

- <sup>6</sup> «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.
- <sup>7</sup> Maria Alzira Seixo, «Causa Amante de Maria Gabriela Llansol», *A Palavra do Romance. Ensaios de Genologia e Análise*, Lisboa, Horizonte Universitário, 1986, p. 230.
- <sup>8</sup> Silvina Rodrigues Lopes, *ob. cit.*, p. 84.
- <sup>9</sup> 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.
- <sup>10</sup> 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.
- <sup>11</sup> Idem, *ibid.*, p. 135.
- <sup>12</sup> Manuel Gusmão, *ob. cit.*, p. 284.
- <sup>13</sup> Idem, *ibid.*
- <sup>14</sup> João Barrento, *ob. cit.*, p. 55.
- <sup>15</sup> 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).
- <sup>16</sup> Manuel Gusmão, *ob. cit.*
- <sup>17</sup> Maria Carolina Fenati, «Convite a Um Mau Diário», *O Globo*, 2 Jan. 2010, p. 5.
- <sup>18</sup> António Guerreiro, «A Casa Encantada», *Actual/Expresso*, 28 Nov. 2009, p. 9.
- <sup>19</sup> Maria Gabriela Llansol, *Um Falcão no Punho*, Lisboa, Edições Rolim, 1985, p. 79.
- <sup>20</sup> «Todos os outros que, não sendo eu, me constituem, são a outra metade» (p. 27).
- <sup>21</sup> 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»<sup>1</sup>

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*<sup>2</sup>.

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[eu] que conhecia por dentro»<sup>3</sup>. 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»<sup>4</sup>. 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 autobiografia<sup>5</sup>.

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-rafelitas, 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

românticos que os antecederam<sup>6</sup>. O que, mais tarde, no início do século XX, viria a configurar-se como sucessão quase compulsiva de escolas e gerações de artistas em agónica tensão não era então nomeável e, por isso mesmo, chocou ainda mais.

Da Irmandade Pré-rafaelita, assim se autodenominaram, dos seus elementos mais salientes e dos menos influentes, respectivas carreiras, êxitos e fracassos, bem como do correspondente credo estético, ético e político fala-nos também a obra, não se restringindo ao percurso de vida de Lizzie (assim era apelidada Elizabeth Siddal na intimidade). Não será demais dizer que este texto é uma deambulação extremamente bem documentada sobre uma época histórica — a era vitoriana — pela qual a autora demonstra afeição indisfarçada e conhecimento profundo. Um tempo eivado de contradições e contrastes, mas decisivo para compreendermos posteriores períodos históricos e até o nosso mundo contemporâneo, e onde vão sendo mencionadas figuras tão incontornáveis e diversas como Darwin, Dickens, Marx e Engels (que, não sendo ingleses, por lá andaram e escreveram), Turner, a Rainha Vitória, Walter Scott, Lord Byron, James McNeil Whistler (americano de nascença, que em Inglaterra haveria de estabelecer-se), Mary Shelley (autora de *Frankenstein*), as Brontës, claro (em especial, «a minha Emily», como Hélia carinhosamente gosta de lhe chamar) e muitos mais: alguns menos famosos, alguns obscurecidos pelo tempo, mas ainda assim evocados, em referências mais ou menos fugazes, mas de notável vivacidade. Alguém ouviu falar de James Greenacre, o assassino da própria noiva, que vivia paredes meias com a família de Lizzie, em Charlotte Street, e cujo corpo, depois da execução, foi espalhado por toda a cidade de Londres, quando a menina tinha cerca de oito anos? Ou de Ellen Terry, a actriz que, à época, se celebrou em papéis shakespearianos e viria a ser pintada por John Singer Sargent?<sup>7</sup> De tudo isto e muito mais nos dá conta este romance, que, por tal razão, chega a assumir um carácter de enciclopédia viva, ao embrenhar-nos pelos enredos de múltiplas vidas alheias, ao mesmo tempo que, sobre a sua protagonista, paradoxalmente, faz recair um véu de silêncio e contenção. Tal como a personagem de Shakespeare a que deu corpo, raramente lhe ouvimos a voz — de resto, o discurso directo é, em geral, nesta obra, escasso e sempre fruto de citação. E Lizzie, de todas as personagens que encontramos nestas páginas, é das que menos acede à palavra. A sua timidez e reserva defensiva são constantemente sublinhadas. Assim nos apercebemos de que o objectivo último da autora não será tanto revelá-la mas, desta vez por interposta ficção, recriar-lhe o mistério, encontrando vias de empatia que dêem acesso à compreensão, em benefício do leitor.

Este obscurecimento intencional fica logo patente na forma inívia como o texto se inicia. A abrir a primeira página, um local e uma data: Highgate 2005. Ao contrário da esmagadora maioria das restantes secções do texto (sempre assinaladas por uma referência espacial, seguida de notação cronológica) e que progridem respeitando a sequência dos acontecimentos narrados<sup>8</sup>, aqui alude-se a uma ida da própria autora ao cemitério de Highgate, a fim de visitar a campa de Elizabeth Siddal, no ano em que iniciou a escrita do romance. Assinala-se, desde logo, a importância da instância autoral (quem disse que o autor morreu?) e as ligações da narrativa ao presente (é sempre dum trânsito entre passado e presente que se trata e dum comércio entre vivos e mortos). Nota-se ainda o tom de registo diarístico. Torna-se manifesta a natureza do acto de narrar como acto enraizado no tempo e no espaço: é a partir dum momento presente que se contempla o passado; é a partir do olhar subjectivo da autora e da pertença a um lugar físico e mítico — uma pátria, uma cultura — que se reevoca e reescreve o passado. E é a pertença à pátria comum que introduz e ratifica a primeira de muitas justaposições, neste caso de dois indivíduos de ligação improvável: da autora a Charles Augustus Howell, de alcunha o *Portuguese*, que, sete anos volvidos sobre a morte de Lizzie, presidiu às operações de exumação do corpo da modelo, naquele mesmo cemitério, com o intuito de recuperar, a mando de Gabriel, o manuscrito dos poemas que este, em gesto impulsivo e apaixonado, confiara à cabeleira ruiva da mulher que toda a vida (e mesmo depois de morta) o marcaria indelevelmente. Eis o primeiro parágrafo do texto:

«Se a pátria assinalar uma pessoa como um cão assinala um candeiro, a minha condição de portuguesa transporá os portões antes de mim e uma espécie de aviso subirá, fazendo com que as aves estremeçam. A lembrança do outro português que uma noite aqui veio abrir a campa pode ser acordada pelos meus passos? Conhecerá a terra o parentesco que liga a minha carne à carne dele, uma composição de sol e enchidos, de subserviência e fantasia?» (p. 13).

E ainda que seja para outra duplicação que a secção ostensivamente aponta — a da autora com o assunto da sua escrita, Elizabeth Siddal, a quem afirma conhecer melhor do que às suas personagens e a quem se diz unida como a um duplo<sup>9</sup> —, esta relação mal encobre o elo mais subtil, mas nem por isso menos pertinente, que liga o *Portuguese* à autora e que, conquanto possa ter a incomodidade própria dum parentesco indesejado, não deixa de provar-se revelador. Charles Howell, que chegou a ser secretário de John Ruskin, o célebre crítico de

arte vitoriano, e que gravitou na órbita do grupo pré-rafaelita, é o duplo grotesco e caricatural da romancista, ainda que a distância entre ambos não seja tão absurda quanto possa pensar-se, se aceitarmos que, além da tal «composição de sol e enchidos, de subserviência e fantasia», alegado denominador comum, há ainda a uni-los nexos menos óbvios: ambos se entregam à tarefa necrófila de desenterrar os mortos, com o gozo suspeito de quem confunde horror e prazer, de bichos da terra que a terra reclama (as referências escatológicas e telúricas são, como sabemos, marcas reconhecíveis desta autora) e ambos exemplificam a intrusão do estrangeiro que, em terra alheia, toma para si aquilo que lhe não pertence<sup>10</sup>. Quero eu dizer que se trata duma duplicação irónica do próprio acto de necrófila arqueologia em que a escritora se vai envolver, ao apropriar-se de objectos do passado duma cultura estranha. Mas, como que para redimir o gesto violador de Howell, a autora sente agora o imperativo da contenção<sup>11</sup>. E, se o *Portuguese* ficou conhecido por mentir compulsivamente, e os poetas, como sabemos, desde a Antiguidade Clássica, amiúde tenham sido encarados como fingidores e olhados com desconfiança, também aqui Hélia Correia procura distanciar-se, optando por não sair da «rede de factos» revelados pelas suas investigações<sup>12</sup>. Ainda assim, a proximidade irónica prevalece.

Mas esta secção inicial perfaz uma outra função na economia narrativa da obra: liga princípio e fim e convoca em antecipação várias mortes — a de Lizzie, a de Gabriele (pai de Rossetti) e a do próprio Dante Gabriel (o amante e marido) —, introduzindo, de imediato, uma atmosfera de tragédia e sublinhando o tema da morte, que tão importante se revelará. Porque uma das coisas que no texto aprendemos é que os jovens desta geração estão como que enamorados pela morte — seduzidos por um novo tipo de beleza feminina, lânguida e pálida, anunciadora da doença e antecipadora da tragédia. E Lizzie corporiza esse novo ideal.

De resto, valerá a pena evocar aqui o tipo de relacionamento muito especial com as mulheres que este grupo inaugura e que, mais uma vez, antecipa um novo estilo de vida, o estilo de vida boémio, então nascente<sup>13</sup>. Promovem um comportamento entre os sexos que escapa à convenção<sup>14</sup>, ao mesmo tempo que desafiam as rígidas divisões de classe. Na sua busca de modelos que pudessem adequar-se ao tipo feminino, correspondente a um programa estético-ideológico valorizador duma nova abordagem dos corpos, os pré-rafaelitas escolhiam em geral raparigas pobres, de beleza não convencional, as únicas susceptíveis de aceitar posar para um pintor, a troco de dinheiro, ocupação encarada na época como uma forma de prostituição. Muitos foram tomados duma zelosa tendência para resgatar depois estas mulheres e alguns

acabariam mesmo por desposá-las. Lê-se, a propósito, no texto: «Havia em todos eles um movimento para levantar uma mulher do chão. Tal como queriam, na pintura, inaugurar a pureza dos olhos, assim estavam dispostos a casar com raparigas que fossem, literalmente, sem princípios» (p. 49).

Percurso formalmente idêntico se detecta em Rossetti, mas no seu caso, comprometido pelo facto de ter projectado na sua modelo e musa a mulher que gostaria que ela fosse e não a que ela era ou queria ser<sup>15</sup>:

«Ele não queria Lizzie entre os humanos, não a queria com carne de mortal. Ruskin bem percebera que ela fora concebida num mundo imaginário e lhe faltava competência para o real. Gabriel prendera-a em folhas de desenho como quem prega um alfinete em borboletas. Mas ela continuava a agitar-se, incomodando. Já esquecera o seu papel» (p. 277).

Esta incompetência para desempenhar um papel previamente determinado é o que a segunda secção do romance sublinha. Ainda que pertencente já ao tempo da história narrada, furta-se, tal como a primeira, à cronologia, antecipando o ano de 1857 e a visita de Lizzie à Grande Exposição de arte inglesa, realizada em Manchester. A escolha deste momento também não é fortuita, antes assinala o período fugaz em que a artista conseguiu momentaneamente afirmar a sua independência, de John Ruskin, paladino da causa pré-rafaelita, cujo patrocínio começara a tornar-se-lhe penoso, e até de Rossetti, que, então em Oxford, se entregava a outras tarefas e a outros prazeres. É nesta altura que decide frequentar pela primeira vez uma academia, a Escola de Artes de Sheffield, dado que, até aí, só recebera lições do companheiro. Devemos recordar que era virtualmente impossível às mulheres em geral e, em particular, às mulheres oriundas das classes mais desfavorecidas (como acontecia com Lizzie), o acesso ao ensino das artes. A Royal Academy, por exemplo, só abriu as suas portas ao sexo feminino em 1861 (um ano antes da morte da artista).

Ao seleccionar este período da vida da musa de Rossetti, o romance chama a atenção para o lado não domesticável desta figura, para a sua capacidade de resistência, de não cedência a desempenhar papéis socialmente prescritos. Ao contrário de outras mulheres do círculo pré-rafaelita, que se prestavam a que nelas os homens inscrevessem, qual estátua de Pigmalião, os papéis de protegidas e pupilas, eventualmente esposas, susceptíveis de aceitação social<sup>16</sup>, Lizzie manifesta uma soberana resistência (e ativa indiferença) a toda e qualquer tentativa de condicionamento. «O fascínio maior de Lizzie», diz-nos a autora, «reside exactamente nessa cera onde pode inscrever-se

quase tudo e que combina com a cor da sua pele» (p. 120), mas que, ao mesmo tempo, nenhuma inscrição consegue esgotar, mantendo-se sempre enigmática.

O mistério que envolve esta figura estende-se à própria relação que estabelece com Rossetti e de que falarei a seguir.

Antes mesmo de iniciarmos a leitura destas duas primeiras secções do romance, a epígrafe retirada do poema de Rossetti, «Lost Days» (de 1862, ano da morte de Lizzie), onde se lê: «I am thyself, — what hast thou done to me?», de imediato evoca, para alguém minimamente versado nas coisas inglesas, o romance de Emily Brontë, *Wuthering Heights*. Aí, num dos passos mais famosos, a protagonista, Catherine, ao tentar explicar o fascínio doentio e a intensa paixão que a liga a Heathcliff, desfrinçando-os do amor que sente por Edgar Linton, com quem irá casar, explica:

My love for Linton is like the foliage in the woods. Time will change it, I'm well aware, as winter changes the trees. My love for Heathcliff resembles the eternal rocks beneath — a source of little visible delight, but necessary. [...] *I am Heathcliff* — he's always, always in my mind...<sup>17</sup>

Esta perturbante identidade dos amantes, que surge com a força duma fatalidade, à qual não podem esquivar-se e que exige submissão passiva, está no cerne de ambas as obras<sup>18</sup>. Entre estes apaixonados, a violência da pertença mútua que se lhes impôs, alheia à sua vontade, ditou um percurso de tragédia, onde o amor foi, afinal, o menos que ali houve...

Espero não ser mal interpretada se disser que considero este romance *O Monte dos Vendavais* de Hélia Correia. Não no sentido de ele ser uma cópia, de modo algum (os dois textos não podiam ser mais diferentes!), mas apenas por percebermos aqui uma afeição sem reservas e uma interiorização de alguns dos traços que marcam este clássico da literatura inglesa. Sem qualquer ansiedade, Hélia Correia deixa transparecer esta influência, fecunda a vários níveis, mas nem todos imediatamente evidentes. Trata-se do resultado dum convívio longo, e, aqui, de novo, dum «conhecimento por dentro». Ambos os textos, o de 1847 e o de 2010, vivem numa e duma tensão entre o excesso e a contenção, muito embora as fórmulas narrativas encontradas nem sempre coincidam. Refiro-me ao excesso emocional que caracteriza as relações centrais de ambas as obras e à contenção a que as respectivas autoras as sujeitam. Se, em *Wuthering Heights*, o excesso e desregramento que marca o relacionamento de Heathcliff e da Catherine da primeira geração é atenuado pela distância temporal das sucessivas narrativas que

sobre este par incidem e pela miopia dos narradores que as tutelam<sup>19</sup>, também em *Adoecer*, mais do que ouvimos directamente a voz dos protagonistas, Lizzie e, em menor grau, Gabriel, temos antes depoimentos (coevos ou mesmo posteriores) que outros nos legaram e que exibem, com desarmante candura, uma incapacidade de entendimento que só se explica à luz da gramática ético-emocional disponível na época vitoriana. Como nos recorda amiúde a autora, não havia ainda palavras para descrever o tipo de relação por eles vivida. Se da Catherine bronteana apenas chega até nós o que resta dum fragmento de diário reminescente dum dia na sua longínqua infância, já que, além disso, o que ouvimos é um discurso directo embebido em prosa alheia e filtrado pela palavra de outrem, de Lizzie, o mais que temos são os versos de alguns poemas seus; tudo o resto é oferecido indirectamente pelos depoimentos de terceiros, em clara estratégia de enviasamento, ou então, pela voz da autora. É que, ao contrário de Emily Brontë, que teima em esconder-se por detrás dos discursos dos narradores que habilidosamente orquestra, Hélia Correia não se furta ao confronto directo com o leitor e assume, amiúde, um tom confessional<sup>20</sup>, dando-nos conta do que sente perante aqueles seres, e não se esquiva a revelar-nos o modo como os entende, por vezes socorrendo-se até da força dos aforismos<sup>21</sup>. Não se pense porém que esta estratégia dissipa ou atenua a estranheza e o enigma que, como em *Wuthering Heights*, envolve os protagonistas. Muito pelo contrário, e se possível, eles ainda mais se adensam...

As duas figuras femininas no centro de ambos os textos, Catherine e Lizzie, são destroçadas por uma doença (um mal de amor, sem dúvida), que equivale, em ambos os casos, a uma inadequação ao mundo.

Curiosamente, lá como aqui, um interesse conspicuo pela genealogia é traço dominante, com resultados, até certo ponto, coincidentes. Da teia de relações que, no romance da Brontë, de geração em geração, se desdobra com assustadora simetria, duplicando nomes e desnor-teando o leitor mais atento, encontramos ecos em *Adoecer*, pelo modo obsessivo como se referem as relações de parentesco, os ascendentes e descendentes de todas as pessoas referidas (seja qual for o seu grau de importância), gerando amiúde em quem lê uma sensação de algum desnor-te<sup>22</sup>. Neste caso, há um comprazimento em localizar antepassados e/ou descendentes de autores e artistas ingleses que nas páginas do texto se cruzam ou nele são simplesmente evocados, tornando-o uma espécie de caixa de ressonância em que nos vamos inesperadamente entrecruzando com múltiplas personagens dos compêndios da história literária e da cultura inglesa, ao mesmo tempo que nos são sussurrados ao ouvido outros tantos nomes que temos por mais ou menos familiares. É fascinante, para alguém do campo da Anglistica, como é o meu

caso, empreender esta viagem pela mão de Hélia Correia, a primeira a admitir a sua «fortíssima anglofilia»<sup>23</sup>. E, aqui, ocorre assinalar a familiaridade com que a autora se relaciona com as personagens do panorama cultural vitoriano (e não só), das mais eminentes às mais discretas.

Além dos traços comuns aos dois romances que acabo de referir, importa sublinhar o modo como a figura de Rossetti se ajusta na perfeição aos requisitos de herói byroniano, com a intensidade, o desregramento, a rebeldia e até a sua dose de satânica insubordinação, em nada desmerecendo o papel atribuído por Brontë ao cruel e atormentado Heathcliff.

Também o espaço envolvente no romance de Hélia Correia parece contaminado e, assim, contaminar as figuras no coração do texto e as que de mais perto com elas convivem, lembrando o modo como a rudeza agreste da charneca varrida pelos ventos inclementes se encontra, na obra de Brontë, indelevelmente associada à violência que caracteriza as paixões avassaladoras entre as personagens do Monte dos Vendavais. O contexto espacial da cidade de Londres e do seu rio, espaços em que a doença e a pestilência grassam (também eles adoecem, afinal), parece estar em sintonia com o carácter malsão que caracteriza o relacionamento dos protagonistas, uma relação que é, tal como a do romance anterior, «fonte de escasso deleite visível, mas necessária».

A ideia de doença, de contágio, metáfora que desde Shakespeare tem sido recorrente na literatura inglesa e não só, está presente, de resto, na obra contemporânea, a vários níveis: da doença — ou melhor, das doenças — de Lizzie (e que, não tendo nome, não deixam por isso de o ser)<sup>24</sup>, da doença da cidade de Londres e do seu rio, pestilento em certas épocas do ano, da doença social com as suas distorções classistas e paradoxal moralidade, da doença cultural manifestada numa neuras-tenia prevalecte que antecipa o *spleen* decadentista. De tudo isto nos fala com rigorosa originalidade e mestria o romance *Adoecer*, ao mesmo tempo que se reclama herdeiro, por direito próprio, do texto de Emily Brontë.

Estamos, sem dúvida, perante um romance palimpséstico, profundamente contemporâneo. Nele se justapõem fragmentos das múltiplas fontes consultadas: cartas, diários, artigos de jornal, memórias e poemas. Nele se conjugam registos vários: do relato à confissão, da reportagem ao diário, passando pela reflexão filosófica, sempre despretensiosa, mas nem por isso menos relevante. Assim assume Hélia Correia a essência omnívora do discurso romanesco, na sua plenitude. *A priori* amorfo e, por isso mesmo, moldável pela linguagem — ou linguagens — que assimila e de assinalável ductilidade estilístico-discursiva, o romance

como género manifesta uma apetência particular pelo diálogo com a palavra alheia, que aqui magistralmente se cumpre<sup>25</sup>. A variedade e riqueza do mosaico linguístico resultante não cansa nem entedia, antes cativa pela fulgurante versatilidade. E não se torna dispersivo, fixando-se pela intervenção da voz autoral que, a espaços, se vai fazendo ouvir e o sustém.

Comparações, analogias e metáforas, certas e sugestivas, surgem imbricadas em frases duma aparente e desconcertante simplicidade, tornando a leitura aprazível e gratificante. Ocorrem frequentemente distorções sintácticas, pelo uso de inversões da ordem normal das palavras e de intercalações, e, pela resistência que criam, geram uma breve suspensão na leitura, sem lhe comprometer a clareza. Em última análise, porém, reconhecemo-las subordinadas a uma melodia que é ditada pela sensibilidade lírica desta autora.

Sabíamos-lo já de outras narrativas: a prosa de Hélia Correia submete-se a uma rigorosa prosódia que a torna inconfundível e duma musicalidade singular. De resto, a autora enfatiza sempre este despotismo melódico que, alegadamente, lhe dita as frases. É interessante observar como o tipo de artificios retóricos que referi, e que introduzem um ligeiro travão na engrenagem da leitura, encontram eco em estratégias narrativas de idêntico sinal: refiro-me ao início *in ultima res* (ou seja, o facto de a narrativa começar pelo fim) e às antecipações no discurso de acontecimentos posteriores, tudo isto contribuindo para acicatar a curiosidade do leitor, ao mesmo tempo que cria uma conspícuo homologia entre traços característicos da frase e traços de natureza estrutural. Estamos, indubitavelmente, perante uma prosa que atingiu incontestável maturidade.

Em jeito de conclusão, direi que o texto de *Adoecer* não termina quando a obra acaba, já que, tomado de fascínio por estas figuras de romance, que tiveram afinal existência real, o leitor pode, se quiser, continuar a perseguir-las nos compêndios da história literária e da história de arte, nas biografias, nas cartas e nas memórias, nos jornais da época e nos relatos históricos, e aí aprofundar uma convivência que a leitura destas páginas lhe tornou grata. Pode, além disso, embalado pela música característica da prosa de Hélia Correia e por ela enfeitado, ir ao encontro dessa mesma melodia em textos anteriores da autora e assim matar uma outra fome de convívio: a da linguagem poética duma escritora que apresenta uma invulgar coerência estilística e que, com este romance biográfico, atingiu um patamar de excelência dificilmente igualável.

Isabel Fernandes

- <sup>1</sup> O texto do presente artigo corresponde *grosso modo* ao que serviu para apresentar o romance de Hélia Correia, por ocasião da iniciativa «Encontro com...», realizada na Biblioteca Nacional, em 13 de Abril de 2010. Optei por manter certas marcas de oralidade, bem como o carácter introdutório que o caracterizam.
- <sup>2</sup> Hélia Correia, *Adoecer*, Lisboa, Relógio d'Água, 2010.
- <sup>3</sup> Maria Leonor Nunes, «Hélia Correia: Uma Paixão Inglesa», *JL — Jornal de Letras, Artes e Ideias*, Lisboa, 24 Mar. 2010, p. 10-6, p. 12.
- <sup>4</sup> Idem, *ibid.*
- <sup>5</sup> «De alguma maneira é a minha autobiografia» (*ibid.*).
- <sup>6</sup> Sobre o carácter vanguardista dos Pré-rafaelitas, objecto de alguma polémica, veja-se, por exemplo, Elizabeth Prettejohn, *The Art of the Pre-Raphaelites*, 3.ª ed., Londres, Tate Publishing, 2008, p. 37-8 e 63-5.
- <sup>7</sup> No romance faz-se referência a Ellen Terry, ainda que não à tela de John Singer Sargent que a representa no papel de Lady Macbeth.
- <sup>8</sup> São excepção a esta regra as duas secções iniciais, como se verá, bem como a que se intitula «Fitzwilliam Museum, Cambridge, 2005», que, de novo, remete para a experiência inquietante da autora ao contemplar o quadro mais negro e revelador da relação amorosa em causa: *How They Met Themselves* ou «o encontro de dois amantes com os seus duplos», sobre o qual a autora exprime o seguinte pensamento: «Essa pesada narrativa sobre a vinda dos mortos que já fomos e que queremos ocupar novamente o nosso espaço gerou-se sobre o nada. Dir-se-ia que caiu como um bicho no papel, como um triunfo de sinais sombrios» (p. 59).
- <sup>9</sup> «[A]s nossas vidas já se confundiram pois o tema do duplo, o *doppelgänger*, estava inscrito em nós como um padrão» (p. 14).
- <sup>10</sup> Note-se que, no caso de Howell, isto é literalmente verdade, já que se apropriou de bens alheios (de Whistler e do próprio Rossetti). Sobre o carácter duvidoso de Howell, veja-se Franny Moyle, *Desperate Romantics: The Private Lives of the Pre-Raphaelites*, Londres, John Murray, 2009, p. 287-8.
- <sup>11</sup> Cf. Raquel Ribeiro, «Hélia Correia é o gato da casa nesta história de amor», *Público*, supl. «Ípsilon», 26 Mar. 2010, p. 10.
- <sup>12</sup> Cf. Idem, *ibid.*, p. 7.
- <sup>13</sup> Sobre isto, veja-se Franny Moyle, *ob. cit.*, p. 269-70.
- <sup>14</sup> Segundo Moyle, Rossetti e outros elementos do grupo ou a ele ligados teriam discutido o amor livre. Cf. Franny Moyle, *ibid.*, p. 152.
- <sup>15</sup> «Gabriel não via Lizzie, via apenas a sua própria construção mental, uma figura de mulher inexistente. Na escuridão do estúdio, havia como que um brilho negro de alucinação. E algo de diabólico, um poder de arrastar Gabriel Rossetti para a loucura, emanava do rosto de Miss Siddal» (p. 173).
- <sup>16</sup> Em entrevista, Hélia Correia, marcando o contraste com Lizzie, refere-se a elas como «mulheres-luas», que «iluminam com tudo o que é projectado em cima delas. [...] Todas eram telas onde se pintava e que depois ganhavam vida, mas com

o vulto que tinha sido lá posto pelos homens» (Raquel Ribeiro, *ob. cit.*, p. 9). Estão neste caso, Annie Miller (que William Holman Hunt, durante anos, procurou educar e polir e com quem só não se casaria devido às reiteradas traições de Annie com outros artistas, designadamente Dante Gabriel Rossetti). Outros casos são os de Emma Hill, que se casou com Ford Madox Brown, ou ainda o de Jane Burden que desposaria William Morris.

- <sup>17</sup> Emily Brontë, *Wuthering Heights* [1847], Harmondsworth, Penguin Books, 7.ª ed., 1972, p. 122. Sublinhados meus.
- <sup>18</sup> Note-se que já em *Lillias Fraser* (2.ª ed., Lisboa, Relógio d'Água, 2002, p. 217) nos deparámos com idêntica formulação: «Eu sou ele», murmura a protagonista, referindo-se a Jayme Mendões. Mas esta relação não tem nem a simetria nem a consistência da das figuras históricas da obra posterior.
- <sup>19</sup> Disto me ocupei em «Emily Brontë after Strange Gods?», *Miscelânea de Estudos Dedicados a Fernando de Mello Moser*, org. Comissão Científica de Dep. de Estudos Anglo-Americanos, Lisboa, Faculdade de Letras de Lisboa, 1985, p. 199-213.
- <sup>20</sup> Veja-se, a título de exemplo, o seguinte passo: «Lizzie entrou na minha vida muito cedo, sem que eu a conhecesse pelo nome. Era Ofélia e, nos meus dezasseis anos, já eu amava a quantidade de poder que se disfarça numa morte erotizada. Parti pela mão dela para o texto, o que fez com que nunca usufruísse inteiramente de *Hamlet*. Fiquei sempre na margem do ribeiro e o fim não me deixava começar» (p. 59).
- <sup>21</sup> Como nota Miguel Real, a autora mistura «o pormenor mais insignificante (a cor e o tecido do casaquinho) com o aforismo ou a sentença mais universal», *JL — Jornal de Letras, Artes e Ideias*, Lisboa, 24 Mar. 2010, p. 14.
- <sup>22</sup> Como reconheceu Pedro Mexia: «Intrigada com essa Inglaterra severa mas boémia, Hélia embrenha-se em digressões biográficas minuciosas e nem sempre compreensíveis, mesmo para quem conheça um pouco o período em causa», *Público*, supl. «Ípsilon», 26 Mar. 2010, p. 41.
- <sup>23</sup> Raquel Ribeiro, *ob. cit.*, p. 8.
- <sup>24</sup> Baseado em biografias e outra documentação, o romance identifica algumas doenças, tanto metafóricas (a entrega incondicional à arte, a dependência emocional de Rossetti) como de carácter psicológico (tendências depressivas) ou físico (a gradual intoxicação provocada pela dependência do láudano, as sequelas duma alegada pneumonia contraída depois de posar horas a fio dentro duma banheira de água «aquecida» para a *Ophelia* de Millais), ainda que, relativamente a estas últimas hipóteses, nunca se comprometa. De resto, entre os biógrafos e estudiosos não há unanimidade. Veja-se, por exemplo, Lucinda Hawksley, *Lizzie Siddal: The Tragedy of a Pre-Raphaelite Supermodel*, 2.ª ed., Londres, André Deutsch, 2008, em especial, «Lizzie's Mysterious Illness», p. 69-93.
- <sup>25</sup> Para esta brevíssima caracterização do romance como género, baseio-me em Mikhail Bakhtin, *The Dialogic Imagination: Four Essays*, ed. Michael Holquist, trad. Caryl Emerson e Michael Holquist, Austin, University of Texas Press, 1981, (em especial, «Discourse in the Novel», p. 259-422).