

MIL E UM TRAÇOS DE AFIRMAÇÃO FEMININA

Para uma leitura do tríptico magrebino de Cristina Robalo Cordeiro

Ana Paula COUTINHO

FLUP-ILCML

amendes@letras.up.pt

Resumo: Este artigo ensaio propõe-se analisar dois romances de uma trilogia em curso da professora e ensaísta Cristina Robalo Cordeiro – *Fuga Marroquina* (2016) e *A lição de Pintura* (2021), mediante a exposição de três linhas transversais e complementares de leitura que, salientando as vertentes representacional, intercultural e heurística deste seu projecto literário em torno do Magrebe, visam em última instância apreender o(s) sentido(s) do compromisso que a autora mantém tanto com a narrativa ficcional como com a francofonia.

Palavras-chave: Robalo-Cordeiro, Magrebe, projecto ficcional, *mise en abyme*, fuga.

Résumé: Cet article se propose d’analyser deux romans d’une trilogie en cours de la Professeure et essayiste Cristina Robalo Cordeiro - *Fuga Marroquina* (2016) et *A lição de Pintura* (2021), moyennant l’exposition de trois lignes de lecture, transversales et complémentaires qui, tout en soulignant les dimensions représentationnelles, interculturelles et heuristiques de ce projet littéraire autour du Maghreb, visent en fin de compte cerner le(s) sens de l’engagement que cette auteure entretient avec le récit fictionnel ainsi qu’avec la francophonie.

Mots-clés: Robalo-Cordeiro, Maghreb, projet fictionnel, *mise en abyme*, fugue.

« j'écris contre la mort, j'écris contre l'oubli...
j'écris dans l'espoir (dérisoire) de laisser une trace, une ombre,
une griffure dans la poussière qui vole, dans le Sahara qui remonte... (...) »
Assia Djebar, « Gestes acquis, gestes conquis », 1986.

Com um vasto currículo de ensino e de investigação no domínio da literatura de expressão francesa, crítica atenta de vozes e rumos da ficção portuguesa contemporânea, Cristina Robalo Cordeiro é também autora de uma instigante trilogia romanesca, da qual até à data foram publicados dois volumes, *Fuga Marroquina* (2016) e *A Lição de Pintura* (2021)¹. Mais do que diante de uma saga em vários volumes, entendo estarmos perante um projecto ficcional que inaugura um novo capítulo na história das relações literárias de Portugal com a francofonia, firmado numa intrincada viagem à interioridade do Magrebe, representada pelo seu universo feminino.

Por conseguinte, através de três eixos complementares de análise desta trilogia em curso, mas que exige também ser vista como um tríptico magrebino, procurarei mostrar como os seus *mil e um* traços, leia-se, a sua vasta pluralidade de cruzamento de narrativas e de discursos (inter)semióticos, concorrem não apenas para a refiguração do percurso intelectual e existencial da escritora, como também para o imaginário magrebino na literatura portuguesa contemporânea.

1. A inscrição do Magrebe na literatura portuguesa contemporânea

A despeito da proximidade geográfica entre Portugal e Marrocos, e das longas relações históricas com o Magrebe (Alves, 1995, 2009; Afonso, 2011), seremos obrigados a reconhecer que é estranhamente escassa a sua presença na literatura portuguesa contemporânea. Não cabe aqui expor a panóplia de razões para um tal silêncio, mas é um assunto que os instrumentos interdisciplinares dos estudos imagiológicos podem analisar, e de que a diplomacia cultural envolvendo Portugal e os países do Magrebe deverá também aproveitar.

O geógrafo Orlando Ribeiro, particularmente atento à temporalidade do espaço, identificou muito bem a ligação cultural de Portugal ao Mediterrâneo (Ribeiro, 1945),

¹ Ao longo do ensaio, as citações e referências a estes dois livros serão identificadas com as siglas FM e LP, respectivamente, seguidas do número de página correspondente.

mas a vocação atlântica do nosso país, o seu natural sentido de pertença europeia, e o trauma da derrota que fez brotar o sebastianismo na memória coletiva portuguesa, em conjunto, fizeram com que o nosso país, a sua cultura e a sua literatura se tenham afastado da margem sul do *Mare Nostrum*, pelo menos ao longo dos últimos três séculos.

É certo que a condição periférica de Portugal no quadro europeu, assim como o nosso alegado pragmatismo chegaram a contornar, no passado, os receios e aversões ao Islão magrebino, mas o imaginário colectivo acabaria por não escapar aos principais esteios do pensamento europeu sobre o Magrebe, a saber, “o medo do Islão; a ostracização do judeu e a diabolização da mulher (Afonso, 2011: 141).

Entretanto, as esparsas e modestas presenças do Magrebe nas letras portuguesas dos tempos mais próximos ficaram a dever-se a deslocções pontuais, ou, porventura, a estadas mais prolongadas na região, dos respectivos autores. Às observações de passagem foi-se somando a bagagem de pré-conceitos sobre esse Oriente mais próximo que cada um levava e trazia, como aliás se pode verificar nos *Passeios a Marrocos* do jornalista Urbano Rodrigues (1935), ou nos ensaios e notas do diplomata e arabista José de Esaguy (1933).

Em geral, o narrador-viajante dessa primeira metade do século XX estava muito consciente de que a sua cartografia descritivo-narrativa representava a única ou principal porta de acesso àquele Oriente, simultaneamente próximo e distante, para a larga maioria dos leitores. Mas o seu afã informativo, a sua permeabilidade à diferença estavam quase sempre dominados por um propósito, implícito ou nem tanto, de “afervorar o amor pátrio e retemperar a alma” (Rodrigues, 1935: 9). Visitar, ou mesmo viver no Magrebe, acabava por ser oportunidade para – e por contraste -, valorizar o torrão natal.

Essas imaginário nacional tendencialmente ideológico do Magrebe - de acordo com a tipologia proposta por Jean-Marc Moura (1998) para a análise de obras literárias ou paraliterárias sobre o estrangeiro -, viria a ganhar contornos da polaridade oposta, de cunho utópico na série “Cartas do meu Magrebe”, um conjunto de crónicas do artista visual e intervencionista Ernesto de Sousa, publicadas no *Jornal de Notícias* entre Novembro de 1962 e Abril de 1963, data em que foram interrompidas pela Censura. Ernesto de Sousa partiu em reportagem para o Magrebe não por mero lazer, nem por encomenda; nas suas palavras, movia-o uma “necessidade nómada de um radical agir-diferente” (Sousa, 2011: 21). Esse impulso de auto-transformação e de intervenção cultural e política passaria pelo contacto directo com a História e as culturas no Norte de

África, permitindo-lhe ao mesmo tempo dar conta das nossas heranças árabes que matizavam aquelas que, à época, constituíam as narrativas unívocas e didáticas sobre a formação do reino de Portugal. A republicação dessas crônicas em livro, já neste século, permitiu contactar com o seu olhar atento e arguto de fotógrafo e cineasta, pousado sobre diferentes vertentes da vida social e cultural, primeiro de Marrocos, e depois da Argélia, que estava então a sair duma guerra particularmente sangrenta de libertação do poder colonial francês, mas onde, e como bem observou Ernerto de Sousa, a França continuava completamente impregnada na paisagem (Sousa, 2011: 86).

Tanto nesses flashes narrativos do início dos anos 60, como nos “diários de viagem” de Fernando Venâncio, escritos na transição do século XX para o XXI, e publicados em 2004, com o título *Quem inventou Marrocos*, verifica-se apesar de tudo uma maior consciência do lugar de enunciação do viajante e, por conseguinte, também um maior escrúpulo em fazer passar como conhecimento inequívoco desse estrangeiro as suas próprias e limitadas experiências no terreno. Ao partir do momento em que os escritores contemporâneos passaram a estar cada vez mais aliviados do ónus da representação referencial dessas paragens tendencialmente desconhecidas - função essa que, no passado, fora determinante - , e em que recusaram ser turistas em busca do pitoresco ou do exótico facilmente absorvíveis, têm-se mostrado mais sensíveis à alteração e à auto-crítica das suas pré-visões, inclusive sobre o Magrebe, deixando-se ao mesmo tempo moldar pela memória das distintas vivências.

Contudo, nenhum escritor português, e muito menos escritora, tinha até à data dado o salto enunciativo (e qualitativo!) para a narrativa intencionalmente ficcional, e já agora sem utilizar a paisagem magrebina, física e/ou humana, como pano de fundo de enredo ao gosto cinematográfico de aventuras. Mais ainda: nunca o Magrebe contemporâneo fora ocasião na nossa literatura de uma incursão que se reveste de uma experiência gnoseológica de comunhão com realidades tão diferentes quanto íntimas.

Impõe-se, pois, começar por reconhecer que os dois romances já publicados da anunciada trilogia de Cristina Robalo Cordeiro vieram preencher um vazio no imaginário literário português mais recente, o que talvez já diga bastante da sua impregnação parca de geografias culturais à margem seja de determinados cânones estéticos, seja de algumas agendas sociais que o mercado editorial coloca em circulação.

Ora, o ineditismo deste projeto literário centrado no Magrebe torna-se ainda mais relevante por nele privilegiar o mundo das mulheres, aquele mesmo que, por razões

culturais, religiosas e políticas, tendeu a ser sempre inacessível, ainda que apetecível, desde logo a olhares estrangeiros. Lembrem-se, a este propósito, as muito curiosas páginas de Eça de Queiroz sobre “A mulher no Oriente”, escritas não propriamente no Magrebe, mas na continuidade do Norte de África, no Egipto (Cairo), por ocasião da inauguração do canal de Suez. Mesmo que sob o monóculo queirosiano, o alvo de julgamento acabasse sempre por ser Portugal, a verdade é que nessas páginas ficaram inesquecivelmente gravados os preconceitos, envoltos de mistério e desejo, que foram ditando as imagens ocidentais da “mulher oriental”, sumariamente confundida com a tradição islâmica. Aliás, desse misto de interdição e desejo, ainda se encontram alguns traços no modo como o autor de *Cartas do Meu Magrebe* aborda o “encanto da mulher velada” (Sousa, 2011: 31-34).

Bastaria o facto de os romances de Cristina Robalo Cordeiro se infiltrarem nos ambientes domésticos do Magrebe dominados pelas mulheres, para o seu aparelho diegético potenciar implicitamente uma relação com a ausência, a *rêverie*, quando não mesmo a incompreensão desse universo feminino, nas letras portuguesas. Mas, esse diálogo ganha aqui contornos mais explícitos e culturalmente relevantes ao fazer intervir no terreno e na enunciação narrativa uma personagem como Irene, uma portuguesa deslocada no Magrebe, e que somos levados a ver como uma das alter-ego da própria escritora. Já do ângulo de visão específico dessa personagem central e da sua busca de perspectivas não estereotipadas sobre a alteridade, dá-nos conta o narrador homodiegético, logo no início de *Fuga Marroquina*:

O país que nos acolhia desde sempre sobre ela exercera uma atracção irresistível que não sabia explicar. Fugia dos lugares comuns que opunham a tradição e a modernidade, o Oriente e o Ocidente, o feminino e o masculino, mas tinha dificuldade em silenciar o sentimento de estranheza que sentia quando percorria a cidade como quem atravessa séculos de história, um pé no pátio dos milagres, um outro no mundo da ficção científica. (FM: 14)

E mais adiante, acrescenta:

Hoje, ao entrar em Marrocos, Irene combate em si as histórias feitas de guerras e de derrotas. No seu coração quer apenas uma alegria da descoberta e da partilha, e uma aliança nova se há-de fazer entre ela e esta terra que acolheu como sua e onde o seu quotidiano vai doravante habitar. (FM: 46)

Note-se, entretanto, que a emergência do imaginário magrebino na escrita literária de Cristina Robalo Cordeiro não se dá apenas com a publicação do romance *Fuga Marroquina*. Já nas suas narrativas poéticas reunidas em 2011, com o título *Reminiscências da Luz* (2011), existia um subtil e sugestivo “Marrakesh, mon amour”, que deixava transparecer a paixão por esse espaço de errâncias e memórias misteriosamente entranhadas, porquanto irredutíveis a explicações de ordem racional. O narrador e/ou a voz interior da personagem invocarão várias vezes esse tipo de relação “de misteriosa proximidade” (FM:15) para caracterizar o modo como Irene se sente ligada ao Magrebe, o que lhe confere uma espécie de identidade híbrida de estrangeira íntima seja em Rabat, seja noutras paragens magrebina:

Quando evocava o seu amor por esta terra ocre, Irene sabia como guardar intacto o mistério de tudo o que a razão não poderia nunca explicar (...) (FM: 14)

(...) corpo de sombra e de mistério composto nestes lugares secretos em que penetro, como num sonho, à procura de uma vaga lembrança (FM: 116).

A circunstância de a escritora ter vivido em Rabat entre 2012-2016, enquanto Diretora do Bureau Magrebe da Agência Universitária da Francofonia, permitiu-lhe naturalmente aprofundar a relação com o universo social e cultural magrebino, e assim conferir-lhe a densidade e os matizes acessíveis apenas àqueles vivem o quotidiano de um determinado país ou região, e dele se deixam impregnar com uma disponibilidade que, sendo intelectual e anímica, ganha geralmente imunidade aos julgamentos apriorísticos.

No entanto – e este dado parece-me fundamental, como mais adiante procurei mostrar – Cristina Robalo Cordeiro recupera e entrega-nos as suas vivências magrebina não sob a forma, porventura mais expectável, de crónicas, de um diário ou de memórias, mas através de romances, por onde perpassam alguns traços desses outros discursos narrativos, todavia enquadrados numa construção-súmula de natureza ficcional.

À parte os topónimos de Marrocos e da Argélia, dos seus contornos geográficos e espessuras culturais, esta obra literária em diferentes volumes surge também impregnada de termos árabes e/ou berberes, transpostos para o alfabeto latino, e traduzidos num glossário final. Haverá quem os entenda como sinais de verosimilhança e de autenticidade, uma exposição de cor local, mas não me parece que seja essa a sua principal função discursiva, em termos textuais e paratextuais. Acima de tudo, interpreto-os como um sinal de pragmática discursiva de acolhimento da alteridade própria ao estrangeiro,

sinal que a este atribui um lugar de inscrição literária no imaginário português, e que da autora faz uma simultânea tradutora cultural do Magrebe.

2. A ensaísta no papel de romancista implicada

Qualquer leitor minimamente informado sobre a autora destes dois romances, que mais não seja por nota biobibliográfica de acesso público, será talvez tentado a ler neste périplo magrebino uma obra de cunho autobiográfico. Há que reconhecer que Cristina Robalo Cordeiro, aqui e ali, não escamoteia, muito pelo contrário, que existem elementos de cariz autobiográfico, em especial quando, nas “Páginas do Diário de Irene” faz menção ao regresso a Coimbra após quatro anos de ausência em Rabat, que coincidem com a sua já referida estada na capital de Marrocos.

Em *Fuga Marroquina*, a narração desse reencontro com a terra natal divide-se entre a voz onisciente do narrador e o monólogo interior da personagem; em *A Lição da Pintura*, será a vez da perspectiva mais direta de Irene por via das referidas páginas do seu diário. Contudo, em nenhum momento Cristina Robalo Cordeiro estabelece com os leitores aquilo a que Philippe Lejeune chamou um pacto autobiográfico, e tão pouco envereda pelos caminhos tornados tão comuns da autoficção, iniciados em 1977 por Serge Doubrovsky. Manifestamente, a museóloga Irene não é, nem pretende ser, a catedrática de Literatura Francesa e dirigente da *Association Internationale de la Francophonie*. Muito embora sejam perceptíveis algumas tangentes com aquela personagem como com outras mulheres dos seus romances, essa ligação ficará a dever-se sobretudo à aturada consciência crítica da autora, designadamente no que toca à subtil implicação entre a vida e a literatura, em virtude da qual seja discutível, senão mesmo impossível, existir uma autobiografia sem ficção, ou uma ficção sem traços autobiográficos.

Conhecedora profunda dos rumos do romance como da crítica literária ao longo dos dois últimos séculos, Cristina Robalo Cordeiro passou como tantos outros intelectuais do século XX pelos axiomas modernistas e estruturalistas, deixando-se naturalmente marcar por eles quer no seu magistério, quer nos seus próprios estudos de autores franceses e portugueses. Contudo, à luz de uma maior permeabilidade cognitiva e mais

ampla sensibilidade estética, também ela foi levada a repensar a escrita e a leitura literária de alguns autores. O seu recente e premiado ensaio *O véu de Maia* (2020), sobre a obra de Almeida Faria, escritor que Cristina Robalo Cordeiro tem acompanhado atentamente, é um exemplo muito eloquente dessa (auto)revisão crítica, que a própria designa como “Confissões de uma leitora”, e que até certo ponto tem-na levado a infletir no seu modo de abordagem crítica. Mostra-se agora mais interessada em perscrutar o percurso existencial de um sujeito, o que não confunde com uma leitura biografista, de modo a apreender no conjunto do percurso literário do autor da icónica tetralogia lusitana iniciada, em 1965, com o romance *A Paixão*, um tipo de relação entre a vida e a escrita que, desviada do anedótico, cultiva uma “intimidade simultaneamente tão púdica e tão absoluta” (Cordeiro, 2020: 23).

Ora, parece-me ser também esse tipo de relação que Cristina Robalo Cordeiro desenvolve e suscita na sua própria narrativa ficcional, estando, por conseguinte, em total consonância com o seu trabalho de pesquisadora e ensaísta, facto para o qual também já Álvaro Manuel Machado tinha chamado a atenção em 2013, tecendo então o melhor vaticínio para os traços de narrativa poética que a escrita de *Intermitências da Luz* deixava adivinhar.

De facto, os romances em análise vieram confirmar toda essa continuidade e essa promessa, uma vez que entrecruzam a vida de uma intelectual portuguesa de sólida formação francófona com a memória das suas vivências no Magrebe, por sua vez acompanhadas de autores da sua eleição como Jules Supervielle, André Gide, Albert Camus ou Pierre Loti, também eles ligados, de um modo ou de outro, ao Magrebe.

Como não ver em Mme Élodie, a professora de francês de Zorah, uma das protagonistas de *A Lição de Pintura*, uma *mise en abyme* da própria escritora, também ela uma empenhada e emotiva iniciadora de jovens estudantes tanto aos mistérios da escrita, como ao prazer da leitura de autores de língua francesa (LP: 120-122)?

Fruto de uma vida entranhada de livros, a influência ou o filtro das referências literárias, a todo o momento, fazem-se sentir nas vozes e nas perspetivas das personagens destes romances. Assim acontece, por exemplo, em *A Lição de Pintura*, quando Najiya avista Tipaza e admite não ser capaz de distinguir o que sente daquilo que foram as suas leituras camusianas, directas ou mediadas pela portuguesa Irene:

Pela minha parte, nem procurava disfarçar a perturbação que sentia à medida que nos aproximávamos de Tipaza, sem perceber se esse desassossego era meu, e me vinha da minha frequência dos livros de Camus, ou se era Irene quem a mim assim o restituía (LP:173)

No romance anterior, também já se sabia que era do alto das Oudayas que Irene mais gostava de olhar para Rabat (FM: 36), porque lhe permitia entender por dentro a emoção que aí sentira também Janine, a personagem de uma das novelas de *L'Exil et le Royaume* de Albert Camus. Assim, para a portuguesa Irene, Marrocos nunca é apenas aquilo que vê com os seus próprios olhos, mas também e sobretudo aquilo que imagina por meio das vozes e olhares que recorda de outros olhares nómadas como o seu:

Fecho os olhos sobre esta terra de príncipes e de mendigos, de espões e exilados, e cruzo Paul Bowles a deambular no Petit socco, entrevejo Gertrude Stein e Alice B. Toklas numa varanda sobre o mar, no Hotel Ville de France, ou Matisse pintando La Porte de la Kasbah, a imponente Bab el-Bhar. (FM: 45)

Já na costa noroeste de Marrocos, em Larache, a visita que Irene faz ao túmulo de Jean Genet revela-se ocasião para pensar na transmigração de corpos que o autor de *Les Paravents* concebia como “uma espécie de plena solidão e esquecimento de si”, e que a Irene também fez incorporar três desconhecidas, as irmãs de *Dar Nour* [A Casa da Luz], como se nessa casa estivesse a reencontrar “*a casa de uma infância longínqua, viva como uma reminiscência de luz.*” (FM: 16).

Noutros lugares do Magrebe, seja em Biskra, seja no terraço de Sidi Okba, a furtiva portuguesa que se infere ser diretora de Museu, procura e/ou reconhece os traços de anarquismo telúrico e sensualista do autor de *L'immoraliste* e de *Les Nourritures Terrestes*, embora pareça ser em Tipaza que lhe é dado conhecer aquela sensação de plenitude, de emoção transbordante, que havia encontrado nos textos de Camus. Isso mesmo se depreende duma página do seu diário, datada de Junho de 2012, onde Irene se refere a essa comunhão epifânica:

Percorri em silêncio o caminho que da aldeia sobe até à montanha e conduz ao grande planalto que se abre sobre o mar, passando pelas ruínas da antiga cidade romana, e olhei com emoção as árvores inclinadas que aceitaram o destino que Camus para elas escolhera de desposar o vento que todos os dias pacientemente as curvara. Os meus olhos procuravam

a estela onde fora inscrita a espantosa fórmula que celebra a divinização do amor: *Je comprends ici ce qu'on appelle la gloire: le droit d'aimer sans mesure*. Não era já eu que contava, nem o mundo nem as coisas em redor, mas a consonância de tudo e o silêncio que entre nós fazia nascer essa emoção maior (LP: 220)

Um impacto semelhante tem também a sua visita a Bugia, que na versão de Najiya, filha de uma das irmãs de Da Nour, fazia parte do imaginário de Irene, já que esta era leitora e admiradora de Manuel Teixeira Gomes, o diplomata, escritor e fugaz Presidente da República, abandonou Portugal em 1925, instalando-se para sempre naquela cidade argelina. Ainda na ótica de Najiya, Irene sentia-se atraída por Teixeira Gomes por este ter sido um esteta auto-exilado da Europa, que demonstrara uma grande coragem para romper com todas as formas de poder, tal como também haviam feito a seu modo o poeta Rimbaud ou o pintor Gauguin.

De resto, do ponto de vista autoral também se afigura muito simbólica a repetida referência àquele diplomata e escritor. Até certo ponto existe uma coincidência de condição e de destino entre os dois escritores, até no facto, aparentemente contraditório, de o autor de *Regressos* (1969) nunca ter deixado de pensar e escrever sobre Portugal em Bougie, enquanto a autora de *Fuga Marroquina e A Lição de Pintura* voltou efectivamente para Portugal, mas sem nunca deixar de pensar no Magrebe, sobre o qual passará a escrever a partir de Coimbra. Em todo o caso, o sentido porventura mais fecundo dessa convocação de Teixeira Gomes reside na possibilidade de esta individualidade da vida intelectual e política funcionar como uma espécie de modelo cívico para Irene. E, claro, tanto a montante como a jusante da personagem, para a própria autora. Quer isto dizer que, talvez, Teixeira Gomes represente aqui um perfil de compromisso ético bem mais lúcido do que iludido, desde logo com o mundo da política, a partir do qual a própria autora deste tríptico prolonga e molda o seu projeto literário e o seu intrínseco compromisso ético para com alguns princípios de natureza cívica, como sejam o respeito pelo outro, a liberdade de opinião, a emancipação feminina e a igualdade de direitos e oportunidades para homens e mulheres.

Perante este horizonte de empenhamento ético e amplamente político dos romances, poderá existir a tentação de julgar sumariamente o seu enredo, acusando-o de significar mais uma forma de hegemonia intelectual e/ou de superioridade moral de subjectividade europeia em territórios e culturas alheios. É verdade que Irene resgata as

três irmãs marroquinas da sua fuga à perseguição e à submissão patriarcal durante os “anos de chumbo”. É certo que Irene incentiva a velha Dada Omeyna a deixar a solidão de uma casa entretanto abandonada, para ajudar em “Terre des femmes”, uma comunidade de acolhimento de mulheres sós, abandonadas ou maltratadas, em suma, “filhas de um deus menor” (FM: 166). No entanto, é das palavras sábias, experientes, de Omeyna que brota o incentivo para que aquelas mulheres árabes e/ou berberes se libertem do disfarce do véu, símbolo de uma tradição patriarcal e agnática, que as tem silenciado e que delas faz seres invisíveis:

Não cubras o rosto com um pudor que se não distingue da mágoa de uma traição ou de um abandono. Depressa saberás que o destino que nos une é um colectivo sofrer e que as rugas que transportamos na pele do corpo são gritos que não podem ser velados (FM: 166-167)

Nem a velha ama, nem Irene agem isoladamente, reconhecem-se mutuamente e fazem reconhecer destinos comuns nas outras mulheres, sejam quais forem as suas origens. O compromisso que diegeticamente Irene revela com a mudança, tanto interior como externa, não abdica da vontade e das escolhas alheias (FM: 211). Por outras palavras, a europeia não desenvolve com as autóctones uma relação unívoca na base de sujeito e objecto; pelo contrário, existe uma dinâmica de dávida e de aceitação de uma sabedoria nova, um espírito de abertura que implica que Irene se deixe “outrar” por cada uma das mulheres com quem convive em Dar Nour². Isso mesmo irá sublinhar Francesco, o autor intradieético incumbido de escrever a história de Irene, que, por sua vez, também havia respondido ao apelo de uma história da qual se sentia ao mesmo tempo “protagonista e espectadora” (FM: 27):

[Irene] entrou na pele destas mulheres, vestiu a roupa e a dor de cada uma, viveu co elas a opressão e interdito. E como tão próxima esteve da verdade e da vida quando com elas se confundiu em lugar e tempo em nada semelhante ao real, como se apenas fora do mundo

² Note-se o efeito de *mise en abyme*: a personagem replica aquilo que acontece com a autora destes romances, quando se deixa metamorfosear por outras vidas declinadas em vozes e gestos, e que desenvolvem outras potencialidades de si própria enquanto escritora, o que vai exatamente ao encontro do sentido de “outramento” como “lugar de toda a experimentação literária” que, no papel de ensaísta, Cristina Robalo Cordeiro reconhece e analisa seja na obra de Almeida Faria (Cordeiro, 2021: 25), seja na escrita de Jean-Claude Pirotte, na qual sublinha a faculdade de deslocar-se, de sair do seu lugar, bem como de realizar um deslocamento de ordem psicanalítica, ao fazer incidir num objecto de substituição o desejo inconsciente (Cordeiro, 2010: 69).

tivesse sido possível recompor as peças soltas que cada uma havia deixado caídas no caminho. (FM: 211).

Mau grado a presença de vários traços de sororidade, literal e metafórica, a relacionar entre si as mulheres deste universo magrebino, não se pode ignorar o facto de Cristina Robalo Cordeiro não iludir minimamente quanto à compreensão integral do universo sobre que se debruça. Tão-pouco incorre na fácil linearidade de uma visão completamente angélica do ambiente envolvendo as mulheres no Magrebe. Pelo contrário, veja-se como (d)enuncia a ganância conspirativa das mulheres de Youssef e Daoud em *A Lição de Pintura*, ou como não omite gestos e atitudes que traduzem uma mais ou menos subtil submissão das mulheres, bem como das suas próprias lutas de poder nos limites do espaço doméstico, também ele rigorosamente codificado pela tradição. Por outro lado, a interferência de olhares exógenos nalgumas das mulheres, graças à sua estadia no estrangeiro, como aconteceu com a matriarca Yasmine, ou como acontece com as novas gerações representadas por Najyia e Zohar, a viver em Paris por razões académicas e profissionais, e que têm consciência da sua condição de intelectuais impregnadas da sua cultura de origem e profundamente ligadas às suas famílias, num caso marroquina, noutra argelina. A inclusão destes destinos híbridos, até ao limite desesperado do travestismo de Amina-Amine (destino que nos faz lembrar *L'Enfant de sable* de Tahar Ben Jelloun), impede que o universo magrebino de Cristina Robalo Cordeiro possa subsumir-se a uma imagem identitária homogénea, ou homogeneizante, das mulheres magrebinas e dos seus mundos de referência. Outra coisa não seria, aliás, de esperar de uma romancista que é simultaneamente uma intelectual particularmente empenhada na francofonia enquanto rede, formal e informal, de múltiplas sinergias envolvendo especificidades culturais e potencialidades científicas dos diferentes espaços francófonos.

3. O tecido vital de narrativas especulares

O preâmbulo intradieético de *Fuga Marroquina* pode soar à partida estranho e ser mesmo enganador na sua retórica reflexiva da modéstia (“*Não sou escritor. Não sei escrever e ignoro o que acontecerá e esta narrativa quando chegar o momento de escrever a palavras fim*”, “*parece-me mesmo que não há nenhuma história para contar e não sei sequer por onde começar (...)*” (FM, s/p).

Há algumas décadas, dir-se-ia estarmos perante hesitações ou impasses auto-reflexivos característicos da “era da suspeita” no romance, como em geral na literatura e nas outras artes. Nesse caso, a voz narrativa, e a montante a autora estariam certamente a reconhecer e a alertar para o facto de que estavam mais interessados na aventura de uma narrativa que na narrativa de uma aventura, seguindo a célebre fórmula de Jean Ricardou em *Pour une théorie du nouveau roman* (1971).

Porém, não estamos perante os mesmos princípios, nem exactamente perante as mesmas questões (meta)literárias. Nos romances de Cristina Robalo Cordeiro não faltam nem aventuras, no sentido de diversidade de destinos existenciais que abrangem diferentes temporalidades e diferentes espaços geográficos, nem uma complexa construção romanesca, a envolver diferentes vozes, perspectivas e discursos que narram histórias encaixadas umas nas outras, isto é, que ecoam ou se respondem, contrapontisticamente, como numa fuga. Do ponto de vista intradieético, é logo na abertura do romance que se impõe essa referência musical, mais precisamente quando o supra-narrador (ou maestro...) se apresenta como alguém que “apenas [sabe] ler pautas de música e ensaiar melodias na tecla do piano” (FM, s/p). Não obstante, é a ele que recorre Najiya, a mais jovem protagonista de toda esta “histoire à tiroirs”, para saber mais e até escrever sobre Irene, o elo fundamental de todo esta composição ficcional. É nesse sentido que a entretanto jovem doutorada em Filosofia pela Sorbonne escreve a Francesco para procurar preencher vazios numa história que a implica e a ultrapassa. Essa carta final encerra o primeiro painel do tríptico e, como contraponto do início, esclarece o quadro de enunciação geral desta história feita de muitas histórias e por sucessivos *flashbacks*.

Talvez não seja suficiente justificar o recurso à voz narrativa de Francesco por este ter sido amigo íntimo e, de certo modo, cúmplice de exílio de Irene. Mais importante e simbólico do ponto de vista da arte narrativa parece ser o facto de a sua sensibilidade e linguagem artísticas representarem um trunfo, um ponto de fuga, agora no sentido gráfico e visual deste termo, e não um handicap, como o próprio supra-narrador sugere no preâmbulo. Mais ainda: note-se que Najiya sugere que a “história por vir” venha a ser publicada “sob a aparência contrapontística de uma fuga, com a sua construção tripartida: exposição, desenvolvimento e peroração” (FM: 222), de resto à imagem de uma composição musical do próprio Francesco, curiosamente intitulada, como o romance, “Fuga Marroquina”. Também no início do romance, ficamos a saber que Francesco havia dado lições de polifonia e da arte da fuga a Irene... Estes são apenas alguns dos numerosos

exemplos de paralelismos, réplicas internas, *mises en abyme* presentes estes dois romances, e que têm a sugestiva particularidade de convocarem não apenas o discurso verbal, mas também outras linguagens artísticas, tais como pinturas, fotografias e desenhos. Estes outros discursos semióticos não são apenas evocados verbalmente; algumas fotografias e desenhos são também expostos ao longo dos romances, fazendo com que o leitor não se limite a ler, mas seja também levado a ver e a observar. É do cruzamento dessas diferentes recepções que é suposto resultar uma leitura intermedial capaz de germinar em mais narrativas.

Em teoria, Cristina Robalo Cordeiro podia ter-se dedicado a escrever um álbum de memórias profusamente ilustrado com imagens mais ou menos icónicas da suas viagens e vivências no Magrebe. Seria certamente uma edição com sucesso garantido na bolsa de valores do mercado da evasão e do lazer. Mas a escritora não só não cedeu à facilidade da repetição do *déjà vu* ou à súpula de um conhecimento anterior, como resistiu à projecção autobiográfica. Optou por ir mais longe, não ficar pelo que pôde recolher *in loco*, (re)criando algo de novo, uma obra predominantemente verbal, certo, mas onde confluem também outros discursos artísticos. Em paralelo, distanciou-se de uma enunciação mais directa ou de uma projecção mais evidente, obrigando-se a *colocar-se* no lugar de um narrador masculino com formação musical, sendo ele também, e por sua vez, levado a articular-se com outras vozes narrativas e outras histórias bastante diferentes da sua. Nessas diferenças de narrativas, estão incluídas sensibilidades artísticas distintas, como acontece com Amina, uma das irmãs de Dar Nour, que conta histórias sem nexos com os seus desenhos e palavras, que progressivamente inscreve no seu próprio corpo, renovando assim as histórias da tradicional e simbólica geometria de traços das berberes das regiões de Talibatef ou de Tighza (FM: 74).

São, de resto, muitos os exemplos de narrativas encaixadas nos dois romances, e que resultam do contacto com imagens. Basta dizer que o ponto de partida da viagem iniciática de Irene em busca da família de Dar Nour fica a dever-se ao retrato das três irmãs que aquela encontra numa galeria de Lahrichi. Em *A Lição de Pintura* -, romance centrado na Argélia, e que apresenta vários paralelismos com *Fuga marroquina*, nalguns casos invertidos, como a imagem de um espelho -, uma das protagonistas, Zorah (par e imagem invertida de Najiya), normalmente silenciosa, torna-se eloquente quando fala dos quadros que guarda na memória nas suas visitas aos museus (LP: 86).

Se a alusão à linguagem musical goza de um lugar de destaque no primeiro romance, no segundo é claramente a pintura que prevalece, desde logo no título, mas também na epístola final com que também encerra o referido romance. Neste caso, trata-se de uma carta escrita pela argelina Zorah e dirigida à sua companheira marroquina Nadjya, onde é feita referência a uma tela de Henri Matisse, justamente intitulada *La Leçon de Peinture*, como o título em português do romance. Na evocação ecfástica feita por Zorah destaco aquelas que me parecem as suas possíveis inferições ou transposições metaliterárias: a pergunta sobre quem ali será o mestre e o aluno (a jovem leitora ou o pintor), e a observação sobre os pontos de fuga da tela associados à presença de um espelho que desdobra sucessivamente o visível (LP: 248).

Da herança que a matriarca Yasmine, reconhecida amante de pintura, deixa aos seus também três filhos, fazem parte “velhos quadros” do salão da Casa Grande (réplica argelina de Da Nour), onde se inclui um quadro do pintor orientalista francês Alphonse-Étienne Dinet, que viria a radicar-se na Argélia no início do século XX, tendo-se convertido ao Islão, e passando a chamar-se Nasreddine Dinet. Contra as primeiras evidências, essa parte da herança, legada a Kamed, pai de Zorah, é aquela que se revelará ser a mais valiosa. Mas, mais importante até do que o valor comercial das telas, são manifestamente as histórias que elas encerram, e que remetem Kamel para a sua infância, confirmando o seu gosto pelas “verdades escondidas” (LP: 147). Esse gosto (ou dom) da perscrutação de pontos de luz, por sua vez, é também transmitido à filha que reconhecerá gostar “*dos segredos escondidos no emaranhado dos traços, nas linhas que se cruzam, nas manchas de cores que se sobrepõem e se equilibram (...)*” (LP: 191). Dessa encadeada atracção pelos reflexos (da personagem, como da voz narrativa, como da autora...) fazem ainda parte os efeitos de eco, de prolongamento ou de mise en abyme..., todos eles conduzem à realidade ou dela trazem aquilo que a maioria das pessoas despreza, evita ou não vê, mas que esses olhares são capazes de perscrutar e revelar: “*e dentro de cada tela uma outra tela, uma fenda e uma ferida, rastros de coisas, detritos do mundo*” (LP: 191).

Tendo naturalmente subjacente a Xerazade dos contos das *Mil e uma Noites*, cuja imagem invertida se encontra aqui naquele homem, de quem Khireddine conta a Zorah que conseguia prolongar a vida dos outros inventando estórias (LP: 246), a metáfora composicional dos *mil e um traços*, anunciada no título deste ensaio, aponta para o efeito multiplicador, potencialmente infinito, tanto das histórias explícitas, apesar de fragmentadas, como das narrativas que emergem das relações intertextuais ou

interartísticas que cada um dos romances de Cristina Robalo Cordeiro convoca. A metáfora visa ainda designar a presença das muitas narrativas orais, lendas ou parábolas, de que são manifestamente devedores tanto as personagens como os espaços representados.

A oralidade é, como se sabe, um vector muito importante na tradição cultural berbere e árabe do Magrebe, pelo que não é de estranhar, muito pelo contrário, o seu reflexo na arquitetura romanesca de Cristina Robalo Cordeiro. A transmissão boca-a-boca de histórias faz parte de um dos principais patrimónios de cada indivíduo, como da sociedade no seu conjunto. Precisamente porque se trata de legados discursivos muitas vezes vagos, implicam recomposições que assegurem não apenas a sua própria vitalidade enquanto histórias, mas também a vitalidade daqueles que as contam e/ou as ouvem.

Assim, a integração de sucessivas histórias e de diferentes versões dessas histórias ou dos ambientes para que remetem, (o que, inclusive, passa pela escrita em verso ou pelo olhar e voz de uma defunta, em *A Lição de Pintura*), revela-se fundamental para resgatar estes romances da tentação de um monismo, ou de uma racionalidade imposta de fora, impermeável a outras perspectivas e a outros discursos. Como já fiz notar, mesmo naquele que poderá ser criticado como um gesto de “boa consciência” e voluntarismo europeu, refiro-me ao projecto “Terres des femmes”, existe o cuidado de ser pela voz da velha Omeyna que é feito o apelo a que as mulheres se libertem dos seus haréns invisíveis. Não é de somenos importância o modo como vão sendo orquestradas as vozes narrativas e expostos os seus ângulos de visão, pois é através de umas e de outros que se traduzem literariamente a abertura à alteridade de si mesmo, bem como o cuidado pelo outro. Por conseguinte, tudo aquilo que aqui configura opções de estética narrativa, como polifonia, composição fragmentária, paralelismos, efeitos especulares, intertextualidades, não é dissociável de opções de natureza ética. Umas e outras contribuem para que a narrativa de conjunto funcione efectivamente como um dispositivo cognitivo e afectivo com potencialidades de mudança, pelo menos a nível de percepção e de julgamento.

Neste caso, mais que nunca seria pretensioso concluir, uma vez que o tríptico também está ainda incompleto. Os eixos apontados estão longe de esgotar as potencialidades de sentidos neste labirinto narrativo. Em todo o caso, e seja qual for a sequência que Cristina Robalo Cordeiro dará a esta incursão ao mesmo tempo real, imaginada e simbólica, ao mundo magrebino, julgo que se destaca já um traço fundador e irreversível neste projecto literário: a refiguração, no sentido que o autor de *Temps et*

Récit confere ao termo (Ricoeur, 1985) do percurso intelectual e profissional da sua autora. E aquilo mais interessa sublinhar nessa refiguração não são as suas razões de ser, os seus motivos, mas o rumo que ele traduz e que vai da docência e da crítica à ficção, concebida esta como refração do vivido e/ou apreendido e como exploração do ponto cego de cada indivíduo, dos pontos de fuga da realidade como da arte.

Claro que nem todos os professores e/ou críticos acabaram ou acabarão a escrever narrativas ou poemas, mas aqueles que o fizeram ou fazem, não para se repetirem ou confirmarem, mas para ousarem deslocar-se de si mesmos ou das suas certezas, tal como o faz esta autora, estão a ensaiar, senão aquilo que poderemos entender como os devir da crítica e os futuros da teoria, nos termos de Alexandre Gefen (2021), pelo menos a experimentar um outro percurso cognitivo, um caminho despojado de axiomas e de metodologias, de certezas e de incompatibilidades... Essa saída da sua zona de conforto, como agora se diz, talvez não seja a menor das suas lições sobre a literatura e o mundo.

Bibliografia

- AFONSO, Jorge (2011). “Olhares portugueses sobre o Magrebe: mitos e realidades”, *Cadernos de História*, v. 12, n. 16, pp. 137-162.
- ALVES, José Adalberto Coelho (1995). *Portugal, Ândalus e Magrebe*. Lisboa: Ed. Universitárias Lusófonas.
- ALVES, José Adalberto (2009). *Portugal e o Islão – Novos Escritos do Crescente*. Lisboa: Teorema.
- ROBALO CORDEIRO, Cristina (2010). *Le Mal du récit. Ensaio sobre a Novelística Francesa dos Séculos XIX e XX*. Imprensa da Universidade de Coimbra.
- ROBALO CORDEIRO, Cristina (2016). *Fuga Marroquina*. Coimbra: MinervaCoimbra.
- ROBALO CORDEIRO, Cristina (2020). *O véu de Maia. Relendo Almeida Faria*. Coimbra: MinervaCoimbra.
- ROBALO CORDEIRO, Cristina Robalo (2021). *A Lição de Pintura*. Coimbra: MinervaCoimbra.
- EÇA DE QUEIROZ (s.). *O Egipto. Notas de Viagem*. Lisboa: Livros do Brasil.
- ESAGUY, José de (1933). *Marrocos*. Lisboa: Ed. Europa.
- GEFEN, Alexandre (2021). *L’Idée de littérature. De l’art pour l’art aux écritures d’intervention*. Paris : Éditions Corti.
- MOURA, Jean-Marc (1998). *L’Europe Littéraire et l’ailleurs*. Paris : PUF.
- RIBEIRO, Orlando (2011 [1945]), *Portugal, o Mediterrâneo e o Atlântico*. Coimbra: Coimbra Editora.

RICOEUR, Paul (1985). *Temps et Récit III. Le Temps raconté*. Paris: Seuil.

RODRIGUES, Urbano (1935). *Passeio em Marrocos*. Lisboa: Imprensa Nacional de Publicidade.

SOUSA, Ernesto de Sousa (2011). *Cartas do meu Magrebe*. Lisboa, Tinta da China.

TEIXEIRA-GOMES, M. (1969[1935]). *Regressos*. Lisboa: Portugália Editora.

VENÂNCIO, Fernando (2004). *Quem Inventou Marrocos? Diários de Viagem*: Editora Ausência.