgio Chirico com o mesmo título, comprovando a definição daquela como "discurso interartístico", nos termos de *A Theory of Parody* (2).

O poema verbaliza a ausência de sentido com que o sujeito lírico (que se afirma poeta) depara à medida que tenta compreender o quadro (e, eventualmente, o impulso criador que lhe deu origem), como o acto da escrita vai revelando:

I am a poet.

I am very fond of bananas.

I am bananas.

I am very fond of a poet.

I am a poet of bananas.

I am very fond,

<sup>15</sup> Outras afirmações de Eliot, ainda mais problemáticas, intensificam a ironia. Veja-se B. C. Southam, *A Student's Guide to the Selected Poems of T. S. Eliot* (1968; London: Faber, 1994) 25 que regista, sobre tal matéria: "Eliot's most elaborate joke . . . involves the notes he provided to *The Waste Land*. At a public lecture given at the University of Minnesota in 1956, Eliot explained that he had originally meant the notes only to be the source references added 'with a view to spiking the guns of critics of my earlier poems who had accused me of plagiarism'." Além disso, Eliot define as notas displicentemente: "[a] remarkable exposition of bogus scholarship" (versão escrita da conferência de 1957, citada em Southam 26). E, em resposta a Arnold Bennett, o Poeta declara ainda, como consta do mesmo volume: "[The notes were] 'not more of a skit than some things in the poem itself'" (29).

<sup>16</sup> Incluído em *Serious Concerns* (London: Faber, 1992) 33. Este volume será, em menções posteriores, designado pela abreviatura SC.

Giorgio Chirico, considerado próximo do Surrealismo (que antecede), gera nos seus quadros atmosferas oníricas, onde avultam objectos díspares que entre si estabelecem relações inesperadas e surpreendentes criando, no exemplo em análise, uma tela (aparentemente) impeditiva de explicação lógica no que concerne à articulação dos elementos representados e ao próprio título.<sup>17</sup> De facto, tal justaposição evidencia a dificuldade interpretativa que as várias tendências modernistas impõem ao receptor da obra e, dada a relevância de Philip Larkin para os textos de Wendy Cope a analisar neste trabalho, é oportuno referir que, no caso da literatura, o Poeta atribui a responsabilidade de tal facto a T. S. Eliot, citando um brevíssimo excerto de "The Metaphysical Poets":<sup>18</sup> "... it was Eliot who gave the modernist poetic movement its charter in the sentence 'Poets in our civilization, as it exists at present, must be difficult'."<sup>19</sup>

O último dístico citado de "The Uncertainty of the Poet" inicia a intensificação do absurdo: o poema, formado por oito dísticos irregulares, divide-se em dois conjuntos: a partir do quinto dístico instala-se a dúvida do sujeito lírico, na sua condição de poeta, sobre a própria identidade, incerteza provocada pela justaposição incongruente dos elementos no quadro que origina o poema. As perguntas sucessivas exibem a irracionalidade do processo pictórico reflectido no texto, irracionalidade que culmina na auto-questionação do sujeito lírico:

"Fond of 'Am I bananas,  
Am I?' \_ a very poet.

Bananas of a poet'.  
Am I fond?' Am I very?

I am of very fond bananas,  
Am I a poet?"

7 Cf. *The Tate Gallery: An Illustrated Companion to the National Collections of British & Modern Foreign Art* (1979; London: The Tate Gallery, 1987) 160; Gérard Durozoi et Bernard Lecherbonnier, *Le Surréalisme* (Paris: Librairie Larousse, 1972) 189.

18 T. S. Eliot, *Selected Essays* (1951; London: Faber, 1980) 281-291, 289.

19 Philip Larkin, "It Could Only Happen in England: A Study of John Betjeman's Poems for American Readers," *Required Writing: Miscellaneous Pieces 1955-1982* (1983; London: Faber, 1986) 204-218, 217. Em menções posteriores, o ensaio será designado pelo título "It Could Only Happen in England" e o volume será representado pela abreviatura *RW*.

Wendy Cope não aceita a importância que a dimensão irracional tem para alguns artistas, e a epígrafe escolhida para o texto em análise acentua esta rejeição. Constituída por uma breve notícia de jornal integrada no poema,<sup>20</sup> adquire uma tonalidade profundamente crítica: "The Tate Gallery yesterday announced that it had paid £1 million for a Giorgio de Chirico masterpiece, *The Uncertainty of the Poet*. It depicts a torso and a bunch of bananas" (33).

A voz enunciativa do poema deixa ao leitor a tarefa de avaliar a designação "obra-prima" e a quantia avultada despendida pela Tate Gallery na aquisição da referida pintura. A ilação harmoniza-se com uma postura literária atribuível a Wendy Cope, crítica do desprezo modernista pela tensão criadora que deveria gerar-se entre o artista e o receptor da obra. Cope aproxima-se, mais uma vez, de Philip Larkin, que ataca, em "Introduction to *All What Jazz*" (RW 285-298), o culto modernista do virtuosismo técnico: "In consequence the artist has become over-concerned with his material (hence an age of technical experiment), and, in isolation, has busied himself with the two principal themes of modernism, mystification and outrage" (293). Para este Poeta – e, será possível concluir -se, para Wendy Cope – o quadro de Chirico é exemplo disso mesmo, de mistificação e afronta (à inteligência), certeza que se coaduna com a definição larkiniana de Modernismo em "It Could Only Happen in England": "the aberration of modernism, that blighted all the arts" (216).

Tal opinião é legitimada por teóricos de renome, que consideram a arte modernista uma representação infiel do real, tornando impossível a convivência com a obra e não proporcionando a aceitação do mundo. Ortega y Gasset, em "La Deshumanización del arte" – um texto que marcou a reflexão sobre a problemática da comunicação artística – reitera esta convicção em termos que corroboram a perspectiva de Larkin e de Cope: "Con las cosas representadas en el cuadro nuevo es imposible la convivencia: al extirparles su aspecto de realidad vivida, el pintor ha cortado el puente y quemado las naves que podían transportarnos a nuestro mundo habitual. Nos deja encerrados en un universo abstruso".<sup>21</sup> Larkin afirma exactamente a mesma coisa, como ilustra um passo de "Introduction to *All What Jazz*", embora por outras palavras: "[the artist] has painted portraits with both eyes on the same side of the nose . . . He has written poems resembling the kind of picture typists make with their machines during the coffee break, or a novel in gibberish . . . He has carved human figures with large holes in them" (293).

20 A informação é a seguinte: *The Guardian* 2 April 1985.

21 José Ortega y Gasset, "La Deshumanización del arte" (1925), *La Deshumanización del arte y otros ensayos estéticos* (1925; Madrid: Revista de Occidente, 1958) 1-54, 21.

Ezra Pound é outro dos poetas que Larkin responsabiliza pela distância criada entre a literatura e o público devido às constantes alusões eruditas, destruidoras da linearidade discursiva (questão já levantada a propósito das citações de *The Waste Land*) e, conseqüentemente, do prazer da leitura, como torna óbvio numa entrevista: ". . . this I do rather lay at the door of Eliot and Pound", afirma.<sup>22</sup> E esclarece, manifestando a sua discordância relativamente à postura literária dos autores mencionados:

. . . this was very typically American . . . I suppose, and seems to me to have led to a view of poetry which is almost mechanistic, that every poem must include all previous poems, in the same way that a Ford Zephyr has somewhere in it a Ford T Model – which means that to be any good you've got to have read all previous poems. (*Ibid.* 19-20)

Além disso, no ensaio significativamente intitulado "The Pleasure Principle" (RW 80-82), Larkin enuncia as alterações negativas verificadas no público leitor de poesia como resultado da evolução no âmbito do Modernismo:

The cash customers of poetry, therefore, who used to put down their money in the sure and certain hope of enjoyment . . . were quick to move elsewhere. Poetry was no longer a pleasure. They have been replaced by a humbler squad, whose aim is not pleasure . . . and who have uncritically accepted the contention that they cannot appreciate poetry without preliminary investment in the intellectual equipment . . . (81)

Numa implícita adesão às convicções larkinianas, Cope estigmatiza Pound no poema "E Pericoloso Sporgersi" (*Making Cocoa*, 50).<sup>23</sup> O título em italiano, à maneira de Pound, revela-se profundamente irônico porque, ao alertar para o perigo do exibicionismo intelectual – sendo constituído por uma expressão italiana que significa "É perigoso deitar a cabeça fora da janela" – é desse mesmo exibicionismo um exemplo óbvio, e sublinha a contradição entre a prática de escrita de Pound e alguns dos seus princípios teóricos: recorde-se a defesa da contenção, da rasura vocabular imagista.

22 Philip Larkin, "A Conversation with Ian Hamilton" (1964), *Further Requirements: Interviews, Broadcasts, Statements and Book Reviews*, ed. with an Introduction by Anthony Thwaite (London: Faber, 2001) 19-26, 19. Em menções posteriores, o volume será designado pelo título *Further Requirements*.

23 Em "Wendy Cope's Use of Parody in Making Cocoa for Kingsley Amis," *Miscelanea: A Journal of English and American Studies* 15 (1994): 481-500, 486, Marta Perez Novales sugere esta hipótese, embora não a justifique com uma análise minuciosa do poema.



Também a inclusão de um nome próprio e de topónimos na mesma língua ("Pastruccio", "Piazza Cortina") e a menção de filósofos como Spinoza<sup>24</sup> evocam o discurso de Pound. Somem-se a estes elementos a alusão à importância da sintaxe na reflexão e no discurso poundianos ("history as syntax"), cuja linearidade o Poeta ajudou a perturbar dificultando o entendimento do texto ("the darkening obscurity/of sonorous sentences"); a imaginística musical ("a modulation to D flat minor", "a garden/of non sequiturs");<sup>25</sup> a referência ao politeísmo, em articulação com a problemática da linguagem musicalmente dimensionada ("The gods dream dictionaries and sonatinas"), provavelmente remetendo para o poema "The Return":<sup>26</sup> todos os aspectos enunciados autorizam a leitura do texto como uma diatribe parodística à sua reflexão literária e à sua prática de escrita. A crítica acentua-se na última estrofe, em que as referências ao gato de estimação, a que se atribui a capacidade de, com displicência, reflectir sobre questões artísticas e filosóficas – ridicularizadas pelo objectivo de deitar a pata felina ao periquito de Goethe – concluem um texto de interpretação que se pretende árdua, como que parodiando a dificuldade da escrita poundiana:

"My cat piddles on the carpet and yawns.  
Art, he reflects, is rivalled only  
by a cargo of absolutes sailing northwards  
to Goethe's incomparable parakeet." (50)

A postura literária de Wendy Cope revela-se, deste modo, insistentemente próxima da de Philip Larkin no que diz respeito a autores modernistas, cuja complexidade muitas

24 Cf., por exemplo, a epígrafe a Ezra Pound, "Dissociate," *ABC of Reading* (1934; London: Faber, 1991) 88-91, 88.

25 É conhecida a importância que Pound dava à articulação poesia-música, como se verifica, por exemplo, no ensaio "Vers Libre and Arnold Dolmetsch" (1918), *Literary Essays of Ezra Pound*, ed. with an Introduction by T. S. Eliot (New York: A New Directions Book, 1968) 437-440, em que assevera: "Poetry is a composition of words set to music . . . poetry withers and 'dries out' when it leaves music, or at least an imagined music, too far behind it" (437). Ou o modo como sublinha a importância da cultura musical para o poeta, acrescentando no mesmo texto: "Poets who are not interested in music are, or become, bad poets . . . Poets who will not study music are defective" (437).

26 Recordar-se o verso "Gods of the wingèd shoe!". Cita-se a partir de Ezra Pound, "The Return," *Selected Poems 1908-1959* (London: Faber, 1975) 39-40, 40.

vezes inibe a relação com o leitor.<sup>27</sup> O poema "Serious Concerns", que dá o título ao volume onde se integra (SC 15), ostenta uma epígrafe retirada de um texto de Robert O'Brien,<sup>28</sup> que compara a autora a outros poetas conhecidos por uma escrita eminentemente lúdica: "They (Roger McGough and Brian Patten) have something in common with her, in that they all write to amuse" (15). É este o excerto gerador do poema que ridiculariza as "sérias questões" literárias (a que o título do volume ironicamente alude), numa implícita, mas vigorosa, defesa do "princípio do prazer", recordando Larkin:<sup>29</sup>

"Write to amuse? What an appalling suggestion!  
I write to make people anxious and miserable and to  
worsen their indigestion." (15)

Poderá também concluir-se que Wendy Cope não é favorável à exploração literária dos impulsos irracionais e inconscientes do comportamento humano. "The Uncertainty of the Poet" já representa um exemplo esclarecedor, mas considere-se ainda "A Policeman's Lot", poema incluído em *Making Cocoa* (15-16) que parodia a temática e a linguagem de Ted Hughes. A epígrafe é da autoria do Poeta e sublinha os momentos em que o inconsciente, livre de constrangimentos racionais, consegue realizar as suas potencialidades criadoras: "The progress of any writer is marked by those moments when he manages to outwit his own inner police system" (15). Destaque-se a imaginística policial do excerto, transmitida ao título do poema e a toda a composição: o sujeito lírico é o "guarda", a parte consciente e racional do Poeta que, segundo uma estética de cariz romântico (articulável com a perspectiva psicanalítica), controla, sufoca até, o inconsciente criador, afirmando o sujeito lírico numa espécie de estribilho: "I'm patrolling the unconscious of Ted Hughes" (15).

A rejeição dos pressupostos de Hughes estende-se à abundante imaginística animal que caracteriza a poesia e a ensaística do escritor, recusa acentuada pelas repetições

<sup>27</sup> Novales (493) afirma o intuito de Cope proporcionar, como Larkin, um estilo mais acessível ao leitor não erudito.

<sup>28</sup> Publicado em *The Spectator* 25 Oct. 1986, como se informa.

<sup>29</sup> Veja-se um breve passo do ensaio "The Pleasure Principle," *RW*, 80-82: "But at bottom poetry, like all art, is inextricably bound up with giving pleasure" (81).

características do *echo-poem*, que repercutem as últimas palavras de cada verso intensificando o efeito cômico,<sup>30</sup> como outro passo de "A Policeman's Lot" comprova:

"But anything with four legs causes trouble  
(causes trouble) \_  
It's worse than organizing several zoos (several zoos),  
Not to mention mythic creatures in the rubble  
(in the rubble),  
Patrolling the unconscious of Ted Hughes." (16)

O poema de Wendy Cope evoca, deste modo, o anti-romantismo de Larkin, que se manifesta, por exemplo, na defesa da dimensão racional da poesia, na esteira do comedimento neoclássico ainda revelado por Wordsworth, incluído por Larkin no elogio a alguns dos autores que mais aprecia: "Chaucer, Shakespeare, Wordsworth, Hardy – it's the big, sane boys who got the medals."<sup>31</sup>

Devido a referir animais míticos, a paródia do poema de Ted Hughes evoca ainda a polémica declaração de Larkin em "Statement" (RW 79): "[I] have no belief in . . . a common myth-kitty" (79).<sup>32</sup> Todavia, não obstante a semelhança dos pontos de vista enunciados, Larkin é objecto de tratamento parodístico por parte de Wendy Cope: esta escreve vários poemas cuja figura central é Mr. Strugnell, identificável com o Poeta.<sup>33</sup> No poema intitulado,

30 Em *Rhyme's Reason: A Guide to English Verse* (1981; New Haven: Yale Nota Bene, 2001) 37, John Hollander explica: ". . . a witty device known usually as *echo verse* would simulate the syllabic repetitions and truncations of natural echoes for satiric effect".

31 Philip Larkin, "An Interview with John Haffenden," *Further Requirements*, 47-62, 52. Sobre esta faceta de Wordsworth, Geoffrey Harvey explica em *The Romantic Tradition in Modern English Poetry: Rhetoric and Experience* (Basingstoke: Macmillan, 1986) 3-4: "While the main thrust of Romanticism . . . manifested in the prophetic impulse, the rhetorical posture . . . gathered momentum, an alternative, 'classical', strain was developed by Wordsworth, both in his poetry and in his poetic theory. This branch of Romanticism drew its strength from traditional poetry, and essentially it was Wordsworth revival of the poetry of equipoise that continued through the nineteenth century and has carried over into post-Modernist verse."

32 Em "Wendy Cope's Struggle with Strugnell in Making Cocoa for Kingsley Amis," *New Perspectives on Women and Comedy* (Philadelphia: Gordon and Breach, 1992) 111-122, Nicola Thompson assegura a dependência de Cope em relação a "The Movement", com que estas posições de Larkin se harmonizam: "Part of the Movement's unofficial manifesto declaimed against the erudite references and classical allusions of the High Modernists. Larkin and Company wanted to jettison Yeats's esoteric symbolism \_ his 'myth kitty.' They wanted to deflate the cosmic agonies of Eliot (as Cope puts it in 'Waste Land Limericks' . . . ) And the Movement sought to avoid the rhetorical and emotional extremes of . . . the neo-romantics" (112).

33 Ao afirmar a dívida da Poetisa para com Larkin e para com de "The Movement", Novales declara a figura dos poemas de Cope representativa do Poeta: "To the extent that Larkin can be considered representative of the Movement's aesthetic, Cope can be seen as supporting this aesthetic. From this perspective, Strugnell-Larkin-the Movement poet has a lot in common with Cope" (448).

precisamente, "Mr. Strugnell", são óbvias as semelhanças com um conhecido poema de Larkin, "Mr. Bleaney", como a Crítica tem vindo a notar. Além disso, o texto incorpora alusões à biografia do Poeta \_ inclusive, às suas preferências literárias – uma vez que a paródia também capta aspectos típicos da vida de um escritor (cf. *A Theory of Parody* 19):

"He had a job at Norwood library \_  
 He was a quiet sort who liked to read \_  
 Dick Francis mostly, and some poetry \_  
 He liked John Betjeman very much indeed"

Tais referências encontram eco e confirmação em "An Interview with the *Observer*" (*RW* 47-56) – "I tend to go back to novelists, like Dick Francis" (53) –, mas também inserem Larkin numa determinada continuidade literária. De facto, John Betjeman representa um marco essencial de uma tradição com origem em Thomas Hardy, tradição que Larkin diz genuinamente inglesa e em que afirma integrar-se. Em "It Could Only Happen in England", o Poeta destaca a condição acentuadamente inglesa de Betjeman (que se costuma designar por *Englishness*) e o seu correlativo anti-modernismo: "The first thing to realize about Betjeman as a writer of verse is that he is a poet for whom the modern poetic revolution has simply not taken place. Insularity and regression rule here as there" (209). No mesmo texto, Larkin salienta ainda o facto de Betjeman restabelecer os elos entre a poesia e o leitor: "He has done all those things . . . even . . . giving back poetry to the general reader . . ." (214).

O VII soneto da breve sequência que Wendy Cope escreve à maneira de Shakespeare (*Making Cocoa* 56-62, 62) regista um dos prazeres pessoais de Larkin, viajar de combóio no seu próprio país – usando um meio de transporte que os ingleses deram ao mundo e que Larkin imortaliza no poema "The Whitsun Weddings"<sup>34</sup> –, sendo interessante verificar como o soneto de Cope parodia o soneto 110 da sequência shakespeariana:

"Indeed 'tis true. I travel here and there  
 On British Rail a lot . . ."<sup>35</sup>

34 Cf. Philip Larkin, *The Whitsun Weddings* (1964; London: Faber, 1986) 21-23. Em menções subsequentes, este volume será indicado pela abreviatura *TWW*.

35 São óbvias as semelhanças com o primeiro verso do soneto de Shakespeare já referido: "Alas 'tis true, I have gone here and there". Cita-se a partir de William Shakespeare, *The Sonnets*, ed. James Dover Wilson (1966; Cambridge: Cambridge University Press, 1979) 57.

Este poema também trata com humor as rejeições literárias do Poeta. Efectivamente, apesar de referir Edward Thomas – outro marco da tradição em que Larkin assume integrar-se – menciona ainda grandes nomes de uma continuidade (aparentemente) rejeitada por aquele, como Yeats e Pound. A vantagem prática do isolamento, a que estes escritores votam quem os lê, reside em conseguir um assento livre na classe económica, mesmo em horas de maior afluência de passageiros. Será esta a “função” da poesia:

“... I’ve often said  
 That if you haven’t got the first-class fare  
 You really need a book of verse instead.  
 Then, should you find that all the seats are taken,  
 Brandish your Edward Thomas, Yeats or Pound.  
 Your fellow-passengers, severely shaken,  
 Will almost all be loath to stick around.  
 .....  
 This stratagem’s a godsend to recluses  
 And demonstrates that poetry has its uses.” (*Ibid.* 62)

O soneto em análise tem como epígrafe um breve excerto de uma entrevista concedida por Andrew Motion a *The Guardian*, onde o poeta afirma: “At the moment, if you’re seen reading poetry in a train, the carriage empties instantly” (*Making Cocoa* 62). É uma constatação que implicitamente responsabiliza o público leitor, mas o poema contraria, de imediato, as intenções de Motion ao asseverar:

“A few choice bits from Motion’s new anthology  
 And you’ll be lonelier than any cloud.” (62)

De facto, rejeitando a pessoalidade da escrita (“a candidly personal poetry”) e defendendo uma postura literária recuperadora do Modernismo (“[a] ludic and literary self-consciousness reminiscent of the modernists”) num texto de que é co-autor,<sup>36</sup> Motion surge, neste poema, como um dos responsáveis pela situação criticada.

<sup>36</sup> Blake Morrison and Andrew Motion, Introduction, *The Penguin Book of Contemporary British Poetry*, ed. Morrison and Motion (Harmondsworth: Penguin Books, 1982) 11-20, 12.

Confirma-se, deste modo, a postura literária de Wendy Cope e o poema "Manifesto", que conclui a primeira parte de *Making Cocoa* (42), é uma espécie de clímax dessa coerência. Evocando a condição inglesa (a chamada *Englishness*) de vários poetas de "The Movement", com destaque para Larkin e Amis, que (aparentemente) recusam as atitudes literárias modernistas e "continentais",<sup>37</sup> o poema institui como objectivo da criação poética algo inadmissível para Eliot e Pound, a manifestação da interioridade do sujeito lírico enquanto poeta:

"I'll work, for there's new purpose in my art \_  
I'll muster all my talent, all my wit  
And write the poems that will win your heart." (42)

De modo significativo, o sujeito lírico identifica *arte* e *coração*, vocábulos que em inglês se revelam próximos a nível fonético, podendo constituir a rima quase perfeita, reveladora de uma confessionalidade que desafia sectores literários ainda exigentes da vertente impessoal da escrita. Por outro lado, e adequadamente, a literatura não se define pela depuração esteticista que lhe exige a tendência geralmente conhecida como *arte pela arte*; antes se enraiza na vida das emoções, sendo-lhe atribuída a "função" da conquista amorosa:

"And if some bloodless literary fart  
Says that it's all too personal, I'll spit  
And write the poems that will win your heart." (42)

Perante tal confessionalismo, será oportuno recordar as palavras de Larkin, pronunciadas durante um concurso, sobre a temática dos poemas em competição: "After a bit I said, Where are all the love poems? . . . And they said, Oh, we threw all those away. I expect they were the ones I should have liked."<sup>38</sup>

<sup>37</sup> Em "Poets of the Fifties," *The Spectator* 27 Aug. 1954: 260-261, Anthony Hartley afirma sobre "The Movement" e o comportamento dos escritores com ele relacionado: "Is this then a school of poets? Not in the French sense of the word: English poets have . . . always been hostile to the programme and the manifesto" (260).

<sup>38</sup> Como relata em "An Interview with *Paris Review*" (1982), *RW* 57-76, 76.

Apesar das convergências apontadas, o tratamento parodístico da poesia, da postura literária ou de apontamentos biográficos larkinianos concretiza-se ainda noutra poesia, "Strugnell in Liverpool" (*Making Cocoa* 52-53). Surgem alusões ao poema de Larkin intitulado "Aubade",<sup>39</sup> evocador da tradição provençal da *alba* de que o Poeta, contudo, perturba a temática característica ao cantar a aproximação da Morte:<sup>40</sup>

"Waking at four to soundless dark, I stare.  
In time the curtain-edges will grow light.  
Till then I see what's really always there.  
Unresting death, a whole day nearer now."

As imagens que, em Larkin, exprimem a antecipação do iniludível fim da vida – "the total emptiness for ever" (208) – são substituídas, no poema de Cope, pelo canto das aves que, na tradição da *alba*, anuncia o raiar da manhã. O vazio nasce, agora, da ausência amorosa; contudo, a menção incongruente a detergentes e ao que poderá ser o estribilho de uma canção popular,<sup>41</sup> subverte não só a gravidade do poema de Larkin, mas também a delicadeza da tradição em que se insere:

"waking early  
listening to  
birdsong watching  
the curtains brighten  
like a shirt  
washed in Omo

39 Philip Larkin, *Collected Poems*, ed. with an Introduction by Anthony Thwaite (London: The Marvell Press and Faber, 1988) 208-209, 208.

40 O equivalente provençal de *aubade* é *alba*, e *The Penguin Dictionary* elucida: "The dawn song is found in almost all the world's early literatures and expresses the regret of parting lovers at daybreak." (65).

41 Sublinhe-se que o poema é dedicado, entre outros, a Paul McCartney, um dos Beatles, originários de Liverpool e cuja biografia Larkin considera, de forma reveladora, em carta a Fay Godwin, 19 Nov. 1969, *Selected Letters of Philip Larkin 1940-1985*, ed. Anthony Thwaite (London: Faber, 1992) 422-423: "I read it with great interest & a good deal of fascinated repulsion . . . It seems a fair definition of decadence to me: makes jazz positively virtuous in comparison . . . I dreamed last night that I was visiting the Lennons \_ or was it the McCartneys? Pretty squalid, whichever it was" (423). Cope, por sua vez, destaca a vacuidade das canções dos Beatles em "Variation on a Lennon and McCartney Song" (*Serious Concerns* 54), de que se transcrevem dois versos esclarecedores: "Love, love, love/Dooby doo dooby doo".

feeling the empty  
space beside me  
thinking of you"

A memória amorosa é ainda ridicularizada pela referência aos hábitos alimentares da civilização do plástico – cuja decadência a contaminação séptica realça – e a uma canção (talvez dos Beatles ...), elementos que intensificam a anulação da sombria dignidade larkiniana, como se verifica noutro passo de "Strugnell in Liverpool":

". . . . .  
thinking of you

eating my cornflakes  
plastic flowers on  
the windowsill green  
formica table love song  
on the radio bacteria  
in the drainpipe  
thinking of you" (52-53)

A linguagem *ready-made* ("Omo", "formica"), que se descobre no poema, é igualmente utilizada por Larkin em composições onde estigmatiza o consumismo, que exerce a sua magia em "The Large Cool Store" (TWW 30), composição inspirada no armazém Marks & Spencer:

"The large cool store selling cheap clothes  
. . . . .  
Conjures the weekday world of those

Who leave at dawn low terraced houses  
Timed for factory, yard and site.  
But past the heaps of shirts and trousers  
Spread the stands of Modes For Night:  
Machine-embroidered, thin as blouses,



O poema de Larkin é obviamente parodiado em "Strugnell in Liverpool", que também menciona roupas femininas vaporosas, mas sintéticas e mecanicamente confeccionadas, bem como produtos de cosmética igualmente artificiais. Todavia, ao parodiar a escrita de um autor que recusa as influências do Modernismo, "Strugnell in Liverpool" adota, curiosamente, uma mancha gráfica — onde se destaca a ausência de maiúsculas (excepto no que concerne às designações de marcas e produtos referidos) e de sinais de pontuação — e uma prosódia idênticas às de alguns poetas modernistas:

"thinking  
of you . . .  
.....  
Body Mist  
hairsmell of Silvikrin  
shampoo . . . "(53)

São características que aproximam Wendy Cope de William Carlos Williams, para o que contribui igualmente o facto de o poema estar escrito em verso livre, fragmentando audaciosamente as frases em unidades de articulação e de prosódia à maneira deste poeta e também de Ezra Pound, como que esculpindo a sua mancha tipográfica.<sup>42</sup> O verso livre de William Carlos Williams define-se ainda, como acontece em "Strugnell in Liverpool", pelo transporte frequente, escolhendo o parágrafo como unidade prosódica, em detrimento do verso.<sup>43</sup>

<sup>42</sup> Característica que Charles Tomlinson descreve em "On First Reading Pound," *Sons of Ezra: British Poets and Ezra Pound*, ed. Michael Alexander and James McGonigal (Amsterdam-Atlanta, GA: Rodopi, 1995) 31-40, 33: "Pound's breaking of his lines, his fragmenting of phrases into units of articulation and units of prosody, would reinforce what I was later to find so intriguing in Pound's close friend, William Carlos Williams — namely, often quite long sentences broken up into phrases, each phrase or fragment given a line to itself, in a verse form of clear facets, a sculpting of the verse line . . . so that it could stand aesthetically firm in its own right and in relation to the rhythmic pattern that ran straight through the poem."

<sup>43</sup> Em *All the Fun's in How You Say a Thing: An Explanation of Meter and Versification* (Athens: Ohio University Press, 1999) 263, Timothy Steele informa, parecendo descrever o que se verifica no poema de Cope: "[Williams] once suggested that he wanted . . . 'to make the verse paragraph rather than the line his basic unit.' To facilitate run-ons, Williams will end his lines in mid-phrase — with prepositions, conjunctions, articles, attributive words, or with adjectives whose nouns appear at the beginning of the line below."

<sup>44</sup> Cf. William Carlos Williams, *Selected Poems*, ed. with an Introduction by Charles Tomlinson (Harmondsworth: Penguin Books, 1976) 57.

A adopção de uma prosódia idêntica à de Williams contraria, aparentemente, a oposição de Wendy Cope ao Modernismo. Contudo, o seu poema "So Much Depends" (SC 72) – cujo título é ironicamente constituído pelo primeiro verso de "The Red Wheelbarrow"<sup>44</sup> – nega a importância do poeta americano e declara-o (ao modo de Larkin), menos relevante do que comezinhas tarefas domésticas:<sup>45</sup>

"I'll fight with you about important issues  
Like you should buy the bread or clean the sink  
But when it comes to William Carlos Williams,  
Dearest, I really don't mind what you think." (72)

A contradição, todavia, é apenas aparente, pois a adopção de tais características prosódicas intensifica a paródia que Wendy Cope elabora sobre os textos de Larkin, dada a postura literária deste Poeta. Assim, a dedicatória do poema constitui, obviamente, uma provocação, nomeando expoentes do Modernismo – T. S. Eliot e Ezra Pound, por exemplo e mais uma vez – recusados por Larkin como modelos a seguir.

Sublinhe-se, contudo, o facto de Wendy Cope não agredir os autores dos textos que parodia e de a sua escrita se definir pelo carácter lúdico, adequando-se-lhe as considerações de *A Theory of Parody*: ". . . there is at least one other possible marking [of parody]: a more neutral or playful one, close to a zero degree of aggressivity toward either backgrounded or foregrounded text" (60).

Efectivamente, o tratamento parodístico que Wendy Cope faz dos autores analisados neste trabalho revela a capacidade de captar, com graça, os momentos típicos (literários e/ou biográficos) de um escritor, prestando-lhe uma espécie de homenagem:

"[Parody] affirms, as it denies, the original without which it would not be. It castigates the seriousness with which the original takes itself, whilst incorporating its features. It mocks the concerns of the original, but often embraces those very concerns. By debunking, it pays homage to the original. No parody can avoid taking the original seriously."<sup>46</sup>

45 Na entrevista concedida a Francis Hill e intitulada "A Sharp-Edged View," *The Times Educational Supplement* 19 May 1972: 19, Larkin compara o acto de escrever poesia a fazer malha: "Like knitting". E em "Speaking of Writing - XIII," *The Times* 20 Feb. 1964: 16, o Poeta considera a criação poética em termos de igualdade com outra qualquer actividade quotidiana: ". . . in what spare time I have poetry has to compete with letter writing, social life, reading, mending socks . . .".

46 Claren Cosgrove, "Nabokov, Heaney: Coping with Parodies of Pale Conflagrations," *Forum for Modern Language Studies* 32.3 (July 1996): 197-207, 203.

Desta forma — e à semelhança de outras manifestações artísticas do século XX —, a paródia enraiza o novo na tradição, como se afirma em *A Theory of Parody*: "It is one of the ways in which modern artists have managed to come to terms with the weight of the past" (29).

Todavia, em Cope, a paródia é mais do que um modo de lidar com a "ansiedade da influência" (como diria Harold Bloom), ou com a presença sufocante de um cânone essencialmente masculino, como pretende certa crítica feminista. O que "Tumps" (SC 34- 35) afirma sobre a inutilidade dos poetas-homens — "typically useless male poet[s]" (34), designação de que o título do poema forma o acrónimo — é imediatamente subvertido pelo irónico título do volume em que se integra, *Serious Concerns*.<sup>47</sup> De facto, a complexidade da relação que Wendy Cope estabelece com os poetas ingleses seus contemporâneos mais destacados torna-se óbvia pelo tratamento que dá, entre outros, a Larkin e à sua poesia, bem como por sublinhar, em "The Iron Man and the 'Moon-Hops'", que a leitura de poemas de Ted Hughes destinados a crianças, no contexto da sua actividade profissional, a ajudou a descobrir a vocação, a capacidade de escrever poesia: "Doing this kind of work with children helped me discover a creative side of myself. I began writing poems . . .".<sup>48</sup>

O objectivo de Cope é, sobretudo, questionar o tom grandiloquo de que muitas vezes enferma a prática de escrita e a reflexão literária — cuja importância a autora reduz à sua "verdadeira" dimensão, pelo menos de acordo com o ponto de vista expresso nos textos em análise.

Todavia, a paródia concede uma perdurabilidade construída na transgressão que não pode ultrapassar os limites das características identificáveis em termos do texto que explora, pois é a identificação deste que lhe permite existir e dar prazer ao leitor, estabelecendo continuidades. A paródia exige, de facto, uma espécie de institucionalização estética, que implica formas e convenções estáveis e reconhecíveis facultadoras da intemporalidade, como um passo de *A Theory of Parody* comprova:

<sup>47</sup> Novales lembra que *Making Cocoa for Kingsley Amis* é dedicado a Arthur S. Couch, que identifica com Sir Arthur Quiller Couch, caracterizado nos seguintes termos: ". . . the man who was the first professor of English at Cambridge, and used to address his predominantly female audience as 'Gentlemen' (Eagleton 1983, 28, 30). This figure probably stands for the traditional masculinist bias of literary institutions, and Cope's dedication to him . . . can be read as ironic . . ." (495). Todavia, Novales acrescenta, no mesmo texto: "[However] Cope's parodies of male poetic tradition and her attitude to the masculine canon are ambiguous" (495).

<sup>48</sup> *The Epic Poise: A Celebration of Ted Hughes*, ed. Nick Gammage (London: Faber, 1999) 52-54, 53.

"These [forms and conventions] function as norms or as rules which can – and therefore, of course, shall – be broken. The parodic text is granted a special licence to transgress the limits of convention, but . . . it can do so only temporarily and only within the controlled confines authorized by the text parodied – that is, quite simply, within the confines dictated by 'recognizability'. (74-75)

Tal significa que ao parodista se exige a capacidade de citar de e de fazer alusões aos textos e autores que parodia, impondo-se-lhe, frequentemente, mecanismos de construção discursiva idênticos à colagem (*collage*) modernista. Exige-se, afinal, a erudição e o virtuosismo literários contra os quais muitas vezes redige os seus textos, implicando o risco da ironia gerada se perder para o leitor menos informado. Este dialogismo textual caracteriza a literatura do início do século XX, onde tais ênfases se descobrem, dado que os textos de facto inovadores re-elaboram sempre o discurso da tradição. Embora se trate de um dos grandes poetas que Wendy Cope parodia e subverte, é oportuno recorrer a T. S. Eliot (e ao seu implícito conceito de tradição) para definir o comportamento literário da Poetisa, como um excerto de "What Is a Classic?" torna evidente:<sup>49</sup>

"The persistence of literary creativeness in any people, accordingly, consists in the maintenance of an unconscious balance between tradition in the larger sense – the collective personality, so to speak, realized in the literature of the past – and the originality of the living generation."

É, assim, legítimo deduzir que a conquista de um espaço próprio em termos literários, a consecução do que se chama "originalidade" se faz, necessariamente, a partir da herança colectiva.

---

49 *On Poetry and Poets* (1957; London: Faber, 1979) 53-71, 58.

## BIBLIOGRAFIA

## TEXTOS

## LÍRICA

Cope, Wendy. *Making Cocoa for Kingsley Amis*. London: Faber, 1986.

\_\_\_\_. *Serious Concerns*. London: Faber, 1992.

\_\_\_\_. *If I Don't Know*. London: Faber, 2001. (Leitura complementar)

Eliot, T. S. "The Waste Land." *The Complete Poems and Plays of T. S. Eliot*. 1969. London: Faber, 1982. 59-80.

Larkin, Philip. *The Whitsun Weddings*. 1964. London: Faber, 1986.

\_\_\_\_. *Collected Poems*. Ed. with an Introduction by Anthony Thwaite. London: The Marvell Press and Faber, 1988.

Pound, Ezra. *Selected Poems 1908-1959*. London: Faber, 1975.

Shakespeare, William. *The Sonnets*. 1966. Ed. James Dover Wilson. Cambridge: Cambridge University Press, 1979.

Williams, William Carlos. *Selected Poems*. Ed. with an Introduction by Charles Tomlinson. Harmondsworth: Penguin Books, 1976.

## ENSAIO

Cope, Wendy. "The Iron Man and the 'Moon-Hops'." *The Epic Poise: A Celebration of Ted Hughes*. Ed. Nick Gammage. London: Faber, 1999. 52-54.

Eliot, T. S. "What Is a Classic?" 1944. *On Poetry and Poets*. London: Faber, 1979. 53-71.

Larkin, Philip. *Required Writing: Miscellaneous Pieces 1955-1982*. 1983. London: Faber, 1986.

\_\_\_\_. *Further Requirements: Interviews, Broadcasts, Statements and Book Reviews*. Ed. with an Introduction by Anthony Thwaite. London: Faber, 2001.

Morrison, Blake and Andrew Motion. Introduction. *The Penguin Book of Contemporary British Poetry*. Ed. Morrison and Motion. Harmondsworth: Penguin Books, 1982. 11-20.

Pound, Ezra. *ABC of Reading*. 1934. London: Faber, 1991.

\_\_\_\_\_. *Literary Essays of Ezra Pound*. Ed. with an Introduction by T. S. Eliot. New York: A New Directions Book, 1968.

## ENTREVISTAS

Larkin, Philip. "Speaking of Writing - XIII." *The Times* 20 Feb. 1964: 16.

\_\_\_\_\_. "A Sharp-Edged View." Interviewer Francis Hill. *The Times Educational Supplement* 19 May 1972: 19.

## CARTAS

*Selected Letters of Philip Larkin 1940-1985*. Ed. Anthony Thwaite. London: Faber, 1992.

*The Letters of Kingsley Amis*. Ed. Zachary Leader. London: Harper Collins, 2000.

## VÁRIA

Cosgrove, Claren. "Nabokov, Heaney: Coping with Parodies of Pale Conflagrations." *Forum for Modern Language Studies* 32. 3 (July 1996): 197-207, 203.

Durozoi, Gérard et Bernard Lecherbonnier. *Le Surréalisme*. Paris: Librairie Larousse, 1972.

Hartley, Anthony. "Poets of the Fifties." *The Spectator* 27 Aug. 1954: 260-261.

Harvey, Geoffrey. *The Romantic Tradition in Modern English Poetry: Rhetoric and Experience*. Basingstoke: Macmillan, 1986.

Hollander, John. *Rhyme's Reason: A Guide to English Verse*. 1981. New Haven: Yale Nota Bene, 2001.

Hutcheon, Linda. *A Theory of Parody: The Teachings of Twentieth-Century Art Forms*. New York: Methuen 1985.

Novales, Marta Perez. "Wendy Cope's Use of Parody in Making Cocoa for Kingsley Amis." *Miscelanea: A Journal of English and American Studies* 15 (1994): 481-500.

O'Brien, Robert. "Spa'ing Partners." *The Spectator* 25 Oct. 1986: 38-39.

Ortega y Gasset, José. "La Deshumanización del arte" (1925). *La Deshumanización del arte y otros ensaios estéticos*. 1925. Madrid: Revista de Occidente, 1958. 1-54.

- Rose, Margaret A. *Parody: Ancient, Modern and Post-Modern*. Cambridge: Cambridge University Press, 1993.
- Southam, B. C. *A Student's Guide to the Selected Poems of T. S. Eliot*. 1968. London: Faber, 1994.
- Steele, Timothy. *All the Fun's in How You Say a Thing: An Explanation of Meter and Versification*. Athens: Ohio University Press, 1999.
- The Tate Gallery: *An Illustrated Companion to the National Collections of British & Modern Foreign Art*. 1979. London: The Tate Gallery, 1987.
- Tomlinson, Charles. "On First Reading Pound." *Sons of Ezra: British Poets and Ezra Pound*. Eds. Michael Alexander and James McGonigal. Amsterdam-Atlanta, GA: Rodopi, 1995. 31-40.