

Rosa Lobato de Faria. *O Romance de Cordélia*. Lisboa: Edições Asa, 1998.

Leonor Simas Almeida

Rosa Lobato de Faria, de há muito figura mediática, só mais recentemente trouxe até nós a *persona* de poeta e romancista. Desde 1983 vem com efeito consolidando a sua personalidade literária, tendo até à data publicado quatro livros de poesia e outros tantos romances. É do último destes, *O Romance de Cordélia*, há apenas alguns meses editado, e já sendo traduzido para inglês (dois dos anteriores, *O Pranto do Lúcifer* e *Os Pássaros de Seda* foram-no em alemão), que aqui se traz notícia.

Trata-se de uma narrativa em primeira pessoa, autobiografia ficcional, como fora aliás também o caso dos romances precedentes, todos de uma forma ou doutra elegendo técnicas destinadas a pessoalizar memórias, num registo narrativo profundamente marcado pela oralidade e pleno de emoção revivida.

A escrita de *O Romance de Cordélia* revela-se de uma transparência enganadora, o trabalho de elaboração da linguagem mal se deixa entrever no efeito obtido de fluidez e leveza que faz correria a leitura, depressa nos empolga e só nos permite dar conta de certas complexidades ocultas quando já de todo nos envolvemos em múltiplos relatos entrecruzados. Falo de multiplicidade porque a estória da protagonista Cordélia, centro da consciência narrativa deste romance, é atravessada de várias outras em *mise en abîme*, tão relevantes para o resultado final que os principais sujeitos delas merecem alusão logo na dedicatória do livro: “Às reclusas do Estabelecimento Prisional de Tires cuja verdade tornou possível esta ficção”(6).

Mas ocupemo-nos da figura nuclear, presente já no título, investida de funções especiais de narradora de si própria, ou da sua própria história, mas também dela figurativamente leitora por se assumir como sua intérprete e nisso se aproximar de nós, narratários, que seguimos a retrospectiva de uma vida para, como a sua protagonista, lhe atribuímos um sentido determinado. De resto, os outros contos imbricados no seu, por ela passam necessariamente, através da sua agência ora como ouvinte, ora como leitora (aqui no sentido literal de alguém que lê o relato escrito de ficções criadas por outrem, os “romances de cordel” da Arminda Canivete).

Desde as primeiras páginas se propõe Cordélia rever a sua existência para encontrar o ponto onde “deu o nó cego,” o lugar onde deixou de encontrar “a estrada principal, nem o sul nem o norte, nem estrela nenhuma para se

guiar” (9). Tendo-se-nos antes apresentado como reclusa prestes a sair em liberdade por ter já cumprido cinco sextos, ou dezasseis anos, da pena a que fora condenada, assim nos dispõe a acompanhá-la no que, quase duas centenas de páginas mais tarde, há-de descrever como “calvário das recordações para ver onde é que a minha vida descarrilou” (162). No decorrer dessa viagem ao passado, Cordélia constantemente regressará ao presente, desdobrando-se no eixo temporal tanto quanto se desdobra em sujeito e objecto do discurso narrativo. Segue uma cronologia linear desde a infância ao fim da vida, repartida em dois grandes momentos; o primeiro, até ao dia de deixar a prisão de Tires, ocupa 170 páginas (cerca de 4/5 da narrativa), o segundo apenas 48. O próprio texto torna explícita esta demarcação, não em termos de alteração da técnica narrativa, mas na ocorrência de um desvio considerável na perspectiva psicológica do eu-narrador: “Aqui neste lugar onde me encontro agora (não perdi o vício de *rever a matéria* e recordar todo o meu percurso, apenas com uma serenidade muito diferente da angústia com que o fazia na prisão)” (180).

O que nos alerta de novo para a duplicidade do eu, narrado e narrador, e me permite destacar alguns elementos determinantes da leitura que proponho. A análise retrospectiva das duas macro-sequências em questão revela-nos na primeira delas uma maior dissonância entre as duas metades do eu, porquanto o contador se distancia do contado, dissecando e julgando em função de uma sabedoria adquirida posteriormente à experiência; não faltam então os juízos do tipo “saltei pelo meu pé para o altar do sacrifício” (155) ou “O que é que me fez agarrar a uma situação insustentável que não fazia senão piorar? Por que é que (...) não me libertei de tudo aquilo? Talvez porque fiz sempre as escolhas erradas” (128). Por outro lado, a dissonância é menor do que à primeira vista parece, na medida em que o conhecimento e a iluminação se mantêm inalcançáveis: “Afinal subi todo o calvário das recordações (...) e continuo sem resposta” (162); a infelicidade persiste: “Guita coxa. É a minha alcinha de reclusa (...) tanto me faz. Para que serve ter um nome se nem sequer tenho uma vida” (67); e o exorcismo dos fantasmas só redobra o sofrimento “nesta febre de recordar que me devora as noites e não me ajuda a compreender” (66). Quanto ao segundo grande momento da narrativa, diria que—pese embora a conservação de certa distância analítica (como nesta espécie de sinopse avaliativa: “achei a história daquele homem mais parecida com a minha, isto é, uma sucessão de azares, traições e maldades de que ele fora vítima, com uma inércia que eu muito bem conhecia” (194)—predomina

o reforçar-se da coesão entre objecto e sujeito, até ao definitivo abandono do passado verbal seguido de apoteótica fusão na frase que fecha o romance e conclui a viagem: “Arreção, cantando, a minha saia de estrelas, e lavo os pés na chuva da madrugada”(218).

Se assim me detive nestas duplicidades é porque as vejo entretecidas nas linhas fundamentais de significação da história de Cordélia. Já que se a distância crítica do narrador dissonante relativamente à personagem ecoa a nossa própria impaciência perante a mansidão e passividade que irremediavelmente a sujeitam à condição de vítima, também a consonância, tornada depois tão evidente no final do romance, viabiliza outro tipo de leitura de onde se destaca o papel das forças transcendentais que intervêm no destino da protagonista. Se as duas leituras são conciliáveis ou não, cabe a cada um decidir. Por mim, vejo-as mutuamente se ambigüizando. Lembro só que, sendo verdade que a maior parte do espaço narrativo se ocupa da imanência de Cordélia, com especial relevo para a condenação da inércia que sempre a limitou, não é menos verdadeiro que a presença do sobrenatural se revela desde cedo na figura de Laura, nas quintas-feiras místicas de Alcatruzes, no milagre acontecido à Rita Bandoleira, ou no outro de que é objecto a própria Cordélia e a faz admitir que “os milagres acontecem no limite da culpa, do desespero ou da solidão” (204). Note-se ainda que no momento de epifania coincidente com a chegada ao conhecimento procurado—nomeadamente, a resposta à pergunta de Laura sobre qual a missão de Cordélia na vida—se enumeram as opções que poderiam ter sido, para se concluir enfim: “Eu estaria aqui, neste momento solene da minha morte, fossem quais fossem as escolhas que o meu livre arbítrio me tivesse ditado. Agora que compreendo isso, sinto-me preparada” (217). Por outras palavras, é neste ponto em que definitivamente se abandonou já a ficção realista de primeira pessoa ao colocar-se a personagem narradora relatando a sua própria morte (ou contando o “‘sonho incrível’ que est[á] a ter”), que a autobiografia ficcionalizada cumpre a função anunciada quando Cordélia reflectia sobre a condição humana: “somos o fio que não conhece o desenho em que está inserido e a que vai dando forma, inexoravelmente, até cumprir o seu destino de fio de teia, de tecido” (132). Porque, cumprido que foi o destino, o fio achou o desenho.

Enquanto elemento de uma organização cósmica, Cordélia aproxima-se da sua homónima shakespeariana, a heroína a quem deve o nome, aquele que o pai “trazia no coração e tinha a ver com o único momento de glória da sua

vida, em que representara o papel de rei Lear no teatro de amadores da sua terra” (12). Dela se aproxima pelo fatalismo trágico que sem apelo lhe determina a existência, tanto como pela sua condição de vítima inocente.

Mas a história de *King Lear* tem raízes populares profundas; no caso do folclore português encontramos-as no conto daquele rei cuja filha mais nova, indagada sobre o amor que tinha ao pai, declarou para desgraça sua querer-lhe tanto “como a comida quer ao sol.” Lembro como a analogia entre esta princesa e a nossa Cordélia, cujas capacidades de criação culinária são realçadas ao longo do romance, é por ela mesma assinalada: “uma analogia encantadora entre o culto do paladar de que eu dava testemunho e aquela princesa do mesmo nome, para sempre ligada à simbologia do sal” (33). Só que na tradição popular em causa, bem como nos “romances de cordel,” género também popular com que este livro joga não apenas ao nível do seu título mas igualmente no do tecido textual (onde ironicamente tais romances se entrecruzam de forma lúdica, humorística e profundamente criativa, sob a forma de fragmentos dispersos obedecendo a uma fórmula única), sempre “os maus foram castigados e os bons foram felizes para sempre” (113). Isto é, obtém-se a retribuição que o leitor, condicionado sobretudo pela unidimensionalidade das personagens é levado a desejar. No caso de Cordélia tal retribuição, embora podendo integrar o nosso horizonte de expectativas—afinal os oponentes da personagem a quem a narrativa nos alia não são menos unidimensionais do que os protagonistas de qualquer melodrama reduzido à simplicidade máxima—não chega nunca a concretizar-se. Porque se trata de uma personagem de tragédia? Porque encontra a redenção noutra esfera, espiritualizada, melhor definida dentro de uma ética cristã, tendo sobretudo em conta a forma de salvação achada ao cabo do seu *calvário*? Mais uma vez cabe ao leitor achar as soluções que melhor se adequem à sua experiência prévia como actor e espectador tanto das criações artísticas quanto da sua própria existência.

Duma coisa se pode, porém, estar certo: apesar de quaisquer aparências em contrário, as respostas do romance a esta e outras questões não são nem simples nem óbvias. É verdade que o leitor é de várias maneiras seduzido pela narrativa de Cordélia, apresentada como verosímil pelo contraste com as fantasias “de cordel,” ou pela sua coexistência com os relatos extraordinários das outras reclusas de Tires, ou ainda pela conclusão de que “afinal é mais fácil do que parece perder tudo na vida, deve haver no mundo milhares de histórias iguais à nossa, que nós, enquanto estávamos no quentinho das nossas

casas e na fatura das nossas mesas nem conseguíamos imaginar” (198). Mas nem por isso a verdade ou a verosimilhança da sua versão é menos problematizada: “Quando cheguei aqui e disse às minhas colegas que estava inocente, elas responderam a rir, ai filha, não te canses, estamos todas! A burla que me trouxe aqui? Foi o meu patrão que a cometeu (...) A heroína que apanharam no aeroporto no forro da minha mala? Foi o meu namorado que a lá meteu. (...) O tiro no meu amante? Foi o meu pai que o deu (...)” (162). Como não menos problematizada se acha a plausibilidade de um discurso quase inteiramente determinado pela subjectividade mnemónica: “e vivo com este redemoinho dentro da minha cabeça, a perguntar-me se a minha memória me atraiçoa, se foi tudo assim ou se foi tudo diferente, se estou a atenuar os meus erros e a ampliar as culpas dos outros. Não sei” (162). Nenhum de nós, assim colocado perante uma narrativa consciente da sua própria ambiguidade, poderá sabê-lo ao certo. Mas vale a pena cada um procurar averiguá-lo directamente, que decerto achará proveito e prazer na leitura de *O Romance de Cordélia*.

Com este livro e os que o precederam, todos tão inteligentemente inventivos e emotivamente envolventes, já Rosa Lobato de Faria nos compensou de mão larga por, até há quatro anos atrás, ter guardado de nós a revelação do seu extraordinário dom de romancista, sabedora das verdades da arte e dos artifícios da vida.