

A MEMÓRIA DE UM CORPO DILACERADO: *ADOECER*, DE HÉLIA CORREIA

THE MEMORY OF A TORN BODY: HÉLIA CORREIA'S *ADOECER*

<http://dx.doi.org/10.11606/issn.2175-3180.v13i25p73-96>

Carlos Henrique Soares Fonseca ¹

RESUMO

Adoecer (2010) é um romance de Hélia Correia que reconstrói, ficcionalmente, a biografia de Elizabeth Siddal, artista vitoriana e musa dos pré-raphaelitas. No presente trabalho, pretende-se fazer uma análise de como a escrita romanesca, a partir de um diálogo entre Literatura e História, trabalha com a doença e a complexa melancolia que atingiram o corpo de Lizzie. Entendendo este romance como um exemplo do compromisso da palavra literária com ser uma resistência ao apagamento da memória, busca-se orientar a leitura crítica desta narrativa como a possibilidade de *enunciação* que Siddal, metonímia de uma condição feminina comum aos Oitocentos, não encontrou em seu tempo histórico.

PALAVRAS-CHAVE

Hélia Correia; Doença; Melancolia; Memória.

ABSTRACT

Adoecer (2010) is a novel written by Hélia Correia that fictionally recreate Elizabeth Siddal's biography, who was a Victorian artist and Pre-Raphaelite's muse. This paper intends an analysis of how this novel, based on relations between Literature and History, deals with the disease and the complex melancholy that plagued Lizzie's body. Understanding this narrative as an example of the fiction's compromise of being a resistance to memory erasure, we intend to focus our critical reading on perceiving this novel as a possibility of Siddal, metonymy of a feminine condition current in 19th century, finally having an enunciation, which was not achievable in her historical time.

KEYWORDS

Hélia Correia; Disease; Melancholy; Memory.

¹ Universidade Federal do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, Brasil.

Existe uma condição presente na palavra literária que é capaz de *reviver*, pela escrita, vozes que foram silenciadas. Teresa Cerdeira, ao investigar a obra romanesca de José Saramago, aponta que “se a literatura caminha pelas sendas ficcionais em busca da verdade, a história só existe enquanto discurso sobre a verdade, aproximando-se, assim, como diz Georges Duby, da arte, de uma arte essencialmente literária” (2018, p. 25). Destarte, percebemos que o discurso historiográfico nos é revelado através de um passado que “só nos chega como elaboração imaginária do real” (CERDEIRA, 2018, p. 26). Ademais, a ensaísta sustenta que um viés positivista da História fracassou em se assumir como “sonho cientificista da plenitude do conhecimento” (CERDEIRA, 2018, p. 26), visto que tantos foram marginalizados por não pertencerem ao lado vencedor. É nesse âmbito, portanto, que o discurso literário pode preencher os vazios deixados por uma escrita comprometida com um determinado viés ideológico; é justamente “porque há fendas, lacunas e silêncios que são objetivamente irrecuperáveis” (CERDEIRA, 2018, p. 25) que o trabalho da “matéria onírica” (CERDEIRA, 2018, p. 26), presente no texto literário, irá se prestar à tentativa de dar conta do que não pôde ser enunciado.

Na segunda metade do século XX, observamos que a ficção portuguesa investiu em uma “problematização metaficcional da (im)parcialidade da História” (ARNAUT, 2010, p. 136), sendo um espaço possível para abrigar vozes de um “tal povo que a História não reza” (ARNAUT, 2010, p. 136). Notamos que essa tendência é muito presente em autores como José Saramago, José Cardoso Pires, António Lobo Antunes, Lídia Jorge, para citar apenas alguns exemplos. Nas obras desses e de tantos outros renomados escritores portugueses, vislumbramos como o diálogo entre a ficção e a História, para além de declarar uma “imanente parcialidade a que o registo histórico pode estar sujeito” (ARNAUT, 2002, p. 318), revela “mais do que o desvendamento do modo como se orquestra a história” (ARNAUT, 2002, p. 318), presenteando o público leitor com aquilo que se revela, através da textualidade ficcional, como “o desnudamento da forma como se constrói a História” (ARNAUT, 2002, p. 318). Importante nome pertencente a esse movimento, não poderíamos deixar de destacar a obra de Hélia Correia.

A diversidade temática e estética presente em sua literatura faz com que seja uma das representantes mais importantes de uma ficção contemporânea escrita por mãos femininas. Começa a publicar no começo

dos anos 80, tendo como marco inicial de sua estreia pública a novela *Separar das Águas* (1981). Desde então, a autora tem expressado o seu talento literário através de variados gêneros, como novelas, romances, teatro, contos, poesia ou, ainda, livros destinados ao público infanto-juvenil. Mesmo com uma produção incessante e uma longa trajetória, a fortuna crítica a respeito de sua obra parece ser um tanto quanto incipiente em relação à produção alentada; e é o lançamento do romance *Lillias Fraser* (2001) que lhe garantirá um espaço de maior visibilidade, ratificado pela conquista do Prêmio Camões, em 2015.

Ainda que o caráter diverso de sua obra tenha sido apontado e a conquista de um prêmio tão importante seja um marco para um maior reconhecimento do público e da crítica, é de se estranhar que, em se tratando de uma escritora com um robusto trajeto literário e com uma produção que contempla variados gêneros e eixos temáticos, haja um relativo silêncio por parte da crítica especializada, se comparamos com outros autores contemporâneos seus (como observamos não ocorrer em relação à obra de Lídia Jorge, para citar apenas um exemplo). Hélia Correia construiu sua literatura através de refinado talento, seduzindo um público seletivo, mas fiel, de leitores. Capturado pela sedução de sua escrita, muitas vezes o leitor pode imaginar que está diante de uma obra que não “se presta ao trabalho crítico e talvez fosse mais honesto respeitar a impenetrabilidade de sua escrita e assumir a condição confortável de leitor deslumbrado” (FIGUEIREDO, 2009, p. 149). Talvez esse sentimento provocado pela leitura seja resultado do respeito encantatório que a autora nutre pela linguagem, transformada habilmente em intrigante produto literário:

Escrevemos coisas para quê? Para durarmos, para tendermos à imortalidade. Agindo sob o pavor da morte, os humanos criam a ilusão do tempo pondo as palavras por escrito. Mas a verdade é que o tempo vai nutrir a morte: dando tempo ao que existe é a morte que alimentamos. “Death needs time for what it kills to grow in”, escreve Burroughs. A morte precisa do tempo para que aquilo que ela vai matar se desenvolva (CORREIA, 2000, p. 172).

A reflexão apontada por Hélia Correia está no cerne de todo fazer artístico: por que nutrimos a necessidade da arte e, neste caso, da literatura? Questionamento presente desde os primórdios da teoria literária, vislumbramo-lo ser presente na declaração feita por uma autora

que elege a escrita como elemento primordial de resistência contra a força que, inexoravelmente, move-se através dos tempos, sendo responsável pelo término das circunstâncias e de todos os seres: a morte. Sem deixar de atestar o caráter de fatalidade, Hélia Correia entende que o único meio de ultrapassarmos a sua chegada é estabelecer a escrita como uma tentativa de permanência. Quando nos deparamos com uma obra tão expressiva quanto a sua, levantamos a hipótese de que esse entendimento é oriundo de seu enorme deslumbramento pela potência guardada por cada palavra transformada esteticamente, capaz assim de dar vida e corpo à sua ficção. Um trabalho literário marcado pelo respeito estético do discurso exige uma atenção criteriosa e se torna urgente construir uma bibliografia crítica para uma autora e uma obra de qualidades indubitáveis.

É inegável que tal presença se encontra, de maneira mais latente, no romance que a fez conquistar, há poucos anos, o Prêmio Camões: *Lillias Fraser*. Há, no entanto, uma outra narrativa que também nos faz refletir sobre como a escrita ficcional é capaz de vencer a morte e o destino de um corpo marginalizado e adoecido – *Adoecer* (2010). Percorrendo um caminho um tanto quanto diferente do seu estilo, uma vez que o livro não se debruça tanto no fantástico quanto outras narrativas suas, o romance se apresenta como a reconstrução ficcional de Elizabeth Siddal, acompanhando a sua trajetória desde o momento em que ocupou o lugar de musa para os pré-rafaelitas até a sua morte, em 1862. Apesar de ser um dos poucos livros de Hélia Correia em que grande parte do enredo ocorre fora de Portugal, mantém-se a semelhança em ser uma narrativa onde é *enunciado* o que foi *silenciado* pela História, além de um protagonismo feminino que é recorrente em sua literatura. Optando por dar voz a uma personagem que, de certa maneira, foi “impedida” na referencialidade de seu tempo histórico, a ficção contemporânea permite a Lizzie (artista do século XIX que teve uma vida pautada pela submissão ao desejo masculino) uma possibilidade de superar o silenciamento que lhe fora imposto por um tempo feroz com as mulheres e por uma doença que afligiu o seu corpo, legando-lhe uma morte trágica.

É necessário que retornemos à leitura de *Lillias Fraser* para que possamos seguir adiante com *Adoecer*. No romance de 2001, a narradora de Hélia Correia depara-se com ruínas que a motivam a contar a história da órfã escocesa, atravessada por momentos referencialmente históricos de catástrofe:

Estive no campo da batalha de Culloden em 1999, a meio de Abril, um dia após as comemorações, quando ainda os ramos de narcisos, flores da morte, levemente crestados pela brisa, tremiam junto às pedras lapidares. Velhos americanos percorriam toda a extensão assinalada, procurando marcas do clã de onde pensavam descender. Estavam dispostos a fantasiar, a pagar qualquer preço por um pouco de História, que é aquilo que lhes falta (CORREIA, 2015, p. 154).

Há muitas palavras no fragmento exposto que nos apontam que a narradora estava diante de uma paisagem carregada pela lembrança da morte. Logo no segundo capítulo, estamos, portanto, diante de uma voz narrativa que entende ser necessário atravessar as ruínas da História para enunciar aquilo que foi legado a um silenciamento. Para além de todas as comemorações feitas, este campo de batalha guardava a memória simbólica de muitas vidas anônimas que foram destroçadas pelos horrores inerentes à guerra. Ao contrário dos turistas americanos, o objetivo da narradora era retirar desses escombros o que fora imposto a um esquecimento. Operando por uma estratégia narrativa muito parecida, *Adoecer* começa de maneira semelhante:

Highgate Cemetery, 2005

[...]

O tempo andou aqui com o seu peso, esmagou, quebrou os selos. As encostas abriram fendas. E os caminhantes que parecem rezar dizem apenas em voz baixa a si próprios que a camada do solo superior ainda os protege, ainda isola os seus pés. Que não há perigo de comunicação.

[...] Eu venho a um encontro pessoal, desses que não consentem testemunhas. Na verdade, conheço esta mulher. Não a criei. Sei mais a seu respeito do que sei sobre as minhas personagens. Pisei já muito chão que ela pisou, toquei em coisas onde teve as mãos. Dormi junto a lugares onde dormiu. Nada dela me é estranho. De algum modo, as nossas vidas já se confundem, pois o tema do duplo, o *Doppelgänger*, estava inscrito em nós como um padrão. Se subo agora o matagal da encosta não é porque me falte o seu horror. É que, tornando-se isto numa história, precisarei de uma noção de fim (CORREIA, 2015, p. 346).

A força do tempo também é evidenciada logo no começo do romance. O título da seção de onde o fragmento exposto foi retirado nos aponta, novamente, a presença da morte e uma narradora proposta a “escavar” o túmulo de Elizabeth Siddal para que possa iniciar a sua história. Didi-Huberman, em suas reflexões sobre a história da arte e o

trabalho de Aby Warburg, defende que a imagem “suscita uma espécie de inquietação fundamental sobre os turbilhões do tempo” (2013, p. 277) de maneira a resultar em uma “dupla tensão: com respeito ao futuro, pelos desejos que convoca, e com respeito ao passado, pelas sobrevivências que evoca” (2013, p. 277). A construção desse movimento parece ser notável na maneira com que o romance de Hélia Correia conduz o passado, a partir da imagem do túmulo e do cemitério, para se tornar matéria narrativa.

Neste ponto, algumas considerações merecem ser feitas. Ao contrário do que é comum em sua ficção, a autora opta por escrever um livro a partir da biografia de uma personagem referencialmente histórica. Por mais que em *Lillias Fraser*, por exemplo, encontremos certas figuras que também partilham dessa mesma característica – as famílias dos clãs escoceses, a nobreza europeia, o padre Gabriel Malagrida, para citar apenas alguns exemplos –, o foco dado parte da reconstrução fictícia de uma personagem que simboliza os vencidos da História. Mesmo que retrate figuras de um movimento estético tão importante quanto o pré-rafaelismo, caracterizado por ser “um culto extremado da beleza, uma interpretação da vida à luz da arte” (HAUSER, 1972, p. 993), o lugar de protagonismo é ocupado por Lizzie, figura marginalizada por uma época que destinava às mulheres uma dura vida.

Qual seria, portanto, a importância de construir uma narrativa que propõe um “jogo” entre as fronteiras de gênero? Retomando a crítica de Dalva Calvão (2008, p. 65) a respeito da obra romanesca de Mário Cláudio, notamos que o autor, conhecido por construir biografias ficcionais, vai de encontro com uma tradição construída no século XX ao manter na ficção “uma atitude de negação diante da anterior classificação dos textos, delimitados rigidamente em modelos preestabelecidos. Reconheceu, neste período, o romance como espaço possível de multiplicidade”. Ademais, a ensaísta defende que o escritor construiu seus romances como “espaços privilegiados para a colocação de questões pertinentes à produção literária, tais como os limites entre o real e o imaginário, ou as possibilidades de representação da escrita” (CALVÃO, 2008, p. 27). Partindo dessa leitura, percebemos que *Adoecer*, ao partir da biografia da artista britânica, também se configura como um espaço de questionamento sobre a arte e o fazer literário.

Elizabeth Siddal é uma personagem “constituída por uma radical diferença” (SIMÕES, 2020, p. 196), tais como tantas outras figuras presentes na obra de Hélia Correia – lembremos, por exemplo, dos olhos

dourados de Lillias; do comportamento beirando o irascível de Natalina, em *Insânia* (1996); dos olhos luminosos de Erend, criança pertencente ao grupo que busca, incessantemente, a Europa como salvação, em *Um Bailarino na Batalha* (2018). Sobretudo, o que torna Lizzie diferente das outras mulheres é o que está *inscrito* em seu corpo: ao contrário de Gabriel Rossetti, caracterizado como um *barão assinalado*, dono de uma “marca iluminada, uma composição do espírito e do corpo que não o submetia à lei social nem, de certa maneira, à natureza” (CORREIA, 2015, p. 478), o corpo da jovem Siddal parece escapar a um percurso heroico esperado pela constituição física e espiritual de Gabriel, por exemplo. Também ela será diferente de outras mulheres; porém, através do discurso narrativo de *Adoecer*, notamos que seu corpo será assinalado como algo que parece fugir à compreensão da época:

A altivez com que baixava os olhos, de um modo muito pouco natural, dava-lhe distinção como modelo. Não inspirava imagens de anjo mas de certas mulheres capazes de levantar voo. Ainda assim, mal se defenderia do olhar contemporâneo que dispunha de poucas variantes para julgar (CORREIA, 2015, p. 480).

Recorre-se ao fantástico para explicar algo que foge à apreensão desses olhos pouco dotados de variantes que Lizzie enfrentou: se não é anjo, o que seria? Entre fada e bruxa, reside o perigo do desejo em seu corpo, fadado a ser um assombro e uma presença legada ao desconhecido desde a mais tenra idade: “toda a sua vida consistia em brilhar. Isso emitia um sinistro sinal” (CORREIA, 2015, p. 354). Encarada pela sociedade como um “estereótipo da mulher-modelo, visto como similar ou próxima da prostituta” (SIMÕES, 2020, p. 199), o seu corpo, posto à serviço da arte, fará com que o seu destino final seja espelhado com o que era retratado no espaço pictórico:

Muitas Ofélias se pintaram desde então. Espalhava-se uma espécie de volúpia. Porém essa em que Lizzie Siddal morre a sua bela morte de suicida, transformando o martírio em coisa humana, em acontecimento do amor, essa fundou uma linguagem que segreda, que incita à culpa e ao prazer da culpa, que representa o jogo sexual na mais cruel das consequências (CORREIA, 2015, p. 534).

Como se os passos de Lizzie retomassem o mito de Pigmaleão, a obra encontra respaldo na vida de sua musa; melhor dizendo, a musa empresta

à obra o destino trágico que estava impregnado em sua jornada. Desde nova, parece que sua educação e cultura foram orientadas para a melancolia e, por conseguinte, para a morte: “liam, todas as noites, em voz alta, fazendo turnos contra a sonolência. Uma tristeza, vinda da fadiga e dos textos sem esperança, ia educando essas crianças para a melancolia” (CORREIA, 2015, p. 354). Tais circunstâncias colaboraram para que ela sofresse um “dilaceramento quase literal entre o projecto do seu corpo e o que os outros entendiam ler” (CORREIA, 2015, p. 383). Siddal e as mulheres pobres à sua volta estavam “cercadas por um século inflexível [...]”. Elas expunham os seus jovens rostos ao preconceito que as chicoteava, que, como o vento numa estátua, ia esbatendo e transformando os traços inocentes” (CORREIA, 2015, p. 368). Essa espécie de “mácula” que acompanhou o corpo feminino culmina no momento em que se torna modelo para a pintura de Ofélia, encontrando-se com a doença que assinalará toda a sua trajetória:

Ofélia entrava-lhe na pele como se a água tivesse alguma qualidade osmótica e arrastasse consigo, num despejo, o episódio de costureirinha. E quando, um dia, as lamparinas se apagaram, ela, temendo perturbar Millais, continuou imersa na banheira, sem se queixar. Terminada a sessão, não conseguiu sequer erguer-se. Estava enregelada. Apesar das massagens com álcool e do porto que Emily lhe serviu, adoeceu (CORREIA, 2015, p. 401).

Emparedada pelo tempo referencialmente histórico que a cercava, o preço da “ousadia” que Lizzie teve de pagar ao abandonar o cotidiano de uma trabalhadora para virar uma modelo de pinturas e, posteriormente, uma artista é mergulhar, de vez, na doença e na melancolia. Apesar dos esforços feitos, adoece, fato que será determinante em sua jornada. O seu corpo adoecido, contudo, não evoca apenas a memória de sua singularidade, mas também as disparidades sociais então existentes e a cartografia de uma Londres que, regida por um “tempo da produção, circulação e consumo das mercadorias” (BRESCIANI, 1994, p. 13) atingindo o estatuto de um “Deus irascível e onipotente dessa sociedade” (BRESCIANI, 1994, p. 13), revela a ferocidade da experiência citadina, que, orientada pela violenta lei do capital, gerou uma consequente “exteriorização da pobreza, [...] considerada pelos contemporâneos um acontecimento do mundo moderno” (BRESCIANI, 1994, p. 14). E, mesmo longe da metrópole, o corpo das mulheres não é poupado do sofrimento:

O mito que envolvia a robustez como apanágio das trabalhadoras com modo irado e braços masculinos provava-se infundado e até cruel. As casas encharcadas de salmoira, que só no mais profundo desespero se abriam para que o doutor Hailes entrasse, guardavam, nos seus ares infectados, as parturientes e as moribundas, que frequentemente coincidiam. Da lividez e da magreza não ressumava um perfume de violetas. O fétido trabalho das bactérias cobria todo o espaço. As camponesas fulgiam e murchavam num instante. Tudo o que circulava dentro delas se esvaía pela boca dos lactentes (CORREIA, 2015, p. 453).

Contrariando um discurso que visa transformar a exploração do trabalho em nobreza humana, a narrativa de Hélia Correia mostra que o campo, mesmo sendo encarado como espaço idílico, somente o é para uma classe privilegiada. As camponesas não compartilham da mesma dádiva daqueles que “vinham da cidade, a banhos” (CORREIA, 2015, p. 453), apresentando “uma morbidez particular” (CORREIA, 2015, p. 453). Procedimento contrário ocorria às mulheres trabalhadoras: vivendo em condições extremamente precárias de assepsia, e deixando como legado às crianças a doença transmitida pelo leite materno, acabavam por serem vítimas de uma ordem que desejava perpetuar a submissão e o controle dos corpos pobres – não há esperança de cura para essa parcela da sociedade. O médico, parte dessa estrutura opressora, também não figurava como agente capaz de tornar esses oprimidos saudáveis, uma vez que o único descanso que receitava para esse tipo de paciente era de ofícios que não “perturbasse[m] os rendimentos” (CORREIA, 2015, p. 454).

De acordo com Susan Sontag, a partir de suas reflexões sobre como a doença pode ser apropriada por um determinado tipo de discurso como metáfora, “o conceito de doença nunca é inocente” (1984, p. 104). Evidenciar a aflição que acometia esses corpos no século XIX vai além de uma recuperação ficcional de momentos referencialmente históricos no romance de Hélia Correia. Entre tantas passagens da História, o que se torna matéria narrativa neste romance é a doença porque é necessário que se volte a atenção para a violência da era vitoriana e para o sentimento de impossibilidade que foram impostos aos que foram colocados à margem.

Segundo Maria Rita Kehl, o signo de uma suposta “fragilidade” era atribuído ao feminino para que essas figuras permanecessem emparedadas: “a fragilidade das mulheres foi um forte argumento contra a profissionalização, contra a exposição das mulheres ao tumulto das ruas

e à vida noturna, contra quase todos os esforços físicos, contra o abuso nos estudos, contra os excessos sexuais” (2016, p. 54). Além disso, a psicanalista discorre que há uma certa “confusão” entre a excessiva mortalidade feminina e “as ‘precauções’ justificadas pela dita fragilidade feminina” (KEHL, 2016, p. 54), elegendo alguns fatores como “uma vida menos sadia, alimentação insuficiente a pretexto de ser ‘mais leve’ (...), além de, muito frequentemente, uma negligência maior nos cuidados maternos e uma acolhida bem menos calorosa desde o nascimento” (KEHL, 2016, p. 54) para justificar o que estava por trás desse discurso.

É preciso ressaltar, também, que, durante muito tempo, a feminilidade foi uma “construção discursiva produzida a partir da posição masculina” (KEHL, 2016, p. 56). Construindo a sua identidade a partir dos imperativos do Outro, torna-se evidente que essa “castração” do discurso produziria fenômenos psíquicos com efeitos completamente devastadores, mais um fator de *adoecimento* das mulheres dos Oitocentos. Recuperando a crítica de *Madame Bovary*, Kehl aponta como Flaubert construiu a sua personagem “como sintoma das contradições produzidas pelos deslocamentos que transformaram a vida social depois das revoluções burguesas e da emergência das primeiras formas do capitalismo” (2016, p. 92). Aprisionada como “objeto de um discurso que ela não dominava [...], Emma foi objeto de todos os homens à sua volta” (KEHL, 2016, p. 149). Respeitando-se o distanciamento temporal e estético, a Elizabeth Siddal de Hélia Correia também sofre desse aprisionamento; e a sua doença é resultante justamente da maneira como foi “manejada” pelo Outro:

A lenda conta que o resfriamento foi tão nocivo que afetou para sempre a saúde de Lizzie. É lenda, apenas. Ela se recuperou completamente. Essa doença que intrigou os médicos, levando-os à suspeita de tratar-se de um fenômeno de auto-indução, e acabou, no entanto, por matá-la, chamou-se Dante Gabriel Rossetti (CORREIA, 2015, p. 404).

Não serão apenas as condições impostas para que servisse de modelo à pintura de Ofélia que fizeram Lizzie adoecer: foi o amor. O momento em que se torna musa para a representação pictórica da personagem shakespeariana é o início de seu flagelo. Fazendo com que servisse ao desejo masculino como uma mulher idealizada, a sua doença também será marcada como mais um dos sinais que a tornam diferente das outras mulheres, além de submetê-la ao olhar de Rossetti como um corpo dotado

de um certo erotismo exótico: “dispunham de belíssimas doenças, as mulheres desse tempo. Ela, porém, mostrava um atipismo fascinante. [...] Se alguém fizesse uma leitura clínica, concluiria certamente que aquele corpo estava a sofrer um envenenamento” (CORREIA, 2015, p. 438). Todavia, o referido “atipismo” de sua doença não faz com que o amante se preocupe com encontrar uma cura; antes, estabelece que, entre os dois, qualquer traço que o tornasse “conquistador” de uma mulher que não se igualava às outras alimentaria a chama de seu desejo. Segundo Hauser, “os pré-rafaelitas são idealistas, moralistas e eróticos envergonhados, como a maioria dos vitorianos” (1972, p. 993). Na ficção de Hélia Correia, notamos que todos esses traços característicos do movimento artístico se expressam no desejo de Rossetti: é como se o pintor idealizasse o corpo adoecido e moribundo de Lizzie e o seu desejo estivesse calcado em uma espécie de necrofilia.

Giorgio Agamben, ao desenhar um panorama histórico sobre o estudo da melancolia, aponta que “o nexa entre amor e melancolia já havia encontrado há tempo o seu fundamento teórico em uma tradição médica que considera, com frequência, doenças afins, senão idênticas, o amor e a melancolia” (2012, p. 40). Ainda de acordo com o teórico, esse “nexa” se justifica em uma “intenção erótica que desencadeia a desordem melancólica” (AGAMBEN, 2012, p. 41), expressa pela vontade de “possuir e tocar o que deveria ser apenas objeto de contemplação” (AGAMBEN, 2012, p. 41). Guardadas as devidas proporções, nota-se que esse primeiro entendimento a respeito da melancolia evoca uma sensação de “falta”, também presente no pensamento freudiano. Lizzie é atravessada pelo sentimento de não poder ter uma vida enclausurada com Dante Gabriel – o que gera a sua melancolia é saber que esse tipo de idealização amorosa não encontra respaldo em seu tempo referencialmente histórico ou, até mesmo, em grande parte da ficção dos Oitocentos, caracterizada por uma sucessão de amores que não tiveram um final feliz. Se o artista manipula a jovem Siddal ao ponto de capturá-la, esta, por sua vez, desenvolve um imaginário de que sua doença será o meio necessário para não se afastar do amado:

Em Hastings, as mulheres revezavam-se nos cuidados com Lizzie. [...] Chegou o turno de Anna Mary. [...] Na presença de Lizzie, porém, todas as palavras de William Allingham se revolviam na memória de Anna Mary, forçando-a a um comportamento singular. Havia um dramatismo nos seus gestos, um demorar dos olhos sobre as coisas para evitar a direcção final que era o rosto da sua protegida. Lizzie decifrou mal os seus sinais. «Estou então muito doente », disse. E

sorriu. Amava essa doença. Ela estendia um longo braço mágico que ia até Gabriel e o puxava para si. (CORREIA, 2015, p. 470)

Ao contrário de uma constituição clássica do melancólico, que via “com sofrimento o passado, em razão das perdas, e se inquieta[va] com o futuro, pelo medo de um possível dano” (GINZBURG, 2017, p. 61), o imaginário de Lizzie guiado pela sua doença e, conseqüentemente, pela sua melancolia conduz a uma espécie de armadilha erótica em que pode, por fim, apreender Gabriel em seus braços. Doente por um amor e por um sentimento tipicamente vitoriano, uma vez que “a melancolia era considerada uma doença dos tempos” (GINZBURG, 2017, p. 62), Sidal está embrenhada em uma complexidade: se, por um lado, qualquer possibilidade de melhora seria pela proximidade com o seu amado; por outro, a doença parece ser a teia onde será feita a captura desse amor.

Há, entretanto, algo que parece dar a Lizzie uma sobrevida em meio à doença – a arte. O esforço pictórico parece ser o ambiente onde ela consegue encontrar algum tipo de paz:

Ela ilustrava Tennyson, Browning, Wordsworth, baladas escocesas. A narratividade dos poemas, com o seu ambiente muito antigo, repunha as emoções da sua infância, quando ouvia dos pais as fantasias sobre a nobreza dos antepassados e os vestígios da boa educação que as crianças deviam exhibir. Sim, ela retratava-se a si mesma em cenas de tal modo familiares que as negligenciava. E só alguns se apercebiam dessa qualidade de alguém que se exprimia com defeitos mas conhecia aquilo do que falava (CORREIA, 2015, p. 480).

A narrativa de Hélia Correia recupera uma tendência presente na pintura pré-rafaelita, que se dedicava a ter, como a arte vitoriana sua contemporânea, uma tendência extremamente “literária, [...] poética” (HAUSER, 1972, p. 993), mas que também se conjugava com assuntos que são “não-pictóricos, isto é, que nunca podem ser completamente dominados pela linguagem da pintura, certos valores pictóricos que são, muitas vezes, não só verdadeiramente atraentes mas também novos” (HAUSER, 1972, p. 993). Ouso dizer que a ficção da autora portuguesa concede a Lizzie uma capacidade de fazer de sua arte um espaço de sobrevida não apenas por aliviá-la da doença que acometia o seu corpo, mas também pelo fato de transformar as ilustrações em um espaço de testemunho de sua trajetória.

No entanto, o texto evidencia que a sombra de Lizzie e a sua doença foram vistas como um martírio para Gabriel. Recuperando o pensamento da época vitoriana, a narrativa, além de trazer à tona o duro preconceito que a artista sofrera, também leva o leitor a uma reflexão a respeito de uma estrutura social que levou tantas mulheres à margem: “foi enquanto modelo que a recordaram, como a mulher problemática que trouxe o desastre para a vida de Rossetti” (CORREIA, 2015, p. 480). Evidenciando que deseja trabalhar a memória de Elizabeth Siddal de outro modo que não seja o de modelo ou de mulher responsável por desestruturar a vida de um homem, a narradora ainda assinala o estigma que a artista sofrera: “ao olharem para os seus trabalhos, sofriam uma espécie de vertigem que os atraía para o que lá não estava, esses, tomavam por experiência estética aquilo que não passava de feitiço” (CORREIA, 2015, p. 480). O olhar vitoriano, portanto, é responsável por *transformar* Lizzie em uma imagem dotada de poderes capazes de atrair os outros para uma armadilha, de também adoecer os apreciadores de sua obra artística.

O seu ofício enquanto artista, por um lado, não se deixa cessar pelo mal-estar: “apesar da doença, trabalhava” (CORREIA, 2015, p. 489). Aliás, não serão poucas as vezes em que o seu trabalho será associado à doença: “como a família não apoia uma carreira nas artes, ela vê-se, por falta de recursos, forçada a trabalhar num quarto gelado. Está praticamente moribunda e isso perturba muito o pintor” (CORREIA, 2015, p. 511). O referido trecho é atribuído a uma fala do Dr. Acland, um dos médicos que tratara Lizzie. Posteriormente, o romance menciona a seguinte passagem: “os biógrafos perderam o rasto de Miss Siddal porque as cartas de Gabriel a omitem” (CORREIA, 2015, p. 572). Retomando o que foi dito anteriormente, apoiado nas reflexões de Maria Rita Kehl, é pelo discurso dos outros que Elizabeth Siddal tem a sua existência construída: seja por menção ou omissão, a *cartografia* de sua trajetória só foi possível pela construção discursiva que fizeram dela. *Adoecer*, por conseguinte, revela-se novamente como o compromisso da ficção contemporânea em preencher os silêncios deixados.

Conforme vislumbramos, há uma hipótese construída pela narrativa de que a doença que acometia o seu corpo era causada pela melancolia originada dessa estranha forma de amor que nutria por Gabriel. Essa espécie de releitura do mito de Pigmalão resulta em uma piora de sua

condição física, visto que espera ter na união amorosa uma felicidade que não se concretiza:

Miss Siddal deixara de comer e não por atitude, mas devido às violentas convulsões do estômago que queria libertar-se de alimentos. Andava ali um suicídio cego, como o dos animais que, sem razão, vão para um sítio onde não sabem respirar. As náuseas encorpavam e corriam, numa onda de choque, para a boca, para os dedos das mãos que se curvavam. Ela cedia, ajoelhando.

[...] A doença tomara a dianteira, enchia a casa, regressava para a cozinha nas refeições intactas que a criada aproveitava com alguma repugnância. Se, no início, havia beleza nos sintomas, desaparecera. [...] Lizzie deixara de sair. Fechava-se, ela própria apanhada de surpresa pela ferocidade do ataque. Talvez o sofrimento se devesse ao consumo de láudano, adiantam certas biografias. Há, de facto, fortes indícios de intoxicação. Ela, porém, ainda não tomava dose bastante para tais efeitos. O veneno gerava-se a si mesmo e alastrava com malignidade (CORREIA, 2015, p. 577).

De acordo com Sigmund Freud, a melancolia revela um “desânimo profundamente doloroso, uma suspensão do interesse pelo mundo externo, perda da capacidade de amar, inibição de toda atividade e um rebaixamento do sentimento de autoestima” (2011, p. 47). O psicanalista segue em sua teoria apontando as diferenças e semelhanças que esse sentimento estabelece com o luto. Segundo ele, “o luto revela os mesmos traços, exceto um: falta nele a perturbação do sentimento de autoestima. No resto é a mesma coisa” (FREUD, 2011, p. 47). Mesmo que Lizzie continue apaixonada por Gabriel e tenha um laço estreito entre o erotismo presente na relação dos dois e a sua doença, notamos que essa incapacidade de amar, como aponta Freud, também está presente no sintoma que a jovem Siddal desperta em seu corpo. Se pensarmos o amor como Eros, a pulsão de vida que nos move a uma relação com o mundo exterior, percebemos que Lizzie está emparedada por seu próprio sentimento, não existindo qualquer tipo de intenção de estreitar laços com quem não seja Gabriel.

Somente essa tragédia anunciada poderia ser capaz de se revelar como o veneno do suicídio precipitado da artista. É justamente por esse motivo que os seus sintomas deixam de ser belos e Lizzie desperta a podridão no espaço onde se encontra. Dilacerada por seu sentimento, um

momento tão esperado quanto o seu casamento é representado como uma afronta à natureza e um rito fúnebre:

Na quarta-feira, 23 de Maio, cinco pessoas que pareciam combalidas como se as fustigasse um temporal entravam pela porta lateral da Igreja de St. Clement. [...] O espírito de Hastings revoltava-se contra o grande silêncio, os ombros baixos, a extrema palidez dos circunstantes. Um casamento que afrontava os ritos, que não tinha nem festa nem convivas, devia ser um evento memorável naquela terra com salões de baile dentro dos túneis dos contrabandistas. Porém, andava ali algo de lúgubre, algo que arrefecia o ambiente a ponto de o reverendo Nightingale apressar as passagens da cerimónia (CORREIA, 2015, p. 579).

Retomando a tradição da ficção romântica de fazer com que o espaço refletisse a interioridade dos sujeitos, constrói-se uma cena onde a pressa do líder religioso em acelerar os ditames da cerimônia também evidencia que aquela imagem, aquela paisagem que se compunha diante dos olhos daqueles que estavam ali presentes, era insuportavelmente uma cena de morte. Lizzie se direciona ao altar como quem caminha para o túmulo.

Para os Oitocentos, o casamento representou para a mulher “a posição de rainha do lar, *responsável pela felicidade* de um grande grupo familiar” (KEHL, 2016, p. 65), de modo que o matrimônio e a consequente maternidade eram “caminhos estreitos demais para dar conta das possibilidades de identificação a outros atributos e outras escolhas do destino” (KEHL, 2016, p. 65). Não seria exagero afirmar que o papel de esposa e mãe era mais uma das estruturas sociais que visavam enclausurar o feminino. Casando-se como quem caminha para a cripta, a doença de Lizzie não encontra qualquer possibilidade de melhora no tão desejado ambiente conjugal:

Georgie via a amiga enlouquecer silenciosamente, sobre a cama que se tornara o seu assento favorito, entregue a uma estranha inquietação contra a qual não lutava, como se fosse um momento para confidências e o momento tivesse emudecido. Era uma clara crise de ansiedade que a dependência da tintura de ópio tornava ainda mais destruidora. A euforia e o retraimento disputavam a presa, originando uma dor que não tinha lugar físico, que estava em todo o lado e em nenhum (CORREIA, 2015, p. 297).

A narradora recorre à perspectiva de Georgie para que tenhamos alguma medida da dor de Elizabeth Siddal. Sendo tão insuportável para a

A possibilidade de ser mãe faz com que Lizzie não ocupe mais o lugar idealizado de musa para Rossetti. Além disso, esse momento também a retira do espaço de artista: “Lizzie parara de pintar e de escrever” (CORREIA, 2015, p. 600). Porém, figurando como uma personagem destinada a percorrer um caminho trágico, nem mesmo uma criança seria a possibilidade de afastar Siddal da agonia que a acompanhava:

A criança começava a mexer-se, saturando o sistema nervoso da hospedeira com mensagens de afecto e dependência. E Lizzie começou a amá-la, com um difícil amor, essa revolta com que alguém se dedica a um ladrão. Das três mulheres, seria talvez ela a que mais esperava desse filho. Era o último encontro, feito este dos tecidos da carne, das terríveis necessidades do animal mamífero que nasce apenas porque conta com a mãe. O instinto acordava, já tardio, porém ainda a tempo de salvar. Mas a criança, uma menina, nasceu morta (CORREIA, 2015, p. 601).

O corpo de Lizzie, neste momento, é dilacerado pela perda de sua filha. Tentando entender as mudanças de seu corpo e o surgimento de um amor que, até então, não experienciara, é pega de surpresa quando vê que deu à luz uma criança natimorta. A partir da leitura desse trecho, é importante traçar algumas considerações. Em primeiro lugar, levando em conta a maneira como o enredo é conduzido, vislumbramos nessa passagem que a recriação literária traz à tona um corpo regido unicamente pela iminência da morte: de tão adoecido, o fruto do ventre de Lizzie é um natimorto, mais um índice narrativo de como a complexidade de seu tormento se alastrava de um modo tão feroz que contaminava o espaço e os seres ao seu redor. Ademais, é necessário que nos atenhamos à simbologia que essa passagem carrega: buscando no referencial biográfico da artista a matéria de sua narrativa, Hélia Correia faz com que nos deparemos com o fato de que as mulheres, desde o seu nascimento, são também as vítimas condenadas à ferocidade do século XIX.

Freud, nos estudos sobre o luto, aponta que o seu trabalho é baseado em mostrar que “o objeto amado já não existe mais e [...] exige que toda a libido seja retirada de suas ligações com esse objeto” (FREUD, 2011, p. 49). Nesse processo, “o luto leva o ego a renunciar ao objeto, declarando-o morto e oferecendo-lhe como prêmio permanecer vivo” (FREUD, 2011, p. 83). Notoriamente, para que o trabalho de luto seja bem-sucedido, há uma demanda de tempo necessária a fim de que a subjetividade do enlutado

possa se recuperar do sofrimento. Infelizmente, Lizzie não conhece esse tempo, sendo impossibilitada de atravessar o luto pela filha que perdera:

Sem atender à comoção de Lizzie com a perda da criança, vendo apenas que ela recuperara alguma força, Gabriel pressionou-a para voltarem às reuniões de amigos na Red House. Nunca compreendeu que o reencontro com Jane e Georgie era um tormento para Lizzie. As três tinham esperado os seus bebês, irmanadas naquela condição feliz e ansiosa. (...) Lizzie tentava não se demorar nos aposentos que faziam o encanto de todas as mulheres que ali chegavam. Pois que a maternidade a abandonara, deixando muito claro que o seu destino não seria salvar-se entre as mulheres, ela também abandonava o esforço com que tentara alguma integração. Voltava a andar só e adormecida, cansando Gabriel com o seu espectáculo que ainda o assustava mas perdera muito da sua erótica armadilha. Ele ia-se tornando taciturno, mesmo que entre os seus amigos. E pedia a Georgie que cantasse aquela velha balada dos *Três Corvos*, que, apesar do seu tom quase infantil, se destacava pela morbidez.

A presença de Lizzie irritava-o (CORREIA, 2015, p. 603).

Novamente, é Gabriel quem fratura a subjetividade de Lizzie para que ela ceda aos seus imperativos e conceda os seus desejos. Uma vez que a morbidez de sua esposa não é mais unicamente direcionada a si, Rossetti começa a sentir um cansaço e uma irritação provenientes da condição sintomática de Elizabeth Siddal. Enquanto ela se encontra dilacerada em meio à circunstância que a faz sofrer por uma perda tão recente, Gabriel se sente farto da mulher que seduziu.

Conforme referimos anteriormente, encontramos na narrativa muitos índices do que está por trás da doença de Lizzie – por exemplo, uma educação pautada para a melancolia e uma cidade que não era acolhedora para mulheres pobres, especialmente se estivessem adoentadas. Além disso, há um respaldo encontrado na referencialidade histórica que permite à ficção de Hélia Correia expressar a agonia que acompanhou a jovem artista. Contudo, há uma constante denúncia do mal que Gabriel causou em Elizabeth Siddal: lembremos que o discurso da narradora culpabiliza o pintor como origem e motivo da doença de sua esposa e, conseqüentemente, de sua morte. Não respeitando o sofrimento que sentia após a perda da filha, Gabriel parece “cravar” o momento de total descontrole de Lizzie:

Lizzie ganhara aquela espécie de cegueira própria de um estado agudo da neurose em que o sujeito já não é capaz de conhecer senão a própria dor. Ela também sofrera um grande abalo ao descobrir que Gabriel pintara outra *Regina Cordium*. O retrato da dama de Woodbank, Ellen Heaton, que o próprio John Ruskin confundia com a mecenas de igual nome, era uma cópia do retrato de Lizzie. Só mudavam as feições. Ela compreendera que ele vendesse o primeiro quadro a Thomas Plint, como vendeu. Porém, nunca estaria preparada para assistir à vulgarização de um tema que julgara apenas seu, de qualquer coisa que selava o casamento e dava indicação de ser exclusivo. Aquela «ideia fixa» (...), cuja imagem enchia o estúdio inteiro, não provocava já em Gabriel uma dor estimulante e muito suportável. A fealdade de uma vida a dois encobria, essa sim, todo o trabalho que a paixão tinha à vista nas paredes (CORREIA, 2015, p. 609).

Não encontrando a possibilidade de experienciar o seu luto e deparando-se com a perda da posição de musa idealizada, Lizzie cede à loucura. Uma vez que a paixão se encerra à tela das pinturas, resta ao matrimônio a crueldade de um jogo de sedução calcado em uma obsessiva doença e uma extrema manipulação por parte de Gabriel. Completamente tomada por sua complexa melancolia e desesperada por perder o amor de Rossetti, Siddal se entrega ao uso descontrolado do láudano, vítima do “descontrole que a droga causava” (CORREIA, 2015, p. 611). Transtornada, as suas brigas com Gabriel atingem um “tom de quem luta pela vida na última audiência em tribunal” (CORREIA, 2015, p. 611).

Para ela, a única solução seria apelar à comoção pelo suicídio: “apontou para o láudano. Parecia ainda um desafio, mas não era. (...) Quando ela ameaçou que tomaria uma dose perigosa se ele saísse, Gabriel pegou no frasco e entregou-lho” (CORREIA, 2015, p. 611). Apelando para uma lembrança do amor, a única dádiva que recebe de Gabriel é um certo tom de desprezo: “«Toma-o todo», disse. E bateu com a porta” (CORREIA, 2015, p. 611). No auge da ambivalência de sua melancolia, em que se travavam “em torno do objeto inúmeras batalhas isoladas, nas quais ódio e amor combatem entre si: um para desligar a libido do objeto, outro para defender contra o ataque essa posição da libido” (FREUD, 2011, p. 81), resta uma Lizzie dilacerada, encerrando a história de amor que idealizou. Dessas ruínas, fica o poder da ficção como possibilidade de reconstrução e abrigo para a sua memória:

A mão da lenda entrava pela janela, rearrumando tudo como queria. Que Gabriel, dominado pela exasperação, dissesse aquela frase terminal não consta, é claro, dos escritos da família. Foi Oscar Wilde quem transportou esse rumo para dentro do tinteiro dos biógrafos. [...] É essa a mesma história que nos conta que, ao voltar para casa, Gabriel deu com Lizzie encostada às almofadas, de olhos fechados. Respirava como quem se acha profundamente adormecido. Gabriel tentou, em vão, que ela acordasse. Ao tocar-lhe nos ombros, deparou com uma nota presa na camisa. «A minha vida é tão miserável que não a aguento mais», escrevera. No frasco que caíra aos pés da cama não restava uma gota de láudano.

Então, a lenda conta que Rossetti, antes de a socorrer, pôs-se a pintá-la. Só a lenda, com seu anonimato, podia permitir-se conceber esse momento de necrofilia, denegado por todos. A disputa entre o que pode ser pensado e dito e aquilo que, em baixo voo, vai por dentro do coração humano e o seu horror prova-se irresolúvel e sem tréguas. [...] Ele via finalmente Lizzie Siddal totalmente fundida com Beatriz, via a beleza exangue que ele sempre adivinhara em Lizzie e lhe escapava, pois não tinha lugar num corpo vivo. Ninguém duvida que nasceu então o quadro da Beata Beatriz, esse retrato da mulher amada, levada em êxtase por um excesso de papoilas. Na versão exposta no museu de Birmingham podemos detectar um tom necrótico na pele do modelo que, de facto, estava, nesse momento, entregue à morte (CORREIA, 2015, p. 611-612).

Resta, portanto, ao poder da ficção a capacidade de organizar a História e recuperar os vestígios deixados a partir da brutal morte de Lizzie. Adoecida por um amor obsessivo, extremamente melancólica pelas inúmeras tentativas de ocupar um lugar que lhe fora imposto e idealizado, a sua morte parece ser, também, o estágio final de uma trajetória artística. Se alguma memória de Elizabeth Siddal sobrevive, é pelo registro *testemunhal* da arte de Gabriel: eternizando-a como a sua Beatriz, é como se a obra de Rossetti se finalizasse com o seu corpo adoecido e morto; com o referido “tom necrótico” que torna singular a sua pintura.

Contudo, se essa melancolia originada da obsessão de Lizzie por seu amado irá destiná-la a uma morte trágica, Gabriel tampouco será poupado pelo jogo de sedução que se embrenhou. Transformando Siddal em uma *presença fantasmática* recorrente em sua arte, tem de lidar com o horror que a memória de sua esposa morta desperta, sendo obrigado a “viver com muita pressa, como quem foge. Realmente estava em fuga, fugia do carrasco que era a noite e tudo aquilo que ela revelava” (CORREIA, 2015, p. 615). A repetição

dos vocábulos e da ideia de fuga presentes no discurso da narradora evocam o desespero e a agonia no momento em que Gabriel percebe que “abriu, sem o prever, as portas do inferno” (CORREIA, 2015, p. 617).

E, conforme afirmado anteriormente, fica a lenda, a ficção, como potência de organizar a referencialidade histórica silenciada. *Adoecer* é um romance que se constrói a partir da ficcionalização de uma biografia, “exumando” um corpo dilacerado e trazendo à tona um discurso impedido – não à toa, a cena final da narrativa é apresentada ao leitor de acordo com essas ideias construídas ao longo do enredo:

Quando trouxeram o caixão à superfície e se benzeram, Howell deu ordem para tirarem a tampa do caixão. A Siddal, contou ele, estava intacta, tão bela como tinha sido em vida. O seu cabelo não parara de crescer e cintilava à luz das chamas como uma cascata de ouro que se detém, surpreendida pela presença humana. O médico, que tinha a incumbência de retirar o livro, recuou. Ali não estava a morte mas qualquer mistério a que ele não queria meter as mãos. Charles Augustus Howell debruçou-se. Tocou no rosto gelado e retirou as folhas que cheiravam a humidade e a matéria carnal apodrecida.

[...] O livro, publicado em 1870 e que inclui a sequência *House of Life*, foi chamado de obsceno e de necrófilo. O mal-estar de Rossetti aumentou. [...]

Há uma folha dos poemas exumados na Coleção de Manuscritos Ashley da British Library. É, por certo, do início de 1862. Pode ver-se-lhe as marcas do sepulcro, os pedaços roídos pelos vermes de que Gabriel, numa carta, se queixou. William Michael publicou-o com o título de *Another Love*. A chave está numa figura magra e magoada, que, não sendo real, no entanto afasta, como a ira de Deus, os dois amantes.

A esta folha não acede qualquer um. E os poucos felizes que a consultam são rigorosamente vigiados. Mal se pode tocar no seu segredo (CORREIA, 2015, p. 624-625).

Retomando as reflexões de Didi-Huberman, quando o teórico se debruça sobre a relação entre a temporalidade e o objeto estético, deparamo-nos com a seguinte hipótese levantada: “os tempos sobreviventes não são tempos sepultados, são tempos escondidos bem embaixo dos nossos passos e que ressurgem, fazendo tropeçar o curso de nossa história” (2013, p. 295). Ao contrário do corpo morto de Lizzie, que aparece aos olhos de seus exumadores como intacto, a sua obra está roída, podre, morta. Diante daqueles homens, o cadáver continuava quase que

milagrosamente poupado de qualquer sinal de deterioração porque, mesmo após a morte, Elizabeth Siddal ainda ocupava, no imaginário, um lugar de musa idealizada. O que se tem de concreto e sobrevivente – mesmo que não poupado da ação do tempo – é a sua obra artística. Seu livro, se nos direcionarmos pela leitura de Didi-Huberman, é um exemplo desse tempo que não está sepultado, e sim escondido. Permanece o mistério a ser *vislumbrado*, e não *decifrado*.

Retirada da cripta, é a sua obra de arte que não se submete aos imperativos de Gabriel ou de qualquer estrutura da sociedade vitoriana que a obrigou a uma posição terrível para uma mulher. Não é voluntário, portanto, que a figura presente na edição do livro afaste os amantes, uma vez que é necessária a assunção da relevância de sua autora, e não uma certa “obediência” cega ao desejo de Gabriel. É, certamente, uma obra dilacerada; mas o é porque o corpo por trás de sua escrita também foi igualmente dilacerado.

É quase impossível que o final desta narrativa não rememore ao leitor o seu começo: tal qual a exumação de Lizzie reconstruída ficcionalmente, *Adoecer* também inicia o seu enredo com uma certa intenção de retirar dos escombros da morte e do passado a possibilidade de esquecimento. Hélia Correia, então, ao investir em um romance em que busca escrever “o outro em sua experiência de absoluta *outridade*” (BRANCO, 2000, p. 62), visto que todo o sintoma produzido no corpo de Elizabeth Siddal é resultante de sua complexa melancolia e da obsessão que possuía por Gabriel, entrega-nos uma obra em que é possível refletir sobre a potência da palavra literária.

Hélène Cixous, mesmo que apontasse a enorme dificuldade em “*definir* uma prática feminina da escritura, (...) o que não significa que ela não exista” (2017, p. 140), defende que “é preciso que a mulher se escreva: que a mulher escreva sobre mulher e traga as mulheres à escrita, de onde elas foram tão violentamente distanciadas quanto foram de seus corpos” (2017, p. 129). Reconhecendo a importância de suas considerações para a crítica literária, permito-me acrescentar a tão importante posição da teórica francesa a seguinte hipótese de leitura: “se para além da origem há sempre uma história da leitura, se mais que explicar é preciso interpretar com base no corpo sensível da linguagem, a ‘mão que escreve’ estará contudo sempre lá, e ela não elide o corpo que está por trás do texto” (CERDEIRA, 2014, p. 16). Hélia Correia, em seu projeto ético e estético, resolve eleger a ficção

como possibilidade de superar aquilo que dilacerou Lizzie – seja o texto literário, portanto, o espaço de preservação da memória de uma artista preterida por ser mulher em um século tão feroz com o feminino e o registro de uma escrita que *resiste* à doença e à agonia que a vitimou e silenciou.

REFERÊNCIAS

- AGAMBEN, Giorgio. *Estâncias: a palavra e o fantasma na cultura ocidental*. Trad. Selvino José Assman. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2012.
- ARNAUT, Ana Paula. *Post-Modernismo no Romance Português Contemporâneo: Fios de Ariadne – Máscaras de Proteu*. Coimbra: Almedina, 2002.
- ARNAUT, Ana Paula. “Post-Modernismo: o futuro do passado no romance português contemporâneo”. *Via Atlântica*, São Paulo, n. 17, p. 129-140, jun./2010.
- BRANCO, Lúcia Castello. “Escrever a loucura”. In: BRANCO, Lúcia Castello. *Os absolutamente sós: Llansol – A letra – Lacan*. Belo Horizonte: Autêntica; FALE/UFMG, 2000.
- BRESCIANI, Maria Stella. “A Cidade das Multidões, a cidade aterrorizada”. In: PECHMAN, Robert Moses (org.). *Olhares sobre a cidade*. Rio de Janeiro: UFRJ, 1994.
- CALVÃO, Dalva. *Narrativa biográfica e outras artes: reflexões sobre escrita literária e criação estética na Trilogia da mão, de Mário Cláudio*. Niterói: Editora da Universidade Federal Fluminense, 2008.
- CERDEIRA, Teresa. *A mão que escreve: ensaios de literatura portuguesa*. Rio de Janeiro: Casa da Palavra, 2014.
- CERDEIRA, Teresa. *José Saramago entre a história e a ficção: uma saga de portugueses*. Belo Horizonte: Moinhos, 2018.
- CIXOUS, Hélène. “O riso da medusa”. Trad. Luciana Eleonora de Freitas Calado Deplagne. In: BRANDÃO, Izabel et al (org.). *Traduções da cultura: perspectivas críticas feministas (1970-2010)*. Florianópolis: EDUFAL; Editora da UFSC, 2017.
- CORREIA, Hélia. “A escrita insuportável”. In: BRANCO, Lúcia Castello; BRANDÃO, Ruth Silviano (org.). *A força da letra: estilo – escrita – representação*. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2000.

CORREIA, Hélia. *Obras Escolhidas – A Casa Eterna* (1999); *Lillias Fraser* (2001); *Adoecer* (2010); *Montedemo* (1987); *Bastardia* (2005). Lisboa: Relógio D'Água, 2015.

DIDI-HUBERMAN, Georges. *A imagem sobrevivente: história da arte e tempo dos fantasmas segundo Aby Warburg*. Trad. Vera Ribeiro. Rio de Janeiro: Contraponto, 2013.

FIGUEIREDO, Monica. “Ruínas, vestígios e silêncios: *Lillias Fraser*, de Hélia Correia”. In: RIOS, Otávio (org.). *O Amazonas deságua no Tejo: ensaios literários*. Manaus: UEA Edições, 2009.

FREUD, Sigmund. *Luto e melancolia*. Trad. Marilene Carone. São Paulo: Cosac & Naify, 2011.

GINZBURG, Jaime. “Morte e melancolia”. In: GINZBURG, Jaime. *Literatura, violência e melancolia*. São Paulo: Autores Associados, 2017.

HAUSER, Arnold. “O romance social na Inglaterra e na Rússia”. In: HAUSER, Arnold. *História social da literatura e da arte – Tomo II*. Trad. Walter H. Geenen. São Paulo: Editora Mestre Jou, 1972.

KEHL, Maria Rita. *Deslocamentos do feminino: a mulher freudiana na passagem para a modernidade*. São Paulo: Boitempo, 2016.

SIMÕES, Maria João. “A Mulher e a Arte: figurações da marginalidade feminina em *Adoecer*, de Hélia Correia”. *Revista de Estudos Literários*, Coimbra, n. 10, p. 193-210, set./2020.

SONTAG, Susan. *A doença como metáfora*. Trad. Márcio Ramalho. Rio de Janeiro: Edições Graal, 1984.

Recebido em 22 de abril de 2021

Aprovado em 17 de maio de 2021

Carlos Henrique Soares Fonseca

Doutorando em Letras na Universidade Federal do Rio de Janeiro, com bolsa da Coordenação de Aperfeiçoamento de Pessoal de Nível Superior (CAPES). Mestre em Letras e Graduado em Letras-Português e Literaturas de Língua Portuguesa pela mesma Universidade.

Contato: c.henrique.sf@gmail.com

ORCID: <http://orcid.org/0000-0002-8127-4999>

A Revista *Desassossego* utiliza a Licença Creative Commons Attribution que permite o compartilhamento do trabalho com reconhecimento da autoria e publicação inicial neste veículo – [Attribution-NonCommercial-NoDerivates 4.0 International \(CC BY-NC-ND 4.0\)](https://creativecommons.org/licenses/by-nc-nd/4.0/), e reconhece que os Autores têm autorização prévia para assumirem contratos adicionais separadamente para distribuição não-exclusiva de versão dos seus trabalhos publicados, desde que fique explicitado o reconhecimento de sua autoria e a publicação inicial nesta revista.