

A MULHER E A ARTE: FIGURAÇÕES DA MARGINALIDADE FEMININA EM *ADOECER* DE HÉLIA CORREIA

WOMEN AND ART: FIGURATIONS OF FEMININE MARGINALITY IN *ADOECER* BY HÉLIA CORREIA

Maria João Simões

Centro de Literatura Portuguesa

Universidade de Coimbra

RESUMO

A marginalização da mulher surge representada na obra de Hélia Correia com grande sensibilidade, sem, no entanto, as suas ficções deixarem de manifestar a dureza das situações em que a mulher é empurrada para um viver à margem ou nas margens daquilo que é aceite socialmente por ser confortável ou fácil. A este propósito, a protagonista da obra *Adoecer* representa um conjunto de situações diferenciadas, nas quais a mulher luta pelo reconhecimento do seu valor no mundo da arte e dos artistas, no tempo dos pintores Pré-Rafaelistas. Este trabalho terá como objetivo estudar essa variedade de situações da in(ex)clusão da mulher no mundo artístico representado no romance, investigar o modo como as personagens são representativas de diversos períodos históricos e ainda analisar a simbologia das diversas formas de resistência ou desistência a essa marginalização. Atentar-se-á ainda no modo como as personagens são construídas por várias camadas que remetem para a dualidade entre corpo e espírito e para a tensão entre singularidade e complexidade, deixando entrever, no hibridismo das suas vozes, diversos posicionamentos ideológicos.

Palavras-chave: Hélia Correia, Pré-Rafaelitas, mulher, arte, personagem

ABSTRACT

In Hélia Correia's fiction the marginalisation of women is treated with great sensibility notwithstanding the representation of the harshness of situations that push women to live on the edge, or at the edge, of social requisites, either because it is more comfortable or easier. In this regard, the protagonist in her novel *Adoecer* depicts a set of diverse situations in which women fight for the acceptance of their artistic value in the world of art and artists, specifically in the Pre-Raphaelite Brotherhood period. The purpose of this study is to analyse the variety of circumstances in which women are in(ex)cluded from the artistic world as represented in the novel, to investigate how characters are used to represent different historical periods, and to analyse the symbolism associated with the different forms of resistance to this marginalisation. I will also focus on the way that characters are created with different layers that tend toward a body-mind duality, along with the tensions between the singularity and the complexity present and that through a hybridity of voices reveal different ideological positionings.

Keywords: Hélia Correia, Pre-Raphaelites, woman, art, character

A mulher ocupa um lugar de relevo nas ficções de Hélia Correia, não só pela diversidade de personagens femininas nelas representadas, mas também pela singularidade caracteriológica que frequentemente apresentam.

Na representação da mulher, destacam-se sobretudo as personagens femininas caracterizadas pela sua agudeza perceptiva, mostrando-se como elas são capazes de ver e entender de uma forma rápida e clarividente não só as mais variadas situações, como ainda as mudanças operadas sobre elas.

No universo ficcional desta escritora, esta qualidade feminina pode ser subestimada pelas outras personagens, sendo a mulher/personagem, neste caso, remetida para uma posição secundária,

sem importância, nas margens do viver comunitário. Outras vezes, as figuras femininas apresentam esta capacidade com um excesso visionário que as faz temidas e, por isso mesmo, também são marginalizadas, tratando-se, neste caso, de uma marginalização causada, pelo receio ou pelo medo que instauram. Atentando na configuração destas personagens singulares, pode ver-se que, por um lado, há nelas uma ancoragem no real, na dureza da natureza ou na crueza das relações sociais, mas, por outro lado, elas também encerram uma espiritualidade semelhante a um voo que, a partir desse real, as eleva ao maravilhoso, ao místico ou ao sobrenatural. Porém, esta dualidade não releva de tendências antagônicas ou irreconciliáveis, uma vez que estes aspetos se podem conjugar e mesmo coadjuvar.

Poder-se-á, então, perguntar: Que aspetos importa considerar para melhor inteligir como se estabelece essa marginalidade causada pela sua singularidade e como é que a personagem feminina lida com ela? Apontar-se-ão aqui apenas alguns dos inúmeros aspetos que poderiam ser abordados relativamente às questões levantadas, entre os quais sobressaem os seguintes elementos temáticos: a ‘diferença’, o ‘desejo’, o ‘amor’, o ‘trabalho’ e o ‘discurso’.

A MULHER E A DIFERENÇA

Uma das questões fundamentais relativamente à construção da personagem, segundo Amie L. Thomasson (2003: 146), diz respeito à sua “individualização¹ e ao modo como cada personagem se individualiza e se distingue relativamente a outras personagens.

¹ Algumas teorias sobre a personagem salientam a sua dimensão ontológica dentro do seu estatuto ficcional. Neste âmbito, Amie L. Thomasson (2003; 146) afirma ser importante considerar “a sua existência e condição de sobrevivência, a sua identidade e a sua individualização”. Note-se que esta dimensão ontológica é estabelecida em articulação com a percepção realizada pelo leitor.

Este aspeto ganha particular relevância no caso de certas personagens femininas da obra de Hélia Correia, dado que a sua marca é constituída por uma radical diferença, que as coloca em destaque relativamente a outras personagens – sejam elas femininas ou masculinas. No romance *Adoecer*, a marca distintiva da protagonista é construída a partir do seu rutilismo: Elizabeth Siddal destaca-se pelo seu acobreado cabelo ruivo, pela sua pele branca, pelos seus olhos de um verde azulado e pela sua beleza invulgar. Se esta invulgaridade corresponde à figura real em que se baseia a personagem, Hélia Correia acrescenta-lhe uma postura que oscila entre uma certa sobranceira e um recolhimento tímido, humilde, quase ingénuo. A autora apresenta-nos uma Lizzie (como era conhecida familiarmente) que procura o seu lugar no mundo, enfrentando a ambiguidade da sua origem, uma vez que ela vem de um ambiente de pobreza vivido numa família sem dinheiro, mas com pretensões de ascendência aristocrática incerta.

A singularidade das suas características físicas é notada pelo pintor Walter Deverell, em 1848, que a apresenta a vários pintores pré-rafaelitas. Elizabeth Siddal ficará conhecida por servir de modelo para o quadro *Ophellia* de John Millais e tornar-se-á uma modelo inspiradora de vários quadros dos pintores do grupo *Pre-Raphaelite Brotherhood* (Irmandade ou Fraternidade Pré-Rafaelista), e, sobretudo, musa inspiradora de muitos quadros de Dante Gabriel Rossetti. Assim, passa de costureira numa loja de chapéus, a modelo de pintores e, por fim, a companheira de Rossetti. A partir da recolha e do estudo de muitos dados históricos, a escritora portuguesa recria os passos dados por Lizzie para lidar com a sua singularidade e para encontrar as atitudes e as maneiras adequadas de a expor, ou, noutras ocasiões, de a esconder com o intuito de reduzir as reações negativas que o seu aspeto invulgar suscita. As pessoas estranham o incomum, e, embora haja uma taxa grande de incidência de rutilismo

na Escócia e no País de Gales, já na Inglaterra, o cabelo ruivo e os olhos verdes são mais raros, originando atitudes negativas de troça ou mesmo de rejeição. Elizabeth terá de enfrentar a atração que suscita nos homens, provocando a desconfiança das mulheres, para além do ostracismo que a sua condição socioeconómica origina junto das camadas sociais mais altas.

O tema da diferença através de uma marca física singular não é novo na ficção de Hélia Correia, pois também Lillias Fraser, a protagonista do romance homónimo (de 2001), se distinguia pela raridade dos olhos amarelos, pelo brilho intenso do cabelo dourado e pela brancura translúcida da sua pele. No universo romanesco criado nesta obra, os olhos amarelos indiciam que ela provém de uma linhagem de bruxas, sendo Lillias Frazer caracterizada como uma vidente capaz de antever a deterioração dos corpos humanos² e o corroer interno que leva à morte. Também na obra *Fenda Erótica* (de 1988) ganha relevo a ruiva Maruja que surge logo no primeiro capítulo. Esta personagem é caracterizada a partir da perspetiva do protagonista masculino, que se espanta perante a “rama de cabelos que chispava, feroz, em torno da pele melada e dos olhos muito azuis” (Correia, 1988: 7), e se, inicialmente, se assusta com ela porque lhe causa a impressão de criar à sua volta “uma zona magnética de fascínio e de perigo” (Correia, 1988: 8), vai ser de facto protegido por ela. Na verdade, ainda miúda, Maruja já se impõe como “ser misterioso”, cultivando esse mistério através da invenção de fábulas e narrativas com que se rodeava; uma vez adulta, Maruja não só “lê bem os gestos das pessoas” (Correia, 1988: 9) como, para além disso, tem “esse dom

2 Mas, se esta personagem tem características sobrenaturais como Blimunda, já Natalina, a menina desconhecida e estranha que aparecera na terra da Levada, na obra *Insânia* (de 1996), apenas se distingue pelos seus silêncios de bicho furtivo e pela sua estranheza, o que não impedirá os aldeãos de lhe atribuírem todos os males que se abatem sobre a comunidade.

esquisito de olhar para as pessoas e atingir-lhes o centro. Dizia que era fácil, que as almas deitavam uma espécie de luz que atravessava as vedações do corpo.” (Correia, 1988: 12). É a partir deste dom que Maruja vai organizar toda a sua atividade profissional de adivinhação e de vidente, permitindo-lhe descobrir o rasto da perdida Ana, mulher do protagonista.

Assim, a personagem Maruja surge marcada pela dupla diferença, física e mental, que ela usa para se impor relativamente aos homens, mas também relativamente às outras mulheres.

No que diz respeito a Elizabeth Siddal, pode observar-se que o processo de diferenciação se intensifica: enquanto modelo que ganha dinheiro a posar para pintores, nessa castigadora e castradora época vitoriana, ela tem de construir não só o seu espaço diferencial dentro desse meio, extremamente masculino, dos pintores, que normalmente recorriam a modelos oriundas de classes baixas economicamente mais vulneráveis e, portanto, mais facilmente manipuladas e exploradas, como, para além disso, tem de se afirmar relativamente às outras mulheres modelos, que lutavam (também elas à sua maneira) por encontrar um modo de serem aceites numa sociedade que não as reconhecia e que não aceitava a validade do seu trabalho. Na verdade, eram múltiplas as razões que conduziam à desconsideração social da profissão de mulher-modelo: por um lado, a mulher-modelo, devido à sua beleza, suscitava a inveja das outras mulheres (mesmo se ela era normalmente oriunda de classes baixas da sociedade, e, por isso mesmo, sem poder social); por outro lado, como não era aceitável (segundo as convenções sociais burguesas e aristocráticas) a liberdade da expressão pública da sensualidade e da sexualidade, a profissão era vista como um passo certo para a prostituição. Ora, a adoção de uma atitude de frieza e de distância foi uma das formas que Elizabeth encontrou para se mostrar diferente:

A experiência com Hunt mostrou a Lizzie o verdadeiro pensamento dos pintores. Hunt usava para modelos gente sem maneiras como essa provinciana Emma Watkins que trouxe um militar por companhia e discutiu, quando Hunt o fez sair. Os outros Pré-Rafaelitas acorriam a espreitar as sessões, fumando e encostando o ombro à porta, enquanto reclamava cada um ser o possuidor da rapariga. Essa obscenidade dos estúdios conhecia uma longa tradição e a famosa altivez de Lizzie Siddal provinha em muito de um programa de defesa. Ela tinha de entrar por aquele mundo e atravessá-lo sem se queimar nele. (Correia, 2010: 49)

Assim ela irá tentar construir a sua própria subjetividade naquele mundo, marcando a sua diferença pela resistência ao estereótipo da mulher-modelo, visto como similar ou próxima da prostituta. Para efetuar esta caminhada, Lizzie vai enveredar por dois modos de se diferenciar: em primeiro lugar, vai estabelecer uma diferença através da seriedade e do profissionalismo relativamente ao do tipo da mulher-modelo mais frequente na época; em segundo lugar, vai criar uma diferença ao manifestar interesse pelo próprio domínio artístico em que participa – a pintura – procurando aprender o *métier*. Neste percurso tem de lidar quer com a diferença que traz a um universo profissional maioritariamente feminino, quer com uma grande diferença de género – a diferença que constituía ser mulher pintora num meio artístico dominado por homens. Ora, como é sabido, o problema da “diferença” é muito importante no seio da teoria crítica feminista, como ilustra, logo a partir do título, a obra *The Essential Difference*, editada por Naomi Schor e Elizabeth Weed, em 1994. Nesta obra, as autoras distinguem a posição teórico-ideológica de Simone de Beauvoir que aspira a um universalismo relativamente ao estatuto da mulher, de um outro posicionamento defendido por feministas contemporâneas, entre as quais Luce Irigaray, para quem a diferença do “parler femme” é anti-universalista (Schor & Weed, 1994: 47).

Neste sentido, debate-se, ainda hoje, se o acentuar da ‘diferença’ do feminino é (ou não) essencialista (ou se se pode tornar essencialista). Ademais, a questão da ‘diferença’, atualmente, deve ter em conta a noção de que as identidades subjetivas e coletivas se constroem em mutação permanente e em permanente negociação com o Outro, com o qual todos convivemos, sendo a voz um instrumento essencial neste processo – a voz é considerada como um dos mais importantes meios de afirmação discursiva.

Neste sentido, a Elizabeth Siddal reconstruída por Hélia Correia revela as constantes negociações discursivas e emocionais que, com maior ou menor sucesso, foi fazendo não só com o seu companheiro e depois marido Dante Gabriel Rossetti, mas também com a família dele (que nunca a aceitou plenamente) e, extensivamente, com todo o seu círculo social. Na reconstrução deste processo, encontramos uma Elizabeth Siddal que procura a sua voz sobretudo através da pintura (mas também através de outras vias de expressão, como adiante se verá).

MULHER E DESEJO

Nesta caminhada cheia de negociações entre o individual e o social, o desejo é um elemento catalisador, estreitamente ligado com o devir, como apontam os filósofos Gilles Deleuze e Felix Guattari:

...devir não é imitar algo ou alguém, identificar-se com ele. (...) Tampouco é proporcionar relações formais. Nenhuma dessas duas figuras de analogia convém ao devir, nem a imitação de um sujeito, nem a proporcionalidade de uma forma. Devir é, a partir das formas que se tem, do sujeito que se é, dos órgãos que se possui ou das funções que se preenche, extrair partículas, entre as quais instauramos relações de movimento e repouso, de velocidade e lentidão, as mais *próximas* daquilo que estamos em vias de nos tornarmos, e através das quais nos

tornamos. É nesse sentido que o devir é o processo do desejo. (Deleuze & Guattari, 1997: 55).

Mas o desejo, na situação particular da proximidade entre artista e modelo, é mais da ordem da posse do que de uma transformação, por causa dessa pressa que há no artista em apreender e ‘prender’ o corpo que se oferece à percepção. Não é por acaso que alguns dos pintores pré-rafaelistas tomaram as suas modelos como amantes, vindo, em alguns casos, a casar com elas, mais tarde como foi o caso de Jane Morris – o que era reprovado socialmente. Será esse o caso, também, de Elizabeth Siddal, mas demorará muito tempo até que Rossetti lhe faça a proposta de casamento. A atração entre eles era tumultuosa – o que na recriação de Hélia Correia se transforma numa paixão de tão arrebatadora volúpia que os levava a viver à margem das regras sociais e muito para lá delas. Para construir este efeito, a autora serve-se do olhar dos outros que entendiam mal a atração que os prendia, sobretudo do olhar da irmã de Rossetti:

Christina pôde intuir com agudeza o carácter daquela relação. Aquilo não provinha de uma vulgar perturbação erótica. Havia neles como que um desfoque, uma simples malformação das expectativas que os impedia de se verem um ao outro na simples formação humana. O poema de Christina intitulado *No estúdio do Artista*, que retrata nitidamente Lizzie, fala do olhar intoxicado do pintor que não consegue distinguir carne e tela. Ela compreendeu que não podia salvar o irmão que não se salva ninguém que passou a espessura da parede. (Correia, 2010: 96)

De modo semelhante, na obra *Fenda Erótica*, o que está em causa é também o desejo aliado a essa inconformidade com a rotina e as convenções sociais que, segundo a clarividência de Maruja, faziam com que Ana, uma arquiteta criativa, se sentisse “emparedada

viva”. E Maruja rapidamente intui a atitude de Ana, podendo explicar a sua fuga:

Ana (...) descera ao submundo do vício e da prostituição. Em busca de violência, (...) talvez, de sentimentos fortes, da experiência do perigo. De qualquer coisa que lhe apimentasse a vida, lhe avivasse os contornos e lhe desse relevo, lhe conferisse cor e sobressalto: Fugira com esse homem, o tal do jardim (...). Seduzida por ele e pelo mundo ao qual dava acesso: querendo experimentar o grande amor, o contrário da relação cordata, previsível, plena, chã... Chata (...). (Correia, 1988: 126)

Mais tarde, quando Ana volta a desaparecer, é ainda Maruja quem percebe e explica: “O que há de excitante é a passagem, não a permanência.” (Correia, 1988: 157).

AMOR E DESAMORES

A relação amorosa entre Lizzie e Gabriel ganhou fama de ter sido turbulenta. Hélia Correia irá explorar os ínfimos recantos do tumulto que os envolvia numa pulsão orientada de *pathos* a *thantos*, baseando-se, mais uma vez, no olhar de Christina Rossetti, que transpôs imagetivamente estes tópicos para os seus poemas, através dos quais expressa a intensidade insólita deste amor:

Percebeu que Lizzie usava já as táticas da morte, embora não soubesse que o fazia. No seu poema “Prince’s Progress”, Christina cantaria aquele langor, aquela sonolência que, parecendo estar inclinando o corpo para o leito, o inclinava para a sepultura. (Correia, 2010: 96)

Afastada de Rossetti em 1859, Lizzie acaba por o chamar quando se vê desfalecer por não conseguir alimentar-se. Segundo a leitura de Hélia Correia, ela lidava mal com “o pavor (..) da fuga daquele

homem que Londres e as suas mulheres estrepitosas atraíam”. E quer Gabriel quer Lizzie “estavam conscientes do poder (...) que a mistura de erotismo e morte” exercia sobre a relação deles, forçando Gabriel a manter-se junto dela. “A existir embuste em tudo aquilo, ele não o ousaria desmontar porque encontrava nessa espécie de pavor um grau de excitação extraordinário” (Correia, 2010: 140).

Mas antes de se acentuar a morbidez de Lizzie, este amor, perturbante e perturbado, é paradoxalmente alimentado e fustigado pela inconveniência social. Mais que ousadia social, este amor é uma força centrípeta que voluptuosamente envolve os amantes, mitigando a força conservadora da realidade social sobre a qual eles querem pairar supostamente incólumes³ – quando, na verdade, são ostracizados e rejeitados socialmente.

TRABALHO, ESTÉTICA E RECONHECIMENTO

Elizabeth Siddal entra com dificuldade no mundo social dos pintores que lhe era adverso e não se adapta bem – diferentemente do que irá acontecer com Emma que casa com Holman Hunt ou com Jane que casa com Morris. Também oriundas de classes pobres, elas procuraram instruir-se e tornar-se mais “prendadas” (aprendendo música e a bordar) com intuito de se integrarem. Não era assim com Lizzie, a qual resistia a essa sociabilidade superficial que pouco lhe dizia. A sua atitude pouco convivial e “détachée”, se, por um lado, a tornava intrigante, por outro lado, também a tornava fatigante, mesmo para quem a tentava ajudar. Este foi precisamente, o caso de Barbara Leigh Smith

3 A narradora dirá: “Eu não sei que melhor lugar do que Hastings para acolher um desvario cuja aparência levava a que o tomassem por amor. Os primeiros tempos que eles ali passaram foram vividos numa espécie de arrogância, de absoluto menosprezo pela época, pela conveniência social. Porém tal arrogância não provinha da ousadia das ideias. Simplesmente não olhavam para ninguém”. (Correia, 2010: 117).

Bodichon,⁴ considerada uma das primeiras lutadoras pelos direitos das mulheres, a qual tentou integrar Elizabeth Siddal no movimento das mulheres que liderava. Mas, mesmo para a mentalidade mais avançada de Bárbara, ser modelo não se enquadrava nos padrões das mulheres com valor e erudição, parecendo útil a esta defensora das mulheres ocultar socialmente este facto, conforme se pode ver na prevenção dirigida à sua amiga Bessie Parkes: “Ela foi modelo mas, é claro, não devemos falar disso a ninguém” (Correia, 2010: 106). Sopesando estas palavras, na sua reconstrução ficcional, a autora de *Adoecer* não pode deixar de comentar: “não haveria ácido bastante para arrancar da pele aquele estigma se não fizessem um conluio à volta e a ocultassem, enquanto ela se mudava” (Correia, 2010:106).

Mas o facto de ser modelo e de acompanhar os processos de apreensão da beleza, leva a própria Elizabeth à compreensão do estético e à procura da beleza. Lizzie desenvolve assim um sentir estético, cujo desabrochar se situa, segundo a recriação de Hélia Correia, num episódio relatado por Holman Hunt de acordo com o qual, a modelo, acompanhando a preocupação de originalidade do artista, decide preveni-lo acerca das semelhanças que vira numa gravura:

Lizzie caminhou, tomada de ansiedade, uma distância que mesmo um homem não percorreria, porque vira na montra de uma loja uma gravura cuja composição se assemelhava à do quadro que ele [Hunt] estava a trabalhar. (...) Pintava “a Luz do Mundo”.⁵ Era um motivo limpo e

4 Barbara Leigh Smith Bodichon e um grupo de amigas começaram a reunir-se regularmente por volta de 1850, em Langham Place, em Londres para discutirem os direitos das mulheres, e ficaram conhecidas como "The Ladies of Langham Place". Este grupo desenvolveu um dos primeiros movimentos organizados de mulheres da Grã-Bretanha.

5 Trata-se de um quadro pintado por volta de 1852-1853. O pintor fará outras versões mais tardias (Cf. Swinglehurst, 1994: 9).

cristão, de modo que Christina [Rossetti] aceitou a posar para a cabeça. Chegava acompanhada da mãe e jamais aceitou um pagamento. Mas os longos cabelos do Salvador pertenciam a Lizzie que aparecia sozinha e recebia os seus xelins, como qualquer mulher desconsiderada. E, no entanto, o episódio já revela, mais do que actividade intelectual, uma assimilação da teoria. Para os Pré-Rafaelitas importava, superiormente, a originalidade, a não filiação de qualquer tema. Por isso Lizzie se sobressaltou, a ponto de correr até ao extremo do oeste londrino para o avisar”. (Correia, 2010: 48)

Com este ato, segundo a narradora, Lizzie revelava “os primeiros sintomas da doença, a paixão pela arte.” (Correia, 2010: 49). Depois Lizzie aceitará o papel de pupila de Rossetti, como ele a apresenta para justificar a relação deles, socialmente inconveniente. Mais tarde aceitará a encomenda de trabalhos, sob a proteção crítica de Ruskin,⁶ a cujo mecenato Lizzie respondia de forma recalcitrante, tentando afirmar a sua vontade mesmo sem ter independência económica. Como diz a narradora, “Miss Siddal, que era paga por pintar, alcançando um estatuto inacessível a outras, com mais escola e talento, não dispunha, no entanto, de uma casa. Tinha o seu saco de vagabunda. (Correia, 2010: 193). Apesar de não ter tido formação adequada nem suficiente – pois apenas conseguira alguns escassos ensinamentos de Rossetti, em 1857 –, Lizzie “esteve presente na Exposição de Russel Square, como a única mulher pré-rafaelita” (Correia, 2010: 226). Consegue assim um lugar, ainda que diminuto, no mundo da arte – um feito relevante se se considerar que, nessa época, as mulhe-

6 Segundo a escritora portuguesa, Lizzie ousava responder de forma recalcitrante ao mecenato de Ruskin, que, preocupado com a sua saúde, queria que ela partisse para o campo; porém, Lizzie exigiu França e embora Ruskin, como todo o inglês, pensasse nos benefícios de Nice, Siddal acabou por permanecer em Paris (Correia, 2010: 194).

res normalmente não eram admitidas nas Academias de Belas Artes. Embora no Salon de 1806 tivessem exposto os seus quadros mais de cinquenta pintoras, em meados do século, a pintora que mais se salienta em França é Rosa Bonheur, a qual, para ajudar a sustentar a família, se dedica sobretudo à pintura de animais. Já em Portugal, apenas cerca de trinta anos mais tarde, se destacará Josefa Greno que terá a sua estreia em 1884, na XIII Exposição da Sociedade Promotora de Belas Artes, apresentando-se também, “como era indispensável na época, como discípula de Adolfo Greno” (Leandro, 2006: 28). Josefa Greno optará sobretudo pela pintura de flores, que tinha mais procura, tentando assim obviar ao descalabro financeiro causado pelo comportamento boémio do marido Adolfo Greno, mas não conseguindo evitar que o relacionamento terminasse tragicamente num crime largamente difundido na época.

DISCURSO E AFIRMAÇÃO

Aconselhada a mudar de ares,⁷ Lizzie irá para Hastings em 1854, onde o médico local, Dr. Hailes, ordenou descanso de “trabalhos sistemáticos que curvassem as costas sobre as mesas” (Correia, 2010: 121). Então, “Miss Siddal declarou, baixando os olhos, que era pintora”, mas o médico “ignorou as palavras da doente”, pois segundo a leitura de Hélia Correia, “não sabia como prosseguir ante um exemplar desconhecido” (Correia, 2010: 121).

Emerge neste episódio, mais uma vez, a figuração de Elizabeth Siddal rebelde, pois, na verdade, Lizzie não tinha intenção de obedecer e continuou a pintar.

7 Emma Brown, ex-modelo e segunda mulher de Ford Madox Brown, leva-a a consultar o médico homeopata Dr. Wimpole Street que tratava casos estranhos, o qual, percebendo a morbidez de Lizzie, a manda mudar de ares. Lizzie irá para Hastings.

Lizzie assume-se, assim, sobretudo como pintora, sendo a sua obra plástica a sua principal forma de “parler femme” (segundo a expressão de Irigaray, acima referida) e de se afirmar no mundo masculino da pintura. Mas, para além deste modo de se afirmar, na leitura de Hélia Correia, Lizzie encontra outra forma de se expressar – a de uma linguagem construída através dos seus silêncios, das suas posturas e da sua doença. Com efeito, os “apelos de Lizzie, ainda que mudos, tinham o timbre de uma intimação”, e, embora não se tornasse claro para ninguém senão para os dois amantes, “naquela doença havia um grande poder de linguagem.” (Correia, 2010: 151). Deste modo, a sua neurose (que talvez hoje fosse diagnosticada como um caso de anorexia) é ainda uma forma, ainda que mórbida, de chamar a atenção para o corpo, de comunicar através dele e assim suscitar o desejo.

Na sua fase mais criativa, Elizabeth Siddal encontrou ainda uma outra linguagem para se expressar e se afirmar – a escrita. Escreveu poemas que, no entanto, só ecoaram dentro de um círculo restrito, sendo depois silenciados e só divulgados um século depois. Neles encontrou uma forma de dizer o seu amor, mas também a sua intranquilidade:

“Worn Out”

Thy strong arms are around me, love
 My head is on thy breast;
 Low words of comfort come from thee
 Yet my soul has no rest.

Poder-se-á então dizer que, na sua reinvenção de Lizzie Siddal, Hélia Correia atribui-lhe três tipos de linguagem para se afirmar: a pictórica, a corporal e a poética.

CONCLUSÃO

Um dos elementos que seduz Hélia Correia ao tratar a personagem Lizzie é esse inconformismo relativamente às regras, ligado a uma revolta relativamente à pobreza e à escassez de meios de vida das mulheres.⁸

Nos meados do século XIX também em Portugal se assiste a um crescente emprego da mão de obra feminina sobretudo nos meio urbanos, onde as costureiras e as operárias (Vaquinhas, 2000: 88) são recrutadas nas chamadas “ilhas de pobreza”, “onde se gera um microcosmos cultural e social, marginalizado e temido pelas autoridades e pelas elites da época como um perigo sanitário e «moral» a extirpar” do espaço urbano” (Pereira, 2011: 478), até porque neste espaço, segundo os relatórios e a visão coeva, aumenta o concubinato. Não há, porém, em Portugal, uma fonte de informação sistemática e clara sobre as profissões que se iam desenvolvendo, pois, segundo o historiador Amado Mendes “só a partir de 1890 (...) os censos da população passaram a incluir dados socioprofissionais” (Mendes, 1993: 494).

No contexto britânico e europeu, o caso de Elizabeth Siddal é digno de nota pelo facto de ela assumir o trabalho de modelo, sem cair na domesticidade do tradicional “cuidado feminino” e sem cair no “desleixo da “rameira” (Correia, 2010: 84). Por isso mesmo Hélia Correia não quer fazer uma mera biografia de Lizzie, nem se identifica com os biógrafos sobre os quais afirma:

8 A este propósito, não é por acaso que a autora recorda a personagem Juliana de Eça de Queirós, que também vivia atormentada por não ter conseguido alcançar a independência económica que tanto desejava.

9 Como esclarece Gaspar Martins Pereira, “o recenseamento das casas da cidade realizado em 1832, na altura do Cerco do Porto, revela-nos a existência de cerca de 200 «ilhas de pobreza»” (2011: 3).

Os escritores de biografias redigem de pulsos amarrados. Se olham pela janela nada vêem: fazem só uma pausa no trabalho. (...) Não lidam com cadáveres, mas com factos, os quais não sofrem decomposição. Empreendem esgotantes caminhadas e aqueles que têm asas não as usam. (Correia, 2010: 119).

Diferentemente, a escritora portuguesa usa as asas da sua imaginação para recriar Lizzie, e, com isso, marca-nos um encontro inesquecível com esta figura histórica, mas ao mesmo tempo faz-nos vislumbrar imaginativamente, diversas transfigurações e múltiplos matizes de situações criadas à margem das convenções, que, por terem sido dramaticamente vividas, foram anunciadoras de tempos e situações futuras.

REFERÊNCIAS

- CORREIA, Hélia (2010). *Adoecer*. Lisboa: Relógio d'Água.
- CORREIA, Hélia (1988). *Fenda Erótica*. Lisboa: Edições "O Jornal".
- DELEUZE, Gilles e Félix GUATTARI (1997). *Mil Platôs. Capitalismo e esquizofrenia*. Vol. 4 (trad. Suely Rolnik). São Paulo: Ed. 54.
- LEANDRO, Sandra (2006). "Metáforas do coração": corações ao alto na Arte Contemporânea". *Revista Lumen*, n.º 30: 25-39.
- MENDES, Amado (1993). "As camadas populares urbanas e a emergência do proletariado industrial", in José Mattoso (dir.), *História de Portugal*, vol. 5. Lisboa: Editorial Estampa. 493-499.
- PEREIRA, Gaspar Martins (2011). "As ilhas no percurso das famílias trabalhadoras no Porto em finais do século XIX", in Carlota Santos (coord.), *Família, espaço e património*. Porto: CITCEM-Centro de Investigação Transdisciplinar Cultura, Espaço e Memória. 477-493.
- SCHOR, N. and E. WEED (eds.) (1994). *The Essential Difference*. Bloomington: Indiana University Press.

SWINGLEHURST, Edmund (1994). *The Art of the Pre-Raphaelites*. Bath: Paragon Book.

VAQUINHAS, Maria Irene (2000). “Breve reflexão historiográfica sobre a história das mulheres em Portugal: o século XIX”. *Faces de Eva*, n.º 3: 80-101.