

A PERCEPÇÃO FÍSICA E A ATRACÇÃO PELA EXISTÊNCIA EM *TO THE LIGHTHOUSE* (V.WOOLF) E *A PAIXÃO* SEGUNDO G.H. (C. LISPECTOR)

Alda Correia

O corpo é, de um certo ponto de vista, a arena onde toda a experiência se regista, integra e relativiza, para se transformar em resposta e reformulação. Ele tem sido ao longo da história da cultura e do pensamento ocidentais frequentemente desvalorizado em relação à mente, mas com o pensamento de Merleau-Ponty adquire estatuto filosófico, sendo entendido como comunicação com o enquadramento físico e social em que se move, e inclusivamente como linguagem. Aqui não há significado que não esteja “incorporado”, nem matéria que não seja “significativa”; o uso da mente é inseparável da natureza física, corporal e integrada no mundo, a mente que percebe é um corpo materializado, o pensamento é um prolongamento da percepção. Entre o ser humano e o mundo, entre o pensamento e a matéria, existe simbiose e não exclusão, uma contínua *dialéctica* circular entre o mundo constituinte da consciência e o mundo constituído, entre o espírito e a natureza. A vida do corpo e a percepção instalam-nos nas coisas e apresentam-nos-las antes da reflexão. Esta dialéctica da percepção mostra-nos que é impossível estabelecer uma divisão entre o que há de natural no indivíduo e o que provém da sua formação sócio-cultural: os dois elementos não são distintos mas formam parte de um único fenómeno global em que só há imanência na transcendência e o inverso (Sáenz, 2002: 196). Por isso, é necessário re-situar o cultural no corporal e este naquele.

A nossa possibilidade de expressão parte da natureza corpórea. O corpo entrelaça a natureza com a linguagem, ou seja, é expressão simbólica e gesto primordial, acto que articula o mundo, como compreensão do mundo e for-

ma de o viver. O corpo vive com a linguagem e a narrativa e em ambas, em parte porque o lado físico da linguagem se estende ao lado físico do mundo fenomenológico e vice-versa. Esta reversibilidade entre linguagem e objectos (devida à materialidade que partilham), traduz-se na narrativa, na utilização da linguagem como objecto, explorando-se por vezes mais a sua exterioridade do que o seu significado. A intercorporalidade entre corpos e coisas, entre corpo humano e mundo está presente, ainda que de formas ligeiramente diferentes, nos romances *To the Lighthouse* (1927) e *A Paixão segundo G.H.* (1964). Este não é o corpo feminino, preso a papéis sociais ou um corpo visionário, imaterial, onde se podem projectar imagens reprimidas, mas sim um corpo que constrói o entendimento da existência através da própria experiência de percepção. Em ambos os textos o palpável, os objectos e fenómenos não-humanos servem de ponto de partida para estabelecer coerência e continuidade na narrativa, através da exploração de uma linguagem, que os vai aproximando e afastando dos fenómenos humanos. A propósito deste encontro diz Merleau-Ponty:

D'où vient que je donne à mes mains, notamment, ce degré, cette vitesse et cette direction du mouvement, qui sont capables de me faire sentir les textures du lisse et du rugueux? Il faut qu'entre l'exploration et ce qu'elle m'enseignera, entre mes mouvements et ce que je touche, existe quelque rapport de principe (...). Ceci ne peut arriver que si, en même temps que sentie du dedans, ma main est aussi accessible du dehors, tangible elle-même, par exemple, pour mon autre main, si elle prend place parmi les choses qu'elle touche, est en un sens l'une d'elles, ouvre enfin sur un être tangible dont elle fait aussi partie. (Merleau-Ponty, 1964: 175-76)

Este ser tangível, de que o nosso corpo também é uma parte, pode constituir em Virginia Woolf o veículo para entrar no coração das coisas ou o vazio de que a personagem Lily fala no final da obra: “For how could one express in words these emotions of the body? Express that emptiness there? (She was looking at the drawing-room steps; they looked extraordinarily empty.) It was one’s body feeling, not one’s mind” (Woolf, 1992: 151-2)¹. É também a este vazio, ao nada, revelador da plenitude, que chega a personagem de *A Paixão*, depois de ter esmagado a barata: “Eu chegara ao nada e o nada era vivo e húmido. (...) A matéria da barata, que era o seu de dentro, a matéria grossa, esbranquiçada, lenta, crescia para fora como de uma bisnaga de pasta de dentes. (...) A pior descoberta foi a de que o mundo não é humano, e de que não somos humanos” (Lispector, 1988: 41 e 45)².

¹ Todas as citações do romance se referem a esta edição, que será doravante referida como TL.

² Todas as citações do romance se referem a esta edição, que será doravante referida como PsGH.

Um dos elementos mais importantes da relação intercopórea em *To the Lighthouse* é o farol. Para além de poder simbolizar a conjugação do masculino e do feminino, a imensidão negra do mar entrecortada pelos feixes de luz, alude também às personalidades complementares do Sr e da Sr^a Ramsay, baseadas na intuição e no racionalismo, sendo o projecto da viagem para o atingir, um confronto entre ambos, que os leva a definir-se, revelando também as suas diferenças. É através da reacção inicial à viagem ao farol e da opinião de cada um sobre o tempo, que ficamos a conhecer a forma muito diferente de abordar a realidade dos dois membros do casal e é também através da chegada ao farol, no final, que o Sr. Ramsay, de certa forma, se redime, pelo menos em relação aos filhos. Ao mesmo tempo, há uma associação de cada um dos Ramsay ao farol – no caso do marido, à imagem “beak of brass/arid scimitar”, ou com maior clareza, no excerto que passo a citar:

*It was his fate, his peculiarity, whether he wished it or not, to come out thus on a spit of land which the sea is slowly eating away, and there to stand, like a desolate sea-bird, alone. (...) standing at the edge of the lawn (...) as a stake driven into the bed of a channel upon which the gulls perch and the waves beat inspires in merry boat-loads a feeling of gratitude for the duty it has taken upon itself of marking the channel out there in the floods alone.*³

No caso da Sr^a Ramsay, para além da associação à imagem da árvore, a luz do farol é usada, numa relação de intercorporalidade e irá sublinhar, ao longo do texto, o lado luminoso da sua personalidade:

And pausing, there she looked out to meet that stroke of the Lighthouse, the long steady stroke, the last of the three, which was her stroke, for watching them in this mood always at this hour one could not help attaching oneself to one thing especially of the things one saw; and this thing, the long steady stroke was her stroke. Often she found herself sitting and looking, sitting and looking, with her work in her hands until she became the thing she looked at – that light for example. (...)

*It was odd, she thought, how if one was alone, one leant to things, inanimate things; trees, streams, flowers; felt they expressed one; felt they **became one**; felt they knew one, in a sense **were one**, felt an irrational tenderness thus (she looked at that long steady light) as for oneself.*⁴

O sentido de segurança que o Sr. Ramsay transmite à mulher, ao partilhar a postura física do farol, remete para outro dos temas centrais da obra, problematizado pelas suas personagens e corporizado no farol: a noção da passagem do tempo, de devir temporal e morte. Depois do falecimento da Sr^a

³ TL 40.

⁴ TL 55-56.

Ramsay, e mais tarde de Andrew Ramsay e Prue Ramsay, a secção dois, intitulada "Time Passes", mostra-nos toda a morte física de uma casa abandonada e vazia, até que a família regressa para empreender a projectada viagem ao farol. Então, todas as imagens de abandono e caos exterior e interior, se transformam, e a casa passa a irradiar uma música intermitente e própria, uma espécie de melodia constituída por "a bark, a bleat, the hum of an insect, the tremor of cut grass"⁵. Os objectos, os raios de luz do farol, as sombras, o vento, os ruídos, tudo o que pertence a um mundo exclusivamente material, é utilizado como veículo para demarcar, relacionar e conduzir o narrador de personagem para personagem ou entre o passado e o presente, como acontece com o estrondo, identificado com a granada que mata Andrew em França. Ao recordar a mão que abriu uma determinada porta, ou o espelho que reflectira um rosto num momento específico, há uma espécie de reincorporação dos indivíduos a que todos aqueles objectos tinham estado ligados. Como Erich Auerbach explica no texto "The Brown Stocking" (Auerbach, 1953: 477) um acontecimento exterior insignificante liberta ideias e sequências de ideias que se desprendem da situação exterior presente e circulam livremente na espessura do tempo. É isso mesmo que o narrador testemunha com as expressões "making the world reflect the compass of the soul" ou "to marvel how beauty outside mirrored beauty within"⁶. Isto significa que, para além do nível temático, a relação entre objectos e corpo se desenvolve no romance também ao nível estrutural, através de um narrador que ocupa o mundo material, manobrando-o para gerar sequências narrativas e enquadrar questões como a temporalidade e a morte. Este embutir das personagens nas coisas e nos acontecimentos e o inverso, sobretudo tendo em conta o destaque dado à Sr^a Ramsay, é sem dúvida, como defende Laura Doyle, uma re-ocupação pelo corpo de espaços e dimensões meramente metafísicos, patriarcais e marcados pelo predomínio do etéreo, de que Woolf é muitas vezes acusada.

Em *A Paixão segundo G.H.*, a barata funciona de modo muito semelhante ao farol. Aqui, a relação intercorpórea é ainda mais forte uma vez que a personagem-narradora acaba por comer a barata, atingindo a despersonalização e a essência da matéria, tal como o Sr. Ramsay acabará por chegar, no final da vida, ao farol e Lily terminará o quadro. Como acontece em *Mrs. Dalloway*, é-nos apresentado um dia na vida de uma mulher da classe burguesa, escultora, que vive só num apartamento do tipo "cobertura". Um dia, ao limpar o quarto da empregada que a deixara, a narradora encontra um mural que representa três figuras, com uma das quais se identifica. Este

⁵ TL 120.

⁶ TL 109 e 114.

desenho, que desconhecia, traz-lhe uma enorme inquietação, e leva-a a interrogar-se sobre a empregada Janair, sobre o que estava a acontecer e sobre o que queria aquela mulher que era ela própria: “O que me acontecia? Nunca saberei entender mas há-de haver quem entenda. E é em mim que tenho de criar esse alguém que entenderá”⁷ É depois disto, mas “antes de entender”, ao abrir a porta do guarda roupa que a narradora encontra a barata. A acção, se assim se pode chamar, desenvolve-se então no confronto entre estas duas únicas personagens: G.H e a barata que, como diz Nadia Gotlib na edição crítica da obra, é várias, e se vai desenvolvendo das suas cascas no percurso de desnudar-se até à essência máxima. As camadas do corpo da barata sugerem vários níveis do passado individual que se escavam até ao inconsciente e à crise existencial. Elas são também as camadas de sentido de que a narradora, através da busca da linguagem, se vai libertando em direcção a uma nova identidade. Ela inicia assim uma viagem de desvendamento, que tal como a viagem ao farol ou o percurso da paixão de Cristo, também um percurso de sofrimento físico em direcção à transcendência, a levará à procura da sua imagem mais verdadeira. Quando a barata começa a emergir do fundo, a narradora sente-se “como se pela primeira vez enfim eu estivesse ao nível da Natureza”⁸ e diz: “eu tomava consciência de mim assim como se toma consciência de um sabor: eu toda estava com sabor de aço e azinhavre, eu toda era ácida como um metal na língua, como planta verde esmagada, meu sabor me veio todo à boca”⁹. Esta percepção de si mesma, este saber de si através do sabor, para além de evocar o mito da queda do homem no paraíso, traz o corpo da narradora para o nível da natureza e dos objectos materiais. Ao mesmo tempo, a barata humaniza-se: “Era uma cara sem contorno. As antenas saíam em bigodes dos lados da boca. A boca marrom era bem delineada. (...) Seus olhos pretos facetados olhavam. (...) Ela era arruinada. E toda cheia de cílios. (...) Cílios, cílios pestanejando que chamam”¹⁰. Esta barata sedutora, na qual a narradora descobre “a identidade da sua vida mais profunda”¹¹, provocar-lhe-á também a experiência da náusea e do absurdo, como acontece com Sartre. Ao “desejar encontrar a redenção no hoje”, mas “ao mesmo tempo segurando com as duas mãos a boca do estômago”¹², G.H. rompe com a praticidade diária, desligando-se do seu eu anterior, mas irá estabelecer uma nova relação com uma realidade não

⁷ PsGH 30.

⁸ PsGH 35.

⁹ PsGH 36.

¹⁰ PsGH 37 e 40.

¹¹ PsGH 39.

¹² PsGH 55.

humana. Importa aqui distinguir o pensamento de Sartre do de Merleau-Ponty. Enquanto o primeiro considera que os objectos do mundo contribuem para formar a consciência autónoma do indivíduo, mas não têm vida, e distingue ser para si (consciência morta) do ser em si (coisas), Ponty defende que o acesso à consciência é mútuo e resulta de uma afinidade entre as coisas e os corpos no mundo, em que homem constrói o mundo a partir de si, em conjugação com os objectos. É o que acontece depois da fase da náusea, à narradora de *A Paixão*. Perante a barata viva, ela descobre que “não somos humanos”¹³, que ela e a barata estão pousadas na secura do quarto como na crosta seca de um vulcão extinto¹⁴. Mas não é só a barata que contém o segredo da trajectória milenar que G. H. começou na pré-história; o segredo pode estar num pedaço de coisa, num pedaço de ferro, na calíça da parede.¹⁵ Em paralelo, a narradora vai descrevendo a evolução do esmagamento da barata e a sua própria evolução interior, através ora da exclusão ora da identificação até ao ponto em que começa a entrar na natureza da barata¹⁶, como se entrasse no inexpressivo¹⁷, no núcleo das coisas. Até sucumbir ao êxtase que a fará chegar ao que é vivo, G.H. está dividida entre o desejo de seguir o apelo do mundo inumano onde vai perder-se, e a vontade de conservar a sua individualidade humana. Acabará por chegar à despersonalização, à deseroiização de si mesma, onde encontrará a mulher de todas as mulheres¹⁸, nos capítulos finais, quando come a barata. A atracção pela existência encontra-se no seu corpo esmagado e é aí que há uma identidade real com a matéria da vida. Tudo o resto deixa de fazer sentido. Esta busca do núcleo, da transcendência, da identidade, do divino que é o real, do inexpressivo, “da matéria do corpo que antecede o corpo”¹⁹, constrói-se a partir de constantes repetições e paradoxos cumulativos que fazem da escrita da autora o que Olga de Sá chama a travessia do oposto (Sá, 1984). Terminará com uma desistência, porque “a desistência é uma revelação”²⁰, mas terminará também chamando a atenção para a linguagem e o seu fracasso. O fracasso da linguagem, que traz o indizível, esteve presente ao longo do texto como esforço humano e busca constante de significados e portanto as palavras foram também, neste sentido, utilizadas como objecto físico, como algo que

¹³ PsGH 45.

¹⁴ PsGH 51.

¹⁵ PsGH 88.

¹⁶ PsGH 57.

¹⁷ PsGH 65.

¹⁸ PsGH 112.

¹⁹ PsGH 113.

²⁰ PsGH 113.

procurou “designar” para descobrir o que daí poderia nascer. A experiência limite foi percorrer o itinerário da linguagem, narrado através de toda a caminhada física com a barata. Este percurso, que é a paixão (no sentido religioso) do homem que aceita a sua condição, resultou como G.H. diz no primeiro capítulo, da sua necessidade de relatar algo que viveu, de criar um grafismo de uma escrita, que será mais uma reprodução que uma expressão. E sublinha: “Entender é uma criação, meu único modo”²¹.

Em *To the Lighthouse* encontramos também a utilização das palavras agindo como objectos no mundo físico, sobretudo através da repetição de determinadas expressões. A exclamação do Sr. Ramsay “Some one had blundered”, ou “we perished, each alone” em momentos diferentes, interrompe os pensamentos de outras personagens, conduzindo o leitor para a mente daquelas. Esta técnica, em que as palavras servem como separadores, como pontos de convergência e interacção entre tempo, e espaço, redefine constantemente a situação das personagens, a sua relação com o mundo e é usada com muita frequência por Woolf para ironizar e revelar conflitos. Lispector utiliza a mesma técnica ao longo do texto e quando repete no início de cada capítulo a frase final do capítulo anterior que se desenvolverá agora com nova autonomia.

A noção de “paixão pela existência”, que utilizei tendo em conta sobretudo o conteúdo do texto de Lispector encontra-se também presente, ainda que de forma mais diluída, no texto de Woolf. A busca está implícita no título da obra, no simbolismo da viagem, na articulação dos percursos das personagens e nas várias perguntas retóricas que colocam: “But after Q?” (Sr. Ramsay); “But what have I done with my life?” (Sr^a. Ramsay); “What does one live for? (Bankes); “What does it mean then, what can it all mean? What is the meaning of life?” (Lily). Está contida também em todo o esforço de Lily para terminar o quadro. A capacidade de Lily para encontrar a pincelada final formou-se ao longo de toda a narrativa em função da sua relação com as outras personagens, sobretudo com o casal Ramsay, sugerindo que a intersecção entre o corpo e o mundo se estende à criação artística e que ao definir o seu quadro Lily define a sua individualidade. Quando sente que algo do quadro ficou de tal forma impresso na sua mente que, involuntariamente, ao andar na rua sente que está a pintar²², quando as suas pinceladas atingem, como se fossem autónomas, um movimento rítmico em conjugação com pausas, Lily prolonga-se fisicamente na sua pintura:

With a curious physical sensation, as if she were urged forward and at the same time must hold herself back, she made her first quick decisive stroke. The brush descended. It flickered brown over the white canvas; it left a

²¹ PsGH 15.

²² TL 134.

*running mark. A second time she did it – a third time. And so pausing and so flickering, she attained a dancing rhythmical movement, as if pauses were one part of the rhythm and the strokes another and all were related.*²³

Se neste romance a reflexão sobre a arte e o estatuto da mulher artista parte não só da relação intercorporal mas também de toda a estrutura modernista do texto, no romance lispectoriano o problema de dizer a existência através da linguagem, o problema da expressão, domina tão fortemente a personagem-narradora que a leva a negar o mundo, as relações humanas, a ética, sobrepondo a realidade pensada à realidade vivida e tematizando a própria linguagem. O texto, muito próximo das convenções pós-modernistas, distancia-se do contexto social, criando um universo feito de palavras que dão forma ao mundo e o discutem, como Lily reflecte sobre a sua pintura. A perspectiva fenomenológica de Merleau-Ponty, ao apresentar o corpo não como um referente positivista mas integrando-o na sua contingência temporal, permite estudar de uma perspectiva diferente o modernismo de *To the Lighthouse* e compreender de uma outra forma a relação de Virginia Woolf com o corpo. É justamente no desenvolvimento desta relação, levada à exaustão no texto de Clarice, que se encontra uma das afinidades das duas escritoras.

Bibliografia

- Auerbach, Erich (1953), *Mimesis. The Representation of Reality in Western Literature*, New York: Anchor Books.
- Doyle, Laura (1994), “These Emotions of the Body”: Intercorporeal Narrative in *To the Lighthouse*, *Twentieth Century Literature*, 40.1: 30-42.
- Lispector, Clarice (1988), *A Paixão segundo G. H.*, coord. Benedito Nunes, Edição Crítica, Florianópolis: Editora da UFSC.
- Merleau-Ponty, M. (1964), *Le Visible et l’Invisible*, France: Gallimard.
- Sá, Olga de (1984), “Clarice Lispector: A Travessia do Oposto”, Diss. U. S. Paulo.
- Sáenz, M.^a del Carmen López (2002), *La existencia como corporeidad y carnalidad en la filosofía de M.*
- Woolf, V. (1992), *To the Lighthouse*, ed. Susan Dick, The Shakespeare Head Press Edition, Oxford: Blackwell.

Resumo

O corpo entrelaça a natureza com a linguagem, é expressão simbólica e gesto primordial, acto que articula o mundo, como compreensão do mundo e forma de o viver. O corpo vive com a linguagem e a narrativa e em ambas, em parte porque o lado físico da linguagem se estende ao lado físico do

²³ TL 135.

mundo fenomenológico e vice-versa (Merleau-Ponty). A intercorporalidade entre corpos e coisas, entre corpo humano e mundo está presente, de formas diferentes, nos romances *To the Lighthouse* (1927) de Virginia Woolf e *A Paixão segundo G.H.* (1964) de Clarice Lispector. Este não é o corpo preso a papéis sociais ou o corpo visionário, imaterial, que projecta imagens reprimidas, mas um corpo que constrói o entendimento da existência através da experiência de percepção. Em ambos os textos o palpável, os objectos e fenómenos não-humanos servem de ponto de partida para estabelecer coerência e continuidade na narrativa, através da exploração de uma linguagem, que os aproxima e afasta dos fenómenos humanos.

Palavras-chave: Corpo; fenomenologia; percepção; intercorporalidade; linguagem; estrutura temática; estrutura narrativa.

Abstract

The body interlaces nature with language, is symbolic expression and original gesture, act which articulates the world, as understanding of the world and a way to experience it. The body lives with language and narrative and in both, partly because the physical side of language enlarges to the physical side of the phenomenological world and vice-versa (Merleau-Ponty). Intercorporeality between bodies and things, between human body and world, is present, through different forms, in Virginia Woolf's *To the Lighthouse* (1927) and Clarice Lispector's *A Paixão segundo G. H.* (1964). This is not the body imprisoned in social roles or the visionary, immaterial body, which projects suppressed images, but a body which builds the understanding of existence through the experience of perception. In both texts the manifest, the objects and non-human phenomena are used as a starting point to establish coherence and continuity in narrative, through the exploration of a language which draws them near and away from the human phenomena.

Key-words: Body; phenomenology; perception; intercorporeality; language; thematic structure; narrative structure.

Résumé

Le corps entrelace la nature avec le langage, est expression symbolique et geste primordial, acte qui articule le monde comme compréhension du monde et forme de le vivre. Le corps vit avec le langage et la narration et dans les deux, partiellement parce que la partie physique du langage se répand à la partie physique du monde phénoménologique et vice versa (Merleau-Ponty). L'intercorporalité entre corps et choses, entre corps humain et

monde est present, de formes différentes, dans les romans *To the Lighthouse* (1927) de Virginia Woolf et *A Paixão segundo G.H.* (1964) de Clarice Lispector. Ceci n'est pas le corps attaché a roles sociaux ou le corps visionnaire, immatériel, qui projecte des images réprimées, mais un corps qui bâtit l'entendement de l'existence à travers de l'experience de la perception. Dans les deux textes le palpable, les objets et phénomènes non-humains sont les points de départ pour établir cohérence et continuité dans la narration, à travers de l'exploration d'une langage que les approche et éloigne des phénomènes humains.

Mots-clés: Corps; phenomenologie; perception; intercorporalité; langage; structure thématique; structure narrative.