

poeta há um crente e que a virtude pode bem mais do que a arte. Poesia e filosofia foram, no entanto, quase sempre consolação. Impacientou-se, porém, e partiu, oculto de si, em direcção àquilo que considerava ser a harmonia divina, o Nada, fundamento do seu mundo de ideias e silêncios. Em desespero, em paz?

Ana Marques Gastão

NOTAS

- * Antero de Quental, *Cartas* [1852-1891], 3 vols., leitura, org., pref. e notas de Ana Maria Almeida Martins, Lisboa, Imprensa Nacional-Casa da Moeda, 2009. Edições anteriores: *Cartas de Anthero de Quental*, Coimbra, Imprensa da Universidade, 1915; *Cartas de Anthero de Quental*, pról. Teixeira de Carvalho, Coimbra, Imprensa da Universidade, 1921; Antero de Quental, *Cartas*, 2 vols., Lisboa, Universidade dos Açores/Editorial Comunicação, org., introd. e notas de Ana Maria Almeida Martins, 1989.
- ¹ Antero de Quental, *Fotobiografia*, Lisboa/Ponta Delgada, Imprensa Nacional-Casa da Moeda/Câmara Municipal de Ponta Delgada, 2008.
- ² Antero de Quental, *Cartas*, 2 vols., Lisboa, Universidade dos Açores/Editorial Comunicação, org., introd. e notas de Ana Maria Almeida Martins, 1989. Esta edição reúne 704 epístolas, mais de 40 inéditas na altura.
- ³ Cf. nota de Ana Maria Almeida Martins (I, p. 450-1) salientando que só após a publicação de *Novas Cartas Inéditas de Antero de Quental* (introd., org. e notas de Lúcio Craveiro da Silva, Braga, Faculdade de Filosofia, 1996), foi possível estabelecer a sequência lógica desta carta de 25 de Julho de 1875, à qual a apreciação ao artigo «Da Moral Religiosa entre os Gregos» pertence. A epístola, tal como surgia em *Cartas Inéditas de Antero de Quental a Oliveira Martins* (publicação de Francisco de Assis de Oliveira Martins e pref. de Joaquim de Carvalho, Coimbra, Imprensa da Universidade, 1931), iniciava-se deste modo: «Agrada-me extremamente como quadro histórico», tal como figura no espólio do historiador.
- ⁴ Citados por Eça de Queirós em *Um Génio Que Era Um Santo*, Lisboa, Edições Ática, 2005, p. 9.
- ⁵ Cf. Ana Maria Almeida Martins, *Antero: Coisas do Coração*, sep. de *Congresso Anteriano Internacional — Actas*, Ponta Delgada, Universidade dos Açores, 1993, p. 423-37.
- ⁶ Cf. Antero de Quental, «A Bíblia da Humanidade de Michelet», *Filosofia*, org., introd. e notas de Joel Serrão, Ponta Delgada/Lisboa, Universidade dos Açores/Editorial Comunicação, 1991, p. 11-25.
- ⁷ *Revista de Portugal*, vol. 2, n.ºs 8, 9 e 10, Jan., Fev. e Mar. 1890.

«UMA DATA EM CADA MÃO»

As horas deixam rasto
Que a arte da minha vida seja sempre
inspirada pela meditação

MARIA GABRIELA LLANSOL

Publicado em Outubro de 2009, decorrido pouco mais de um ano sobre a sua morte, *Uma Data em cada Mão. Livro de Horas I** é o primeiro volume de um conjunto de textos diarísticos inéditos que fazem parte do vasto espólio deixado por Maria Gabriela Llansol. A sua publicação constitui um primeiro passo na concretização do desejo manifestado pela autora nos últimos meses de vida a dois dos seus mais atentos «legentes», João Barrento e Maria Etelvina Santos, desejo que prontamente se converteu em projecto editorial que a escritora pôde ainda, em parte, acompanhar. Tratava-se, como explicam os dois organizadores na Introdução, de transcrever de um primeiro núcleo de setenta «cadernos de escrita» (aos quais viriam a acrescentar-se mais tarde outros seis), manuscritos, numerados e cronologicamente organizados, os textos diarísticos que deveriam integrar o livro que se seguiria a *Os Cantores de Leitura* (Assírio & Alvim, 2007) e ao qual (aos quais) Maria Gabriela Llansol tencionava dar «o título genérico de *Livro de Horas*» (o subtítulo, variável de volume para volume, ficaria a cargo dos organizadores). Por outras palavras, tratava-se de dar corpo ao livro que constituiria mais um «capítulo» ou fragmento desse Livro inacabado e inacabável, múltiplo e em permanente multiplicação ou devir que é o «Livro», em sentido mallarmeano ou blanchotiano, de Gabriela Llansol: um «livro único, que aparece publicado em lugares, datas, textos ou volumes diferentes» (p. 115), como ela própria sublinha.

O volume agora publicado, o primeiro desse *Livro de Horas* «à venir», reúne os textos inéditos dos três primeiros cadernos e alguns registos avulsos escritos entre 1972 e 1976, em Lovaina e Jodoigne, incluindo reproduções de ilustrações, desenhos e esboços feitos pela escritora. Aparentemente, *Uma Data em cada Mão* não vem acrescentar nada de substancialmente novo ao projecto de escrita llansoliano construído (ou melhor, em construção) ao longo dos cerca de trinta volumes publicados em vida da escritora: nele se confirma a mesma escrita fragmentária e rizomática, conhecendo aqui uma amplitude e hibridismo de registos particularmente significativos, que vão do registo diarístico ao esboço narrativo, das notas e comentários de leitura a breves apontamentos do quotidiano, de tópicos e frases soltas a «cenas fulgor» ou momentos de intensa reverberação poética; nele

reencontramos o mesmo «estranhamento» como estratégia formal e semântica (espaços em branco; linhas horizontais que cortam a narrativa ou a re-ligam a um *continuum*; variações nos caracteres tipográficos e na disposição gráfica da palavra/frase); nele assistimos ao reaparecimento de algumas das figuras tutelares e míticas (Hadewijch, Al-Halladj, Müntzer, São João da Cruz, Ana de Peñalosa, Coração do Urso, Eckhart ou Nietzsche), bem como ao retorno, em redução ou ampliação fractal, dos principais motivos e imagens que configuram o universo llansoliano.

E, no entanto, *Uma Data em cada Mão* vem trazer tudo de novo aquilo que já conhecíamos desse projecto: um olhar diferente, mais próximo, mais íntimo, sobre este universo, uma porta entreaberta a cujo limiar assoma, com mais nitidez do que nunca, uma figura desenhando com a mão um gesto que nos convida a entrar. O diário agora vindo a lume parece desafiar uma certa leitura que tende a ver no texto llansoliano um texto «difícil», «críptico» ou sedutoramente «enigmático»¹, na expressão de Eduardo Lourenço, não só porque, coincidindo temporalmente com a escrita de *O Livro das Comunidades* (1977) — e com o processo de gestação de *A Restante Vida* (1982), segundo livro da trilogia *Geografia de Rebeldes* —, constitui um acesso privilegiado ao laboratório de escrita da «autora» desse livro-«fonte», mas também porque nele se dá a ver, e ao mesmo tempo se oculta, a voz através da qual o texto se torna corpo.

Não pretendendo impor um qualquer princípio de ordem a um texto que é sobretudo «movência» e metamorfose, diria que neste primeiro volume do diário póstumo de Maria Gabriela Llansol transparece, porventura mais do que em qualquer um dos diários anteriores — *Um Falcão no Punho* (1985); *Finita* (1987); *Inquérito às Quatro Confidências* (1996) —, um reiterado e paradoxal impulso de ordenação do caos textual, ou desejo de legibilidade: «Tenho imensas páginas esparsas para ordenar», p. 101; «Sentimento de querer completar, depois de tudo querer de novo reduzir ao caótico, ao não significativo, ao inestético, ao débito», p. 122; «Torna-se urgente dar uma estrutura ao meu livro, que provoque consistência, sirva de suporte a um devir pessoal (o meu). Preciso da História como território», p. 177. Impulso que não anula, contudo, o «mal estranho» ou «vago de alma»² que esta escrita irradia, essa «doença do infinito» diagnosticada por Silvina Rodrigues Lopes que deixa o leitor num estado de «des-posseção»³, que é como quem diz, *des-enraizamento* (histórico, cultural, literário) provocado por uma escrita que se situa «na periferia de códigos e representações»⁴, constitutivamente anti-narrativa e anti-representativa («Para mim, a representação faz-se ao

nível da palavra», p. 32) e pelo confronto com uma linguagem liberta da «impostura da língua»⁵.

O título genérico de *Livro de Horas*, atribuído por Maria Gabriela Llansol, contém uma possível «chave» de leitura do diário (ou não fosse a própria escritora a lembrar-nos que «O começo de um livro é precioso»⁶...); chave provisória, é certo, já que nesta escrita «tudo são associações, entradas por outras portas para outras salas, [sabendo que] na porta seguinte está marcado um detalhe da porta anterior, e assim sucessivamente sem fim» (p. 143). Convocando explicitamente uma relação intertextual com os *Livros de Horas* medievais, o título recenvia o leitor (e de um modo particular, o «legente») para um tipo de leitura litúrgica indissociável da vivência privada, laica, da devoção religiosa que a escrita llansoliana, paradoxalmente, reanima e desconstrói, leitura que se estende à intensa fulguração das iluminuras/imagens. O tema da meditação é assim um dos «fios narrativos» perseguidos (e invariavelmente interrompidos) ao longo deste diário, não já aqui ligado a um qualquer *credo* religioso ou doutrinário, mas antes a uma forma de «religiosidade anímica»⁷, de re-ligação ou comunicação simultaneamente afectiva e espiritual, cósmica, que se estende às plantas, animais e objectos e que tem as suas raízes nas comunidades heréticas dos séculos XII e XIII — em particular nas comunidades beguínas —, na mística medieval e quinhentista ou ainda no panteísmo de Espinosa. Uma «comunidade» de afectos que se manifesta em vários momentos do diário, nomeadamente «num sentimento profundo, esse lugar de estar com homens, espaço, plantas, tempo, animais, numa modalidade de comunicação e de silêncio» (p. 175), no «desejo irreprimível» de «beijar uma planta», como aquele que encontramos na curiosa «meditação» sobre as plantas do dia 27 de Maio de 1976 («decidi intimamente que, sempre que possa, em quinta-feira de Ascensão (de quê? para onde?), as plantas, e eu próximo delas, meditaremos», p. 152), ou na linguagem afectiva e espontânea de *Prunus Triloba* e Jade, o cão.

Por outro lado, a experiência do tempo que nos *Livros de Horas* medievais se traduz na sucessividade dos meses ao longo do ano e das horas ao longo do dia, marcadas pela cadência das orações, cede lugar no *Livro de Horas* de Llansol a uma vivência particular, subjectiva, do tempo que passa pela ruptura com a língua convencional e «impositora» (responsável pela «ilusão de um ajustamento das palavras às coisas»⁸) que dele se apropria e o torna mensurável: «Veio-me à mente criar o vocabulário do tempo, tornar secundárias as palavras que exprimem anos, horas, minutos, segundos. Se eu pudesse contemplar vivendo [...], p. 130. Neste sentido, se, por um lado, subsiste ao nível do diário e da escrita *bio-gráfica* uma representação linear (com a indi-

cação nos fragmentos do local, data e, frequentemente, da hora), por outro lado, assiste-se, ao nível do texto (*grafia*), a uma representação do tempo como sincronia ou acronia, na qual passado, presente e futuro não apenas coexistem e se anulam («Estado de perda de mim. Tudo comigo permanece ao longe e próximo, abolidos o espaço e o tempo», p. 120) como se deslocam no tempo, um tempo nómada ou elástico que não raro se prolonga em *durée* («Abandono este dia, mas *estou nele*. Levo-o comigo», p. 143). Ou ainda um tempo espacializado que se dá a ver/ler como página, mapa ou paisagem, isto é, como simultaneidade: «Acabei de ler o fim da *Odisseia*, retomo-a na origem e significado. Ao mesmo tempo, desejo planificar a História, os séculos, estendê-los no papel ou numa grande folha de cartolina branca, através de esquemas, traçados e sinais. Visioná-los» (p. 124). // «Basta que pare, e o mesmo desejo subsiste, à tona da água / ver o mundo — o mapa / ver a História — nomear os lugares e os acontecimentos/coser — o avesso do texto / os animais, as plantas» (p. 138-9); a «difícil textualidade» que conhecemos pelo nome «Llansol», como sublinhou Manuel Gusmão no posfácio aos *Contos do Mal Errante* (2004), «tende a ser a figuração intensamente metamórfica, ou regida por uma múltipla metamorfose de um espaço-tempo de várias maneiras compósito, transtemporal ou transmigrante»⁹. De resto, uma figuração metamórfica gerada no próprio gesto de escrever.

O tema da meditação, desdobrando-se numa constelação de imagens e figurações simbólicas que ritmicamente, musicalmente, se repetem ao longo do diário, criando uma ambiência poética propícia (a vela, o tapete, o candelabro, a música), é indissociável ainda da descoberta da linguagem e da escrita — talvez devesse dizer, neste contexto, «escrevência» ou «escritura», termos de ressonância barthesiana/derridiana —, por outras palavras, da descoberta da textualidade ou «corporalidade do texto» (p. 30) enquanto descoberta central deste diário. Meditar e escrever tornam-se assim termos sinónimos: «Sentei-me no tapete de maneira apropriada para meditar. Com o caderno ao lado» (p. 173); «Sento-me pela primeira vez a esta mesa [...] meu tapete de meditação» (p. 174).

Num dos fragmentos do diário pode ler-se, com efeito, que «Nunca iremos muito longe sem a meditação e as visões que ela proporciona; aí se produz o eu — onde o mundo interdito, verdadeiramente original, pode ser fulgorizado» (p. 120), afirmação que vem lançar uma nova luz sobre o texto de abertura, escrito por Gabriela Llansol em Maio de 2007, significativamente intitulado «A Raiz de Qualquer Livro»: «_____ a primeira imagem do Diário não é, para mim, o repouso na vida quotidiana, mas uma constelação de imagens, caminhando todas

as constelações umas sobre as outras. Qualquer aprendiz imagético, quando sobe ao meu quarto e atravessa o meu escritório, tem o sentimento de que 'um belo lixo de imagens se criou aqui'. Se for menos inocente dirá: 'que belo luxo de imagens'. Eu diria: aqui está a raiz de qualquer livro. E assinaria Llansol, acentuando a minha nostalgia do sol que é um dos ramos mais obscurecidos pelo silêncio na metanoite» (p. 19).

O encontro entre meditação (pensamento) e imagem (concreto/visão) constitui assim a *raiz* do (de qualquer) texto llansoliano, a condição de nascimento da linguagem; uma linguagem transparente que deve não apenas ver-se, mas também «ouvir-se palavra a palavra» (p. 188), aproximando-se dessa forma da música, perceptível, no texto de abertura, no instrumento *Ninguém*, recém-chegado à Capela da Casa da Saudação, ou no som da chuva a cair. Importa, contudo, sublinhar que esta «constelação de imagens» não decorre de uma fuga ou transfiguração do real pela imaginação mas da experiência concreta do quotidiano, como observa a própria escritora: «Isso é o que o leitor apreende: que não é um texto que brotou da imaginação, é um texto que brotou de uma aproximação permanente com o fluir da própria vida, e é disso que o texto nasce. [...] Mas é também uma espécie de contrato de credibilidade, tem de se acreditar, não é um texto arbitrário, não é imaginativo, nasceu de uma experiência...»¹⁰ Meditação simultaneamente interior (visão e reflexão a partir *de dentro*) e exterior, isto é, meditação «que se cruz[a] com o quotidiano, e que portanto apanh[a] todos os traçados geométricos das formas e das substâncias dos acontecimentos diários»¹¹.

É este «contrato de credibilidade» que, na sua vocação auto-reflexiva, o texto introdutório pretende celebrar com o leitor/legente, numa nota original em relação a textos anteriores de Gabriela Llansol que deliberadamente rejeitam qualquer protocolo de leitura: jogando com a «*différance*» de sentido «lixo»/«luxo», a voz autoral que diz «assinar Llansol» dirige-se não tanto ao leitor inocente ou «aprendiz imagético», mas ao «legente» que é capaz de ver/ler na insignificância do quotidiano a significante pregnância das imagens, o que faz do texto um lugar de Amor e revelação do «Mútuo», o lugar de encontro «entre o texto, como *corpo de afectos* e o *coração legente*»¹². Afinal, esse «coração cordial» que o texto faz pulsar e ao qual alude a nota de abertura, convocando as figuras «para a partilha do incêndio» (p. 20): um coração disposto a abraçar o mundo, já que, como sublinhou Manuel Gusmão, «na obra de Maria Gabriela Llansol, o mundo do texto [se torna] caminho e inscrição no 'texto do mundo'»¹³, mas também acção do texto sobre o mundo («Este é um texto que convida a agir»¹⁴,

afirmará a escritora). Longe de qualquer quietismo contemplativo ou místico, mas também de qualquer forma de autotelismo literário (moderna manifestação de transcendência), a escrita de Llansol é um «incêndio» de afectos que ameaça alastrar pelo mundo, uma jubilosa força de cósmica aproximação — «aproximação das singularidades que realmente modificam, operam uma civilização»¹⁵ (p. 171) —, o que equivale a dizer, um silencioso grito contra «a mais actual e esclarecida estupidez» (p. 218).

O nascimento do texto, anunciado desde a nota de abertura, tem lugar ao longo das páginas do diário, cruzando-se com o quotidiano da autora (trabalho na escola, fazer o pão, tarefas domésticas, cuidar dos animais e das plantas) e, em particular, com o tema do amor, a relação com o marido, Augusto Joaquim, o desejo implícito de maternidade (temática presente em textos anteriores, nomeadamente em *Lisboaleipzig 1*), afinal o «amor ímpar ou o terceiro incluído» analisado por Manuel Gusmão¹⁶ e que vem, entre vários sentidos possíveis, quebrar a solidão perfeita do casal, fazer do amor um espaço de comunicação e abertura ao «Outro», como se pode confirmar no fragmento de 20.06.1976. É esse nascimento que «A cena primitiva», registo inaugural do diário, «encena», como se estivéssemos perante um parto eminente: «A vida eterna não existe. / Sentou-se arranjando as saias, para assistir à produção do texto. / Este texto é um texto que assiste à produção do texto. / Este texto é a cena primitiva do texto. / A mulher não existe mas é escrita por _____», p. 23). «Parto» que o final do diário parece confirmar na imagem do cortinado amarelo filtrando a luz que ilumina a página («Não foi para mim que suspendi o cortinado, foi para este caderno, para cobrir de iluminação a página») ou na voz que afirma ser a «possibilidade de ter novos filhos, ou dar à luz» (p. 231) a sua razão de escrever.

Se o nascimento do texto tem, como pretendeu Roland Barthes, como condição ou desaparecimento da voz autoral, da mulher («a mulher não existe mas é escrita por _____»), para que se possa ouvir a voz textual através da qual o texto se torna corpo, o que encontramos neste diário é uma permanente oscilação ou sobreposição entre estas duas vozes, uma constante recusa ou adiamento da morte («Nesta manhã de domingo de 17 de Julho de 1972 (medo de escrever a data, porque, como todas as datas, é um padrão em relação ao momento da minha morte) acordei sabendo que tinha sonhado com a cena primitiva. Apenas o sabia. E, a partir daí, ficou presente a minha primeira casa, a casa da Rua Azedo Gneco, onde nasci», p. 30), uma impossibilidade de rasurar o nome que «assina Llansol»: nascimento do texto e nascimento da mulher (escrita pelo texto) tornam-se indissociáveis. O que distingue este diário, como

observou Carolina Fenati, «não é a afirmação de quem escreve como centro da narrativa, mas sim a oscilação de uma voz a transformar-se e a destruir-se, esforçando-se regularmente no combate que a desfaz como identidade, desejando o ponto onde surge a possibilidade da escrita»¹⁷.

Talvez porque na escrita de Gabriela Llansol vida e escrita se confundam, de uma forma única, sem hiatos nem interrupções: «a sua vida foi feita de escrita, e a escrita foi feita da matéria da vida, sem deixar no entanto que esta se transformasse em convencional biografia»¹⁸. O que não espanta em alguém para quem «escrever é o duplo de viver»¹⁹ (afirmação que ressoa o *Livro do Desassossego* de Fernando Pessoa/Bernardo Soares, antepassado directo, com Fialho de Almeida e Raul Brandão, desta escrita fragmentária) ou que afirma neste diário desejar escre(vi)ver-se: «o que me desespera é que eu própria não seja um codicilo, um caderno, um livro, onde tudo o que acontece possa, a todo o momento, ser escrito» (p. 27).

Uma das particularidades deste diário é a de deixar ouvir, de forma mais nítida do que em textos diarísticos anteriores, essa voz autoral que o texto simultaneamente revela e oculta; daí que o nascimento do texto, antes de mais, se inscreva ou *enraíze* numa história individual e numa procura identitária que é apenas possível surpreender em fragmentos desconexos e que assume aqui os contornos de uma (semi)psicanálise²⁰ através da qual se enfrenta(m) o(s) monstro(s) que «escuta[m] os ruídos ténues do papel» e na qual a mulher-filha se transforma na mulher-«amante» e «mãe». Uma história individual, por sua vez, inscrita numa linha ou linhagem familiar desenhada pelo eterno retorno do mesmo gesto manual e feminino: «Fico ainda uns momentos meditando, sobretudo com as mãos que admiro na sua dexteridade. Não minhas mãos, mas mãos de minha mãe, que costumava vestidos tão habilmente, mas mãos de minha avó, que fazia primorosas rendas, mas mãos de sua descendente, que apenas escreve» (p. 230). Coser, costurar, tecer, bordar um tecido, fazer renda, multiplicam-se ao longo deste diário enquanto metáforas da escrita como tecido de desejos, («Eu, uma mulher, escrevo cosendo», p. 132), linha (ou fio) que re-liga a história e as histórias, corpografia ou «técnica que une as mãos ao tecido» (p. 150) ou actividade performativa, o «fazer uma coisa com as minhas mãos» (p. 82).

Este trajecto individual, que se (con)funde com um projecto de reinvenção da escrita, tem igualmente *raízes* num trajecto colectivo, na História e, em particular, na História europeia que a escrita llansoliana incessantemente re-lê e re-escreve, e da qual faz parte a cultura árabe que este diário revisita, ganhando assim novos sentidos a imagem do tapete associado à meditação. Trajecto mar-

cado pelo exílio e pela desterritorialização, vividos como condição de abertura ao Outro e aos outros:

«Nascida portuguesa, quem são os meus parentes? De portuguesa, vim para a terra belga. Depois, através de Ana de Peñalosa, tornei-me espanhola. Há a Alemanha de Nietzsche, a França de Proust, a Flandres de Hadewijch — Alguém vem também do Oriente e para o Oriente me leva» (p. 130).

Neste sentido, a voz individual cede lugar à voz textual sem contudo deixar de se ouvir, confundindo-se, sobrepondo-se, dialogando com esta; voz feminina, anónima, vinda do fundo dos tempos, do inconsciente e da memória colectiva de que fazem parte todos os mitos, símbolos e narrativas por contar, uma voz mais próxima da fala, da oralidade («É a passagem à tradição que procuro, a passagem da mão que regista à boca que fala, e ao ouvido», p. 188). O fragmento intitulado «Meditação sobre o Tecido» é, a este respeito, elucidativo:

«Ana de Peñalosa disse: Com eles, ofereceu-lhe um pedaço de tecido que lhe serviu de tapete de meditação. Sentei-me em face dele como se estivesse sentada sobre ele. Sempre o achara belo e o pusera dobrado sobre a mesa como um objecto de valor. Hoje, quando fui deitar-me, vi a multidão de sinais desdobrados numa superfície plana, uma planície transparente com o mar sobreposto ao céu no fundo; fossilizara-se ali uma língua desconhecida, estava latente uma mensagem. Ou então o tecido afigurava-se-me um herbário, vindo de há mil anos. Comecei a analisar-lhe as estrelas e os peixes, que ora estavam longe ora perto, mas sempre pairando na água e no ar. Descobri então mil conchas descendo na noite submarina; era uma dúvida, uma constelação. Toquei-a, e fiquei na minha mão a meditar» (p. 155-6).

Voz de «rendeira» (p. 139) ou tecedeira que, escrevendo (ou lendo, já que escrita e leitura se entrelaçam mutuamente), faz do texto um tecido ou filigrana de imagens, um tapete de signos (mar, céu, peixes, estrelas, conchas, constelações, herbário) que falam uma «língua desconhecida» e imemorial, um lugar mágico, em certa medida utópico e ucrónico: um lugar de encontro entre os elementos (terra, água, ar), entre as esferas celeste e terrestre (afinal, esse «anel de celeste» evocado no fragmento de abertura «A Raiz de Qualquer Livro» e onde perpassam igualmente as esferas de Pitágoras e os círculos de Espinosa). Um tapete que se dá a ver/ler como paisagem dinâmica, móvel, fluida, onde o sentido continuamente se faz e liquefaz²¹. Na sua fulgurância

imagética, o tapete é agora o tapete voador das narrativas de infância, o tapete onde se sentam as crianças da escola aguardando o nascimento do conto, mas também o tapete da escrita viajando vertiginoso pelo tempo: «o tempo tomou-me tão completamente, que tenho uma data em cada mão, um acontecimento diferente em cada dedo» (p. 83).

Como última nota, importa acrescentar que esta voz (corpo escrevente e voz textual) é ela própria plural, na medida em que nela vivem vozes vindas de outros séculos (Hadewijch de Antuérpia, Ana de Peñalosa, São João da Cruz, Müntzer, e, naturalmente, essa mítica «tecedeira» que foi Penélope) que com ela formam corpo e através dela se eternizam. Em particular, vozes femininas que com ela formam uma linhagem ou «procissão de mulheres que são a trama do texto» (p. 136), «mulheres-mães, mulheres-avós, mulheres-mortas. [Mulheres que] [s]ão o movimento da espécie, existem, excitaram, são garantia de existência. Tecem e mantêm verdadeira a História. Isso é um eu de mim» (p. 197). Vozes que com ela formam uma comunidade afectiva e espiritual, elos de uma cadeia viva de (re)ligação entre o humano e o cósmico, entre o texto e o mundo, as histórias e a História.

Termino com um comentário a uma observação (provocadora) do diário: «Os bons escritores fazem os maus diários. Aceito fazer um mau diário» (p. 61). Não é certo que estejamos perante um «mau diário»; mas estamos, seguramente, perante uma «grande escritora».

Isabel Cristina Mateus

NOTAS

* Maria Gabriela Llansol, *Uma Data em cada Mão. Livro de Horas I (Louvaina e Jodoigne, 1972-1977)*, sel., transcrição, introd. e notas de João Barrento e Maria Etelvina Santos, Lisboa, Assírio & Alvim, 2009.

¹ Eduardo Lourenço, «Contexto Cultural e Novo Texto Português», *O Canto do Signo. Existência e Literatura*, Lisboa, Editorial Presença, 1994, p. 283.

² Maria Alzira Seixo, *Outros Erros. Ensaios de Literatura*, Lisboa, Asa Editores, 2001, p. 258.

³ Silvina Rodrigues Lopes, *Teoria da Des-Possessão (Ensaio sobre Textos de Maria Gabriela Llansol)*, Lisboa, Black Sun Editores, 1988, p. 7-8.

⁴ António Guerreiro, «As Fábulas da História», *Expresso*, 8 Abr. 1989.

⁵ Cf. Maria Gabriela Llansol, *Um Beijo Dado mais tarde*, Lisboa, Edições Rolim, 1990.

- ⁶ «O começo de um livro é precioso. Muitos começos são preciosíssimos. / [...] Basta esperar que a *decisão da intimidade* se pronuncie. / Vou chamar-lhe fio _____ linha, confiança, crédito, tecido.» Cf. Maria Gabriela Llansol, *O Começo de Um Livro É Precioso*, Lisboa, Assírio & Alvim, 2003, texto 1.
- ⁷ Maria Alzira Seixo, «Causa Amante de Maria Gabriela Llansol», *A Palavra do Romance. Ensaios de Genologia e Análise*, Lisboa, Horizonte Universitário, 1986, p. 230.
- ⁸ Silvina Rodrigues Lopes, *ob. cit.*, p. 84.
- ⁹ Manuel Gusmão, «O Amor Ímpar ou o Terceiro Incluído (Fragmentos de Uma Leitura)», in Maria Gabriela Llansol, *Contos do Mal Errante*, Lisboa, Assírio & Alvim, 2004, p. 284-5.
- ¹⁰ João Barrento (org.), *O Que É Uma Figura? Diálogos sobre a Obra de Maria Gabriela Llansol na Casa da Saudação*, Lisboa, Mariposa Azual, 2009, p. 43.
- ¹¹ Idem, *ibid.*, p. 135.
- ¹² Manuel Gusmão, *ob. cit.*, p. 284.
- ¹³ Idem, *ibid.*
- ¹⁴ João Barrento, *ob. cit.*, p. 55.
- ¹⁵ Convém notar, como adverte Maria Gabriela Llansol, que a palavra «civilização», ao «coloca[r] imediatamente os animais, as plantas, a terra e os seus elementos, numa posição de instrumentos e de subordinados, face ao homem» se mostra, contudo, inadequada no contexto de uma escrita concebida como «uma forma de comunicação fulgurante e generalizada entre todos os intervenientes ou figuras, sem nenhum privilégio para os humanos», cf. «O Espaço Edénico», p. 141 (Entrevista ao jornal *Público*, 18 Jan. 1995; reprod. in Maria Gabriela Llansol, *Na Casa de Julho e Agosto*, Lisboa, Relógio d'Água, 2003, p. 139-68).
- ¹⁶ Manuel Gusmão, *ob. cit.*
- ¹⁷ Maria Carolina Fenati, «Convite a Um Mau Diário», *O Globo*, 2 Jan. 2010, p. 5.
- ¹⁸ António Guerreiro, «A Casa Encantada», *Actual/Expresso*, 28 Nov. 2009, p. 9.
- ¹⁹ Maria Gabriela Llansol, *Um Falcão no Punho*, Lisboa, Edições Rolim, 1985, p. 79.
- ²⁰ «Todos os outros que, não sendo eu, me constituem, são a outra metade» (p. 27).
- ²¹ Veja-se a este respeito a imagem do livro da água presente neste diário: «Eu lia o livro da água, era leitor e participava na sua escrita» (p. 202); «Procuro então um outro volume para que não encontro palavras, ou superfície e imagem: água livre, nem de rio, nem de mar, nem de lago, nem de nevoeiro, água repleta de silêncio no momento do fogo, ou talvez clima vulcânico no centro das terras. Palavras sobrepostas, de múltiplas línguas, voltam à unidade, é a explosão do nascimento do tempo» (p. 208).

«ADOECER» DE HÉLIA CORREIA OU UM «CONHECIMENTO POR DENTRO»¹

Para benefício de todos os que ainda não tiveram a oportunidade e o prazer de ler o texto, convém que faça uma breve introdução explicativa de modo a dar acesso mais fácil ao universo deste romance biográfico ou biografia romanceada (oscilo na categorização, mas julgo a primeira mais adequada, como espero tornar claro no decurso deste texto) que gira em torno da vida e do percurso amoroso e artístico duma figura da segunda metade do século XIX inglês, de seu nome Elizabeth Eleanor Siddal e que foi há pouco publicado, com o título *Adoecer*².

Pela primeira vez no universo literário de Hélia Correia, temos uma narrativa sobre uma pessoa real e que, a fazer fé na romancista, tem um significado muito particular, dado tratar-se de alguém que a autora «sempre [...] sent[iu] que conhecia por dentro»³. Estranha sensação, esta: a de sentir que se conhece outrem «por dentro»... Explicável talvez como resultado de um reconhecimento quase instintivo de afinidades da sensibilidade e da personalidade, própria e do outro, mas também da imediata legitimação de pouco habituais opções de vida. Disse a escritora, em entrevista recente, que Elizabeth Siddal «é quase um alter-ego. Se tivesse vivido naquele tempo, naquelas circunstâncias, a minha história seria assim»⁴. E por aí se adivinham as possíveis razões para o facto, surpreendente à primeira vista, de Hélia Correia se ter referido já a esta obra como uma autobiografia⁵.

A primeira pergunta que se coloca a quem esteja menos familiarizado com o campo da cultura anglófona é a de saber quem foi Elizabeth Siddal. A resposta mais simples será dizer que foi a modelo mais famosa e musa inspiradora do grupo de pintores ingleses que, na segunda metade do século XIX, ficaram conhecidos como pré-rafaelitas, até por ter posado para o célebre quadro de John Everett Millais *Ophelia* (1851-52), onde esta personagem do *Hamlet* de Shakespeare aparece a boiar no rio, imediatamente após o suicídio. Mas, além de modelo dotada duma invulgar e fulgurante cabeleira ruiva, também ela pintou e escreveu poesia — como, de resto, acontecia com muitos desses artistas. Notabilizou-se ainda pelo modo como afrontou a moral vitoriana com a sua trágica e muito pouco convencional ligação amorosa ao poeta e pintor de ascendência italiana Dante Gabriel Rossetti, o mais inconformista e excessivo do grupo, com quem, ao fim de prolongada e dilacerante relação, haveria de casar-se, para, pouco depois, vir a morrer. Pode dizer-se, aliás, que este tipo de atitude, de afrontamento ao *statu quo*, marcou indelevelmente a posição destes jovens rebeldes, naquele que, em solo inglês, se consideraria como o primeiro movimento artístico de vanguarda, na senda aberta pelos gestos iconoclastas dos poetas