

Questões históricas transpostas na forma literária em A *Flor da Inglaterra*, de George Orwell

Débora Reis Tavares¹

Resumo: Ao entrar em contato com a obra de George Orwell é impossível desvincilar o peso do contexto histórico na construção ficcional. No romance *A Flor da Inglaterra*, a renúncia do protagonista ao mundo do Deus do dinheiro nos guia para uma leitura crítica da crise econômica dos anos 1930 na Inglaterra. Algumas contradições do capitalismo são transpostas em personagens igualmente contraditórias em um enredo que faz propostas de um possível escape do sistema capitalista. A escrita política como arte nos possibilita um entendimento mais profundo do passado e, ao mesmo tempo, do nosso presente.

Palavras-chave: George Orwell; *A Flor da Inglaterra*; Literatura; História; Socialismo.

Abstract: When getting in touch with George Orwell's work it becomes impossible to disentangle the weight of historical context with fictional construction. In the novel *Keep the Aspidistra Flying*, the protagonist's renounce from the God-money world guides us towards a critical reading about the economic crisis of the 1930s in England. Some contradictions found within capitalism are transposed to characters equally contradictories inside a plot that attempt some propositions of a possible escape from the capitalist system. Political writing as an art makes it possible for us to understand the past in a deep way as well as, at the same time, our present.

Keywords: George Orwell; *Keep the Aspidistra Flying*; Literature, History; Socialism.

¹ Doutoranda do programa de Estudos Linguísticos e Literários de Língua Inglesa da Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas (FFLCH-USP), bolsista CAPES.

George Orwell e os anos 1930

Claro que um romancista não é obrigado a escrever, necessariamente, sobre a história contemporânea, mas um romancista que simplesmente ignora os principais acontecimentos públicos do momento costuma ser ou um inconsequente ou um rematado imbecil. (*Dentro da Baleia*, 1940²).

Conceber o andamento dos fatos em um período situado entre as duas maiores guerras do século XX é uma tarefa que poucos escritores tomaram para si. A produção literária da década de 1930 possui peculiaridades que repercutem as incertezas de sua época. Trata-se do momento que surge após o auge da abstração formal modernista da década de 1920 e, ao mesmo tempo, anterior à guerra dos anos 1940. As formulações deste período derivam de alguns processos ocorridos no século XIX, a respeito da elite intelectual e sua influência na sociedade. Aqueles que produziram arte nos anos 1930 surgiram do declínio aristocrático e eram oriundos da classe média, em vez da classe alta na era vitoriana.

Pensar as diversas leituras sobre a década de 1930 e, principalmente, conceber os agentes produtores de obras literárias é estar diante de uma clara separação nas interpretações desse momento histórico. De um lado, temos os escritores ligados ao movimento modernista (vinculado às experimentações formais), de outro, um grupo de escritores que não chegou a ser visto como um movimento literário

² ORWELL, George. *Dentro da Baleia e Outros Ensaios*. São Paulo: Companhia das Letras, 2005, p. 15.

stricto sensu e cujo grande foco estava na representação da realidade por meio de obras críticas.

Nesse segundo caso, temos expoentes como J. R. Priestley, que escreveu, em 1934, sobre a depressão dos anos 1930 em um *travelogue* intitulado *English Journey*, composto por reflexões sobre problemas sociais com um comentário a favor do socialismo democrático³. Também devemos levar em conta a geração Auden, que consistia em um grupo de poetas (W. H. Auden, Louis MacNeice, Cecil Day-Lewis, Stephen Spender, Christopher Isherwood, Edward Upward e Rex Warner), cujos pontos de vista políticos variam desde o ceticismo, no caso de Louis MacNeice, até o comunismo de Edward Upward⁴. Mesmo se tratando de um grupo de escritores que fazia uso do verso como escolha formal principal, eram autores que escreviam uma poesia que se distanciava da poesia modernista. Ou seja, ainda usando o mesmo tipo de forma literária, a poesia, o conteúdo e o contexto de produção variavam bastante. Um terceiro grupo de escritores que pensavam o contexto político inglês se organizou em torno de uma publicação e um grupo de leitura, o *Left Book Club*, fundado por Stafford Cripps, Victor Gollancz e John Strachey com a intenção de “revitalizar e educar a esquerda britânica”⁵. É nesse meio editorial que vêm ao conhecimento do público obras como *Forward with Liberalism*,

³ MARR, Andrew. *A History of Modern Britain*. London: Macmillan, 2008, p. xxii.

⁴ CARTER, Ronald (ed.). *Thirties Poets: The "Auden Group": A Casebook*. London: Macmillan, 1984.

⁵ LAITY, Paul (ed.). *Left Book Club Anthology*. London: Gollancz, Wedenfeld & Nicolson, 2001, p. xi.

de Stephen Spender, que versa sobre o comunismo como uma alternativa ao liberalismo, *Red Star Over China*, de Edgar Snow, sobre o partido comunista chinês, *The Theory And Practice Of Socialism*, de John Strachey, e *Spanish Testament*, de Arthur Koestler, sobre a Guerra Civil Espanhola. Além disso, até 1937 todos os livros de George Orwell foram publicados no *Left Book Club* e editados por Victor Gollancz.

Justamente por não estar inserido em um movimento literário em termos ortodoxos, o caso de George Orwell pode ser visto como o de um produtor de críticas sociais, dialogando com as posições tomadas pelos grupos de escritores citados acima. Porém, encaixar o caso orwelliano em uma categoria seria limitar a leitura de um dos seus aspectos de maior destaque: a escrita clara e objetiva.

Richard Hoggart⁶ comenta que o estilo objetivo, claro e aparentemente ausente de um conteúdo belo e lírico é produto da prática constante de Orwell e proveniente de uma tensão moral. A própria afirmação de que a “boa prosa é uma vidraça” enfatiza a necessidade de clareza e objetividade como uma ferramenta. A consistência desenvolvida por Orwell interliga seus escritos com sua vivência e os reflexos da época em sua vida. A arte produzida por Orwell complementa seus atos

⁶ HOGGART, Richard. Introduction to *The Road of Wigan Pier*. In: WILLIAMS, Raymond. *A Collection of Critical Essays*. New Jersey: Prentice Hall, Inc., 1974, p. 34-52. O ensaio original que foi incluído na coletânea é datado de 1965, publicado pela editora Heineman Educational Books, em Londres.

políticos, uma vez que ele pode ser visto como alguém que “pertence ao grupo de escritores que são o que escrevem”⁷.

Essa busca, em uma dinâmica de difícil equilíbrio, configura uma das possíveis balizas de leitura do conjunto da obra orwelliana, já que, ao ser considerada junto de elementos textuais complementares, pode revelar na sua estruturação formal, como, por exemplo, as contradições no modo como as diferentes classes sociais abordam a transformação da ordem vigente.

Ao longo da década de 1930 predomina o realismo como método, e a produção literária de Orwell pode ser dividida do seguinte modo: de um lado, o trabalho documental e factual⁸, com os exemplos de *Down and Out in Paris and London* (*Na Pior em Paris e Londres*, 1933), *The Road to Wigan Pier* (*O Caminho Para Wigan Pier*, 1937) e *Homenage to Catalonia* (*Lutando na Espanha*, 1938); de outro, o trabalho imaginativo e ficcional, como no caso de romances como *Burmese Days* (*Dias na Birmânia*, 1934), *A Clergyman's Daughter* (1935), *Keep the Aspidistra Flying* (*A Flor da Inglaterra*, 1936) e *Coming Up for Air* (1939). O realismo aqui está no procedimento de discorrer sobre a conjuntura da época, graves tensões sociais e políticas, culminando na ascensão dos regimes totalitários, sempre num estilo que evita algumas das vertentes vanguardistas.

⁷ TRILLING, Lionel. George Orwell and the Politics of Truth: Portrait of the Intellectual as a Man of Virtue. *Commentary*, Março 1952, p. 218-27.

⁸ WILLIAMS, Raymond. Observation and Imagination in Orwell. In: WILLIAMS, Raymond (ed.). *A Collection of Critical Essays*. New Jersey: Prentice Hall, Inc., 1974, p. 52.

Essa escolha formal posiciona as obras da década de 1930 no patamar de aperfeiçoamento paulatino da escrita de Orwell. De acordo com Alex Zwerdling⁹, estamos diante de um período de experimentação de vários tipos textuais que possuem determinado caráter realista. Seja por meio da reprodução de fragmentos de jornais, esboço de tabelas, apresentação de fotografias, ou na inserção de pequenos ensaios ao longo de um romance, formando algo híbrido. Na possibilidade de serem vistos como uma década de experimentação, os anos 1930 orwellianos podem atuar como um prelúdio para a escrita que surge na década seguinte, que o consolidou como autor com as obras de fantasia *Animal Farm (A Revolução dos Bichos)*, de 1945, e *1984*, publicado em 1949.

Porém, dialeticamente, tudo aquilo que é um problema nas relações sociais torna-se um problema de forma. No caso de relatos de suas experiências, seja em Londres ou no norte da Inglaterra, o narrador orwelliano nunca se encontra “dentro” ou “fora” do contexto social abordado; ele procura ficar ao lado dos marginalizados, de maneira física e palpável. Isso pode ser visto na organização das personagens de *A Flor da Inglaterra*, com a clara distinção de classes entre protagonista e coadjuvantes.

⁹ ZWERDLING, Alex. The Search for Form: 1930. In: *Orwell and the Left*. New Haven: Yale University Press, 1974, p. 143-76.

Avançando o debate sobre forma e conteúdo, Terry Eagleton¹⁰ comenta que a escrita ficcional orwelliana anterior à Segunda Guerra Mundial pode até ser vista pela crítica como tendo um caráter lírico menor, quando comparada às produções de vanguarda modernistas, por exemplo. Porém, são obras que refletem de maneira única a desintegração da sociedade momentos antes da eclosão bélica. Assim, esses romances possuem aspectos mais caricaturescos, ríspidos, com pretensões ao impulso violento, sendo um fruto evidente de sua época que se tornou conturbada tão rapidamente. Ainda de acordo com Eagleton¹¹, ao se tratar de um mundo em que os significados teriam se esgotado, a psique humana começaria a implodir e o sentido, assim como o valor das coisas, seria extraído do mundo exterior por indivíduos igualmente esvaziados e corrompidos.

Esse fenômeno, ao ser pensado por Lukács¹², passaria a ser denominado de “a condição alienada da era moderna”, a qual o romance reflete na sua forma mais íntima. Para Lukács, o plano formal é um dos lugares em que aparece tudo que há de fundamentalmente social acerca da literatura, sendo o romance a forma literária que por excelência abarcaria tanto o estético quanto o social. Para tanto, a organização

¹⁰ EAGLETON, Terry. Orwell and the Lower-Middle-Class Novel. In: WILLIAMS, Raymond (ed.). *A Collection of Critical Essays*. New Jersey: Prentice Hall, Inc., 1974. O ensaio contido na coletânea de Raymond Williams foi originalmente publicado em EAGLETON, Terry. *Exiles and Émigrés*. London: Chatto and Windus, 1970.

¹¹ EAGLETON, Terry. What is a Novel? IN: EAGLETON, Terry. *The English Novel, an introduction*. Oxford: Blackwell Publishing, 2005.

¹² LUKÁCS, Georg. *Teoria do Romance*. Coleção Espírito Crítico. São Paulo: Editora 34, 2000.

formal de um romance reflete da maneira mais íntima o arranjo social de seu contexto de produção.

A renúncia em *A Flor da Inglaterra*

O narrador de *A Flor da Inglaterra* nos conduz pela vida de Gordon Comstock, um escritor de 29 anos amargurado com a rotina que leva em Londres. Desde sua infância o protagonista viveu em uma “dessas famílias depressivas, tão comuns na classe média-média, em que *nada jamais acontece*”¹³. O mote principal do romance gira em torno da recusa de Gordon a qualquer tentativa que o levasse ao sucesso financeiro, uma “guerra ao dinheiro”¹⁴. Essa renúncia “em segredo” tem origem nas contradições que ele presenciara desde a juventude. Dessa forma, as articulações de Gordon vão formando o caráter de um personagem complexo e, principalmente, contraditório.

A batalha travada por Gordon contra o sistema tem início efetivo quando, ao trabalhar em uma agência publicitária, ele constata que seu salário aumenta consideravelmente ao “escrever mentiras para extrair dinheiro dos incautos!”¹⁵. A partir daí ele percebe as engrenagens da sociedade organizada em torno do dinheiro e da obtenção do lucro. Com a urgente sensação de que precisava escapar “do mundo do dinheiro de maneira irrevogável”¹⁶, Gordon recorre a

¹³ ORWELL, George. *A Flor da Inglaterra*. São Paulo: Companhia das Letras, 2007, p. 53.

¹⁴ *Ibid.*, p. 61

¹⁵ “Writing lies to tickle the money out of fools’ pockets!”, p. 61.

¹⁶ “(...) get out of it—out of the moneyworld, irrevocably”, p. 61.

Philip Ravelston, seu “amigo rico e irresistível, editor da *Antichrist*, de quem ele gostava de maneira extravagante”¹⁷, para que o ajudasse a encontrar um emprego mais modesto, que lhe “permitisse sustentar o corpo sem ter de vender a alma.”¹⁸. Ravelston o indica para trabalhar em uma livraria decadente de livros usados. No novo emprego, Gordon depara com um salário consideravelmente menor, o que lhe empolgou no começo, até que “entendeu a verdadeira natureza da batalha que decidira travar”¹⁹:

The devil of it is that the glow of renunciation never lasts. Life on two quid a week ceases to be a heroic gesture and becomes a dingy habit. Failure is as great a swindle as success. (...) But it was no use pretending that because his poverty was self-imposed he had escaped the ills that poverty drags in its train. It was not a question of hardship. You don't suffer real physical hardship on two quid a week, and if you did it wouldn't matter. It is in the brain and the soul that lack of money damages you. Mental deadness, spiritual squalor—they seem to descend upon you inescapably when your income drops below a certain point. Faith, hope, money — only a saint could have the first two without having the third. (p. 64-5).

A rejeição de Gordon em relação ao dinheiro desperta no brilho da renúncia, como um ato heroico. Ou seja, a gênese desse repúdio está em um gesto vaidoso para se vangloriar, afinal, são poucos

¹⁷ “(...) his charming, rich friend, editor of *Antichrist*, of whom he was extravagantly fond”, p. 19.

¹⁸ “(...) keep his body without wholly buying his soul.”, p. 62.

¹⁹ “(...) he grasped the real nature of the battle he was fighting.”, p. 64.

os que se sujeitam a viver miseravelmente por iniciativa própria. No fim do trecho, o narrador afirma que somente um santo seria capaz de fazer tamanha abdicação sem sofrer punições terrenas. Essa comparação sutil em que Gordon é colocado como inferior a uma entidade santa escancara o peso de sua humanidade falha, começando a abarcar sua complexidade.

Desde o começo fica evidente a potencialidade da falha na empreitada de Gordon. Esse fracasso pode ser contemplado em duas etapas: o sentido literal de buscar o fracasso e, em segundo lugar, ao malograr nessa escolha; afinal, nem isso é alcançado, Gordon não consegue nem mesmo fracassar. Afinal, ele não era um santo, e o fracasso estava destinado a ele desde o princípio.

Aqui, o fracasso se coloca no mesmo patamar do sucesso no uso do termo *swindle*, pois essa palavra denota a prática de fraude para obter algo. Tanto o ato do sucesso quanto o do fracasso ocorrem da mesma forma: burlando algum sistema para conseguir resultado. Gordon se propõe a modificar seu modo de vida quando se vê mergulhado nas artimanhas da cobiça da indústria publicitária. Dessa forma, buscará uma forma alternativa de inserção na organização econômica da sociedade. Ou seja, ele precisa mudar a maneira como vende sua mão de obra, trocando de emprego e ganhando menos – afinal, ele pertencia à parcela da sociedade que necessitava da venda de sua força de trabalho para sobreviver. E, mesmo assim, Gordon opta por

algo que ainda possa trazer alguma remuneração, ou seja, a abdicação ao dinheiro não ocorre por completo.

Ao mudar para o ramo literário, mesmo que seja na venda de livros usados e não como escritor de fato, Gordon logo depara concretamente com as limitações de sua investida. Ele percebe que a pobreza na qual pretende submergir não se trata de algo abstrato, uma Pobreza. Aqui, a pobreza como escolha difere daquela imposta a algumas partes da sociedade – e da qual muitas vezes parece impossível escapar.

Existem algumas diferenças nesses dois tipos de pobreza: a de Gordon, e a dos pobres de fato. Por se tratar de uma escolha, há um determinado conforto para ele, uma vez que com duas libras semanais ainda pode contar com alguns recursos, o que não ocorre com aqueles que vivem num patamar inferior ao dele. Em outras palavras, ele escolheu estar nessa situação.

Em segundo lugar, como podemos observar no trecho citado acima, a penúria, mesmo não sendo abstrata, surte efeito somente na mente de Gordon, justamente por afetar apenas alguns aspectos de sua vida. Ela causa a morte de seu estado mental, contamina o seu espírito, o que ressalta a condição de privilégio que ele se impõe. Afinal, Gordon não opta por ser um miserável por completo, em que a pobreza toma conta do corpo e de toda sua vida material. Podemos começar a entender como Gordon propõe a si mesmo, portanto, uma empreitada em que será o único a sofrer as consequências.

Em nenhum momento Gordon afirma que seu caminho foi traçado com algum propósito mais profundo. Ele resolve se afastar do “deus do dinheiro”, pois aquilo estava corrompendo seu caráter, ao ver-se enganando outras pessoas com as propagandas que escrevia. Não existe uma proposta de abdicação do dinheiro em conjunto com outras pessoas, como uma estratégia de resistência política, ou até mesmo algo como uma greve, por exemplo. Ela surge de um incômodo subjetivo, particular a ele. De acordo com Anthony Stewart²⁰, a obsessão de Gordon em negar o dinheiro se torna um tipo de veneração. Isso gera consequências contraditórias: faz com que, por um lado, esteja até certo ponto fora da lógica econômica, mas, por outro, não resulta em uma adoção de postura mais radicalizada.

Ao mesmo tempo, mesmo sendo uma renúncia feita por apenas um indivíduo, o fato de que esse incômodo surge em Gordon denuncia uma visão crítica do protagonista. Afinal, se ele não se mostrasse farto da condição de exploração de uns por outros, não poderíamos constatar que houvesse uma leve consciência engajada a respeito da organização social. Ele é capaz de perceber que existe algo de errado com a prevalência do capital em detrimento do amor – retomando a epígrafe –, mas a problemática está no fato de que sua tentativa é realizada solitariamente.

Essa ambivalência de posições serve para salientar as contradições do protagonista, podendo servir como um mecanismo de

²⁰ STEWART, Anthony. *George Orwell, Doubleness and the Value of Decency*. New York: Routledge, 2010, p. 72.

reflexão sobre tipos sociais encontrados nas camadas média e baixa da sociedade. De fato, ao longo do romance é possível enxergar alguns personagens complexos que representam diversas camadas sociais, e o denominador comum entre todos é o dinheiro.

O dinheiro como divisor de águas

A obsessão de Gordon com o dinheiro afeta todas as instâncias de sua vida, principalmente no que concerne às relações pessoais, afinal, para ele “todas as relações devem ser compradas com dinheiro”²¹. Existe um rancor em relação à “tropa de intelectuais endinheirados”²², incorporados em críticos literários e editores de revista que sempre se recusam a publicar seus poemas. Podemos notar um constante embate de classe, que muitas vezes envolve acessos de fúria do protagonista, quando manifesta a consciência da diferença entre ele e os intelectuais:

Gordon gazed at the thing with wordless hatred. Perhaps no snub in the world is so deadly as this, because none is so unanswerable. Suddenly he loathed his own poem and was acutely ashamed of it. He felt it the weakest, silliest poem ever written. Without looking at it again he tore it into small bits and flung them into the wastepaper basket. He would put that poem out of his mind for ever. The rejection slip, however, he did not tear up yet. He fingered it, feeling its loathly sleekness. Such an elegant little thing, printed in admirable type. You

²¹ “(...) All human relationships must be purchased with money.”, p. 19.

²² “(...) moneyed highbrows”, p. 86.

could tell at a glance that it came from a ‘good’ magazine—a snooty highbrow magazine with the money of a publishing house behind it. Money, money! Money and culture! It was a stupid thing that he had done. Fancy sending a poem to a paper like the Primrose! As though they’d accept poems from people like HIM. The mere fact that the poem wasn’t typed would tell them what kind of person he was. He might as well have dropped a card on Buckingham Palace. He thought of the people who wrote for the Primrose; a coterie of moneyed highbrows — those sleek, refined young animals who suck in money and culture with their mother’s milk. The idea of trying to horn in among that pansy crowd! But he cursed them all the same. The sods! The bloody sods! ‘The Editor regrets!’ Why be so bloody mealy-mouthed about it? Why not say outright, ‘We don’t want your bloody poems. We only take poems from chaps we were at Cambridge with. You proletarians keep your distance’? The bloody, hypocritical sods. (p. 86).

Gordon manuseia colericamente uma carta de rejeição de publicação, acrescido do sentimento de fraqueza, vergonha de si e da sua própria poesia. Ele manuseia a carta que possui aspectos requintados, cuja fineza contrasta com seus sentimentos de fúria e ressentimento. Nesse ponto, deparamos com o termo *highbrow* referindo-se aos intelectuais. A etimologia da palavra remete a uma metonímia da pseudociência da frenologia. Tal vertente, já desacreditada, afirmava que os providos dos mais altos níveis de saber possuiriam a sobrancelha elevada, pois tinham um crânio maior e eram mais inteligentes e, portanto, superiores. Pouco importa a credibilidade

de tal pseudociênciа, aqui nos cabe entender a origem do termo e como ele passou a ser uma expressão sedimentada na língua, que denota os mais cultos e sábios, pois isso reforça o sentimento de inferioridade de Gordon.

Tal inferioridade aparece de maneira clara no manejo da linguagem nessa passagem, principalmente quando Gordon é colocado em letras maiúsculas, *HIM*, em contraposição com *they*, os intelectuais encarregados da revista. A lógica permanente de coexistência de opostos ocupa um lugar evidente na forma: aquele que está sendo inferiorizado é grafado em letras maiúsculas, enquanto os superiores são grafados em minúscula. Esse contraste evidencia o lugar periférico de Gordon perante o círculo erudito.

Isso fica ainda mais claro se lembrarmos que, no trecho analisado anteriormente, temos uma instância superior a Gordon, os santos. Aqui podemos observar outro ser superior, o império, metonimizado na menção ao Palácio de Buckingham. Ou seja, os intelectuais são tão inatingíveis para Gordon como a monarquia. E o divisor comum para ele é sempre o dinheiro e, ainda, a cultura. Aqui, essas instituições são animalizadas e infantilizadas em jovens que têm o acesso inato a determinado capital cultural, da mesma forma como são amamentados pela mãe.

A fúria de Gordon se manifesta pelo narrador, em uma mistura de fluxo de consciência e por meio do discurso indireto livre. Dessa forma, Gordon se exclui de um círculo que produz cultura elevada, sustentada

por pilares de dinheiro, para categorizar a si mesmo como proletário – e aqui temos acesso direto à voz de Gordon, pois a expressão se encontra entre aspas – ao conjecturar uma resposta sincera da editora. Fica clara a distinção entre *nós* – os editores que frequentaram Cambridge – e *você* – o proletariado em que Gordon se enquadra, apesar de constantemente tentar “manter as aparências”²³.

Ao longo do romance, a elite intelectual está simbolizada em Philip Ravelston. Ele é o intelectual rico, que “sempre conseguia entender o ponto de vista do outro”²⁴, afinal, ele tinha dinheiro, e “os ricos podem se dar ao luxo da compreensão”²⁵. Gordon, por não ser um intelectual endinheirado, não possuiria tais qualidades. Ravelston entende o ponto de vista de Gordon em renunciar ao dinheiro, porém discorda da “estupidez do que estava fazendo”²⁶, colocando-se sempre disponível para ajudá-lo. Essa postura se enquadra na simpatia de Ravelston pela classe trabalhadora:

He [Gordon] never, if he could help it, set foot inside Ravelston’s flat. There was something in the atmosphere of the flat that upset him and made him feel mean, dirty, and out of place. It was so overwhelmingly, though unconsciously, upper-class. Only in the street or in a pub could he feel himself approximately Ravelston’s equal. It would have astonished Ravelston to learn that his four-roomed flat, which he thought of as a poky little place, had this effect upon Gordon. To Ravelston, living in the

²³ “That was just for the look of the thing.”, p. 71.

²⁴ “(...) He could always see another person’s point of view.”, p. 62.

²⁵ “(...) for the rich can afford to be intelligent.”, p. 62.

²⁶ “(...) the folly of what he was doing.”, p. 62.

wilds of Regent's Park was practically the same thing as living in the slums; he had chosen to live there, *en bon socialiste*, precisely as your social snob will live in a mews in Mayfair for the sake of the 'WI' on his notepaper. It was part of a lifelong attempt to escape from his own class and become, as it were, an honorary member of the proletariat. Like all such attempts, it was foredoomed to failure. No rich man ever succeeds in disguising himself as a poor man; for money, like murder, will out. (p. 89-90).

Em primeiro lugar, temos nessa cena o desconforto de Gordon com relação ao fino apartamento de Ravelston, que se manifesta em sentimentos de deslocamento, sujeira e maldade. Logo, o único lugar em que Gordon se via como igual a Ravelston era na rua ou no bar, nunca em locais privados, somente em lugares públicos. Essa repulsa de Gordon é entregue por meio do narrador ao comentar que se tratava de um processo inconsciente a maneira pela qual as características da classe alta estão contidas no apartamento de Ravelston. Ou seja, somente alguém não pertencente à classe alta conseguiria identificá-las, o que para Ravelston é imperceptível, insignificante.

O narrador nos revela que Ravelston ficaria surpreso se soubesse da repulsa de Gordon. Enquanto o protagonista achava o apartamento requintado demais, Ravelston pensava o inverso. Essa onisciência seletiva nos permite conceber o contraste entre esses dois personagens. O ponto de vista de classe de um complementa o do outro justamente por serem opostos. Ao apresentar um panorama um pouco amplo – não é totalizante, pois não temos a presença de um personagem

de uma camada inferior, pelo menos não com a mesma importância de Gordon e Ravelston –, o narrador nos insere num espectro de tensão de classes, em um recorte que situa o papel de intervenção do romance em direção às camadas média e alta.

De acordo com Lynette Hunter²⁷, existe um contraste entre as vozes de Gordon e do narrador, em que o último é irônico e faz generalizações sem ser caricato, ao contrário do primeiro. O balanço entre essas vozes se dá, segundo ela, na história que o narrador sistematiza. Assim, essa posição é fundamental para entender as contradições entre Gordon e Ravelston, por exemplo. Ambos fazem escolhas supostamente altruistas: Gordon abdica do dinheiro, enquanto Ravelston se recusa a morar em um lugar que correspondesse a sua classe e, ainda, se predispõe a mover mundos e fundos pelo amigo que passa por dificuldades.

No trecho selecionado acima, podemos observar como o narrador ironiza essa escolha de Ravelston, usando a expressão *un bon socialiste*. Ou seja, a premissa – imprópria – de que no socialismo deve-se abrir mão da pequena propriedade privada e não daquela dos meios de produção. Ravelston se comporta como o socialista de elite, cumprindo uma cartilha para que seja identificado como engajado, e para tal as convenções sociais como local de moradia e vestimentas – “(...) usava o uniforme da *intelligentsia* endinheirada (...) fazia questão

²⁷ HUNTER, Lynette. Stories and voices in Orwell's early narratives. In: NORRIS, Christopher (ed.). *Inside the Myth - Orwell: Views from the Left*. London: Lawrence and Wishart Limited, 1984, p. 163-182.

de ir a toda parte (...) com aquelas roupas, só para exibir seu desprezo pelas convenções de classes superiores”²⁸ – exercem uma função essencial. Ele se identifica como socialista, mas ao se privar, assim como Gordon, de certas benesses, fica evidente que sua compreensão do socialismo não passa de uma interpretação equivocada. Afinal, por não ser um capitalista e sim um intelectual, Ravelston, assim como Gordon, também está rendido às amarras do dinheiro, de acordo com a situação de classe em que cada um se encontra.

Esse comentário ácido do narrador nos permite rever a suposta desigualdade entre os dois patamares sociais. Contudo, os personagens se equiparam nas escolhas egoístas que fazem, pressupondo tratar-se de algum tipo de mudança social, sendo algo que só afeta seu entorno imediato. O foco narrativo coloca Ravelston como um esnobe social, como aquele que faz determinadas escolhas para manter as aparências de politização, engajamento. O narrador vai mais adiante, afirmindo que, para Ravelston, trata-se de um escape da própria classe social para se tornar um membro honorário do proletariado.

Tanto Gordon quanto Ravelston tentam escapar de suas classes. E um precisa do outro para manter sua posição: Gordon depende da ajuda financeira de Ravelston, e esse depende do status de benfeitor para preservar sua posição de aparente engajamento social.

²⁸ “(...) the uniform of the moneyed intelligentsia; He made a point of going everywhere, (...) in these clothes, just to show his contempt for upper-class conventions”, p. 90.

Anthony Stewart²⁹ comenta, de modo apropriado, que Ravelston quer ter o crédito de ser socialista sem ter que pagar pelo preço da redistribuição de riqueza, sem abrir mão do seu privilégio de classe.

Ao longo do romance, temos embates entre os dois, um conflito entre classes metaforizado em pequenas insatisfações de um com o outro. É constante a oposição das duas camadas sociais: a elite intelectual, concretizada na figura de Ravelston; e a do trabalhador intelectual, distante de funções braçais, que vive precariamente, manifestada em Gordon Comstock. Portanto, precisamos ter sempre em mente o limite fluido estabelecido pelas situações de ambos os personagens, pois trata-se do recorte social que o narrador enfatiza constantemente:

(...) I'm not going to give up my share of earth to anyone else. I'd want to do in a few of my enemies first.'

Ravelston smiled again. 'And who are your enemies?'

'Oh, anyone with over five hundred a year.'

A momentary uncomfortable silence fell. Ravelston's income, after payment of income tax, was probably two thousand a year. This was the kind of thing Gordon was always saying.

(...)

'Of course, I'm with you up to a point. After all, it's only what Marx said. Every ideology is a reflection of economic circumstances.'

'Ah, but you only understand it out of Marx! You don't know what it means to have to crawl along on two quid a week. It isn't a question of hardship —

²⁹ *Ibid.*, p. 89.

it's nothing so decent as hardship. It's the bloody, sneaking, squalid meanness of it. Living alone for weeks on end because when you've no money you've no friends. Calling yourself a writer and never even producing anything because you're always too washed out to write. It's a sort of filthy sub-world one lives in. A sort of spiritual sewer. (p. 99-101).

O confrontamento de Gordon e Ravelston ocorre quando o primeiro afirma que qualquer um com uma renda superior a 500 libras anuais pode ser visto como seu inimigo, o que automaticamente inclui Ravelston. É por meio do narrador que temos acesso à renda anual de Ravelston, e por consequência, percebemos o desconforto que a conversa lhe traz.

Como *un bon socialiste*, Ravelston de imediato faz uso de um argumento teórico para mostrar sua suposta empatia com Gordon e, indiretamente, justificar-se pelo fato de ter uma renda tão alta. Aqui fica claro o abismo social que aparta os dois personagens: Ravelston é um intelectual, editor de uma revista, que possui uma renda anual considerável e que enfatiza constantemente a necessidade de aplicar a teoria de Marx. Já Gordon é um trabalhador, mergulhado em privações de todo tipo, o que inclusive faz com que não tenha forças para escrever e, assim, exercer suas pretensões literárias. Fica evidente a distância social e econômica entre eles. Ravelston pode ser colocado na categoria do intelectual com posses. Já Gordon é o trabalhador que se vê como intelectual, um escritor, mas que vive as condições materiais de um

trabalhador braçal, com reservas em relação às divagações teóricas, e pressionado pelas necessidades impostas pela vida prática.

Num certo sentido, Gordon e Ravelston podem ser vistos como dois tipos diferentes de intelectuais. Ravelston usufrui de privilégios sem ter, aparentemente, sua mão de obra alienada. Gordon, por seu turno, oscila entre a linha de produção e a criação abstrata, vendendo sua capacidade intelectual como *serviço* – está à margem dos privilégios da *intelligentsia* e alijado dos meios de vida burgueses – uma vez que “(...) quando o dinheiro se troca diretamente pelo trabalho, sem produzir capital e sem ser, portanto, produtivo, compra-se o trabalho como serviço.”³⁰

Os aspectos formais se estruturam para a difusão dessa discussão, ressaltados na mesma cena abordada anteriormente, em que os personagens vão para um bar e Ravelston sugere que Gordon leia mais Marx:

But Gordon had already shoved his way ahead and was tapping a shilling on the bar. Always pay for the first round of drinks! It was his point of honour. Ravelston made for the only vacant table. A navvy leaning on the bar turned on his elbow and gave him a long, insolent stare ‘A —— toff!’ he was thinking. Gordon came back balancing two pint glasses of the dark common ale. They were thick cheap glasses, thick as jam jars almost, and dim and greasy. A thin yellow froth was subsiding on the beer. The air was thick with gunpowdery tobacco-smoke. Ravelston

³⁰ Fonte: <https://www.marxists.org/portugues/marx/1863/mes/prodcapital.htm> Acesso em: 14/10/2016.

caught sight of a well-filled spittoon near the bar and averted his eyes. It crossed his mind that this beer had been sucked up from some beetle-ridden cellar through yards of slimy tube, and that the glasses had never been washed in their lives, only rinsed in beery water. Gordon was very hungry. He could have done with some bread and cheese, but to order any would have been to betray the fact that he had had no dinner. He took a deep pull at his beer and lighted a cigarette, which made him forget his hunger a little. Ravelston also swallowed a mouthful or so and set his glass gingerly down. It was typical London beer, sickly and yet leaving a chemical after-taste. Ravelston thought of the wines of Burgundy. (p. 75).

Essa passagem se destaca pela forma na qual o narrador monta a cena: temos a alternância de foco entre três personagens, Gordon, Ravelston e um operário de construção de canais. Isso pode ser observado no emprego dos pronomes pessoais. Uma vez que os três personagens mencionados são homens, o uso do *he* alterna sua referência de acordo com quem o narrador menciona.

No início do parágrafo, temos Gordon sentado no balcão com uma moeda na mão para pedir uma bebida e pensando que se deve sempre pagar a primeira rodada. Aqui, os pronomes possessivos, *his*, remetem a Gordon. Na oração seguinte, o narrador alterna a referência. O foco do narrador passa a ser o operário da marinha e isso pode ser observado nos pronomes possessivos, *his*, no pronome pessoal, *he*, que se referem ao operário e no contraste que o pronome oblíquo, *him*, possui com o operário, referindo-se, não a Gordon, mas a Ravelston, mencionado pelo narrador na oração anterior. Isso pode ser comprovado

pela frase em discurso direto enunciada pelo operário sem nome, “A — — *toff!*”, e na ênfase do narrador em especificar sua onisciência múltipla - ‘*A — — toff!*’ *he was thinking*, por meio do uso da descrição típica do discurso direto, ou seja, as aspas, a identificação do sujeito, *he*, e a descrição de suas ações, *he was thinking*.

Podemos perceber, na maneira como o narrador nos apresenta essas três figuras, que o foco permanece em Gordon e Ravelston, enquanto que o operário, personagem socialmente menos favorecido, é mencionado somente em uma oração. Todavia, é a única que se apresenta em discurso direto, em que temos menos interferência narrativa; somos conduzidos diretamente à fala por meio da exposição direta. A classe trabalhadora, representada por meio dos personagens secundários, é lembrada ao longo da obra, mas no sentido de operar como um lembrete de que ela existe, mas não é o centro das atenções. Sua presença no romance é praticamente ornamental, porém posicionada intencionalmente, para demonstrar uma constante desigualdade de classes. Afinal, mediante esta contraposição, fica evidenciada a hipocrisia das escolhas dos personagens principais, Gordon e Ravelston.

No restante da passagem temos sobreposições do ponto de vista de Gordon e de Ravelston sobre o bar, a repulsa pela cerveja expressa de maneira diferente por cada um. Enquanto Gordon resolve beber e fumar para camuflar a fome, observando a má qualidade dos copos, Ravelston demonstra asco pela qualidade da cerveja e a compara

ao vinho francês, numa tentativa de escape, assim como Gordon faz com sua fome. De certa forma, os dois personagens tentam camuflar sensações, conforme suas necessidades: Gordon tenta driblar demandas mais viscerais, como a fome, enquanto Ravelston faz uma fuga idílica para a França, em detrimento do *pub* inglês, sob um ponto de vista impregnado por outros padrões de consumo e fruição.

São pequenos detalhes narrativos que demarcam um roteiro para compreender algumas das fissuras enfrentadas pela Inglaterra no período. No entanto, podem apontar para outros caminhos. Talvez não sejam simples distanciamentos sociais entre personagens, mas o termômetro de rupturas latentes mais amplas entre funções nas relações de produção, entre setores populacionais inteiros, tanto no país quanto no continente europeu como um todo.

Esse exemplo de recurso de onisciência seletiva do narrador, que alterna entre discurso direto e indireto livre, prolonga-se em toda a obra, fazendo com que o papel do narrador seja executado de forma crítica. Isso faz com que tenhamos acesso a diversas vozes, porém com determinado foco no ponto de vista de Gordon, pois fica claro seu papel de protagonista no enredo. O narrador sempre tece comentários sutis, seja na maneira como apresenta situações, seja categorizando todos que descreve.

Podemos, ainda, pensar que a onisciência seletiva se desenvolve na maneira pela qual o narrador se coloca e nos apresenta os pensamentos dos personagens. Isso gera um efeito de pluralidade

ideológica acerca de como cada tipo social pensa a respeito de diversos temas como, por exemplo, o socialismo como uma possível solução política para o panorama em que se encontram. Temos acesso ao ponto de vista do intelectual, quais são seus anseios, da mesma forma que temos o horizonte do trabalhador intelectual pobre, assim como o do operário braçal, como no caso do excerto acima.

Ocorre que, conforme lembra Alex Zwerdling³¹, o leitor tem plena consciência da neurose de Gordon sobre a renúncia ao dinheiro. Não é recomendável dar credibilidade ao comentário que ele tenta fazer acerca da submissão das relações sociais ao capital. Sua postura é ambivalente, com mais tons de ressentimento do que de crítica genuína. Parece motivado mais por interesses pessoais do que por ímpeto altruísta, que reconheça a injustiça inerente ao sistema de compra e venda da força de trabalho.

O embate frequente entre Gordon e Ravelston serve, assim, para dar materialidade a uma preocupação sempre presente em George Orwell: qual seria a posição de intelectuais, desde os empobrecidos até os com situação financeira estável, em relação às mudanças sociais? Quão verdadeiros seriam seus pendores socialistas? Como efetivamente veriam as lutas dos trabalhadores? As respostas para tais perguntas adquiriam caráter de urgência não apenas para a produção de uma escrita política esteticamente sofisticada, mas principalmente para a

³¹ ZWERDLING, Alex. *Orwell and the Left*. New Haven: Yale University Press, 1974, p. 157.

resolução de problemas num mundo calcinado pela atmosfera do entreguerras.

Raymond Williams nos chama atenção para a tática adotada por Orwell ao elaborar uma visão conscientemente dupla³², bifurcada, potencialmente sensível ao paradoxo. Apropriada, portanto, para captar conflitos que são individuais e coletivos, particulares e universais – ao mesmo tempo subjetivos e históricos. Algo que seria válido para pensar as contradições e limitações tanto de Gordon quanto de Ravelston. Se um carrega todo o pano de fundo burguês e intelectualizado, o outro materializa a experiência do trabalhador semiconsciente, vivendo em seu cotidiano a tensão da desigualdade social, do desemprego e da pobreza.

A Inglaterra contida na Aspidistra

O grande símbolo da narrativa envolve uma flor de origem asiática, cuja sobrevivência se mostra tolerante à negligência, pois requer poucos cuidados, sendo resistente à luz do sol³³. Tais características possuem semelhanças com a trajetória de Gordon, já que ele escolhe viver em condições degradantes, sendo sua sobrevivência também pautada pela negligência.

E se, ao longo do romance, observamos uma obsessão pelo dinheiro, a figura da aspidistra persiste como “um símbolo da

³² WILLIAMS, Raymond. *George Orwell*. New York: The Viking Press, 1971, p. 16.

³³ Fonte: http://www.users.globalnet.co.uk/~drc/aspidistra_introduction.htm

burguesia”, conforme menciona Henry Popkin³⁴, um elemento indispensável nas residências inglesas. Gordon “cultivava uma espécie de rixa secreta com aquela planta”³⁵, que tentou muitas vezes matar sem sucesso, “mas essas coisas horrendas são praticamente imortais”³⁶. Para Dorothy Van Ghent³⁷, esse ódio cultivado pela aspidistra pode revelar a repulsa que ele sente pela condição de vida da classe média, que depende constantemente do dinheiro para manter-se viva. Se, na epígrafe, o dinheiro é a nova divindade da sociedade capitalista, ele possui um paralelo direto com a figura da aspidistra, porque passa a ser tão vital para a sociedade quanto a água é para a planta.

Da mesma forma que a planta sobrevive apesar da negligência, assim ocorre com a classe média. Ela possui a ilusão de posse financeira, mas vive à margem da abundância de capital da elite. Essa classe sobrevive com muito pouco, o suficiente para manter-se viva, produzindo e fazendo com que o dinheiro continue existindo, sustentando uma categoria mergulhada em recursos. E se a aspidistra, ou seja, a burguesia, é praticamente imortal, podemos observar um comentário afiado sobre as classes sociais inglesas. Aqui temos a persistência do capitalismo, que se adapta às mais variadas circunstâncias de crise. A rixa de Gordon com a planta é uma alegoria à

³⁴ POPKIN, Henry. Commonweal review. In: MEYERS, Jeffrey. *George Orwell, the Critical Heritage*. Boston: Routhledge & Kegan Paul, 1995, p. 80-81.

³⁵ *Ibid.*, p. 33.

³⁶ *Ibid.*, p. 33.

³⁷ VAN GHENT, Dorothy. Yale Review. In: MEYERS, Jeffrey. *George Orwell, the Critical Heritage*. Boston: Routhledge & Kegan Paul, 1995, p. 82.

sua repulsa pelos intelectuais, pela ordem em torno do capital, pela mulher controladora, pela elite, etc. E a tentativa frustrada de matar a aspidistra tem um paralelo direto com seu esforço fracassado de abster-se da lógica financeira, a tal guerra ao dinheiro.

Como símbolo principal do romance, até mesmo por estar contida no título, a aspidistra está fortemente ligada ao onipresente símbolo do dinheiro. Segundo William Plomer³⁸, a aspidistra continua a voar – uma menção direta ao título *Keep the Aspidistra Flying* – devido ao fato de Gordon aquietar-se junto de Rosemary, devolvendo a lógica da manutenção dos meios de subsistência por meio do capital condensado na aspidistra, uma “árvore da vida”³⁹. Mas é Isaac Rosenfeld⁴⁰ que traz um argumento inédito sobre a planta no romance. Ele afirma que o primeiro ato de Gordon como marido é o de comprar uma aspidistra, o símbolo abominável da vida doméstica de classe média. Para Rosenfeld, tamanha submissão se equipara ao desfecho de 1984⁴¹, em que o protagonista se entrega ao sistema. Admitir a presença da aspidistra é render-se, é declarar o amor pelo *Big Brother*. Aqui ficam evidentes as antecipações estéticas do romance de 1936 com a obra distópica de 1949, e os experimentos formais que mais tarde se desdobram no último romance orwelliano.

³⁸ PLOMER, William. Spectator Review. In: MEYERS, Jeffrey. *George Orwell, the Critical Heritage*. Boston: Routhledge & Kegan Paul, 1995, p. 65-66.

³⁹ ORWELL, George. *Keep the Aspidistra Flying*. London: Penguin Books, 1986, p. 261.

⁴⁰ ROSENFELD, Isaac. Commentary review. In: MEYERS, Jeffrey. *George Orwell, the Critical Heritage*. Boston: Routhledge & Kegan Paul, 1995, p. 84-88.

⁴¹ ORWELL, George. 1984. São Paulo: Companhia das Letras, 2010.

A entrega de Gordon à aspidistra pode nos dizer muito a respeito da impossibilidade de combater o sistema de classes, como ocorre em *A Flor da Inglaterra* e em *1984*. Talvez o que esses romances de Orwell tenham em comum é a derrota de uma classe diante da hegemonia – supostamente – incontestável do sistema. Os conflitos das décadas de 1930 e 1940 são representados em jornadas falhas, realizadas por indivíduos insatisfeitos que buscam apenas resultados – e sofrimentos – que beneficiam a si mesmos.

Dessa forma, temos no romance um símbolo doméstico muito popular das residências inglesas, reforçando a onipresença de valores burgueses, intrínsecos à ordem econômica capitalista. Tentar derrotar a aspidistra não é algo que terá sucesso individualmente. E essa denúncia da prevalência do individual perante o coletivo evidencia o quão sedimentada está a lógica do sistema de classes na Inglaterra.

Na janela de cada residência inglesa persiste o desejo secreto de romper com tudo e todos, à procura da própria salvação. Nos subúrbios londrinos existem inúmeros Gordons, rendidos à elite de um tanto de Ravelstons, todos sob a sombra alastrada da aspidistra. E a aspidistra só irá prevalecer enquanto esses indivíduos permanecerem isolados, alienados de suas condições transformadoras. “*Vincisti, O aspidistra!*”⁴².

⁴² *Ibid.*, p. 261.

Escrita política como arte

Somando a organização formal de uma obra literária com o seu contexto de produção, chegamos à questão mais importante sobre o papel de Orwell na literatura inglesa: a junção de discussão política com formato artístico. Como o próprio autor afirma, em 1946, sua preocupação naquele período era fazer da escrita política uma arte⁴³:

(...) Depois veio Hitler, a Guerra Civil Espanhola etc. Ao fim de 1935, ainda não tinha conseguido chegar a uma decisão firme. (...) Cada linha de trabalho sério que escrevi desde 1936 foi escrita, direta ou indiretamente, *contra* o totalitarismo e *a favor* do socialismo democrata, da forma que eu o entendo. Parece-me absurdo, num período como o nosso, pensar que se pode evitar escrever sobre esses assuntos. Todo mundo escreve sobre eles de uma forma ou de outra. É apenas uma questão de que lado tomar e de que abordagem adotar. Quanto mais ciente se está de uma tendência política, mais oportunidade se tem de atuar politicamente, sem sacrificar a estética e a integridade intelectual. O que mais desejei fazer nos últimos dez anos foi transformar escrita política em arte. Meu ponto de partida é sempre um sentimento de proselitismo, uma sensação de injustiça. Quando sento para escrever um livro, não digo a mim mesmo: “Vou produzir uma obra de arte”. Escrevo porque existe uma mentira que pretendo expor, um fato para o qual pretendo chamar a atenção, e minha preocupação inicial é atingir um público. Mas não conseguaria escrever um livro, nem um longo artigo para uma revista, se não fosse também uma experiência estética. Quem se dispuser a examinar meu trabalho

⁴³ ORWELL, George. Por que Escrevo. In: *Dentro da Baleia e Outros Ensaios*. São Paulo: Companhia das Letras, 2005, p. 12-17.

perceberá que, mesmo quando é uma clara propaganda, contém muito do que um político de tempo integral consideraria irrelevante.

A ênfase dada à importância do momento histórico faz com que isso sirva como condutor das escolhas formais. O objetivo primordial é a integridade estética e intelectual em acordo com o posicionamento político, ainda mais em um período como o entreguerras.

O ponto de partida da escrita orwelliana não é o de escrever uma obra de arte, e sim expor uma mentira ou trazer atenção para algum acontecimento. A partir dessa preocupação, a forma vai se constituindo em torno de uma estética específica. Da escrita documental e realista, para aquela que se tornou política como obra de arte. A transição na sua obra obedece a algumas nuances. Entre elas está, em primeiro lugar, o desafio de abarcar com precisão os inúmeros fatos do período entreguerras, ou seja, a incapacidade de apreender o presente imediato da época sem o aspecto meramente jornalístico. Em segundo lugar, podemos ver como a necessidade de unir o vasto conteúdo político do momento às preocupações estéticas culminou em livros que fazem uso de recursos pertinentes: o deslocamento temporal, em *1984*, e a fábula crítica, em *A Revolução dos Bichos*⁴⁴.

O posicionamento do próprio Orwell, ao justificar suas motivações de escrita, enfatiza a importância do momento histórico e

⁴⁴ ORWELL, George. *A Revolução dos Bichos*. São Paulo: Companhia das Letras, 2007.

faz com que isso sirva como condutor das escolhas formais. O autor esclarece o seu posicionamento contra o totalitarismo e a favor do socialismo democrático, sendo colocado em algumas categorias de análise, que o situam de um lado do discurso político. A clareza no posicionamento político implica uma exposição para a figura do autor, mas, ao mesmo tempo, pode ser vista como uma vantagem. Ou seja, aqueles que escolheram se posicionar deixaram claro de que lado estavam nas disputas ideológicas; esquerda ou direita. O grupo de artistas que se recusa a fazer esse tipo de afirmação acaba entrando em um estado de imprecisão e incerteza política⁴⁵.

Stephen Ingle⁴⁶ revela uma frase proferida por Orwell para sua segunda esposa, em um jantar, que resume precisamente o grande divisor de águas no momento literário em questão: “Não devemos escrever nada que um trabalhador não consiga entender”. Escrever para o trabalhador implica veicular uma mensagem de maneira direta, o que não significa abrir mão de determinados conteúdos. A grande questão é que foram poucos os escritores, ainda mais considerando os canônicos, que se predispuaram a instrumentalizar sua escrita de tal forma.

⁴⁵ Para avançar mais nesse debate, vale a leitura do manifesto *Authors Take Sides on the Spanish Civil War* (CUNARD, Nancy. *Authors Take Sides on the Spanish Civil War. Left Review*. London: Lawrence & Wishart LTD, 1937). Trata-se de um panfleto que questionou artistas sobre qual o posicionamento deles com relação à guerra civil espanhola e ao fascismo de Franco. O panfleto se divide entre aqueles que se diziam a favor do governo e, por consequência, contra Franco; aqueles que se consideravam a favor de Franco e uma breve lista dos que se consideravam neutros.

⁴⁶ INGLE, Stephen. *The Social and Political Thought of George Orwell*. New York: Routhledge, 2006, p. 21.

Esse posicionamento é, acima de tudo, político. Nortear a forma artística em um paralelo com a reflexão crítica sobre os acontecimentos históricos traz à superfície questões delicadas, pois pressupõe um posicionamento. “Orwell foi um artista que criou a partir do sofrimento, vivendo uma vida de alegoria em que sua obra era o comentário sobre isso”⁴⁷, o que implica no processo que parte da reticência em abordar o contexto social, rumo à emergência e autenticidade em fazer essa escolha política e estética.

Dessa forma, a consistência estética desenvolvida por Orwell interliga seus escritos com sua vivência e os reflexos de sua época em sua vida. Sua escrita dos anos 1930 é uma exploração da experiência vivida e também daquela retirada dos livros, indo ao encontro do que haveria de humano mesmo nas condições mais desafiadoras impostas pelo capitalismo.

Portanto, por meio da interpretação da obra literária juntamente de seu contexto histórico, podemos vislumbrar alguns mecanismos da literatura, sua influência e presença na sociedade, assim como os meios internos do texto podem sugerir um diagnóstico da realidade. Além disso, por intermédio da leitura que faça constantemente o intercâmbio entre elementos internos e externos, talvez seja possível dissecar alguns aspectos de toda uma ideologia, observando como as experiências de uma época influenciaram a maneira de pensar e de produzir arte.

⁴⁷ GLOVERSMITH, Frank. *Changing Things: Orwell and Auden*. In: GLOVERSMITH, Frank (ed.). *Class Culture and Social Change - a New View on the Thirties*. Sussex: The Harvester Press Limited, 1980, p. 102.

Referências

- GLOVERSMITH, Frank (ed.). *Class Culture and Social Change - a New View on the Thirties*. Sussex: The Harvester Press Limited, 1980.
- INGLE, Stephen. *The Social and Political Thought of George Orwell*. New York: Routledge, 2006.
- MEYERS, Jeff. *A Reader's Guide to George Orwell*. London: Thames and Hudson, 1978.
- _____. *George Orwell, the Critical Heritage*. Boston: Routledge & Kegan Paul, 1995.
- NORRIS, Christopher (ed.). *Inside the Myth - Orwell: Views from the Left*. London: Lawrence and Wishart Limited, 1984.
- ORWELL, George. *A Flor da Inglaterra*. São Paulo: Companhia das Letras, 2007.
- _____. *A Revolução dos Bichos*. São Paulo: Companhia das Letras, 2007.
- _____. *A Clergyman's Daughter*. London: Victor Gollancz Ltd., 1935.
- _____. *Coming up for Air*. London: Victor Gollancz Ltd., 1939.
- _____. *Dentro da Baleia e Outros Ensaios*. São Paulo: Companhia das Letras, 2005.
- _____. *Dias na Birmânia*. São Paulo: Companhia das Letras, 2008.
- _____. *Na Pior em Paris e Londres*. São Paulo: Companhia das Letras, 2006.
- _____. *1984*. São Paulo: Companhia das Letras, 2009.

PATAI, Daphne. *The Orwell Mystique: A Study in Male Ideology*. Amherst: University of Massachusetts Press, 1984.

STEWART, Anthony. *George Orwell, Doubleness and the Value of Decency*. New York: Routledge, 2010.

WILLIAMS, Raymond. *George Orwell*. New York: The Viking Press, 1971.

ZWERDLING, Alex. *Orwell and the Left*. New Haven: Yale University Press, 1974.

Recebido em 31/05/2017, aceito para publicação em 23/07/2017.