



DOSSIÊ "História e literatura"

Literatura e História em duas obras de George Orwell

Daniel Puglia

Prof. Depto. Letras Modernas - USP
danielpl@usp.br

Débora Reis Tavares

Doutoranda Depto. Letras Modernas - USP
deboratavares@usp.br

Recebido em 18/06/2016. Aprovado em 02/09/2016.

Como citar este artigo: Puglia, D e Tavares, D. R. "Literatura e História em duas obras de George Orwell". *Intelligere, Revista de História Intelectual*, São Paulo, v. 2, n 2 [3], p. 68-77. 2016. ISSN 2447-9020. Disponível em <http://revistas.usp.br/revistaintelligere>>. Acesso em dd/mm/aaaa.

Resumo: A obra de George Orwell frequentemente estabelece conexões entre panorama histórico e forma literária. Tendo em vista um olhar crítico sobre a realidade, os narradores orwellianos tecem uma rede de estórias que refletem a fundo a Inglaterra dos anos 1930. No romance *A Flor da Inglaterra* e no ensaio documental *O Caminho para Wigan Pier* está presente a discussão sobre o socialismo em diferentes camadas sociais, uma reverberação da tensão do período entre as Guerras Mundiais. Cada obra, à sua maneira, nos leva a algumas conclusões sobre as pontes entre história e literatura como ferramentas analíticas.

Palavras-chave: George Orwell, literatura, história.

Literature and History in two works by George Orwell

Abstract: George Orwell's work frequently establishes connections between historical background and literary form. When facing reality critically, Orwellian narrators entwine stories that deeply reflect 1930's England. The novel *Keep the Aspidochelone Flying* and the documentary essay *The Road to Wigan Pier* present a discussion regarding socialism among different social stratifications, a reverberation of the tension between the Great Wars. Each work, in its own way, leads us to conclusions about the connections between History and Literature as analytical tools.

Keywords: George Orwell, literature, history.

“Sobre o socialista teórico, treinado nos livros, pode-se dizer, porém, que, mesmo não sendo ele próprio um operário, pelo menos é motivado pelo amor à classe operária. Está se esforçando para abandonar seu status de burguês e lutar ao lado do proletariado – é óbvio que deve ser esse o seu motivo.”

O Caminho para Wigan Pier, p. 200

A epígrafe acima sugere alguns dos desafios enfrentados por George Orwell em muitos momentos de sua obra. Isso fica particularmente nítido no romance *A Flor da Inglaterra* e no relato ensaístico *O Caminho para Wigan Pier*, escritos entre os anos de 1936 e 1937. Trata-se de um autor que deseja romper com a perspectiva de sua própria classe, fazendo que o teórico do mundo da escrita consiga lutar ao lado do proletariado. Essa busca, numa dinâmica de difícil equilíbrio, configura uma das possíveis balizas de leitura dessas duas obras. Consideradas em conjunto, com elementos textuais complementares, podem revelar na sua estruturação formal as contradições no modo como as diferentes classes sociais abordam a transformação da ordem vigente.

Para que isso seja feito é preciso ter em mente como a forma se desenvolve na obra de George Orwell na década de 1930. Trata-se de um período em que predomina o realismo como método, no caso de romances como *Burmese Days* (Dias na Birmânia, 1934), *A Clergyman's Daughter* (1935), *Keep the Aspidochelone Flying* (*A Flor da Inglaterra*, 1936) e *Coming Up for Air* (1939), assim como da escrita documental na forma de relatos e ensaios autobiográficos, tais como *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 *Homage to Catalonia* (*Lutando na Espanha*, 1938). O realismo aqui presente está no procedimento de discorrer sobre a conjuntura da época, de graves tensões sociais e políticas, culminando com a ascensão dos regimes totalitários, sempre num estilo que evita algumas das vertentes vanguardistas predominantes do modernismo, também vigente na época.

Essa escolha formal posiciona as obras da década de 1930 no patamar de aperfeiçoamento paulatino da escrita de Orwell. De acordo com Alex Zwerdling¹, 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 e apresentação de fotografias, seja pela 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*, 1945) e *1984* (1949). Como o próprio autor afirma, em 1946, sua preocupação naquele período era fazer da escrita política uma arte², e esse reconhecimento surge ao fim da década de 1940.

Then came Hitler, the Spanish Civil War, etc. By the end of 1935 I had still failed to reach a firm decision. (...) Every line of serious work that I have written since 1936 has been written, directly or indirectly, against totalitarianism and for democratic socialism, as I understand it. It seems to me nonsense, in a period like our own, to think that one can avoid writing of such subjects. Everyone writes of them in one guise or another. It is simply a question of which side one takes and what approach one follows. And the more one is conscious of one's political bias, the more chance one has of acting politically without sacrificing one's aesthetic and intellectual integrity. What I have most wanted to do throughout the past ten years is to make political writing into an art. My starting point is always a feeling of partisanship, a sense of injustice. When I sit down to write a book, I do not say to myself, 'I am going to produce a work of art'. I write it because there is some lie

¹Alex Zwerdling, “The Search for Form: 1930”. In: *Orwell and the Left* (New Haven: Yale University Press, 1974), 143-76.

²George Orwell, *Why I Write* (London: Gangrel, 1946), 8-9.

that I want to expose, some fact to which I want to draw attention, and my initial concern is to get a hearing.

A transição da escrita documental e realista para aquela que se tornou política como obra de arte obedece a algumas nuances. Entre elas está, em primeiro lugar, o desafio de abarcar com precisão os inúmeros fatos do período entre guerras, ou seja, a tentativa de apreender o presente imediato da época, assimilando e superando o aspecto meramente jornalístico. Em segundo lugar, podemos ver como a necessidade de unir o vasto conteúdo político do momento a 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*.

No excerto acima temos o posicionamento do próprio Orwell justificando suas motivações de escrita no período posterior a 1935, exatamente o período de publicação das duas obras abordadas aqui. 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 entre guerras.

É preciso levar em conta que, no caso do romance *A Flor da Inglaterra*, a jornada de um protagonista que se revolta — buscando soluções que servem apenas para si próprio e fracassa — serve como um preâmbulo³ do tipo de enredo que irá surgir em romances posteriores, tais como *A Revolução dos Bichos* e *1984*. E embora seja uma obra muitas vezes vista como “inferior”⁴ à da fase final⁵ do autor, talvez *A Flor da Inglaterra* tenha contribuído para o desenvolvimento progressivo de uma técnica formal apurada, esteticamente exigente e politicamente incisiva, afeita à intenção de veicular teores críticos mais específicos.

Raymond Williams⁶, mesmo tendo algumas ressalvas quanto ao método empregado, destaca que Orwell ultrapassa as divisões convencionais entre os gêneros no que concerne à prática literária. Sua escrita dos anos 1930 seria, assim, a um só tempo, uma reflexão a partir da experiência vivida e daquela retirada dos livros, indo ao encontro do que haveria de humano mesmo nas condições mais desafiadoras impostas pelo capitalismo. Porém, dialeticamente, tudo aquilo que é um problema nas relações sociais torna-se um problema de forma. No caso de relatos de suas experiências, em Londres ou no norte da Inglaterra, o narrador orwelliano nunca se encontra “dentro” ou “fora” do contexto social: ele procura ficar ao lado dos marginalizados, de maneira física e palpável. O sofrimento e a injustiça não são tratados como fenômenos distantes. A degradação e a espoliação são descritos sem sentimentalismo, mas de maneira vívida, demonstrando o quanto as forças históricas alteram a paisagem humana.

No romance *A Flor da Inglaterra* observamos a ruína de Gordon Comstock, um protagonista com mentalidade pequeno-burguesa e que tenta romper, individualmente, com o capitalismo. Deseja ser escritor, chega a ter uma vida de extrema pobreza e mantém amizade com um editor de revistas que está mais bem situado profissionalmente. As condições de existência de ambos espelham algumas das diferenças hierárquicas entre trabalhadores, diferenças estas que se

³ Anthony West, “Review for The New Yorker”, 1956. In: Jeffrey Meyers, *George Orwell, the Critical Heritage* (Boston: Routledge & Kegan Paul: 1995), 71- 79.

⁴ Jeff Meyers, *A Reader's Guide to George Orwell* (London: Thames and Hudson, 1978), 87.

⁵ Para entender melhor os ciclos dos livros - e não ensaios e artigos - de Orwell, pode-se sugerir a seguinte divisão em três fases: (1) Relato pessoal: *Burmese Days* (Dias na Birmânia), *Down and Out in Paris and London* (Na Pior em Paris e Londres), *The Road to Wigan Pier* (O Caminho para Wigan Pier), *Homage to Catalonia* (Lutando na Espanha), como obras mais próximas do tipo de experiência de escrita obtida nas publicações em revistas e jornais e também mais próximas da vivência pessoal do autor nos tempos de guerra e crise europeia; (2) Ficção de crítica social: *A Clergiman's Daughter* (inédito em português), *Keep the Aspidochelone Flying* (A Flor da Inglaterra), *Coming Up for Air* (inédito em português), reunindo a parte mais experimental em que Orwell tenta unir a escrita ensaística à escrita de romances; e, finalmente (3) Sátira: *Animal Farm* (Revolução dos Bichos) e *1984*, em que finalmente há a síntese entre a estrutura do romance com a função de crítica social afiada.

⁶ Raymond Williams, *George Orwell* (New York: The Viking Press, 1971).

acentuam no período do entre guerras. Já no ensaio documental *O Caminho para Wigan Pier*, temos um livro dividido em duas partes: a primeira descreve sobretudo as condições de vida operária, de forma que o narrador é um mero observador, um elemento externo à realidade cotidiana dos mineradores; na segunda parte predomina a argumentação na qual o narrador, o intelectual, se posiciona, discorrendo sobre suas próprias experiências e fazendo propostas de intervenção social. Em ambos os casos observamos um foco narrativo que transita de maneira irônica entre, de um lado, a repulsa pelo intelectualismo alienado e, de outro, a idealização acerca do proletariado, seja na Londres de Gordon Comstock, seja nas profundezas das minas de carvão de Wigan.

Avançando o debate sobre forma e conteúdo, Terry Eagleton⁷ 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 que tendem ao caricatural, ríspidos, com pretensões ao impulso violento, sendo um fruto evidente de sua época, que se tornara conturbada tão rapidamente.

Ainda de acordo com Eagleton⁸, num mundo em que os significados teriam se esgotado, aspectos da interioridade humana eram profundamente afetados e o sentido, assim como o valor das coisas, seria extraído do mundo exterior a partir de indivíduos igualmente esvaziados e corrompidos. É algo que se aplica aos romances de Orwell em particular e, em termos gerais, ao próprio romance como gênero. Esse fenômeno, ao ser analisado por Lukács⁹, passaria a ser denominado como a condição alienada da era moderna, a qual o romance refletiria na sua forma mais íntima. Para Lukács, o plano formal é um dos lugares em que fica sedimentado aquilo 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 formal de um romance consubstancia intensamente o arranjo social em seu contexto de produção.

Com relação ao relato ensaístico *O Caminho para Wigan Pier* – cujo tema principal é o retrato das comunidades mineradoras ao norte da Inglaterra, na região de Wigan – observa-se que a fortuna crítica elogia Orwell, chegando a comparar sua visão dos mineradores com a de Engels em relação aos operários ingleses de Manchester¹⁰, sendo portanto uma obra digna de louvor¹¹. Além disso, de acordo com John Newsinger¹², é necessário acima de tudo levar em consideração o esforço de intervenção política contido em *O Caminho para Wigan Pier*.

A empreitada de Orwell no norte da Inglaterra parte do ponto de vista da classe média, classe social declarada pelo narrador, de forma que o livro direciona-se ao leitor de classe média, e não ao operário. Ou seja, segundo Newsinger¹³, a estratégia de Orwell em fazer um relato detalhado sobre as condições dos mineradores tinha por objetivo chamar a atenção da classe média – que não sofria das privações encontradas no norte – com o uso de descrições e fatos altamente chocantes para incitar algum tipo de reação, ao menos reflexiva, sobre as desigualdades na Inglaterra e de como o socialismo poderia ser uma saída que oferecesse mais opções do que o capitalismo o fazia na época. Trata-se, portanto, de um livro concebido a partir do ponto de vista

⁷ Terry Eagleton, “Orwell and the Lower-Middle-Class Novel” In: *A Collection of Critical Essays*, org. Raymond Williams (New Jersey: Prentice Hall, Inc. 1974).

⁸ Terry Eagleton, “What is a Novel?” In: *The English Novel, an introduction* (Oxford: Blackwell Publishing, 2005).

⁹ Georg Lukács, *Teoria do Romance - Coleção Espírito Crítico* (São Paulo: Editora 34, 2000).

¹⁰ William Abrahams e Peter Stansky, *The Unknown Orwell and Orwell: The Transformation* (Redwood City, Stanford University Press, 1994), 188.

¹¹ Arthur Calder-Marshall, “Time and Tide”. In: *George Orwell: The Critical Heritage*, ed. Jeffrey Meyers. (New York: Routledge, 1975), 101-3.

¹² John Newsinger, *Orwell's Politics* (London: MacMillan Press LTD, 1999), 33-34.

¹³ *Ibid.* 41.

da classe média como tentativa de sensibilizar e, quem sabe, conseguir de alguma forma mobilizar essa mesma classe, afinal “we have nothing to lose but our aitches”¹⁴

Isso posto, ao analisarmos o romance *A Flor da Inglaterra* e o relato ensaístico *O Caminho para Wigan Pier*, talvez possamos verificar o quanto a organização formal distinta de cada um estabelece diferentes perspectivas acerca do socialismo – algo que varia de acordo com o viés de classe adotado. Consequentemente, ao fazer uma leitura das duas obras em conjunto, temos não apenas a discussão do conceito de socialismo mas, sobretudo, como duas classes sociais o compreendem. Ou seja, por meio da interpretação das duas obras, temos acesso a um conteúdo crítico elaborado de maneira esteticamente distinta, mas que ilumina facetas da obra de Orwell como um todo.

Partindo do romance *A Flor da Inglaterra*, temos a jornada de Gordon Comstock, que vive nutrindo uma sensação de asco pelo capitalismo e por tudo dele derivado, chegando a abrir mão do uso do dinheiro, isolando-se socialmente, vivendo em cortiços, passando fome e com o constante pensamento de que o dinheiro rege todas as regras sociais – até mesmo as afetivas. Já no relato ensaístico, *O Caminho para Wigan Pier*, trata-se de uma encomenda feita pelo primeiro editor de Orwell, Victor Gollancz, para retratar o modo de vida dos operários do norte da Inglaterra com a intenção de publicá-lo no *Left Book Club*. A obra discute a questão social e econômica numa região de mineração, assim como quais as concepções do socialismo estão presentes entre os trabalhadores e entre a classe média.

Por um lado, temos um romance com uma organização formal direcionada a uma estruturação mais simbólica e, por outro lado, temos um relato ensaístico mais próximo do estilo documental e autobiográfico. Tais diferenças ilustram as variadas experimentações estilísticas de Orwell nesse período, conforme afirmado anteriormente. As duas obras se distinguem no quesito formal e convergem no temático, fazendo com que sua leitura comparada possa eventualmente esclarecer o entendimento da maneira pela qual a noção do socialismo aparece nas camadas trabalhadora e média. Isso evidencia antagonismos de classe, assim como propõe uma visão empenhada do socialismo, visto como um caminho alternativo frente aos dilemas históricos e sociais do período.

Para que isso fique mais claro, vejamos um trecho de *O Caminho para Wigan Pier*¹⁵:

(...) For it must be remembered that a working man, so long as he remains a genuine working man, is seldom or never a Socialist in the complete, logically consistent sense. (...) but his conception of Socialism is quite different from that of the book-trained Socialist higher up. To the ordinary working man, (...) Socialism does not mean much more than better wages and shorter hours and nobody bossing you about. To the more revolutionary type, the type who is a hunger-marcher and is blacklisted by employers, the word is a sort of rallying cry against the forces of oppression, a vague threat of future violence. But, so far as my experience goes, no genuine working man grasps the deeper implications of Socialism. Often, in my opinion, he is a truer Socialist than the orthodox Marxist, because he does remember, what the other so often forgets, that Socialism means justice and common decency. But what he does not grasp is that Socialism cannot be narrowed down to mere economic justice and that a reform of that magnitude is bound to work immense changes in our civilization and his own way of life. (...) As for the

¹⁴ Tradução: “nada temos a perder senão o nosso H.”. Trata-se da última frase de *O Caminho para Wigan Pier*: aqui o narrador se refere à maneira pela qual o –h é pronunciado em inglês, sendo que no sotaque *cockney* ele tende a sumir, mostrando uma distinção de classes na oralidade, algo muito comentado nos países que usam o inglês britânico. Vale destacar ainda que a frase dialoga com a célebre afirmação de Marx e Engels no *Manifesto Comunista* de que “[...] os proletários nada têm a perder a não ser os seus grilhões”.

¹⁵ George Orwell, *The Road to Wigan Pier* (London: Penguin Modern Classics, 2001), 163-65.

philosophic side of Marxism, the pea-and-thimble trick with those three mysterious entities, thesis, antithesis, and synthesis, I have never met a working man who had the faintest interest in it. It is of course true that plenty of people of working-class origin are Socialists of the theoretical bookish type. But they are never people who have remained working men; they don't work with their hands, that is. (...) Not merely while but by fighting the bourgeoisie he becomes a bourgeois himself. And meanwhile it is quite possible that he has remained an orthodox Marxist. But I have yet to meet a working miner, steel-worker, cotton-weaver, docker, navvy, or whatnot who was 'ideologically' sound.

No trecho acima estão elencados três tipos sociais e suas relações com o socialismo: o trabalhador; a classe média representada pelo intelectual socialista preparado por meio da leitura, ou marxista ortodoxo nos termos do narrador; e o revolucionário. No primeiro, temos aqueles pertencentes à classe trabalhadora, que veem no socialismo um equalizador em que há justiça e condições decentes de vida. No segundo, temos o intelectual, que vê o socialismo como uma teoria econômica que lida com questões filosóficas fazendo uso do que parece ser a dialética, uma exemplificação caricata do marxista de gabinete, e que pode, ainda, ser categorizado também como trabalhador, mas aquele que deixa de trabalhar com as mãos para lidar com ideias. Em último lugar, temos os revolucionários, que veem no sistema socialista um grito de guerra na trincheira contra opressões. Dessa forma, ao categorizar três tipos sociais, observamos um posicionamento a favor da classe trabalhadora vista como portadora de certo teor de verdade existente no socialismo, uma vez que em tal classe estão materializadas as consequências concretas da desigualdade, fruto da vivência prática de como está inserida nas relações de produção.

Orwell aborda, assim, um dos debates fundamentais acerca da superação do capitalismo. No momento em que tece seus comentários, muito do que havia sido visto como esperança na Revolução Russa agora era analisado como a deturpação promovida pelo stalinismo. Também os partidos comunistas abandonavam práticas de democracia interna, transformando-se cada vez mais em estruturas rígidas e burocratizadas. Muitos dos ensinamentos e dos diagnósticos possibilitados pelo marxismo eram reduzidos a mera cartilha simplificadora. Esse pano de fundo histórico possivelmente estava nas preocupações de Orwell. Por isso sua desconfiança em relação ao "marxista ortodoxo". Por isso também sua crença no "trabalhador genuíno": ainda que não compreendendo as mais profundas consequências do socialismo, este trabalhador saberia que o novo sistema tem de ser um modo de vida em que impere a justiça e a decência. Isso é algo que Orwell julga ser frequentemente esquecido pelo "marxista ortodoxo", muitas vezes mais preocupado em fazer constantes extrapolações a partir do que julga ser o pensamento dialético. Essa advertência parece ser algo que paira constantemente sobre o relato como um todo.

Em *O Caminho para Wigan Pier* temos o foco nos mineradores do norte da Inglaterra, mostrando os operários sob o ponto de vista de um intelectual, um narrador em primeira pessoa que relata o que vê. Considerando os dois extratos sociais contrastantes ao longo da obra, tal narrador se identifica mais com os trabalhadores do que com os exemplares de sua própria classe. Isso fica claro quando ele coloca suas incertezas sobre sua consciência de classe e como esses desdobramentos o classificam na sociedade:

(...) Which class do I belong to? Economically I belong to the working class, but it is almost impossible for me to think of myself as anything but a member of the bourgeoisie. And supposing I had to take sides, whom should I side with, the upper class which is trying to squeeze me out of existence, or the working class whose manners are not my manners? It is probable that I personally, in any important issue, would side with the working class.

(...)

Economically, I am in the same boat with the miner, the navy, and the farm-hand; remind me of that and I will fight at their side. But culturally I am different from the miner, the navy, and the farm-hand: lay the emphasis on that and you may arm me against them. If I were a solitary anomaly I should not matter, but what is true of myself is true of countless others. (...) All that is needed is to hammer two facts home into the public consciousness. One, that the interests of all exploited people are the same; the other, that Socialism is compatible with common decency.¹⁶

Nesse trecho podemos observar de maneira precisa o sujeito das orações. A clareza do relato em primeira pessoa em que o narrador se posiciona, e nitidamente se expõe, faz com que o conteúdo seja expresso na forma de relato, como um clamor pela disseminação da mensagem. Uma das finalidades da escrita documentária está na liberdade formal, ou seja, o narrador em *O Caminho para Wigan Pier* faz uso da primeira pessoa, opinando sobre os fatos descritos. Ele se posiciona com o objetivo de enfatizar a problematização entre pertencer ao mesmo tempo a duas classes por meio de categorias diferentes: uma econômica, outra cultural.

Ao expor sua experiência de maneira tão evidente, o foco narrativo de *O Caminho para Wigan Pier* apresenta os problemas de classe válidos tanto para o narrador como para todos os pertencentes à sua camada social. Tal narrador não se esconde por trás da máscara da objetividade, assumindo opiniões e posturas de maneira mais assertiva na segunda parte do livro. Como consequência, a divisão em duas partes da obra possui um papel fundamental: o de abarcar duas formas distintas para harmonizar dois papéis exercidos pelo manto narrativo. Na primeira parte, predomina o estilo descritivo baseado na observação e exposição dos fatos. Questões como índices de desemprego e o desespero das famílias mineradoras, por exemplo, se sobrepõem à opinião do narrador, opinião esta que será desenvolvida na segunda parte do livro, com uma argumentação em forma de ensaio.

Desse modo, unem-se dois campos distintos, no que classificamos aqui de relato ensaístico: ato e retórica. O primeiro mais próximo de aspectos práticos e a última mais teórica, pois trata-se de uma categoria subordinada a outra, o ensaio com relação ao relato, visto que este representa o foco maior da obra. Assim, o objeto possui mais importância do que o próprio ponto de vista do narrador, mesmo quando ele se coloca mais livremente na segunda parte da obra.

Já no romance, no que diz respeito a antagonismos de classe influenciando visões sobre o socialismo, temos o embate frequente entre um membro da elite intelectual, Philip Ravelston, e um trabalhador intelectual, distante de funções braçais mas vivendo precariamente, o protagonista Gordon Comstock. Portanto, é recomendável ter em mente o limite fluido estabelecido pelas situações de ambos os personagens, pois trata-se do recorte social que tanto o narrador do relato quanto o do romance enfatizam constantemente. Vejamos um excerto deste último¹⁷:

‘(...) 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.’

¹⁶ *Ibid*, 204-8.

¹⁷ George Orwell, *Keep the Aspidochelone Flying* (London: Penguin Books, 1986), 99-101.

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 — 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.'

Nessa passagem temos um típico exemplo do confronto entre os personagens Ravelston e Gordon. Para o primeiro, a ênfase está na necessidade de entender o socialismo pelo seu viés teórico; para o segundo, impera a repulsa pelo pedantismo teórico dos que não vivenciam as dificuldades materiais. Aqui fica claro o abismo social que aparta as duas 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. Enquanto 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 as duas personagens. 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 com 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. Observemos no romance como os aspectos formais se estruturam para a difusão dessa discussão. Trata-se da mesma cena abordada anteriormente, em que as personagens vão para um bar e Ravelston sugere que Gordon leia mais Marx¹⁸:

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 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

¹⁸ *Ibid*, 75.

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.

O que mais chama atenção nessa passagem é a maneira pela 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: *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.* Aqui, os pronomes possessivos, *his*, remetem a Gordon. Na oração seguinte, o narrador alterna de referência: *Ravelston made for the only vacant table. A navy leaning on the bar turned on his elbow and gave him a long, insolent stare 'A — toff!' he was thinking.* 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 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 marinheiro, personagem socialmente menos favorecido, é mencionado somente em uma oração. Mas é a única que consiste em um discurso direto, em que temos menos interferência narrativa: somos conduzidos diretamente à fala por meio da exposição direta. 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 as compara ao vinho francês, numa tentativa de escape, assim como Gordon fizera com sua vontade de comer. 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, mas que demarcam um roteiro para compreender algumas das fissuras enfrentadas pela Inglaterra no período. Mas podem apontar para além disso. Talvez não sejam simples distanciamentos sociais entre personagens. Talvez sejam 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 indireto livre e direto, prolonga-se em toda a obra fazendo com que o papel do narrador procure ser o mais imparcial possível. 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, principalmente quando em paralelo a Ravelston.

Podemos, ainda, pensar que a onisciência seletiva se desenvolve na maneira pela qual o narrador se coloca e nos apresenta os pensamentos das personagens, gerando 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 Zwerdling¹⁹, o leitor tem plena consciência da neurose de Gordon com relação à 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 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 sobretudo para a resolução de problemas num mundo calcinado pela atmosfera do entre guerras.

Raymond Williams nos chama atenção para a tática adotada por Orwell ao elaborar uma visão conscientemente dupla²⁰, 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 este carrega todo o pano de fundo burguês e intelectualizado, aquele materializa a experiência do trabalhador semiconsciente, vivendo em seu cotidiano a tensão da desigualdade social, do desemprego e da pobreza. E isso, essa visão conscientemente voltada para as contradições, atua como um eixo investigativo tanto em *A Flor da Inglaterra* quanto em *O Caminho para Wigan Pier*.

Isso posto, podemos pensar que a complementaridade estrutural entre as duas obras nos oferece níveis de leitura diferentes sobre o mesmo tema. O romance organiza e elabora esteticamente ideias que são desenvolvidas com mais fluidez no relato. E o mais curioso está no fato de que o romance foi publicado antes do ensaio, o que mostra a preocupação de Orwell com uma questão social desenvolvida de duas formas distintas e, ao mesmo tempo, em profunda simbiose.

Pode-se, assim, observar como os recursos formais atuam em função da discussão de um tema como o socialismo. Diferentes interesses explicam diferentes perspectivas. Na arena dos conflitos históricos, na produção e reprodução da vida cotidiana, o lugar ocupado pelas distintas classes sociais implica divergências, tanto teóricas quanto práticas. Portanto contextos e textos mantêm uma relação de influência mútua. Os narradores elaborados por Orwell são um testemunho disso: cada palavra, cada imagem, parece carregar a memória de sua formação histórica. São artefatos construídos para que a reflexão artística fomente a intervenção política, para que o prazer do conhecimento também seja uma força contra a injustiça e a opressão. Por isso a consistência estética de Orwell exige o empenho engajado, a tomada de posições, interligando nos seus escritos os reflexos de sua época. Conforme afirma Lionel Trilling²¹, sua arte complementa seus atos políticos: ele pertence ao grupo de escritores que são o que escrevem.

¹⁹ *Ibid.*, 157

²⁰ *Ibid.*, 16.

²¹ Lionel Trilling, “George Orwell and the Politics of Truth: Portrait of the Intellectual as a Man of Virtue” *Commentary*, Março, 1952, 218-27.