

Cenas de um casamento: o corpo erótico em D. H. Lawrence

Maria Conceição Monteiro
Uerj / CNPq

O romance [...] pode revelar os lugares mais secretos da vida: é nos lugares das paixões secretas da vida, acima de tudo, que a maré da percepção sensível precisa baixar e crescer [...].

Lady Chatterley's Lover (1928)

Resumo:

Em *Lady Chatterley's Lover*, D. H. Lawrence pretendia eliminar os extremos tanto da aparente modéstia vitoriana como da decadência e mecanização modernas de seu tempo, mostrando a necessidade de uma mudança revolucionária no que diz respeito às atitudes sexuais. A sexualidade, em Lawrence, não pertence simplesmente ao corpo físico, mas a um complexo de fantasias e simbolizações que determinam a identidade.

A minha leitura de *Lady Chatterley's Lover* analisa o corpo como agente e objeto de desejo, desejo que, se por um lado é sexual, por outro é também desejo por conhecimento.

Palavras-chave: casamento; adultério; sexualidade; conhecimento

Scenes of Marriage: the Erotic Body in D. H. Lawrence

Abstract:

In *Lady Chatterley's Lover*, D. H. Lawrence had in mind to eliminate both the extremes of an apparent Victorian modesty and the decadence and the modern mechanization of his time, showing the necessity of a revolutionary change with reference to sexual attitudes. For Lawrence, sexuality does not simply belong to the physical body, but also to a complex of fantasies and symbolizations that determine identity.

My reading of the novel analyses the body as agent and object of desire, desire that if on the one hand is sexual, on the other is a desire for knowledge.

Key words: marriage; adultery; sexuality; knowledge

I

A epígrafe acima sublinha o foco sexual no romance de D. H. Lawrence (1885-1930) e sugere também a preocupação erótica que marca todo o seu trabalho. Seu objetivo central em *Lady Chatterley's Lover* é eliminar aquilo que denomina em “Pornography and Obscenity” (1929) “o segredinho sujo”. Isto é, Lawrence pretendia eliminar os extremos tanto da aparente modéstia vitoriana como da decadência e mecanização modernas de seu tempo, mostrando a necessidade de uma mudança revolucionária no que diz respeito às atitudes sexuais. Lawrence acreditava que o sexo, desde o Renascimento, fora tratado erradamente; em parte, devido ao medo de doenças e, em parte, devido à dissociação entre a mente e a função do corpo, que leva a um tipo equivocado de segredo. Assim, acreditava o autor, acabar com o “segredinho sujo” é necessário para a liberdade humana e para o desenvolvimento do ser como um todo.

No ensaio referido, Lawrence cita um certo texto que considera a pornografia na arte como aquilo que é calculado para provocar o desejo ou a excitação sexuais (Lawrence, 1973, 1960). Para ele, ao contrário, a pornografia é um insulto ao sexo, ao corpo humano, a uma relação humana vital. Em outras palavras, a pornografia torna a nudez terrível e barata; faz do ato sexual algo feio e degradante (ibid., 1960). Em resposta a essa atitude, sugere o autor, existem pessoas que tentam salvar a nudez do submundo sufocante e pornográfico dos seus antecessores, recusando-se a esconder o sexo. É uma mudança que os antigos deploram, mas é uma mudança para melhor, uma verdadeira revolução (ibid., 1960).

Para Lawrence, a questão da pornografia é uma questão de segredo. Sem segredo não haveria pornografia (Lawrence, 1973, 1962). É o segredo que tem que ser mantido para reprimir o desejo. O segredo carrega consigo o medo. Ao finalizar o ensaio, Lawrence registra o seu protesto contra o segredo, a mentira:

Se a minha vida individual for para ser trancada dentro da grande mentira corrupta da castidade e do segredinho sujo da sociedade de hoje, então ela não vale nada para mim. A liberdade é uma grande realidade. Mas ela significa, acima de tudo, liberdade das mentiras (Lawrence, 1973, 1968).

Segundo o autor, é a velha e aborrecida questão da intenção, quando sabemos quão fortes e influentes são as nossas intenções inconscientes. E por que deveríamos ser culpados das nossas intenções conscientes e inocentes, uma vez que somos feitos mais de intenções inconscientes (Lawrence, 1973, 1958)?

A posição de Lawrence vai ao encontro do ponto de vista de Foucault sobre a sexualidade e a transgressão. Para Foucault, carregamos a sexualidade ao limite da consciência, pois, basicamente, ela determina a leitura possível do nosso inconsciente. O limite da linguagem traça a linha das ondas que sinaliza até onde o discurso pode avançar sobre as areias do silêncio (Foucault, 2000, 24-25). Entretanto, segundo o autor, na raiz da sexualidade uma experiência singular é moldada: a transgressão (ibid., 27).

Dessa forma, o limite só existe porque pode ser transgredido. A transgressão leva o limite ao extremo da sua própria existência, desafiando ilusões e sombras. Para que se possa entender a transgressão, é preciso dissociá-la da ética e de qualquer conotação negativa, como nos prova Lawrence. Observa-se, assim, que *Lady Chatterley's Lover* é uma narrativa de transgressão, de desejo erótico, que nega o pornográfico.

Sobre o assunto vale lembrar a posição de Northrop Frye, para quem tratar a pornografia e o erotismo como se fossem a mesma coisa é ignorar um princípio importante, isto é, “a função da pornografia é aturdir e paralisar o leitor, e a função da escrita erótica é despertá-lo” (Frye, 1976, 24).

II

O corpo em *Lady Chatterley's Lover* é tanto fonte de prazer quanto espaço de significações. O corpo é aqui definido pela sua sexualidade. Não apenas na sua genitália, mas no conceito do ser enquanto ser sexual que produz diferenças e autodefinições. A sexualidade não pertence simplesmente ao corpo físico, mas a um complexo de fantasias e simbolizações que determinam a identidade.

Segundo Freud, a sexualidade implica uma dinâmica de curiosidade que é possivelmente a base de toda atividade intelectual (Freud, 1997, 25). Com efeito, a dinâmica narratológica de *Lady Chatterley's Lover* envolve uma certa curiosidade sobre o corpo, uma postulação de que o corpo possui a chave não apenas para o prazer, mas também para o conhecimento e o poder.

Passemos, então, a um breve síntese da história e a algumas cenas do romance. Antes, contudo, explico que, baseada em David Breton (2009), por cena me refiro aos movimentos do corpo que na experiência do ato erótico leva o leitor a uma solidariedade interior com as emoções representadas, levando-o a conhecer as agruras de uma situação para a qual restaria impassível na vida corrente. Ainda, ao experimentar o momento erótico da cena, o leitor experiencia a própria liberdade, e, através da transgressão do olhar, deixa despertar a

efervescência do amor, da volúpia, do desejo em sua perfeição absoluta, ainda que destacado de qualquer aderência à sua realidade.

Lady Chatterley's Lover é o último romance de D. H. Lawrence, escrito no exílio, na Itália, em que retoma o cenário da sua Nottingham, perfazendo, assim, a sua conta histórica. Foi publicado na Itália, em 1928, mas banido da Inglaterra, por ser considerado pornográfico, até a década de 1960, quando retorna ao país, como um dos mais revolucionários romances da ficção inglesa moderna.

A história de Constance (Connie) Chatterley se passa na Inglaterra, durante a Primeira Guerra Mundial. Na cena de abertura da narrativa, o narrador explicita a posição de Connie em relação à vida: “O nosso tempo é essencialmente trágico, mas nos recusamos vivê-lo tragicamente” (Lawrence, 1993, 5). Em 1917, Connie casa-se com Clifford Chatterley. Depois de um mês em lua de mel, Clifford retorna a Flanders apenas para, em seguida, regressar à Inglaterra em pedaços. Depois de passar dois anos nas mãos de médicos, volta à vida, paralisado da cintura para baixo.

Retornam à casa de Clifford, Wragby Hall, na vila de Tevershall. Agora que o seu pai estava morto, Clifford torna-se barão, Sir Clifford, e Constance torna-se Lady Chatterley. Connie e Clifford vieram para Wragby no outono de 1920. Clifford era, então, uma “coisa ferida”, e por isso Connie ligava-se a ele apaixonadamente (Lawrence, 1993, 16).

Clifford tinha pouca ligação com os moradores de Tevershall. Os mineiros eram seus empregados, mas ele os via como objetos, partes da mina. Não suportava ser visto, agora que estava inválido. Mas com Connie era o contrário; dependia dela para garantir a própria existência.

Connie passava o tempo no campo, saboreando a solidão e o mistério. Tudo era um sonho, “ou melhor, era como um simulacro da realidade” (Lawrence, 1993, 20). Depois de um tempo, Connie percebe que cresce em si uma certa inquietação: “Necessitava da vida de um homem, daquilo que Clifford não poderia conceder-lhe. Não podia” (ibid., 53).

Sobre a relação dos dois, poder-se-ia dizer que Clifford era extremamente pragmático, acreditando que Connie poderia até ter um filho com outro homem, e que, se trazido para Wragby, pertenceria aos dois e daria continuidade ao nome. Clifford sente-se confortável com o seu total desprezo por idéias institucionalizadas do amor, da paternidade ou da monogamia doméstica. Paradoxalmente, apesar de ser o primeiro a sugerir que a esposa devesse ter um filho, é importante que a criança seja considerada sua. Clifford emprega mentiras

convenientes para esconder a sua própria covardia, pois lhe falta a estatura moral para lidar com o sexo sem a transferência do poder, do ego e do controle.

Com o passar do tempo, era o medo do nada que afligia Connie: o casamento, a vida integrada sob o hábito da intimidade de que ele falava: “[...] havia dias em que tudo se tornava vazio e nada. Eram as palavras, somente tantas palavras. A realidade única era o nada e sobre o nada a hipocrisia das palavras” (Lawrence, 1993, 53).

Isto posto, passo a me concentrar nas cenas de adultério que envolvem Connie e Mellors, o *game-keeper*.

A tese de Lawrence sobre os direitos, a liberdade e os prazeres ilimitados do amor sexual e da união entre duas pessoas é sustentada pela trajetória dos personagens Connie e Mellors, que se entregam absolutamente, sabendo que devem estar prontos para perder posição e identidade, entregando-se ao desconhecido.

O primeiro encontro entre os dois remete à cena do encontro entre Jane Eyre e Rochester, em *Jane Eyre* (1847), de Charlotte Brontë, onde as presenças do cavalo, do cachorro e do homem mobilizam o tempo. Connie vê o homem como um “ímpeto repentino de ameaça” (Lawrence, 1993, 49). Era Mellors. Ele a fixou com um olhar destemido, como se quisesse saber quem era ela (ibid., 49).

Em uma das idas de Connie ao campo, Clifford lhe pede que leve um recado a Mellors. Quando Connie chega à cabana do *keeper*, ouve barulho vindo dos fundos; aproxima-se e observa um homem que se lavava nu da cintura para cima, vislumbrando-lhe assim o torso esbelto e delicado. Connie volta para o campo.

Apesar de tratar-se de cena comum, não deixava de ser uma “experiência visionária: tinha-a atingido bem no centro do corpo [...]. A nudez perfeita, alva, solitária, de um ser que vive só e interiormente só. E, além disso, possuía a beleza de uma criatura pura” (Lawrence, 1993, 69). O olhar de Connie vagueia não pela coisa da beleza, nem mesmo pelo corpo belo, mas pela luminosidade, pelo calor, na chama branca de uma vida única, revelando-se nos contornos que podem ser tocados: um corpo (ibid., 69). Tal visão atinge-lhe as entranhas.

Observa-se que o desejo por posse está ligado ao desejo por conhecimento, aqui antecipado pelo desejo do olhar. Assim, para Lawrence, o olhar, o desejo e o conhecimento interligam-se através da narrativa de forma erotizada. A relação física que se desenvolverá entre Connie e Mellors envolve o olhar. Segundo Peter Brooks, através do olhar o corpo é erotizado, pois o olhar vigia o desejo, O desejo, por seu turno, pode ser um desejo de possuir e

também um desejo de conhecimento. Os dois estão sempre interligados, às vezes sem a possibilidade de se distinguir um do outro (Brooks, 1993, 11).

Antes de prosseguirmos nas cenas de paixão entre os amantes, é preciso apresentar o *game-keeper*. Mellors, segundo Clifford, tinha uma esposa com quem não se dava bem; por isso, em 1915 engaja-se no exército e é mandado para a Índia. Foi também ferreiro de cavalaria no Egito por um tempo, onde um coronel indiano, por gostar dele, o faz tenente. Em seguida volta à Índia com o coronel. Mais tarde adocece e passa a viver de pensão. Retorna enfim do exército e, como diz Clifford, não sem vivenciar as dificuldades por que passa todo homem que volta ao seu próprio nível (Lawrence, 1993, 95).

Voltemos agora a Connie. Numa certa tarde, vai ela à cabana e lá encontra Mellors fechando a capoeira. Ele se volta para olhá-la. Sem que ela se dê conta, Mellors aproxima-se e agacha-se ao seu lado para ajudá-la com os pintinhos recém-nascidos. Ela, com a cabeça desviada, chorava “com todo o abandono de sua geração” (Lawrence, 1993, 121). O coração de Mellors derrete-se “como uma gota de fogo, e ele coloca os dedos sobre o seu joelho” (ibid., 121). Essa cena marca o início da paixão física que se desenvolve entre os amantes.

Na cabana, com os móveis afastados, deitam-se sobre a colcha que ele havia espalhado sobre o chão. Connie sente a mão dele, suave, tateante, tocar-lhe o corpo, buscando o seu rosto. Mellors dá, assim, o primeiro passo em busca do conhecimento do corpo de Connie. Mas, nesse primeiro momento, ela é ainda apenas uma fêmea para ele: “mas uma criatura fêmea em quem havia penetrado e a quem desejava novamente” (Lawrence, 1993, 123).

Segundo Brooks, a história da narrativa oferece o seu próprio relato de um hesitante descortinar do corpo – uma preocupação crescente com o corpo, ao mesmo tempo em que é reticente em relação ao corpo erótico. Para o autor, na França, Balzac, Flaubert, Zola e Proust representam fases no crescente discurso do desejo explícito e dos seus objetos. Já na Inglaterra, continua o peso maior de repressão social relativamente à representação do corpo. Entretanto, o erotismo deslocado é fortemente registrado pelo leitor de Dickens e das irmãs Brontë, bem como de Henry James, Thomas Hardy e James Joyce (Brooks, 1993, 20). Mas ainda assim a literatura é reticente na representação do corpo, podendo ser menos interessada na sua contemplação e mais na sua apreensão como espaço para inscrição de significações.

Lawrence parece estar interado dessa situação. Daí transformar o corpo em significado, ou em lugar de inscrição de mensagens, onde o significado e a verdade tornam-se

carneis. Lawrence rompe com a reticência sobre o corpo ainda que para ser condenado por ter ousado na forma de apresentá-lo.

As cenas de amor entre Connie e Mellors são descritas nos seus mínimos detalhes, exaltando o erótico, o sensual, paixões que deixam escapar “a voz da noite extrema, a vida” (Lawrence, 1993, 139). Connie adorava Mellors. Com ele sentia-se flutuando e viva, sentia-se vulnerável e desamparada na sua adoração, como a mais inocente das mulheres. Sabia que não podia tornar-se uma escrava. Temia essa adoração, mas não lutaria contra ela (ibid., 141). Não é Mellors que se agita tanto com a presença de Connie, mas é Connie que entra em êxtase ao se deparar com a figura ardente e viril do amante. De repente, ele passa a justificar a sua própria existência.

Em meio a um encontro amoroso, Connie comunica a Mellors a sua ida para Veneza, e, também, que dissera a Clifford que talvez viesse a ter um filho. Promete-lhe ainda que, no retorno de Veneza, deixaria Clifford para viver com ele.

Em seguida, os dois se amam sob a chuva e depois se recolhem no aconchego da cabana, compartilhando intimidades e jogos sexuais. Observa-se que as cenas de sexo compulsivo na chuva, no campo, entre Connie e Mellors, revelam que os amantes seguem os impulsos instintivos, buscando, assim, um prazer que vai além da compreensão racional das convenções.

A cena de amor que antecede a partida de Connie para Veneza é a mais forte de todas. Connie passa a noite na cabana de Mellors. Foi uma noite de paixão sensual. Embora um pouco assustada, a sensualidade atrevida e sem limites faz dela uma mulher diferente: “Não era propriamente amor. Não era luxúria. Era sensualidade aguda e queimante como fogo” (Lawrence, 1993, 257). Tinha que se entregar passivamente, consentindo, como uma escrava, uma escrava física. Mas a paixão a consumia, e quando a chama sensual lhe pressionava o corpo pensou que morria: mas era uma morte maravilhosa, ainda que pungente (ibid., 257).

Assim, na curta noite de verão, Connie aprendera muito, sobre si, sobre seu corpo, conhecimento que lhe fora negado com o casamento. Em vez de morrer de vergonha, a vergonha é que morre: “A vergonha, que é medo: a profunda vergonha orgânica, o antigo medo físico que se agacha nas raízes do nosso corpo e que só podemos afastar através do fogo sensual” (Lawrence, 1993, 258). Connie sentia que havia atingido o fundo de sua natureza, que era essencialmente insensível a qualquer sentimento parecido com vergonha. Era o seu eu

sexual, despido, desavergonhado. “Ela compartilhava a sua derradeira nudez com um homem, outro ser” (ibid., 258).

Na despedida, no desespero dos amantes ela o faz prometer que viverão uma vida juntos: “Eu e você!” (Lawrence, 1993, 260). E assim Connie não volta mais para Wragby, indo, no seu regresso, ao encontro de Mellors, em Londres.

III

Observa-se, através das cenas acima analisadas, que D. H. Lawrence não está preocupado em definir uma relação ideal entre um homem e uma mulher, mas em reintegrá-los à verdade da vida. E essa verdade envolve animalidade, instinto sexual, em que o ser humano tem as suas raízes. Lawrence radicaliza as paixões, rejeitando a parcialidade das dicotomias (sexo/razão).

No ensaio “The Deffence of Lady Chatterley”, Lawrence considera o casamento uma ilusão se não for radicalmente fálico. O casamento, segundo o autor, é nada se não for baseado numa correspondência de sangue. O *phallus* é uma quantidade de sangue que enche o vale de sangue na mulher. Ou seja, para Lawrence, esse fenômeno é a forma mais perfeita de comunhão e, ainda, a mais misteriosa (apud Beauvoir, 1997, 246).

Vale considerar, entretanto, que, ao usar a expressão “casamento fálico”, Lawrence acredita na supremacia masculina. Assim, o homem, para Lawrence, como bem aponta Beauvoir, não é apenas um dos elementos no casal, mas o ponto de conexão entre os dois (Beauvoir, 1997, 248-249). De fato, em *Lady Chatterley’s Lover*, Mellors tem o papel ativo não só na vida sexual, como também fora dela. Tem suas raízes no mundo sexual, mas escapa dele, enquanto Connie fica presa. Beauvoir observa que, na perspectiva de Lawrence, o pensamento e a ação têm as suas raízes no *phallus*; sem ele, a mulher não tem direito nem a um nem a outro: pode desempenhar o papel do homem, até mesmo brilhantemente, mas é apenas um jogo (Beauvoir, 1997, 249).

Sobre o tema da sexualidade e do conhecimento, Freud afirma que o comportamento do ser humano em assuntos sexuais é sempre um protótipo das outras formas de reagir para a vida. A pessoa que se abstém da satisfação sexual, assume também uma atitude conciliatória e resignada em outras esferas da existência, em vez de ter uma atitude mais poderosamente ativa. Freud aponta o sexo feminino como exemplo para ilustrar a sua tese sobre o assunto. Para o psicanalista, a educação que a mulher recebe impede que se ocupe intelectualmente com problemas sexuais, apesar de ter sede de conhecimento (Freud, 1997, 25).

Entretanto, observa-se que Connie descobre-se sexualmente através de Mellors, mas o conhecimento que adquire do corpo, do prazer, do jogo a faz abandonar a transcendência pessoal e dedicar-se a apoiar a transcendência masculina. Ressalte-se, contudo, que Lawrence não apenas delinea a personagem feminina como um ser passivo, receptáculo das paixões, mas o autor expõe também a importância desse elemento, que soma, na totalidade, todos os aspectos que constituem o Outro. Lawrence não constrói uma personagem feminina má; ao contrário, a mulher é boa, mas subordinada. Lawrence oferece ao leitor um ideal de mulher, aquela que aceita ser definida como o Outro. Entretanto, segundo Beauvoir, a mulher, enquanto, o Outro, desempenha um papel em que o indivíduo humano, ainda que para transcender-se, precisa aprender aquilo que é, mais completamente (Beauvoir, 1997, 282).

Apesar disso, é evidente a forma com que Lawrence lida com a independência e a sexualidade da mulher, fugindo dos modos convencionais de representação do casamento romântico, como o fizeram o seu antecessor inglês Thomas Hardy (em *Jude the Obscure*) e a norte americana Kate Chopin (em *The Awakening*).

Lawrence transforma o corpo em agente e objeto de desejo. Corpo que se adorna com significação no campo do desejo; desejo que é sempre sexual, sendo, por extensão, como vimos, o desejo de conhecimento. Como diria Peter Brooks, nas pegadas de Freud, o corpo como um projeto epistemológico (Brooks, 1993, 5). Corpo que se abre ao conhecimento e que permite, ao mesmo tempo, ser dominado.

É importante observar que, uma vez que o corpo erótico tanto encoraja quanto desestabiliza a ordem social, ele, inevitavelmente, entrelaça-se com o político. Assim, se considerarmos que o corpo implica necessariamente sexualidade (não apenas biológica, mas enquanto conjugação de desejos e interdições conscientes e inconscientes que estruturam as concepções humanas de si como seres de desejo), o corpo será sempre prisioneiro da cultura, e como tal também do discurso.

Referências bibliográficas:

BEAUVOIR, Simone de. *The Second Sex*. London: Vintage, 1997.

BROOKS, Peter. *Body Work*. London: Harvard University Press, 1993.

LE BRETON, David. *As paixões ordinárias*; antropologia das emoções. Rio de Janeiro: Editora Vozes, 2009.

FREUD, Sigmund. *Sexuality and the Psychology of Love*. New York: Touchstone, 1997.

FRYE, Northrop. *The Secular Scripture; a Study of the Structure of Romance*. Cambridge: Harvard University Press, 1976.

LAWRENCE, D. H. Pornography and Obscenity. In: KERMODE, Frank et. al. *The Oxford Anthology of English Literature*. Oxford: Oxford University Press, 1973. V. 2, p. 1957-1968.

_____. *Lady Chatterley Lover*. London: Penguin Group, 1993.