

IRONIA DRAMÁTICA E METÁFORA ESTRUTURAL EM “HEMLOCK AND AFTER”

Paulo Vizioli

Ao concluir seus comentários sobre Angus Wilson, em “The Modern Writer and His World” (1), G.S. Fraser afirmou que não podia imaginar alguém que o escolhesse como seu escritor favorito, ainda que seja impossível lê-lo sem interesse e respeito moral. Não pretendo, de forma alguma, discutir a correção desta assertiva. Entretanto, não posso deixar de suspeitar, — caso Fraser realmente esteja certo, — que grande parte da responsabilidade por tal situação cabe aos próprios críticos, que, não obstante lerem Wilson “com interesse e respeito moral”, não o têm, via de regra, analisado com a merecida profundidade, ou julgado com a devida justiça.

Depois de haver se iniciado na carreira literária como contista (“The Wrong Set” e “Such Darling Dodos”), Angus Wilson dedicou-se ao romance (gênero ao qual pertencem suas obras mais significativas, como “Hemlock and After”, “Anglo-Saxon Attitudes”, “The Middle Age of Mrs. Eliot”, “The Old Men at the Zoo” e “Late Cal.”), tornando-se um dos maiores nomes dentro da ficção inglesa contemporânea. Quando, porém, desejamos saber da crítica especializada quais os méritos que permitiram a ele ascender a essa posição de tamanho destaque, a resposta que geralmente obtemos é que a grandeza do escritor deriva de sua extraordinária acuidade mental (“wit”), da profundidade de suas preocupações de ordem ética e, finalmente, do fato de ser um dos poucos continuadores legítimos da “grande tradição” do romance inglês (haja vista sua admiração pelo famoso estudo de F.R. Leavis, — “The Great Tradition”, — e seu débito para com Charles Dickens) Tudo isso, infelizmente, sugere um escritor inteligente, mas frio; sério, mas aborrecido; culto, mas derivativo; enfim, uma espécie de “monstro sagrado”, que deve ser lido com respeito, talvez até com admiração, porém, jamais com prazer. Se essa imagem de Wilson for verda-

(1). — G.S. Fraser, “The Modern Writer and His World”, Pelican Books, 1970. — p. 155.

(2). — Arthur Edelstein, “Angus Wilson: The Territory Behind” apud *Contemporary British Novelists* (Charles Shapiro, Editor), Southern Illinois University Press, 1965, p. 145.

deira, será mesmo impossível imaginá-lo como o escritor favorito de quem quer que seja.

Trata-se, no entanto, de uma imagem mais ou menos distorcida, produto do trabalho de anos a fio de uma crítica que, sistematicamente, se tem recusado a descer às camadas mais profundas do pensamento de Wilson e a reconhecer toda a complexidade técnica de sua obra. Por isso mesmo, não é de se estranhar que até hoje subsista uma certa discordância quanto a vários pontos da temática do escritor. Sabe-se, não há dúvida, que ela gira em torno do problema do bem e do mal, do auto-conhecimento e do liberalismo; mas poucos sabem, com exatidão, como esses vários interesses se associam e se completam, ou que grau de importância se deve atribuir a cada um. Para alguns comentadores o aspecto individual do auto-conhecimento é o que predomina, e, por esse motivo, eles praticamente ignoram os demais. É o caso, por exemplo, de Arthur Edelstein, para quem os romances de Wilson simplesmente abordam o despertar tardio de protagonistas que, com o avanço da idade e os ataques da consciência, se analisam e se descobrem quando já não há tempo para mais nada. E conclui, resumindo assim toda a temática do romancista: “Embora não seja tarde demais para se aprender a viver, é realmente tarde demais para se viver” (2). Outros, por outro lado, preferem acentuar o tema do liberalismo e de suas perspectivas no mundo atual, tornando-o praticamente exclusivo. Infelizmente, porém, nem aqui há concordância: enquanto alguns afirmam que os prognósticos de Wilson a esse respeito são do mais negro pessimismo, outros captam considerável dose de otimismo em seu tom. Entre os primeiros, podemos incluir Walter Allen, segundo o qual o tema de “Hemlock and After” é “a insuficiência dos valores liberais em face do mal” (3); entre os segundos talvez possamos contar G.S. Fraser, que, ao comentar a mesma obra, reconheceu que, se Wilson de fato “pode ser descrito como um humanista liberal preocupado com as insuficiências emocionais da atitude humanista liberal”, ele claramente acena com a possibilidade de que a honestidade do protagonista, não obstante o seu fracasso imediato, frutificará na vida das demais personagens (4).

Parece-me que esses desentendimentos em torno da temática do autor provêm, em grande parte, da falta de uma análise mais cuidadosa dos aspectos formais de sua obra. Já se tornou lugar comum a afirmação de que a ficção de Wilson é desprovida de qualquer complexidade. Ora, se isso fosse verdade, como se explicariam as discordâncias de interpretação mencionadas no parágrafo anterior?

(3) — Walter Allen, “The Modern Novel (in Britain and the United States)”, E.P. Dutton & Co., Inc., New York, 1965. — p. 271.

(4) — Cf. G.S. Fraser, *Op. Cit.*, p. 153.

Tudo isso soa muito paradoxal. Até mesmo um crítico sensível como o já citado G.S. Fraser, um dos poucos que revelaram uma compreensão algo mais profunda do escritor, descreveu a técnica do romancista nos seguintes termos: “Ele não procura sutilezas. Isola a essência de tais atmosferas traçando ousadas caricaturas planas e atentando para as auto-reveladoras traições da linguagem; a isso acrescenta uma fantasia dickensiana e um toque de dickensiano sentimentalismo” (5) Se Fraser reduz Wilson a “um Dickens de segunda mão”, Edelstein, por sua vez, o considera um Zola um pouco mais sutil (6) São, como se pode notar, generalizações fáceis e comparações superficiais, que, a fim de desfigurarem o verdadeiro retrato do escritor, sugerem uma técnica simplista e sem qualquer originalidade.

Como já era de se esperar, as injustiças mais flagrantes se manifestam em relação à obra de estréia de Wilson como romancista, ou seja, “Hemlock and After”, que os críticos unanimemente vêem como uma primeira tentativa, mais ou menos fracassada, do autor, de passar da forma do conto para a forma do romance. Assim, para Jay L. Halio, “também é necessária”, no livro em apreço, “uma fusão mais sutil dos incidentes para ligar os capítulos e as divisões dentro dos capítulos, a fim de que eles não pareçam contos que, de um modo ou de outro, foram inseridos no romance” (7); para Michael Ratcliffe, “seus dois primeiros romances (“Hemlock and After”, 1952, e “Anglo-Saxon Attitudes”, 1956), ambos abarrotados de brilhantes vinhetas, são, de certa maneira, meras extensões articuladas da forma do conto” (8); e, assim como essas, muitas outras citações de idêntico teor poderiam ser aqui incluídas.

Outros defeitos geralmente apontados se relacionam com a caracterização. O mesmo Halio, há pouco citado, constatou que algumas personagens não foram desenvolvidas com a plenitude esperada, como, por exemplo, Ella Sands e Terence Lambert: “Ella também é apenas esboçada, e quanto a Terence Lambert gostaríamos igualmente de saber mais a seu respeito, ou talvez menos: seu retrato inacabado importuna o leitor, uma vez que as profundezas que oculta, — se bem que sugeridas e, até certo ponto, dramatizadas, — não chegam a se fixar” (9) A caracterização é mais vio-

(5). — Id., *Ibid.*, pp. 152-3.

(6). — Arthur Edelstein, *Op. Cit.*, p. 145.

(7). — Jay L. Halio, “Angus Wilson” (Writer and Critics), Oliver and Boyd, Edinburgh and London, 1964, p. 38.

(8). — Michael Ratcliffe, “The Novel Today”, Longmans, Green & Co., London, 1968, p. 9.

(9). — Jay L. Halio, *Op. Cit.*, p. 36.

lentamente atacada ainda por causa de Mrs. Curry, que praticamente todos julgam uma personagem fascinante, mas incoerente e inaceitável; a opinião de Walter Allen a esse respeito é característica: “A principal personificação do mal no romance, a alcoviteira Mrs. Curry, possui uma personalidade tão galvânica que é difícil imaginar outra personagem, com que possa ser comparada, a não ser em Dickens. Mas, no fim, sente-se que ela é ruim demais para ser real, que foi caricaturada até não mais existir; e quando se percebe isso, ela deixa de ser plausível como símbolo do mal” (10)

É verdade que o romance em questão peca pela falta de uma estrutura geral um pouco mais sólida. Também é verdade que, exatamente por esse motivo, algumas personagens deixaram de receber um tratamento profundo (como frequentemente acontece nos contos), e que outras, como é o caso notório de Mrs. Curry, apesar de plenamente desenvolvidas, não se coadunam perfeitamente com a atmosfera do romance (parecem mais intrusas oriundas de uma outra história, com outras características e outras intenções) Mas é preciso reconhecer que, malgrado essas falhas, o romance ostenta uma estrutura lógica muito menos rudimentar do que se pretende, uma estrutura que tem como fulcro o protagonista, Bernard Sands, que justamente por ser, — como a crítica já ressaltou, — uma personagem bastante convincente, tratada com sutileza e profundidade, é capaz de garantir em boa parte a organicidade de todo o conjunto. A meu ver, entretanto, essa organicidade é muito maior, pois, aparentemente cômico da insatisfatoriedade da estrutura lógica que havia planejado, o autor a reforçou com o emprego consistente da *ironia dramática*, como que a insinuar a verdadeira natureza dos conflitos focalizados, e, o que é mais importante, teceu em torno dela várias *tramas metafóricas*, que funcionam como estruturas paralelas de caráter mais psicológico do que lógico.

Alguns críticos, como Hálío, — um dos que mais perto chegaram da compreensão global da obra, — sentiram, mesmo sem analisá-la sistematicamente, a presença da ironia dramática. A utilização da metáfora estrutural, contudo, não foi sequer suspeitada. Por isso, o que me proponho a fazer neste artigo é demonstrar a existência desses elementos, principalmente a do segundo, tentando ao mesmo tempo descobrir como se interrelacionam e como colaboram para elucidar o tema de “Hemlock and After” Se essa tentativa for coroada de êxito, representará não só uma contribuição para um melhor conhecimento do romance em foco, tido até agora como o menos sutil e o menos complexo de Wilson, mas também uma advertência implícita sobre a necessidade de uma revisão crítica de toda a obra do escritor.

(10). — Walter Allen, *Op. Cit.*, p. 271.

Examinemos, em primeiro lugar, a ironia. A presença desse elemento é mais que evidente, tanto assim que, como já foi dito no início, a acuidade mental (“wit”) é considerada um dos aspectos mais importantes da obra do romancista. Já recebeu, inclusive, a classificação de “Augustan Wit”, em vista de suas muitas afinidades com a dos escritores do século XVIII (“The Augustan Age”) e, em particular, com a de Jane Austen. Graças a essa qualidade, Wilson consegue muitas vezes descrever, de modo econômico, contundente e lúcido, personagens e situações complexas. Mas é também essa característica que às vezes o faz parecer frio e até mesmo cruel, causando em muitos leitores a falsa impressão de que ele não tem muita simpatia humana. Anthony Burgess chegou mesmo a afirmar, a respeito de seus dois primeiros romances, que neles “há uma observação aguda da profunda dicotomia moral que se esconde sob a superfície da vida contemporânea; há finura; há erudição; há crueldade” (11) E a ênfase, naturalmente, recai sobre este último traço — a crueldade.

Ao lado dessa ironia “superficial” óbvia, que deriva do foco narrativo, isto é, do autor “onisciente” capaz de penetrar no íntimo de suas personagens e de expô-las como espécimes a serem dissecados sem piedade, existe, porém, uma outra muito mais profunda e (levando-se em consideração o tipo de romance que é “Hemlock and After”) de valor artístico muito maior. Refiro-me à *ironia dramática*, aquela que faz com que palavras e ações, ditas ou realizadas anteriormente, adquiram depois da “descoberta” — isto é, depois daquilo que Aristóteles na “Poética” definiu como a passagem da ignorância para o conhecimento, — um outro significado, geralmente trágico.

As vezes, mesmo esse tipo de ironia é manejado por Wilson de modo pouco refinado — e, por isso, cruel. É o caso, por exemplo, do instante em que Ella Sands, comentando a decisão da filha Elizabeth de deixar crescer os cabelos, afirma que o pai da moça, — seu marido, Bernardo Sands, — não vai apreciar isso, pois “he always liked that boyish cut so much” (12) O adjetivo *boyish* certamente teria para Ella conotações terríveis, se soubesse, como o leitor, que Bernard é homossexual. Felizmente, contudo, exemplos como esse são raros, e a ironia dramática é empregada no romance com muito tato e muita sensibilidade, tornando-se assim um recurso deveras eficiente, intimamente ligado à própria natureza da

(11) — Anthony Burgess, “The Novel Now” W W. Norton & Co., Inc., New York, 1967, p. 103.

(12) — Angus Wilson, “Hemlock and After”, Penguin Books, 1956. — p. 49. — A partir de agora, todas as citações do romance terão o número da página indicado no próprio corpo do artigo.

narrativa e às suas implicações temáticas. Um resumo do enredo bastará para esclarecer esse ponto.

A história gira em torno do romancista Bernard Sands e de seu sonho de obter do governo inglês a permissão para transformar Vardon Hall, uma aristocrática mansão, num lar para jovens escritores. Lá eles teriam segurança, liberdade e mútuo estímulo para criarem suas obras. Esse nobre projeto encontra, naturalmente, a oposição de certas figuras da sociedade local, inclusive de Mrs. Curry, que planejava apoderar-se da mansão para fins menos dignos, porém, mais lucrativos. Bernard vence a oposição, mas nem tudo corre bem para ele. Seus filhos, James e Elizabeth, o hostilizam; sua mulher, Ella, é neurótica, vivendo isolada de tudo e de todos; ele próprio detesta os parentes mais chegados, principalmente seu obeso cunhado Bill Pendlebury, um escritor fracassado, e sua irmã Isobel Sands, professora de literatura inglesa, que, desencantada com sua profissão, tentou reencontrar-se participando ativamente dos movimentos políticos de esquerda (Bernard os considera imaturos e inúteis, procurando integrar-se nas grandes causas ou por oportunismo ou por evasão, não, porém, pelo motivo certo) A verdade, no entanto, é que, apesar do sucesso público, Bernard fracassara como pessoa. Sob a máscara do humanista liberal, ele enganara a si próprio, acreditando-se movido, ao contrário dos outros, por ideais altruistas e elevados; na realidade, porém, suas razões às vezes eram torpes. Essa revelação, — a “descoberta” que acima se mencionou, — resultou de um episódio ocorrido em Londres, em Leicester Square. Enquanto aguardava um amigo, Bernard foi abordado por um estranho, que lhe propunha um encontro homossexual; o estranho foi preso logo em seguida, mas a lembrança do incidente começou a torturar o romancista, uma vez que também ele era homossexual e, no entanto, estava livre. A *ironia* da situação despertou nele a consciência de sua própria dualidade moral: percebeu que seu liberalismo nem sempre funcionava do mesmo modo em relação aos outros e em relação a si próprio, pois, ao mesmo tempo em que às vezes julgava o próximo com severidade, aceitava com muita condescendência um comportamento pessoal inspirado pelo egoísmo, mas escudado no caráter sacrossanto da intimidade individual. Ou, como escreve Wilson:

“Yet it was not an external picture of concerted enemies that he saw, but the reflection of his own guilt, of his newly discovered hypocrisy, his long-suppressed lusts. Whatever happened here, whatever collapse of his humanistic ideals, whatever disaster to those he loved, seemed to him now the price of all that had been revealed in his thrill at the arrested man's horror.” “ .he thought himself alone, the coward who had

refused to face the dual nature of all human action, whose resplendent, eccentric cloak of broadminded, humane, individual conduct had fallen to pieces in one moment under the glaring neon searchlight of that single sordid test of his humanity in Leicester Square. He had failed the test and must take the consequences.” (pp. 148-9)

Se, como vemos, a ironia foi a chave da revelação principal, ela desencadeou igualmente todo um processo de descobertas secundárias, também dramaticamente irônicas. Assim, Bernard reviu todas as suas atitudes para com a esposa, os filhos, os amigos e os parentes. Não é minha intenção tratar de cada caso pormenorizadamente, mesmo porque todos se assemelham. Basta que se mencione, a título de ilustração, a mudança verificada na atitude do protagonista em relação ao cunhado, Bill, e à irmã, Isobel: depois do episódio em Leicester Square, ele percebeu que o desprezo que lhes votava provinha não de seu senso de superioridade moral, como acreditava, mas da suspeita de que, no íntimo, não era diferente deles. O denominador comum de todas essas descobertas era a noção recém-adquirida da verdadeira natureza do mal: ele agora sabia que o mal estava dentro de si próprio, e não tanto nos inimigos externos (como Mrs. Curry). E era justamente sua fraqueza moral que podia dar àqueles inimigos as armas de que necessitavam para destruí-lo.

No final, Bernard tentou redimir-se, aceitando a dualidade da natureza humana e revelando-se como de fato era, sem hipocrisia. Mas era muito tarde, pois foi vitimado por um ataque cardíaco. E, como última ironia, sua grande realização, Vardon Hall, foi praticamente desvirtuada e, por conseguinte, anulada em parte.

Isso, entretanto, não parece indicar a falência do humanismo liberal, e sim sugerir que sua vitória, ou pelo menos sua permanência, depende de uma visão mais clara dos males que o ameaçam, e que quanto antes o humanista tomar consciência disso, tanto melhor será para ele próprio e para a causa. Bernard Sands fez sua descoberta muito tarde. Mesmo assim, sua derrocada não foi total, pois seu grande empreendimento se salvou em parte e, o que é mais significativo, sua experiência co'ocou Ella e outras personagens em condições de prosseguirem na luta.

Como se vê, o fulcro da temática de Wilson é a preocupação com o problema do mal e suas implicações para o humanismo e o liberalismo. E como o mal é apresentado como algo sutil, — não podendo ser apreciado em termos de branco e preto, — e subreptício, — manifestando-se onde menos é esperado, — o recurso da ironia dramática, insinuando os perigos da inconsciência, tem que ser reconhecido como um dos mais adequados para o tratamento do te-

ma e como um instrumento para moldar “Hemlock and After” num todo orgânico. Essa afirmativa é ainda mais válida quando se percebe que a ironia dramática, nessa obra de Wilson, não se limita aos incidentes do entrecho; estende-se também, como será demonstrado mais tarde, a um outro elemento, também empregado pelo autor para reforçar a organicidade do conjunto: a *metáfora estrutural*.

Com esse termo, desejo indicar a presença, no romance, de uma série de elementos ou pormenores que, por refletirem objetivamente situações ou personagens, possuem valor metafórico, embora nem sempre constituam verdadeiras metáforas no sentido tradicional. Tais elementos se repetem, com sugestivas variações, de modo bastante consistente, tecendo assim várias estruturas paralelas à estrutura lógica do livro. Na verdade, não se trata absolutamente de uma inovação, pois é um recurso intimamente ligado à técnica dos grupos de imagens (“image clusters”), — tão comum, por exemplo, nas peças de Shakespeare, — e, mais ainda, ao simbolismo, tão frequente nos romances modernos, e com o qual pode ser identificado. A preferência pelo termo “metáfora estrutural” foi determinada exclusivamente pelo desejo de ressaltar sua função de elemento integrador, numa obra que todos consideram desconexa ou fragmentada.

A constatação da metáfora estrutural (ou do simbolismo), no romance em questão, certamente surpreenderá a muitos, uma vez que os únicos símbolos até hoje admitidos são o *título* da obra e o *sobrenome* da personagem central. O título (“Hemlock and After”: “Cicutu e Depois”) seria simbólico porque estabelece uma estreita ligação entre Bernard e Sócrates, seja pelo humanismo de ambos, seja pelo homossexualismo, seja pelo martírio que uma sociedade hostil impôs a ambos (no caso de Bernard, a taça de cicuta foi a revelação em Leicester Square); o sobrenome do protagonista, por sua vez, seria simbólico (Sands: Areias) porque, de acordo com Jay L. Halio (13), parece sugerir que, depois que foi destruída a fachada do humanismo de Bernard, ele não encontrou dentro dele uma base sólida para a reconstrução. Para alguns críticos, Mrs. Curry também seria uma personagem semi-simbólica. Fora isso, nada mais se constatou. Por esse motivo, passam como corretas certas afirmações categóricas, como esta de James Gindin: “A mulher perversa [Mrs. Curry], que vende meninas virgens e tenta usar a chantagem para derrotar o projeto de Bernard, é semi-simbólica num romance desprovido de qualquer outro conteúdo simbólico” (14). Estou certo de que a comprovação da metáfora estrutural em “Hemlock and After” irá desfazer semelhantes equívocos.

(13). — Jay L. Halio, *Op. Cit.*, p. 27.

(14) — James Gindin, “Angus Wilson’s Qualified Nationalism” in *Postwar British Fiction*, University of California Press, 1963, p. 152.

As tramas metafóricas, como foi dito acima, são várias, podendo ser reconstituídas através da observação das frequentes *alusões literárias*, ou das *referências históricas e míticas*, ou dos pormenores relacionados com a *flora* e com a *fauna* (a natureza). Para não alongar demais o presente estudo, limitar-me-ei à análise da metáfora estrutural ligada à natureza, principalmente à flora, que me pareceu uma das mais completas e mais consistentes (15)

As atitudes das diferentes personagens para com a natureza refletem claramente suas posições em face do problema do bem e do mal e em face do humanismo liberal, que constituem os temas básicos da obra. Se, para o humanista liberal, o bem pode ser identificado com tudo o que favorece ou promove a vida, e o mal, com tudo o que a dificulta ou impede, um amor ser reservas pelas coisas naturais poderia, em princípio, representar o próprio humanismo liberal (e, de fato, este é o ponto de partida para a trama metafórica ligada à flora e à fauna, em "Helmlock and After") Acontece, porém, que as coisas não são tão simples assim. Como o homem reage diante de tudo em função daquilo que lhe é conveniente ou inconveniente, ele fatalmente terá que estabelecer distinções dentro da própria natureza, isto é, queira ou não queira, terá que separar os seus elementos em "bons" e "maus". E este é o segundo aspecto principal da trama metafórica ligada à natureza. Esses dois pontos básicos emergem claramente do seguinte diálogo entre Ella Sands e seu neto Nicholas:

"There aren't any flowers at the Poles, Nicholas' said his grandmother, 'only ice. Thousands of miles of ice. It breaks away in square blocks, but it leaves clear edges. Her pale blue eyes gazed washily away over thousands of miles of ice. She tried to imagine the blocks of ice as equal squares, each floating away across the grey water, each the same in size and colour.

'That's a pretty flower isn't it, Granny?' Nicholas cried.

'No dear' said Ella, 'it's a coreopsis. It's rather ugly.

'I like it very much,' said Nicholas. "I like it better than all the other flowers. Mummy,' he cried to Sonia, Granny doesn't like this flower, but I do.'" (p. 163)

15). — Quem desejar explorar as outras tramas metafóricas, descobrirá material abundante no romance. Assim encontrará elementos da *trama das alusões literárias* nas páginas 21, 25, 65, 70-1, 106-7, 118, 119, 120, 142, 165, etc; da *trama das referências históricas e míticas*, nas páginas 31, 44, 49, 117, 125, 185, 197-8, etc; e da *trama da fauna* (que complementa a trama metafórica da flora), nas páginas 123, 133, 137, 163, 166, 190, 192-3, etc.

Como se pode notar, a *flora*, aqui apresentada em oposição ao *gelo* (ou seja, a “morte”), representa a “vida”, mas, como a própria vida, impõe preferências ou opções, não pode ser aceita sem reservas. Foi este o erro de Bernard Sands e a base de sua hipocrisia: ele censurava as pessoas que se aproximavam da natureza com espírito seletivo (como Ella), mas ele próprio, inconscientemente, agia da mesma forma. Comparem-se os dois trechos abaixo. O primeiro, um diálogo entre Bernard e a esposa, revela o socrático, o humanista liberal, em confronto com o moralismo mais ou menos rígido de Ella:

“Gardening [é Ella quem fala] always seems to mean keeping things alive and getting them to grow. Perhaps I’m not ruthless enough.

‘With weeds he asked in his old Socratic quizzical manner.

‘Well, only because they stop the right things from growing.’

‘You’re very sure about the right things,’ he commented.”

(p. 125)

O segundo, que aparece no livro algumas páginas antes, mostra o mesmo humanista admitindo em si próprio, por egoísmo, a atitude seletiva que condenava nos outros:

“At the far end of the kitchen garden rose a line of poplar trees, and beyond stretched two large meadows that might with exaggeration have been described as parkland. Bernard had had most of the oak trees in these fields cut down, despite the shocked criticism of his neighbours. He had found their picturesque, gnarled antiquity all too reminiscent of the spurious, elfin charm with which Arthur Rackham’s illustrations had so ruined the fairy tales of his childhood.”

(p. 52)

Creio que a importância da metáfora estrutural já começa a se tornar patente, como elemento revelador, em outro nível, da temática de “Hemlock and After”. Mas ela não se confina a ilustrar o conflito básico apenas em relação às personagens principais; abrange todas as outras personagens, estabelecendo paralelismos e contrastes igualmente elucidativos. Assim, se a perigosa aceitação sem reservas da natureza, — uma verdadeira armadilha, — simboliza o humanismo liberal no ponto extremo, o desprezo completo pela fauna e pela flora indica, por outro lado, a ausência do bem. Às vezes, esse desprezo é temporário, o produto de um ódio passageiro, como no caso de Sonia (a nora de Bernard) no episódio seguinte:

“She stood for a moment in the porch and watched a nuthatch — Ella’s most boasted visitor — peck at the coconut shell hanging above the bird table on the lawn. Picking up a pebble from the drive, she threw it. The bird’s alarmed flight, however, did not appease her mood.” (pp. 123-4)

Quando, porém, a agressão à natureza é gratuita, algo assim como um divertimento ou um hábito, e’a pode ser tomada como indício de insensibilidade, de uma atitude negativa em relação à vida. É o que ocorre com Ron, o corrupto cúmplice de Mrs. Curry:

“As he left the last row of village council houses behind him and ascended the hill, he saw Ron making his way from his hovel. His padded shoulders and draped hips made a curious contrast with the meadows and woods. He had cut a switch from a hedgerow and as he walked he lashed the heads from the straggling blackberry trailers beside him.” (p. 201)

O mal maior, entretanto, é fingir apreciar a natureza e ser, no íntimo, indiferente a ela. Essa é a atitude que representa a hipocrisia, inconsciente no caso de Bernard (como se depreende das citações feitas acima), mas plenamente consciente no caso de Mrs. Curry (uma aproximação interessante, fornecida pelo simbolismo, e que faz o leitor compreender melhor o desespero de Bernard após o episódio em Leicester Square) Mrs. Curry chega a interromper uma conversa para perguntar ao interlocutor: “Do you like f’owers, Mr Pendlebury?” (p. 65) Ou então, faz declarações entusiasmadas, como esta:

“I love surprise. Every minute of life has some new surprise — the blue skies when you wake up in the morning, the first aconites, the birds making love outside my window, a little child laughing — they’re all things we’ve seen a hundred times, but every time they’re a surprise. It’s what makes me love life so.”

São evidentemente poses que deixam de impressionar depois que a máscara cai, como no dia em que ela é julgada por aliciamento de menores:

“Throughout the long dreary weeks of trial and appeal her eyes once more shone forth to recall to the dusty sordid courts a happier, sweeter world of sunlit skies, of bluebell woods, and of quiet, dignified gardens with delphinium borders. Somehow, however, the courts tmosphere proved sadly resistant to the

messages of love and beauty that were offered. Sweet wood-doves cooed in her voice, quiet lakes rippled in her smile, but the story of threats, of lies, of cheating, and of cruelty flowed on.” (p. 232)

As referências à natureza são também empregadas por Wilson para ilustrar estados de alma das personagens, como quando Mrs. Carrock, sentindo-se velha, cansada e estéril, identifica-se com uma anosa amoreira a seu 'ado (cf. p. 132); ou para retratar, sucintamente, uma personagem um pouco mais complexa. É o caso de Terence Lambert, ex-amante de Bernard Sands, o qual, fundamentalmente digno mas apanhado nas malhas da corrupção moral que o rodeia, procura uma vida melhor. A princípio, desiludido, deixa-se dominar por Sherman Winter, muito ligado a Mrs. Curry e, portanto, outro representante do “mal”; depois, ilude-se com Elizabeth Sands, filha de Bernard, mas percebe que não está p'enamente preparado para a “vida” e para o “bem”, e a abandona. Não podendo ter o produto genuíno, a verdadeira felicidade, prefere não viver de ilusões, e isola-se de todos. Toda essa complexidade é anunciada com antecedência, no romance, e com economia, pela sua atitude para com as flores:

“ he never attempted Constance Spry flower-pieces. He knew that regular fresh flowers were beyond his means, and he rejected the 'tattiness' of dead mullion and withered sycamore berries.” (p. 94)

Finalmente, a metáfora estrutural, ligada à natureza, se completa quando, além de demonstrar as relações das diferentes personagens entre si e com os temas centrais da obra, ela acompanha o desenvolvimento da estrutura lógica, refletindo também as mudanças verificadas em Bernard e em Ella depois da “revelação” Bernard agora compreende que:

“the contryside, too had its Wordsworthian threat of moral stirrings. Through wood, hedgerow, and field alike, memory found its way to menace his security.” (p. 189);

e sabe que a esposa tinha razão quando procurava combater as “ervas daninhas” de seu jardim; ele, que a censurava, sente-se agora sufocado por elas:

“Certainly, *he* could not offer to prune and weed, though Eric choked, whilst his own garden was so thick with briars.” (p. 201)

Quanto a El'a, livre dos excessivos temores que, como diz o autor, "em seu mundo simbólico" eram representados pelos gelos polares, recupera-se de sua doença e adquire novas forças para continuar na batalha:

"As she cut back the honeysuckle bush and pruned the roses, she wanted only an object, a task, a duty, or a call on her love to live again fully in the world around her, and with fresh sources of strength derived from her long battle that seemed exhaustless." (p. 207)

Com isso, espero haver demonstrado, embora limitando-me a apenas uma das várias tramas metafóricas que o livro apresenta (e, assim mesmo, sem explorá-la completamente), que "Hemlock and After" possui uma complexidade muito maior do que até hoje se admitia e, o que é mais relevante, uma muito maior organicidade. E é justamente para acentuar este último ponto, que eu gostaria de concluir o presente artigo lembrando que, no livro, a metáfora estrutural está intimamente ligada ao recurso da ironia dramática, podendo em muitos sentidos ser considerada uma extensão deste. De fato, ambas escapam à consciência das personagens e ambas adquirem conotações trágicas depois da "descoberta". Assim, o leitor, que já havia presenciado o comportamento de Bernard em relação às árvores de seu jardim (p. 52), imediatamente descobre a hipocrisia inconsciente de sua posição quando o vê repreender Ella por sua atitude seletiva para com a f'ora (p. 125); Bernard, porém, só vem a perceber isso mais tarde, para sua desgraça. E isso é, sem dúvida, ironia dramática. E isso é, sem dúvida, mais uma prova de que, apesar de tudo, "Hemlock and After" constitui um todo orgânico.