

ESTUDOS INGLESES

Ensaio sobre Língua, Literatura e Cultura

Coordenação

de

Gualter Cunha

MINERVA

Coimbra

O ROMANCE FAMILIAR EM *WOMEN IN LOVE*

Margarida L. Losa

A publicação póstuma do Prólogo de *Women in Love* veio ajudar a explicar alguns dos aspectos mais obscuros deste romance de D. H. Lawrence. Este Prólogo, omitido tanto da edição americana de 1920 como da edição inglesa de 1921¹, refere a posição peculiar do protagonista Rupert Birkin no início do romance, situado como que num dos vértices de um triângulo constituído por si próprio, a sua namorada e companheira de ideias Hermione Roddice e um seu amigo recente, Gerald Crich. Rupert sente-se simultaneamente atormentado na sua relação com Hermione e embaraçado pela sua atracção por Gerald. Nos capítulos seguintes das versões do romance saídas a público, uma nova personagem irá associar-se a este primeiro triângulo emocional da vida de Birkin, transformando-o em quadrilátero: essa personagem é Ursula Brangwen, descrita como uma mulher sensível e expectante, de uma beleza terna e fresca e com um olhar luminoso (*WL/PB*, 54, 85, 217). Primeiro Hermione, logo nos primeiros capítulos, e depois Gerald, nos capítulos finais, irão desaparecer da vida de Rupert. Restará apenas Ursula. No diálogo com que o romance termina, Rupert exprime a falta que sente de Gerald e, em geral, da união com outro homem, ou seja, exprime o desejo de ter uma espécie de amor diferente para além do que tem com Ursula. À luz do Prólogo este final ganha mais sentido pois havia sido

¹ Ver George H. Ford, "Introductory Note to D. H. Lawrence's Prologue to *Women in Love*", *Texas Quarterly*, VI (Primavera, 1963). O Prólogo foi subsequentemente incluído em Warren Roberts e Harry T. More, eds. *Phoenix II: Uncollected, Unpublished, and Other Prose Works by D. H. Lawrence* (New York: Viking, P. 1970) e em Colin Clarke, ed. *D. H. Lawrence: The Rainbow and Women in Love: A Casebook* (London: MacMillan, 1969). Sob forma de Apêndice reaparece na recente edição de *Women in Love* organizada por David Farmer, Lindeth Vasey e John Worthel para a edição crítica da obras completas da Cambridge University Press. Daqui em diante esta edição será referida pela sigla *WL/CUP*. A edição americana do romance utilizada, contendo um Prefácio de Lawrence, será a da Modern Library (New York: Random House, 1950), que passará a ser referida pela sigla *WL/ML*. As citações do romance serão normalmente extraídas da edição organizada por Charles L. Ross para a Penguin Books, 1982, que será referida pela sigla *WL/PB*.

logo aí que a questão do relacionamento entre os dois fora lançada como um problema de difícil solução:

They knew they loved each other, that each would die for the other.
Yet all this knowledge was kept submerged in the soul of the two men.
Outwardly they would have none of it. Outwardly they only stiffened
themselves away from it.

. . . .

They scarcely knew each other, yet there was this strange, unacknowledged,
inflammable intimacy between them. It made them uneasy. (*W/LCUP*, 490)

Com efeito, o enredo do romance é essencialmente trágico, e é-o sobretudo porque Rupert e Gerald não conseguem entender-se. Gerald, sempre indesejado ou incapaz de se conhecer a si próprio, acaba por morrer no final, enroscado no seio simultaneamente macio e gelado de uma cordilheira dos Alpes, regressando assim, simbolicamente, à condição pré-natal de um sono sem regresso. O grupo constituído por Rupert, Gerald, Hermione e Ursula não é, contudo, o quadrilátero que mais se salienta ao longo do romance. Com efeito, as quatro personagens principais são Rupert, Gerald, Ursula e *Gudrun* e o enredo desenrola-se, principalmente, em torno das alianças e desavenças entre estas quatro figuras. Curiosamente há relações possíveis que não chegam a ocorrer. Assim, Ursula, representando de alguma maneira a essência da feminilidade, nunca chega a estabelecer qualquer relação de monta com Gerald que pode ser visto como representando, por seu turno, a essência da virilidade. E *Gudrun*, que oficia no mundo das Artes Visuais, nunca chega a estabelecer qualquer relação particularmente amistosa com o parceiro oficiante no mundo da Palavra que é Rupert. *Gudrun* recusa-se a levar Rupert a sério. Rupert, em contrapartida, não aprova os modos emancipados, a alegada inveja fálica e a falta de espontaneidade que nota em *Gudrun*. Ursula e Gerald, a confiar na narração, parecem ser invisíveis um para o outro¹. As relações amorosas que se estabelecem são sobretudo, por conseguinte, as de Rupert com Gerald e com Ursula, e as de Gerald com Rupert e com *Gudrun*. Se considerarmos que as duas irmãs *Brangwen*, tão diferentes uma da outra, estabelecem, não obstante, uma aliança entre si enquanto vestais do

¹ Em *Not I, but the Wind...* (New York, 1934), Frieda Lawrence admite ter tido um caso com Middleton Murry durante o período em que os dois casais (Murry, Katherine Mansfield e os Lawrence) conviveram. Esse foi precisamente o período que correspondeu à concepção e à escrita de *Women in Love*. Na medida em que Frieda tenha servido, parcialmente pelo menos, de inspiradora da figura de Ursula em *Women in Love*, esse dado não deixa de ser curioso. Tal hipótese de relacionamento não ocorre a D. H. Lawrence. No romance, Ursula apaixona-se exclusivamente por Birkin.

templo feminino, podemos ver constituir-se um quadrilátero com dois vértices masculinos, Rupert e Gerald, e dois vértices femininos, Ursula e Gudrun. Um dos desafios que o livro propõe é, precisamente, o de as relações amorosas não terem de ser imperativamente as de tipo heterossexual. (Em outras obras, como em *Sons and Lovers*, por exemplo, D. H. Lawrence mostrara também já como as relações amorosas heterossexuais não têm de ser invariavelmente intrageracionais e exogâmicas).

Há, contudo, um outro desafio que a leitura de *Women in Love* nos lança, como tentarei demonstrar. É o de os quatro protagonistas da história poderem ser interpretados como quatro vértices de um quadrilátero representando as figurações fantasmáticas existentes no interior de um único sujeito. Esta proposta de interpretação é coadjuvada pela forte carga de subjectivismo expressivo que atravessa o romance e que contamina senão todas as personagens, pelo menos os quatro principais protagonistas referidos, como se cada um deles mais não fosse do que uma faceta de um mesmo sujeito intimamente dilacerado. Com efeito, é o próprio D. H. Lawrence quem admite no breve Prefácio incluído na edição americana de 1920 que o romance só pretende ser "a record of the writer's own desires, aspirations, struggles; in a word, a record of the profoundest experiences in the self"¹. (E, a este propósito, note-se também como já F. R. Leavis, na sua famosa defesa da obra narrativa de D. H. Lawrence, publicada na década de cinquenta, classifica *Women in Love* como um "poema dramático"²).

Voltando de novo à questão do Prólogo, não é certamente a primeira vez que um autor censura ele próprio a sua obra, por razões que se prendem com critérios quer comerciais, quer de ordem política, religiosa ou moral. D. H. Lawrence tinha visto o seu romance anterior, *The Rainbow*, ser apreendido e retirado do circuito comercial pelas autoridades³. Mesmo com a Guerra terminada, era natural que os

¹ "Foreword", *WL/ML*, ix-x. Este Prefácio à edição americana aparece também incluído na antologia organizada no Reino Unido por Colin Clarke para a *Casebook Series* já referida na nota 1.

² D. H. Lawrence; *Novelist* (New York: Simon and Schuster, 1955/1969), p. 151: "From the moment the Brangwen girls begin their conversation about marriage, *the dramatic poem unfolds — or builds up — with an astonishing fertility of life*" (meus sublinhados).

³ Outro episódio célebre na vida de Lawrence, repetidamente referido nas inúmeras biografias. Veja-se, mais recentemente, o que sobre isso nos conta Keith Sagar em *D. H. Lawrence; Life into Art* (Harmonsworth: Penguin Books, 1985), p. 145-6. Por exemplo quando refere que "the government was anxious to discredit writers known to be against the war. Lawrence's dedication of *The Rainbow* to Frieda's sister Else cannot have helped. The magistrate, Sir John Dickinson, had lost his son at the front only six weeks earlier. At the hearing on 13 November, Herbert Muskett, prosecuting, quoted Douglas and Shorter [autores de recensões demolidoras em *Star e Sphere*, 22 e 23 de Outubro de 1915, respectivamente] and described the novel as 'a mass of obscenity... wrapped up in

editores continuassem apreensivos quanto à possibilidade de o mesmo vir a acontecer à obra que se assumia como continuação do livro anterior. Se *Women in Love* tivesse vindo a lume com o Prólogo, revelando claramente desde as primeiras páginas a centralidade dos dilemas sexuais de Rupert Birkin, isso poderia efectivamente ter constituído uma situação de escândalo, porventura não inferior àquela que viria posteriormente a caracterizar a divulgação em Inglaterra de *Lady Chatterley's Lover*, em 1928, após a impressão de uma edição restrita em Itália. Além da omissão do Prólogo demasiado explícito, Lawrence acabaria ainda por ter de introduzir várias modificações no texto, particularmente no da edição inglesa, não só a fim de evitar possíveis acções por difamação, oriundas de pessoas reais que poderiam considerar-se representadas na obra de modo inaceitável¹, mas também por razões mais obviamente relacionadas com a perigosidade de que se revestia o sancionamento de um amor homoerótico entre Rupert e Gerald². Uma das consequências mais imediatas da omissão do Prólogo, tanto na edição inglesa como na americana, foi a de colocar as duas irmãs Brangwen na posição de personagens centrais do capítulo de abertura. E ninguém ignora a importância que os primeiros capítulos têm para a economia semântica das narrativas. O próprio título escolhido acentua essa centralidade, provavelmente servindo assim a estratégia de Lawrence de não querer chamar desde logo a atenção do leitor para o assunto mais controverso do livro.

language which he supposed would be regarded in some quarters as an artistic and intellectual effort'. Legend has it that the (remaining) 1,011 copies were burned by the public hangman outside the Royal Exchange". Para que conste. As recensões de Douglas e Shorter podem ser consultadas na colectânea organizada por R. P. Draper *H. Lawrence: The Critical Heritage* (London: Routledge & K. Paul, 1970), pp. 93-97.

¹ Veja-se, por exemplo, a Introdução de Charles L. Ross à edição da Penguin Books de 1982 e, particularmente, a sua "Note on the Text", *WL/PB*, pp. 45-8. As pessoas que ameaçaram levar os editores a tribunal terão sido Lady Ottoline Morrell, por se sentir visada na personagem de Hermione Roddice, e Philip Heseltine, por se sentir visado, a si e à amante, nas personagens de Halliday e Pussum. Por causa disso estas duas personagens tiveram de mudar de nome e de fisionomia na edição inglesa preparada pela casa editora Martin Secker. Essa edição bastante retocada apareceu também expurgada, por exigência do editor, de algumas cenas mais chocantes e foi a que circulou no Reino Unido até 1982. Entretanto surgiu também um contencioso crítico entre os organizadores da edição crítica da Cambridge U. P. de 1987 e Charles L. Ross, responsável pela edição da Penguin de 1982, quanto à desejada fixação de um texto definitivo. Veja-se, por exemplo, a recensão de Ross "The Cambridge Lawrence" na revista (de Oxford) *Essays in Criticism*, vol. 38, nº 4 (Outubro, 1988): 343-5.

² Sobre este assunto veja-se, por exemplo, a apresentação de Harry T. More ao Prólogo de *Women in Love*, já referida no início deste artigo. Keith Sagar em *DHL: Life in Art*, p. 188, considera que Lawrence terá alterado a sua própria posição ideológica relativamente ao amor homoerótico durante o período que correspondeu à escrita de *Women in Love*, passando de uma atitude condenatória e de convite puritano à auto-repressão, para uma atitude de maior conciliação, que se revelaria nomeadamente a partir do manuscrito de 1919. Sagar aventa a hipótese de Lawrence se ter deixado influenciar pela candura de Walt Whitman, nomeadamente nos poemas da série "Calamus".

No entanto, sou da opinião que a leitura do romance se torna bastante mais transparente se efectivamente a fizermos à luz daquilo que nos é dito no Prólogo, não só devido ao modo como acentua o amor reprimido entre Rupert e Gerald, como devido à ênfase que é posta no desentendimento físico entre aquele e as mulheres, particularmente Hermione. De certo modo é o próprio puritanismo de D. H. Lawrence, transposto aqui para Rupert Birkin, que vai obrigar este último a confrontar-se lealmente com as dificuldades que sente existirem nas suas relações com o sexo feminino. Como afirma o narrador no Prólogo "a man cannot create desire in himself, nor cease at will from desiring" (*WL/CUP*, 500). Uma leitura, sem dúvida legítima, de *Women in Love* é a que entende o romance como um apelo para que comportamentos eróticos tidos por desviantes sejam social e moralmente enquadrados. Segundo essa leitura, o romancista pretende que aceitemos a verdade dos nossos desejos e aprendamos a viver com eles. Simultaneamente, não nos parece possível escamotear a evidência de que *Women in Love* é também um romance portador de uma pesada carga condenatória. Isto é, o romancista pretende condenar certo tipo de comportamentos, quanto mais não seja todos aqueles que derivam da prática civilizacional de impor ideias feitas, pré-concebidas, aos nossos actos, sujeitando-os a um controlo *contra natura*, o que mais tarde ou mais cedo redundará em agressão e violência. Ao mesmo tempo que a obra parece condenar claramente as práticas de ocultação e satisfação distorcida dos nossos desejos mais profundos, assim como a satisfação destes através da manipulação da vida de outras pessoas, ela também revela quão difícil é entendermos a existência desses desejos, a fim de os podermos aceitar com naturalidade e eventualmente os satisfazer. Em cada situação relacional que o romance nos apresenta, as personagens parecem correr sempre o risco de se verem envolvidas num conflito horrendo, saturado de sofrimento e frustração, propiciando a eclosão de violência homicida. E o risco de isso suceder parece igualmente grande, senão mesmo maior nas relações heterossexuais, sejam elas entre dois parceiros da mesma geração, ou entre parceiros de gerações diferentes, nomeadamente entre progenitor e progeneritura. E, no entanto, é justo salientar que, nem por isso, a relação amorosa entre Rupert e Ursula deixa de ser representada como a mais sedutora e *quente* da obra, sem contudo chegar ao ponto de retirar a esta última o que nos parece ser o seu carácter trágico dominante.

A omissão do Prólogo, a cunhagem de um título desajustado e o possível reforço da posição ocupada pelas "mulheres apaixonadas", não conseguem fazer desviar o romance do seu tema central, o do *laço matrimonial*, entendido nos seus múltiplos sentidos de ritual sagrado, mas também de laço constrangedor senão mesmo constritivo. Por razões que desconheço, Lawrence descartou o título de *The Wedding Ring* inicialmente previsto para o conjunto de *The Rainbow* e *Women*

in Love e que a meu ver corresponderia bem ao enredo de ambas as obras. (*Noah's Arc*, *Dies Irae*, e *The Latter Days* terão sido outros títulos previstos, estes já só para o actual *Women in Love*; em contrapartida o primeiro título utilizado para o conjunto de *The Rainbow* e *Women in Love* foi, efectivamente, *The Sisters*)¹. Tal como tantos outros romances modernistas, *Women in Love* parece, numa primeira leitura, condenar a hegemonia socio-cultural da família patriarcal tradicional. Jovens adultos como Gerald, Ursula e Gudrun fazem questão de se considerarem emancipados das suas famílias de origem. Além disso, a avaliar pelo que dizem uns aos outros, não estão muito interessados em constituir família segundo as matrizes herdadas da geração anterior. Ainda que manifestamente desejosos de encontrar uma solução satisfatória para as suas vidas sentimentais, não demonstram sentir grande necessidade de assegurar a continuação da espécie. Nenhum dos protagonistas principais planeia ter filhos, nem mesmo Ursula, que no entanto é, de entre as figuras femininas, a única caracterizada com tendências maternais². Embora isso não venha referido explicitamente no texto, poderá igualmente supor-se que para Gerald, sempre predisposto a defender as instituições, a importância do casamento na vida de um homem seja uma evidência não carecida de discussão e advenha sobretudo da necessidade de constituir família e ter descendentes.

Gerald é caracterizado, com efeito, como alguém que procura encarnar a todo o custo o papel de liderança que lhe está reservado pela sociedade patriarcal e capitalista. É Gerald quem preside ao banquete de casamento da irmã, no segundo capítulo; é Gerald quem superintende os negócios da família, como administrador das minas de carvão; é Gerald, enfim, quem sucede em tudo, ou quase tudo, ao pai, Mr. Crich, de quem é simultaneamente o sucessor inquestionado e o substituto rebelde. No entanto, Gerald, apesar da sua aparente grande força de vontade e energia física, vive rodeado de sinais de morte. O romancista caracteriza-o como o principal oficiante do crepúsculo dos deuses, isto é, do declínio da civilização industrial e tecnológica ocidental, declínio esse de que o próprio Gerald não tem consciência. Já em criança Gerald matara involuntariamente o irmão mais novo, ficando a ser, assim, o único filho do sexo masculino da família Crich. Durante o decurso do

1 A história das várias versões manuscritas que eventualmente conduziram ao aparecimento dos dois romances tem sido contada até à exaustão, embora nem sempre da mesma maneira. Veja-se, por exemplo, os já citados F. R. Leavis em *DHL: Novelist*, pp. 96-8, assim como Keith Sagar, *DHL: Life into Art*, pp. 102-93, que dedica precisamente dois longos capítulos à génese de *The Rainbow* e de *Women in Love*.

2 Conforme refiro mais adiante, é dito de Ursula que encara os seus homens como filhos. A única personagem que engravida no romance, tal como ele acabou por vir a público, é Pussum, a mulher escaravelho que reina no mundo de trevas da boémia londrina. Pussum intermeia de casos amorosos o seu relacionamento permanente com Halliday a quem atribui a paternidade do filho. Gerald é um desses casos.

enredo, revela-se impotente para salvar uma das irmãs de morrer afogada. Com a morte do Pai, sente-se ele também como que a morrer um pouco e, no final, ele próprio morre, não sem primeiro ter ameaçado estrangular Gudrun por esta se ter decidido a deixá-lo.

Lawrence torna bem explícita na obra a consciência de estar a escrever uma nova versão do *Götterdämmerung*, um crepúsculo no qual os deuses em declínio são sobretudo os Crich, ou os Crich mais os outros representantes das classes dominantes, não só os da área económica e política, mas também os da área cultural e estética. Na economia temática do romance Gerald é o representante da civilização industrial vigente e irá ser o grande sacrificado, morrendo nos Alpes, perto de um pequeno santuário com um crucifixo. Talvez a sua morte deva ser entendida como um símbolo do castigo merecido por todos aqueles que não souberam, ou não quiseram, emancipar-se da civilização repressora e negadora da Vida. Gerald, "the denier", tornara-se numa espécie de último reduto da civilização ocidental. Mas nem por ser caracterizado como domador de homens e de animais, ele deixou de nos ser apresentado como um ser em desagregação interna, inseguro no seu íntimo e comparável, por momentos, a uma criança de mama: "Like a child at the breast, he cleaved intensely to her, and she could not put him away" (*WL/PB*, 431)¹.

Como objecto de desejo de Gudrun, que lhe inveja a força e o poder, e de Rupert, que o ama e admira fisicamente, e que gosta de sentir-se o alvo da sua ternura, Gerald gera no texto sinais de grande ambivalência semântica e ideológica. Ele é o mais amado e o mais odiado; o mais lealmente amigo, paternal e terno, e o mais ausente, frio e violento. Nele se encarna a esperança de uma regeneração civilizacional possível, e com ele morre toda a esperança de uma solução diferente para os dilemas de uma civilização espartilhada entre a hipocrisia e o desespero, civilização essa, aliás, na eminência de ser desmascarada pelo escândalo para a

1 Nas últimas páginas do capítulo XXIV, intitulado em algumas edições "Death and Love", Lawrence mostra-nos um Gerald agoniado e desorientado. Sentindo-se impotente para sobreviver pelos seus próprios meios à doença e morte do Pai, procura uma qualquer tábua de salvação a que se agarrar. Já noite feita, vai primeiro a casa de Birkin. Não o encontrando, segue depois para a rua onde mora Gudrun. Acaba por penetrar na casa dos Brangwen sem ser visto e por subir furtivamente como um ladrão até ao quarto dela. Aí encontra-a já deitada e aguarda, de pé junto à cama, que ela aceda a ajudá-lo. Segue-se uma complexa cena de amor em que Gudrun se deixa utilizar por Gerald para que este se reconstitua. "And she, she was the great bath of life, he worshipped her. Mother and substance of all life she was. And he, child and man, received of her and was made whole. But the miraculous, soft effluence of her breast suffused over him, over his seared, damaged brain, like a healing lymph, like a soft, soothing flow of life itself, perfect as if he were bathed in the womb again" (*WL/ML*, 394). Esta cena faz lembrar uma outra em *Sons and Lovers*, quando Paul Morel vai procurar a ajuda de uma mulher amiga durante a doença da mãe. Tudo indica que se trata de uma experiência muito profunda vivida pelo próprio Lawrence.

inteligência que foi a Primeira Grande Guerra, durante a qual, aliás, o romance foi escrito¹.

O facto de *Women in Love* parecer condenar, numa primeira leitura, a hegemonia socio-cultural da família patriarcal, não significa, no entanto, que a família edipiana não esteja profundamente entretecida na estrutura temática do texto. No momento, ou na idade, em que cada uma das personagens pondera se deve ou não constituir família, verifica-se que cada uma delas está fortemente condicionada pelas suas relações afectivas passadas, com destaque para as relações endogâmicas. Ursula e Gudrun reflectem, no primeiro capítulo, acerca do casamento e da importância, nesse contexto, da figura do Pai, Mr. Brangwen. Quando Ursula pergunta à irmã o que sente pelo pai, esta responde: "I haven't thought about him: I've refrained" (*WL/PB*, 57). Mais tarde, quando Ursula se acha dividida quanto ao projecto de se casar com Rupert, o ambiente dentro de casa torna-se carregado, quase como se o pai, Mr. Brangwen, se sentisse na eminência de ser destruído. Quando a determinado momento, Ursula anuncia a sua decisão de casar no dia seguinte, o pai enfurece-se e dá-lhe mesmo uma estalada na cara. A fúria do pai parece entroncar no facto de Ursula se atrever a pôr em dúvida a primazia do seu amor por ela. No entanto essa mesma dúvida, ou a "ferida profunda" que a ruptura com o pai lhe causa (*WL/PB*, 457), parecem revelar-se úteis para facilitar a consumação da união entre ela e Rupert, nesse mesmo dia, na véspera da ida ao registo civil (cap. XXVII, "Flitting").

Se se aceitar a ideia de que *Women in Love* é o terceiro volume de uma trilogia encetada com *Sons and Lovers* e que Rupert Birkin é um *alter ego* de Paul Morel (e ambos *alter egos*, de marcada inspiração autobiográfica, do autor), então a vida desta personagem encontra-se perfeitamente documentada. No entanto, se isso for considerado abusivo, na medida em que Lawrence decidiu atribuir um nome diferente ao seu herói, teremos de concordar com Keith Sagar que em *Women in Love* Rupert Birkin é o único protagonista de quem se desconhecem as raízes: "He has no family and no past. He might have dropped from another planet" (SAGAR, 191).

E, a ser assim, se no que toca a referências aos namoros e outros relacionamentos esporádicos do passado de Birkin o texto não peca por defeito – além da relação intradiegetica com Hermione há outras alusões pontuais a experiências do passado nas conversas que trava ora com Gerald ora com Ursula –, já no tocante a questões de índole endogâmica teríamos de nos limitar talvez à famosa cena junto ao lago no capítulo XIX ("Moony") para, de alguma maneira, procurarmos indagar sobre os dilemas de tipo familiar de Rupert. No capítulo referido, supondo-se

1 Embora a leitura que faço aqui de *Women in Love* se baseie em critérios distintos dos adoptados por F. R. Leavis em *DHL: Novelist*, convirjo com este eminente crítico britânico na centralidade a atribuir a Gerald para a compreensão do romance, não obstante o título deste.

sozinho, Rupert atira pedras à imagem da lua reflectida no lago. A lua é apelidada de Cibele, a grande Mãe, e Rupert procura, em vão, destruí-la. Considerando o diálogo entre Ursula e Rupert que se segue imediatamente a esta cena, constata-se que este tem medo de ser "sorvido" ou "devorado" por ela. Talvez porque as mulheres são também (quase sempre) mães, Birkin não quer deixar conduzir-se por sentimentos de amor apaixonado na sua relação com nenhuma mulher. Só depois de uma cena de grande violência verbal é que ele e Ursula se sentem por momentos suficientemente libertos das suas inibições para aceitarem o facto de se sentirem atraídos um pelo outro. Rupert acaba por ceder perante a atracção que sente pela Mulher/Outra. Mesmo assim, nada de mais complexo e enredado do que as sequências narrativas subsequentes sobre o progredir da relação entre os dois amantes, incluindo o episódio trágico-cómico em que Rupert decide ser urgente pedir Ursula em casamento, como se precisasse, sem se aperceber disso, de se desculpar perante si próprio por amar uma qualquer *outra* mulher. Só que, ao chegar a casa de Ursula, Birkin encontra apenas o pai, Mr. Brangwen, acabando por se tornar este no primeiro destinatário do pedido. No contexto, a cena torna-se deveras embaraçante.

O relacionamento de Gerald com os seus progenitores também é apresentado com algumas marcas de problematização. Por um lado, a mãe, Mrs. Crich, queixa-se, logo no segundo capítulo de que, de todos os seus filhos, Gerald é o mais ausente: "He's the most missing of them all" (*WL/PB*, 74).

Há, efectivamente, no romance, uma ausência de caracterização visível de qualquer relação afectiva positiva entre Gerald e os pais. O leitor é informado de que Gerald estudara fora de casa e se desenvolvera longe da família até ao momento em que voltara para substituir o pai como gerente das minas. Os dois homens são descritos como pessoas completamente diferentes e em oposição surda um ao outro:

There had always been opposition between the two of them. Gerald had feared and despised his father, and to a great extent had avoided him all through boyhood and manhood. And the father had felt very often a real dislike of his eldest son, which never wanting to give way to, he had refused to acknowledge. He had ignored Gerald as much as possible, leaving him alone. (*WL/PB* 290)

Apesar de uma aparente falta de amor no relacionamento entre ele e os pais, o desenrolar da história não deixa, nem por isso, de colocar Gerald no seio de uma família que além de ser descrita como uma das mais poderosas da região, parece funcionar como um clã unido por laços muito fortes. No âmbito desse clã, Gerald é caracterizado como pertencendo ao totem do lobo, tal como a mãe. Quando o pai está prestes a morrer, a mãe preocupa-se com a saúde não do pai moribundo, mas de

Gerald, dizendo-lhe que ele tem o mau hábito de assumir demasiadas responsabilidades e que seria melhor deixar a cabeceira do pai e ir descansar: "You take too much on yourself. You mind *yourself*, or you'll find yourself in Queer street, that's what will happen to you" (*WL/PB*, 411).

Gerald é, com efeito, caracterizado como um homem demasiado virado para as suas responsabilidades exteriores e que, assim como não valoriza suficientemente a sua vida íntima, também não demonstra ter consciência da importância dos seus relacionamentos endogâmicos e, em especial, daquele que pode ser subentendido, efectivamente, como sendo a sua dependência emocional profunda da figura tutelar da mãe. Essa dependência é inconsciente e, em qualquer dos casos, ele seria a pessoa menos apropriada para a admitir. Nem por isso alguns desses relacionamentos obscuros deixam de ser aventados, como quando Rupert Birkin recorda o episódio do homicídio do único irmão do sexo masculino praticado por Gerald na infância ou quando, conversando com Gerald sobre as peculiaridades de Mrs. Crich e da sua "cria", Birkin contrapõe a Gerald que a suposta normalidade das pessoas é enganosa: "The most normal people have the worst subterranean selves, take them one by one" (*WL/PB*, 280).

Não competirá aqui analisar com mais detalhe esta obra, sobejamente conhecida e comentada, apesar de nem por isso deixar de continuar a albergar uma dose grande de indecifrabibilidade, continuando, talvez por isso mesmo, a produzir um sem número de leituras divergentes entre si, mais de setenta anos passados após a sua publicação. Parece-nos óbvio que D. H. Lawrence, ao mesmo tempo que quis contribuir para quebrar os tabus que rodeavam a representação literária de algumas questões melindrosas relativas à sexualidade e afectividade humanas, também, por outro lado, mostrou-se exímio em exercer o que nos parece ser uma forte contenção discursiva na caracterização desses mesmos problemas. As razões para essa contenção poderão ser de vária ordem, desde as estéticas às comerciais, desde as de ordem privada, como o pudor, às de ordem pública, como a prudência, aliás já aqui referida. Por outro lado, o próprio Lawrence poderá não ter tido consciência de tudo aquilo que intimamente desejava exprimir através da sua obra literária. O facto de o texto estar saturado de repetições e redundâncias poderá ter alguma coisa a ver com a impossibilidade de seu autor ultrapassar determinados obstáculos para chegar a um nível mais profundo de auto-conhecimento psíquico. Como Freud explicou, a repetição pode indiciar a necessidade de regressar ao lugar onde reside aquilo mesmo que gera o obstáculo ou a resistência à consciencialização¹. Talvez não seja por acaso que um dos conceitos

¹ Vejam-se os conceitos freudianos de, respectivamente, o "retorno do reprimido", por exemplo no ensaio "Die Verdrängung" ("Repressão"), de 1915; e da "compulsão para repetir", em *Jenseits des Lustprinzips* ("Para além do Princípio do Prazer"), de 1920.

mais insistentemente utilizados ao longo de todo o romance seja o de *darkness* (escuridão, trevas)¹. De certo modo, com a repetição desse conceito, Lawrence poderá estar a exprimir a sua própria incapacidade de interpretar as trevas com que as suas personagens, e ele próprio, se confrontam. Ele apenas revela ter consciência da importância dessa trevas para a vida das pessoas, sem no entanto manifestar conhecer o que significam².

Sem pretender eu própria, tão pouco, possuir a chave capaz de desvendar de uma vez por todas as trevas mais ou menos lodosas do inconsciente lawrenciano, proponho-me levantar aqui apenas uma questão restrita, a de indagar em que medida o enredo de *Women in Love* nos remete para a estrutura temática do romance *familiar* ou *romance das origens*. Como se sabe, a quaternidade é estruturadora desta temática, segundo a explicação aduzida por Freud no ensaio "O Romance familiar dos neuróticos", e, por extensão, também o parece ser das sequências dos mitos onde aparece narrado o nascimento e desenvolvimento do herói, conforme propôs Otto Rank³. E, se fizermos fé nas teses de Marthe Robert, a quaternidade será, com efeito, um tema estruturador de toda a vertente da "criança achada" da ficção narrativa em geral⁴. Num pequeno manual sobre *The Romance*, a autora, Gillian Beer, cita *Women in Love* como um exemplo moderno da aplicação desta temática da quaternidade sem, no entanto, explicitar como é que a vê realizada na obra⁵. Com efeito, analisando a superfície do texto, nenhum dos protagonistas se caracteriza

Ambos estes textos integram o volume XI, *On Metapsychology*, da Penguin Freud Library (Londres, 1991).

1 Procurei salientar a importância para uma interpretação adequada da obra de Lawrence, e em particular deste romance, da constelação de ideias agrupáveis em torno do conceito genérico de "darkness" na minha Dissertação de Licenciatura, "As Trevas e o Romance *Women in Love*: Perspectivas para o Estudo da Obra de D. H. Lawrence" (Faculdade de Letras da Universidade de Lisboa, 1970). Nesse trabalho, não publicado, procurei associar as ideias de D. H. Lawrence às correntes filosóficas europeias da Filosofia Vida e do Vitalismo, e a sua prática estética ao Expressionismo, na esteira, aliás, de alguns escassos ensaios comparativos que, à época, já apontavam nesse sentido.

2 Os ensaios de Lawrence "Psychoanalysis and the Unconscious" (1921) e "Fantasia of the Unconscious" (1922) demonstram um conhecimento muito incipiente das teorias freudianas e, na minha opinião, as propostas de autoconhecimento psíquico que esses dois ensaios contêm não vão para além daquilo que o autor já transpusera para os romances publicados até então.

3 "Der Familienroman der Neurotiker" ("Romances Familiares"), 1909. Incluído no vol. VII, *On Sexuality*, da Penguin Freud Library (Londres, 1991). A tradução inglesa de 1914 do ensaio de Otto Rank (cuja versão alemã original é de 1909) foi recentemente incluída num volume intitulado *In Quest of the Hero*, com introdução de Robert A. Segal e editado, em 1990, pela Princeton University Press na sua colecção "Mythos".

4 *Roman des Origines et Origines du Roman* (Paris: Gallimard, 1976). A 1ª edição é de 1972.

5 *The Romance* (London: Methuen, 1970).

por ter uma dupla de progenitores: um par modesto, benévolo, presente, mas biologicamente falso; outro par poderoso, hostil, ausente, mas biologicamente verdadeiro. A temática da dupla progenitura e o consequente percurso do herói na busca de vindicação e reposição do seu *nome*, isto é, da própria identidade e soberania, faz parte integrante, efectivamente, do que se tem entendido por *romance familiar* ou das *origens*. Mas apesar de o enredo do romance de D. H. Lawrence não parecer ter a ver com essa temática, Gillian Beer não deixará de ter razão ao citá-lo como exemplo de *quaternidade* e, conseqüentemente, de ficção "romanesca". Isto é, de um tipo de ficção susceptível de ser agrupado na classe genérica de "*romance*", mais do que na de "*novel*", correspondendo esta última ao que normalmente designamos por romance realista, caracterizado mais frequentemente por uma temática de estrutura ternária¹.

Logo no início, como vimos, as duas irmãs conversam uma com a outra acerca das suas perspectivas quanto a um possível casamento. Gudrun mostra-se interessada em encontrar um marido rico e de estatuto social elevado. Ursula, pelo contrário, parece vislumbrar a hipótese de casar com alguém de um estatuto semelhante ao dela, mas receia a monotonia da vida matrimonial, com o marido a chegar todos os dias a casa, vindo do trabalho, à mesma hora, dizendo o mesmo olá e dando o mesmo beijo. Enquanto Ursula admite que o aparecimento de filhos poderá fazer variar este quadro pouco sedutor, Gudrun recusa-se sequer a pensar nessa hipótese: "I get no feeling whatever from the thought of bearing children" (*WLPB*, 55).

Mais adiante, ainda no primeiro capítulo, é a vez de sermos apresentados a Gerald. Este aparece-nos enquadrado por todo o clã Crich, pois que se trata de celebrar o casamento da irmã, Laura Crich. A mãe, Mrs. Crich, é-nos descrita como "a queer unkempt figure, in spite of the attempts that had obviously been made to bring her into line for the day" (*WLPB*, 61). A noiva chega à Igreja antes do noivo. Quando este finalmente aparece, na posição embaraçosa de vir em último lugar, a noiva resolve fazer sobressair ainda mais a situação, agarrando na cauda do vestido e correndo para o altar, para aí chegar primeiro também. O noivo corre atrás dela, e cá fora, perplexo e tornado inútil, fica "the dark, rather stooping figure of Mr. Crich,

1 "Là est bien en effet la ligne de partage des deux grands courants que le roman peut suivre et a effectivement suivi au long de son histoire, car à strictement parler il n'y a que deux façons de faire un roman: celle du Bâtard réaliste, qui seconde le monde tout en l'attaquant de front; et celle de l'Enfant trouvé qui, faute de connaissances et de moyens d'action, esquivé le combat par la fuite ou la bouderie" (Robert, 74). Segundo Marthe Robert, enquanto a Criança Achada imagina a existência de um par de progenitores duplicador e negador do par com quem vive, o Filho Bastardo desdobre apenas um dos progenitores, o Pai, no caso da criança do sexo masculino. Entre as duas fases realiza-se a "queda" no mundo da realidade e da sexualidade culturalmente repartida por dois sexos opostos.

waiting suspended on the path, watching with expressionless face the flight to the church" (*WLPB*, 67). O que parece poder deduzir-se do modo como os pais Crich são descritos no romance é que, apesar de ricos e poderosos, são agora seres não só em declínio físico, devido à idade, mas também em declínio social relativamente a um estatuto anterior quasi mítico que detinham. Apesar de Mr. Crich ser o principal proprietário das minas de carvão da região, ele já não representa o poder: nem nas minas, nem em casa. O herdeiro, o primogénito, é Gerald. Competirá a Gerald corporizar o destino trágico dos Crich.

Tal como Gerald, Hermione é filha de um dos mais antigos proprietários de terras da região. O pai é um aristocrata e o irmão é deputado. No seu conjunto a família dos Roddice representa o poder cultural e político imediatamente antes do eclodir da Primeira Grande Guerra. Também Hermione, apesar da sua pose de grande dama e das suas preocupações culturais e sociais, é caracterizada como se sentindo intimamente à deriva. Ela vê em Rupert e nas suas ideias iconoclastas uma possibilidade de saída do impasse civilizacional em que se encontra. Talvez por isso, ela não quer abdicar da sua posição de companheira exclusiva de Rupert. De certo modo, Hermione depende, para se afirmar num mundo em mudança, do seu relacionamento com, ou da sua colagem a, um homem de uma classe inferior. (É como se só as classes baixas pudessem ser portadoras dos possíveis germens da renovação social)¹.

Os progenitores Brangwen representam, por seu turno, a dupla de pais humildes. Associados a essa sua humildade social e económica, aparecem Ursula e Rupert. Gudrun, apesar de irmã de Ursula, vive já uma vida de artista independente nas capitais da Europa e, devido a esse seu estatuto, convive com gente de classes sociais elevadas. A sua maneira de vestir revela o seu complexo de superioridade e a sua arrogância. Uma das razões porque ela terá deixado de pensar no pai, conforme afirma no primeiro capítulo, poderá também ser a de ter abandonado o meio social em que nasceu. Gudrun aspira à fama e à glória. Ursula, mais modesta, limita-se a querer preservar a sua independência e liberdade: contenta-se com uma vida simples, desde que encontre o amor. Enquanto Ursula encara os seus homens "como filhos", "she saw her men as sons, pitied their yearning and admired their courage, and wondered over them as a mother wonders over her child, with a certain delight in their novelty" (*WLPB*, 341). Gudrun vê os homens como o campo inimigo que tem de ser conquistado e vencido. Não é por acaso que, ao chegar a Beldover, Gudrun

¹ Ver também Kenneth Innis, *D. H. Lawrence's Bestiary* (The Hague: Mouton, 1971), p. 153: "Birkin, socially inferior to Hermione, is a school inspector whom his patroness, in courtly tradition, would polish and refine. Lawrence radically rejects the male vassalage involved in this medieval heritage. His counter-myth is of the cultured lady finding health and salvation by stepping 'down' to a vital, outlaw representative of her social inferiors".

canaliza as suas ambições de poder para o projecto de um casamento com um homem rico. Gerald irá servir de objecto desse projecto perverso de conquista, típico de uma amiga da guerra como é Gudrun, como o seu próprio nome – *Guthr+Runa* – indicia.

Em resumo, e sem precisar de esforçar a nossa capacidade de interpretação, não é difícil de observar que há efectivamente uma dupla de progenitores em *Women in Love*, a dos ricos e poderosos, os Crich, e a dos pobres e humildes, os Brangwen. Mas se isso corresponde efectivamente a um dos aspectos da "saga standard" do herói contida no *romance familiar*, a quem é que poderemos atribuir a função de herói ou de sujeito da *estória* ou *aventura*? Uma das respostas possíveis a esta pergunta é a de considerar que o herói se reparte efectivamente pelos quatro protagonistas, isto é, pelos quatro vértices do quadrilátero, cada um deles representando uma das facetas da aventura mítica do herói. Gerald e Gudrun, um no mundo da Indústria e o outro no mundo da Arte, representam a detenção do maior poder e da melhor posição social possível no mundo tal como ele existe. Eles estão, no entanto, condenados a falhar ou a perecer porque esse mundo está, ele próprio, na eminência de ruir. As conquistas de Gerald e Gudrun são, pois, efémeras, as suas vitórias são pírricas. Sendo aparentemente os herdeiros legítimos do poder na sociedade tal como ela existe no presente, eles irão ter de ceder o seu lugar ao par mais modesto e destituído, Birkin e Ursula. Estes, não querendo aparentemente possuir nada, nem sequer uma cadeira (veja-se o sintomaticamente pequeno capítulo XXVI, intitulado "A chair"), são, não obstante, os que mais merecem apropriar-se do verdadeiro poder e da única riqueza possível, a *Vida*, ao terem a coragem de cortar com as amarras que os prendem ao mundo presente e ao cultivarem, acima de tudo, a sinceridade e transparência dos sentimentos. É como se a única atitude coerente a tomar num mundo em declínio, ou mesmo em processo de auto-destruição, fosse, precisamente, recusar a *herança do passado*. Só assim se estará disponível para receber a *herança do futuro*. Para Ursula e Birkin a melhor maneira de encarar esse futuro eventualmente ainda possível (não nos esqueçamos que o livro está a ser escrito em plena Grande Guerra), é através do despojamento, da emancipação cultural, da rejeição dos valores existentes para dar lugar a eventuais valores novos, mais autênticos. A ironia trágica da história consiste em que, nem por isso, Gerald deixa de ser a encarnação de um dos ideais de Rupert Birkin, ou Gudrun a encarnação de um dos ideais de Ursula. (E, cruzadamente, Gudrun representa a *anima* e a *sombra* de Gerald, tal como Birkin é o *animus* e a *sombra* de Ursula). E, nem por isso, deixa de haver no romance um conjunto de outros debates encabeçados de modo diferente por cada um dos vértices do quadrilátero.

No sentido em que Rupert Birkin se comporta como o rosto mais visível do sujeito da *estória* ou, melhor dizendo, na medida em que parece assumir-se como

porta-voz das ideias do autor, poder-se-á pensar que os restantes três protagonistas representam principalmente os desejos e os medos objectivados desse sujeito. Não creio, porém, que a equação dos elementos actanciais da obra possa ser feita assim de forma tão simplificada. Com efeito, Ursula, enquanto prolongamento da personagem central de *The Rainbow* e não só, deverá ser também considerada parte integrante do sujeito da estória. Sem haver recurso explícito à técnica do monólogo interior, há, não obstante, o confiar de segmentos importantes da narração ao ponto de vista de Ursula. Em certo sentido, pois, Ursula e Rupert constituem-se como partes integrantes de um mesmo sujeito, um sujeito de sensibilidade "feminina", capaz de se sentir reconciliado com a natureza simples das pequenas coisas da vida. (Ao mesmo tempo que, contraditoriamente, Ursula é também temporariamente objecto da hostilidade de Birkin, quiçá enraizada num complexo não resolvido da inveja da maternidade (*mother envy*), existente no seu criador e alter ego, D. H. Lawrence). De uma maneira semelhante, também Gudrun e Gerald se constituem em partes integrantes de um único sujeito de sensibilidade "masculina", representando ambos a valorização de impulsos de domínio e agressão face aos valores de cedência e conciliação da dupla Ursula/Birkin. (Ao mesmo tempo que Gerald é também objecto da hostilidade de Gudrun, enraizada numa sua admitida inveja fálica). E não há pois que ter ilusões: sem Gerald, Birkin (ou Birkin mais Ursula) sente-se incompleto. E Ursula, bem pouco autosuficiente na sua qualidade de mulher, apesar de potencial encarnação da toda-poderosa Deusa Mãe, não deixa de invejar a "masculinidade" que encontra representada pela vida livre, emancipada e de aparente auto-domínio e sangue frio da irmã. Não será, pois, de todo abusivo afirmar que o herói/sujeito de *Women in Love* é um ser dividido entre o desejo de beleza, força física, poderio social e económico encarnados em Gerald e Gudrun – o par sucedâneo dos Crich; e o desejo, contraditório com o anterior, de querer aceitar a fragilidade física e a modéstia social e económica em nome de uma maior frontalidade de ideias e uma maior sinceridade emocional, ideais representados por Birkin e por Ursula, o par sucedâneo dos Brangwen. O herói da estória tem pois quatro rostos que se podem agrupar por dois polos contrários e dois contraditórios. Há, por um lado, a oposição dos dois sexos entre si, mas há, por outro, a contradição entre duas opções ideológicas. São os órfãos da fortuna, Birkin e Ursula, os únicos que porventura merecerão herdar o futuro da humanidade, caso esse futuro exista. Birkin e Ursula, contrariando as aparências, irão encarnar o mito na vertente da Criança Achada que, inicialmente, parecia corresponder melhor ao percurso de vida brilhante de Gerald e Gudrun.

Portanto, só aparentemente o tesouro que o herói da aventura busca está nas mãos de gente rica e poderosa como os Crich, os Roddice e, finalmente, a correspondente dupla que lhes sucede, Gerald e Gudrun. O verdadeiro tesouro a

alcançar poderá ser alguma coisa bem mais preciosa mas bem menos visível, alguma coisa que se esconde no interior de cada um de nós, e para a conquista da qual, Gerald, aparentemente, o herdeiro *legítimo*, se revela impotente. Com efeito, nenhuma herança civilizacional terá valor se não pressupuser a própria sobrevivência da humanidade. É a dupla Ursula Brangwen, filha de gente humilde, professora em Beldover, e Rupert Birkin, sem linhagem nem estatuto social dignos de qualquer registo, quem vai provar ser merecedora da herança civilizacional que gente como Gerald Crich (e Hermione Roddice) já não tem capacidade anímica para administrar.

Em certo sentido, portanto, poder-se-á afirmar que Gerald e Gudrun representam a objectificação dos desejos descartados de Birkin e Ursula¹. Eles, sim, são filhos bastardos. Contudo o livro não trata apenas da objectificação dos desejos de ascensão social no mundo do Poder, da Riqueza e da Arte. Gerald representa também o protótipo da virilidade e, como tal, aquilo que Birkin, não sendo, desejaria ser. Se assim é, ao renunciar identificar o objecto da demanda mítica com aquilo que os Crich e os Roddice representam, Birkin poderia estar também a percorrer o caminho mais difícil da renúncia de um ideal de poder e masculinidade que, cada qual à sua maneira, Gerald e Hermione parecem ambos invocar e ver cumprido. Mas quanto a isso, a renúncia a essa "riqueza" parece ser bem mais difícil de aceitar por parte de Birkin. Como o indicia, por exemplo, o diálogo entre Ursula e Birkin no final do romance após a morte de Gerald:

'Did you need Gerald?' she asked.

'Yes', he said.

'Aren't I enough for you?' she asked.

'No', he said. (*WL/PB*, 583)

O não entendimento trágico entre Gerald e Birkin poderá efectivamente representar a maior clivagem ideológica no seio do sujeito quadripartido da história. Birkin, ao aparentar não querer *ser* (como) Gerald, não consegue, no entanto, abdicar do seu desejo de querer *ter* Gerald, agindo como se quisesse obrigar este a *ser* (como) Birkin. Neste contexto não será ilícito afirmar que todas as cenas amorosas do romance se reportam a um só sujeito, por um lado, e a um só objecto, por outro. Só que tanto sujeito como objecto agem como seres mutantes encarnando sucessivamente nos quatro protagonistas principais. Se se tem admitido, por exemplo, que a

¹ Em *River of Dissolution* (London: Routledge & K. Paul, 1969), pp. 71-87, Colin Clarke insurge-se, a meu ver bem, contra uma forte corrente da crítica Lawrenciana que tende a reduzir o romance a uma luta entre dois pólos, o do Bem (Birkin e Ursula) e o do Mal (Gerald e Gudrun e quase todas as restantes personagens). Esta crítica teria vindo na esteira da proposta salvacionista de F. R. Leavis de 1955, já por nós referida.

personagem de Ursula se inspirou em Frieda von Richthofen, mulher de Lawrence, tem-se escamoteado que Gudrun, ela também, se deverá ter inspirado em Frieda von Richthofen¹. Do mesmo modo não é só Birkin que, autobiograficamente, se inspira no próprio D. H. Lawrence. Também Gerald "é" Lawrence: ou se não o é, quereria tê-lo, já que não sente poder sê-lo. Com efeito, o *locus* gerador das maiores resistências e das maiores teimosias é, precisamente, este que gira em torno da figura amada e odiada de Gerald. Como *ser* Gerald, *não o sendo*? Como persuadir Gerald a *dar-se*, para que Birkin, não o tendo, possa tê-lo? Ao longo da obra, quase parecendo um gesto de vingança perante uma situação de paixão contrariada, o autor/narrador atribui a Gerald o maior conjunto de relações heterossexuais frustradas. (Relatadas, aliás, de modo demasiado rigoroso e respirando demasiada sinceridade para não serem inspiradas na vivência do próprio Lawrence). Em contrapartida, esse mesmo autor/narrador brande, como uma grande vitória, o relacionamento de Birkin com Ursula apesar de esse relacionamento ter sido caracterizado à partida por grandes hesitações e inibições – veja-se, por exemplo, o capítulo XIII, "Mino" –, e apesar de, no sentido físico, parecer assentar num menor grau de exigência, numa maior humildade e tolerância recíprocas.

Finalmente, como na "saga standard" do mito, não faltará o gesto homicida. Mr. Crich morrera doente numa das encruzilhadas da vida. Gerald, esse, ergue-se até uma cordilheira dos Alpes para se deixar cair e morrer de dilaceração e desintegração íntima. Gudrun, fria e intrépida, contribui para destroçar o coração frágil de Gerald, ao trocá-lo por uma vida livre de artista boémia. Gerald, num ataque de fúria, quase a estrangula. A própria morte de Gerald é simultaneamente um homicídio e um suicídio. Um homicídio perpetrado à distância tanto por Gudrun como pelo autor ou sujeito implícito da obra, D. H. Lawrence; e um suicídio, porque Gerald, sentindo-se impotente na sua qualidade de *alter-ego* rico, poderoso e viril de D. H. Lawrence, se deixa morrer, desalentado, no seio, ou mais propriamente no ventre gelado, de uma montanha coberta de neve: "He was bound to be murdered, he could see it. This was the moment when the death was uplifted, and there was no escape" (*WL/PB*, 574).

No fim resta tão só a luz ao fundo do túnel e a dúvida sobre se Gerald terá ou não levado consigo o tesouro e a soberania destinados ao herói da história, ao filho legítimo. Seria ele, juntamente com Gudrun, aqueles a quem a profecia destinara que salvassem o reino dos homens? Ou estaria esse destino antes reservado a Birkin, o

1 Sobre Frieda e família veja-se o exaustivo estudo biográfico de Martin Green, *The Von Richthofen Sisters: The Triumphant and the Tragic Modes of Love* (New York: Basic Books, 1974). Entre outras personalidades da época este livro trata também de D. H. Lawrence, particularmente no seu relacionamento com a Alemanha, e de Max Weber, o homem admirado e amado por Else von Richthofen. Este estudo é um manancial de dados históricos interessantes para a cultura europeia que mediou entre 1870 e 1970.

sobrevivente, o aparente Filho Bastardo, aliado a Ursula? Ou será antes que, como refere Keith Sagar, D. H. Lawrence teria passado a acreditar, influenciado por Walt Whitman, que "the sheer friendship, the love between comrades, the manly love alone can create a new era of life" (SAGAR, 191), sentindo-se por isso a sua criatura e alter-ego Birkin mutilado e diminuído com o desaparecimento dessoutro alter-ego Gerald, ou seja, com a não existência de um tão imprescindível e desejado companheiro masculino de caminhada?¹

Se a nossa análise estiver correcta, será necessário admitir a sobreposição de dois enredos no romance, eles também como que correspondendo à projecção duplicadora do *romance das origens*. Para um enredo que equivalha à rejeição da falsa herança no contexto de uma demanda pela herança verdadeira, poder-se-á entender que Birkin e Ursula, quais Crianças Achadas, são os seres destinados à sua conquista, ao seguirem na senda do despojamento material e da libertação de quaisquer amarras à sociedade vigente. Mas a esse enredo sobrepõe-se um outro, talvez mais demoníaco, subterrâneo e grotesco, que corresponde à perda da herança e à queda na realidade degradada e madrasta do Filho Bastardo. Se a pequena chama de uma consciência diferente da Vida sobrevive com Birkin e Ursula, o grande sonho apolíneo que a figura de Gerald corporizou, morre catastroficamente. Com Gerald morre o Pai, a Família, a Pátria. Em suma, morre o último Homem capaz de salvar a sociedade patriarcal ocidental. E morre também o princípio masculino de que Birkin sente a falta. Resta a Birkin e a Ursula, criaturas e alter egos femininos do autor, percorrerem os estreitos e obscuros caminhos das Trevas na esperança de um renascimento qualquer. E se podemos considerar a cena central do primeiro enredo o capítulo XIX ("Moony"), a do segundo será então o capítulo XX "Gladiatorial". Estou, no entanto, em crer que o fim trágico de Gerald e de tudo o que ele representa é aquilo que caracteriza o vector principal da estratégia narrativa unificadora da temática do romance. Os deuses ou pais míticos, representados pelo clã Crich e pelos belos e brilhantes seres que são Gerald e Gudrun, pereceram. Gerald, tendo por totem o lobo, não soube ou não pôde entender a importância de satisfazer os seus desejos mais autênticos, mas também mais subversivos, emanados das profundezas do seu ser. Deixou-se imolar, vítima das convenções comportamentais instituídas, vítima da sua própria decisão voluntarista de se controlar racional e civilizadamente. Morreu de frio, no seio da virtude e da pureza. Gudrun, pelo contrário, optando por explorar livremente as emoções e as sensações, entregou-se voluntariamente à vida semi-subterrânea e demoníaca do mundo da boémia artística, cujo animal totémico é o

1 A citação do ensaio de Lawrence sobre Walt Whitman referida por Keith Sagar foi extraída da versão desse ensaio contida na obra *The Symbolic Meaning: The Uncollected Versions of Studies in Classic American Literature*, ed. Armin Arnold (Londres: Centaur Press, 1960), p. 263.

Escaravelho. Enveredou por um mundo corrupto, fervilhante e viscoso. De certo modo, morreu também. Sobraram Ursula e Birkin, o par humilde, inseguro, despojado, incompleto, decidido a recomeçar do nada ou do pouco que resta:

'I should like to go with you – nowhere. It would be rather wandering just to nowhere. That's the place to get to – nowhere. One wants to wander away from the world's somewhere, into our own nowhere'.

Still she meditated.

'You see, my love', she said, 'I'm so afraid that while we are only people, we've got to take the world that's given – because there isn't any other'.

'Yes there is', he said. 'There's somewhere where we can be free'.

(WL/PB, 398)