

Maria Etelvina Santos

Espaço Llansol

Ana Marques Gastão, *A Mulher Sem Pálpebras*, Lisboa, BookBuilders, 2021.

Recensão

Ana Marques Gastão pertence a uma linhagem de autores para quem a escrita – nas suas vertentes de poesia, prosa e ensaio – é um corpo uno. Os seus ensaios são rigorosos e poéticos, a sua poesia subtil e contida, a sua prosa densa e imagética. Viajamos pelos diferentes textos, alegremente reconhecendo uns nos outros como faces de um mesmo território, e aceitando as ressonâncias entre eles como bordões no caminho da leitura. Esse corpo uno é ainda um corpo afectuante, que se entrega ao diálogo com o leitor numa relação de troca intensa, concedendo à leitura uma liberdade construtiva que ecoa a liberdade da escrita. São desta mesma linhagem os autores que souberam soltar-se das amarras dos géneros literários e da confusa oposição vida e arte, unindo estas através de uma ética que radica na experiência individual e se dá a ler / ver / ouvir quando a voz se torna urgente e necessária.

São autores que pensam e reconhecem o acto de escrever como antecipatório, projectado no seu futuro, e a escrita como um vislumbre, que recusam a ficção simples e transparente porque inócua no seu dizer informativo. Quando Herberto Helder escreve “Meu Deus faz com que eu seja sempre um poeta obscuro” está tão-só a demarcar-se da escrita que prescinde do atrito numa ânsia de rumar ao sentido. Do mesmo modo, afirma Maria Gabriela Llansol: «escrever vislumbra, não presta para consignar”. Entre os limites da linguagem e a necessidade de um dizer-futuro, vão estes autores tecendo pacientemente o seu texto. E quem os lê procura na lentidão, tacteia, sabe que o sentido está apenas na busca de sentido, que a sua leitura é uma leitura-experiência, que o caminho se faz entre o visível e o invisível.

É deste modo que podemos acolher *A Mulher sem Pálpebras*.

Numa narrativa eminentemente poética, de pendor alegórico pela “realidade-outra” (Gastão 2021: 16) a que alude, que é também uma novela-ensaio no seu modo de pôr a agir pensamento e experiência, Ana Marques Gastão conduz-nos através de tradições mitológicas, filosóficas, alquímicas, literárias, traçando o percurso espiritual de uma personagem – Libbie, ou Libbie-Emília, de seu nome primeiro – para que a vejamos a escrever «o livro de existir” (18),

que será sempre o *livro por vir* dos insatisfeitos com o mundo onde habitam os “seres-máscara que somos, personagens de uma peça de teatro dividida em actos” (89). É esse o nosso drama.

Libbie diz-se “mulher-parábola” e autodefine-se como “Um nome que se adota como signo e que designa o que não pode ser dito” (48). Mas constatamos que a parábola em Libbie não gera uma moral, antes uma ética, porque segregada a partir de dentro. E não será ela também parábola pelo desenho-imagem que dá a ver, com o seu foco e eixo de simetria que a cinde em duas partes simétricas? Libbie diz-se “uma intuitiva racional” (34), e afirma: “– Sou uma coisa de resistência insinuada no corpo, outra na minha inacessibilidade de cofre” (51). Mas nela a simetria da parábola não se fixa num plano, é uma dança, tem ritmo. E é pelo seu movimento que corpo e espírito se assumem inseparáveis. Diz-nos: “– O Espírito é quimérico, parece uma massa sólida de músculos invisíveis que se tentam ajustar aos ossos da carne adusta” (34). “A distinção entre físico e extrafísico é tão imprecisa... O corpo perturba a alma, mas... a alma é corpo” (46). Talvez por isso, a novela evoca Nietzsche, o espírito apolíneo e o dionisiaco, a dança e o riso de Zaratustra.

Libbie é uma figura desassossegada e desassosseicante, que aparece e desaparece, surreal, sensual, única na determinação da sua ascense. Pode evocar-nos uma figura de Man Ray, ou um filme de Buñuel, mas onde a vemos é junto aos nenúfares de Monet, a circundar as arcadas num quadro de Chirico, a observar os *papiers-collés* de Matisse, ou a entrar no Fausto do cineasta Sokurov, onde interroga: “Lembras-te, Gretchen, da piscina-estufa, do vapor? Trouxeste-me a chuva empoeirada de pétalas amarelas e sossegaste-me o coração” (61).

Dividida não em partes ou capítulos, mas em dez actos, a narrativa remete de imediato para uma acção dramática, da qual não poderemos excluir, neste processo de ascense, a similitude entre “actos” e “moradas” (como nas *Moradas* de Teresa de Ávila, e o seu *Castelo Interior* de desenvolvimento espiritual), ou mesmo a evocação das “estações” da Via-Sacra. Por outro lado, os dez actos, com toda a simbologia inerente ao número dez, são também constitutivos da viagem interior de Libbie, na qual ela é a figura *actuante*. Com raízes no nosso imaginário literário e cultural, e susceptível de comparação pela *prova* simbólica que representa, está também a viagem de *Os Lusíadas* em dez cantos. Mas se é pertinente a alusão, por vários motivos, é justo confessar que a ela se chega pela evidência com que o V Acto de *A Mulher sem Pálpebras* traz à memória o canto V da epopeia, onde se encontra o meio exacto do poema (a metade matemática, estrutural e verbal, no estudo feito por Jorge de Sena – a estância 551 das 1102 que perfazem a totalidade da obra – e onde se encontra a passagem para a segunda metade do poema, com a chegada à Índia).

Também Libbie, no V Acto, *põe a agir* a decisão tomada e inicia a sua viagem espiritual. Há um antes e um depois deste momento iniciático, que poderemos considerar como o *punctum* da obra:

Largou as pálpebras dentro dos livros poisados na cadeira de baloiço e ficou a vê-las mover-se na mansidão da tarde. Tinha-as arrancado com o espírito da infância. Deixou-as lá em linha de fuga, mais fio que tubérculo, fendas angulosas, côncavas. Deste modo poderia sentir a realidade

atirada ao rosto. Talvez assim tudo se eternizasse com o fim da alternância entre o abrir e o cerrar dos olhos [...] Tenho de sair de mim para me conhecer [...]. É que o meu corpo visível dir-se-ia inacabado, não me chega, somos um embrião do que se arruma além-nós. [...] *Vejo infinito sem parar.* (55 e 58)

Ainda no V Acto, afirma no final: “Nada se faz sem a dádiva da metamorfose, improviso que rebenta com tudo, transgride e fica em nós como uma pedra encostada a uma árvore. O botão é muitas vezes o acaso. Temos de aceitá-lo e ligar o *on.* / – Continuaremos juntos? – pergunta Matias. / – Depende do que a imaginação sonha.” (62). E acrescentará adiante, já no VI Acto: «Imaginar não é ilusão, mas ser o que nunca se foi para contrariar a vida.” (67).

A trajectória de Libbie não será rectilínea, como o texto também indica, “mas uma curva num ondular multicelular.” (*idem*: 68). Ao longo do texto, são diversas as vezes que povoam o imaginário de Libbie, fazendo-se ouvir vindas das origens – de um outrora plural e multifacetado: Isadora, Clarice, Olímpia, Berenice, Tiago, Medeia, Helena, Evione, Sávia, Antígona e muitas outras. Não são personagens, movimentam-se como poeira, são fragmentos de rochas ancestrais, metamorfoses. Mostram-nos como poderemos estar no não-tempo, no eterno-em-si. “A realidade não é a que se segura com os olhos, está além do mundo sensível – diz Malvasia. – Somos um fragmento de som” (39). Libbie aprenderá com as vozes porque se dispõe a ouvi-las. “Somos modificações da substância maior” (36), dirá Libbie a Matias, numa clara atitude espinosista. Matias, também ele personagem como Libbie, mas protagonizando o mundo onde existe a “multidão palrante”, os “SEM-OUVIDOS”, que apenas falam e falam, e os “seres-granada” que se lançam a si próprios sobre os outros” (58 e 59). Para este imaginário, são convocados inúmeros animais, dos quais poderemos destacar os peixes, no VI Acto, evocando um sermão alegórico de Vieira: “os predadores abordam os peixes pequenos pela cabeça com linhas de ocultação sobre os olhos. O agressor ataca-os pela extremidade, pelo falso olho. Só que Libbie já não tem pálpebras. Vê infinitamente claro” (66).

Não esqueçamos que Ana Marques Gastão é uma profunda conhecedora da obra literária e pictórica de Ana Hatherly, e do universo barroco. É edição sua o volume de ensaios de Ana Hatherly, *Esperança e Desejo – Aspectos do Pensamento Utópico Barroco* – com textos na sua maioria inéditos, publicado em 2016 pela Theya Edições. Não é, portanto, de estranhar, que Ana Marques Gastão trate primorosamente as relações entre a tradição e a contemporaneidade, numa convergência tal que as correspondências poético-ensaísticas se tornam constantes, desdobrando-se as conhecidas problemáticas em novas possibilidades de interpretação. Saliente-se, por exemplo, o modo como o tratamento do tempo e da memória ou da paixão e do amor surgem iluminados por conceitos que os fazem orientar-se noutras direcções. Não é raro encontrarmos vocábulos do nosso quotidiano:

Somos animais e máquinas, personagens bióticas, predadores, parasitas. [...] A melancolia de Libbie nasce da lentidão afectiva do outro [...]. Sabe que a instabilidade é constitutiva, se o permitirmos. Corre lado a lado com a aceleração tecnológica, o progresso, a estabilidade social,

o individualismo – a uniformidade em acção. Chavões para dizer outra coisa. Corre para parar ou para partir: “Se resistes à velocidade, ficas para trás e a luz contigo”. O mundo ficou tecno e quem domina pensa que venceu a inércia. Mentira. É, no entanto, o dedo do *iphone* que lidera, não o outro, e o tempo dilata-se como se caminhássemos numa passadeira-fitness. (46)

E num outro momento:

Na sala inferior, o tempo era outro, o de hoje não suporta os corredores de cima. Era vida de ontem que não cabe nas gavetas da memória, nem suporta mais do que uma placa secreta como a de um computador. *Mother board, mother board, mother board. E é muito porque tudo se interliga em silêncio, ram, ram, ram...* (101-102)

Verbalizando o não-tempo e a eterna roda da vida, Libbie-Ram – aconselhada a “destemporalizar” e a “viver na descontinuidade” – decide desenhar a trajectória do seu percurso de dissolução socorrendo-se de uma linhagem de autores, num claro plano de intersecções e sobreposições onde criadores, obras e fios consonantes se espriam na memória através de focos de luz intensa: Orpheu, nas “pálpebras-Eurídice” (*idem*: 80), Virginia Woolf em *Mrs. Dalloway* (38), Platão e Diotima (14), Nietzsche e Zaratustra (41), Jung, Wittgenstein (79-80), Safo (82), Clarice Lispector e *A Paixão Segundo G.H.* (34), Proust na pintura de Elstir, pela intensidade da luz impressionista (69), Dante e os círculos infernais, mas também Schubert, as sete rosas de Celan, Hölderlin e Rilke com os seus Anjos e a “impermanência de tudo” (33).

Com todos eles, Libbie escreveu “o livro de existir”, ainda recordada do que lhe sugerira Quitur:

Escreve um romance só com nomes, sem gente, nem personagens, sem guerra, nem obsessão. O caminho é de exílio certo. Ele partiu e nós cheios de nós, de nós.

– Ouve os cantos de amor do Egipto Antigo, a caligrafia dos dedos da rosa. Rosto e máscara são o mesmo, mas o poema é a essência. (28)

Se para Goethe a verdadeira poesia é o resultado de uma ascese, de uma transformação do olhar que situa todas as coisas no plano do Todo; se em Rilke a missão órfica do poeta reside na celebração das coisas terrestres; Libbie reconhecia nas palavras dos poetas “essa outra coisa sustentada pela matéria dos astros” (69).

Ao interrogar-se sobre a condição humana, sobre o mundo que a rodeia e sobre o seu corpo, Libbie tanto privilegiou a questão mais ampla e universal como a realidade individual mais palpável, porque sabe que “somos fragmentos do início, criaturas-gota inseparáveis do todo e por isso desajustadas” (36), “somos poeira, rocha desfeita, grãos juntos que até um sopro de brisa separa” (60).

Da inicial descida aos infernos até à libertação do ser espiritual que guarda em si, Libbie seguiu o caminho interior que vai da escuridão à luz – seja ele o “Inferno” de Dante, a “Noite Obscura” de João da Cruz, a fase de nigredo dos alquimistas, ou ainda *o nocturno lado da noite*, referido no II Acto como *Nachtsseite*, que identifico com a travessia de risco, a que Maria Gabriela Llansol deu o nome de “metanoite”.

Como situar esta novela iniciática no panorama literário e artístico, se a tanto formos chamados? Talvez nos ajude evocar Llansol e o seu conceito de “drama-poesia”, não para tentar formular a hipótese de um género literário compósito, passível de ser aplicado a obras onde o género dramático e o lírico-poético estão presentes, mas porque, concretamente no caso de *A Mulher Sem Pálpebras*, a problemática evidenciada ao longo da obra põe em evidência *o mal de amor* inerente à condição humana, tão cantado desde sempre, propondo mudanças de paradigma, através de processos de valorização do conhecimento a vários níveis, não deixando de assumir o conflito dramático como marca de água. Se em Llansol, “esse espectáculo do vir a ser que é o Drama-Poesia” é o outro nome para a dor de amor alargada a todos os seres e à natureza, paralelamente, em Ana Marques Gastão, essa dor afirma-se como *o livro de existir*. E, de modo idêntico, é preciso dar-lhe uma voz poética através de uma dança de vozes povoada de imagens, numa sobreposição de diferentes artes, não como uma ópera wagneriana, mas como uma feérica *Parade*.

Que obras fazem parte deste mesmo imaginário? Evoquemos apenas duas que parecem ser corpos de um mesmo corpo: a novela *O Mestre*, de Ana Hatherly, e o romance-colagem de Max Ernst, *A Mulher 100 Cabeças*:

Sabei que,
desde tempos imemorais, a Femme 100 têtes nunca
teve relações com o espectro do repovoamento.
E nunca as terá: preferirá ser posta em conserva de
orvalho matinal e alimentar-se de violetas geladas.¹

Querido Mestre, encoste-se a esta almofada, deixe-me colher o seu sangue no meu lacrimário romano, o seu sangue são lágrimas.²

Num claro diálogo com as vozes anteriores, poderemos ouvir ainda a voz de *A Mulher Sem Pálpebras*:

Gerarei um coração em forma de fruto. [...]
Vejo as águas; as pálpebras sem mim flutuam como penas, os olhos sem descanso liquefazendo-se num oceano de acelerações múltiplas, esgotando a visão deturpada, mas necessária. [...]
O corpo é uma veste que dança. (111 e 114)

E se “A escrita é sementeira, afinal, coisa de colheita posterior.” (73), sabemos nós, enquanto leitores, colher todo o fulgor que, no seu gesto sublime, nos lançou *A Mulher Sem Pálpebras*.

NOTAS

¹ Max Ernst (2002), *A Mulher 100 Cabeças*, tradução de Célia Henriques e Alberto Pimenta, Lisboa, & etc.

² Ana Hatherly (1976), *O Mestre*, Moraes Editores, 2^a edição.