

O ROMANCE DE PHILIP LARKIN

Paulo Vizioli *

Philip Larkin escreveu até hoje apenas dois romances: *Jill*, originalmente publicado em 1946, e *A Girl in Winter*, que data de 1947. A partir daí parece ter abandonado completamente a ficção para se dedicar à poesia, gênero em que se consagrou depois que trouxe ao conhecimento do público os volumes *The Less Deceived* (1955) e *The Whitsun Weddings* (1964). Esta circunstância, aliada ao fato de que aquelas duas obras em prosa foram, desde o início, estreitamente associadas à produção dos ficcionistas "angry" (como Kingsley Amis, John Wain e John Braine), fez com que o romancista Larkin fosse quase totalmente negligenciado pela crítica. De fato, a maioria dos livros a respeito da ficção inglesa no pós-guerra deixa de citá-lo¹; alguns poucos, que o levam em consideração, — como *Postwar British Fiction*, de James Gordin, — não o tratam com a objetividade e o cuidado que lhe são devidos, preocupando-se mais com salientar os aspectos "angry" de suas obras (a revolta contra o "establishment", etc.) do que com ressaltar os seus traços individualizantes. Consequentemente, a impressão que em geral se tem dos romances de Lar-

* Doutor pela Universidade de São Paulo (1962) com a tese «*Paterson*» e o problema do poema épico americano moderno (São Paulo, USP, 1965, 150 p.) e Livre Docente pela mesma Universidade (1966) com a tese *A Inglaterra e o «Gênio Céltico»: Elementos não ingleses na poesia britânica do século vinte*, Paulo Vizioli já publicou cerca de 35 artigos em jornais e revistas especializadas e, em co-autoria com Péricles Eugênio da Silva Ramos, *Poetas da Inglaterra* (São Paulo, Conselho Estadual de Literatura, 1970, 360 p.). Aguardam publicação os seus trabalhos: *Poetas norte-americanos*, *Antologia e O Sentimento e a razão nas poéticas e na poesia do romantismo*, capítulo do livro *A estética do romantismo*, da Editora Perspectiva de São Paulo. Atualmente, leciona na Universidade de São Paulo, na qualidade de Professor Adjunto. (Concurso em 1972).

1 Podemos mencionar, como exemplos, ALLEN, Walter. *The Modern novel* (in Britain and the United States). New York, E.P. Dutton, 1964; SHAPIRO, Charles, ed. *Contemporary British novelists*, Carbondale, Southern Illinois University Press, 1965; RATCLIFFE, Michael. *The novel today*. London, Longmans, 1968; ou ainda, BURGESS, Anthony. *The novel now*. New York, W.W. Norton, 1967.

kin é que são trabalhos menores dentro da ficção menor do pós-guerra, a qual, na opinião de Gilbert Phelps, possui apenas "interesse documentário, oferecendo ao historiador literário do futuro, que pretender avaliar o estado de espírito e a tèmpera da década de cinqüenta, um valioso material ilustrativo"². Outros interesses não haveria, uma vez que, segundo Frederick Karl, tal ficção se caracteriza por "uma gama estreita, análises superficiais, protagonistas irresponsáveis e sem propósito, ações anti-heróicas, anti-intelectualismo, comédia de pastelão..."³. Se conceitos tão pouco lisonjeiros foram emitidos a respeito das melhores produções da época, como esperar que um romancista secundário como Larkin receba alguma atenção?

Não obstante isso tudo, penso que ele merece atenção. Primeiro, porque, embora a assim chamada ficção "angry" não tenha realmente qualidades que lhe permitem competir com os notáveis romances escritos na Inglaterra no período compreendido entre os dois grandes conflitos mundiais, e embora o seu principal interesse possa mesmo ser o de documentar a atmosfera que predominava no país logo após o término da Segunda Guerra, ela possui, ao contrário do que sugere a maior parte dos críticos, sensibilidade e sutileza mais que suficientes para nos proporcionar um prazer estético genuíno. Segundo, porque o romance "angry" não é tão monotonamente uniforme quanto em geral se supõe, permitindo-nos localizar, em obras individuais mesmo secundárias, características próprias que as distinguem nitidamente das demais realizações do mesmo grupo. E este último aspecto assume grande importância no caso de Philip Larkin, pois a análise de tais características próprias, em seus romances, pode nos fornecer subsídios de valor inestimável para uma melhor compreensão da poesia do autor, que é sem dúvida a parte mais significativa de sua produção. Tudo isso, a meu ver, demonstra a necessidade de um estudo mais ou menos pormenorizado de *Jill* e *A Girl in Winter*. E é o que me proponho a fazer no presente artigo, no qual procurarei indicar os elementos típicos da geração "angry" encontráveis nesses dois romances, os aspectos que os diferenciam das demais obras daquela geração, os seus possíveis méritos literários, e as relações temáticas e formais que existem entre eles e a poesia de Larkin.

Começemos com o romance *Jill*, o primeiro a ser publicado. Trata-se de uma obra bastante despretenciosa, tanto assim que o próprio autor preferiu considerá-la um simples conto: "Como, apesar de sua extensão, ela constitui, na essência, um conto desambicioso, as divisões em capítulos foram abandonadas".⁴ Larkin, porém, está sendo modesto demais. Não só as proporções da narrativa, mas também a

2 PHELPS, Gilbert. The novel now. In: FORD, Boris, ed. *The Pelican Guide to English literature*. Harmondsworth, Penguin, 1963. v. 7, p. 491.

3 KARL, Frederick R. *A reader's guide to the contemporary English novel*. New York, Farrar, Straus and Giroux, 1962. p. 220.

4 LARKIN, Philip. *Jill*. London, Faber and Faber, 1946. p. 20.

variedade de cenário e de atmosfera, bem como a caracterização mais ou menos profunda e complexa, permitem que o livro seja tranqüilamente enquadrado na categoria de romance.

A ação se desenvolve em Huddlesford, uma cidadezinha do norte da Inglaterra, e principalmente em Oxford, durante a Segunda Guerra Mundial. Gira em torno de três personagens centrais: John Kemp, o protagonista, Whitbread e Christopher Warner. Kemp, filho da baixa classe média, nascido e criado em Huddlesford, é um jovem quase inteiramente desprovido de espírito de iniciativa. Educado na tradição de sua classe social, sente muita insegurança, pois é constantemente perseguido pela consciência do pecado, que os tabus existentes em torno do sexo criaram em sua mente, e pelo temor de não ser capaz de corresponder às expectativas dos mais velhos. Assim mesmo, deixa o ambiente familiar e vai estudar em Oxford, graças aos esforços de Mr. Crouch, um professor idealista que acreditava nele. Deslocado nessa nova atmosfera, não sabe como romper o isolamento e integrar-se. Um dos caminhos possíveis é representado por Whitbread, um estudante que, como ele, provinha da classe média inferior e que, apesar de pouco brilhante, trabalhava arduamente a fim de compensar as suas deficiências e vencer na vida; prendia-se aos cânones da moral burguesa, e atribuía enorme importância aos valores materiais. Não obstante os traços comuns que o uniam a Whitbread, Kemp o rejeita; o exemplo que tenta seguir é aquele oferecido por outro estudante, Christopher Warner. De família da classe alta, mas decadente e desunida, Warner é um boêmio de personalidade forte, livre, indiferente à ética burguesa. Tudo o que faz possui para Kemp significado especial; até suas ordens lhe parecem favores. Quando, por exemplo, recebe a incumbência de esperar a mãe de Warner na estação ferroviária, sente-se feliz, e tudo faz para que os outros acreditem ser ela sua própria mãe. Chega até a comprar uma gravata-borboleta para aparentar um "status" social mais condizente com o de seu amigo. Imagina-se o irmão de Warner e, a fim de imitá-lo, passa a fumar e a beber. Oscilava, portanto, entre o polo de Whitbread, do qual queria fugir, e o polo de Warner, do qual a todo custo pretendia se aproximar. Mas é rejeitado. Frustrado, refugia-se no mundo da imaginação. Começa por inventar uma irmã, Jill, — que dá nome ao romance, — descreve-a para Warner e fica surpreso ao constatar que, pelo menos nesse ponto, ele o inveja. Desenvolve então a sua fantasia, à qual é dedicada toda a secção central do livro, dividida em três partes: a das cartas para Jill, a do conto a seu respeito, e a do diário. A princípio, o artifício parece funcionar, sobretudo porque Jill é basicamente a projeção feminina do próprio Kemp, passando por dificuldades idênticas às suas, e às voltas com amigas que outra coisa não são que transposições dos companheiros do protagonista (como Maisie Fenton, a versão feminina de Christopher Warner) e, às vezes, dos amigos do próprio Larkin (cujas de-

clarações, às páginas 4 e 15 da Introdução, mostram que Patsy Hammond, por exemplo, é um retrato de Kingsley Amis, o autor de *Lucky Jim*). Até os temores mais íntimos de Kemp são projetados na imaginária Jill. O fato de ela haver ficado órfã, por exemplo, reflete o medo (confirmado mais tarde durante sua visita à bombardeada Huddlesford) que ele próprio sentia de perder os pais, um medo envolto em forte senso de culpa, pois sabia que sua adesão aos ideais de Warner significava a rejeição de toda a sua formação e, consequentemente, de sua própria família. Malgrado o sucesso inicial dessa fuga na ilusão, o protagonista percebe que, na medida em que cresce a sua intimidade com Jill, — ao passar das cartas para o conto, e deste para o diário, — ele se aprofunda cada vez mais em seus problemas, ao invés de solucioná-los (mesmo porque há uma grande diferença entre a criação artística e a imaginação doentia). Kemp sente que Jill tem algo a ver com a idéia de *inocência*, com um ideal ambicionado que não se concretiza, um ideal acima de Whitbread (que lhe permitiria escapar à aridez, destituída de sentido, da rotina cotidiana) e acima de Warner (que lhe daria a libertação sem o remorso de ter que renegar suas origens). Mas é uma inocência impossível, pois seus extremos não podem ser conciliados. E é essa impossibilidade que o torna um caso patológico. Passa a confundir a ilusão com a realidade, e acaba por ver a imaginária Jill numa moça de nome Gillian, a quem persegue por toda parte inutilmente. Revoltado, perde inteiramente a ordem interior. Suja de geléia os livros de Whitbread, destrói o diário de Jill, embriaga-se, vagueia sem rumo pela universidade numa noite de festa, encontra Gillian e tenta beijá-la à força, é atirado por um grupo de estudantes numa fonte gelada, e, finalmente, se vê recolhido ao hospital com pneumonia. Seus pais vêm visitá-lo, mas isso não é importante. O importante é que Kemp continua só, abraçando Jill em seu delírio, frustrado e impotente, sem nada compreender.

Apesar de um pouco longo, pareceu-me necessário fazer aqui esse resumo do trecho da obra, para que o leitor possa entender melhor a discussão de sua temática, — aliás, algo controversa. O que procura nos transmitir o livro? Obviamente, ele não é o estudo de um caso clínico, embora a seção central do romance nos dê às vezes essa impressão. Mas o caso clínico é importantíssimo, não só pelas suas *causas*, mas também pela *forma* como se manifestou. Como veremos, a análise das causas revelará, sobretudo, as preocupações que Larkin tinha em comum com os demais representantes de sua geração; o exame da forma de sua manifestação mostrará, por outro lado, alguns dos pontos em que se diferenciava dos contemporâneos. Vejamos, em primeiro lugar, as causas da crise sofrida por John Kemp.

Aparentemente, elas se encontram nos problemas sociais que vieram à tona na Inglaterra durante o segundo conflito mundial e nos

anos imediatamente seguintes. Pelo menos, é essa a interpretação oferecida por James Gindin: "John muitas vezes se sente como o empregado de estábulo convidado, como que num gesto conscientemente democrático, a tomar chá na mansão senhorial. Os filhos das classes trabalhadoras podem vir para Oxford (como Whitbread o fez no romance) a fim de estudar muito, isolar-se dos outros em seus quartos, com livros e café ordinário...". "Mas John quer mais do que isso: quer o espírito, o "glamour" e o conforto da vida de Oxford. No romance, ambientado em 1940, John descobre que é impossível transpor a distância que separa o seu mundo de Lancashire da Oxford que ele deseja".⁵ Em outras palavras, é impossível para ele deixar a classe média a que pertence para integrar-se na classe alta de um Christopher Warner. E aí está a origem de sua crise. A meu ver, essa interpretação, se bem que fiel às preocupações geralmente atribuídas aos "angry young men", é extremamente simplista, distorcendo por completo as intenções do autor. Tanto isso é correto que o próprio Larkin, na Introdução à segunda edição do livro, a desautorizou: "Um crítico americano sugeriu recentemente que Jill continua o primeiro exemplo daquele marco característico do romance britânico do pós-guerra, o deslocado herói das classes trabalhadoras. Se isso for verdade (e soa como o comentário adequado de um descobridor de tendências), o livro pode conter interesse histórico suficiente para justificar sua reedição. Mas se for verdade, repito, devo confessar que não foi intencional. Em 1940 nosso impulso era ainda o de minimizar as diferenças sociais, não o de exagerá-las. As origens de meu herói, ainda que parte integrante da estória, não eram o tema da estória".⁶ De fato, no romance, a não ser em algumas raras alusões secundárias (como às páginas 52, 70—1 e 124), o problema da luta de classes está longe de ocupar o primeiro plano. Não é por ser membro da classe média que Whitbread é detestado por Kemp; nem Warner é invejado por pertencer à classe alta. O que realmente parece estar em jogo aí são as implicações de caráter moral e espiritual contidas nos polos extremos representados por aquelas duas personagens. Whitbread, com seu apego ao trabalho, ao lucro, sua tenacidade, seu respeito pelo princípio da propriedade, sua ambição e seu temor do sexo, encarnava a ética burguesa. Era algo que John Kemp já fora, mas não queria continuar sendo. A guerra abalara sua confiança nos valores de outrora, e o bombardeio de Huddlesford lhe parecera a destruição de sua própria infância. Sobre tudo depois dessa experiência, ansiava por alguma coisa melhor e mais significativa, e viu com repulsa a transformação que se verificou em seu antigo professor, Mr. Crouch, que, pondo de lado o idealismo, se tornou materialista

5 GINDIN, James. *Postwar British fiction*. Berkeley, University of California Press, 1963. p. 1.

6 LARKIN, Jill, p. 11.

e clínico, chegando a dizer a Kemp que os contactos sociais com pessoas influentes são mais importantes que os estudos. A alternativa representada por Warner, se bem que a princípio atraente, acabou por se revelar insatisfatória, pois, em última análise, significava a renúncia não só à ética burguesa, mas a toda e qualquer escala de valores, a falta de propósitos, a irresponsabilidade total. Além do mais, era inatingível para alguém de sua classe. O conflito que ele viveu, portanto, era o conflito moral e espiritual de Philip Larkin e de sua geração, com toda a sua desorientação em face da perda das velhas concepções e da ausência de novos ideais, num mundo sem sentido. Daí a revolta dos escritores do pós-guerra contra o "establishment" inglês e o "Welfare State" que ele preconizava, moldado segundo os princípios materialistas do passado. Daí, também, a sua frustração. Não é, portanto, de se estranhar que o romance contenha tantos elementos auto-biográficos, desde sua ambientação em Oxford (que foi onde Larkin estudou) até as alusões aos amigos do autor (como Patsy Hammond retratando Amis). Aí está, pois, uma parte da temática do livro, uma parte indiscutivelmente "angry".

A outra parte da temática deve ser procurada, como foi dito acima, na análise da forma como se manifestou a crise do protagonista. Creio ser esse um procedimento indispensável para a perfeita compreensão do conjunto. Gindin, por exemplo, não entendeu a obra justamente porque desprezou esse aspecto, atendo-se de maneira exclusiva às considerações em torno da causa da crise, — e, assim mesmo, enfatizando seu lado social em detrimento do lado moral e espiritual, que é muito mais relevante. Por isso, foi levado a concluir que, apanhado na trama dos entrechoques sociais, Kemp se retira "para uma fantasia impossível, que intensifica sua solidão e dissipa a força do romance".⁷ Para mim, é exatamente a partir desse ponto que o romance ganha impulso e se enriquece. Com efeito, se o deslocamento de Kemp é trágico, sintetizando o problema da "falta de raízes" da nova geração, não menos trágica é a solução que julgou haver encontrado ao asilar-se nas esferas da fantasia. E quer nos parecer que uma das principais intenções do escritor nessa obra, — se não a principal, — é a de alertar-nos sobre os perigos da ilusão. Ao homem contemporâneo, que não mais pode conscientemente admitir falsos valores, cabe enfrentar o mundo como é, conservando ao menos a integridade e a honestidade, e aceitando o sofrimento implícito nessa atitude responsável. A fantasia, que põe ao nosso alcance a fuga no espaço e no tempo, pode aliviar momentaneamente a dor; mas o desengano, que a segue de perto, trará um padecimento ainda mais intenso. Foi o que sucedeu ao protagonista.

Essas preocupações com a falta de raízes do homem moderno, capaz de levá-lo mais facilmente ainda à perda da integridade mo-

⁷ GINDIN. p. 2.

ral, são as preocupações básicas de todos os membros do primitivo movimento "angry"; mas as advertências sobre as armadilhas da ilusão traiçoeira são, no contexto da literatura daquele movimento, quase que exclusivamente larkinianas. Não quero dizer com isso que os outros não sentiram os perigos da ilusão. Eles os sentiram. Porém, só parcialmente. Viam a ilusão como um chamariz que atrai o homem para uma vida centrada na aquisição de bens materiais, roubando-lhe em compensação a integridade. É o que verificamos, por exemplo, no *Lucky Jim* de Kingsley Amis, ou no *Hurry On Down* de John Wain, este com um protagonista que a tudo renuncia a fim de manter-se íntegro, aquele com um "herói" que logra a ascensão econômica, sem perder a honestidade, apenas por um golpe de sorte. É o que também observamos no *Room at the Top* de John Braine, onde a trajetória da personagem central é traçada no sentido inverso da do protagonista de *Hurry On Down*: o enriquecimento é obtido, mas à custa da integridade. Como se vê, em todos a ênfase recai no aspecto moral, unicamente; e, em todos, a questão se associa de modo íntimo ao ambiente social do país naquele período. Apenas Larkin abordou o assunto de maneira a transcender em parte as limitações de tempo e lugar, imprimindo-lhe um cunho mais filosófico. Por isso, suas considerações sobre o problema da ilusão, se bem que claramente instigadas pelas circunstâncias do momento, ostentam um grau de universalidade que jamais foi alcançado por seus companheiros "angry". Depois dessa constatação, talvez se compreenda melhor a veemência com que o autor, na Introdução do romance, refutou Gindin, que interpretara sua obra exclusivamente contra o pano de fundo da situação social da Inglaterra naquela época.

De qualquer forma, comuns ou pessoais, são essas as preocupações que, com um tratamento mais aprofundado e mais sutil, vão constituir a temática das obras poéticas do autor. Poemas, como o célebre "Church Going", ou "I Remember, I Remember", abordam o problema da falta de raízes do homem contemporâneo, enquanto a necessidade de se conservar a integridade moral é discutida em "Poetry of Departures", ou "Toads" (apenas para darmos alguns exemplos; por sua vez, os perigos da ilusão são analisados em "Deceptions", "Skin", "Next, Please" e tantos outros, — além de sugeridos pelo próprio título do volume em que tais obras aparecem, *The Less Deceived* ("Os Menos Enganados"). Vemos, assim, como a leitura de Larkin pode facilitar o entendimento e a apreciação dos versos de Larkin, o que já não é mérito pequeno em vista da importância e da complexidade relativa daquela poesia. Demonstra, por outro lado, como a produção literária do autor forma um todo integrado e harmonioso, o que nem sempre tem sido percebido ou salientado pela crítica.

Mas o valor desse romance não é apenas ancilar, como talvez se depreenda do que até agora foi dito. Possui igualmente qualidades intrínsecas, que não devem ser minimizadas. É verdade que apre-

senta os desequilíbrios e lapsos de sensibilidade que, via de regra, caracterizam as "juvenilia". Poder-se-iam indicar, por exemplo, certas falhas na fixação dos focos de interesse e, o que é mais grave, algumas flutuações no ritmo da narração. A esse propósito, é de se notar que, logo no início da secção a respeito de Jill, o ritmo se torna verdadeiramente "galopante", fazendo com que os problemas psicológicos do protagonista assumam proporções gigantescas demais para o espaço de tempo que lhes é concedido, em prejuízo da verossimilhança; em contrapartida, no resto da mesma secção, o ritmo fica tão arrastado que o interesse se esvai, tornando o relato enfadonho. Também o estilo do escritor, apesar de já nesse primeiro trabalho de ficção haver alcançado características próprias e inconfundíveis, algumas vezes (mas poucas, felizmente) não preserva a consistência e descamba na paródia de outros romancistas. É o que me parece ter acontecido na cena do hospital (pág. 241), onde as repetições de sentenças, de sabor bíblico ou profético, e as imagens idílicas de um cenário campestre, nos devaneios de Kemp, nos fazem lembrar D. H. Lawrence; e também à página 126, em que a fala de Warner, com seu cômico jogo de frases literárias, arcaicas ou formais e de expressões corriqueiras, quando não vulgares, nos traz à mente a personagem Buck Mulligan, do *Ulysses* de James Joyce. Tais ecos quase sempre prejudicam a obra. Assim, se a alusão involuntária a Lawrence pode despertar conotações irônicas que enriquecem o texto, a imitação de Joyce tem efeito negativo, pois confere a Warner uma capacidade intelectual que absolutamente não condiz com a sua formação. É preciso reconhecer, porém, que esses defeitos são largamente compensados pelas boas qualidades formais do romance. Entre elas, não posso deixar de mencionar o ótimo ritmo imprimido à maior parte da narrativa, que, salvo nos pontos acima indicados, realmente prende a atenção dos leitores; a excelente caracterização, com personagens "esféricas" muito bem delineadas e convincentes; a habilidade com que Larkin evoca atmosferas e estados de espírito, diferentes e contrastantes; e a sutileza com que manipula a língua, com a economia e a precisão que logo mais tarde se constituiriam num dos maiores méritos de sua poesia.⁸ Mas a qualidade que mais o faz sobressair entre os escritores "angry", sempre ansiosos por retratar as coisas honestamente, como realmente são, é a objetividade da atitude. Mais que qualquer outro companheiro seu, Larkin procura em sua obra reduzir ao mínimo a interferência pessoal, apresentando os fatos sempre indiretamente, do ponto de vista das personagens, que, por isso, quanto mais se afastam do autor como indivíduo, tanto melhor cumprem a sua missão. Como as personagens femininas, logi-

8 A título de ilustração, poderíamos citar a imagem à p. 98 do romance (*A walking bow-tie*), que reflete toda a sutileza irônica e, ao mesmo tempo, a simpatia humana do autor; ou então o estado de alma descrito à p. 218, e a notável cena em que John Kemp fica à espera de Jill para o chá, às p. 196-8.

camente, são as que mais se distanciam dele, em princípio devem ser as preferidas. Talvez seja essa a explicação para uma das mais interessantes tendências do romancista: o constante desejo de ver o mundo através de olhos femininos. Essa tendência já pode ser observada no primeiro romance, onde as inquietações de Larkin se refletem em Kemp, e as de Kemp são projetadas na imaginária Jill. Mas é no segundo romance que ela se torna mais evidente, pois sua figura central é uma mulher.

De certa forma, *A Girl in Winter* representa um aprofundamento da temática esboçada em *Jill*. O ambiente continua sendo o da Inglaterra durante a Segunda Guerra Mundial, mas a atmosfera é mais opressiva ainda. Agora, o quadro das frustrações, do isolamento individual, da falta de comunicação, não se restringe à juventude estudantil da classe média, mas se estende a pessoas de todas as idades e de todas as classes sociais. Também o tema da ilusão, com suas implicações trágicas, é ampliado, apresentando ramificações inesperadas, manifestações variadas e graus de intensidade diferentes. Talvez um resumo do enredo possa esclarecer melhor esses pontos.

A protagonista, Katherine Lind, uma jovem alemã (o fato de ela ser estrangeira, além de mulher, dificulta ainda mais a localização de elementos auto-biográficos no romance), inteligente mas não muito bonita, tinha sido convidada pela rica e aristocrática família Fennel a passar as férias escolares na Inglaterra. Surpreendida pelo início do segundo conflito mundial, permanece no país, empregando-se como bibliotecária em Londres (trata-se provavelmente de um elemento auto-biográfico, revelando um interesse do autor, que mais tarde viria, ele próprio, a trabalhar numa biblioteca em Hull). A primeira parte do romance se desenrola no inverno, e descreve as difíceis condições de vida de Katherine, morando sozinha num pobre quarto de sótão. Muitos a evitam por ser estrangeira. Na biblioteca, ou lhe são indiferentes, ou ostensivamente a detestam. Mas todos vivem num isolamento semelhante, alimentando secretamente ilusões particulares. É o caso, por exemplo, de Miss Green, sua colega de trabalho, que, egoísta, desprezível, doente e sem espírito de iniciativa, acalenta sonhos impossíveis, pensando constantemente nos encantos de Mr. Rylands, antigo bibliotecário-chefe; ou de Miss Parbury, madura, pouco atraente, que cuida da mãe parálitica e egocêntrica, sem coragem de tentar a felicidade com Mr. Anstey, o atual chefe da biblioteca, por causa de um mal definido "senso de dever" (contra forma de ilusão); ou ainda do próprio Mr. Anstey, pequeno, de meia idade, nervoso, pedante, com roupas de mau gosto, e que, por saber que seu emprego lhe foi "dado" pela guerra, podendo ser-lhe tirado a qualquer momento, procura impressionar os outros com sua pseudo-eficiência, despreza a nova geração, e defende os valores antigos, que julga encarnar, tentando compensar assim as frustrações pessoais. Naturalmente, também a personagem central busca refúgio no mundo

dos sonhos. Sua ilusão é a esperança de um dia reencontrar-se com Robin, o filho dos Fennels, seu companheiro de folguedos nas férias do último verão, e cuja aparência de segurança ela admirava. Esta segurança lhe parecia ligada a todo um universo de ordem que, embora temporariamente abalado pela guerra, poderia ser restaurado no futuro. E quando isso acontecesse, pensava Katherine, ela teria o amor do jovem, e voltaria a ser feliz. Nada, porém, do que ocorrera durante o verão passado justificava tais expectativas. Robin, se bem que frequentemente em sua companhia naquela época, ensinando-lhe a lidar com discos, a jogar tênis e a manobrar "punts", sempre mantivera um estranho distanciamento. A princípio, Katherine atribuía tal atitude a um natural acanhamento, — e foi isso que lhe permitiu nutrir sua fantasia, embora sem nenhuma das características patológicas da de John Kemp no primeiro romance. Mais tarde, entretanto, veio a saber. — e foi o começo do desengano, — que nem sequer fora Robin o autor do convite para que ela visitasse a Inglaterra; quem a convidara havia sido Jane Fennel, a irmã do rapaz, com o único intuito de conhecer alguém diferente que afastasse por alguns instantes o tédio de sua existência monótona. Katherine percebe então que Robin nunca se interessara realmente por ela, nunca a amara, e que mesmo a auto-confiança que demonstrava era um maneirismo imposto pelo meio e pela educação. Num processo de amadurecimento, a protagonista de *A Girl in Winter* aceita, ao contrário de Kemp em *III*, a feia realidade da vida, a falta de raízes e o isolamento, libertando-se de todas as ilusões. Nem se surpreende quando, ao se encontrar com Robin outra vez, constata que a guerra lhe roubara a velha segurança, e que, com a ruína de seu antigo mundo, também ele vive apenas para o presente. Não mais acha que ele lhe devolverá o "verão", — e ele não o faz; na verdade, ele agora a entendia, e Katherine o suporta apenas como uma espécie de "companheiro de viagem", como de fato é. No final, dorme com ele uma noite, não para demonstrar, como quer o crítico Gindin,⁹ que hoje em dia "somente o ato simples e pessoal significa alguma coisa" ou que "somente o relacionamento direto e temporário de duas pessoas tem qualquer sentido neste mundo pequeno, encolhido e caótico", mas apenas como "uma bondade sem importância".¹⁰ Qualquer coisa mais do que isso seria ilusão.

Alguns vislumbram no nítido contraste entre o "verão" e o "inverno" a intenção, por parte de Larkin, de ilustrar a mudança por que passou a Inglaterra durante a Segunda Guerra Mundial. O "verão" representaria a ordenada e criativa era ante-bélica, enquanto o "inverno", estéril e esqualido, simbolizaria a aridez espiritual de

⁹ GINDIN, p. 104-5.

¹⁰ LARKIN, Philip. *A girl in winter*. London, Faber and Faber, 1947. p. 243.

hoje, a perda da comunicação entre os indivíduos. Penso, entretanto, que o livro não trata da perda da comunicação, mesmo porque, antes da guerra, esta já não existia; estava apenas camuflada pelas convenções e pelos bons costumes, como bem o demonstra Larkin através do comportamento dos membros da família Fennel. Aquilo de que o livro na verdade trata é a perda da ilusão, — de certa forma associada, como foi dito a propósito do romance *Jill*, à idéia da inocência. Assim sendo, o que o contraste “verão-inverno” realmente evidencia é a passagem de uma atitude caracterizada pelo perigoso refúgio no mundo dos sonhos para uma atitude de completa aceitação da realidade, ou seja, um processo de revelação e de evolução pessoal, ao contrário do que sucede em *Jill*, onde as mesmas forças geram um processo de involução e a ruína subsequente. O primeiro romance mostra o poder de destruição que possuem as ilusões; o segundo, aparentemente menos dramático, mas nem por isso menos trágico, revela o tipo de sobrevivência possível, quando se consegue escapar daquele poder. Ambos, portanto, exploram facetas complementares do mesmo problema. Mas não há dúvida de que a visão que nos é oferecida por *A Girl in Winter* é bem mais objetiva e bem mais ampla.

Ao dar esse novo enfoque ao velho tema, Larkin se afasta consideravelmente de seus companheiros, abrindo caminhos que mais tarde seriam percorridos, — e julgo extremamente importante ressaltar esse fato, — por escritores que, desde o início desvinculados do movimento “angry”, seriam tidos como os mais universalistas da Inglaterra contemporânea. Refiro-me a William Golding, por exemplo, que em quase todos os seus romances (a partir de *Lord of the Flies*) se interessou pela questão da “perda da inocência”, — se bem que vista por um prisma religioso pessoal e com outras conotações; ou a Harold Pinter, cujas peças, como *The Caretaker*, retratam personagens frustradas, que tentam desesperadamente proteger as ilusões que dão um precário significado para as suas vidas; ou ainda Iris Murdoch, já mencionada anteriormente, a qual, como existencialista sartreana, mostra, desde *Under the Net*, seu primeiro romance a conveniência de o homem se libertar das classificações e dos esquemas pré-concebidos aceitando a existência sem tentar compreendê-la, como algo sem sentido, como um oceano conturbado que desconhece os litorais. Aliás, é interessante notar que, em *A Girl in Winter*, essa necessidade de se viver no presente e para o presente, imposta pela solidão, pela falta de raízes e pela renúncia a toda ilusão, vem claramente refletida até na minúcia com que o autor descreve certos episódios isolados (como as atividades de Katherine Lind na biblioteca, ou sua visita ao dentista): é como se cada momento devesse ser sentido intensamente e com vagar, como se nada existisse fora deles.

Do ponto de vista formal, podemos dizer que *Jill* e *A Girl in Winter* possuem níveis de realização artística mais ou menos equiva-

lentes. Estruturalmente, ambos os romances se dividem em três secções, e, em ambos, a secção intermediária incorpora a fantasia desenvolvida pelos respectivos protagonistas (a irmã imaginária de John Kemp e o "sonho de verão" de Katherine Lind); assim sendo, — e como era lógico esperar. — em cada romance a primeira secção indica as causas de tais fantasias, e a última, as suas conseqüências. Nas duas obras observamos que a caracterização é dotada de certa profundidade, o que torna as personagens inteiramente aceitáveis e convincentes. Nas duas, enfim, encontramos as mesmas características de estilo e, às vezes, a busca do "mot juste" (embora ocasionais falhas de sensibilidade se façam presentes, sobretudo no primeiro romance). Ao lado de tais semelhanças, podemos descobrir, porém, diferenças sensíveis entre os dois livros. *Jill* me parece mais direto e mais vigoroso; mas é menos equilibrado. *A Girl in Winter*, por sua vez, está melhor estruturado, ostenta um grau mais alto de objetividade, e é mais complexo; mas não tem o mesmo ímpeto do anterior, especialmente na secção central, onde raras vezes Larkin consegue descrever o tédio sem se tornar, ele próprio, tedioso. Mas o importante é que, não obstante essas falhas, ambos são igualmente capazes de oferecer, ao leitor, legítimo prazer estético, proporcionando-lhe uma experiência literária altamente compensadora.

Contudo, ainda que a ficção de Philip Larkin fosse destituída de valor intrínseco, sua relevância, como demonstram os argumentos apresentados no decorrer deste artigo, jamais poderá ser negada. E isso porque: 1.º) facilita sobremaneira a compreensão da complexa poesia do autor, oferecendo, de forma embrionária mas explícita, as atitudes e os temas que viriam a caracterizá-la (com exceção, talvez, do tema da "compaixão", muito mais acentuado em *The Less Deceived*, principalmente, em *The Whitsun Weddings*); 2.º) constitui utilíssima fonte de subsídios para o entendimento da atmosfera cultural inglesa do pós-guerra; e 3.º) mostra que, notadamente em *A Girl in Winter*, Larkin, com suas preocupações, pode ser considerado não apenas um dos precursores da literatura "angry" no romance (como se tem admitido até agora), mas também (como demonstramos ao compará-lo com Golding, Pinter e Murdoch) de toda a literatura inglesa do pós-guerra. A meu ver, esses motivos são mais do que suficientes para que demos a seus dois romances a atenção que, infelizmente, eles não têm recebido.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- ALLEN, Walter. *The modern novel (in Britain and the United States)*. New York, E.P. Dutton, 1964. 346 p.
 BURGESS, Anthony. *The novel now*. New York, W.W. Norton, 1967. 229 p.
 FORD, Boris ed. *The Pelican guide to English literature*. Harmondsworth, Penguin, 1963. v. 7.
 GINDIN, James. *Postwar British fiction*. Berkeley, University of California Press, 1963. 246 p.

- KARL, Frederick R. *A reader's guide to the contemporary English novel*. New York, Straus and Giroux, 1962, 304 p.
- LARKIN, Philip. *A girl in winter*. London, Faber and Faber, 1947. 248 p.
- . *Jill*. London, Faber and Faber, 1946. 247 p.
- RATCLIFFE, Michael. *The novel today*. London, Longmans, 1968. 48 p.
- SHAPIRO, Charles, ed. *Contemporary British novelists*. Carbondale, Southern Illinois University Press, 1965. 164 p.

Resumo

Embora a poesia de Philip Larkin tenha encontrado ampla aceitação crítica, seus dois romances, *Jill* e *A Girl in Winter*, são ainda considerados obras menores dentro do quadro da ficção inglesa do pós-guerra. Na realidade, poucos críticos procuraram avaliá-los com critérios objetivos, e nenhum deles aceitou o convite de Larkin para que se tentasse uma interpretação mais abrangedora. De fato, os comentaristas têm se limitado às implicações sociais dos dois romances, mostrando, através delas, que eles refletem o estado de ânimo do período "angry" e têm um grande interesse histórico. As preocupações morais e espirituais que Larkin tem em comum com os demais escritores "angry", entretanto, são geralmente esquecidas, e sua inquietação com os perigos da ilusão no mundo moderno (que se tornaria o tema central de seus poemas) jamais é mencionada. Tentando corrigir tais distorções, o presente artigo reinterpreta os romances de Larkin, demonstra sua unidade temática, analisa seus aspectos formais, e salienta sua importância para uma melhor compreensão da poesia do autor.

Summary

Although Philip Larkin's poetry has received a wide critical acclaim, his two novels, *Jill* and *A Girl in Winter*, are still regarded as minor works within the framework of postwar English fiction. Actually few critics have attempted to evaluate them by any objective criteria, and none has accepted Larkin's invitation to a more inclusive reading. In fact, commentators have confined themselves to the social implications of the two novels, showing that in them they reflect the "angry" mood, and therefore have an important documentary interest. The moral and spiritual preoccupations that Larkin shares with the other "angry" writers, however, are largely ignored, and his concern with the dangers of selfdelusion in the modern world (a theme that would become central in his poetry) is never mentioned. In trying to correct such distortions, this paper re-interprets Larkin's novels, demonstrates their thematic unity, examines their formal aspects, and points out their significance as tools for a better understanding of the author's verse.