

¹¹ Fernando Echevarría nasceu em Cabezón de la Sal (Cantábria), em 1929, vindo com os pais para Portugal em 1931. Regressa a Espanha em 1946, para prosseguir os seus estudos, completando o Curso de Teologia no seminário de Astorga em 1953.

¹² Fernando Echevarría, «A Phala dos Poetas», in *A Phala. Um Século de Poesia (1838-1938)*, Lisboa, Assírio & Alvim, 1989, p. 178.

¹³ *Líricas Portuguesas*, 3.ª série, sel., pref. e notas de Jorge de Sena, Lisboa, Portugalíia Editora, 1958, p. 490-3; *Líricas Portuguesas*, vol. II, sel. e apresentação de Jorge de Sena, Lisboa, Edições 70, 1983, p. 421-30.

¹⁴ Cf. Maria João Reynaud, *ob. cit.*, p. XXXI e XXXII.

¹⁵ Cf. Maria João Reynaud, *Fernando Echevarría — Enigma e Transparência, Ensaios*, Porto, Edições Caixotim, 2001, p. 15-66.

¹⁶ Theodor W. Adorno, *Quasi una fantasia*, Paris, Gallimard, 1982.

¹⁷ Cf. Paul Ricœur, *Soi-même comme un autre*, Paris, Seuil, 1990, p. 103.

¹⁸ Cf. Maria João Reynaud, «Prefácio» a Fernando Echevarría, *Obra Inacabada*, ed. cit., p. XX e XXIV.

¹⁹ *Ibid.*, p. XXVI-XXIX.

²⁰ *Ibid.*, p. XXX-XXXI.

«AS LUZES DE LEONOR»: UMA POÉTICA DO BELO

A palavra *textus*, pela sua etimologia, tem uma significação dupla e ambígua, designando, a uma só vez, tecido e texto. No entrançar dos fios, como os de uma tapeçaria, criam-se imagens, mitos, fábulas; deles se faz a literatura, termo recente, na aceção moderna, que remonta ao século XVIII, no qual a noção de Belo se impõe, de forma majestosa e polifórmica, pela intensidade dos prazeres e a obstinação dos poderes. A sumptuosidade, o maravilhoso, o heroico, tantas vezes associados ao divino, algo que as várias autoridades souberam explorar, geram a oratória, a arquitetura, a arte e a escrita barrocas nas quais o tempo surge como símbolo e abunda um pensar virtuoso, erudito, de fragrâncias inusitadas. Nesse contexto — o dos aspectos da sensibilidade de uma época e de uma sociedade marcadas pelo Iluminismo — deve ser lido o romance *As Luzes de Leonor**, de Maria Teresa Horta, inspirado na vida de Leonor d'Almeida Portugal Lorena e Lencastre (1750-1839), neta dos marqueses de Távora e condessa de Oeyenhausem por casamento, mais tarde 4.ª marquesa de Alorna.

Alcipe, como lhe chamará Filinto Elísio, interessou-se pela filosofia, pela política e pelas ciências da natureza (astronomia, física, botânica...), elegendo como leituras privilegiadas, entre outros, Rousseau, Voltaire, Diderot, D'Alembert, Ovídio, Homero, Goethe, Schiller, Leibniz, Teresa d'Ávila ou Hildegarda de Bingen. Destemida, Leonor não gostava senão das obras a que não podia aceder «por regímen» e, por isso, no Mosteiro de Chelas — onde foi enclausurada, com a mãe e irmã, dos 8 aos 27 anos,

a pretexto do atentado ao rei D. José que, ocorrido em 3 de setembro de 1758, havia sido imputado aos marqueses de Távora —, devorou tudo quanto podia ser lido, incluindo livros proibidos por imposição censória a exemplo dos enciclopedistas franceses.

Arcádica, escreveu uma extensa obra poética, foi tradutora (das paráfrases dos salmos a Lamennais, de Horácio a Pope), já que conhecia várias línguas, entre as quais o árabe e o latim. Valida de D. Maria e, mais tarde, dama de companhia de Carlota Joaquina, frequentou os salões de Necker e da corte austríaca, tendo-se dedicado à instrução das mulheres. Foi obrigada a exilar-se, pela mão de Pina Manique, em Espanha, entre outros, por motivos políticos: quis salvar Portugal (e a Europa) de Bonaparte que considerava «maquiavélico» e um «Usurpador Universal» (p. 963).

Em Chelas, contactou com a nata dos poetas e letrados da época como António Dinis da Cruz e Silva, Correia Garção, Sebastião Ferreira Barroco, Filinto Elísio e outros visitantes, entre os quais, «por trás das rendas da janela que dá para o parlatório» (p. 103), acorriam as suas amigas Teresa de Mello Breyner (Tirse) e Joana Isabel Forjaz, que, na inevitabilidade húmida da reclusão, de «odores a círios votivos» (p. 55), lhe levavam novas do exterior e a amparavam num mundo desalentado de «açoutes e disciplinas, azorragues e cadecilhas» (p. 63). À adversidade, não obstante a heterodoxa religiosidade de Leonor, só a relação com a irmã, Maria, a amizade, os versos, o estudo e a rebeldia se opuseram, tal como revela este excerto (p. 82 e 83) de um texto-ladainha que dá a conhecer como as meninas seriam vistas por dentro das grades:

Elas tresandam a heresia com as suas atitudes e ideias pervertidas; provocam com estouvamento e arroubos, e sendo-nos opostas, torpes e insanas, alheiam-se e inquietam-nos. Usam as cabeças a descoberto no locutório e a nudez de partes indiscretas do corpo, com desodor de modos, que nos amesquinham, Senhor Arcebispo da Lacedemónia.

E mais adiante:

Elas questionam os dogmas, duvidam da fé, não cortam a raiz da tentação e das dúvidas como boas católicas; por isso também os seus pensamentos jamais se harmonizarão com os nossos princípios. Correlhes nas veias sangue envenenado e ruim dos Távora.

Elas espalham a desordem,
Senhor Arcebispo da Lacedemónia.

Duplicidade e desmesura

Este e outros textos situam *As Luzes de Leonor* no domínio da poética da narrativa e do Belo, tendo em conta os aspectos de afirmação do carácter intransitivo e não instrumental da obra que oscila, quanto ao uso da linguagem, na sua contemporaneidade anacrónica e subversiva, entre tendências clássicas e pré-românticas. É no século das Luzes, trespassado pela crise europeia suscitada pela Revolução Francesa, que Leonor vive, cindida pelos opostos ideal/real, e invocação da verdade, da justiça e da liberdade/terror. E fá-lo na duplicidade entre o que a fascinava, a razão combatente, em defesa do progresso da Humanidade, e a razão militar de Bonaparte, que desprezava. Talvez por isso tenha descoberto no Romantismo (a que abre portas em Portugal), enquanto inspiração sôfrega e inacabada, a iluminação transreal, ou melhor, a revelação poética das profundidades da existência. O *Sturm und Drang* não virá a ser uma escola literária, mas um modo exaltado de ser que a personagem, na sua desmesura, encarna.

O mundo de representação da figura central do livro, de traços idealizados, mas não poupada no seu carácter ambicioso e assertivo, propicia cenários, como os das ficções de cavalaria ou epistolares, intercalados com elementos que vão do Medievalismo ao Barroco, do Romantismo ao Simbolismo e ao Surrealismo, ficando o texto embebido tanto nos valores da cultura clerical da época como nos de uma estética profana. Ao fruir das componentes ornamentais do Barroco, Maria Teresa Horta procede a uma revalorização contemporânea da palavra nas suas aptidões estéticas e musicais, usando a prosa plurifuncional enquanto instrumento transfigurador e autoerotizador. Invade-se, assim, a partir de um desterro — o do mundo oposto à clausura — e pela força do estilo, que se compraz no jogo e na techedura própria do mundo literário, o organismo universal, como lhe chamavam os filósofos da Natureza que, ao tempo, despontavam. A escrita, essa, vai-se tornando parte integrante da paisagem, género de manuscrito de motivos florais, evocando a flora, mais do que a fauna, de *La Dame à la licorne*. Talvez, por isso, se possa olhar o romance como um jardim, tradicionalmente um espaço de leitura, com ressonâncias medievais, renascentistas ou barrocas, logo com intenções emblemáticas e simbólicas — as de um texto orgânico de matéria sensorial e espiritual.

Contrastes e descontinuidades

Insubmisso, o discurso de Leonor comporta a metaforização de um mito, o da liberdade, sendo as grades do convento símbolo da dialéctica finitude/infinitude, vida/morte, liberdade/repressão. Esta ideia é suportada no romance — de modo mais imaginativo do que especulativo — pelas exigências de um idealismo transcendental, assente numa

realidade que se quer absoluta e improvisada pela invenção. A escritora de *Ambas as Mãos sobre o Corpo* cria um romance repleto de clarões e intermitências, contrastes furtivos e fragmentações, no qual a estrutura do enredo é tão personagem quanto a poesia e a prosa, estas conjugadas polifonicamente com outros géneros: diário, carta, memória, teatro, crónica, reportagem literária. A continuidade narrativa dir-se-ia, por outro lado, descontínua, procedendo o desacerto e o contraste à ligação metódica entre textos urdidos como «partos das flores»¹. Assim se constrói uma obra-síntese entre o coração, a razão e o sonho ao redor de uma mulher de uma acutilância de aço tão harmoniosa como chicalteante, tão capaz da doçura como de uma laminar crueldade e exaltação: «Porque eu, senhor poeta, de mim pretendo tudo» (p. 109).

Nesses aspectos, podem estabelecer-se laços entre *As Luzes de Leonor* e *Novas Cartas Portuguesas* pelo lado da hibridização sociológica e também pelo envolvimento da obra na contextualização sociológica e política de uma época². O tempo surge-nos, em ligação com o espaço, no plano da organização textual, com múltiplas funções narrativas, umas diretas, qualificando ações e personagens, outras simbólicas, enquanto suporte da imaginação. Diz Leonor de Lorena, mãe de Alcipe, a dado momento: «Tudo com o tempo se concerta, desfaz ou entorpece» (p. 254), algo que o discurso romanescos dita, um tanto proustianamente (pelo lado da elucidação de um mistério floral), a partir das manifestações do diálogo interior, conjugado com os imperativos de um estilo refletido e maturado como quem cria um objeto de joalheria. Este dir-se-ia símbolo da memória empalidecida, que vai tecendo, com o corpo (mesmo o da gravidez), a intervalos regulares, as *mille fleurs* da invenção e do desejo.

Um fresco sobre o Barroco (e não sobre o Iluminismo), *As Luzes de Leonor* detém-se nas flores e nos frutos, nos jardins, na arquitetura, na decoração, no mobiliário, na iluminação, nas joias e nos tecidos, na moda, nos aromas e perfumes, nas estradas, nos transportes, na vida doméstica, conventual ou da corte. Os partos (no mínimo, onze e desalongo da narrativa), nos seus intensos cheiros, rezas, amores e desapegos, são, por exemplo, exaustivamente tratados ao longo do enredo, revelando-se também traços da gastronomia, das ervas aromáticas à doçaria, ou da fitoterapia, que usa as propriedades terapêuticas das plantas. É possível centrarmo-nos nos modos que rodeavam, ao tempo, a morte, nas formas de se ser religioso, nas «artes» malévolas do Poder, ou em acontecimentos como o Terramoto, a morte dos Távora ou a Revolução Francesa.

Não se trata de um panegírico da época, mas de uma tiara de fragrâncias (sem esquecer os cheiros pútridos das ruas de Lisboa) que balança entre diversas produções do engenho humano, mas não deixa

de se demorar, de forma avassaladora, na dor: por exemplo na agonia e morte dos filhos de Leonor, da monja Gonçala, ou na descrição da violação de Maria pelo marido:

Demora-se a fitá-la inanimada mais do que nunca sua depois de a ter forçado, amo e dono, a atenção fixa nos lenhos, nos golpes, nos hematomas, nas nódoas negras dos seios de rola, nas ancas lisas, nas contusões da pele violácea esfolada, no corpo de compleição febril espancado, a fim de lhe apreciar melhor a dor quando rememorar a cena e desse modo tornar a assistir à destruição de Maria, dela retendo apenas a ferida simbólica de rosa de Alexandria.

(p. 439)

Se a autora descreve um vestido como quem desfaz um diadema compondo *bouquets* de frases e metáforas, fá-lo gozosamente, mas servindo, por outro lado, em determinados momentos, a construção de personagens ou estados de espírito como o de Leonor e a irmã, ainda meninas, aterradas, «as faces humedidas pelo suor», no jardim da quinta dos condes de Assumar, durante o Terramoto, momento em que se visualiza a cidade a tremer:

Antes de se levantarem as rajadas de vento forte que ajudarão a incendiar Lisboa, o ar imobiliza-se numa espécie de odor turvo e pestilento, cheiro acre a enxofre e a lodo estagnado do rio, a que se mistura o gosto salgado do mar, a acidez apodrecida do suor do medo, mas igualmente do vômito, das fezes e da urina.

(p. 36)

Leonor surge, por outro lado, descrita na sua divisão atormentada entre os seus princípios monárquicos e os ideais e «atos extremos» (p. 616) da Revolução Francesa — período omisso no espólio e em que Maria Teresa Horta dá largas à imaginação convocando figuras que lutaram pela emancipação das mulheres, como Germaine de Staël, Aimée de Coigny, Théroigne de Méricourt, Etta Joahne Aelders, ou Maria Antonieta, Robespierre, Mirabeau e La Fayette — em relação à qual aceita as aspirações mas não os meios:

Temos fome, mas sobeja-nos a teimosia e a raiva! — ouve dizer a uma das mulheres que pousam os varapaus, os piques e as gadanhas para a revistarem, rosto fechado de mau agoiro. E enquanto em silêncio elas passam as mãos grossas e calejadas pelo interior das suas saias, do corpete e da capa, roçando-lhe, indiferentes, as ancas e as coxas, repara nas crianças apoucadas à roda, olhando.

(p. 651)

O romance abre com um prólogo, termina com um epílogo e, nos seus 25 capítulos, constrói uma trança de expressividades tão suaves, tremulares ou excessivas, quão venenosas, como nos casos da descrição da morte da irmã, dos filhos, do marido, da mãe ou do pai de Leonor:

Morrestes sozinho, não vos fechei os olhos.

Afastado de mim, com ofensa de tudo o que da minha pessoa partia.

Sem jamais me teres relevado

a Poesia e as Luzes.

Morrestes meu Pai sem ser possível fazermos as pazes.

(p. 959)

Cartografia de autobiografias

A construção da obra, ornamentalmente arguta, baseia-se numa concordância discordante, ou melhor, no paradoxo, sobretudo no que concerne a estados existenciais, como se houvesse uma seleção metódica dos vértices e vórtices da ação. Faz-se, pois, este romance a partir de uma/várias interioridades, de separações inúmeras e exílios, da descoberta da sexualidade de Leonor, de amores e paixões, de gravidezes indesejadas, depressões pós-parto, leituras e aspirações, de momentos históricos a que a paisagem exterior, ampla e pormenorizadamente tratada, traz o complemento ou vice-versa.

Nessa medida, estamos diante de uma cartografia de autobiografias (a da autora também), um mapa de intertextualidades, e um «mosaico citacional»³ que constrói textos a partir de outros textos, algo não alheio à noção saussuriana de linguagem e a que Roland Barthes⁴ e Julia Kristeva⁵ se referiram, o primeiro falando de espaços multidimensionais habitados por uma pluralidade de escritas, a segunda sublinhando a produtividade textual e redistributiva daquilo a que poderia chamar-se subversão de uma ordem simbólica. Podem ser reconhecidas, entre outras, interações com as obras de Sylvia Plath, Elisabeth Browning, Teresa d'Ávila, Emily Dickinson, Virginia Woolf, Marcel Proust, Lord Byron, Victor Hugo, George Sand e Alexandre Dumas, o de *Dame aux Camélias*, designadamente no capítulo em que Leonor sai, pela primeira vez, sem espartilho, avançando de sege devagar pelas ruas de Lisboa:

Meia-luz a tornar mais intenso o rubor das camélias, num gritante contraste com a escuridão onde as cores se acentuam num impossível disfarce, a esfacelar a diferença dos tons estremecidos, por onde elas se derrimam, húmidas de um inverosímil orvalho.

(p. 936)

Refira-se, por outro lado, o uso não inconstante do processo auto-citacional, designadamente num dos cadernos de Leonor, texto em que, de algum modo, se completa o tratado de insubmissão («não aceitar a agulha em vez da pena», p. 175) de que é exemplo o poema «Destino» do livro *Inquietude*⁶, de Maria Teresa Horta:

Não gosto, não aceito, não consinto: o torpe, o mal à minha beira. A hipocrisia, a intriga e o acinte. O medíocre, o parco, o muito que escasseia.
[...]

Não gosto, não aceito, não consinto: obrigar-me àquilo que me impõem, ser avesso de mim, vender a alma. Pois tudo no moldar-me não me acalma.

Não aceito, não consinto, não suporto: espartilhos, carmim, brancos feitiços. As cabeléiras, as faces mosqueadas. Cabelos e sinais postiços.

Não gosto, não consinto, não aceito: o negrume, a obediência cega. O torpor, a ignorância, o perdimento. O conivente acato onde me prenda e em seguida, só, logo me perca.

(p. 269)

A ficcionalidade monta-se, primordialmente, nesta obra, a partir de duas ondas contrárias, o segmento «Raízes», tendo como figura principal Leonor de Távora, cuja morte e seus momentos prévios são inventiva e habilmente descritos pela romancista, atando-se e desatando-se o nó da relação adúltera entre Teresa de Távora e D. José, e aquilo a que poderíamos chamar o turbilhão do enredo, a que pertence o capítulo «Memórias», tão suave como tempestuoso. O resultado deste percurso — em que é perceptível uma descontinuidade sintática com uso livre do parágrafo e singular disposição gráfica do texto — exige uma coordenação precisa entre um movimento centrífugo e centrípeta que dá uma insólita unidade ao livro. É como se, ao caminhar para fora, o romance se encaminhasse para dentro, sendo que as vozes (ou textos) usam, do ponto de vista musical, a técnica do tema e variações.

Sendo o romance uma indagação (efabulação ou poema, memória ou recriação?), não deixa de ser, por outro lado, curioso que as cartas nele contidas — género cultivado nos amores conventuais — sejam sem resposta. E são-no, pelo menos, na imediaticidade, como se a consistência psicológica das personagens padecesse, na articulação de uma *praxis*, do mal das «ligações perigosas» que fecham o Outro na sua solidão púrpura, algo sublinhado pela predominância do monólogo: os de Leonor, da mãe, do pai e dos irmãos, Maria e Pedro, do estabelecido por Gonçala (também epistolar), a monja com quem Alcipe teria tido uma relação amorosa (episódio inspirado num poema erótico escrito a uma freira), os de Teresa de Mello Breyner, de D. Maria, etc.

Registe-se, por outro lado — sempre na dialética entre lírica e ficção, expressão e subjetivismo —, a singularidade de figuras como Lília Fraser, «roubada», no seu esboço visionário, a Hélia Correia; da bruxa que prevê o Terramoto, de Leonor Benedita (a filha «abandonada»); de Maria, a irmã; da extravagante Carlota Joaquina; da austera Teresa de Mello Breyner; de D. Maria, a quem se rejeita a loucura e se reconhece uma depressão grave; de Filinto Elísio ou dos meninos moribundos. Ilustram bem a natureza da obra, na justaposição entre géneros, particularmente o diarístico, as personagens-clarão, vozes que se esfumam por entre as palavras, murmúrios poéticos que não chegam a poisar na prosa e lhe concedem uma volatilidade desavinda com o quotidiano. Assim se define uma conceção de escrita «que é da salvação a única maneira» (p. 525).

Os heróis de *As Luzes de Leonor* são problemáticos, gloriosos ou dolorosos, quase sempre narcísicos — positiva ou negativamente —, confundindo-se, por vezes, as noções de Persona e personagem. A essa luz, talvez se pudesse interpretar o mundo psíquico de uma das filhas de Alcipe como o de uma menina negligenciada, incapaz de lidar com a aproximação tardia da mãe. Qualquer tipo de abordagem deste excerto do romance, ultrapassaria, decerto, a literalidade e literariedade do discurso:

Galgo já os últimos degraus de madeira lascada estalando debaixo dos pés, que evitam as gretas e as falhas, os nós salientes e as roeduras dos bichos. Levo os olhos cegos de raiva por ter mostrado a quem não queria a ferida aberta do flanco liso, tão abalada que tremo e gemo e sou na ardência da febre, sabendo lidar melhor com o desprendimento do coração do que com a turvação da ternura, súbita onda de carinho que me apanhou desprevenida.

(p. 549)

Partitura dos cinco sentidos

Se existe, neste romance, uma incansável procura de um pacto possível entre os seres e as coisas, os sentimentos e a paisagem, o descritivismo trabalhoso que caracteriza a prosa da autora de *Ema* é colocado ao serviço da invenção literária, tal como a escritora a define, no epílogo, enquanto ritmo e poema de improvisação sistemática. Busca-se a justeza do instante, surgindo a plenitude da sua significação enquanto verdade do momento. Leonor, diversa e contraditória, veloz e inconsciente, odiando os déspotas, tem um feitio dominador, dir-se-ia ansiosa de conhecimento, mas age no plano dos desacertos da corte e da vida intelectual lisboeta da época. Talvez por isso, pela sua alvorçada impaciência, os textos sejam vários e, na maioria, curtos, constituindo-se como miniaturizações apuradas, cristais de onde emergem cintilações,

mesmo na repetição de tonalidades. Trabalha-se, pois, o que poderia chamar-se totalidade em redução.

Tendo em atenção a extensão da obra e vida de Alcipe — com mais de duas décadas passadas fora de Portugal — e que nos encontramos, quanto à definição de um perfil, segundo a investigadora e prefaciadora Vanda Anastácio, numa fase «arqueológica» no que se refere à «busca de informação e equacionação de problemas»⁷, *As Luzes de Leonor* é de uma grande ousadia. Guardadas as devidas e premeditadas distâncias ficcionais, o romance adianta-se à história da Literatura pela mão de uma escritora que é também familiar da protagonista, sua penta-avó. A obra trabalha, de forma renovadora, entre os incontáveis autógrafos, documentação desconhecida do leitor (do alvará ao passaporte, da carta aos cadernos), não podendo, no entanto, ser definida nem como uma biografia nem como um romance histórico. Condicionado por perspectivas verídicas várias — existencial, sociopolítica, literária e artística —, e apoiado numa sólida investigação, o romance não se fica também por aquilo que Novalis apelidou de «expressão pela expressão»: na forja da vertigem, a mão que escreve move-se, inebriada, tão débil na dor da passagem do instante quão poderosa ao persegui-lo.

A imagem de Leonor de Almeida não fica a mesma depois deste friso-narrativa, não tanto quanto às ideias, mas no que se refere ao tratamento de aspectos concretos do acervo e particularidades biográficas: revelam-se elementos do espólio; dá-se a conhecer a paixão por Henri Forestier, não referida nas biografias; a violação de Maria pelo marido; reajusta-se a data de nascimento de uma das filhas, Henriqueta, etc. Na sua plasticidade pictórica e cinematográfica, o romance, imaginoso arco-íris de rosáceas, cria uma poética dos cinco sentidos — temática barroca como a dos vícios e das virtudes — e uma simbólica das cores, que vão do verde-espesso ao cereja amodorrada, do pérola toldada ou entorpecida ao veludo magenta, do rubi sangrento ao cobre chamejante.

Sendo um romance com cheiro, não deixa de ter som, quase-sabor e tato — ouvem-se tilintar os fiados de pérolas entre as mãos das mulheres enquanto, estremecidas, caminham; os tecidos dos vestidos estremecendo por entre os móveis e os cabelos, em cachos, são como vegetação brandindo na margem dos lagos. A visão é fílmica, cuidadosamente montada. Leia-se, a título de exemplo, este texto:

Ultimamente tem sentido desejo de comer flores

Gadíolos?

Em urdidura e vontade de os domar, de lhes sorver as raízes, os dormentes odores azul-pavão, que se lhe apresentam cheios de langor, a fremir nas horas de penumbra onde ela em sobressalto reconstrói e inventa.

Desvenda.

A tocar ao de leve a fimbria do decote de renda, quando a meio da tarde se recosta nas alvas alhoifadas da cama, envolta em nuvens de lãs caprichosas, em pálidas mantas de marta, e tenta afugentar a vertigem.

Ardilosa.

Nove meses seguidos friorenta e lívida.

(p. 449)

Como na restante obra de Maria Teresa Horta, nem a poetisa nem a ficcionista se esquecem mutuamente. São irmãs de sangue, feito o pacto de êxtase e susto. Nenhuma deixa para trás o corpo, o texto deslizando, lento, ritmado, na circularidade do prazer, do abandono. As suas ficções levam no dorso do unicórnio o poema, são narrativas aladas escritas ao arrepio da convencionalidade, tão frágeis quanto mortíferas na sua luminescência feminina. Nesse contexto, mais lunar, nasce um *leitmotiv* ou extracápítulo, intitulado *Angelus*, habitado por um ser alado que persegue a poetisa como Ariel (ou a Morte, que dava o nome à sua rua, a da Boa Morte), Anjo inalcançável, que não chega a alcançá-la. Será Lília Fraser, interpondo-se entre ambos, a inviabilizar a possibilidade de a Amiga o ver, talvez porque só se ame o inalcançável que, ao alcançar-se, se perde ou talvez porque, sem impossibilidade, não haja literatura:

«Minha única...» — lê no seu pensamento, enquanto expondo-se ele se perde a si mesmo prestes a estilhaçar-se, cristal ou pétala ou vidro transparente [...]. E por um curtíssimo segundo as suas asas abrem-se, primeiro tremeluzindo de luz cintilante a matizar-se, e por fim resplandecendo com um ardente fulgor.

(p. 1036)

A verdade é que esta ficção nasce de uma casuística amorosa e a da paixão enamorada de si mesma, a que se refere Rougemont em *O Amor e o Ocidente*⁸, sendo atravessada por figuras paradigmáticas do amor contrariado como Tristão e Isolda, Heloísa e Abelardo e Orfeu e Eurídice. Não por acaso o romance termina com um texto intitulado *Torre de Babel*. Nele, Leonor reencontra-se, em Madrid, na Plaza Mayor, com Henri Forestier, oficial da Vendaia, descida, já depois do exílio, aos infernos da linguagem, ao caos original, cumprindo a ambição de «querer olhar Deus nos olhos» (p. 1051).

Retrato da vida privada

Dando a conhecer os parâmetros de determinado tipo de discurso, faz-se, de algum modo, o retrato da vida privada no século XVIII, sobretudo no que se refere às classes mais abastadas, tanto no plano do normativo como do interdito, em aspectos como o matrimónio, rodeado de gravidezes múltiplas, imposição dos casamentos em tenra idade, ligações extraconjugais e/ou platónicas, como as de certos freiráticos; o corpo, a sexualidade⁹ e a maternidade. Pela leitura deste romance, poderá integrar-se a época em que viveu Leonor d'Almeida a partir da vida em família e na corte; do vestuário e dos adornos; dos novos ideais de beleza feminina; da educação das mulheres; das relações amorosas e da querela dos sexos, tendo em conta a dialéctica família-convento e o que já se anuncia da luta por mais direitos; dos hábitos de leitura; das formas de comunicação, que se foram modificando com a evolução do saber condicionado pelo puritanismo, das descobertas da Ciência, da viagem e dos espaços de lazer, etc.

Leonor d'Almeida Portugal ressurgiu agora retratada por Maria Teresa Horta em múltiplas facetas da sua personalidade, que foi marcada pelo ensinamento e o recreio, a criação e as lides da corte e os interesses literários, filosóficos e científicos. Na abundância de ligações possíveis entre os cinco sentidos e, ao gosto da época, *As Luzes de Leonor* dir-se-ia também uma tapeçaria de tensões, desigualdades e partilhas entre os mundos feminino e masculino, ou talvez, no entrecruzamento de géneros, uma longa/variada carta da autora de *Ana* a quem viria a ser, mais tarde, marquesa de Alorna. Poderá iniciar-se a leitura pelo prólogo ou pelo epílogo, o romance é um colar de pérolas cujo fecho não se chega, de exaltação, a fechar. O gesto epistolar, esse, oferece ao leitor a dimensão do tempo, do espaço e do encanto que entre eles se faz personagem, como a Natureza ou a sua representação. Frondosa, a escrita, ilustra a sensibilidade e as mentalidades do Barroco em seu esplendor de engenhos e essências.

Ana Marques Gastão

NOTAS

* Maria Teresa Horta, *As Luzes de Leonor*, Lisboa, Publicações Dom Quixote, 2011.

¹ Padre António Vieira, *Sermões*, vol. XIII, «Sermão Trigésimo», Porto, Lello & Irmão, Editores, s. d., p. 16.

² Maria Isabel Barreno, Maria Teresa Horta, Maria Velho da Costa, *Novas Cartas Portuguesas*, org., introd. e notas de Ana Luísa Amaral, Lisboa, Publicações Dom Quixote, 2010. Na introdução (p. xx), a organizadora sublinha que esta obra está

investida de três características centrais para a literatura contemporânea: a intertextualidade, a hibridiz e a alteridade.

³ Michael Payne, *A Dictionary of Cultural and Critical Theory*, Oxford, Reino Unido, e Malden, MA, Blackwell, 1997, p. 258.

⁴ Roland Barthes, *Œuvres complètes*, vol. 3, *Livres, textes, entretiens, 1968-1971*, Paris, Seuil, 2002, p. 43-4.

⁵ Julia Kristeva, *Semiotike: recherches pour une sémanalyse*, Paris, Seuil, 1978, p. 52.

⁶ Maria Teresa Horta, *Inquietude*, Vila Nova de Famalicão, Quasi Edições, 2006, p. 33: «Não bordo por destino / nem me dobro / Não cedo à mão da vida, nem me encubro // Não cumpro não accito / nem me calo / Não amo o que é imposto / nem me afundo».

⁷ Vanda Anastácio, *A Marquesa de Alorna (1750-1839)*, Lisboa, Prefácio, 2009, p. 12.

⁸ Denis de Rougemont, *L'Amour et l'Occident*, Paris, Librairie Plon, 1939.

⁹ *As Luzes de Leonor* aborda temáticas como as da transgressão e da violação do tabu, que conduziram à partilha do lícito e ilícito (alianças, amantes, casamentos e intrigas analisados à luz do funcionamento político de uma sociedade). São questões estudadas por Foucault e observadas a partir de uma tríade: poder, saber e sexualidade reprimida. Cf. Michel Foucault, *Histoire de la sexualité I — La Volonté de savoir*, Paris, Gallimard, 1976.

«TIAGO VEIGA — UMA BIOGRAFIA», DE MÁRIO CLÁUDIO: IMAGINÁRIO HETERONÍMICO E ESPÍRITO DO LUGAR

Já em 1985, num texto de recensão crítica a *Amadeo*, posteriormente incluído na coletânea de ensaios *A Abertura das Palavras*¹, eu tinha notado dois elementos estruturais paralelos na obra de ficção de Mário Cláudio, elementos que se tornaram posteriormente recorrentes e mesmo obsessivos: a «imaginação biográfica» e um «imaginário do lugar» ou «espírito do lugar» (em particular um imaginário do Norte, entre o Porto e o Minho, herdado em grande parte de Agustina) que frequentemente se concentra no «espaço encantatório» da casa relacionado com o complexo mecanismo da memória de infância. Acrescentava então que, oscilando entre múltiplos e por vezes fragmentariamente entrecruzados registos discursivos (romance, biografia romanceada, ficção autobiográfica, diário, ensaio), a escrita de Mário Cláudio se inseria sobretudo num complexo processo autorreflexivo que, neste caso, nos dava um Amadeo de Souza-Cardoso «tornado máscara do romancista».

Lendo *Tiago Veiga — Uma Biografia*² constato que esse processo, já notado em 1985, se alcançou a um cume que agora deve ser considerado de outro domínio, embora conserve os elementos desencadeadores de origem: o domínio de um imaginário heteronímico, paralelo