UNIVERSIDADE DE SÃO PAULO
FACULDADE DE FILOSOFIA, LETRAS E CIÊNCIAS HUMANAS
DEPARTAMENTO DE LETRAS CLÁSSICAS E VERNÁCULAS
ÁREA DE LITERATURA PORTUGUESA

ORIVALDO ROCHA DA SILVA

**Isto e aquilo: o jogo das histórias em *A Casa da Cabeça de Cavalo*,
de Teolinda Gersão**

Obs.: Trata-se da versão corrigida do exemplar.

São Paulo
2015

ORIVALDO ROCHA DA SILVA

**Isto e aquilo: o jogo das histórias em *A Casa da Cabeça de Cavalo*,
de Teolinda Gersão**

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Literatura Portuguesa, do Departamento de Letras Clássicas e Vernáculas da Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas da Universidade de São Paulo, para a obtenção do título de Mestre em Letras.

Orientadora: Profa. Dra. Lílian Jacoto

Obs.: Trata-se da versão corrigida do exemplar.

De acordo:

A handwritten signature in blue ink, appearing to read 'Liliana Jacoto', with a stylized, cursive script.

São Paulo

2015

*Para Alexandra, sempre presente. E fundamental em tudo.
Para meus pais, ausentes agora. Mas felizes, com certeza, olhando por mim.*

AGRADECIMENTOS

À professora Lilian Jacoto, pela orientação segura, pela tolerância, pela oportunidade: gratidão eterna.

Às professoras Márcia Valéria Zamboni Gobbi e Maria Heloísa Martins Dias, pelo auxílio inestimável em todas as fases do trabalho.

À amiga Juliana de Campos Florentino, pela amizade sincera, pelo incentivo e por toda a delicada atenção de sempre.

Ao amigo e professor Amaury Flávio Silva do SESI 074 – Vila Cisper, pela gentileza e dedicação.

A todos os amigos do SESI 074 – Vila Cisper, pela convivência diária e produtiva, pela oportunidade de aprender um pouco a cada dia.

O relógio que está lá para trás, na casa deserta, porque todos dormem, deixa cair lentamente o quádruplo som claro das quatro horas de quando é noite. Não dormi ainda, nem espero dormir. Sem que nada me detenha a atenção, e assim não durma, ou me pese no corpo, e por isso não sossegue, jazo na sombra, que o luar vago dos candeeiros da rua torna ainda mais desacompanhada, o silêncio amortecido do meu corpo estranho. Nem sei pensar, do sono que tenho; nem sei sentir, do sono que não consigo ter.

Fernando Pessoa – Livro do Desassossego

Duas horas da tarde. Em pleno sol, no passeio defronte, duas ou três pessoas soltam fogos que estalam no alto – no alto que se arremessa para tremendas distâncias, infinitamente azul. A vara, num círculo perfeito, desce verticalmente ao mar, abrindo sobre as águas uma flor de espuma. O fato me parece insólito, mas alguém me explica que é este o costume dos que tiram a sorte grande.

Lúcio Cardoso – Diários

RESUMO

SILVA, O. R. **Isto e aquilo: o jogo das histórias em *A Casa da Cabeça de Cavalo*, de Teolinda Gersão.** 148 p. Dissertação (Mestrado) Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas – Universidade de São Paulo, 2015.

O objetivo deste trabalho é o de analisar aspectos de construção narrativa no romance *A Casa da Cabeça de Cavalo*, de Teolinda Gersão, focando principalmente os expedientes de contar e recontar histórias ou os de apresentar as muitas versões possíveis para um mesmo acontecimento, constituindo o que podemos denominar como o *jogo das histórias*, a estratégia narrativa básica utilizada no romance. Aborda-se, também, o cotejo e o diálogo da obra em foco com determinados aspectos que se revelam em alguns dos romances anteriores de Teolinda e que podem, assim, vir a reforçar a situação de um *projeto de escrita* que se mostra pertinente e que se intenta associar à produção romanesca geral da autora.

Palavras-chave: Teolinda Gersão – projeto de escrita – estrutura narrativa – linguagem

ABSTRACT

SILVA, O. R. **This and that: the game of the stories in *A Casa da Cabeça de Cavalo*, by Teolinda Gersão.** 148 p. Master's Degree Dissertation. Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas – Universidade de São Paulo, 2015.

This dissertation aims at analyzing aspects related to the narrative construction within the novel *A Casa da Cabeça de Cavalo* by Teolinda Gersão with a main focus on the strategies used to either tell and retell stories or to present the several possible versions to describe the same occurrence, which comprise what can be deemed as being *the game of the stories*: the basic narrative strategy used in the novel. The quotations and the dialogue of the piece studied are also investigated with a focus on aspects that comprise some of the previous novels by Teolinda which can also reinforce the need to establish a relevant writing project that aims at associating the general author's romanesque production.

Key Words: Teolinda Gersão – writing project – narrative structure – language

SUMÁRIO

Introdução.....	8
1. O lugar da <i>Casa</i> na produção de Teolinda Gersão.....	19
1.1 A linearidade e o aspecto folhetinesco.....	19
1.2 Contar e recontar: vozes narrativas na <i>Casa</i>	21
1.3 O “cavalo-aparição”: da semelhança à liberdade ilimitada.....	25
1.4 <i>Casa</i> -crise da linguagem.....	27
1.5 A <i>Casa</i> das ironias.....	39
1.6 O riso na <i>Casa</i> : resistência e desconstrução.....	41
2. O jogo das histórias.....	49
2.1 A <i>Casa</i> que se conta: viver e continuar a viver.....	49
2.2 Da dualidade entre cavalo e casa.....	55
2.3 A <i>Casa</i> da morte, a morte que ainda é vida.....	59
2.4 A <i>Casa</i> do jogo, o jogo da escrita.....	64
2.5 <i>O jogo das histórias</i> : na História e no mito.....	72
3. Nas tramas da <i>Casa</i> : um fio a puxar por outro, a puxar... ..	80
3.1 As meninas da <i>Casa</i>	80
3.2 Uma mulher, um homem e um jogo sem regras.....	85
3.3 O patriarcalismo em ação: as mulheres cortadas.....	88
3.4 Das <i>guerras</i> de Duarte Augusto.....	96
3.5 “Bonjour Madame”: a lição de francês de Virita.....	104
3.6 De Deus, dos homens: Maria Badala e Tina.....	108
4. As (im-) possibilidades da escrita.....	114
4.1 A linguagem ao infinito.....	114
4.2 Abrindo e fechando os <i>Cadernos de Januário</i>	123
5. Considerações Finais.....	137
Referências bibliográficas.....	143

Introdução

É possível considerar, como hipótese de trabalho, que os anos seguintes à revolução de 1974, no que se refere à literatura em Portugal, coincidem com um período de expressiva produção romanesca. O surgimento, nos anos 80, de uma inspiradíssima leva de novas obras pode vir a auxiliar no entendimento do fenómeno do predomínio das formas em prosa – notadamente o romance – *versus* as formas em poesia no que se refere à preferência do público leitor. Se a poesia, por escapar à censura, fora importante para formar um pensamento revolucionário, a prosa, após a abertura, pode voltar à cena para articular, pela narrativa, o entendimento de toda uma época. A título de ilustração, é possível citar autores e obras que, lançados na esteira na Revolução dos Cravos, constituem amostra bastante significativa daquilo que se pode considerar como produção de um romance de primeiríssima linha: de Carlos de Oliveira, *Finisterra* (1978); de José Cardoso Pires, *Balada da Praia dos Cães* (1982); de Agustina Bessa-Luís, *As Fúrias* (1977); de José Saramago, *Manual de Pintura e Caligrafia* (1977) e *Levantado do Chão* (1980); de Almeida Faria, quase toda a chamada *Tetralogia Lusitana*: *Cortes* (1978); *Lusitânia* (1980); *Cavaleiro Andante* (1983); de Lídia Jorge, *O Dia dos Prodígios* (1980) e *O Cais das Merendas* (1982), por exemplo.

Seguramente, um acontecimento da relevância de uma revolução pode exercer a função de elemento motivador para as diversas áreas de atuação humana, influenciando, marcadamente, a produção artística e, mais especificamente, a literatura. Nos termos de Eduardo Lourenço, “fracassadas ou vitoriosas, as revoluções são grandes consumidoras de imaginário activo” (1984, p. 7). E tal é o que se deu nos romances surgidos nos primeiros anos da década de 1980.

O primeiro romance de Teolinda Gersão – *O Silêncio*, 1981 – foi logo reconhecido pela crítica e agraciado com o Prémio de Ficção do Pen Clube, distinção que voltaria a ser concedida a outro romance seu de 1989, *O Cavalo de Sol*. Na obra de estreia, a autora já trabalha com certos temas que serão revisitados, de uma forma ou de outra, nos demais romances: a casa, a mulher e a linguagem (a escrita). Outra temática, talvez menos perceptível do que as citadas, é a da História, ou a de uma particular concepção de História, uma vez que Teolinda reserva apreço

maior às histórias pessoais em combinação e entretecidas com os dados factuais coletivos, numa espécie de negação da própria perspectiva histórica tomada isoladamente. Nessa linha, Maria Thereza Martinho Zambonim¹ atesta que

Teolinda Gersão, a partir de uma experiência individual, às margens da esfera iluminada pelos relatos oficiais, vai apontando as contradições da História de seu país, o que nos permite afirmar que a autora problematiza, em última instância, no universo do romance, a natureza da História, como tradicionalmente concebida (p.176).

Coerente com isso, a questão da crise da linguagem é como que uma marca dos universos narrativos de Teolinda Gersão em seus dois primeiros trabalhos, *O Silêncio* (1981) e *Paisagem com mulher e mar ao fundo* (1982). De certo modo, é possível considerar que a questão da linguagem perpassa toda a produção da autora e aspectos relativos à *representação* devem ser objeto de reflexão profunda quando se propõe a trabalhar criticamente com os romances de Teolinda.

Representação, linguagem, literatura. Parece oportuno, no início dessa jornada, discutir algo que se insinua desde sempre na escrita de Teolinda e que permite considerar sua produção romanesca como um todo dotado de unidade, como um trabalho no qual é possível observar um *projeto de escrita* e de revisão de temas e de modos de conceber a matéria narrada.

Em *Linguagem e Literatura* (2000), Michel Foucault, ao buscar responder à indagação do que seria a literatura, começa a descrever um modelo teórico que desenha um triângulo composto por vértices formados pela linguagem, pela obra e pela literatura. Associando, preliminarmente, a linguagem ao sistema da língua, o autor identifica a obra como uma “coisa estranha” e a posiciona “no interior da linguagem, essa configuração da linguagem que se detém em si própria, se imobiliza e constrói um espaço que lhe é próprio” (p. 140). Nesse posicionamento, nos termos de Foucault, ergue-se, pois, um corpo sem transparência e “provavelmente enigmático” que constituiria a obra em si. E a literatura, como vértice desse triângulo teórico, seria o espaço “por onde passa a relação da linguagem com a obra e da obra com a linguagem” (*ibidem*), não podendo ser identificada, no entanto, nem

¹ ZAMBONIM, Maria Thereza Martinho. *O Silêncio em Teolinda Gersão*. Tese apresentada à Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas da Universidade de São Paulo, 1997.

como a obra e nem como a linguagem. A literatura, desse modo, teria assegurado a si um lugar distinto na ordem das coisas ou se prestaria a desempenhar um papel fundamental de processo de representação por excelência, já que permitiria o movimento de transformação da palavra ordinária em obra literária, na qual, numa “espécie de ritual prévio” (*ibidem*, p. 142) se daria o afloramento da magia da palavra.

Dizer, portanto, que questões ligadas à linguagem são temas recorrentes na produção de Teolinda Gersão implica necessariamente na abordagem, mesmo que sumária, das obras da autora que precederam à que será objeto deste trabalho, *A Casa da Cabeça de Cavalo* (1995), numa breve revisitação de trabalhos já desenvolvidos e dedicados à romancista portuguesa. Desse modo, é possível que se evidencie a situação de projeto de escrita que buscamos associar ao conjunto da obra de Teolinda.

Zambonim (1997, p. 2) propõe-se a fazer uma leitura dos dois primeiros romances de Teolinda levando em conta o tema do silêncio que, nos termos da autora, era “um tema [...] caro [...] e de apreço visível já no título de seu romance inicial”. É significativo que a problematização da crise da linguagem se faça presente já na primeira obra de Teolinda, quando se considera que a presença dramática do silêncio pode conduzir quase que naturalmente à discussão a respeito da incomunicabilidade no mundo contemporâneo, a despeito dos enormes avanços dos meios e da rapidez alucinante no que diz respeito à produção e transferência de informações.

Ainda antes de Zambonim, Maria Heloísa Martins Dias² já observara a respeito de *O Silêncio* (1981), mais especificamente em relação às personagens feminina e masculina de destaque na obra que

É uma espécie de jogo a que se entregam, cada um com sua forma de defesa. Para ela, o risco das palavras, o mergulho em si mesma; para ele, a resistência e a hesitação que o levam a situar-se simultaneamente dentro e fora do diálogo. (DIAS, 1992, p.64)

² DIAS, Maria Heloísa Martins. *O Pacto primordial entre mulher e escrita na obra ficcional de Teolinda Gersão*. Tese de Doutorado, DLCV, USP, FFLCH, 1992.

Também nesse caso é relevante a problematização da linguagem, tematizada, nos termos da autora, com uma utilização comum pelo elemento feminino e masculino como recurso de defesa: nela, como “o risco das palavras” e o ensimesmamento; nele, como o artifício de resistência e hesitação que permite um posicionamento, ao mesmo tempo, “dentro e fora do diálogo”. Também aqui, por conseguinte, o recurso à incomunicabilidade num mundo saturado de informações parece se configurar. Os mundos de Lídia e Afonso, personagens do romance, representados pela linguagem divergente do feminino e do masculino não podem jamais convergir, e o silêncio se constituiria aqui como um selo de solidão e de absoluta incompatibilidade de palavras, de discursos, de linguagens.

Já em *Paisagem com mulher e mar ao fundo* (1982), segundo romance de Teolinda, é mais perceptível a presença de uma linguagem que se mostra enredada aos referentes históricos, possibilitando uma infiltração dos elementos míticos no tecido da narrativa, ou nos termos de Dias:

Dos romances de Teolinda Gersão, *Paisagem com mulher e mar ao fundo* é o que mais intensamente enredou nas malhas de sua ficção os referentes históricos enquanto poderosos instrumentos de petrificação da consciência ou edificadores de mitos, que a narrativa se incumbe de exorcizar com a força de seus artifícios de construção. (DIAS, 2011, p.171)

Aqui, a linguagem adquire uma funcionalidade distinta da que observamos no romance de estreia, já que se presta agora, por meio de “artifícios de construção” concebidos no tecido narrativo, a ressignificar os sentidos originais dos mitos, adaptando-os a uma nova leitura e interpretação, sempre em sintonia com os estados de espírito do tempo presente. Importa também desde já sublinhar que a questão do feminino, do discurso feminino ou da linguagem feminina se mostra também entretecida na escrita de Teolinda já desde o seu romance de estreia e permanece também em *Paisagem*: desse modo, por meio do posicionamento de uma voz feminina em primeiro plano, seja com o objetivo de se proteger e de se fechar em si mesma (como ocorre com a Lídia de *O Silêncio*) seja com o intuito de “inventar [...] um texto que se volta narcisisticamente sobre si mesmo – metáfora de um país que se reinventa perpetuamente, recolhendo as perdas para a sua

reconstituição histórica” (DIAS, 1992, p. 248-9), como ocorre em *Paisagem*, nos dois casos, é de uma linguagem feminina em relevo que estamos tratando.

Em *Paisagem*, mais intensamente mostra-se palpável a questão da subversão do mito pela linguagem, sua ressignificação ou atualização a partir de sua reinserção no tempo histórico. E é só a partir dessa ressignificação que a escrita de Teolinda coloca a linguagem em primeiro plano e empresta relevância a um discurso que busca instaurar a identidade perdida do elemento feminino português num mundo de relações invariavelmente conflituosas entre homem e mulher e, por extensão, entre opressor e oprimido. Não é possível, assim, dissociar o tempo ficcional do tempo histórico de Portugal, sempre a se fazer presente no imaginário da romancista e a influenciar no seu modo de tecer as tramas das narrativas.

Assim como se deu no primeiro romance, *Paisagem com mulher e mar ao fundo* (1982) tem o seu protagonismo entregue a uma personagem feminina, desta feita em clara relação de oposição com o mar, um dos símbolos mais reconhecidos da tradição portuguesa, e que no romance em questão é carregado de uma conotação negativa. O aspecto político é também marcante na obra, pela presença da figura simbólica identificada como O.S., “déspota criador de um mundo de violência onde a força vital se quebra” (KONG-DUMAS, 1983, p. 78), o que inevitavelmente remete ao ditador Oliveira Salazar. Nesse ponto, vale lembrar que o mar adquire conotação negativa por conta da política ultramarina – a mesma que susteve a ditadura em Portugal. A doentia insistência na manutenção da guerra colonial, sacrificando o próprio povo, foi a causa que manteve e fez ruir a ditadura. A posição da mulher diante da guerra insana, que imolava seus filhos, gerou uma aversão que no romance se metaforiza e se expande na figura voraz e implacável do mar. O.S. é praticamente uma extensão do mar ou até mesmo a sua personificação, elemento masculino e opressor ao qual a figura feminina busca resistir. Assim, o tema da opressão é o que está em foco na segunda incursão de Teolinda no romance.

Aspectos de experimentação linguística que já se faziam presentes em *O Silêncio* e *Paisagem com mulher e mar ao fundo* serão potencializados em *Os guarda-chuvas cintilantes* (1984), obra identificada pela autora como “Diário” na própria folha de rosto, mas que em verdade não permite ao leitor classificá-la tão

facilmente assim, por conta de sua complexa heterogeneidade. A liberdade da escrita presente nos *guarda-chuvas* aproxima a obra da estética surrealista justamente quando são observados aspectos de certo experimentalismo elevado aos mais altos níveis. É este o traço a distinguir *Os guarda-chuvas cintilantes* como escrita *sui generis* no conjunto da produção de Teolinda.

Identificado por Dias como “curioso ‘diário’” e por Jacoto (2010, p. 95) como um “(anti-)diário”, *Os guarda-chuvas cintilantes* apresentam estrutura aparentemente caótica na qual “as histórias como ondas, vêm, vão, desmancham-se, recompõem-se, recomeçam, continuam sempre” (DIAS, 1992, p. 150). Uma vez mais é lícito considerar que a questão da linguagem (ou da crise da linguagem, mais precisamente, nesse caso) reaparece na obra de 1984, a terceira na trajetória da autora, sem considerar sua produção voltada ao público infantil. A construção descontínua e que sempre recomeça é encimada por uma indicação do dia da semana e do dia do mês, porém, absolutamente afastada de qualquer ordenação ou sequência lógica que traduzam alguma continuidade: iniciando por “Domingo, um”, segue-se “Sábado, três” e “Segunda, catorze”, por exemplo, numa negação, de fato, daquilo que se reconhece como um “diário” comum. A propósito, embora na folha de rosto a própria autora, como mais acima já citamos, identifique a obra como “Diário”, no segmento identificado como “Segunda, doze” observa que

Não é um diário, disse o crítico, porque não é um registo do que sucedeu em cada dia. Carecendo portanto da característica determinante de um género ou subgénero em que uma obra pretende situar-se, a referida obra está à partida excluída da forma específica em que declara incluir-se. Dixi. (GERSÃO, 1984, p. 20)

As histórias que se formavam – “como ondas” – parecem apontar para algo que não se deixa apanhar, ou que permite um contato apenas fortuito, breve como uma visão, e que no instante seguinte já se desfaria e seria soterrada por muitas outras e jamais tornaria a se revelar e a se colocar ao alcance das mãos. Como uma verdade que encontra expressão, mas que não se sustenta por ser próprio de sua natureza o caráter do efêmero, do fugidio. Ou, nos termos de Teolinda, “os instantes plenos”, aqueles que se vivia a perseguir e que nunca se lograva apanhá-los vivos:

Quinta, nove.

Agarrar de passagem os instantes plenos, os que traziam uma verdade, uma visão qualquer, agarrá-los muito depressa porque no instante seguinte estariam soterrados por mil outras coisas e nunca mais ela os encontraria, vivia assim correndo entre coisas fugidias, verdades fulgurantes mas breves, que nunca conseguia apanhar vivas, (GERSÃO, 1984, p. 43)

Instantes plenos ou histórias, num fluxo contínuo e caótico que nem mesmo a força definitiva de um ponto final consegue limitar, já que a vírgula não permite uma pausa talvez necessária, talvez perseguida e que cumpriria, numa lógica previsível, o fechamento de um fragmento antes de se passar a um novo. Uma vírgula improvável, no entanto, posta no fim da sequência, anuncia a ligação a um outro fragmento que parece não retomar o anterior e surge como algo inédito, como uma nova história: ou as ondas, ou o fluxo das histórias que sempre recomeçam.

O contar e o recontar de histórias, aliás, será estratégia formal problematizada e mais adiante discutida quando passarmos a explorar a obra *A Casa da Cabeça de Cavalo*, romance eleito como foco deste trabalho, o quinto na cronologia da produção romanesca de Teolinda Gersão. A propósito da forma que se depreende das narrativas da autora, Jacoto (2010, p. 95) já observara que “[...] essas narrativas transitam entre a singela linearidade da contadora de histórias de um lado, e a desarticulação do discurso verbal de outro[...]”, o que parece corroborar, uma vez mais, a existência de um projeto de escrita autoconsciente e passível de ser associado ao conjunto da obra de Teolinda.

A respeito de *O Cavalo de Sol* (1989) romance que também obteve reconhecimento da crítica por meio da concessão do Prêmio de Ficção do Pen Clube, o que já se dera com a obra de estreia da autora, é possível observar uma preocupação por imprimir, à sua estrutura, uma menor fragmentação e, conseqüentemente, uma mais acentuada linearidade, em comparação ao que se tem nas três obras anteriores. Quase esquematicamente, o romance divide-se em quatro partes que se prestam a ditar os diferentes ritmos da leitura a partir dos movimentos do cavalo: 1. Passo; 2. Trote; 3. Galope; 4. Salto. Segundo Diogo (1991, p. 258) o romance “é um exercício de precisão em que nada é deixado ao acaso [e] essa precisão está emblematicamente expressa nos movimentos do cavalo [...]”.

Como narrativa mais esquemática ou exercício de precisão, a obra é construída em torno de uma nova figura feminina, Vitória, “[...] esse ‘cavalo de sol’ que percorre a narrativa de ponta a ponta, enfrentando obstáculos exteriores e interiores, [...] o ser em que duas forças complementares conjugam-se: logos e eros” (DIAS, 1992, p. 186, grifos da autora).

De modo geral, sua temática está em sintonia com a dos primeiros romances, qual seja, a das relações conflituosas entre homem e mulher, entre opressor e oprimido. Contudo, é pertinente também pensar numa leitura de *O Cavalo de Sol* que aponte para uma libertação do “Sistema” (elemento opressor) justamente quando se considera o seu último segmento. Ainda nos termos de Dias (*ibidem*, p. 235), invariavelmente o papel desempenhado pelas personagens masculinas dos romances de Teolinda é o de não possibilitar “que as mulheres cumpram seus ritos de feminilidade”, característica, inclusive, recorrente na ficção moderna de Portugal. Também sob esse aspecto, Jacoto (2010, p. 95) reconhece que, nos países em que se observou o fortalecimento do patriarcalismo por meio dos regimes totalitários, a escrita feminina do século XX se voltou com particular atenção à chamada *escrita do corpo*, sufocada por séculos, e cita, inclusive, como “marco literário de corpos insurgentes que sequer se deixaram nomear”, o advento das *Novas Cartas Portuguesas* (1972).

Importa ainda destacar que foi no romance de 1989 que as primeiras referências à *Casa da Cabeça de Cavalo*, objeto deste estudo, apareceram. A trama envolvendo Vitória e Jerônimo (*O Cavalo de Sol*) tem lugar no espaço da casa, desde já com toda a sua ancestralidade reconhecida:

Porque não precisavam dela, eles, os da Casa da Cabeça de Cavalo, com pergaminhos antigos, vindos de Dona Balbina Teresa, filha de Dom Francisco Inácio e de Dona Genebra Joaquina, [...] que tinha no frontão um escudo dividido em pala e meio unicórnio como timbre, [...] (GERSÃO, 1995, p.28-29)

Pois esse mesmo espaço – de presença até certo ponto secundária em *O Cavalo de Sol* – será retomado no romance seguinte, *A Casa da Cabeça de Cavalo* (1995) e promovido a espaço de fundamental importância para a sorte da narrativa. Além do espaço da casa, é também recuperada a figura do cavalo, porém, em chave distinta. Nos termos de Lilian Jacoto,

é curioso, entretanto, o significado singular que o cavalo assume neste romance, [A Casa da Cabeça de Cavalo] se comparado aos demais, de mesma autoria, em que ele aparece. Essencialmente tomado como símbolo das pulsões eróticas em Teolinda Gersão, o cavalo aqui está associado à morte. (JACOTO, 2009, p. 106)

O cavalo e a casa; a morte, a vida, a memória; a História, o tempo, as histórias. O jogo das histórias.

Em meio à vibração dessas palavras-chaves, passemos agora a explorar um pouco mais *A Casa da Cabeça de Cavalo* (1995), quinta incursão de Teolinda Gersão ao romance (sem considerar sua produção de literatura infantil *História do homem na gaiola e do pássaro encarnado*, de 1982). Também reconhecida pela crítica, a obra recebeu o Grande Prêmio de Romance e Novela da Associação Portuguesa de Escritores, no mesmo ano de sua publicação.

Casa e cavalo são apresentados ao leitor “como descrição objetiva e vivência simbólica” (JACOTO, 2009, p. 104) perceptíveis já desde os primeiros capítulos e mesmo pelo inusitado de seu título. De certo modo, é possível considerar que o romance recupera também alguns dos temas já tratados por Teolinda em obras anteriores. Contudo, a diferença mais expressiva entre a *Casa* e os romances anteriores de Teolinda já se faz notar no momento anterior ao do mergulho no conteúdo da obra: a leitura de seu índice apresenta uma divisão em 24 capítulos, devidamente titulados. Tal estrutura não é encontrada em qualquer outro romance anterior da autora. Apenas em *O Cavalo de Sol* é que as suas quatro partes são identificadas, assim mesmo não se prestando a revelar maior detalhamento. O que se tem nos dois primeiros romances é uma divisão por blocos numerados e, acentuadamente, prevalece neles o aspecto do fragmentário, da não-linearidade ou, nos termos de Zambonim (1997, p. 179), “o que se ilumina nos romances é a perda da capacidade da linguagem no sentido de expressar subjetividades e de aproximar o ser humano de seu semelhante”.

Em *Os guarda-chuvas cintilantes*, como é próprio do gênero “diário”, os fragmentos são iniciados apenas pelo dia da semana e do mês, embora a forma, neste caso, seja apenas um disfarce de sua ausência de linearidade. Ainda sem maiores aprofundamentos, é viável então pensar para a obra de 1995 uma estrutura narrativa seriada e que guarda semelhanças, por exemplo, com o gênero dos

romances de folhetim. Se procede a analogia, as inúmeras histórias que pululam na Casa encontram arcabouço dos mais adequados, já que são inúmeros também os cruzamentos, as interpolações e as retomadas.

Pela sua ordenação particular que lhe confere expressiva coesão, *A Casa da Cabeça de Cavalo* (1995) permite que se aborde mais detidamente aspectos de construção narrativa presentes no romance, focando principalmente os expedientes de contar e recontar histórias ou os de apresentar as muitas versões possíveis para um mesmo acontecimento, constituindo o que podemos denominar como *o jogo das histórias*, a estratégia narrativa básica utilizada na obra.

No presente estudo, o capítulo identificado como ***O lugar da Casa na produção de Teolinda Gersão*** se propõe a discutir a obra levando em conta o contexto da produção romanesca que a precede, trabalho já esboçado nessa Introdução, e que será acrescido de discussões que, idealmente, possam vir a acolher algumas das entradas da Casa no que se refere às possibilidades de análise ligadas, sobretudo, a determinados aspectos da *linguagem* e da *representação*. Especial atenção será dedicada também nesse capítulo à questão do *riso como atitude de resistência e desconstrução*, considerando sua relevância no contexto da narrativa, bem como sua utilização inédita em se tratando das obras de Teolinda Gersão.

Em ***O jogo das histórias***, segundo capítulo deste trabalho de investigação, discutiremos os artifícios narrativos utilizados pela autora para abrigar o ininterrupto contar e recontar de histórias e as muitas versões possíveis e pertinentes para um mesmo acontecimento, passando por questões que tratam do dom de narrar histórias e de retomá-las com o objetivo de garantir a vitalidade das narrativas, preservando também a perenidade das imagens e da beleza, e afastando, enquanto possível, as marcas do efêmero que, em último caso, parece constituir a essência de todas as coisas. Também nesse capítulo serão abordadas certas dualidades relevantes na obra, tais como *cavalo e casa*, *morte e vida*, que podem contribuir para o enriquecimento e o aprofundamento da discussão acerca do que mais adiante identificamos como *isto e aquilo* ou a opção narrativa de explorar ambivalências que se mostram significativas no contexto geral. Ainda, e dentro da estratégia de *jogo* que buscamos associar à narrativa, trataremos de aspectos do

chamado *scriptor ludens*, com base nas conceituações utilizadas por Kryzinski, passando também por uma abordagem que dê conta das relações entre *ficção* e *história*.

As narrativas que envolvem o núcleo familiar da Casa da Cabeça de Cavalo são analisadas no terceiro capítulo deste trabalho: ***Nas tramas da Casa: um fio a puxar por outro, a puxar...*** no qual busca-se apresentar instantâneos acerca das meninas e das mulheres da Casa que, de uma forma ou de outra, tiveram seus destinos alterados – ou cortados – pela atuação decisiva da figura patriarcal típica representada, no romance, por Duarte Augusto. Das análises propostas, no entanto, destaca-se também a importância da personagem Maria Badala e sua sabedoria simples, profunda e feminina em oposição a um saber acadêmico, religioso e masculino que se mostra, ao final, destituído de consistência e pouco esclarecedor acerca de aspectos ligados a Deus, aos homens e às mulheres.

Elencar e discutir as possibilidades e impossibilidades da escrita, buscando, para isso, trazer para primeiro plano conceitos pertinentes de Maurice Blanchot e Michel Foucault é o objetivo do quarto capítulo, nomeado, propositalmente, como ***As (im-)possibilidades da escrita***. Aqui, a multiplicidade de narrativas geradas no tecido da obra parece buscar legitimação e registro por meio da palavra escrita que, no entanto, se mostra instável e fugidia em muitas situações, complexificando, dessa forma, a ação coesiva de um escriba, de um autor. Também nesse capítulo mostram-se oportunos a retomada, o cotejo e o diálogo da obra em foco com aspectos que se revelam em alguns dos romances anteriores de Teolinda e que podem, assim, vir a reforçar a situação de um *projeto de escrita* que se intenta associar à produção romanesca geral da autora.

O cavalo e a casa; a morte, a vida, a memória; a História, o tempo, as histórias. O jogo das histórias. Pela pena de Teolinda, adentremos, então, *A Casa da Cabeça de Cavalo*.

1. O lugar da *Casa* na produção de Teolinda Gersão

1.1. A linearidade e o aspecto folhetinesco

É só a partir de *A Casa da Cabeça de Cavalo* (1995) que Teolinda Gersão empreende um trabalho diferenciado de organização da obra, isto é, minuciosamente atenta aos elementos coesivos que sustentam sua linearidade, em comparação à que se encontra nas suas produções imediatamente anteriores.

Assim, se tomarmos por princípio o romance de 1981, *O Silêncio*, temos que em sua composição há três grandes blocos numerados – 1, 2 e 3 – sem mais claras identificações, contudo, no que se refere a títulos. Exatamente o contrário é o que se tem na obra objeto desta pesquisa, na qual os 24 capítulos são devidamente nomeados e emprestam a ela, como já escrevemos anteriormente, uma estrutura de *romance de folhetim* que parece se destacar na sua composição e é perceptível, por exemplo, na leitura dos títulos dos capítulos 6 e 7 da obra: “6 – Chegada Inesperada de Um Francês”; “7 – Onde se Repete, Para a Ver Melhor, a Chegada do Francês”. O artifício utilizado na denominação desses dois capítulos associa-se, pois, com o *feuilleton* francês, a dar conta de “[...] um espaço regular inferior das páginas de jornais, preenchido sobretudo por longos romances publicados como séries”³. O caráter seriado do folhetim é o responsável pela manutenção do efeito de suspense que busca assegurar o interesse do leitor para a continuidade da leitura da narrativa no número seguinte do jornal.

Em *A Casa da Cabeça de Cavalo*, no entanto, a aparente estrutura de folhetim cumpre também a relevante função de servir de suporte para acolher as diferentes versões de uma mesma narrativa, o que se dá nos capítulos 6 e 7 citados, cujo segmento coesivo assim se enuncia: “É talvez o momento de contar outra vez a história, disse Inácio” (GERSÃO, 1995, p. 67). Nessa nova versão para algo que acabara de ser contado no segmento anterior, temos a história da chegada de um estrangeiro – um francês – à Vila, que inesperadamente se casará com a filha mais velha da Casa, Maria do Lado. Não é fortuito, portanto, que o anúncio da chegada

³ CEIA, Carlos: s.v.. Folhetim. In: *E-Dicionário de Termos Literários* (EDTL). Coord. de Carlos Ceia, ISBN: 989-20-0088-9. Disponível em: <<http://www.edtl.com.pt>>, Acesso em: 12 jan 2014.

do estrangeiro se dê no fim do capítulo 5, reforçando uma vez mais o aspecto de folhetim de que se veste o romance⁴. Aliás, a estratégia de encerrar um capítulo anunciando o que se dará no imediatamente posterior é recorrente na obra. No entanto, voltemos ainda ao estrangeiro.

O capítulo 7 retoma e amplia a narrativa que introduz Filipe, o francês, o futuro marido da filha mais velha da Casa, Maria do Lado. A vertiginosa proliferação de histórias (uma das marcas mais fortes deste romance) vai inserindo, sem maiores detalhes, personagens que em muitos momentos são descritos brevemente ou nem isso, sendo postos apenas na ordem do que é narrado e funcionam, para o leitor, como elementos de composição a tornar um pouco mais complexa a amarração efetiva das histórias. É o que se dá com Floriano, figura que aparece de chofre no capítulo 6, e que será a responsável por levar o estrangeiro a adentrar os limites da Casa: ao buscarmos por algum registro dele, por exemplo, em segmentos anteriores da obra, nada encontraremos. É pela narração de Januário, um dos “habitantes invisíveis”, que tomamos conhecimento da participação de Floriano na sorte dos acontecimentos que viriam, nos termos do próprio Januário, a mudar completamente a vida de Filipe e a de muitas outras pessoas da Casa.

Importa, nesse ponto, lançar a hipótese de que o contar as histórias é, de fato, o que há de relevante para o que podemos chamar de *concerto de múltiplas vozes* que se presta a narrar e a ser interrompido, e de novo retomar a palavra e recontar o que já fora narrado antes, e acrescentar um ponto novo mais adiante, ainda que seja apenas por invenção.

Podia ser assim, disse Januário: Ele ia contando, mas cada um podia interromper quando quisesse. Pegava na palavra, e prosseguia. Era um bom treino da memória, concordou Horária, que chegara entretanto da cozinha. [...] E não tinha importância se em algum momento inventasse. Não tinha importância se aqui e ali inventassem, disse Inácio. Mas só se não se lembrassem de outros dados. Porque o interesse das histórias era avivar a memória, mantê-las na cabeça, [...] (GERSÃO, 1995, p.58-59)

⁴ No que tange à estrutura encaixada e aberta, cumpre esclarecer, no entanto, que o aspecto folhetinesco não é característico do romance, mas da novela, sua antecessora formal. Segundo Massaud Moisés (“A criação literária”, 1977, pág. 156), no decurso do século XIX, proliferaram as intermináveis novelas de folhetins, que eram estampadas semanalmente nos jornais e depois reunidas em volume. Algumas vezes, a garantia de acolhimento por parte dos leitores, e sobretudo das leitoras, fazia que as editoras lançassem as novelas diretamente em livro, em vez de fragmentá-las em capítulos semanais ou quinzenais.

Como um “treino da memória”, um jogo da memória, o que se mostra relevante era o prosseguir com a matéria narrada, ainda que em alguns momentos se mostrasse presente o caráter da invenção. Tudo em nome de se manter o “interesse das histórias”, de se manter, viva, a memória.

1.2. Contar e recontar: vozes narrativas na *Casa*

Januário, Inácio, Ercília, Carmo... – a partir do capítulo 3 do romance, começam a desfilar pelas páginas da *Casa* alguns dos seus habitantes invisíveis, as vozes narrativas que farão parte dos jogos de narrar.

As múltiplas vozes desses habitantes invisíveis servem-se da memória para manter acesa a chama das histórias, e é “no cruzamento do tempo e da memória” que se dá “a possibilidade de guardar na memória e contar a(s) história(s) da existência das coisas e das pessoas que permite implantar marcos no tempo. Deste modo, a memória torna-se, é narrativa.” (DIOGO, 1998, p. 351). A questão da memória e, por extensão, a da lembrança, a da reminiscência e a do esquecimento – dos jogos de memória, diríamos, serão também objeto de análise no romance, já que os aspectos ligados ao jogo, ao lúdico, ao *puzzle* são recorrentes no texto de Teolinda.

De vital importância na obra, os jogos narrativos elaboram uma dobra no texto, redobrando seu poder de sedução. Secundarizam a verdade (o que se conta) e trazem ao primeiro plano o *modus operandi* (ou *modus dicendi*). Estabelecem um distanciamento irônico do narrado, abrindo novas chaves de leitura e interpretação.

O concerto de múltiplas vozes que se presta, aparentemente, a conceber as narrativas encaixadas no romance desdobra-se naturalmente numa multiplicidade de pontos de vista, traço onipresente na *Casa* desde os seus primeiros parágrafos. O próprio narrador, com o intuito de não permitir que a matéria narrada resvale para o caos do incompreensível absoluto, através de um trabalho de organização e seleção dos discursos, por vezes hesita e quase se deixa tragar na vertigem das narrativas. Vejamos como se dá a descrição da casa, a começar por sua voz:

A Casa tinha cabeça de cavalo. Ou se quisermos, mais prosaicamente: tinha uma cabeça de cavalo na parede. [...] Durante a manhã, o sol percorria a cabeça, subindo pelas crinas. Ao meio dia tocava no dorso e ao poente começava a bater-lhe na garupa, descendo lentamente pelas patas. O dorso, a garupa e as patas não eram visíveis, como se tivessem sido devorados pela Casa. Mas é verdade que todo o corpo do cavalo existia [...] (GERSÃO, 1995, p. 13)

Logo adiante, a multiplicidade de versões será exposta pelo narrador de modo flagrante, quando os aspectos físicos e mesmo psicológicos do cavalo passam a ser elencados livremente e sem que prevaleça um ponto de vista sobre outro:

Havia quem dissesse que o cavalo era de bronze. Mas alguns juravam que em várias ocasiões tinham visto o seu pêlo luzir, macio e húmido, e quando lhe tocavam tinham sentido debaixo da mão o latejar das veias, o sangue vivo correndo debaixo do pêlo castanho [...].

Era, segundo outros, um cavalo muito jovem, inseguro, que experimentava com volúpia as suas patas flexíveis, [...] Porque ele era, [...] um cavalo sem idade, que em cada primavera renascia.

Outros ainda juravam que o cavalo era negro e louco. (GERSÃO, 1995, p. 14-15)

Por fim, é ainda o próprio narrador quem, à guisa de conclusão, busca apresentar ao leitor uma possível ordenação para o caos narrativo que já se configurava:

Diremos, se não entenderam nada do que se disse atrás e pedirem explicações mais concretas, que o nome lhe vem portanto de uma muito real cabeça de cavalo, de bronze escuro, cravada na parede de pedra, junto à porta de entrada.(GERSÃO, 1995, p. 21)

Ocorre que estamos diante da ruptura de um dos princípios da chamada lógica formal (ocidental) ou “[d]a lógica binária que se estrutura a partir da alternativa: ou isto ou aquilo [...]” (ALVES, 2003, p. 268)⁵. Na *Casa de Teolinda*, as várias versões para um mesmo fato são acolhidas e nenhuma delas é descartada por se

⁵ ALVES, Maria Theresa Abelha. *A Casa da Cabeça de Cavalo: a morte como lucidez*. In: Scripta (v. 6, n. 12), Belo Horizonte, 1º. Sem. 2003, p. 266-281. Neste ensaio, a autora observa que no romance de Teolinda Gersão há uma mescla de variados modelos narrativos que propõem uma perspectiva renovada para os fatos e para os conceitos consagrados pela lógica ocidental.

tratar de uma meia verdade, embora ninguém “ousava imaginar o que viam” (GERSÃO, 1995, p. 15) os olhos enormes do cavalo, sua presumida visão totalizante das coisas, inacessível à visão parcial dos olhos do homem:

[...] assim dispostos um de cada banda da cabeça, cada um olhando um lado das coisas, e a visão de ambos somando talvez uma verdade inteira. Diferentemente dos olhos humanos, que viam apenas em frente, e se obstinavam em não ter mais do que uma visão unilateral do universo. (GERSÃO, 1995, p. 15)

Recorrente nas páginas do romance será a discussão dos aspectos que apontam para a insuficiência da instauração da verdade, da verdade única, inquestionável, historicamente aceita. Da visão limitadora e unilateral do homem à presumida visão totalizadora do cavalo, o máximo que se obtém é uma aproximação precária a uma verdade inteira, instância, afinal, fora do alcance da narrativa. É nessa chave que podemos entender a presença marcante, desde as páginas iniciais do romance, de mais de uma versão para um mesmo fato, do acolhimento perfeito e total da fórmula *isto e aquilo*. A quebra da chamada “oposição binária” é destacada por Márcia Gobbi (1997, p. 77) citando as contribuições de Paul de Man e principalmente as de Linda Hutcheon para a problematização da questão:

Linda Hutcheon transcreve a seguinte asserção de Paul de Man sobre [as] relações entre literatura e História: “A oposição binária entre a ficção e o fato já não é relevante: em qualquer sistema diferencial, o que importa é a afirmação do espaço entre as entidades”. A ensaísta, no entanto, vai ainda mais longe: defende que a desestruturação dessa oposição binária, mais que afirmar um espaço entre realidade factual e realidade ficcional, assevera uma e outra instâncias. (os grifos são da autora).

Inserida no contexto do movimento que se pode denominar como literatura ou ficção contemporânea, *A Casa da Cabeça de Cavalo*, previsivelmente, não se furta a trazer em suas páginas segmentos que se mostram em sintonia com os vivos embates que movem a literatura contemporânea, sobretudo as relações conflituosas entre as histórias e a História, ou no caso específico de Teolinda Gersão, de uma particular concepção de História.

Questões ligadas à História e à ficção remetem ao termo *metaficção historiográfica*, servindo-nos da conceituação desenvolvida por Linda Hutcheon, que reforça aspectos da impossibilidade de se chegar, nas narrativas contemporâneas, como é o caso do romance de Teolinda, a uma verdade absoluta e inquestionável:

A metaficção historiográfica sugere que verdade e falsidade podem não ser mesmo os termos corretos para discutir a ficção (...) Romances pós-modernos (...) afirmam abertamente que só existem *verdades* no plural e, jamais uma só verdade; e raramente existe a falsidade *per se*, apenas as verdades alheias. (HUTCHEON, 1991, p. 146)

Dessa forma, a relativização dos conceitos de verdade e falsidade permite considerar que a linguagem literária seria o veículo dotado da excelência necessária para a criação de espaços de representação comprometidos tão somente com um trabalho de construção de universos à parte e que não obrigatoriamente deveriam apontar para um referente do mundo objetivo. Ou, em outros termos, por meio da linguagem literária torna-se possível a quebra da lógica, para uma convivência natural do dizer e o desdizer, o contar e o recontar, totalmente abrigados na obra e em sintonia com a totalidade da narrativa. E será esse o aspecto que poderá auxiliar no entendimento de sequências aparentemente desprovidas de lógica interna, como as que se tem nos primeiros parágrafos do romance *A Casa da Cabeça de Cavalo*: “A Casa tinha cabeça de cavalo. Ou se quisermos, mais prosaicamente: tinha uma cabeça de cavalo na parede.” (GERSÃO, 1995, p. 13); tal afirmação inicial será objeto de estranhamento quando se passa a descrever o percurso do sol pela própria cabeça e crinas, mais tarde atingindo o dorso, garupa e patas, partes do cavalo que não eram visíveis, mas que de fato existiam, conforme nos garante o narrador. Até mesmo o rearranjo imposto pelo narrador (em nome do prosaico) à construção inicial da obra parece corroborar a estratégia (que aqui ainda apenas se insinua) do dizer e desdizer que se revelará nela recorrente: “Esse jogador (o narrador) que aparenta apresentar os fatos de maneira imparcial, ao fazê-lo, enreda o leitor num jogo de disse-que-disse, confundindo-o a cada nova informação.”

(BIROLI, 2004, p. 10)⁶. É como se o “jogador” buscasse, assim, deixar bem clara e desde muito cedo a capacidade de a obra acolher cada nova versão construída acerca de um fato ou de um objeto sem, no entanto, privilegiar uma em detrimento de outra. Todas elas têm lugar no espaço privilegiado da narrativa.

1.3. O “cavalo-aparição”: da semelhança à liberdade ilimitada

Em sua obra “As palavras e as coisas” (2007), Michel Foucault trata da forma como se processou o desenvolvimento do saber, do conhecimento, em diferentes períodos históricos, apontando, inclusive, em qual deles seria possível perceber mais claramente o descolamento da linguagem e do real, acidente que tornou possível o nascimento da literatura. Nos termos do autor, “até o fim do século XVI, a semelhança desempenhou um papel construtor no saber da cultura ocidental” (p. 23). Era possível, assim, avaliar que a questão da semelhança estaria em primeiro plano e seria ela, segundo Foucault, quem “[...] em grande parte, conduziu a exegese e a interpretação dos textos: foi ela que organizou o jogo dos símbolos, permitiu o conhecimento das coisas visíveis e invisíveis, guiou a arte de representá-las” (ibidem).

Vejamos o que se passa no capítulo inicial da *Casa*, sugestivamente nomeado por Teolinda como “O Cavalo e a Casa. Aparições”:

Entrava-se deste modo [...] no domínio inquietante das aparições: um momento antes, em determinado lugar, ainda nada está, mas de repente, nesse mesmo lugar, “outra coisa” acontece. No momento da aparição o mundo rasga-se e acaba e um outro mundo sobrepõe-se ao primeiro. Quem sofre uma aparição é por isso também destruído em parte, ou pelo menos dividido ao meio, e terá posteriormente muito trabalho em juntar as duas partes de si que correspondem doravante a dois mundos. De onde se depreende que o cavalo-aparição poderá acarretar grandes problemas a algumas personagens desta história (GERSÃO, 1995, p. 16)

⁶ BIROLI, Adriana de Freitas Cruvinel. *Os riscos e rabiscos d'A Casa da Cabeça de Cavalo*. Dissertação de Mestrado, UNESP, São José do Rio Preto, 2004. Neste trabalho, a autora concebe a *Casa* como o espaço da dúvida e da ambiguidade que, em última instância, está na essência do objeto literário.

Nele, o termo “aparição”, quando se considera seu campo de ação (seu domínio) adjetivado como “inquietante” se traduz num e noutro acontecimento, ambos abrigados na mesma fração de tempo, embora com o reconhecimento explícito de sua importância, já que por aquele termo se concebe um “outro mundo que se sobrepõe ao primeiro”. Ainda, ao defini-lo como “cavalo-aparição”, sua centralidade é também explicitada no romance, com base nos “grandes problemas” que esse “cavalo-aparição” pode vir a provocar “a algumas personagens”. Em linha com as conceituações de Foucault acerca do nascimento da literatura, é possível observar que o signo “cavalo” não mais guarda traços de semelhança, de transparência absoluta com a coisa “cavalo”, como era próprio num tempo primordial: “sob sua forma primeira, quando foi dada aos homens pelo próprio Deus, a linguagem era um signo das coisas absolutamente certo e transparente, porque se lhes assemelhava” (FOUCAULT, 2007, p. 49). A partir do século XIX, ainda segundo o filósofo francês

[...] a literatura repõe à luz a linguagem no seu ser: não, porém, tal como ela aparecia ainda no final do Renascimento. Porque agora não há mais aquela palavra primeira, absolutamente inicial, pela qual se achava fundado e limitado o movimento infinito do discurso; doravante a linguagem vai crescer sem começo, sem termo e sem promessa. É o percurso desse espaço vazio e fundamental que traça, dia a dia, o texto da literatura. (FOUCAULT, 2007, p. 61)

Parte-se assim de uma ideia primeira de semelhanças como motivadoras, geradoras e explicitadoras de toda a ideia de conhecimento e de saber para uma conceituação ligada à modernidade da linguagem literária que não se deixa amoldar *a priori* e se apresenta sempre como um espaço ilimitado e livre de amarras e pré-conceitos, ou nos termos de Birolli (2004), “no instante em que a literatura surge, o mundo real fica em segundo plano, em suspenso, dando lugar a uma realidade própria e singular [...]” (p. 108). E é nesse espaço sem fronteiras – o literário – que as coisas e os fatos podem ser arranjados e rearranjados, sem limites e sem restrições de qualquer espécie; e é nesse espaço também que o “cavalo-aparição” será, entre outras, uma metáfora possível do impulso criador, já que

O fato de ele (o cavalo) “pertencer” à Casa não passa de aparência, pois seu *habitat* natural, como também o da linguagem literária, é

“em precipícios e desfiladeiros” [...], ou seja, sem rédeas, sem limites, livre de toda espécie de restrição ou imposição de regras ou normas preestabelecidas. (BIROLI, 2004, p. 108)

Problematiza-se, então, no romance em análise, a questão da ilimitada liberdade que constitui a criação literária como uma linguagem à parte que, embora não mais em sintonia estreita com os aspectos ligados à semelhança, ainda assim não pode (e não está) divorciada por completo do mundo. Ou nos termos de Foucault:

Mas, se a linguagem não mais se assemelha imediatamente às coisas que ela nomeia, não está por isso separada do mundo; continua, sob uma outra forma, a ser o lugar das revelações e a fazer parte do espaço onde a verdade, ao mesmo tempo, se manifesta e se enuncia. (FOUCAULT, 2007, p. 50)

“Uma outra forma”, uma outra linguagem na qual não há mais a preocupação de transmitir, por uma voz investida de autoridade, a verdade ou uma verdade absoluta: na impossibilidade de construir um relato acabado do real,

[...] a literatura, objeto privilegiado da crítica, não cessou, desde Mallarmé, de se aproximar daquilo que é a linguagem no seu ser mesmo e, com isso, ela solicita uma linguagem segunda que não seja mais em forma de crítica mas de comentário. (FOUCAULT, 2007, p. 112)

Dessa forma, a criação literária, ainda que se mostre como uma linguagem que é o objeto da crítica, expande-se e constitui-se numa “linguagem segunda”, a qual não tem outras pretensões senão a de expressar uma realidade própria, ou a realidade da literatura, espaço em que se dão “aparições” e “revelações” inquietantes.

1.4. Casa-crise da linguagem

É próprio de Teolinda Gersão, como anteriormente já explicitamos, um trabalho com o tecido narrativo que busca discutir aspectos da própria escrita em si

e da linguagem ou do fazer literário propriamente dito, apontando recorrentemente para a expressividade das palavras como geradoras, dentre outros, de momentos de encontro, por exemplo, entre um homem e uma mulher, como o que se pode depreender nos segmentos iniciais de seu romance de estreia, *O Silêncio*, de 1981. Da imaginação da personagem Lídia, dois corpos posicionados numa praia, um ao lado do outro, aparentam estar a travar um diálogo que muito rapidamente se revela como uma tentativa sim de diálogo mais profundo, mas apenas por parte do elemento feminino, que busca, justamente pela força das palavras, uma forma de encontro efetivo com o homem, mas, bem mais ainda, um encontro consigo mesma: é pela força das palavras e dos seus efeitos que Lídia busca reconhecer-se e, depois, levar a efeito o encontro com o homem que, não por acaso, posiciona-se fora do diálogo, e a ela resiste. Nessa resistência do elemento masculino, delineia-se o embate entre homem e mulher numa configuração que nos permite posicioná-los em lados opostos e como legítimos participantes de um *jogo*, moldado por intermédio da força expressiva das palavras. É necessário ainda lembrar que a dificuldade de Lídia reside na abertura de sentidos que sua linguagem – poética, criativa – promove; enquanto o marido não é capaz de suportar tal abertura, tal dinamismo que desestabiliza a ordem do mundo:

Ela procurava uma forma de encontro, através das palavras, um encontro que era, antes de mais, consigo própria, e só depois com o homem que escutava. Ou era apenas um jogo de palavras? Hesitou de repente, sem ver claro. Em algum lugar, é verdade, a falsidade começava. (GERSÃO, 1981, p. 11)

Uma vez mais, a questão que envolve a concepção de verdade mostra-se objeto passível de reflexão a partir da escrita de Teolinda, possibilitando a extrapolação dessa escrita para o contexto da literatura como um todo, e para o saber, em particular, num exercício já desenvolvido por Foucault:

Saber consiste, pois, em referir a linguagem à linguagem. Em restituir a grande planície uniforme das palavras e das coisas. Em fazer tudo falar. Isto é, em fazer nascer, por sobre todas as marcas, o discurso segundo do comentário. O que é próprio do saber não é ver nem demonstrar, mas interpretar. Comentário das escrituras, comentário dos antigos, comentário do que relataram os viajantes, comentário das lendas e das fábulas: não se solicita a cada um desses discursos que se interpreta seu direito de enunciar uma verdade; só se requer dele a possibilidade de falar sobre ele. A

linguagem tem em si mesma seu princípio interior de proliferação.
(FOUCAULT, 2007, p. 55-56)

Com base em seu “princípio interior de proliferação”, a linguagem ou as palavras podem se movimentar livremente, podem se combinar sem limites e, ampliando esse princípio para as narrativas, para as histórias, que, em última instância são como espaços privilegiados que abrigam numa estrutura maior o sem-fim combinatório das palavras pode-se obter uma percepção mais clara do poder da literatura de contar e recontar histórias, indefinidamente. Exatamente como se dá em *A Casa da Cabeça de Cavalo*, cujas marcas do cavalo-aparição podiam ser descritas com certo grau de confiança por Zé Moitinho, Virgínia Lagoa e as amigas, não sem uma dose de orgulho por parte do primeiro. Das várias possibilidades descritivas do cavalo presentes no capítulo inicial da *Casa*, Zé Moitinho acrescentará uma outra que associa agora o animal a um ser fantasmagórico e monstruoso: assim como todas as outras versões do cavalo elencadas no mesmo capítulo, também essa encontrará abrigo e não entrará em choque ou contradição com as demais.

Pensava nisto quando ouviu o galope voltando, e um ruído como o de um cavalo raspando o chão com os cascos. Julgou que ia morrer e desatou aos gritos. Então, de repente, viu-o, assomando em cima do muro, a parte da frente do corpo e duas patas, o focinho estendido na sua direção, bufando, as narinas negras dilatadas, os dentes brancos, como se risse, arreganhando os beiços, pronto a devorá-lo. (GERSÃO, 1995, p. 18)

Ainda nesse ponto, é possível também destacar que o cavalo-aparição, associado, a princípio, a uma representação fantasmagórica e monstruosa, no entanto, ganha vida e se movimenta, marcando sua presença por meio do galope a retornar, do ruído dos cascos contra o chão, resultando, uma vez mais, em nova possibilidade descritiva.

Em *O Silêncio*, a escolha de “palavras abertas” cumpre o papel, para a mulher imaginada, de propiciar a ela um cenário desejado e com a função de fornecer a camuflagem perfeita para que a sua presença inicialmente não produzisse maiores cuidados e não despertasse a atenção do homem, já que facilmente se perderia de vista num sem número de detalhes, num sem número de palavras que, dispostas

uma na sequência das outras, reforçariam o aspecto de “princípio interior de proliferação” mais acima destacado:

A mulher imaginada escolhera assim primeiro grandes palavras abertas, como céu, mar, ponte, barco, estrada, rio, palavras que ofereciam espaços livres, onde a forma dela própria podia sempre perder-se de vista facilmente, no meio de uma infinidade de outras coisas. (GERSÃO, 1981, p. 12)

Nesse ponto, é como se o elemento feminino, muito além da atividade prosaica de escolher as palavras adequadas para a construção de um discurso qualquer, se mostrasse em interação presencial com palavras que subitamente ganhassem vida, forma e volume, numa percepção delas bastante afastada da mera disposição de sinais gráficos no papel: agora, eram as palavras instrumentos que permitiam à mulher postar-se atrás delas, ocultar-se fazendo uso de sua presença, de seus espaços livres, num cenário semelhante ao que se encontrará no episódio do voo pelo “campo de palavras” executado por Virita e Felipe no capítulo 18 de *A Casa da Cabeça de Cavallo*:

De certo modo, vai agora à frente dele, pedindo-lhe que corra mais depressa. Estendendo-lhe a mão: Vem, vem. Saltando obstáculos, voando sobre um campo de palavras. Por vezes as palavras têm caprichos, fugas. Ou esperam por eles na curva dos caminhos, na dobra dos montes, e quando eles se aproximam e estão quase a tocar-lhes levantam voo de repente. (GERSÃO, 1995, p. 172)

Em seu ensaio intitulado “Arte & manhas da ironia e do humor”⁷, Lélia Parreira Duarte, ao discutir uma das diferenças que se pode estabelecer entre literatura clássica e literatura moderna – no caso, especificamente a romântica – destaca o uso da ironia, explicitando que o escritor moderno, na impossibilidade de relatar na sua completude a realidade, serve-se da chamada ironia romântica, “[...] através da qual introduz-se na obra a figura de um eu ‘representante da representação’, instância que se completa com a presença de um narratário.” Com isso, sempre nos termos de Duarte (2006, p. 17-18),

⁷ DUARTE, Lélia Parreira. *Ironia e humor na literatura*. Belo Horizonte: Editora PUC Minas; São Paulo: Alameda, 2006. p. 17-50.

[...] a partir dessa incorporação da ironia aos seus processos, a literatura deixa de pretender ser mimese, reprodução da realidade, e passa a revelar-se produção, linguagem, modo peculiar de form(ul)ar um universo, considerando-se a própria linguagem um mundo.

De modo geral, como figura de linguagem, a ironia joga com o contrário e desarticula as oposições definidas do que é pensado e do que é efetivamente dito. No entanto, além desta que pode ser denominada função semântica, a ironia traz em si também a chamada “função pragmática” que é responsável por sinalizar uma avaliação, um julgamento. Segundo Linda Hutcheon,

Ambas as funções – inversão semântica e avaliação pragmática – estão implícitas na raiz grega, *eironeia*, que sugere dissimulação e interrogação [...] A ironia funciona, pois, quer como antífrase [*emprego de uma palavra ou frase com sentido oposto ao verdadeiro*], quer como estratégia avaliadora que implica uma atitude do agente codificador para com o texto em si, atitude que, por sua vez, permite e exige a interpretação e avaliação do decodificador. (HUTCHEON, 1985, p. 73)

Tanto na avaliação de Duarte quanto na de Hutcheon, fica bem delineada a concepção de que, para obter plena significação, a ironia necessita da atuação decisiva de um receptor que descodifique, que perceba o jogo que se estabelece entre o que é dito e o que efetivamente está encoberto nas construções irônicas.

Ocorre que mais acima aludíamos a excertos de romances de Teolinda que nos permitiram problematizar algo do chamado “princípio interior de proliferação” das palavras e, por extensão, das próprias narrativas, considerando que dessa forma tornava-se palpável a capacidade, própria da literatura, de contar e recontar histórias indefinidamente, franqueando ao leitor, conseqüentemente, o adentrar as portas e o contemplar um “modo peculiar de se form(ul)ar um universo, considerando-se a própria linguagem um mundo” (DUARTE, Op. Cit.). Essa geração de um mundo à parte proporcionado pela linguagem encontra guarida, pois, nas discussões acerca do uso da ironia como um dos expedientes levados a cabo pelo escritor moderno (tomado agora no sentido de romântico, moderno e contemporâneo), uma vez que passa a mostrar-se impraticável agora a reprodução “fiel” da realidade: dessa

impossibilidade, a representação do real, a mimese, deixa de fazer parte dos objetivos do texto literário.

Referindo-se mais especificamente ao romance moderno, Marcia Gobbi contribui com a ampliação dessa discussão, explicitando que

Ao criar uma realidade imaginária, o romance engendra *um* sentido do mundo, *a partir da escrita*, constituído à medida que se constitui a realidade ficcional; não mais expressão de conteúdos *a priori*, o romance assume-se plenamente como mundo inventado, num processo de “desrealização” que aponta para uma desmistificação da pretensa ascendência da vida sobre a arte [...]. (GOBBI, 1997, p. 145)

A linguagem enquanto mundo, a “realidade imaginária” ou a “realidade ficcional” que se produz “a partir da escrita” acha-se, julgamos, exemplarmente ilustrada nas páginas de *A Casa da Cabeça de Cavalo*, já que é possível avaliar que o “mundo inventado” da *Casa* também aponta para um dos sentidos possíveis do mundo. Ou para vários, se nos lembrarmos do concerto de múltiplas vozes que tecem e *(re)tecem* as narrativas que pululam nas páginas da *Casa* de Teolinda, desde os seus parágrafos iniciais:

Diremos, se não entenderam nada do que se disse atrás e pedirem explicações mais concretas, que o nome lhe vem portanto de uma muito real cabeça de cavalo, de bronze escuro, cravada na parede de pedra, junto à porta de entrada. (GERSÃO, 1995, p. 21)

A indecisão que se instaura no entendimento do leitor acerca do que se narra fica evidenciada pela tentativa do narrador em apresentar uma súmula que se quer definitiva e que intenta situar as idas e vindas do tecido narrativo pela expressão “uma muito real cabeça de cavalo”. Ao menos em aparência, fecha-se a questão com base na associação da cabeça de cavalo à realidade objetiva, reforçada agora pelo advérbio de intensidade “muito” que desloca e ao mesmo tempo situa a cabeça de cavalo num espaço que se imaginava independente do universo ficcional. Se a proposta é a de tentar evitar a indecisão, o caos que aos poucos se instaura no tecido narrativo gerado por conta das várias versões para uma mesma situação, todas elas abrigadas e passíveis de serem aceitas como verdades, o fazer uso do

termo intensificador associado ao aspecto do real, parece fazer todo o sentido. Dessa forma, embora nenhuma das muitas versões explicitadas acerca da cabeça de cavalo tenha sido esvaziada, tornou-se necessário ao narrador tomar as rédeas da narrativa e deixar em segundo plano a falta de entendimento do leitor. E, no ato de tomar a direção do que é narrado, algo da antiga (e perdida) autoridade do autor literário, típica da literatura “tradicional”, ressurge e procura instalar-se no tecido narrativo. Ocorre que na Casa de Teolinda as histórias pululam e nesse movimento frenético de contar e acrescentar e recontar, bem rapidamente já se avança e se deixa para trás e mais adiante se retoma (ou não) o que pouco antes se enunciara. É o que se tem nos períodos que sucedem a associação da existência da cabeça de cavalo ao universo do “muito real”:

Nela está suspensa uma argola de ferro, que em tempos serviu para prender os cavalos, muito antes de José Maximino mandar escrever no muro do pátio, em letras brancas recortadas num rectângulo preto: “Abrigo para Automotores” e antes de esse letreiro sumir da parede, apagado pela mão do sol e da chuva. (GERSÃO, 1995, p. 21)

Resquícios de um narrador como figura de autoridade mostram-se presentes, embora de maneira fugaz, uma vez mais na abertura do segundo capítulo, que se propõe a contar a origem da Casa, partindo daquela que poderia ser sua planta e passando já, de chofre, a algumas histórias ditas “suspeitosas” envolvendo os primeiros habitantes do lugar. Assim, ao mesmo tempo em que a construção “Fique-se então sabendo que a Casa existiu primeiro num desenho à pena [...]” (GERSÃO, 1995, p. 23) parece transmitir a segurança de uma origem factual, com o narrador expressando uma verdade que, em tese, afastaria o caráter de indecisão, logo na sequência – introduzido pela adversativa “mas” – coloca-se novamente em xeque o teor do que é narrado, e se retoma a estrutura básica que desde o início se encontra na obra, qual seja, a de abrigar mais de uma versão para uma mesma figura ou acontecimento, não permitindo que se tenha certeza sobre praticamente coisa alguma:

Fique-se então sabendo que a Casa existiu primeiro num desenho à pena – mas subsistiram dúvidas se esse foi realmente o começo. Cassiano Xavier sempre afirmou que sim, enquanto para Timóteo José o desenho dizia respeito a outra Casa, e para José

Constantino se tratava da mesma, sendo o desenho posterior à sua construção. (GERSÃO, 1995, p. 23)

Novamente envolta nas malhas da dúvida, assim como já se dera no capítulo anterior que tratava da existência de um cavalo inteiro ou apenas de sua cabeça talhada em bronze, não se tem no tecido narrativo a certeza das origens da Casa, já que até sua planta, “a tratar-se de facto da mesma” (p.23) não reproduzia, no edifício erguido, o projeto inicialmente proposto, com a exclusão de algumas janelas e de uma escada.

Colocada em dúvida a existência do projeto da Casa pela impossibilidade de se afirmar se de fato a planta citada a ela fazia referência, passa o narrador a buscar comprovação de sua origem por meio de outros documentos. Dessa forma, parte-se agora para atestar a origem certa da Casa fazendo uso da *verdade por escrito*, num primeiro momento representada pela afirmação de Cipriano Aires, um dos antepassados da casa, dando conta dessa origem; a reforçar esse testemunho (por escrito) de Cipriano, o narrador nos informa que

Ele próprio [Cipriano] tinha visto com os seus olhos o original da carta em que se dizia que “Eu, el-Rei... por graça de Deus Rei de Portugal e dos Algarves, d’aquém e d’além Mar em África, etc. faço saber a todos quantos esta minha Carta de Brasão de Armas de nobreza e Fidalguia virem, que Dona Balbina Teresa de tal e tal [...] me fez petição, dizendo que pela sentença a ela junta faziam certo que ela era viúva legítima de Dom Francisco Inácio de tal, [...] pelo que as quais armas (e aqui fazia a sua descrição) poderá trazer e usar a dita Dona Balbina Teresa e seus descendentes [...]. (GERSÃO, 1995, p. 23-24)

O conteúdo de verdade expresso na carta de “El-Rei” é reproduzido na narrativa com as características da escrita original, o que atestaria a autenticidade e emprestaria a veracidade desejada para as origens da Casa da Cabeça de Cavalo. Acresça-se a isto a remissão a um acontecimento histórico indelével na memória portuguesa – o terremoto de 1755 que destruiu a cidade de Lisboa. Ocorre que a carta original desaparecera, nos termos de Cipriano, “[...] num terramoto acompanhado de incêndio que destruíra parte da casa e se verificara em seus dias de vida” (GERSÃO, 1995, p. 24). Ainda, a indecisão. Nem mesmo a verdade escrita pela pena de “El-rei” dando crédito à existência e a posse da Casa a uma certa “Dona Balbina Teresa de tal e tal” fora suficiente para eliminar qualquer marca de

dúvida em relação à construção, à realidade da obra construída, à sua existência real: planta, testamento e mais adiante a genealogia, nada poderia garantir, de fato, a existência da Casa.

Das “histórias suspeitosas”: ainda que o projeto da Casa não tenha tido existência comprovada, considerando que nele algumas modificações foram realizadas na passagem de projeto para construção realizada; ainda que não mais se tenha a carta original de “El-rei” dando fé do direito de posse adquirida a Dona Balbina Teresa e seus descendentes das armas descritas (e da Casa), o que atestaria, enfim, a sua existência, nenhum desses fatos seria capaz de invalidar as tais “histórias suspeitosas” que brotavam e não poderiam ser rechaçadas ou desmentidas como desprovidas de verdade. Nesse ponto, até o selo de “El-rei” não teria eficácia de suplantar as demais versões, caso a carta original reproduzida por meio dos olhos de Cipriano Aires não tivesse sido devorada pelo “terramoto” lembrado. A força das histórias e das versões que “teimavam em proliferar”, exatamente como se dera, até agora, em todo o tecido narrativo, encontrava acolhida nele e não se desmentia:

Nada disto porém invalidava as histórias suspeitosas que teimavam em proliferar em ramos menos floreados ou politicamente discordantes da família, e evidentemente também fora dela, sobre o carácter imaginário do referido documento e, o que complicava as coisas, também sobre a legitimidade do nascimento dos filhos de Dona Balbina Teresa, que, segundo essas versões, eram bastardos. (GERSÃO, 1995, p. 25)

Aqui, parece oportuno retomar uma conceituação utilizada por Marcia Gobbi e que dá conta do “romance” como um gênero que favorece a contaminação e o abrigo a outras linguagens e outras vozes em seu interior, garantindo sua instauração na matéria que é narrada, modificada, no entanto, por conta da utilização, muitas das vezes, do expediente da estrutura paródica, de caráter duplo a partir de sua raiz etimológica, já que o prefixo *para* tem o significado de “contra” ou “oposição”, mas pode também assumir o significado de “próximo de”. Ligado à primeira significação, temos *paródia* como oposição ou contraste entre textos; ligado à segunda, temos a *paródia* com a ideia de concordância entre textos. Segundo Linda Hutcheon, “a paródia é, pois, na sua irônica ‘transcontextualização’ e inversão, repetição com diferença.” (HUTCHEON, 1985, p. 48). Lembramos que o aspecto de

natureza dupla da paródia se encontra também no que diz respeito à ironia, conforme mais atrás já explicitamos. Nos termos de Gobbi, então,

[...] o romance é, fundamentalmente, um gênero “permeável”, que se deixa penetrar por outras “linguagens” – a fala de outros (gêneros, estratos diversos da linguagem oral, o “senso comum”) –, de forma “dissimulada”, estilizada, habitualmente paródica. (GOBBI, 1997, p. 56)

O aspecto de permeabilidade do gênero romance a outras linguagens pode ser destacado em *A Casa da Cabeça de Cavalo* não apenas com base no excerto mais acima analisado e que reproduz a carta de “El-rei” com toda a sua linguagem peculiar, bem como em duas outras passagens que diriam respeito a duas partes de testamentos perdidos ou queimados. Nelas, outro gênero que poderíamos identificar como “cartorial”, é absorvido e reproduzido pela narrativa do gênero “romance”:

[...] “que mais deixava doze cadeiras e seis tamboretos de sola com pregadora grossa dourada que deles tinha também o leito de pau preto, que tudo seriam obrigados os ditos seus herdeiros a conservar na mesma Casa. E por morte do dito primeiro herdeiro sucederia o filho legítimo varão mais velho, [...].

O outro rezava assim: “Disse mais dona Sebastiana Joaquina que deixava seis alqueires de trigo cada um ano ao Senhor dos Esquecidos, pagos pelo seu casal de Oliveira do sobrado, em ribeira de Galinholas;
item deixou mais que no dia do seu falecimento se repartissem aos pobres três alqueires de pão e um almude de vinho;
item disse que os seus herdeiros mantivessem o Vínculo das Mais Desamparadas Almas do Purgatório [...]. (GERSÃO, 1995, p. 26)

Ainda, vale citar um outro excerto que ajuda a ilustrar a observação de Marcia Gobbi, associado agora ao que a professora identificou como “estratos diversos da língua oral”, e que encontramos no mesmo capítulo 2 em análise. Aqui, a “fala de outros” encontra espaço para se expressar e ser reproduzida em meio ao tecido narrativo, num registro oral que poderia ser classificado como de *baixo calão*. No entanto, ainda com base em Gobbi, essa reprodução se dá no romance de forma estilizada e aproximada de uma estrutura paródica. Senão, vejamos: quando da afirmação por escrito de Cipriano Aires acerca da verdade que a Casa nascera em “campo de ouro”, muito embora a enigmática construção “dos amores de duas

lisonjas esquarteladas com nove tórtãos e quatro bastões sanguinhos” (GERSÃO, 1995, p. 23) não permita uma compreensão imediata, pode-se inferir que se está a tratar do símbolo, da marca que identifica as armas, os brasões e a família da Casa da Cabeça de Cavalo. Tal inferência pode ser reforçada pelo segmento que revela, pouco mais adiante, a existência de “um escudo dividido em pala e meio unicórnio como timbre” (ibidem). Assim como já aconteceu por algumas vezes nos dois capítulos iniciais do romance, nomes são arrolados, e surgem e desaparecem sem maiores explicações, como é o caso de Gaspar Severino, identificado apenas como um dos “primos do Pomar Grande” e que, cinquenta anos mais tarde no tempo em relação ao já citado Cipriano Aires,

[...] por uma ocasião de partilhas queimou o que restava dos papéis de Cipriano Aires num acesso de fúria, gritando que as lisonjas esquarteladas eram umas grandecíssimas cadelas, que fossem fornicar em campo azul prà puta que as pariu, e que, em vez de meio unicórnio, o que ele tinha a certeza de que lá existia era um corno. (GERSÃO, 1995, p. 25)

Trafega-se, assim, de um registro escrito para um registro oral paródico que, com base na conceituação de paródia por Hutcheon, realiza a tarefa de produzir a “inversão”, o efeito da “repetição com diferença”: o presumido escudo de armas da Casa, lembrado em nome da verdade por Cipriano Aires e que recende à nobreza e demonstra importância por se tratar do símbolo da existência de toda uma linhagem, é descomposto, desconstruído e rebaixado (embora retomado) meio século mais tarde, num acesso de fúria, por um dos “primos do Pomar Grande”.

Se recuperarmos uma vez mais a ideia do “princípio interior de proliferação”, aludido por Foucault à linguagem e por nós aproximado também às palavras, poderemos, retomando por base agora o segundo romance de Teolinda – *Paisagem com mulher e mar ao fundo* – ampliar um pouco mais a discussão acerca da chamada crise da linguagem que associamos à escrita da autora.

Em *A Casa da Cabeça de Cavalo* é possível atribuir à linguagem um poder extraordinário de realizar a multiplicação das histórias, num *continuum* que em diversos momentos instaura no tecido narrativo um aspecto de caos e de indecisão, como em parte já analisamos; em *Paisagem*, cronologicamente situada num momento anterior à obra desta pesquisa, as referências de caoticidade e de diluição de limites são agora associadas ao próprio universo, pois

Ela perdera a sua vida, e por isso o universo era caótico e informe, soube. Tinha havido tempo em que as palavras eram as casas das coisas, e quando se transpunha a porta das palavras as coisas estavam lá, sossegadas e familiares, guardadas e disponíveis, prontas para usar de novo. Mas agora as coisas tinham partido de dentro das palavras, e quando ela empurrava a sua porta as palavras eram casas vazias, e ela não saberia o lugar de nada. A terra era um espaço deserto e silencioso, de onde as coisas se tinham ausentado. E então lentamente as palavras tinham começado elas próprias a transformar-se em coisas, mas era uma função que cumpriam mal, imitando a água, sem jamais ser água, imitando o espelho sem jamais ser espelho, imitando o mar sem jamais ser mar. (GERSÃO, 1996, p. 20)

De certo modo, o universo caótico revelado na narrativa de *Paisagem* seria motivado também pela crise da linguagem, fenômeno típico da modernidade, e que se manifesta em chave distinta à da *Casa*, uma vez que a referência mais imediata é a da linguagem primordial, aquela cuja potencialidade é a da simbolização. Tal linguagem primeira teria a função de apontar para, de simbolizar as coisas de forma transparente, com base numa relação muito clara de semelhança. (Cf. FOUCAULT, 2007, p.49 e 61). Tão clara, que as palavras poderiam até ser tomadas como “as casas das coisas”, abrigando-as e deixando-as sempre disponíveis, prontas e organizadas para serem novamente utilizadas. Uma concepção de linguagem como essa, embora abordada numa obra situada em plena contemporaneidade, pode ter seu estatuto de instauradora de turbulência em sintonia com a literatura clássica ou a literatura anterior ao século XIX.

No período literário identificado a partir do Romantismo, o aspecto de palavra primordial não mais se sustenta. Agora, sem limites e sem amarras, a linguagem/palavra expande suas potencialidades e se multiplica e se redefine; e as narrativas, por seu turno, são contadas, recontadas e retomadas, o que nos permite aquilatar que a linguagem/palavra, expressa dessa forma, associa-se ao que hoje podemos chamar de *literatura*.

Em suma, aquilo que identificamos como a crise da linguagem, recorrente na obra de Teolinda Gersão, está presente, então, tanto numa quanto em outra obra, mesmo considerando que em *Paisagem* haveria uma aproximação maior com aspectos de certa literatura tradicional. No entanto, contaminada pelas tintas fortes do escrever num mundo fragmentado como o da contemporaneidade, também a

obra *Paisagem* constitui forte indício a reforçar a presença marcante da linguagem em crise na escrita de Teolinda Gersão e, por extensão, a reforçar também o que temos chamado de *projeto de escrita*, ao tratar da produção global dessa escritora.

1.5. A Casa das ironias

No trabalho de Duarte (2006) já citado anteriormente, ao tratar do conceito de *ironia* e, mais especificamente da chamada *ironia romântica*, a autora busca, inicialmente, definir duas outras modalidades do fenômeno: a *ironia retórica* e a *ironia humoresque*. Da *retórica*, destaca (com base em Lausberg, sobretudo) a presença de partidos em oposição como um dos traços fundamentais desse tipo de ironia e, como exemplo literário, utiliza o do discurso de Marco Antônio, da peça *Julius Cesar*, de Shakespeare no qual, por meio de um artifício irônico aplicado à sua fala, o orador alcança o efeito de inverter uma situação política que provoca uma reação de violência por parte do povo. Tal reação culmina com a derrota do partido dos conspiradores, que acabava de assumir o poder. No discurso, a autora lembra que Marco Antônio faz uso da ironia *retórica* ao repetir por seis vezes a expressão de sentido positivo “Brutus é um homem honrado” que passa a ser compreendida pela audiência no seu sentido oposto, resultando na reação do povo contra o próprio Brutus e seus companheiros de conspiração. Nos termos de Duarte (p. 22),

O que se pode concluir, a partir desse exemplo, é que a ironia não é apenas uma questão de vocabulário: não se resume a uma inversão de sentido de palavras, mas implica também atitudes ou pensamentos, dependendo a sua compreensão de o receptor perceber que as palavras não têm um sentido fixo e único, mas podem variar conforme o contexto.

Na sequência, a autora passa a elencar exemplos de utilização da ironia *retórica* na Literatura Portuguesa, passando por nomes como os de Gil Vicente, Padre Vieira e Alexandre Herculano, destacando a estrutura básica da ironia como a manipulação de dados com o objetivo de dominar outra pessoa.

Da ironia *humoresque*, que a autora particularizará como a do “não já e ainda não”, pode-se destacar, sempre segundo Duarte, que ela não teria a intenção de apenas dizer “o oposto ou simplesmente dizer algo sem realmente dizê-lo” (p. 31), mas que preferiria fazer permanecer a ambiguidade e “demonstrar a impossibilidade de estabelecimento de um sentido claro e definitivo” (idem) ao texto. Como exemplos de ocorrências dessa modalidade de ironia ela lembrará, dentre outros, dos nomes de Machado de Assis, Guimarães Rosa e Fernando Pessoa. Do poeta português, utilizando como ilustração a análise de excertos do célebre poema “Autopsicografia”, a autora intenciona destacar “as máscaras e os fingimentos de uma linguagem que nada garante, antes exhibe os artifícios com que se constrói” (DUARTE, 2006, p. 35). Ainda, seria característica dessa modalidade de ironia sua colocação sempre intermediária, sempre hesitante e sempre indecisa, em outros termos, uma modalidade que abarcaria simultaneidades: romântica e clássica, afirmação e negação.

Com isso, de certa forma é possível considerar que a *Casa de Teolinda* parece abrigar muitas das chamadas construções irônicas, quando se observa, sobretudo, as indecisões e retomadas que se fazem bem cedo presentes no seu tecido narrativo. No entanto, será justamente a partir do que Duarte discute acerca da modalidade de ironia dita *romântica* que aspectos mais recorrentes do recurso poderão ser extraídos da obra da autora portuguesa.

A ironia romântica amplia e torna mais complexo o fingimento existente na ironia retórica. Acrescenta-lhe uma auto-ironia, fruto da consciência narrativa, em que o texto, em vez de buscar afirmar-se como imitação do real, exhibe o seu fingimento, revelando o seu desejo de ser reconhecido como arte, essência fictícia, elaboração de linguagem. A literatura não camufla mais os seus artifícios de representação: ao contrário, exhibe-os, na perspectiva de uma fala não transitiva, cuja tarefa não é dizer as coisas [...], mas dizer (-se) [...]. (DUARTE, 2006, p. 40)

Da atuação da *ironia romântica*, então, reinstaura-se o debate acerca do caráter de fingimento, ao lado da tentativa de imitação da realidade, por parte do texto literário. Assim constituída, a literatura primária por revelar-se como “constructo”, como arte, ficção em elaboração através dos recursos expressivos da linguagem. Dessa forma, o texto literário não mais ocultaria “seus artifícios de

representação” que seriam, de modo diverso, expostos a partir da “perspectiva de uma fala não transitiva”: o que importa, agora, não seria exatamente dizer (nomear) alguma coisa, mas simplesmente “dizer (-se)”. Expresso de outra maneira, poderíamos considerar que o relevante agora não é mais a representação da realidade, e sim a concepção de um universo à parte, um universo que se entrelaça e se mistura com a própria linguagem. Ou, conforme já explicitado por Lélia Parreira Duarte (Cf. 2006, p. 18), a própria linguagem seria um mundo.

É então com base em algumas das premissas mais acima discutidas que podemos buscar caminhos de análise do romance *A Casa da Cabeça de Cavalo*, situando-o num lugar distinto dentro da produção de Teolinda Gersão, exatamente como expressa o título deste primeiro capítulo do nosso trabalho.

1.6. O riso na Casa: resistência e desconstrução

O lugar da Casa dentro da produção de Teolinda é diverso, dentre outros também, pela presença marcante na construção autoconsciente da narrativa, levada a efeito pela ação dos seus “habitantes invisíveis”, da chamada “pena da galhofa”, nos termos de Lilian Jacoto (2009, p. 104):

Teolinda, nessa obra, cria uma narrativa de fantasmas em que se empunha a pena da galhofa, mas em que se renega, convictamente, a tinta machadiana. O humor é, na Casa uma aprendizagem que quer rebater uma tendência depressiva que se poderia dizer sufocante na Literatura Portuguesa: a obra de Teolinda é um aprendizado do humor como remédio da melancolia.

Dessa forma, a utilização do humor revela-se fundamental para a sorte da narrativa, já que exerce a função de neutralizador de certo sentimento depressivo, “sufocante” e algo recorrente em se tratando da alma lusitana que toda uma tradição literária expressa. É relevante observar que tal estratégia, embora já utilizada, por exemplo, em muitos segmentos de *Os guarda-chuvas cintilantes* (1984), mostra-se recorrente na Casa, o que auxilia uma vez mais num trabalho que se proponha a destacar as peculiaridades desse romance de Teolinda. E, dentre tais peculiaridades,

quando se analisa a obra a partir do ponto de vista do humor, a personagem Maria Badala é figura de primeira linha.

O capítulo 19 da obra, sugestivamente nomeado “O riso de Maria Badala”, tem início com a marcação de posições muito bem definidas em termos de um possível enfrentamento: de um lado, a criada; de outro, a própria Casa. Badala “lutava contra a Casa” (GERSÃO, 1995, p. 179). E nesse embate, usava de artifícios que permitiam a ela, quando fosse conveniente, achar, perder ou trocar as chaves das portas. Não é nosso intuito fazer uma leitura que dê conta da simbologia da *chave*, mas apenas observar que é possível resgatar ao menos uma das representações comumente associadas a esse elemento e que considera a chave como o arquétipo da Vida eterna, que abriria as portas da morte para a imortalidade. (Cf. CIRLOT, 2005, p. 157). Ocorre que na Casa de Teolinda não se faria a passagem para a imortalidade, já que as chaves, franqueando as portas, “[...] de algum modo derrubava também as paredes e fazia o telhado ir pelos ares.” (GERSÃO, 1995, p. 179), gerando um poderoso efeito libertador, pela supressão absoluta de limites: sem paredes e sem telhado, ao final, não se teria mais a Casa. E seria afastada a sensação de opressão e o risco da loucura que poderia acometer as meninas da Casa, a maior das preocupações de Badala. É do que trata o excerto reproduzido a seguir:

Conforme a conveniência, Badala achava, perdia ou trocava as chaves, disse Benta. Porque ela lutava contra a Casa. Abria às escondidas portas e janelas – de algum modo derrubava também as paredes e fazia o telhado ir pelos ares. É preciso abrir as portas desta Casa, dizia Badala. Ou elas morrem sufocadas. As meninas. Ou, de tanto estarem presas, endoidecem. (GERSÃO, 1995, p. 179)

No entanto, ao mesmo tempo em que manifestava o desejo de colocar abaixo as paredes e o telhado da Casa, metaforizado nos artifícios de achar, perder e trocar as chaves das portas, num esforço de propiciar às meninas a libertação que as deixasse a salvo da opressão e da loucura, Maria Badala sabia muito bem como não se deixar ela própria “endoidecer nem sufocar”: sua arma maior era o riso; Badala ria, e a força do seu riso abalava os alicerces da Casa e tinha a força “das grandes trovoadas”. Com isso, muitas das histórias encravadas nas paredes da Casa e, em última instância, as maiores responsáveis pela atmosfera opressora e tensa,

carregadas de tragédia e melancolia e que poderiam assim permanecer se lidas apenas sob um ponto de vista único, são desconstruídas justamente pela força do riso da serviçal, contraponto exato à personagem Duarte Augusto, o patriarca da Casa e o perpetrador da atmosfera opressiva que pairava sob as cabeças das gerações de mulheres que viviam sob o seu jugo, por trás das portas cerradas da Casa da Cabeça de Cavalo.

Desconstrução e transmutação: o riso de Badala desconstrói a opressão e a loucura da Casa, e transvalora as ações de Duarte Augusto, nesse caso, auxiliado também na tarefa pela “distância cronológica e o estado de dissolução em que se encontram os narradores da Casa” ou, numa tentativa de formulação esquemática, o *riso* de Badala desconstrói e transmuta o *siso* de Duarte Augusto. Com Lilian Jacoto:

Essas histórias todas fornecem matéria, portanto, para uma tragédia familiar, e seriam bastante melancólicas se lidas na proximidade temporal dos acontecimentos. Mas a distância cronológica e o estado de dissolução em que se encontram os narradores da Casa são fatores que transmutam os excessos autoritários de Duarte em caricatura, convertendo-os em matéria cômica. Entretanto, o que definitivamente opera essa conversão de vetores é a presença marcante de Maria Badala que, efetivamente, converte em riso a recepção da narrativa. Essa personagem, espécie de serviçal e agregada da família, atua na contramão da ordem sisuda que Duarte impõe à Casa. (JACOTO, 2009, p. 114)

O poder autoritário de Duarte Augusto, o patriarca da Casa, parece encontrar ressonância em certos procedimentos que se davam na cultura clássica, quando se trazem para a discussão acerca do riso alguns dos conceitos trabalhados por Bakhtin na obra que abordou a cultura popular medieval e renascentista, tomando por base o contexto de François Rabelais. Em seu primeiro capítulo, dedicado a “Rabelais e a História do Riso”, o autor associa o *sério* à violência, sendo inerente a ele elementos do medo e da intimidação, exatamente como se dá, em passagens presentes na Casa de Teolinda que envolvam a atuação de Duarte Augusto. Vale, inicialmente, no entanto, destacar aqui o perfil do patriarca da Casa, pela voz narrativa de um de seus habitantes invisíveis:

Duarte Augusto vivia contra o mundo, na convicção inabalável de que o mundo girava contra ele, disse Inácio. Nada se passava nunca a seu contento, tudo o que acontecia lhe desagradava, como se o sol e a chuva, o verão e o inverno, as sementeiras e as

colheitas, os criados e criadas, a irmã e as filhas, existissem apenas para o contrariar e agredir.

Na sua perspectiva, toda a gente tinha uma visão por completo errada de tudo o que existia, porque não coincidia com a dele, e a dele era a única possível.

A sua tirania ia ao ponto de querer controlar as reações dos outros, e de dominar completamente os que o cercavam. (GERSÃO, 1995, p. 85-6)

Ainda no mesmo capítulo, temos explicitada a questão da absoluta aversão dispensada por Duarte Augusto ao humor e ao riso, posicionando-o, em sintonia com a Casa, em lado oposto ao de Maria Badala e seu riso desestabilizador da ordem e da autoridade.

Mais do que qualquer outra coisa, achava insuportável o humor e o riso, disse Benta. Uma gargalhada, pelo motivo mais inocente, era sentida como uma afronta pessoal, como se tivesse sido soltada à sua custa. E o humor punha-o fora de si, como uma desobediência ou uma subversão à ordem natural do universo. (GERSÃO, 1995, p. 85).

E essa ordem natural desejada pelo tirano seria o elemento que a ele garantiria a permanência do poder, que só reconhece e se expressa na linguagem do medo e das proibições, nunca por intermédio da linguagem do riso, o seu oposto. É o que conceitua Bakhtin, a respeito da cultura clássica:

Na cultura clássica, o *sério* é oficial, autoritário, associa-se à violência, às interdições, às restrições. Há sempre nessa seriedade um elemento de medo e de intimidação. Ele dominava claramente na Idade Média. Pelo contrário, o riso supõe que o medo foi dominado. O riso não impõe nenhuma interdição, nenhuma restrição. Jamais o poder, a violência, a autoridade empregam a linguagem do riso. (BAKHTIN, 2008, p. 78)

As semelhanças entre os relatos de Bakhtin a respeito da Idade Média e a atuação do patriarca da Casa persistem quando o autor russo passa a descrever uma espécie de festa medieval que mostrava a presença de um deus de duas faces, uma delas, oficial e voltada para a ordem e para o passado, e outra, risonha e popular e voltada para o futuro:

[...] era um Jano de duas faces: se a fase oficial, religiosa, estava orientada para o passado e servia para sancionar e consagrar o regime existente, a face risonha popular olhava para o futuro e ria-se nos funerais do passado e do presente. Ela opunha-se à imobilidade conservadora, à sua “atemporalidade”, à imutabilidade do regime e das concepções estabelecidas, punha ênfase na alternância e na renovação, inclusive no plano social e histórico. (BAKHTIN, 2008, p. 70)

Como o “Jano”, então, citado por Bakhtin, Duarte Augusto e Maria Badala representariam as duas faces em oposição na Casa da Cabeça de Cavalo: uma a serviço da ordem e da autoridade – a face do *siso*; a outra, a serviço da alternância, da renovação e da liberdade – a face do *riso*.

Ocorre que a atuação do riso de Badala vai além e promove uma espécie de correção ao percurso tirânico de Duarte Augusto. Dissemos anteriormente que o patriarca da Casa envolvera-se em algumas situações relatadas no romance que ilustram exemplarmente a presença de elementos ligados à violência em seus procedimentos, como o que se dá no episódio do espancamento de sua mulher Umbelina, equivocadamente associada pelo marido a um caso de infidelidade envolvendo Gaudêncio, o que, de fato, não procedia, já que o homem teria interesse não na mulher de Duarte, mas sim em Carlota, sua irmã. Desfeito o engano, nem assim o patriarca se propõe a assumir o erro e, além de se julgar absolutamente inocente no caso, ainda considera, ao final, que fora o próprio Gaudêncio o “autor intelectual” do espancamento de Umbelina, com base nas atitudes inconsequentes dele, que não sabia se comportar em sociedade. E, embora Gaudêncio tenha empreendido uma tentativa de, humildemente, solicitar a Duarte permissão de namorar Carlota, o patriarca fora inflexível em negá-la, despachando o homem da casa e interditando definitivamente à irmã a felicidade amorosa por ela almejada.

Dessa forma, a atuação tirânica de Duarte Augusto, conforme já mencionado, aplica-se e atinge, sobretudo, mulheres da Casa, seja por meio da violência física de fato – como se deu no caso de Umbelina – seja por meio da violência pela interdição à felicidade, no caso de Carlota. Tanto numa situação quanto em outra, será o riso de Maria Badala o instrumento corretivo da tirania do patriarca.

Bergson⁸ é outro autor comumente citado quando se trata de abordagens acerca do riso e do cômico e será de algumas conceituações suas que nos serviremos para abordar aspectos do riso como elemento de correção, levado a efeito pela atuação da personagem Maria Badala no romance em análise.

Importa, desde já, retomar do autor a explicitação que dá conta daquilo que pode individualizar a tragédia e o herói trágico e que se prende à questão da *materialidade*:

[...] o poeta trágico tem a cautela de evitar tudo o que possa chamar a atenção para a materialidade dos seus heróis. A partir do momento em que a preocupação com o corpo intervém, é de recear uma infiltração cômica. Os heróis da tragédia não bebem, não comem, não se aquecem. (BERGSON, 1991, p. 41)

Aqui, oportuno também nos parece trazer de volta Bakhtin e sua análise do riso no contexto de Rabelais, por oferecer um contraponto interessante a Bergson no que se refere “[...] à predominância excepcional que tem na obra de Rabelais o princípio da vida material e corporal: imagens do corpo, da bebida, da comida, da satisfação de necessidades naturais e da vida sexual” (BAKHTIN, 2008, p. 16). Enquanto Bergson destaca a preservação do gênero tragédia e do herói trágico pela ausência de referências à materialidade, Bakhtin assinalará que

O traço marcante do realismo grotesco é o *rebaixamento*, isto é, a transferência ao plano material e corporal, o da terra e do corpo na sua indissolúvel unidade, de tudo o que é elevado, espiritual, ideal e abstrato. [...] O riso popular que organiza todas as formas do realismo grotesco, foi sempre ligado ao baixo material e corporal. O riso degrada e materializa. (BAKHTIN, 2008, p. 17-18)

No entanto, embora Bakhtin finalize sua observação com a assertiva que dá conta da degradação promovida pelo riso, mais adiante particularizará que o riso da Idade Média e do Renascimento, embora rebaixe, ao se aproximar da terra, com ela entra em comunhão, já que a terra funciona como princípio de absorção e, ao mesmo tempo, de nascimento. Com isso, conquanto degrade, isto é, entre em comunhão com a vida da parte inferior do corpo, tal degradação promove também

⁸ BERGSON, Henri. *O riso* – ensaio sobre a significação do cômico. Lisboa: Relógio D’Água, 1991.

um novo nascimento, e teria, então, não apenas um valor negativo e destrutivo, mas também positivo e regenerador. (Cf. BAKHTIN, 2008, p. 18-19).

Em Bergson, por outro lado,

O riso é, antes de mais, uma correcção. Feito para humilhar, deverá infligir à pessoa que é seu objeto uma impressão penosa. A sociedade vingasse por meio do riso das liberdades tomadas em relação a ela. O riso não alcançaria o seu fim se trouxesse consigo as marcas da simpatia e da bondade. (BERGSON, 1991, p. 123)

Pois bem: na Casa de Teolinda, a atuação de Badala por meio do riso que desconstrói e cumpre a função de corretivo à tirania do patriarca Duarte Augusto se dará justamente quando o fidalgo venha a se mostrar mais vulnerável.

As vozes narrativas dos habitantes invisíveis da Casa começam, então, a preparar todo um cenário de degradação, com a riqueza de detalhes requerida para bem caracterizar o espaço que acolherá uma figura outrora altiva, mas que se mostrará agora rebaixada, numa inversão que culmina com a frase fatal, que chega aos ouvidos de um Duarte fragilizado e estarecido, e antecede o riso alto de Maria Badala: “Teu pai nasceu de um cagalhão de porco [...]” (GERSÃO, 1995, p. 184).

A preparação da cena, sugestivamente, dá conta de que o local reservado para aliviar as necessidades naturais dos moradores era uma “casinha”, posta na parte dos fundos da varanda, um local presumivelmente afastado. Ainda, não é fortuita a explicação de que “os excrementos caíam para baixo”, já que, no sentido explicitado por Bakhtin, “rebaixar consiste em aproximar da terra, entrar em comunhão com a terra” (BAKHTIN, 2008, p. 18-19). E é o que se passa literalmente com o fidalgo, fragilizado no momento em que recebe em cheio nos ouvidos o som da frase de Badala, definitiva, acusatória, corretiva: a desconstrução do tirano pelo riso, em suma.

Pelas vozes narrativas da Casa:

[...] na Casa da Cabeça de Cavalo a retrete ficava nesse tempo numa “casinha” à parte, ao fundo da varanda, e constava simplesmente de um banco de tábuas, com um buraco no meio. Os excrementos caíam para baixo, para uma pequena divisão térrea, cuja porta só se abria de longe em longe, [...]

Ao lado, ao nível do chão, ficava um galinheiro [...] Para chegar à “casinha”, era preciso atravessar a varanda e enfrentar, no inverno, o frio e a chuva [...]

Vestia-se por isso um capote, ao sair da porta, que depois de se estar sentado no local apropriado, se revelava sempre muito apertado e incômodo. (GERSÃO, 1995, p. 185)

Já no fechamento deste primeiro capítulo, vale ainda destacar que a interpretação das implicações do riso para Bergson e Bakhtin apresentam diferenças que devem ser lembradas. Para o primeiro, o riso teria a função de “intimidar humilhando”, o que só se efetiva pelo fato de a natureza ter reservado aos homens, mesmo àqueles considerados os melhores dentre todos, um traço qualquer de maldade ou, ao menos, de malícia, pois só assim é que o riso cumpriria sua função de correção, o que não necessariamente significará dizer que ele é sempre justo ou bom. E para Bakhtin, a degradação e o rebaixamento promovidos pelo riso não seriam apenas associados ao negativo, mas também estaria implícito na sua atuação um aspecto positivo e regenerador. Ou, a ambivalência de ser ao mesmo tempo negação e afirmação.

Com isso, não nos parece fora de propósito considerar que na abordagem do riso de Maria Badala, como *estratégia de resistência e desconstrução*, tenhamos utilizado autores que discutiram o riso e suas implicações a partir de pontos de vista e de interpretações distintas, já que é da essência da obra *A Casa da Cabeça de Cavalo*, como vimos reiteradamente afirmando neste trabalho de investigação, acolher mais de um ponto de vista, mais de uma versão para um único fato, sem desautorizar qualquer um deles. Como se fora um jogo.

Pelas cartas do baralho de Ercília, avancemos, então, até a Sala das Nespereiras e passemos ao *jogo das histórias*.

2. O jogo das histórias

2.1. A Casa que se conta: viver e continuar a viver

O contar e o recontar das histórias, as muitas versões possíveis de um mesmo acontecimento, a multiplicidade de opiniões, em outros termos, *o jogo das histórias*, constitui, então, estratégia narrativa básica no romance e, a partir do Capítulo 3 – “Alguns Habitantes Invisíveis”, passa a ser sumariamente apresentada e a ter espaço na trama toda uma legião de vozes do passado, já extintas, figuras invisíveis que podem ser reintroduzidas na ordem das coisas, readquirindo visibilidade justamente por força das inúmeras narrativas encaixadas, das narrativas de memória que saltam das páginas do romance.

Apoiando-se em Todorov e sua discussão acerca da narrativa e das narrativas encaixadas, Maria Heloísa Martins Dias (1992, p. 151) afirma que o ato de “inscrever histórias dentro de um circuito narrativo ininterrupto é, de certo modo, retomar uma tradição” e, nesse ponto, o modelo considerado exemplar para Todorov é o das narrativas que compõem as “Mil e Uma Noites”:

Se todos os personagens contam histórias ininterruptamente, é porque este ato recebeu uma consagração suprema: contar é igual a viver. O exemplo mais evidente é o da própria Xehrazade que vive unicamente na medida em que pode continuar a contar; [...] A narrativa é igual à vida; a ausência de narrativa, à morte. Se Xehrazade não encontrasse mais histórias para contar, seria executada. (TODOROV, 1979, p. 88-89)

De modo semelhante, os habitantes invisíveis da casa só adquirem presença novamente por conta das narrativas de memória que passam a ser construídas, como num jogo, por cada um deles, ao retomar o que era contado e recontar, ou mesmo ao interromper a qualquer momento o que era narrado e prosseguir, sem a preocupação de se ater a uma verdade: o importante era não deixar que a memória se apagasse e que as histórias deixassem de ser contadas.

Ainda no que se refere ao estatuto de fiadora da vida em relação à morte associado ao ato de contar histórias, lembremos aqui de Pessoa/Soares no *Livro do*

Desassossego e da constatação de que “mover-se é viver, dizer-se é sobreviver” (PESSOA, 1999, p. 63). O ato de manter-se em movimento permitiria, pois, continuar a existir e a afastar, ao mesmo tempo, a estagnação que se avizinharia por conta do cessar a mobilidade; do movimento ao “dizer-se”, sua instância seguinte e consequente e que pode ser associada ao “contar-se”, ao “narrar-se”, o viver perduraria e se redobriria pela forma do “sobreviver”, com o prefixo “sobre” (do lat. *super* 'em cima de, por cima de, acima de, mais do que, além de, sobre etc.')

⁹ emprestando à vida um sentido de resistência e continuidade.

Também nos termos de Walter Benjamin, o aspecto acima parece ser uma vez mais corroborado, embora as observações do teórico digam respeito igualmente à questão do trabalho manual, ao fiar enquanto atividade artesanal fortemente ligada ao dom de narrar histórias:

Contar histórias sempre foi a arte de contá-las de novo, e ela se perde quando as histórias não são mais conservadas. Ela se perde porque ninguém mais fia ou tece enquanto ouve a história. Quanto mais o ouvinte se esquece de si mesmo, mais profundamente se grava nele o que é ouvido. Quando o ritmo do trabalho se apodera dele, ele escuta as histórias de tal maneira que adquire espontaneamente o dom de narrá-las. Assim se teceu a rede em que está guardado o dom narrativo. E assim essa rede se desfaz hoje por todos os lados, depois de ter sido tecida, há milênios, em torno das mais antigas formas de trabalho manual. (BENJAMIN, 1994, p. 205)

Não é fortuito, então, que para Benjamin “a narrativa, que durante tanto tempo floresceu num meio de artesão[s] – no campo, no mar e na cidade –, é ela própria, num certo sentido, uma forma artesanal de comunicação” (BENJAMIN, *op.cit.*). Seguindo por essa trilha, é significativo no romance que o capítulo imediatamente anterior ao que efetivamente introduz a vertigem das narrativas – “O vício das histórias” (Capítulo 4) – seja concebido como uma espécie de preparação do ambiente e do detalhamento das atividades que estão sendo desenvolvidas por alguns dos “habitantes invisíveis” da casa, num momento que antecipa e parece adequar o espaço para as narrativas de memória, para as histórias que passarão a

⁹ HOUAISS – *Grande Dicionário Houaiss da Língua Portuguesa*. Disponível em: <<http://houaiss.uol.com.br/busca?palavra=sobre>>. Acesso em: 03 jun 2015.

ser contadas e recontadas e que vão preencher as páginas do romance num ritmo absolutamente avassalador, por conta das múltiplas versões para um mesmo fato:

Na Sala das Nespereiras, que ficava ao lado do Quarto dos Remédios, em frente do Quarto das Arrumações e do Quarto dos Cartuchos, Ercília acabou agora de alinhar as cartas sobre a mesa e susteve-se um instante, antes de as voltar. [...] a tia Carmo agarrada à costura, como sempre estivera, na cadeirinha baixa ao pé da janela, o tio Inácio lendo um almanaque e fumando, ao lado do candeeiro de pé alto, [...] o avô Januário abrindo uma caixa de papéis e começando a pô-los em ordem, a prima Horária entretida lá em baixo com a Maria Benta, sem dúvida a arrumar as prateleiras da cozinha. (GERSÃO, 1995, p. 29)

Assim, *Ercília*, *Carmo*, *Januário*, *Horária* e *Maria Benta*, de certa forma, mostram-se aptos, conforme conceitua Benjamin, a recuperar a arte de recontar as histórias e, por meio desse ato, de conservá-las. A vitalidade das histórias é então garantida justamente pela ação de recontá-las que se processa de forma intensa por todo o romance, não importando se as muitas versões para um mesmo fato não permitam aquilatar qual delas é a mais autorizada: todas elas são acolhidas e têm seu lugar garantido, já que o essencial é manter o fluxo das narrativas, nos moldes das histórias das “mil e uma noites” ou, nos termos de Todorov já anteriormente citado, narrar significando o viver e o cessar a narrativa significando o morrer. Ainda, contar histórias permite ampliar o contínuo do tempo, por definição, vazio e efêmero. E é novamente Pessoa/Soares quem, liricamente, o atesta, por meio do fragmento 27 do *Livro do Desassossego*:

Os críticos da casa pequena soem apontar que tal poema, longamente ritmado, não quer, afinal, dizer senão que o dia está bom. Mas dizer que o dia está bom é difícil, e o dia bom, ele mesmo, passa. Temos pois que conservar o dia bom em uma memória florida e prolixa, e assim constelar de novas flores ou de novos astros os campos e os céus da exterioridade vazia e passageira. [...] Não creio que a história seja mais, em seu grande panorama desbotado, que um decurso de interpretações, um consenso confuso de testemunhos distraídos. (PESSOA, 1999, p. 63)

O poder encantatório das palavras em combinação, formando narrativas que se prestavam a fazer perdurar o que por princípio se apresentava como efêmero, e passaria, resiste e suplanta a brevidade por força da singularidade de um narrar que

se constrói no espaço profundo da memória, dessa “memória florida e prolixa” e que, ao final, será a responsável pelo preenchimento dos grandes vazios dos campos e do céu e de toda a exterioridade. Se tudo passa, narrar com prolixidade e não permitir que a memória se apague garante ao menos que o dia bom não se esvaia na efemeridade, que possa ser conservado e que dure. E perdure.

E nesse trabalho de manter viva a memória levado a efeito pelos “habitantes invisíveis” da *Casa da Cabeça de Cavalo*, com o intuito de fazer com que a beleza das coisas se mantivesse e perdurasse, parece oportuno lembrar uma vez mais que, na Sala das Nespereiras, envolvidos cada qual em um tipo de trabalho manual ou lúdico – a costura, por Carmo; a leitura do almanaque, por Inácio; a ordenação de papéis, por Januário; a arrumação de prateleiras, por Horária e Maria Benta – os habitantes se mostrassem prontos para desempenhar suas funções no jogo das histórias que apenas se avizinhava, mas que já se insinuava, nitidamente, como uma espécie de preparação, simbolizada pelo ritual do chá:

Estavam libertos também das refeições, mas tinham concordado em manter, a meio da tarde, o ritual do chá. Em geral era ela própria e a Maria Benta que tiravam do armário as chávenas e o bule, e iam servindo um de cada vez, com o bule vazio e as chávenas vazias, que levantavam com delicadeza, segurando a asa com os dedos. (GERSÃO, 1995, p. 30)

É como se o ofício de contar e recontar histórias a ser executado por cada um deles fosse o que de fato devesse ser posto em primeiro plano, deixando no campo das irrelevâncias um estado de coisas em definitiva suspensão, como o fato de que o “relógio de cuco que não batia”, a não necessidade do ato de dormir e a consequente inutilidade das camas, bem como a liberdade de abrir mão para sempre das refeições. Apenas, em comum acordo, fora mantido o ritual do chá, a meio da tarde. E era esse o ritual – ele mesmo já quase um jogo, pois vazios se apresentavam o bule e as chávenas, embora os “habitantes invisíveis” as erguessem e fingissem sorver um líquido ausente – que prenunciava o jogo de contar e recontar ao qual eles se entregariam em seguida: tudo em nome da persistência da memória.

Importa ainda observar que o ato de arranjar as cartas do baralho sobre a mesa, concebido por Ercília, fazia-se acompanhar de um sentimento de leveza, de

suavidade: “[...] era suave estar ali, deitando cartas, conversando, contando histórias [...]” (GERSÃO, 1995, p. 29). Entre os “habitantes invisíveis” da casa aprendia-se, pois, uma partilha de atenção para com os outros, de boa vontade e de tolerância, reforçada também por conta da insólita reunião da tarde:

Era mais uma coisa que os unia, esse gesto de passar os objetos, de se servirem deles numa festa íntima, com uma espécie de alegria partilhada. Estavam cheios de atenção uns pelos outros, cheios de paciência e de perdão.

[...]

Não havia também saturação nem desgaste, reflectiu inclinando o bule sobre a chávena. Ela serviria mil vezes o chá e eles pegariam mil vezes na chávena vazia, como se cada vez fosse a primeira. E as histórias seriam sempre novas, mesmo que fossem porventura sempre iguais. (GERSÃO, 1995, p. 30)

No espaço da Casa que abrigava um ritual introdutório para o ato de preservação da memória, consumado pelo contar e recontar das histórias quase simultaneamente ao ato de sorver uma bebida inexistente, haveria lugar também para a acomodação da loucura, “de toda a loucura” ou ainda para “uma qualquer excentricidade” (p. 30) que, porventura, se revelasse por parte de algum dos “habitantes invisíveis”. E as histórias.

Excentricidade e histórias que podem ser exemplificadas pelos casos do vestido de Carmo e do chapéu preto de Ercília. A unir os dois itens de vestuário, o ato de saltar associado a eles, insólito, num primeiro momento, mas perfeitamente explicável pelo avô Januário e seu Caderno de Apontamentos, sempre por perto. Situemos: o jogo das histórias tem o seu início por conta da lembrança de Carmo acerca do desaparecimento de seu vestido novo, o que vestia para ir à missa. Pouco mais tarde, ele reaparece dentro de um bule, amarrotado e danificado (“feito em nós”) e comprimido dentro do utensílio a tal ponto que chegou a saltar de dentro dele. Com base no *gancho* proporcionado pela narrativa de Carmo no que diz respeito ao “saltar” do bule associado ao vestido, Ercília foi capaz de “encaixar” uma história na de Carmo e rememorar o dia em que o seu chapéu preto também “saltou” do candeeiro diretamente para o chão. Em seguida, o avô Januário, munido de benevolência, diria que a questão do “salto” do vestido e do chapéu poderia ter uma explicação natural: no caso de Carmo, a inveja, provavelmente de mulheres, fora a causadora do ocultamento do vestido no bule; no de Ercília, posto o chapéu à boca

do candeeiro apagado, mas ainda quente, fora o ar o responsável pelo seu deslocamento. Logo, tudo muito natural.

Ocorre que, na sequência das duas primeiras narrativas envolvendo Carmo e Ercília, a primeira, agora sem um *gancho* aparente e que pudesse dar continuidade ao tema inicialmente desenvolvido, faz alusão ao “vizinho Cerdeira” e a um episódio que dava conta de sua transformação em porco. O curioso é que a voz narrativa nesse segmento aponta o não convencimento de Carmo a respeito da explicação natural levada a efeito pouco antes pelo avô Januário em referência ao “salto” do vestido e do chapéu e, sem maiores explicações, ela (Carmo) introduz o vizinho e passa a “puxar” um novo fio, a tecer uma nova trama. E que não guarda qualquer relação com as duas inicialmente relatadas. E ainda mais: é por conta do avô Januário que um novo nome é lembrado, agora, o de Arcângela, a quem ele atribui “histórias”, como a da transformação de homem em animal, que poderiam ser explicadas devido a “um ódio de morte àquele vizinho” (p. 32) por parte de Arcângela. Ou, da negação da transformação de Cerdeira em porco. Aparentemente sem dedicar maior atenção à explicação *natural*, uma vez mais, fornecida por Januário, Carmo e Ercília externam a falta de Arcângela entre eles e a não compreensão do mistério pelo fato de apenas alguns, e não todos, ocuparem o espaço da Casa. Por fim, Carmo retorna ao ponto inicial da narrativa acerca do vizinho Cerdeira e questiona Januário se ele, de fato, não julgava possível a transformação do homem em animal. Em sintonia com o que chamamos de jogo das histórias, uma vez mais, com “benevolência”, Januário não a descarta e procura ao menos parcialmente acomodar, como tudo no espaço da Casa, também a versão apresentada por Carmo: homem e porco. Isto e aquilo.

Vejamos como se apresenta no romance o que mais acima foi exposto, mais especificamente o trecho no qual são narradas as duas primeiras histórias, a de Carmo e a de Ercília:

Dentro desse bule, dizia por exemplo Carmo largando a costura e pegando na chávena, encontrei uma vez amarfanhado o meu vestido de ir à missa. Era um vestido novo, que eu tinha acabado de correr ao ferro, mas quando ia vesti-lo não o achei. Toda a gente procurou comigo, [...] até parecia coisa má, para fazer com que eu não fosse à missa. [...] E então eu disse: Pois hei-de ir, e hei-de-ir, que à missa não vou faltar. Nem que vá de vestido velho. E tirei do armário outra roupa. Quando já estava pronta para sair, [...] o

vestido apareceu, dentro desse bule, todo amarrotado e feito em nós, nem parecia novo de tão apertado, debaixo da tampa que saltou. Mas por falar em coisas que saltavam, ela própria, Ercília, também se lembrava de um chapéu preto que tinha posto uma noite em cima do quebra-luz do candeeiro de petróleo, já apagado. Então no escuro começou a ouvir um restolhar, [...] sentou-se na cama e acendeu a vela: e viu sem engano possível o chapéu preto dar um salto, de cima do candeeiro para o chão. (GERSÃO, 1995, p. 30-31)

A partir do ponto em que o avô Januário não descarta a versão rememorada por Carmo – “Quer dizer que o avô não acredita mesmo nada que era o vizinho Cerdeira? Ao que ele respondeu, com a mesma benevolência do início: Sim, um pouco, afinal por que não?” (GERSÃO, 1995, p. 32), é significativo que, pouco mais adiante, em linha com o sentimento geral que reinava entre eles de estarem “cheios de atenção uns pelos outros”, o narrador explicita que

E, o que quer que dissessem, ninguém iria dizer que mentia, ou que nada disso era possível. Pelo menos fariam um esforço para proceder assim: cada um tentaria receber o que os outros passavam, com a mesma naturalidade com que acolhia a chávena do chá. Que não importava estar vazia. Ou que estava, talvez, como eles próprios, cheia de possibilidades insuspeitadas. (GERSÃO, 1995, p. 33)

Dessa forma, no espaço aberto da Casa, tão vazio como as chávenas de chá que são servidas como num ritual, o ato de contar e recontar histórias levado a efeito por um concerto de múltiplas vozes de “habitantes invisíveis”, mostra-se como o elemento instaurador da presença e da permanência: é por meio do jogo das histórias que a memória não se apaga. E que o “contar-se”, com Pessoa, permitirá que se dê a *super-vivência*, a sobrevivência, o “viver e continuar a viver”. Nesse ponto, talvez seja necessário justificar melhor esse acolhimento das possibilidades em sua divergência, de certa forma instaurado por Januário, como princípio vital da narrativa, pois, uma vez que uma versão se imponha como verdadeira e excludente, o jogo acaba. Se uma única xícara estiver cheia, as demais serão objetos sem destino.

2.2. Da dualidade entre cavalo e casa

“A Casa tinha cabeça de cavalo” (GERSÃO, 1995, p. 13). A leitura do período que abre o romance de Teolinda, objeto desta pesquisa, permite, num primeiro momento, que se considere a casa como possuidora de uma improvável cabeça de cavalo, como se uma e outro pudessem estar associados num único e indivisível organismo.

A (im)possibilidade dessa percepção inicial, no entanto, não invalida a evidente oposição entre animal e construção, oposição tal que nos permite tecer alguns comentários relevantes do ponto de vista da *dualidade*¹⁰ *cavalo-casa*.

A figura do cavalo apresenta-se indefinível no capítulo de abertura da obra. É nele que tomamos ciência das múltiplas representações atribuídas ao cavalo, sendo uma delas a que mostrava como perceptível ora apenas sua cabeça, ora o corpo todo; noutra, a que o descrevia ora como uma peça de bronze, ora como um animal muito jovem (e vivo).

Ainda no campo das indefinições, importa também fazer referência às impressões que davam conta do local no qual se poderia encontrar o cavalo: enquanto ele simulava ter a Casa como sua morada, em verdade, seu *habitat* eram os precipícios e desfiladeiros, considerando que sua aparência e comportamento o associavam fortemente a um ser algo fantasmagórico e assustador, e como que revelador da iminência de acontecimentos também assustadores: nesse caso, parece pertinente nomeá-lo desde já, como pouco mais adiante o fará o narrador, como “cavalo-aparição”.

De onde se depreende que o cavalo-aparição poderá acarretar grandes problemas a algumas personagens desta história. Mas esta será apenas, se se verificar, a perspectiva de alguns. Do ponto de vista do cavalo, esta é uma visão, como todas as outras, indiferente. Porque já se disse que os seus olhos vêem de outro modo e que o movimento do seu corpo está ligado não ao breve

¹⁰ Discutimos aqui a questão de *Dualidade* sem perder de vista o termo *Duplo*, muito caro à literatura e que pode ser entendido por meio de duas modalidades: “a) o “DUPLO apresenta, segundo o julgamento do ‘eu’, características positivas, sendo resultante de um processo de identificação entre o ‘eu’ e o seu DUPLO; b) o DUPLO apresenta, de acordo com o julgamento do ‘eu’, características negativas, resultantes de um processo de oposição entre o ‘eu’ e o seu DUPLO, pela constatação de uma não correspondência de traços ou características afins”. Entendemos que, embora não se possa, a rigor, aproximar na totalidade os conceitos de *Dualidade* e *Duplo*, parece viável que o par *cavalo* e *casa* que destacamos nesse item do nosso trabalho encontra alguma associação com a segunda modalidade de *Duplo* acima transcrita.

(CEIA, Carlos: s.v.. Duplo. In: *E-Dicionário de Termos Literários* (EDTL). Coord. de Carlos Ceia, ISBN: 989-20-0088-9. Disponível em: <<http://www.edtl.com.pt>>, Acesso em: 4 jun 2015).

percurso dos humanos, mas ao interminável caminhar do sol.
(GERSÃO, 1995, p. 16-17)

Verificamos, com base no excerto acima destacado do romance de Teolinda, que o cavalo se mostra, do ponto de vista da análise de sua marcha, em oposição ao que se tem em relação ao elemento humano, uma vez que a este último está associada uma ideia de brevidade, de finitude, enquanto que ao primeiro é possível atribuir o traço de permanência, de perenidade. Nesse ponto, podemos então pensar que a figura do cavalo, destacada na parte inicial da obra e que se faz presente também no seu fechamento, cumpriria, dentre outras, certa função de circularidade, abrindo-a, em sintonia com o sol, e fechando-a quando aproximada do apagar das luzes. A aparição do cavalo é, afinal, a que encerra o romance: “então apagaram-se as luzes, um relincho atroou os ares, algo passou por eles, vertiginosamente, tocou-lhes no rosto como uma labareda, e a Casa desapareceu.” (GERSÃO, 1995, p. 247).

BIROLI (2004) também dedica em seu trabalho um capítulo à figura do cavalo e suas múltiplas possibilidades de leitura, sendo que uma delas procura dar conta de uma aproximação do cavalo com o processo de escrita, ambos, nos termos da autora, caracterizados como atemporais. Ainda, o aspecto arredo e indomável da linguagem pode ser associado, no romance, à descrição do cavalo. (Cf. BIROLI, 2004, p. 107).

É necessário salientar, todavia, que há outras possibilidades de leitura com relação à figura do cavalo, o que já vem indiciado no primeiro capítulo do romance, que sintetiza visões divergentes a seu respeito. Uma delas considera o animal como sendo ‘um cavalo sem idade, que em cada primavera renascia’, o que nos permite fazer uma aproximação com o próprio processo de escrita que, como o cavalo é atemporal. Seu renascimento se equipararia ao fato de que a linguagem, cada vez que é posta em evidência, renasce com novas significações, ou seja, na linguagem literária verifica-se um constante e sempre renovado processo de singularização. (BIROLI, 2004, p. 106)

O que buscamos, no entanto, em relação à dualidade destacada entre cavalo e casa é uma tentativa de caracterização de sentidos opostos entre os dois termos, tomando por base formulações presentes no romance, e que podem partir do elemento humano anteriormente citado e, por extensão, nos levar à própria casa,

sem perder de vista que uma (casa) e outro (cavalo) mostram-se, no entanto, imbricados desde o início da narrativa pelo *incipit* “a Casa tinha cabeça de cavalo”.

Tal abertura é desmembrada nos períodos subsequentes pelas múltiplas versões divergentes explicitadas e acolhidas a respeito do cavalo e que, como já ao menos parcialmente buscamos indiciar em páginas anteriores deste trabalho, encontra ressonância na própria estrutura da obra, de contar e recontar histórias e de não privilegiar nenhuma delas como a detentora de uma verdade, qualquer que seja: no espaço da Casa, livre espaço que “dava vertigens” aos participantes do ritual do chá a meio da tarde, representados pela observação de Ercília, “[...] tinha-se aberto entre eles um espaço em que toda a loucura teria cabimento.” (GERSÃO, 1995, p. 30). Ou seja: abrigar-se-ia na Casa, sem maiores questionamentos, qualquer versão para um mesmo *tellus* – a persistência do imaginário, para a preservação do viver, através da manutenção da estratégia do jogo das histórias.

Na dualidade entre cavalo e casa, e mediante a polissemia que ambos assumem no texto, por fim, importa destacar que a perenidade móvel, circular do animal pode ser explicitada por meio de sua liberdade ilimitada quando posto em movimento, tendo como pano de fundo seu ambiente mais significativo, o noturno, que cumpre a função de absorver e eliminar as diferenças entre eles, resultando, nessa operação, numa associação perfeita entre noite e cavalo, numa única presença:

Por isso é sobretudo de noite, quando o sol parte para outros lugares, que o cavalo se afasta também para mais longe. É então que verdadeiramente ele se levanta sobre as patas leves, estende o pescoço para o ar e começa a andar furtivamente, tremendo de alegria. Recuperando o seu corpo de animal vivo, farejando o vento. Escolhendo os caminhos pelo cheiro das ervas, pela clareza da lua. Resfolegando de prazer, misturando o seu corpo ao ar muito livre das estrelas, passando do passo ao trote e do trote ao galope, avançando mais e mais, até não haver diferença entre ele e a noite. (GERSÃO, 1995, p. 17)

Deslizando entre a figura familiar e domesticada que o une à casa para o estado selvagem que nele persiste, é apenas em sua marcha noturna, quando se dissocia do sol posto em outros lugares, que o “cavalo-aparição” mais plenamente parece desfrutar de uma existência que o recoloca em comunhão com os elementos

da noite, carregados de indícios de prazer e que culminam com a sensação maior de liberdade ilimitada e selvagem, em tudo afastada da fragilidade evidente da casa.

Agora ele está só e os humanos desapareceram completamente da sua cabeça, do fundo da sua memória selvagem. Então, se alguém pudesse nesse instante olhá-lo, veria como a pedra da Casa era quebradiça e vã, contra a infinita liberdade do cavalo. (GERSÃO, 1995, p. 17)

Nessa leitura, a “infinita liberdade do cavalo” apresenta-se sólida e perene diante da aparente solidez da casa, que, no entanto, não se sustenta e não perdura eternamente. No apagar das luzes, persistirá apenas o relincho do “cavalo-aparição” e desaparecerá a Casa, mergulhando seus habitantes invisíveis num espaço imenso e vazio, fora do mundo criado e mantido pela linguagem.

2.3. A Casa da morte, a morte que ainda é vida

Na Casa de Teolinda, a multiplicação das narrativas se dá em proporção direta com a manutenção da memória, de modo que as histórias são geradas e se perpetuam num presente contínuo que resiste e se mantém enquanto se mantém também a chama das lembranças. As múltiplas intervenções dos habitantes invisíveis, o concerto de múltiplas vozes que remodela, o que antes se disse e reconta e apresenta uma versão distinta do acontecimento que se narra permite, à matéria narrada, preservar a sua existência e distanciar-se do silêncio, afastando-se, assim, da morte.

Mas a morte no romance, que é vida também, retoma e confirma a fórmula do *isto e aquilo*. As histórias são geradas, logo, afasta-se a morte; “mas a verdade é que a Casa está há muito tempo fechada e todos os seus habitantes estão mortos” (GERSÃO, 1995, p. 27). *Isto e aquilo*.

Em seu ensaio já anteriormente citado, ALVES (2003) discute aspectos ligados ao lúdico, ao humorístico, ao discurso da História e, sobretudo, à morte, a partir do romance *A Casa da Cabeça de Cavalo*. Nele, a autora explicita que a

proposta da obra é nova, já que procura “dar visibilidade aos habitantes invisíveis da Casa” (ALVES, 2003, p. 266) e que tal intento, além de colocar em xeque posições pré-determinadas, assume “uma relação irônica com a morte e suas representações culturais e simbólicas: morte como fim, morte como culminância do caráter perecível de tudo” (ALVES, 2003, p. 267). Nesse segmento, trabalharemos com algumas das formulações da autora do ensaio, mais detidamente com aquelas que dizem respeito ao tratamento da morte no romance de Teolinda, buscando esclarecer o que entendemos como *a morte que ainda é vida*.

Em sintonia com a autora, diremos que na *Casa de Teolinda* o tratamento dado à morte se mostra, de fato, afastado do senso comum. Tanto é assim, que no início do Capítulo 4 – O Vício das histórias, quando Horária faz alusão a um acontecimento envolvendo uma vez mais o vizinho Cerdeira, ela é interrompida por Ercília que pede a narrativa de um fato diverso: “uma história mais alegre, interrompeu Ercília. Conta-nos por exemplo como foi a tua morte” (GERSÃO, 1995, p. 37). E a corroborar esse deslocamento de sentido atribuído às narrativas que tratam a extinção da vida, o avô Januário

[...] desatou a rir, e fechou com um estalido a caixa do rapé. Podia contar cada um por sua vez, como num jogo. A morte, ou, pelo menos, a última recordação. Era uma conversa sedutora e leve, que amenizava a hora de tomar o chá. (GERSÃO, 1995, p. 37)

No capítulo 24, o de encerramento do romance, Ercília passa a discorrer a respeito dos diferentes níveis, dos “degraus” ou “percursos” que fariam parte da morte, elencando basicamente três estágios distintos: o primeiro, identificado como “um espaço vazio, como um sono, depois do qual se acordava. Vendo tudo, mas sem participar, como se estivesse atrás de uma parede de vidro, ou de água” (GERSÃO, 1995, p. 239).

É possível considerar que esse primeiro estágio de morte não é o que se mostra no momento em que são introduzidos na narrativa os habitantes invisíveis da casa, já que esse estágio pressupõe certa convivência entre vivos e mortos, muito por conta da ainda forte ligação entre eles, atestada pelas impressões de Ercília abaixo reproduzidas:

Nesse degrau os mortos estavam muito voltados para os vivos, sentiam desejo de ajuda-los e tinham também por vezes uma

consciência aguda de si próprios, porque agora a vida lhes aparecia transparente e brilhante, e se afigurava tão fácil de viver que se espantavam pela cegueira anterior, que os fizera, as mais das vezes, errar tudo. (GERSÃO, 1995, p. 239)

O próximo estágio já destaca um sutil distanciamento entre o mundo dos vivos e o dos mortos, permitindo a percepção destes últimos de que a parede divisória, em verdade, não estava na frente, mas atrás, isolando a entrada a um espaço distinto da própria dimensão da morte. Entende-se, dessa forma, que a parede fora identificada por Ercília como sendo composta “de vidro, ou de água”:

No segundo degrau o mundo dos vivos ficava mais distante, esbatiam-se os contornos nítidos das coisas e percebia-se que a parede fina, de vidro ou de água, não ficava adiante, impedindo o acesso à vida, mas atrás, vedando o acesso a outro lugar da morte. (GERSÃO, 1995, p. 239)

É justamente nesse “segundo degrau” que podemos localizar as vozes narrativas da Casa. Será ainda Ercília quem nos revelará que o processo de apagamento da memória tem início exatamente no momento em que os mortos cruzavam a parede de vidro e, mesmo assim, se esforçavam por manter vivos os pormenores aparentemente insignificantes, já que perdê-los poderia significar a entrada definitiva no mundo do desconhecido, provavelmente o “terceiro e último degrau”:

Entrar no desconhecido era decerto o último degrau, que eles imaginavam como uma grande viagem, uma passagem para um mundo inteiramente diferente – mas que talvez fosse apenas essa perda de memória e o apagar das luzes em volta. Talvez continuassem no mesmo lugar, e nele desaparecessem. Talvez não eles, mas o mundo em volta desaparecesse. De qualquer modo, nada se sabia, para além do ponto em que agora estavam. (GERSÃO, 1995, p. 240)

No ensaio de Alves, “o romance de Teolinda Gersão parece compactuar da opinião [...] de que os dois instintos antagônicos, de vida e de morte, interagem mutuamente” (ALVES, 2003, p. 268), concepção que se aproxima da proposição *a morte que ainda é vida* que arriscamos mais acima, apoiados sobretudo nas transmutações que sofre o cavalo, como fio condutor da trama. Também do ensaio

em questão é possível destacar que “o romance de Teolinda Gersão, por questões operatórias, adota não a tese de desintegração e desaparecimento total da pessoa após a morte e, sim, a da morte como passagem de uma dimensão à outra” (ALVES, 2003, p. 270).

O relato da morte de Inácio, por ele mesmo, pode ilustrar a contento a questão da interação entre vida e morte, por conta de certas peculiaridades nele presentes. Vejamos como ela é exposta pela voz narrativa no romance:

Comigo foi muito diferente, disse Inácio recostando-se melhor na cadeira e lançando sobre os outros um olhar bem humorado. Foi um incidente gracioso, o que não me ofende, porque de facto não há motivo para nessas ocasiões não se usar o cômico e deixar de se fazer o melhor uso possível do tempo e das circunstâncias. [...] Era por uma altura de férias, estava toda a gente em casa, o verão corria e todos sabiam que para mim seria o último. Eu estava de olhos fechados, lá em cima, no meu quarto, não via ninguém, mas ouvia os risos e as vozes e alegrava-me, porque sabia que, apesar do que dissessem, eram uma família, [...] Até nos funerais se divertiam, pensei, porque todas as ocasiões em que se reuniam eram assim, cheias de riso, até os funerais. [...] Então dei conta de que era realmente um funeral que celebravam, e de que esse funeral era o meu: [...] (GERSÃO, 1995, p. 38-39)

Em sintonia com depoimentos anteriores, também para a personagem Inácio, falar da morte, ou mais especificamente, contar a respeito de sua própria morte, constituía-se um exercício de leveza, alegria, bom humor. Expresso de modo diverso: a morte é sempre sinônimo de uma boa história, e contar a respeito da própria permite manter a vivacidade do fluxo das histórias, e da memória, e da vida. Ainda que o assunto seja a *morte*.

Surpreendentemente, a narração de Inácio a respeito de sua morte parece não elucidar ao leitor se, de fato, ela se dera ou se tratava apenas de uma preparação para a que viria. Celebrava-se um funeral de alguém que, a princípio, parecia ainda não estar pronto para a morte. Inácio participava, em tese, de um ensaio para o seu próprio funeral.

Traziam-me com jeito pela escada para o andar inferior, deitavam-me no meio da sala, em cima de um esquife, com quatro velas acesas, duas aos pés e duas à cabeceira, e toda a gente circulava em volta, parentes, vizinhos, amigos, desfilavam, falando baixo, deixando cartões de visita na entrada, [...] Só quando, depois da

ceia, [...] alguém fez soar na pianola uma valsa, de repente me assustei, com medo de não morrer a tempo. (GERSÃO, 1995, p. 39)

No ensaio de ALVES (2003, p. 274), citando o historiador Philippe Ariès, a autora escreve que há “duas espécies de sobrevivência para os mortos: a escatológica e a da memória. O romance [A Casa da Cabeça de Cavalo] focaliza a segunda, quando cada personagem rememora seu passado individual [...]”. E, pouco mais adiante, exemplificando agora com uma passagem do próprio romance de Teolinda – a do Capítulo 5, “Os cadernos de Januário” – a autora dele resgata que “a morte nada mais é do que a perda da memória que torna o ser incapaz de proferir respostas às perguntas simples do cotidiano, incapaz de atentar nas pequenas coisas, incapaz de decodificar as metáforas.” (ALVES, 2003, p. 275).

Nesse ponto, é oportuno lembrar que há um sentimento de medo pela perda da memória por parte dos habitantes invisíveis da casa, expresso uma vez mais pela reprodução dos pensamentos da personagem Ercília. E a explicação de que “Por isso se agarravam às lembranças e falavam”. (GERSÃO, 1995, p. 240).

Interromper o fluxo contínuo das histórias poderia significar o apagamento definitivo da chama das lembranças e o aproximar-se perigosamente do terceiro degrau, do derradeiro estágio que abrigaria os habitantes da Casa num espaço desconhecido e divorciado por completo do universo familiar que se lhes mostrava necessário. Sem a memória, sem as lembranças dos fatos, ainda que insignificantes, sem a retomada de algo que estivesse a ser narrado por um deles e recontado em nova versão apenas com o intuito de preservar o ato de “contar”, a passagem rumo ao desconhecido se revelava inevitável. Mas a chama do esquecimento, de fato, estava a se avizinhar, e suas marcas passam a ocupar mais recorrentemente os segmentos finais do romance de Teolinda:

Está bem, disse ela bruscamente. Não vou me afligir mais por não me recordar. (Mas o que era, pensou, o que era que o ribeiro, no inverno, me lembrava? De que estava eu à procura?). De que estava eu à procura? Pensou Januário pousando a caneta sobre a folha de papel. (GERSÃO, 1995, p. 242)
[...]

Não contariam mais histórias, não haveria tempo de contar. [...] Porque tinham estado ali apenas de passagem.
[...]

Mas agora esqueciam vertiginosamente as coisas, pensou voltando a sentar-se e cruzando as mãos sobre um Caderno. Inácio já não conseguia lembrar-se do nome do cão que o Adérito tinha sepultado no quintal, [...]

[...]

E Carmo já não se lembrava onde costumava arrumar um ovo de marfim, de passar as meias.

e Horária já não se lembrava que santos havia na capela, nem mesmo se a imagem principal do altar era da Senhora dos Milagres, de Santa Rita de Cássia ou de Santa Teresa de Ávila,

e Benta já não se lembrava para quem Hemitério tinha posto uma vez de propósito na sala uma cadeira partida, que logo foi ao chão com quem lá se sentou (mas quem seria? Adelina? Bernaro António? Maria Ermita?)

e Horária já não se lembrava –

e ele próprio já não se lembrava –

(GERSÃO, 1995, p. 243-44)

Aqui, é importante destacar o efeito vertiginoso do apagamento das lembranças, expresso pelas passagens acima reproduzidas e que, graficamente, têm o seu efeito de sentido potencializado por conta da utilização dos inúmeros pontos de interrogação, por exemplo; ou pela escolha da autora em iniciar novos períodos com o “e” grafado em minúscula, numa tentativa de indicar a caoticidade dos pensamentos lançados simultaneamente pelas várias personagens, o que nos faz lembrar, de alguma forma, do expediente de contar e recontar histórias levado a efeito pelas mesmas figuras quando ainda estavam de posse da luz das memórias e das lembranças.

Da formulação mais acima proposta – *a morte que ainda é vida* – bem como por conta de ser possível a aceitação de ao menos um duplo raciocínio, podemos avançar para a análise de um outro aspecto que permeia nossa análise desde o início, e que está associado ao ludismo, ao jogo. Com base em Kryzinski, tratemos agora de questões ligadas ao chamado *scriptor ludens*.

2.4. A Casa do jogo, o jogo da escrita

Wladimir Kryszinski, em seu ensaio acerca do que nomeia *scriptor ludens*¹¹, afirma que a “literatura é um campo ambíguo, e suas formas e interpretações são variáveis, de modo que não é possível afirmar com certeza que o jogo literário seja uma atividade totalmente jocosa” (KRYSZINSKI, 2007, p. 121) e, pouco mais adiante, explicita que “proponho-me falar do problema do *scriptor ludens*, ou seja, do escritor para quem o jogo constitui um meio para estruturar e para comunicar suas mensagens” (*ibidem*).

O que nos parece pertinente para o escopo desse trabalho é avaliar em que medida tais conceitos podem ser associados ao que chamamos de *projeto de escrita* e que buscamos associar à produção romanesca de Teolinda Gersão.

Se pensarmos na premissa do campo da ambiguidade aproximada ao raio de atuação da literatura, parece aqui não haver qualquer dúvida que as conceituações do ensaísta encontram guarida não apenas no caso da autora em questão, mas em muito do que se pode identificar como literatura contemporânea, território no qual deve ser contextualizada a produção de Teolinda.

Uma vez mais vêm à tona questões ligadas à representação, à criação pela literatura de espaços que guardariam algum compromisso apenas com um trabalho efetivo de concepção de universos descolados, particularizados, e que não necessariamente deveriam fazer referência ao chamado mundo objetivo. E, conforme já abordamos neste mesmo trabalho (ver Capítulo 1, item 1.2, p. 14 e seguintes), tal expediente acaba por relativizar os conceitos de verdade e mentira, abrigando a salvo de quaisquer contestações até mesmo a quebra da lógica, o dizer e o desdizer, o contar e o recontar. Na *Casa de Teolinda*, conforme já afirmamos em passagens anteriores, no chamado *jogo das histórias*, o que importa, afinal, é a preservação do fluxo das narrativas e da preservação da memória com a finalidade de garantir a manutenção da visibilidade aos seus habitantes em dissolução.

Com isso, é justo aproximar o que se passa no romance à afirmação de Kryszinski de que “a literatura é, portanto, o jogo da representação, uma vez que o discurso literário opera por figurações, por figuras”. (KRYSZINSKI, 2007, p. 121).

¹¹ KRYSZINSKI, Wladimir. O *Scriptor ludens* entre moderno e pós-moderno. In: *Dialéticas da transgressão*. São Paulo: Perspectiva, 2007, p. 121-132.

Recuperamos nesse ponto, uma vez mais, a afirmação acerca do narrador-jogador do romance em análise: “Esse jogador (o narrador) que aparenta apresentar os fatos de maneira imparcial, ao fazê-lo, enreda o leitor num jogo de disse-que-disse, confundindo-o a cada nova informação.” (BIROLI, 2004, p. 10). É fato, então, que os aspectos recorrentes ligados ao lúdico, ainda mais por conta da incorporação do artigo de Krynski à discussão, merecem ser novamente citados na análise que estamos desenvolvendo.

Na *Casa de Teolinda*, quando da introdução de alguns de seus habitantes invisíveis, temos a descrição da cena que se passa na chamada Sala das Nespereiras e que traz a personagem Ercília, que “acabou agora de alinhar as cartas sobre a mesa e susteve-se um instante, antes de as voltar.” (GERSÃO, 1995, p. 29). Também no já citado ensaio de Maria Theresa Abelha Alves, a questão das cartas e do jogo é também colocada em primeiro plano pela observação de que no início do capítulo que trouxe a personagem Ercília, ela alinhava as cartas sobre a mesa, ainda sem as voltar, e apenas no fechamento dele é que passa a tirar (a revelar) as cartas do Tarô, com o desenvolvimento de todo o capítulo concentrado no intervalo entre o “alinhar” e o “revelar” as cartas:

Trata-se de uma intencional desconstrução da lógica formal pela aceitação da múltipla imponderabilidade, típica do ludismo. Não é por acaso que, constantemente, o romance alude a questões do jogo. No início do capítulo 3, Ercília aparece pondo cartas na mesa. No final do mesmo capítulo, surpreendemos a personagem a “tirar” as cartas do baralho do Tarô. Todo o capítulo transcorre no intervalo entre o pôr e o tirar as cartas, portanto, no tempo do jogo. (ALVES, 2003, p. 271)

Assim como observa Alves, no excerto acima reproduzido, que o capítulo em questão transcorre exatamente “no intervalo entre o pôr e o tirar as cartas”, ou seja, “no tempo do jogo”, também o tempo, no romance, pode ser concebido ele próprio como um jogo, no qual era pouco relevante se com um vencedor ou não: “Também o tempo era um jogo. Simultaneamente perdido e ganho. Só que essa era uma verdade que, enquanto estavam vivos, não sabiam.” (GERSÃO, 1995, p. 35).

No texto em que desenvolve um trabalho comparativo a partir da obra “Amar, verbo intransitivo”, de Mario de Andrade e o capítulo 18 - “A lição de francês de

Virita” do romance em análise de Teolinda Gersão, Maria Heloísa Martins Dias¹² afirma que “nas duas narrativas, a de Mário e a de Teolinda, ocorre o jogo com as dimensões temporais, em que o momento real da aula se intercala ao tempo imaginário” (DIAS, 2011, p. 214) e, pouco mais adiante, destaca que “o que nas duas ficções mais chama a atenção do leitor é a maneira lúcido-lúdica com que os escritores lidam com a linguagem, embora com procedimentos distintos” (DIAS, 2001, p. 215). Também aqui, a legitimidade do lúdico presente na Casa de Teolinda é atestada uma vez mais.

Nesse ponto, parece viável voltar ao conceito do *scriptor ludens* de Krynski e buscar associá-lo ao narrador de *A Casa da Cabeça de Cavalo* ou de outras obras da autora portuguesa. Se está na base do conceito do termo a questão do escritor que faz uso do jogo como um recurso para construir estruturalmente e para transmitir as suas mensagens, podemos pensar numa acomodação do narrador-jogador de Teolinda a essa espécie de escritor.

Com isso, quando o autor afirma que a distinção entre “moderno” e “pós-moderno” no que se refere ao lúdico residiria nas formulações que dão conta “que no texto moderno o jogo não atinge o absoluto lúdico”, enquanto “o texto pós-moderno é absolutamente lúdico” (KRYNSKI, 2007, p. 123), podemos, em certa medida, associar muitas das passagens do romance em análise (ou outros de Teolinda) à segunda afirmação, entendendo, dessa forma, que a ludicidade seria também um traço a distinguir o romance contemporâneo.

Busquemos ilustrar a adesão do narrador de Teolinda ao conceito do *scriptor ludens*, tomando por base, inicialmente, aquele que, dentre os habitantes invisíveis da Casa, mostra-se, desde o início, como o detentor de um Caderno de Apontamentos que, mais adiante, será objeto de considerações nesse estudo quando tratarmos das possibilidades e impossibilidades da escrita. *Caderno* esse que faz pressentir uma prática de escrita que, afinal, revela-se intimamente associada ao avô Januário e que a ele empresta o ofício de *escriba* da Casa.

Januário, em verdade, havia sido escolhido há tempos para fazer os registros de tudo aquilo de que os demais se recordavam e que temiam, de alguma forma, em

¹² DIAS, Maria Heloísa Martins. ‘A lição de francês de Virita’ e Amar, verbo intransitivo: o jogo amoroso entre língua e linguagem. In: *As distintas margens da escrita literária*. São Paulo: Editora UNESP, 2011, p. 209-225.

algum momento, vir a esquecer. Da inicial relutância em aceitar a incumbência, passou depois Januário, com alguma resignação, a desempenhar as funções voltadas aos registros por escrito da Casa. Não havia dúvidas de que era o mais indicado para desempenhar a tarefa, já que é dado ao leitor o conhecimento de que em vida fora ele sempre um escritor, embora jamais tenha franqueado o acesso dos seus escritos a quem quer que fosse; em vida, passara sempre a correr atrás das palavras, o que o credenciava fortemente, não haveria como negar, como a nenhum outro habitante da Casa, a assumir a tarefa.

Ocorre que o avô Januário já tinha ciência do caráter fugidio das palavras e muito cedo buscava arquitetar estratégias que o deixassem a salvo das armadilhas perpetradas por elas. É nesse ponto que podemos pensar nos *jogos de palavras* que passam a ser citados pelo escriba e que serviriam, ludicamente, para afastá-lo das artimanhas das palavras:

Só isso. Ditados. Parlendas: Maria Rita – leva os ovos – à botica. Da botica a Mirandela – espicha o cu numa sovela. Uma duna tena centena – migalha cigarra – c’os pis c’os pés – conta bem que são dez. Podia ser uma ocupação sedutora, para passar o tempo. Ou mesmo fascinante. (GERSÃO, 1995, p. 50)

Se considerarmos, aqui, que “a escrita carrega consigo o ‘peso da verdade’, isto é, ao serem registradas no papel, as palavras adquirem uma aura de veracidade, pois fica sempre uma ‘prova’ do que foi dito [...]”. (BIROLI, 2004, p. 21), entenderemos a importância que deve ser emprestada a Januário na qualidade de único a se prestar a registrar por escrito as memórias dos habitantes invisíveis da Casa. No entanto, o que se percebe é que o velho escritor não se presta, a rigor, a fixar pela escrita quaisquer das memórias que se apagariam muito em breve, mas, ainda assim, não há como não associá-lo ao conceito do *scriptor ludens*, embora em chave distinta, uma vez que, capitaneados por ele, os demais habitantes são instruídos acerca das regras do *jogo narrativo*: “podia contar cada um por sua vez, como num jogo” (GERSÃO, 1995, p. 37). Entenda-se, no entanto, que o *jogo narrativo* aludido acaba por se materializar, de fato, na verbalização do contar e recontar histórias, muito mais do que no registrar por escrito as memórias que se perdiam.

Além de Januário, mais acima lembrado como personagem concebida em associação com certos aspectos de ludicidade, pensemos agora em Gaudêncio, figura que será aludida igualmente no próximo segmento deste trabalho, e que nesse ponto, interessa-nos principalmente por conta de características a ele atribuídas que o aproximam também do universo lúdico.

Desde as primeiras referências feitas a ele, tomamos ciência de um indivíduo portador de aparência física que o afastava de qualquer parentesco mais próximo com o padre (era afilhado dele), uma vez que a figura do rapaz em nada lembrava a do religioso, contrariando “as más línguas” que o diziam ser filho do padre.

Mas tinha de ser afilhado, porque debalde se lhe procuravam parecenças com a beija caída, o duplo queixo de gordura, os olhitos miúdos, as orelhas em bico do prelado. Muito menos com a sua barriga empinada, os pés tortos ou o nariz vermelhão que assoava com estrondo no lenço de quadrados. (GERSÃO, 1995, p. 141)

E no que diz respeito à personalidade de Gaudêncio, é possível avaliar que algo de jocoso pode ser a ela aproximado, quando se observa de que modo a voz narrativa no romance passa a construir a personagem:

Mas o rapaz era de outra raça. Bastava ver o modo como tirava o chapéu, num gesto largo, que não ficava menos altivo por a inclinação da cabeça parecer funda. E os olhos, então. Aceso como carvões, risonhos, movediços. [...] Os olhos dele pousando-lhe nos ombros, descendo, ficando um momento presos na cintura, insistindo em descer abaixo da cintura. (GERSÃO, 1995, p. 142)

Jocosidade e, além dela, algo de ambiguidade também pode ser atribuída à personalidade de Gaudêncio: “Embora no diabo ele não acreditasse. Nem em Deus.” (GERSÃO, 1995, p. 142). Acresça-se a tais traços também a excessiva proteção que era dispensada a ele pela irmã do religioso, Cristalina, que o julgava não poucas vezes uma criança, embora já contasse com mais de vinte anos.

Contando então com o beneplácito de Cristalina, Gaudêncio “espreguiçava-se longamente e ria” (GERSÃO, 1995, p. 143) e nem mesmo a chegada do padre à casa fazia com que alterasse seus hábitos preguiçosos e despreocupados:

Nem os passos do abade na escada o faziam vestir-se mais depressa, lavar mais depressa a cara na bacia de esmalte. Cada coisa a seu tempo. Eram dias de férias e dispunha deles como um

rei. O abade que esperasse, se fosse caso disso. (GERSÃO, 1995, p. 143)

Encoberto em suas faltas pela irmã do abade, o rapaz não se dava ao trabalho sequer de arrumar seu quarto de dormir, e destoava mesmo dos hábitos da casa, quando abstinha-se até de praticar um ato singelo como o de agradecer pelo alimento que era posto à mesa:

E o abade daria graças ao Senhor pelo alimento que vamos tomar, a Cristalina respirava fundo e dava graças por terem escapado uma vez mais, e ele não dava graças por coisa nenhuma, sorvia com delícia o odor da terrina e achava simplesmente que a vida era boa. (GERSÃO, 1995, p. 144)

Mas o que se pretende destacar da personagem Gaudêncio é o atributo de *prestidigitador* que, dentre outros, era reconhecido nele por Carlota, irmã do patriarca Duarte Augusto, embora não houvesse certeza absoluta dessa impressão, como, aliás, de quase nada a respeito do homem. Tomamos conhecimento, inclusive, de que muito da reputação construída a respeito de Gaudêncio poderia estar sob o domínio de “distorções do tempo e da recordação, e deve ter sido influenciada pela memória colectiva.” (GERSÃO, 1995, p. 144), culminando com a explicação de que ele chegara ao lugar “no mesmo verão que os saltimbancos” (ibidem).

Parece importante, agora, destacar algo dos significados de *prestidigitador* e *saltimbanco*, de modo que o aspecto de ludicidade que reconhecemos em Januário possa também ser explicado em relação a Gaudêncio. Dentre as acepções possíveis atribuídas ao primeiro termo, fiquemos com aquela que explicita, como sentido figurado, “que ou aquele que tem talento para iludir, esconder, escamotear, fingir; mágico”. E das acepções para *saltimbanco*, destaquemos a que informa tratar-se de “pessoa que muda constantemente de opinião, que não é digna de confiança e consideração”¹³.

¹³HOUAISS – *Grande Dicionário Houaiss da Língua Portuguesa*. Disponível em: <<http://houaiss.uol.com.br/busca?palavra=prestidigitador>>. Acesso em: 04 jun 2015. <<http://houaiss.uol.com.br/busca?palavra=saltimbanco>>. Acesso em: 04 jun 2015.

Com isso, parece viável considerar que algo dos atributos de uma espécie diferente de *jogador* possam também ser associados a Gaudêncio, com base em seus talentos de “ilusionista”, de “mágico”:

Para muitos, Gaudêncio, que passou meteoricamente na Vila, durante um verão, ficaria para sempre incluído na categoria dos artistas, disse Inácio. Não é assim de estranhar que alguns o olhassem com indulgência, desconfiança ou cepticismo, porque os artistas eram gente anormal e estranha, sem dúvida curiosa, mas de quem não era aconselhável andar perto. (GERSÃO, 1995, p. 146)

E o ilusionista Gaudêncio, a preparar seus dotes de jogador, passa a expor, em determinado ponto do Capítulo 15 do romance – “História de Carlota e Gaudêncio”, suas habilidades de artista:

Lá, explicava Gaudêncio, com a sombrinha na mão e voltando-se na direção de ambas, lá era tudo azul e verde, tudo mar e floresta, e amarelo de sol, disse Ercília. E não havia inverno nem outono, era sempre verão e primavera. Com pássaros de todas as cores e tamanhos cantando, o menor dos quais era o beija-flor, um pássaro tão inacreditável que parecia inventado. (GERSÃO, 1995, p. 149-150)

O excerto acima destacado pode servir de exemplo da espécie de preparação levada a efeito por Gaudêncio com o intuito de impressionar sua audiência a respeito das belezas que se encontrariam em Pernambuco, no Brasil: a ilusão da onipresença das belezas naturais e da multiplicidade das cores e da presença fascinante de pássaros de todos os tamanhos culminará, pouco mais adiante, com a entrada em cena do prestidigitador, que transforma o discurso das cores em número de malabarista, que maneja com habilidade, agora, bolas multicoloridas e que, por força dessa “apresentação”, não deixa dúvidas acerca de sua destreza lúdica:

Atirando para o ar bolas de cores diferentes, que se cruzam no ar, em desenhos complicados, enovelam-se, voltam-se sobre si mesmas, sobem mais, e quando começam a descer o malabarista atira ainda outra e outra – ele jogava, no meio da arena, e elas eram as duas espectadoras. (GERSÃO, 1995, p. 150-151)

E é como se o jogador Gaudêncio tivesse o poder de promover a permanência do jogo, de recomeçá-lo a qualquer momento, de não permitir que, por qualquer eventualidade, se desse o cessar do número:

[...] as bolas sobem mais, vão chocar de repente lá no alto e estilhaçar-se no chão, porque algures, algures, uma nota discordante resvala do lugar e toda a construção vai ruir – mas Gaudêncio estende a mão e as bolas obedecem, voltam ao ponto de partida, certeiras, rápidas, como animais amestrados, e ele pode a qualquer momento recomeçar o jogo, lançar de novo uma bola e outra que sobe no ar e lá no alto se incendeia. (GERSÃO, 1995, p. 151)

Por fim, é ainda relevante observar que o narrador-jogador encontra a sua mais perfeita tradução na análise da própria estratégia levada a efeito pela autora Teolinda Gersão na obra *A Casa da Cabeça de Cavalo*. Por meio da concepção de uma estratégia narrativa que não se fixa a um narrador e nem a uma versão definitiva para a matéria narrada, a autora exercita sua ampla liberdade enquanto ficcionista, instaurando em meio a um concerto de múltiplas vozes e múltiplas histórias, como num quebra-cabeças, uma voz narrativa que se combina com as demais e ao mesmo tempo se individualiza, entretecendo a sua voz na trama narrativa e dispondo as falas às suas personagens. Como num jogo. O *jogo da escrita*.

2.5. O jogo das histórias: na História e no mito

Utilizemos agora, como mais uma das exemplificações do processo recorrente no romance em análise, o de contar e recontar histórias, alguns segmentos do capítulo 14, intitulado “Memórias de Carlota”.

Lembremos que *Carlota* é uma das figuras femininas da casa – além de *Umbelina*, *Maria do Lado*, *Virita*, *Eugênia* e *Maria Badala* – irmã do patriarca *Duarte Augusto*, e que vai se envolver com *Gaudêncio*, afilhado do padre e a respeito de quem, como é recorrente no romance, não se tem absoluta certeza de quase nada. Dessa forma, alguns também diziam (“as más línguas”) que ele não era afilhado e

sim filho do padre; para muitos outros, como para a própria Carlota, o homem era uma espécie de *clown*, um artista, um saltimbanco; outros também diziam que o seu talento maior era o de transformar as coisas, atribuindo-lhe, então, habilidades de prestidigitador.

O fato é que Gaudêncio partirá para Pernambuco e deixará Carlota a bordar, sempre à sua espera, tal qual a Penélope, personagem arquetípica. Nesse ponto, é importante lembrar que todas as figuras e fatos acima destacados são originários das narrativas de memória construídas pelos habitantes invisíveis da casa e, como pano de fundo “oficial”, a alusão ao episódio da fuga da família real portuguesa é realizada igualmente por meio de mais de uma versão. A fuga se deu para salvação do trono português ou por medo da invasão francesa?

Examinemos, ainda que brevemente, o que nos revela o discurso da História¹⁴:

O príncipe regente, a rainha, toda a família real, embarcaram nos navios que estavam concentrados no Tejo e foram instalar-se no Brasil. Acompanharam-nos muitos nobres, muitos comerciantes ricos, os quadros superiores da administração, os juízes dos tribunais superiores, toda a criadagem do paço. No total, eram cerca de dez mil pessoas, que incluíam a quase totalidade dos quadros do aparelho estadual. A retirada para o Brasil fora, no ano anterior, combinada com a Inglaterra. À aproximação dos Franceses, o embaixador inglês exigiu que a viagem se fizesse, ameaçando apresar as naus portuguesas que estavam diante de Lisboa no caso de elas não fazerem vela para o Brasil. (SARAIVA, 1987, p. 267)

Os fatos acima narrados dão conta do episódio histórico das chamadas “invasões francesas”, reconhecidamente um período traumático da História de Portugal.

Já no Brasil, “com a mudança dos órgãos da administração central, [...] o Rio de Janeiro tornou-se efetivamente a capital portuguesa” (SARAIVA, 1987, p. 273).

Vejamos agora, pela análise de segmentos do romance de Teolinda, de que forma o episódio histórico é retratado:

¹⁴ SARAIVA, José Hermano. *História concisa de Portugal*. Lisboa: Publicações Europa-América, 1987.

Gente correndo em Lisboa, disse Inácio. Da Ribeira das Naus embarcam muitos, em grande confusão e alarido, nobres, cortesãos, fidalgos, criados, súbditos, amigos, salva-se quem pode, embarca quem forceja e passa, com bagagem ou sem ela, com mulher e filhos ou sem eles, com chapéu ou sem chapéu, grita-se, empurra-se, rasga-se o fato e roubam-se os haveres de quem rompe caminho por entre a multidão que se atropela. (GERSÃO, 1995, p. 130-131)

Fica evidenciada, como era de se esperar, a diferença de registro entre texto factual e texto literário a tratar de um mesmo episódio, mas o que se quer destacar, além dessa constatação, é que a “pequena história” de Carlota é encaixada na narração histórica do romance de modo a se perceber a presença da estratégia de utilização do jogo das histórias também a contaminar a “grande História”. Dessa forma, a irmã de Duarte Augusto é referenciada, na narrativa conduzida por Ercília, em meio à balbúrdia causada pela movimentação enorme de pessoas que buscavam as embarcações que se dirigiriam ao Brasil em companhia da família real portuguesa. Aflita, Carlota busca explicar que teria o direito de embarcar, já que era aguardada a sua chegada em Pernambuco:

Carlota sentou-se a meio da escada, disse Ercília. Viu-se também no meio deles, perdida em terra, com um xaile aos ombros e tremendo de frio, no meio de malas, baús, fardos, caixotes partidos, entre gente que se espalha em gritos por Belém inteiro, e ela correndo no cais, de um lado para o outro, aflita, com um papel na mão onde se explica que é esperada em Pernambuco, e que tem o direito de embarcar. (GERSÃO, 1995, p. 131)

Nesse ponto, parece oportuno trazer algo das formulações de Márcia Valéria Zamboni Gobbi¹⁵ acerca dos expedientes utilizados pela literatura para reordenar a História.

Assim, ao afirmar que “os meios de expressão que permitem a organização da narrativa ficcional são os mesmos que instrumentalizam a narrativa histórica”, citando proposições teóricas de Roland Barthes, complementaré, explicitando que “discursivamente, nada diferencia a narrativa histórica da ficcional”. (GOBBI, 2011, p. 27).

¹⁵ GOBBI, Márcia Valéria Zamboni. *A ficcionalização da História – mito e paródia na narrativa portuguesa contemporânea*. São Paulo: Editora UNESP, 2011.

Também BIROLI (2004, p.73) contribuirá para a discussão que envolve aspectos de assimilação e diferença entre ficção e História ao atestar que “[...] a validade do discurso histórico [...] é colocada em questão no romance, pois com sua aura de verdade, o discurso histórico tenciona fazer crer que só existe uma versão dos fatos, aquela que a História pretendeu consagrar”.

Em afinidade com o ritmo geral empregado na obra de Teolinda, as histórias se sucedem pelas vozes narrativas dos habitantes invisíveis que vão reconstruindo as tramas de Carlota e a da História, preservando a sensação de vertigem proporcionada pela superposição de versões e pelo acrescer de pormenores que vão tecendo continuidades e retomadas. Dessa forma, no que se refere à história de Carlota, uma nova versão é proposta, agora por Carmo, como alternativa à narrada por Ercília:

– Ah, não assim, não assim, disse Carmo. Que se vão embora os reis, que partem mais adiante, da Ericeira, que se vá a princesa viúva, a infanta, os príncipes, as camareiras mores e as amas de leite [...] que se vão embora todos [...] – ela partiu com Gaudêncio de outro modo, muito antes deles e noutro barco, num dia em que havia um céu muito claro e o Tejo se espalhava, largo e límpido, diante de Lisboa. (GERSÃO, 1995, p. 131)

Observamos, então, que a nova versão para a partida de Carlota destaca agora que ela e Gaudêncio estavam alheios à balbúrdia causada pelo embarque da família real, uma vez que ela se dera muito antes do acontecimento histórico. Esse jogo de assimilação e descolamento das histórias individuais em relação a um momento histórico tão patético é o que permite dar colorações diversas ao caso de Carlota e Gaudêncio, de modo que oscile entre o romantismo lírico e o tragicômico.

E no que tange à narrativa de mais de uma versão não apenas para a “pequena história” (a de Carlota) como também para a “grande História”, sirva de ilustração desse movimento a narrativa conduzida por Horária e que trata do suposto naufrágio que acometeu as embarcações que se dirigiam ao Brasil:

Mas no dia seguinte veio um temporal que espalhou os barcos dos reis aos quatro ventos, disse Horária. Contou-se na Vila, muito tempo depois, com grande maravilha: todos perdidos no mar, oito naus, três fragatas, três brigues, uma escuna, uma charrua e vários navios mercantes, e ainda uma galera que fugiu por entre as balas, da Ribeira, quando já o Jinó tinha entrado em Lisboa. Já não havia

que comer e escasseava até a água a bordo, e foi tudo uma desolação e um desconforto, porque também os reis podem morrer de fome, sede ou frio, como qualquer um, e não se deve pensar que não são filhos de Deus como a gente. (GERSÃO, 1995, p. 132)

No capítulo em análise, temos então uma das “pequenas histórias” ou uma “história privada” entrelaçando-se com a chamada “grande História” ou “História pública (oficial)” e promovendo sua reinterpretação através dos detalhes, afetos e juízos que a narrativa literária é capaz de conceber e relatar. É a esse aspecto que podemos denominar de particular concepção de História, a praticada por Teolinda Gersão.

Além da História, a “pequena história” de Carlota presta-se também a ilustrar o processo de retomada (em novas bases) de um dos mitos mais conhecidos da Antiguidade Clássica: o mito de Penélope. Ocorre que, já desde as linhas iniciais, é possível antever que algo de sombrio subverterá o mito, nessa retomada, realizando também a sua releitura:

O lençol bordado de Carlota, disse Ercília. Os pontos de cruz, miúdos, em fileiras muito juntas, todos os fios contados. Os olhos ardendo. A luz e a sombra misturadas, a chama torta da vela, pingos de cera caindo do castiçal [...] O medo no corpo, disse Carmo. (GERSÃO, 1995, p.129)

E, sobretudo no segmento abaixo descrito, todo o caráter sombrio e de subversão do mito se apresentará de forma mais evidente quando o discurso de Ercília (habitante invisível que “conduz” a história no momento) se entrelaça ao da própria Carlota, para introduzir, como narrativas encaixadas, a temática ligada ao universo dos feitiços, das bruxas e das bruxarias, num desfecho que já se prenunciava sobremaneira afastado do mito original e bastante aproximado do fantasmagórico:

e diziam e diziam e ela bordava e bordava e continuava a contar os fios, mesmo depois de a Casa se fechar e não se saber se era noite ou dia, disse Ercília. Bordava e espetava os dedos, uma agulha em cada dedo e cinco na palma da mão, sobre as linhas da vida, e o sangue corria nos sulcos do destino e manchava o lençol e ela tocava no sangue com a língua e pensava em Gaudêncio, e armava um feitiço com o sangue, a vela e a cruz, ninguém vai dar conta de que a cruz se esconde no bordado, ninguém vai descobrir

o feitiço, pontos da cruz da minha sina, Gaudêncio meu Cristo e minha cruz. (GERSÃO, 1995, p. 130)

Retomando Benjamin (1994) e suas observações acerca da relação entre o trabalho manual e o dom de narrar histórias, podemos considerar que o bordar contínuo de Carlota presta-se também a reforçar tal expediente, uma vez que no contexto do romance há a necessidade de se prolongar a retomada do fiar e do contar, para a preservação da memória, que só se perpetua através da persistência das histórias.

De modo similar, embora com significado distinto, no mito de Penélope temos o ato contínuo, da esposa de Odisseu, de tecer a trama da mortalha em honra do marido durante o dia, e o de desfazê-la à noite, com o objetivo, no caso, de perpetuar a sua condição de esposa intacta à espera do marido ausente.

Maria Heloísa Martins Dias (2011, p. 168), ao abordar as infiltrações do mítico na obra de Teolinda Gersão¹⁶, lembra que “o que é importante perceber [...] é o tratamento singularizado dado aos mitos por uma linguagem narrativa que os recria, em seus procedimentos de construção, para gerar novos significados”.

Há, no caso de Carlota, a permanência do mito de Penélope, não há dúvida quanto a isso. No entanto, sua retomada se dá por intermédio de alterações profundas, no que se refere ao sentido, aos novos significados associados ao ato de bordar, por meio da recriação ou subversão desse mito, aproximado, agora, a um universo sombrio, como mais acima destacamos, povoado de alusões às práticas dos feitiços, das bruxas e das bruxarias, como também acrescentando ao bordado o *pathos* cristão, ao incluir, na simbólica narrativa que Carlota borda, o crucifixo e o sangue que nela se misturam. Toda essa miscelânea de fios só vem ratificar a relação simbiótica que se opera entre o mito e a literatura.

Ainda nos termos de Dias,

Se os mitos permanecem com toda a força de sua simbologia, não é porque esta seja imutável, e sim porque as leituras que ela possibilita vão modificando esses significados originais, instaurando

¹⁶ DIAS, Maria Heloísa Martins. Infiltração do mítico na narrativa de Teolinda Gersão. In: *As distintas margens da escrita literária*. São Paulo: Editora UNESP, 2011, p. 167-179.

novas funções para as imagens mitificadas ou já codificadas.
(DIAS, 2011, p. 168-9)

Dessa forma, a linguagem literária, procedendo a um trabalho de reinterpretação da componente simbólica do mito, promove a sua instauração, em novas bases, e a partir da explicitação de novos significados que a ele são incorporados.

Neste ponto, parece oportuno trabalhar com algumas das formulações propostas por Italo Calvino¹⁷ acerca do *mito na narrativa*, com o intuito de buscar uma explicação mais efetiva para as relações possíveis entre Literatura, Mito e História.

Buscando, a princípio, destacar a ação primordial de um remoto contador de histórias, o autor dirá que

O primeiro contador da tribo começou a dizer palavras, não para que os outros lhe reenviassem outras palavras previsíveis, mas para experimentar até que ponto estas palavras podiam combinar-se umas com as outras, gerar-se umas às outras. Isto, a fim de deduzir uma explicação do mundo do fio de todo discurso-narrativa possível [...] (CALVINO, 1977, p. 75)

Depreende-se do excerto, que a arte da narrativa está ligada a um processo combinatório entre as palavras, e esse processo seria explorado pelo contador com o objetivo de gerar as narrativas e, por extensão, uma explicação do mundo, incluindo nela o próprio discurso da História. Assim, “o desenrolar das histórias permitia certas relações entre os diversos elementos e não outras; certas sucessões e não outras: a proibição devia vir antes da transgressão, a punição depois da transgressão [...]” (ibidem), entendendo-se, dessa forma, uma sequência combinatória bem definida.

E em relação ao mito, nos termos de Calvino,

[ele] é a parte escondida de toda história, a parte subterrânea, a zona ainda não explorada porque faltam ainda as palavras para chegar até lá. Para contar o mito, a voz do contador no meio da reunião tribal quotidiana não basta. É preciso lugares e reuniões

¹⁷ CALVINO, Italo. A combinatória e o mito na arte da narrativa. In: LUCCIONI, G. *et al. Atualidade do mito*. São Paulo: Duas Cidades, 1977, p. 75-80.
A obra é uma coletânea de artigos que tem por tema o “mito”, publicados originalmente na revista *Esprit*, no. 402, abril de 1971.

especiais. A palavra também não basta; o concurso de um conjunto de signos polivalentes, isto é, um rito, é necessário. O mito vive de palavra mas também de silêncio; um mito faz sentir sua presença na narrativa profana, nas palavras quotidianas; é um vácuo de linguagem que aspira as palavras no seu turbilhão e dá forma à fábula. (CALVINO, 1977, p. 77)

Compreende-se, então, que para a expressão do mito, nos termos de Calvino, não basta o processo combinatório das palavras, sendo necessário também, para além de um lugar especial de reunião e interlocução, que no romance muito bem se resolve na cerimônia do chá de uma casa vazia e plena de passado, “um conjunto de signos polivalentes”, ou “um rito”. Palavra e silêncio contribuiriam igualmente para o surgimento do mito, considerando-se que o conceito de silêncio mantém relação com o que não pode ser dito, com o *interdito*.

Por outro lado, é próprio da literatura seguir “itinerários que costeiam ou transpõem as barreiras das interdições, que levam a dizer o que não podia ser dito;” (CALVINO, 1977, p. 77). Portanto, ainda com base no “jogo combinatório” levado a efeito pelo contador de histórias, até mesmo o mito tenderia a ser expresso e a se cristalizar, ainda que definido como um “vácuo de linguagem”.

Com isso,

O mito brotado do jogo combinatório do contador tende em seguida a se cristalizar, a se fixar em fórmulas; ele passa da fase mitopoética à fase ritual: das mãos do narrador às dos organismos tribais encarregados da conservação e da celebração dos mitos. (CALVINO, 1977, p. 79)

Calvino refere-se ao mito, em suma, enquanto elemento que, ao fixar-se numa fórmula, por força do jogo combinatório das palavras, torna-se rito e objeto de celebração. Ainda, é também o mito “que aspira as palavras no seu turbilhão e dá forma à fábula”. E também à História, investindo-a de sentido.

Interessa-nos, pois, perceber que, dessa relação triangular entre História, Mito e Literatura, cumpre a esta última, pela pena de Teolinda Gersão, não se permitir tal fixação, ainda que a narrativa seja fruto desse ritual diário de interlocução dos fantasmas a narrar. Porque o jogo das histórias, em suas tramas e desfazimentos, mantém acesa a chama mitopoética da palavra que se repete, se borra e se desfaz.

3. Nas tramas da *Casa*: um fio a puxar por outro, a puxar...

3.1. As meninas da Casa

As histórias do núcleo familiar da *Casa da Cabeça de Cavalo* passam a povoar as páginas do romance sobretudo a partir do Capítulo 8 – “Retrato de Maria do Lado e de Virita”. É a partir dele que tomamos conhecimento, pela narração dos antepassados, dos pormenores iniciais envolvendo as mulheres da Casa:

As meninas da Casa eram cinco, mas duas já estavam casadas, Mariana vivia agora no Orelhudo e Doroteia em Vale de Ovelha. Na Casa, além do pai, Duarte Augusto, e da tia Carlota, tinham ficado Maria do Lado, Eugénia e Virita. (GERSÃO, 1995, p. 77)

Assim, além das duas que já estavam casadas quando tem início a narração, apenas Maria do Lado e Virita terão lugar de destaque nas histórias, sem contar Carlota e Umbelina, respectivamente tia e mãe delas. De Carlota, já dedicamos alguma análise em segmentos anteriores deste trabalho; de Umbelina, trataremos pouco mais adiante.

Antes, no entanto, de focalizarmos os papéis antagônicos de Maria do Lado e de Virita, vejamos de que forma Eugénia é apresentada pela voz narrativa no romance:

Eugénia existia pouco, disse Januário, ou pelo menos os outros não davam pela sua existência, a não ser quando tinha aqueles ataques de asma em que respirava com esforço, como se cada inspiração fosse a última. [...] Nessa altura ela desaparecia no meio do fumo dos papéis fumigatórios azotados, que aspirava diretamente, à medida que o papel ardia. (GERSÃO, 1995, p. 77-78)

É importante destacar, como em outra parte deste trabalho já o fizemos (veja Capítulo 1, item 1.4, pág. 36) que o gênero romance apresenta certas marcas de permeabilidade a outras linguagens, o que é perceptível no ponto a seguir, com a transcrição do rótulo dos papéis fumigatórios que eram utilizados por Eugénia. Aqui,

a “linguagem farmacêutica” é incorporada à narrativa, de forma semelhante à que já fora observada quando da incorporação da “linguagem cartorial” no segmento anteriormente destacado:

Na caixa de metal, que se conservou, podia ler-se em letras pretas na tampa dourada: “Contra toda a espécie de asma ou sufocação por crônica que seja. Basta queimar um papel dentro do quarto, tendo de antemão fechado portas e janelas. Utilize-se o incinerador. Peça-se o folheto que se distribui gratuitamente”. (GERSÃO, 1995, p. 78)

A reduzida importância de Eugénia em relação às duas irmãs pode também ser atestada por certas formulações presentes nos excertos acima reproduzidos, quais sejam, “Eugénia existia pouco”, “desaparecia no meio do fumo dos papéis fumigatórios”, além de uma curiosa observação que se pode deles inferir: enquanto Mario do Lado e Virita desempenhariam papéis antagônicos no curso das histórias familiares que passavam a ser exploradas, a Eugénia ficava reservado apenas o contato com os papéis fumigatórios, responsáveis, ao final, por auxiliar no processo literal de apagamento e anulação dessa personagem. Essa suposta ironia coloca a personagem *em apagamento* como sintoma de um ambiente familiar *irrespirável*, sobretudo às mulheres que viveram sob o jugo e desmandos de Duarte Augusto, o patriarca.

Maria do Lado, a filha mais velha, é apresentada como aquela que, após a morte da mãe, assumira a condução da Casa e colocara o dever acima de todas as coisas: “substituíra o prazer pelo dever, e com o tempo o dever apoderou-se de tal modo que quase constituía um prazer, ou pelo menos preenchia o seu espaço”. (GERSÃO, 1995, p. 78-79). E todas as obrigações a que se entregava envolvendo a administração da casa faziam também com que se esquecesse de si própria, relegando a segundo plano certas particularidades marcadamente femininas, tais como as associadas às pequenas vaidades:

Entregue ao dever, ela esquecia. Esquecia que tinha vinte e oito anos, que uma pequena ruga aqui e ali lhe começava prematuramente a despontar na face, que já encontrara com surpresa alguns cabelos brancos ao escovar o cabelo no espelho, descoberta que logo remediara arrancando uns e escondendo os outros debaixo dos bandós, que passou a apertar com mais força.

A partir daí olhou-se ainda menos no espelho [...] (GERSÃO, 1995, p. 79)

Entregue, assim, a um processo de esquecimento de si, Maria do Lado, por conta do simbólico ato de arrancar alguns e “apertar com mais força” fios brancos de cabelo que insistiam em se rebelar e se mostrar como os anunciadores da passagem implacável do tempo, também aprisiona, pelo esquecimento, na imagem de um espelho que não a reflete, a mulher vaidosa e improvável que jamais fora. A ela restava, como papel a desempenhar na ausência da mãe, o cuidar da casa e dos seus afazeres.

Sua pequena estatura, que já a fizera sofrer na adolescência, explicava também, ao menos parcialmente, algo da posição ativa do corpo que, por instinto, preservava. E a severidade imposta à cabeça, igualmente sempre erguida, compensava os centímetros a menos por meio de uma concentração de esforços que poderia passar a imagem de uma pessoa menos diminuta. Por conta de sua estatura, o tratamento que Maria do Lado dispensava a todos revelava um ar autoritário, ainda como uma espécie de compensação, e pelo temor de não ser levada a sério.

No entanto, assumir o seu papel de dona da Casa na ausência da mãe não fora algo que se impusesse sem resistência por parte das outras mulheres – a tia Carlota e, mais ainda, a criada Maria Badala: “Carlota achou que naturalmente deveria substituir a cunhada, mas a sua atitude era mais convenção que convicção.” (GERSÃO, 1995, p. 80) e, muito rapidamente e até com certo alívio, abandonara a pretensão a “um encargo que não encarava sem custo.” (ibidem). Restava, ainda, a oposição de Badala, que “era muito mais velha, tinha-as criado a todas, sabia governar a Casa e estava pronta a assumir essa tarefa.” (ibidem). Dessa forma, a criada buscara convencer Maria do Lado que a missão a que se propunha era muito grande, mas cedera, afinal, e a deixara só na sua decisão, concluindo que “alguma coisa lhe dizia que Maria do Lado era infeliz, e que contra o sofrimento dos outros não valia a pena lutar.” (GERSÃO, 1995, p. 81).

E acerca de sofrimento, a própria Maria do Lado, como a ratificar a conclusão de Badala, resignava-se e até compreendia a sua espécie de destino traçado desde o berço e associado ao sofrer com a lembrança do seu nome, “que evocava o

sofrimento de Cristo, o lado trespassado pela lança, as gotas de sangue e suor correndo.” (GERSÃO, 1995, p. 81). Cumpre, entretanto, destacar certa abertura de sentidos que ultrapassam essa explicação de um modelo cristão que a personagem tomara para si: a expressão *do Lado* não deixa esquecer certa marginalidade a que fora fadada pela própria constituição física que a relegava à sombra de Virita, a irmã mais jovem, bela e vaidosa.

Ao mesmo tempo em que se tem, então, um papel na ordem das coisas bastante bem definido no que se referia a Maria do Lado, acerca de Virita, observa-se exatamente o contrário da irmã mais velha. E os índices que apontam para esse antagonismo de papéis passam a ser acumulados pelas vozes narrativas em jogo no romance.

Inicialmente, enquanto Maria do Lado amargava desde muito jovem uma pequena estatura e observava com desgosto que a esperança de ficar mais alta não se concretizava, “Virita crescia, esguia e alta, graciosa também, como uma flor a que regassem os pés.” (GERSÃO, 1995, p. 79). E pelas impressões de Maria Badala:

Virita era um doce, um encanto, uma rosa, dizia, o melhor coração da redondeza, a mais fina, a mais bonita – oh, sobretudo de longe a mais bonita. Dentro de si adoptou-a, e só a ela, como sua filha, embora jurasse a pés juntos que amava igualmente a todas, e sonhou que um dia, quando ela crescesse, o mundo inteiro se abriria a seus pés. (GERSÃO, 1995, p. 81)

Virita sabia de sua beleza e gozava dessa certeza dia após dia. E, ao mesmo tempo em que a irmã mais velha abdicara de ter a sua imagem refletida no espelho, Virita “gostava de viver e conviver, porque os olhos dos outros eram espelhos lisonjeiros que lhe devolviam, confirmada, uma imagem sorridente de si mesma.” (GERSÃO, 1995, p. 81).

Em dias de festa, Maria do Lado reservava toda a sua atenção e cuidados para a Casa, enquanto Virita preocupava-se consigo mesma, disponível e atenta apenas em ser admirada por todos. À irmã mais velha, restavam as inúmeras tarefas que deveriam ser executadas para que todos os seus instantes pudessem ser preenchidos com as obrigações domésticas e de preparação do evento:

Mandava limpar vidros e cristais, polir metais e pratos, sacudir tapetes, engomar cortinas e toalhas de renda, pensava e organizava em pormenor o banquete, reservando para si própria a tarefa de fazer a maior parte dos doces. Em tudo isso punha uma energia e um brio que depois não encontrava mais dentro de si quando a festa verdadeiramente começava: diluía-se nas coisas, desaparecia de certo modo na Casa. (GERSÃO, 1995, p. 82)

Com isso, de certa forma, Maria do Lado aproxima-se da irmã do meio, Eugénia, uma vez que termina também por anular-se e desaparecer na Casa, soterrada pelas obrigações domésticas que promoviam a sua dissolução entre as tarefas, exatamente como se dava com Eugénia.

Como o centro das atenções, Virita, por outro lado, mostrava-se “viva e alegre, se movia na sala, falando com todos, envolvendo-se na companhia dos outros, e naturalmente, sem transição, estava sempre a dançar com alguém.” (GERSÃO, 1995, p. 82). E desempenhava uma espécie de jogo de sedução com o par de momento que se enredava pelos seus encantos, permitindo-se uma pequena pausa para descanso apenas quando tinha a certeza de que fora bem sucedida no jogo:

Quando já tinha preso o seu par com uma conversa animada e certamente divertida, como se podia depreender pela forma como riam, quando já lhe deixara no corpo o desejo do corpo dela, subtilmente instilado por um certo modo de pousar na dele a mãozinha leve, soltando-a por vezes como por acaso e tornando a dar-lha, quando tinha a certeza de ter semeado o seu encanto aos quatro ventos [...] sentava-se com um leve suspiro na cadeira mais funda que encontrava, [...] (GERSÃO, 1995, p. 83)

Ocorre que, como expediente que se repete na estrutura narrativa do romance em análise, a sorte das meninas da Casa será deixada momentaneamente em suspenso para uma rápida pausa que introduz e encaixa um segmento que se propõe a apresentar Duarte Augusto, o patriarca, e a mãe das meninas, Umbelina. Assim, anuncia-se e deixa-se o “gancho” em aberto para retomada posterior da narrativa (lembramos do *aspecto folhetinesco*, já anteriormente aludido no Capítulo 1 deste trabalho) quando será puxado o fio para a noite em que o francês chegara e, confirmando as expectativas gerais, interessa-se por Virita e, pouco depois, é recebido por Duarte Augusto “numa pequena entrevista sem testemunhas”. (GERSÃO, 1995, p. 84).

Antes, no entanto, e em linha com a proposta da sequência do romance, tratemos do capítulo “Retrato de Duarte Augusto e de Umbelina”, deixando de lado, por ora, o patriarca da Casa ou, aludindo a ele, apenas naquilo que se fizer necessário para explicitar mais detidamente algo das características da mãe das meninas e de sua compreensão tardia de que, ao adentrar a Casa, passara a disputar um jogo sem regras.

3.2. Uma mulher, um homem e um jogo sem regras

A primeira impressão de Umbelina ao chegar à Casa da Cabeça de Cavalo deu conta de ter encontrado a “terra prometida”, com uma “vinha, muito verde, [que] estendia-se a perder de vista no terreno plano, entremeada aqui e além com árvores de fruto carregadas” (GERSÃO, 1995, p. 88), em tudo diferente de sua região serrana de origem, reconhecida por ela como solitária e pouco acolhedora. Tomamos ciência também de que pertencia a um ramo distante e menos favorecido economicamente da família – o dos primos de Chão de Moinhos – e chegara ao lugar a convite da mãe de Duarte Augusto.

Toda a paisagem do lugar, bem como os seus ares, impressionaram favoravelmente a mulher e deram-lhe igualmente a impressão de que

[...] a Casa era generosa, [...], com aquela azáfama da gente preparando a festa, enchendo os armários de roupa branca e carregando as prateleiras da cozinha e da copa com fruta que cheirava intensamente, mal se abria a porta, como se também lá dentro tivesse crescido um pomar. (GERSÃO, 1995, p. 88)

E era com uma ponta de desânimo que se recusava até a pensar “que poucos dias depois tinha de voltar outra vez para os montes, para a casa perdida lá no alto, a que o vento arrancava as telhas no inverno.” (GERSÃO, 1995, p. 88).

Nesse ponto, é importante destacar que a solidão do lugar onde morava era potencializada, em seu íntimo, pelo

[...] ruído mais selvagem do vento, soprando nas cabaças presas às velas, em alguns dias tão forte que se assemelhava a um grito. Nesses dias ela tapava a cabeça debaixo da roupa para não o ouvir, porque ele se levantava como uma voz humana, como se fosse a voz dela mesma, gritando de solidão. Rebentando de solidão. (GERSÃO, 1995, p. 89)

É possível ainda considerar que a existência de Umbelina associava-se a um sentimento profundo de infelicidade e que já se mostrava num nível próximo do insuportável, uma vez que “não aguentava mais os caminhos sombrios, debaixo das árvores cerradas, nem os grandes descampados pedregosos, de erva escassa.” (GERSÃO, 1995, p. 89). De modo diverso ao que encontrava na Casa, com seus pomares e ares amenos, dispunha apenas da “avareza da terra seca, do vento maninho. Nada nascia, nem germinava, nas pedras e no vento. Uma terra sem dádiva, feita de ódio. Rarefeita e vazia como o ar.” (GERSÃO, 1995, p. 90).

Importa também destacar que o forte contraste que se observa entre a região de Chão de Moinhos e a Vila na qual se localizava a Casa encontra, talvez, a sua melhor expressão no paralelo, tomando por base a sua morfologia, entre os frutos típicos de um e de outro lugar. Assim, enquanto na região de Umbelina se nota apenas a presença das oliveiras e de seus frutos diminutos, as azeitonas, a mulher espera e quase exige da vida “uma dádiva gratuita, a que se sentia com direito, como se por exemplo uma oliveira torcida de repente lhe pudesse deixar cair no regaço o milagre de laranjas ou maçãs.” (GERSÃO, 1995, p. 90. Os grifos são nossos), reproduzindo algo da fartura da Casa em sua triste região serrana e de terra avara. Compreende-se e reforça-se, assim, a primeira impressão experimentada pela mulher de associar o lugar da Casa com a “terra prometida”.

Terra prometida ou paraíso: aos olhos de Umbelina, a Casa passa a significar um lugar de maravilhas, e

A maior de todas seria o facto de o filho da Casa, que era jovem e bonito e se chamava Duarte Augusto, ainda antes de acabarem as festas, pedir à tia Violante permissão para namorá-la, enquanto não ia ele mesmo fazer esse pedido a seu pai, num carro de cavalos, pelos caminhos desolados da serra. (GERSÃO, 1995, p. 91)

Ocorre que bem cedo Umbelina tivera conhecimento do destemperado de Duarte Augusto, de sua incapacidade de dominar a própria ira, “das suas oscilações de humor, da irritação que de repente, sem motivo aparente, qualquer nada lhe causava.” (GERSÃO, 1995, p. 91). Mas a mulher procurava relevar esses traços de personalidade, atribuindo ao caráter pouco amistoso de Duarte a explicação precisa da “falta de compreensão e de afecto, de que ele se julgava vítima, e por outro lado a uma existência demasiado fácil, porque o facto é que ele não conhecia como ela os aspectos duros e reais da vida.” (GERSÃO, 1995, p. 91). E depositava na força do seu amor ao homem a solução para todos os problemas que pudesse vir a enfrentar em relação ao comportamento de Duarte Augusto: através do amor, seria Umbelina capaz de fazer com que ele se sentisse feliz.

No entanto, em se tratando de Duarte Augusto que, nos termos de Jacoto, em ensaio já citado, “representa mais do que uma autoridade doméstica qualquer: é o patriarca da Casa portuguesa, com seus traços arquetípicos que reúnem, num só espírito, a prepotência e a vitimização” (2009, p. 110), não haveria amor que pudesse operar tal milagre, embora apenas ao longo da vida é que Umbelina se daria conta disso.

Dessa forma, em nada se modificara a personalidade do homem, revelando-se diversa, apenas, a constatação “de que agora encontrava nela [Umbelina] uma desculpa fácil e próxima para o seu enorme desencontro com o mundo, de que aliás sempre se recusaria a tomar consciência.” (GERSÃO, 1995, p. 92). Umbelina passava agora a representar para Duarte Augusto a expressão máxima e bem acabada de toda a culpa.

E o que é perceptível, então, do ponto de vista da personalidade da mulher, é uma tomada de consciência que apontava para uma total incompreensão, a despeito de todas as tentativas levadas a efeito no sentido de descobrir uma saída para os conflitos “que, bem entendido, estalavam sempre.” (GERSÃO, 1995, p. 92). Impossibilitada, pois, da apreensão das regras do jogo, Umbelina “não foi capaz de entender que aquele jogo era sem regras e que, o que quer que ela fizesse, ele a culparia sempre de tudo, e finalmente de existir” (ibidem).

Lembramos, mais acima, da condição de patriarcalismo associada a Duarte Augusto. Pois bem: retomemos ainda, que uma das estratégias utilizadas por

Teolinda Gersão no romance, é o da desconstrução da figura de autoridade representada pelo patriarca, através da resistência, pelo riso, levada a efeito pela figura de Maria Badala, como analisamos.

No caso de Umbelina, resta a constatação do insucesso do elemento feminino que sucumbe à opressão de um inimigo “que lhe parecia onipotente e invisível” (GERSÃO, 1995, p. 92). A mulher, ao invés de rebelar-se e resistir, interioriza a visão do opressor e perece, “esmagada por tanta culpa, esgotada por uma luta inglória” (*ibidem*).

E no fim da vida, num trajeto de retorno às origens e de negação de uma “terra prometida” que, ao final, se mostrara inexistente, a mulher “se desinteressou do real, como se ele a tivesse excessivamente cansado” (GERSÃO, 1995, p. 93) e voltou-se à serra solitária e inóspita dos seus anos de juventude e que, aos seus olhos, “aparecia-lhe agora como um lugar perfeito, por onde julgava caminhar, sozinha, quase feliz (*ibidem*).

Destaquemos, por fim, que a antiga criada Maria Badala representa, no romance, uma figura feminina de força, exatamente o oposto do que se passa com Umbelina, uma vez que, de modo diverso, a serviçal nunca desistiu de procurar entender e de enfrentar a tirania de Duarte Augusto. E de a ela resistir. E de a ela, em suma, sobreviver.

3.3. O patriarcalismo em ação: as mulheres cortadas

Retomemos, em linha com o romance, “a pequena entrevista sem testemunhas” que se dera envolvendo Duarte Augusto e Filipe, o francês forasteiro que lhe sobreveio. Importa inicialmente destacar que nunca qualquer pessoa teve a compreensão exata do que se sucedeu logo após o encontro entre os dois homens.

Consoante a estratégia recorrente utilizada na obra que consiste em encaixar histórias – ou a de um fio narrativo a puxar por outro – associa-se o mistério da conversa à impossibilidade de as pessoas tomarem conhecimento do sonho de Duarte Augusto na noite seguinte a um baile que tivera lugar na Casa. Então, pela

voz narrativa no romance, o sonho do patriarca começa a ser revelado e adquire súbita importância para a sorte do que viria a suceder, deixando em suspenso, ao menos por alguns parágrafos, os detalhes que esclareceriam o teor daquele encontro entre Duarte e Filipe.

Com isso, ficamos sabendo que o sonho do patriarca tivera por mote o nascimento de Maria do Lado, sua filha mais velha:

Empurrou a porta do quarto e viu o rosto de Umbelina, muito pálido na almofada, e ao seu lado uma trouxinha de lã, debruada a seda, dentro da qual se descortinava uma pequena criatura entre vermelha e roxa, que gritava. É uma menina, disse a parteira pegando-lhe e fazendo menção de lha pôr nos braços. Mas ele recuou, assustado com a ideia de segurar aquela coisa informe e lancinante [...] (GERSÃO, 1995, p. 96)

A reserva inicial que se infere em Duarte Augusto ao examinar o quarto no qual a mulher acabara de dar a luz é transmutada em medo, só pelo imaginar em ter a pequena nos braços, numa atitude de rejeição que se configura clara até por conta da formulação “coisa informe e lancinante”. Assim, embora reagindo de modo aparentemente corriqueiro à informação da parteira, fica ainda mais evidenciado o desejo de o pai não ter o contato inicial com a filha que acabara de chegar, uma vez que sua reação não se traduz na esperada espontaneidade: “É muito bonita, obrigou-se a dizer, fingindo pôr-lhe a mão na cabeça, mas tocando apenas no xaile. Afastou-se, fechando a porta.” (GERSÃO, 1995, p. 96).

Em seguida, o que se tem após o afastamento do recinto é uma sensação aflitiva experimentada pelo patriarca:

Parou, no sonho, ao cimo da escada. A náusea causava-lhe vertigens, sentia-se desamparado, à mercê de uma onda de angústia que subia dentro dele, e a que não conseguia fugir. Precisava, urgentemente, do apoio de alguém. (GERSÃO, 1995, p. 96)

Curiosamente, então, quando ele se via já prestes a desabar, o apoio que recebe é justamente o da filha Maria do Lado que “o ajudava a descer a escada. Uma pequena mão, suave e fria, encontrava a sua e levava-o consigo.” (GERSÃO, 1995, p. 96).

A partir daí, as imagens oníricas revelam a filha já com seis ou sete anos de idade, a correr ao jardim em busca de uma flor que logo a ele era entregue ou um bordado novo ou um doce feito por ela mesma, tudo para entregar a Duarte, para agradá-lo. No entanto, invariavelmente, “se vinha a correr, alegre e em triunfo como agora, trazer-lhe uma coisa de presente [...] ele ia sempre estragar-lhe a surpresa e fazê-la chorar.” (GERSÃO, 1995, p. 97). E ainda no universo dos sonhos, Duarte Augusto parece aceitar com naturalidade que “algo nele precisava disso, de ver o rostinho feio sufocar de espanto e de medo, contrair-se de dor e rebentar em pranto” (ibidem), embora aparentasse algum arrependimento por magoar tanto a pequena que apenas procurava agradá-lo o tempo todo. Ocorre que o espírito de arrependimento – ele era obrigado a reconhecer – não o impedia de agir da mesma forma que sempre:

Mas depois tinha pena de magoá-la a esse ponto e jurava a si próprio que na próxima vez fingiria ficar contente. Embora na vez seguinte – ele sabia, afagando-lhe a cabeça e dizendo-lhe palavras de consolo, ele sabia que na vez seguinte iria ser igual. E ela era tão forte que não desistia e recomeçava. Não desistia de que ele a amasse. (GERSÃO, 1995, p. 97)

Algo da dolorosa não apreensão de Umbelina em relação ao *jogo sem regras* praticado por Duarte Augusto pode também ser associado ao comportamento de Maria do Lado, à incompreensão da menina pelo fato de jamais conseguir agradar ao pai, por mais que se esforçasse para tanto:

Obediente e dócil, tão esforçada. Sempre esperando ordens. Querendo a todo o custo agradar-lhe. Sossegada, muito correcta, fazendo o que ele mandava, e não entendendo que, o que quer que fizesse, não ia satisfazê-lo nunca, agradar-lhe nunca. (GERSÃO, 1995, p. 97)

O que difere, no entanto, em relação a Duarte Augusto, é que os fatos acima relatados têm lugar no espaço dos sonhos, fazendo com que o patriarca considere absurda a possibilidade de não amar a filha, tão logo se vê desperto, abruptamente, daquilo que logo avalia como um acontecimento insensato. Mas a postura antiga, enraizada, o egocentrismo do varão cujo ponto de vista era o único a ser levado em

conta, ainda assim perdura e o impulsiona a não abandonar as convicções de sempre:

Mas ele amava-a, gritou acordando e insurgindo-se contra o absurdo daquele sonho insensato, disse Inácio. Meu Deus, mas ele amava-a, repetiu estupefacto. Mesmo uma criança não podia duvidar. Era culpa dele, se alguma coisa nela, que não atinava o que era, o punha fora de si e o irritava? (GERSÃO, 1995, p. 98)

Como se observou, o patriarca da Casa tinha para si bem claro que nada do que acontecia era por culpa sua, que o mundo estava sempre conspirando contra ele, contrariando-o por motivos que ignorava.

Outra evidência das relações conflituosas do homem com o resto do mundo, além da explicitada acima em relação a Maria do Lado, pode ser encontrada no episódio narrado no Capítulo 16 – “O dia em que o mundo desabou”. Nele, Duarte Augusto agride Umbelina, acusando-a, injustamente, de trai-lo com Gaudêncio.

Ainda que em poucos dias tudo tenha sido esclarecido por Gaudêncio, que comparece a Casa para solicitar ao patriarca permissão de namorar a irmã, Carlota, Duarte Augusto exime-se de qualquer culpa pelo engano que cometera, além de concluir que o autor da agressão, em verdade, não fora ele.

E a tortuosa explicação para o fato, oferecida pelo patriarca, dava conta que

Gaudêncio dera-lhe todos os motivos. Não sabia comportar-se em sociedade, julgava que bastava ter boa figura e dois ou três fatos novos para poder entrar em casa de alguém. [...] Um poço de egoísmo, esse Gaudêncio. [...] Então ele não sabia que a honra de uma mulher era como um cristal, que ao menor bafo se embaciava? E ele tomara alguma vez distâncias, em relação a Umbelina? [...] Gaudêncio portara-se como um bruto. O autor moral, e afinal de contas também o autor material de tudo, era ele. Vistas bem as coisas, tinha sido Gaudêncio a desancar Umbelina. (GERSÃO, 1995, p. 158-159)

É forçoso considerar que os argumentos arrolados pelo patriarca não se sustentam, uma vez que Gaudêncio é avaliado como alguém que primava pelo egoísmo apenas por não saber se comportar em sociedade, embora não se possa aquilatar o que seria, aos olhos conservadores de Duarte, um comportamento aceitável do ponto de vista social. Porém, o mais gritante e inaceitável em tudo isso

era atribuir a Gaudêncio o ato de “desancar Umbelina”, numa inversão de atitudes que se chocava, irremediavelmente, com a verdade dos fatos.

E uma vez mais, Duarte Augusto posicionava-se em situação de enfrentamento com todas as outras pessoas, reservando a ele próprio o único lugar possível ao lado da verdade: “E Carlota, a sonsa, fingindo não saber. Mas de certeza que com sorrisinhos na missa, bilhetes trocados e sabia-se lá mais o quê. Enganando-o a ele, que era, em último caso, o único inocente.” (GERSÃO, 1995, p. 159).

De modo semelhante ao que se dera no caso de Maria do Lado, o patriarca busca isentar-se de quaisquer laivos de culpa, utilizando-se, igualmente, de formulações construídas como questionamentos, que tinham por intento reforçar a sua condição de absoluta inocência:

Porque afinal, qual era o seu papel no meio disso? Estavam combinados contra ele, representavam uma comédia, de que só ele não sabia o enredo. Não era inevitável que nesse caso se enganasse? Todos sabiam os seus papéis, menos ele. Porque era o único verdadeiro e autêntico da cena. Todos menos ele eram dissimulados e perversos. (GERSÃO, 1995, p. 159)

E era possível considerar que a grande irritação de Duarte Augusto, aliada a uma calada e secreta vergonha por tudo o que sucedera no episódio, “tenham contribuído para a sua atitude irredutível em relação ao casamento” (GERSÃO, 1995, p. 160) de Carlota que era, afinal, a intenção de Gaudêncio ao procurar por ele na Casa da Cabeça de Cavalo:

Escorraçou Gaudêncio como a um cão tihoso e proibiu-o de voltar a ver Carlota. Voltasse rico e honrado das Américas e então se falaria. Não dava a sua irmã a um valdevinos, que o mais que faria era gastar-lhe o dote. Em sua opinião, era tudo uma jogada calculista e suja, [...] Era um caso encerrado, para esquecer. Sumisse da sua vista, nas profundas dos Brasis. (GERSÃO, 1995, p. 160)

Dessa forma, assim como já se observara pela história de Umbelina, a ação do patriarca da Casa promovia, uma vez mais, uma ruptura, um interdito, um corte executado na trajetória de mais uma das mulheres da Casa: também Carlota, agora,

experimentava a sua condição de *mulher cortada*, já que se via para sempre privada da possibilidade do casamento e de uma vida nova ao lado de Gaudêncio.

Mas voltemos, agora, à entrevista de Duarte Augusto e Filipe.

Como era de se esperar, as intenções do francês ao adentrar a Casa tinham por único objetivo acertar as coisas com o patriarca em relação à filha mais nova, Virita, e tudo levava a crer que o desenlace se daria com o casamento de Filipe e a filha de Duarte Augusto: “Vou tratar de tudo, diz sem cortesia, bruscamente, despedindo-o como se não houvesse nada mais a ser dito. De hoje a um mês celebra-se o casamento. Mas não volte a esta Casa antes disso.” (GERSÃO, 1995, p. 99).

E é aqui que fica clara a impossibilidade de as pessoas compreenderem com exatidão a notícia de Duarte Augusto dando conta de que o francês pedira a mão da filha mais velha: “Como era possível, se não tinham nunca dançado nem falado, se Maria do Lado quase nem estivera na sala, se ele mal reparara que ela existia, e nunca tivera olhos senão para Virita.” (*ibidem*). Mas o casamento, surpreendente, se efetivaria, de fato, com a mais improvável das noivas.

É importante lembrar que a surpresa da Vila com o anúncio do casamento só não foi maior do que a do próprio Filipe:

De pé, ao fundo da escada, viu lá em cima a porta abrir-se e Maria do Lado sair do quarto, de véu na cabeça e grinalda de flor de laranjeira. Uma noiva de metro e meio, que ele jamais pedira ou desejara, caminhava na sua direção, descendo a escada. Uma parte do véu caía-lhe sobre a cara, não distinguia nitidamente as feições, mas pela estatura não podia duvidar de que era ela. (GERSÃO, 1995, p. 102)

Curiosamente, embora tenha tido um primeiro impulso de fugir de tudo aquilo, o francês, aos poucos, passando por sentimentos que se alternavam “entre a raiva, o medo do ridículo, do escândalo, da fúria de Duarte Augusto e da sua própria” (GERSÃO, 1995, p. 103), decide aceitar a situação e conclui que tudo, afinal, se passava por obra do destino.

E o que dizer das meninas da Casa?

Virita fechou-se no quarto e adoeceu, disse Carmo. Até ao dia do casamento, ninguém mais a viu. Badala ficou dia e noite a seu lado, não permitindo que ninguém se aproximasse nem partilhasse do desgosto que ambas sofriam com intensidade igual.

Maria do Lado não disse nada, acrescentou Horária. Ficou de pé, muito pálida, do outro lado da mesa, esperando que o pai falasse. [...] No fundo, não acreditava em nada disso, como não acreditava em si mesma. Estava parada diante de um facto que não sabia como integrar na sua vida, e em desespero esperava que o pai viesse em seu auxílio e falasse. Mas o pai não falou, disse Inácio. (GERSÃO, 1995, p. 100)

Novamente, é possível avaliar que a figura de autoridade representada por Duarte Augusto, o patriarca da Casa, fará prevalecer a sua palavra final como a única a ser considerada, ainda que à custa de alterar e praticamente selar os destinos de pessoas tão caras, em tese, a ele: as filhas.

Dessa forma, a doença de Virita e o seu isolamento, para sempre modificarão a identidade da filha mais nova que sempre primara pela graça, leveza, pela admiração e os olhares embevecidos de todos e que, por conta da ruptura que é efetivada em sua história de amor, farão dela, embora ainda uma moça belíssima, não mais do que alguém única e exclusivamente preocupada em impressionar Filipe, em mostrar-se encantadora e sedutora apenas aos olhos do agora marido de sua irmã mais velha.

Lembremos também que, na noite do casamento de Maria do Lado, Virita tentou dar cabo à vida, atirando-se da janela. Nesse ponto, é importante destacar a delicada estratégia narrativa utilizada por Teolinda Gersão para descrever a cena que busca aproximar a personagem do artificialismo próprio de uma figura de boneca:

Com gestos mecânicos, foi buscar uma cadeirinha de palha e encostou-a à janela. Desse modo era fácil subir ao parapeito. Levantou o pé com destreza, quase com prazer. Era um pé diferente do seu, inteiramente novo, de vime. E as pernas, debaixo do vestido, eram articuladas, de arame. Não podia andar depressa, viu quando atravessou o quarto para tirar do canto a cadeirinha baixa, só assim, com passinhos curtos, à medida da saia do vestido – que não poderia nunca mais despir, estava cosido ao corpo. E a fita colada à cabeça, o cabelo de seda colado à nuca. E os olhos não viam nada, a não ser o escuro, eram de vidro pintado. (GERSÃO, 1995, p. 107-108)

A graça e o viço de outrora, portanto, talvez os traços mais expressivos a identificar Virita, mostravam-se agora transmutados em marcas artificiais que compunham a figura melancólica de uma boneca de arame e pano, e que faziam do mergulho para a morte nada mais do que uma passagem para “dentro de um escuro sem fundo”. (GERSÃO, 1995, p. 108).

De Maria do Lado, o corte que se opera consiste na certeza de que a falta de esclarecimentos por parte de Duarte Augusto acerca dos motivos que o levaram a traçar o destino dela por meio de uma improvável união com Filipe, resultaria numa convivência matrimonial marcada pela humilhação e pelo sobressalto permanente que significava a onipresença de Virita entre os dois.

Ainda,

Acreditava que se espalhara a história da noiva trocada e de um engano não desfeito a tempo, tinha a sensação de que algo nela própria era ridículo, de que nas suas costas as pessoas sorriam com indulgência, comiseração ou animosidade, e esse sorriso invisível, mas que ela sentia com nitidez em todo o lado, enchia-a de vergonha e de furor. (GERSÃO, 1995, p. 105)

É relevante que o silêncio do pai vai desdobrar-se no silêncio do próprio Filipe que nunca mais voltou a falar a respeito das tratativas que tivera com Duarte Augusto, a despeito das várias tentativas feitas por Maria do Lado com o intuito de esclarecer se ele, de fato, havia pedido ou não a mão dela. Esse silêncio cria um vazio no texto que fatalmente é preenchido com a suspeita de que o francês se havia submetido ao capricho do patriarca por algum ganho que ultrapassava suas intenções afetivas. Um silêncio que abria também uma brecha em seu caráter.

Condenada, pois, a amargar uma existência de humilhação, Maria do Lado ainda terá a certeza de que todos os seus inúmeros esforços no sentido de tentar alguma forma de resistência à batalha surda e desigual que travaria o tempo todo com Virita pelo amor de Filipe, seriam inócuos: “Cosia, lavava, arrumava, espanava, escovava, fazia sobremesas, bordava, mas Virita anulava todos os seus gestos e canseiras, sentada na cadeira, suspirando, abrindo o leque, sorrindo.” (GERSÃO, 1995, p. 110).

Umbelina, Carlota, Eugênia, Virita, Maria do Lado: mulheres cortadas.

3.4. Das guerras de Duarte Augusto

Para o próprio Duarte Augusto, a decisão que permitira ao francês Filipe passar a fazer parte da família, e a viver na Casa da Cabeça de Cavalo como o marido de Maria do Lado, não se dera sem maiores consequências: “A extensão da sua própria loucura, permitindo que ele entrasse na família, estarrecia-o. Perdera a razão, confundira tudo, ensandecera.” (GERSÃO, 1995, p. 111). E passara a deduzir que o francês seguramente era um malfeitor, alguém que saíra de seu país de origem por conta de crimes cometidos e que, utilizando-se de subterfúgios e dissimulações, instalara-se na Casa com propósitos daninhos: “[...] instalava-se na sua Casa, e depois de ele morrer seria dono de tudo o que era seu. Até esse ponto ele fora cego. Um aventureiro, que vivia à custa de mulheres.” (*ibidem*).

E o velho português pressente que o seu nome seria encoberto pelo do estrangeiro e que a sua linhagem estava fadada ao desaparecimento, já que toda ela findava em Virita. No entanto, embora arquitetasse manobras testamentárias que proibissem os descendentes do francês de fazer uso de seu nome, ainda assim o espírito dominante da sociedade patriarcal da qual era absoluto representante, impunha-se e falava mais alto:

Mas ser a mulher a determinar o nome era demasiado absurdo, reflectiu. Mesmo quando o nome em questão era o seu e a mulher sua filha, era o nome do homem que se devia sobrepor. Por muito odioso que lhe fosse aquele nome aventureiro e intruso. (GERSÃO, 1995, p. 112)

Uma convivência marcada pelas desconfianças, pela insegurança, inveja e pelo ódio em relação a Filipe ilustram, através do que se passava com Duarte Augusto, muito do que era possível analisar em termos de Portugal enquanto nação, recordando-se, por exemplo, da diagnose levada a efeito por Eduardo Lourenço¹⁸ e citada por Lilian Jacoto, em seu ensaio:

[...] dentre as características mais profundas flagradas pela vivência traumática da psique lusitana, Lourenço destaca a tendência

¹⁸ LOURENÇO, Eduardo. *O Labirinto da saudade: Psicanálise mítica do destino português*. 5. ed. Lisboa: Dom Quixote, 1992.

esquizoide advinda, em boa parte, da relação irrealista que Portugal mantém consigo mesmo, de um duplo e ambíguo complexo de superioridade e inferioridade; de sua projeção fictícia heroica e compensatória [...] dos traumas da subalternidade – as crises nas relações com Inglaterra e França; [...] (JACOTO, 2009, p. 111)

Da diagnose portuguesa de Lourenço, resumida por Jacoto, portanto, temos a constatação de uma tendência a acompanhar a trajetória histórica de Portugal como país, de certo modo, convicto de sua superioridade, mas, ao mesmo tempo, também ciente de sua inferioridade em muitas ocasiões, o que caracterizaria fortemente um comportamento de ambiguidade e associado à esquizofrenia.

O que é notável observar, no romance de Teolinda, é que as marcas profundas do patriarcalismo, exemplificadas nele pela conduta egocêntrica de Duarte Augusto e que poderiam tingir com as tintas da melancolia os episódios familiares que se configurariam como verdadeiras tragédias, são relativizadas e convertidas em matéria cômica, não apenas pela “distância cronológica” e pelo “estado de dissolução” (JACOTO, 2009, p. 114) dos narradores da Casa, mas também pela atuação decisiva de Maria Badala, figura de resistência e desconstrução da autoridade patriarcal, conforme já destacado em outra parte deste trabalho (veja item **1.6. O riso na Casa: resistência e desconstrução**).

Ou, nos termos de Jacoto:

O humor é, na Casa, uma aprendizagem que quer rebater uma tendência depressiva que se poderia dizer sufocante na Literatura Portuguesa: a obra de Teolinda é um aprendizado do humor como remédio da melancolia. (JACOTO, 2009, p. 104)

E é justamente na chave da comicidade, da caricatura, que passam a ser relatados os embates de Duarte Augusto, iniciando-se com o sentimento misto de ódio e inveja em relação ao estrangeiro:

Filipe estava ali e ele odiava-o, odiava-o por tudo, pelas suas luvas e as suas lunetas, pelos seus chapéus e as suas botas francesas, pela forma como se sentava comodamente nas cadeiras, estendendo os pés enormes, como se fosse o dono da Casa, pelos seus modos aparentemente cordatos, que só podiam ser afectação e falsidade, [...] (GERSÃO, 1995, p. 112)

Algo na postura de Filipe e em seus objetos pessoais funcionava, então, como elemento motivador do ódio alimentado pelo patriarca, potencializado a seguir por traços de pronúncia dos idiomas português e francês e por certas escolhas linguísticas, como a exemplificada no caso de um prato servido em determinado almoço na Casa e que fora objeto de disputa entre os dois no que dizia respeito à melhor forma de identificá-lo.

Na visão de Duarte Augusto, o francês

era cabeça dura, teimava em não aprender a língua do país, perguntava o nome das coisas, repetia-o fingindo esforçar-se, simulando interesse, mas no momento seguinte esquecia outra vez tudo, insistia por exemplo em dizer *bécasse* e *bécassine*, como se galinhola e narceja não fossem palavras evidentes. (GERSÃO, 1995, p. 112-113)

Sempre tendo por objetivo final descobrir alguma falta grave e definitiva que pudesse incriminar Filipe irremediavelmente, o patriarca português “teve de repente uma iluminação, disse Januário: Filipe era *maçon* ou jacobino.” (GERSÃO, 1995, p. 114). E a partir daí, imbuído da certeza de que teria êxito na procura por algo que na verdade não tinha total clareza do que era, mas que serviria, sem dúvidas, para incriminar o genro, Duarte Augusto revira as coisas do francês alojadas no sótão da Casa. Tudo em vão: fora “sapatos velhos, um chapéu roto de palhinha, um gibão roído pelos ratos e um baú com velhos alfarrábios sem interesse algum.” (GERSÃO, 1995, p. 115), nada mais lograra encontrar.

Perpetrado o fracasso, no entanto, o patriarca não se dá por vencido e conclui, com naturalidade, que “se Filipe não era *maçon* nem jacobino, era pelo menos francês. Portanto, invasor.” (GERSÃO, 1995, p. 115). Com isso, teria novamente motivos de sobra para acusar o estrangeiro, uma vez que “os franceses invadiam terra alheia, [isso] era sobejamente conhecido.” (ibidem). E fora exatamente tal o que se dera com ele:

Assim também Filipe em Casa dele, Duarte Augusto, disse Januário: com modos disfarçados, melífluos, uma vênica para a frente e outra para trás, em ar de valsa, pedindo e arrecadando: dois pares de peúgas – um colete – um lenço de pescoço e outro de quadrados, de assoar – três cobertores – dois lençóis – um penico – uma mulher. (GERSÃO, 1995, p. 117)

Não é fortuito que dentre os “objetos” solicitados e arrecadados pelo invasor francês figure, como o último deles, justamente “uma mulher”, reforçando ainda mais o caráter onipresente de uma sociedade patriarcal que reservava às mulheres um absoluto segundo plano, um estatuto de objetualidade, ainda mais quando aproximada, no nível da enunciação, a *penico*, reforçando o cômico escatológico.

É importante também destacar que, se a História relata a invasão francesa, a literatura relata a invasão da Casa, reproduzindo e dando vida aos sentimentos coletivos através dos relatos de casos fictícios, dotados de uma verossimilhança interna que dota, também, a História de maior verdade. Desse modo, os narradores da Casa perpetuam suas vidas, e, muito mais que isso, dotam a História de vitalidade, construindo uma memória afetiva dos acontecimentos sócio-políticos.

Nesse ponto, é oportuna a reprodução abaixo das impressões de Duarte Augusto acerca da traição da mulher Umbelina com Gaudêncio que, ao final, revelara-se inexistente. O caráter de associação do elemento feminino com a peçonha dos animais venenosos é o que de mais relevante se observa neste excerto do Capítulo 16 da obra em análise, e que se presta a ilustrar exemplarmente toda a força de um universo marcadamente masculino:

[...] e viram Umbelina no chão, com o vestido rasgado e os cabelos desfeitos, e Duarte Augusto brandindo a bengala e gritando cada vez mais alto que não consentia que o encornassem, que voltasse para donde viera, no meio dos moinhos, que a moessem a mó e fizesse em farinha e deitassem a farinha às cabras e aos porcos ou nem a esses, porque os bichos morreriam de peçonha com tanta malvadez, porque as mulheres eram perversas e falsas e nem a farinha se aproveitava, nem os ossos, nem a pele servia, nem deitando-lhes cal viva se matava o veneno, nem atiradas aos cães, só no fogo do inferno ardiam [...] no fogo do Inferno é que era o lugar dela – (GERSÃO, 1995, p. 157)

Da invasão francesa sofrida pela Casa de Duarte Augusto, no entanto, o patriarca não permitiria ao estrangeiro triunfar, oferecendo a ela ferrenha resistência, embora tendo cedido num primeiro momento.

Ocorre que, pela voz narrativa do romance, os índices que apontam para uma crônica ligada à comicidade, conforme mais acima já fora destacado, vão se acumulando, como é possível avaliar no excerto abaixo transcrito:

Porque a guerra era a guerra. Mas não iria acabar assim. A guerra, meus senhores, apenas começava. Via-se a esperá-lo, de bengala em punho, ao cimo da escada, impedindo-o de transpor o limiar. Desfechando um golpe, escondido atrás da porta, no momento em que ele chegava ao último degrau. Ou de modos mais subtis, que exigiam menos da mão que da cabeça: desarmando-o com frases acutilantes, encostando-o à parede com argumentos irrefutáveis, até ser forçado a pôr-se em fuga. (GERSÃO, 1995, p. 117-118)

Um improvável herói da resistência portuguesa frente ao invasor francês é retratado, pois, na chave da galhofa, com o fidalgo armado de sua bengala a esperar pelo estrangeiro para impedi-lo de “transpor o limiar”. Ou ainda, munido agora das armas do intelecto, destituindo o francês dos seus argumentos e encurralando-o pela força de suas “frases acutilantes”, até ao ponto de forçá-lo a abandonar o plano inicial de invasão e “a pôr-se em fuga”.

Julgando-se, assim, um estrategista pronto a encarar novamente um embate do qual já lograra vitória antes, Duarte Augusto via-se preparado para repetir o feito alcançado há anos quando de outra das invasões francesas. E passa a rememorar, no Capítulo 13 do romance, suas “Memórias das guerras contra a França”:

Com astúcia, imaginação e audácia, ponderando tudo a seu tempo: Começara pelas janelas, em que mandara pôr grades de ferro, e pelas portas e portões, reforçados com trancas e barrotes. Vieram a seguir as munições, que lhe custaram noites de vigília a preparar [...] (GERSÃO, 1995, p. 121)

Buscando manter a salvo a Casa da presença invasora dos franceses, o patriarca tratara de providenciar, então, tudo o que era necessário para não franquear as portas do lugar ao estrangeiro, além de prover com munição bastante os seus habitantes, tomando ainda cuidados para ocultar boa parte do que restara das munições, avaliando que um saque inimigo seria uma hipótese não descartável. Ocultadas também foram moedas, louças e pratarias da Casa, “metidas em caixotes, e enterradas ao fundo do quintal.” (GERSÃO, 1995, p. 122).

Complementando a estratégia de guerra planejada pelo fidalgo, “seguiu-se a reserva de mantimentos, na adega e no sótão, depois de calcular, em relação a este, pela espessura e altura das paredes, quantas arrobas de peso o soalho aguentaria.” (GERSÃO, 1995, p. 122), bem como a simulação junto à população da Vila de que

todos os moradores da Casa punham-se em viagem. Para bem aparentar que deixavam a região, cuidaram, inclusive, de encher “o carro de malas e caixotes vazios e lá se acomodaram como puderam, ao cair da tarde” (*ibidem*), retornando a pé, no meio da noite para a Casa e lá permanecendo por “vários dias com as janelas fechadas, à luz de velas”. (*ibidem*).

Tudo isso para alcançar a passagem em segurança pelo perigo que consistia a chegada iminente do invasor francês à Casa da Cabeça de Cavalo.

No entanto, como era recorrente nas narrativas levadas a efeito pelos habitantes invisíveis da Casa, outra versão é apresentada para o mesmo acontecimento, tendo agora como testemunho, evocado por Benta, justamente a figura de Maria Badala – sempre ela – a desautorizar o heroico estratagema de Duarte Augusto e a oferecer uma versão bem mais caricatural para todo o episódio:

Ai que mentira, riu a Maria Badala, disse Benta. Ai que mentira, disse ela levantando os braços ao ar e tapando a cabeça no avental, sacudida de tanto riso, o velho Duarte Augusto conta tudo a seu modo, mas não foi nada assim: (GERSÃO, 1995, p. 123)

Na versão de Badala, Duarte Augusto, por medo dos franceses, “fechou-nos na Casa, [...], nós e uma cabra, que ficava na adega, para dar leite às meninas, que na altura eram só Maria do Lado e Doroteia, [...]” (GERSÃO, 1995, p. 123). Posteriormente, o animal fora deslocado para o galinheiro, no quintal, já que “o cheiro dela empestava a Casa e [...] barregava que era uma dor de alma” (*ibidem*).

Os moradores da Casa viam-se, assim, privados de qualquer contato com o mundo exterior e até mesmo para as atividades mais corriqueiras como cozinhar ou banhar-se não dispunham da autorização do fidalgo que, todos os dias, “subia ao sótão, espreitava por um binóculo levantando um palmo o vidro do albóio, voltava para baixo e afiançava: É só mais hoje e escapamos.” (*ibidem*).

Alertado pelo roubo da cabra, Duarte Augusto não tinha dúvidas de que os franceses estavam nas redondezas da Casa e era necessário agir com rapidez e inteligência para manter o patrimônio e a família a salvo deles:

O essencial era não fazer nenhum movimento antes de tempo. Continuar tudo, até ao último instante, como desabitado e morto. Só

quando estivessem tão perto que não se pudesse errar o tiro eles entreabriam a portada da janela e atiravam. E era deles a vantagem da rapidez e da surpresa. O seu plano, como se viu depois, salvara todos. (GERSÃO, 1995, p. 125)

É importante destacar que, no capítulo em análise, as versões de Januário e de Inácio, evocadas pelo testemunho de Duarte Augusto, são intercaladas com a de Benta, que se utiliza do testemunho de Maria Badala e, conseqüentemente, o que se tem, é a desconstrução de uma pela outra, o tempo todo, pelo efeito poderoso do riso:

Maria Badala não conseguia parar de rir, disse Badala. A barriga doía-lhe, e o peito, e quase lhe faltava o ar. Mas sempre que ia recuperar a fala, uma outra gargalhada a sacudia. Era um riso que vinha sobre ela, uma onda que estalava e a arrastava consigo. E tão grande e alta era a onda que não podia resistir-lhe e continuava a rir, sentada no chão, no meio da cozinha. (GERSÃO, 1995, p. 125-126)

O que se teve, na verdade, pela versão de Badala, foi um desfecho bem menos destituído de heroísmo e de estratégia e que contou com a participação de uma prosaica visita efetivada por parentes:

Logo ao primeiro tiro se ouviram vozes e grandes brados: Duarte Augusto! Ó compadre! Então o que é lá isso? Acudam! Acudam! E às vozes de compadre e acudam logo se abriram portas e janelas, e se viram sair da carruagem os primos do Lameirinho, brancos que nem cera e sem saber de nada. Atão a gente vinha visitá-los e é assim que nos recebem, ó compadre, endoideceram ou o que lhes deu, [...] (GERSÃO, 1995, p. 126)

Com isso, nem sombra da invasão dos franceses e muito menos de uma estratégia bem construída e levada a efeito pelo patriarca da Casa que resultaria na defesa do patrimônio e da salvação de toda a família. Por obra dos primos do Lameirinho, portanto, teve fim a suposta “guerra contra os franceses” e o retiro forçado dos habitantes da Casa da Cabeça de Cavallo:

[...] e logo as desculpas, os risos, os abraços, e Duarte Augusto com ar muito sereno, natural e desenfadado: Estávamos ainda meio a dormir e julgávamos que íamos ser assaltados por esses sacanas franceses. Toda a gente riu e ninguém levou a sério, as mulheres e as crianças abraçavam-se, falavam todos ao mesmo tempo, e num abrir e fechar de olhos não é que o diabo do velho

tomou conta da situação, tudo se passou como se nada fosse e a guerra desapareceu de repente: [...] (GERSÃO, 1995, p. 126)

E quanto ao roubo da cabra, tomamos conhecimento, bem ao cabo do capítulo em análise, através de uma pequena narrativa encaixada, que fora obra de um frade, que “vinha de manhã cedo, de dizer missa em Paldericos, e logo achou por bem deitar-lhe a mão, pra ser uma cabra a menos pros franceses.” (GERSÃO, 1995, p. 127). Do religioso, ainda, insinua-se a existência de uma paixão por “certa menina que assistia à missa”.

É relevante observar que, da micronarrativa encaixada, ecos do Romantismo podem ser identificados, não apenas por conta da formulação de uma linguagem carregada do mais puro e franco lirismo que invade a trama do romance através da sequência “Meu amor, ao leres meu nome – Neste papel que aqui deixo – Vê bem que ao lado do nome – Também te lá deixo um beijo.” (GERSÃO, 1995, p. 128), bem como por conta do desfecho típico das novelas ultrarromânticas para a história de amor entre o frade e a menina: o primeiro morre e ela, de desgosto, se torna freira.

Cumprе esclarecer, no entanto, que a microtrama romântica encaixada na narrativa é apresentada na chave da galhofa, uma vez que envolve um padre às voltas com namoricos e que furtou uma cabra. Além disso, aspectos paródicos da poesia romântica podem ser depreendidos nos versos rimados da quadrinha popular que mais acima reproduzimos, tudo isso em absoluta sintonia com o desfecho, também paródico, das novelas ultrarromânticas.

Com relação ao momento histórico, vale ressaltar que o Romantismo fora uma estética enxertada no Portugal oitocentista, recém-reformado ao gosto neoclássico por Pombal. O país não encontrava estrutura para adaptar-se a uma nova cultura porque mantinha-se agrário, feudal, monárquico, com uma mentalidade que, decorrente dessa estrutura, distava em muito das ideias liberais. As invasões francesas significaram um golpe moral que abalou profundamente a autoimagem de um país decadente.

Mas a historieta do padre namorador é apenas outra das muitas narrativas encaixadas que povoam as tramas da Casa da Cabeça de Cavalo.

Puxemos, agora, os fios da trama que envolvem, uma vez mais, Maria do Lado e Virita. Ou das mortificações de Maria do Lado pela “lição de francês de Virita”.

3.5. “Bonjour Madame”: a lição de francês de Virita

Consumada a união entre a irmã mais velha e Filipe, restara agora a Virita preencher seus dias com planos para manter-se sempre disponível e atraente para o francês, numa disputa com Maria do Lado que, de antemão, sinalizava sempre a supremacia de uma e a mortificação de outra, numa batalha desigual e surda que se travava entre as paredes da Casa da Cabeça de Cavalo. E a lição de francês de Virita era apenas mais uma das etapas dessa luta:

Porque ela teve de repente a ideia de aprender francês com Filipe e, no primeiro momento, colhido de surpresa, ninguém soube como evitar esse momento, que daí em diante passou a ter lugar todos os dias. (GERSÃO, 1995, p. 167)

Da parte de Maria do Lado, o desespero e a dor inicialmente causados pela novidade foram, em seguida, sufocados, “porque sempre se habituara a não exteriorizar sentimento algum.” (GERSÃO, 1995, p. 167). Ainda que tivesse considerado a possibilidade de também aprender a língua com a irmã e, “em pleno uso dos seus direitos, impor-lhes a sua presença, e gorar o encontro entre os dois” (*ibidem*), abandonara a intenção, já que tal significaria, muito claramente, em competir com ela e, naturalmente, em ver-se uma vez mais, sobrepujada e humilhada:

Não queria sentar-se a seu lado com o cabelo crespo, as mãos gretadas e os vestidos severos que usava sempre, enquanto Virita brilhava, cada vez mais cuidada e mais bonita. E não queria também sofrer a humilhação de não ser capaz de aprender, de esquecer as palavras e errar as respostas, enquanto Virita avançava depressa e sem esforço, e em breve se sentiria à vontade naquela língua que soava elegante e musical, e combinava com ela porque era símbolo dos salões, da moda, do requinte e da riqueza. (GERSÃO, 1995, p. 167-168)

Nesse ponto, parece pertinente relembrar, uma vez mais, certo complexo de inferioridade recorrente à alma lusitana em relação a outras nações europeias, sobretudo em relação à França, ilustrado pelo contraste evidente entre um Portugal sem brilho, simbolizado pela figura de Maria do Lado, e uma França requintada, personificada por Virita, a quem só faltava falar a língua do inimigo.

Maria do Lado adivinhava que os encontros promovidos com o intuito de Virita aprender a língua de Filipe significavam, na verdade, possibilidades de contatos cada vez mais aproximados entre os dois, servindo as lições de francês apenas como mero pretexto para um estreitamento que se revelaria, afinal, como inevitável entre a irmã e o marido:

O que mais a angustiava, nesse encontro quotidiano, era a mesa de camilha. Tinha a certeza de que, debaixo do pano amarelo adamascado, os pés de ambos se tocavam. Os sapatos finos de Virita e as botas francesas de Filipe. Os joelhos de ambos avançando, até se encontrarem no meio. Sobre a mesa havia uma jarra de flores que, de vez em quando, tinha a certeza que tremia. (GERSÃO, 1995, p. 167-168)

A despeito da vigilância aos dois levada a efeito por Duarte Augusto, a verdade é que Maria do Lado sempre a julgara, desde o princípio, insuficiente para evitar que algo além acontecesse entre eles. Dessa forma, não era apenas a mesa de camilha a tremer, mas também “o corpo dela, Maria do Lado, tremia, e logo a seguir se inteiriçava, num suor repentino e frio.” (GERSÃO, 1995, p. 168), quase a adivinhar que a irmã e o marido envolviam-se, assim, cada vez com maior intensidade, sem que ela pudesse esboçar qualquer reação que os impedisse de seguir adiante com a traição, que aos poucos se insinuava. A lição de francês passara então a significar também uma espécie qualquer de jogo de sedução e que gradativamente foi revelando suas poucas regras e, sobretudo, os seus códigos, acessíveis apenas aos dois jogadores – Virita e Filipe.

A filha mais nova da Casa, com a lição de francês, “soube efectivamente transformá-la em momentos inesquecíveis de glória, disse Carmo.” (GERSÃO, 1995, p. 168). E era quase como para tomar parte em um ritual que todos os dias Virita descia do quarto, “no andar de cima, como se tivesse atravessado um *boulevard* de carruagem.” (ibidem) e se dirigia ao local mágico no qual “Filipe marcava o ritmo e

ela seguia-o, ligeira, como se lhe desse a mão” (GERSÃO, 1995, p. 171), transportada por ele ao “mundo requintado e fascinante do *chic*, do *bon ton*, do *ton sur ton*, do *parfum de toilette* [...]” (ibidem).

Por força, então, das palavras e expressões de uma língua estrangeira, musical e carregada de magia, é que passava a ser revelada a Virita a existência de um mundo paralelo que soterrava sua consciência do mundo real e das pessoas ao seu redor:

Duarte Augusto pigarreava, disse Inácio, assoava-se com estrépito, fungava rapé, espirrava, voltava as páginas do jornal com o máximo de barulho possível. Eugénia estava por vezes também presente, bordando, ou entrava e saía, trazendo chávenas de chá e de café [...] Mas Virita não tinha consciência deles, disse Ercília. Do outro lado da mesa, fixava em Filipe os olhos grandes de boneca, batendo devagar as pálpebras, com longos movimentos das pestanas. (GERSÃO, 1995, p. 170)

Conduzida por esse mundo de sonhos por Filipe, Virita “deixava-se guiar, e tinha prazer nisso. Independentemente [sic] de qualquer sentido ou contexto, em cada palavra ele a levava consigo” (GERSÃO, 1995, p. 170), ainda que, por muitos momentos, ele próprio tivesse a certeza de que não poderia ser um professor competente, que não se mostraria capacitado a ensinar uma língua, mesmo sendo a sua língua. Entretanto, “por mais desastrado que seja, ela segue-o. Bastará que ele fale.” (GERSÃO, 1995, p. 172).

E o mundo paralelo de Filipe e Virita, concebido pela força das palavras e das expressões em francês, vai adquirindo contornos cada vez mais definidos, cada vez mais carregados de índices oníricos e associados a um bucolismo estrangeiro que em nada faz recordar a Vila de origem:

Ele oferece, transmite, ela recebe e guarda. Ele é inesgotável como um rio, ela é a margem, uma margem sem fim. Poderão correr juntos, pelos séculos adiante. Bosques, junto ao rio, grandes castanheiros copados, carros de cavalos descendo as alamedas. Caminham ao longo de um rio. (GERSÃO, 1995, p. 173)

Além de toda a paisagem de sonhos, também o francês e Virita apresentam-se agora vestidos a caráter:

Ela traz um vestido de melânia azul claro, um colar de pérolas e um chapéu de palha de Itália. Ele veste uma casaca cor de castanha,

uma calça de casimira preta e um colete de repes ou de casimira pintada. (GERSÃO, 1995, p. 173)

Despidos, portanto, de toda a realidade, Filipe até se permitirá confessar a Virita que a antiga história de Filipa Rapada que tanto circulara pela Casa associada às suas origens e aos motivos que o trouxeram a Portugal, nunca fora verdadeira. Ele apenas se divertira “a contá-la, ou deixou-a circular em torno de si, sem tocá-lo” (GERSÃO, 1995, p. 173). Mas agora, a Virita, teria ele a oportunidade de mostrar, “passeando de carruagem, a casa de seus pais e seus avós, na cidade à beira do rio.” (*ibidem*) e ela seria capaz também de compreender as razões que o tornaram tão reservado, e ele poderia buscar pelo perdão de Virita, “por ter sido fraco, por ter enlouquecido, na véspera do casamento.” (GERSÃO, 1995, p. 174).

Tudo agora era possível, até mesmo a felicidade:

À beira do rio, pode-se também voltar para trás. Subir o rio, em sentido inverso. Estão ambos no princípio, a um passo do erro, sem tê-lo cometido. [...] Jamais ele casou com Maria do Lado e não mais terá de esforçar-se por se lembrar a que correspondem *bécasse* e *bécassine*. (GERSÃO, 1995, p. 174)

A comunhão que se processava entre Filipe e Virita teria o poder, inclusive, de anular a realidade factual e de promover a inversão dos atos cometidos, a negação do que pudesse ter tido lugar antes – como o casamento com Maria do Lado. Ou a improvável subida do rio, o “voltar para trás”. Postos, assim, num mundo de sonhos e paralelo ao mundo real, tudo, de repente, os conduzia ao “princípio, a um passo do erro”. Passo esse que não demoraria a ser dado.

Das flores e o amor:

Por essa época, que era já quase o início de uma nova estação do ano, disse Carmo, Virita leu num livro a explicação da linguagem das flores e copiou-a, por ordem alfabética, no caderninho, a que depois arrancou a folha, estendendo-a a Filipe no meio da lição. [...] As flores falavam sempre de amor, e não tinham afinal muito que dizer. (GERSÃO, 1995, p. 174-175)

Virita tomara conhecimento e partilhara com Filipe o código das flores, apenas passível de decifração por ambos, e inacessível aos que não fossem iniciados no

jogo de sedução que praticavam desde o primeiro dia da lição de francês na Casa da Cabeça de Cavalo. Num primeiro momento, no entanto, bastava a ela somente o significado associado ao alecrim – *“je t’aime, je t’aime, je t’aime”* – do qual “prendia ao peito três raminhos, com um alfinete de ametista.” (GERSÃO, 1995, p. 175).

Tempos depois, Virita “continuava a trazer todas as manhãs uma flor ao peito, mas desta vez uma flor mais familiar e próxima, das que cresciam no jardim e no quintal: rosa, cravo, pelargônio, gerânio, cevadilha, madressilva, malmequer.” (GERSÃO, 1995, p. 176). E para cada uma delas havia um código associado que se prestava a identificar, agora, os locais dos encontros furtivos com Filipe, o único que se mostrava apto a desvendar-lhes os significados ocultos e que o levavam, e à Virita, a dar não apenas um passo, mas a trilhar pelo caminho sem volta de um amor interrompido.

3.6. De Deus, dos homens: Maria Badala e Tina

No núcleo familiar da Casa da Cabeça de Cavalo, conforme já buscamos destacar algumas vezes neste trabalho, a onipresença da figura patriarcal, personificada por Duarte Augusto, faz com que todas as demais narrativas e a própria sorte de várias das personagens gravitem em torno dela, e sofram os efeitos das recorrentes crises de insegurança e de autoridade que se mostram como as marcas mais evidentes associadas ao velho fidalgo.

Numa sociedade marcadamente masculina, portanto, a voz feminina é posta em absoluto segundo plano e, no romance, no qual a Casa pode ser considerada como a representação de um microcosmo da própria nação portuguesa, a primeira e mais evidente oposição, que já destacamos também, é a que traz a personagem Maria Badala em guerra contra a loucura e a opressão de um espaço que não oferece ao elemento feminino a mínima margem de relevância.

Ou, nos termos da própria Badala:

As mulheres não cabiam nas casas, dizia Badala embalando Tina.
Nem elas nem as coisas que lhes iam na cabeça e que ninguém

sabia quais eram porque ninguém estava disposto a ouvi-las, disse Benta. Embora elas gostassem de falar – mas ninguém as ouvia e por isso falarem ou não ia dar no mesmo. (GERSÃO, 1995, p. 209)

Convém destacar que é na narrativa dos mortos, agora nivelados e pacificados como narradores em busca da vida, que a voz feminina pode ter lugar e voz. Essa inclusão é, aliás, o que difere a Literatura de uma historiografia toda tecida pela ação masculina. Perceba-se que, no romance, Badala é também voz narrativa, mas extemporânea às dos demais narradores que a ela sobreviveram. Na narrativa dos mortos, Badala ganha a audiência e a credibilidade que, certamente, nunca em vida tivera.

A questão da falta de acolhimento das mulheres e de sua opinião fica problematizada no excerto, que é o de abertura do Capítulo 21 – “Histórias de Badala embalando Tina”. Nesse ponto, cabe esclarecer que da união entre Maria do Lado e Filipe foram geradas quatro crianças, sendo Tina a penúltima delas.

Além, então, de as mulheres não disporem de espaço na Casa, o seu ponto de vista não era conhecido, uma vez que também “ninguém estava disposto a ouvi-las”, embora, a própria Badala o lembre, as mulheres gostavam de falar, e, ainda, “a nós sempre nos fizeram ouvir o que queriam, e Deus me perdoe mas com a idade que tenho já ouvi cada uma.” (GERSÃO, 1995, p. 209).

E Badala se recorda, então, de um episódio envolvendo o bispo, que estivera em visita à Casa da Cabeça de Cavalo, e alerta à pequena Tina que também ela teria rido muito, “à socapa” (ibidem), exatamente como o fizera a serviçal, motivada pelo teor da “lição sobre as mulheres” (GERSÃO, 1995, p. 210) proferida pelo religioso.

Dizia a lição do bispo:

As mulheres eram o que havia de mais belo no mundo, disse ele levantando a mão e semicerrando os olhos. Quando passavam, deixavam no ar o seu perfume. Todos o ouviam, em respeitoso silêncio, ele fez uma pequena pausa e continuou: As mulheres eram o vazio. O nada. Mas não julgassem as meninas que esse era um termo depreciativo. Porque o vazio – o vazio era tudo. Podia, infinitamente, encher-se de tudo. Percebiam as meninas? Não? (GERSÃO, 1995, p. 210)

Na visão do clérigo, explicitada, a princípio, por meio de um trabalho gestual e expressivo que simbolizava profunda reverência, o elemento feminino teria o seu significado atrelado àquilo que de mais belo existiria em todo o mundo: por onde as mulheres circulassem, tais lugares ficariam marcados, irremediavelmente, pela fragrância do seu perfume. E a força das primeiras frases fora tamanha que todos os ouvintes dispensaram a elas um silêncio carregado de respeito.

No entanto, tudo começa a mudar quando, após uma pequena pausa, o bispo aproxima agora as mulheres do “nada”, do “vazio”, embora com a ressalva de que o termo “vazio” nada teria de depreciativo, muito pelo contrário, já que “o vazio era tudo” (GERSÃO, 1995, p. 210). Uma formulação algo enigmática como a que acabara de proferir, levaria o bispo a tentar, de alguma forma, ilustrar mais concretamente para a sua audiência – composta, basicamente, pelas mulheres da Casa – o que exatamente quisera dizer com a ideia de *vazio pleno*.

E o religioso partirá em busca de uma exemplificação que tivesse a capacidade de afastar as dúvidas definitivamente instaladas nas mentes, utilizando-se de ideias associadas às rendas e às espumas do mar. Dessa forma:

Pois olhassem os buracos do *napperon* de renda, ali em cima da credência: aquele lugar sem nada, onde havia, ou parecia haver, uma falta, era o infinito. A renda tecia-se em torno do nada, dos intervalos de vazio. As mulheres eram a renda, o que havia de mais belo, e ao mesmo tempo de mais inexistente no mundo. Pura espuma do mar, crepitando na areia, que no momento seguinte já lá não está. Pura ausência, absoluta falta de essência, assim eram as mulheres. (GERSÃO, 1995, p. 210)

Parece estar implícito na exemplificação acima certo conceito que aproxima a mulher do mero ornamento, do que é dotado de falta de essência, daquilo que, embora significando o que de mais belo se pudesse ter no mundo, também significava o que havia de mais inexistente nele. Em suma, aquilo que estaria pronto a ser preenchido por algo maior, no caso, a concretude que só a Deus poderia ser associada: “Por isso, verdadeiramente, o noivo das mulheres, mesmo das casadas, era Deus.” (GERSÃO, 1995, p. 210).

Tal arremate proporcionado pelo bispo a um pensamento já em si bastante problemático, apenas teve o poder de causar consternação à atenta audiência:

As meninas olhavam-no, consternadas, e ela, Badala, também, disse Benta. Pois o senhor bispo não via como estavam afinal ali presentes, com os pés no chão, e o rabo tão bem assente no estofado da cadeira? Ia ela a dizer estarrecida. Mas nesse momento o senhor bispo olhou o tecto, com os olhos em alvo, e continuou a falar, disse Januário. [...] As mulheres disse ele – era isso, não se podia tocar nas mulheres. (GERSÃO, 1995, p. 210-211)

A concretude negada às mulheres não se mostrava, pois, procedente, uma vez que todas elas se mostravam ali mais presentes do que nunca. E bem diante do senhor bispo, e bem diante do mundo, muito embora não tivessem seu espaço e sua voz acolhidos pelas casas, como bem já atestara Maria Badala.

Belas, vazias, etéreas, intocáveis: assim eram as mulheres, postas em oposição à concretude de Deus, o noivo delas, nos termos do religioso. Ou não apenas na opinião dele, na verdade:

Por isso ele repetia que o noivo das mulheres era Deus. E olhassem que não era por ser padre nem bispo que assim falava. Nem sequer eram ideias da cabeça dele. Estava tudo escrito em livros, por doutores. Dos maiores que havia. Aquela falta, o buraco – da renda – era a única coisa essencial – o que não havia, o que lá não estava nem podia estar nunca. O defeito original. Por assim dizer. (GERSÃO, 1995, p. 211-212)

O que mais indignava Badala e a colocava em campo oposto ao dos livros e dos doutores era a questão do *defeito*, que não era por ela reconhecido nem em relação às mulheres e nem em relação aos homens: como seria possível imaginar que Deus se enganara e concebera seres providos de “defeito original”? Ademais, com que autoridade um bispo ou qualquer homem estaria munido o suficiente para dissertar com tamanha propriedade acerca das mulheres?

Qualquer uma sabia mais do que eles, mesmo que não soubesse ler que nem ela, Badala. E então logo o bispo, que se calhar nunca tinha ido com nenhuma mulher para a cama, e por isso nem sabia o que era ser homem, quanto mais ser mulher. (GERSÃO, 1995, p. 212)

Uma vez mais, era a voz forte de Badala, a badalar como um sino, que se erguia em defesa da mulher e como forma de desconstrução do discurso de

autoridade representado, agora, pela figura do senhor bispo. E é quase como um lamento – ainda que borrado por certa dose de humor que vaza da ironia sempre presente em sua fala – em prol da liberdade negada ao elemento feminino, que Badala se dirige à pequena Tina:

Ai Tina, quando o cântaro cantar e o meu cão falar é que eles vão ser capazes de ouvir a gente. Só podem saber como somos se se calarem e nos ouvirem, em vez de nos baterem, castigarem e matarem por sermos como somos. Mas o que somos ou não decidem eles, e já assim nos tiram a voz e nos roubam o corpo. (GERSÃO, 1995, p. 212)

Badala lembrará também que às mulheres deixaram os homens apenas “as rendas, os folhos e os vestidos, mas o corpo não. Corpo não tinham.” (GERSÃO, 1995, p. 212). Ela, no entanto, “sempre tivera um corpo. Embora tivesse pago por isso um preço alto. Ela que, só porque ria, tinha sido expulsa da Casa, anos atrás, disse Benta.” (GERSÃO, 1995, p. 213).

Dentre as mulheres da Casa, portanto, apenas a figura de Badala fora capaz de preservar sua individualidade de mulher, fora capaz de desconstruir as figuras de autoridade servindo-se, para tanto, da força de sua palavra e da força do riso. O riso como resistência e desconstrução:

Só porque ria e falava – mas se tinha língua era para falar, e falaria. Oh, não tivessem dúvidas de que falaria – usaria a língua como usara o corpo, porque aquela língua era sua e faria dela o uso que entendesse, como sempre tinha feito com o resto do corpo que era seu – falaria alto como um sino – não era por falar tanto que lhe chamavam Badala? (GERSÃO, 1995, p. 213)

As histórias de Badala narradas a Tina teriam também a função de alertar a filha de Maria do Lado sobre a necessidade de não se limitar aos espaços estreitos da Casa, que aprisionavam as mulheres, que as enlouqueciam. Exatamente como se dera com as mulheres do núcleo familiar da Casa da Cabeça de Cavallo:

Olha a tua tia Virita, feita boneca e perdida em sonhos, Tina, olha a tia Eugénia com aqueles ataques de asma que não eram nada senão o sufoco da Casa, e a tia Carlota emparvecida à janela, e olha a tua mãe, Tina, toda a vida afadigada a cuidar de tudo, magra e espavorida e sempre a correr de um lado para o outro que nem vassoura em dia de limpeza, para ganhar uma migalha de afecto do

teu avô e o teu pai a jurarem que ela fazia tudo por gosto de poder e vontade de mandar. (GERSÃO, 1995, p. 213-214)

A sabedoria de Maria Badala revela-se, por fim, – em sua plenitude de simplicidade, em posição oposta à sabedoria difusa dos “livros e dos doutores” citados pelo bispo –, quando ainda se permite aconselhar a pequena Tina sobre a necessidade de ela não se prender à Casa e que se pusesse a “procurar o amor onde o houver, e a vida onde ela estiver, [...] porque não se pode ser feliz sem amor, e o maior pecado que há no mundo é não amar ninguém.” (GERSÃO, 1995, p. 214).

De Deus, era preciso que Tina nunca esquecesse que estava sempre com ela, que fizera o amor e a mulher, pois “Deus também tem mulher e foi com ela que gerou o mundo” (GERSÃO, 1995, p. 217); dos homens, Badala não os queria mal, é claro, “porque tinha amado alguns, mas só dois tinham contado, porque tinham coração e cabeça e com esses se entendia.” (*ibidem*).

Mas a noite já se fazia, e as malhas e as tramas já se baralhavam pela ausência da luz, e os pensamentos e as histórias de Badala baralhavam-se também. E as histórias – quem duvida? – seriam algum dia retomadas e contadas, nas tramas da Casa: um fio a puxar por outro, a puxar por outro...

4. As (im-) possibilidades da escrita

4.1. A linguagem ao infinito

É possível avaliar que a estratégia narrativa que se tem em *A Casa da Cabeça de Cavalo*, conforme algumas vezes já destacamos neste trabalho, é a de utilizar o que podemos denominar como *concerto de múltiplas vozes* ou o ato de narrar por meio de uma voz coletiva, o que nos permite considerar que tal expediente narrativo se mostra dissociado de um narrador tradicional.

No entanto, é necessário destacar que temos também a presença de uma voz narrativa segunda que, de alguma forma, além de entretecer suas narrativas e fundir sua voz à dos demais habitantes invisíveis da Casa, por vezes se individualiza e, ao menos em tese, busca ordenar a matéria narrada com o objetivo de evitar a caoticidade geral das sequências narrativas. Dessa forma, é possível também perceber o trabalho dessa voz narrativa, minimamente ordenadora quando opera no sentido de garantir a distribuição das falas entre os inúmeros narradores presentes na obra. As sequências reproduzidas a seguir podem auxiliar na ilustração do trabalho que destacamos dessa voz narrativa ordenadora:

Ah, mas Vichy, dizia a prima Céu com ar preocupado, sentando-se com jeito na beira da cama e esforçando-se por não assentar o rabo em cima de vestidos e chapéus – disse Carmo – [...].

Mas Vichy, insistia Virita como se não ouvisse – disse Ercília – não se podia deixar de lá ir, [...]

Mas reparasse a prima que de Lourdes a Vichy ainda era longe, afligia-se a prima Céu, e numa viagem de tamanha fé podia bem dispensar-se a cultura, (Carmo)

Pois aí é que a prima se enganava, porque longe não era, atalhava Virita desdobrando um mapa e apontando com o dedo, sobre a cama, (Ercília)

Mas a prima já pensara, suspirava a Céu, cautelosa – (Carmo)

Cada um sabe de si e Deus de todos, suspirava Virita compungida e baixando a cabeça em silêncio. (Ercília). (GERSÃO, 1995, p. 223-4)

Se admitirmos, então, que o concerto de múltiplas vozes narrativas na obra, vozes geradas por habitantes invisíveis que “não têm mais uma existência objetiva [...] e constituem [...], portanto, [...] uma essência puramente literária” (JACOTO, 2009, p. 105), podemos também considerar que a linguagem literária já não se fixaria nem mesmo a um sujeito, e na medida em que “se coloca sempre fora de si mesma, [...]” substitui “a intimidade do sujeito pelo fora da linguagem [...]” (LEVY, 2011, p. 30)¹⁹.

Questões como as do chamado espaço literário e da palavra literária como formadora de sua própria realidade, da realidade literária, em oposição à realidade exterior propriamente dita, são apontadas como centrais por Levy em relação ao pensamento de Maurice Blanchot²⁰ e podem ser convocadas também para as discussões que darão continuidade à análise que estamos desenvolvendo acerca do romance de Teolinda Gersão.

Lembrando que se mostram fundamentais na obra de Blanchot discussões acerca do real e da literatura, Tatiana Salem Levy comentará também que “a noção do Fora é menos um conceito que possa ser delimitado e conhecido do que uma função, uma prática que envolve um questionamento radical do fazer literário”. (LEVY, 2011, p. 18). A autora lembra, inclusive, que o mesmo conceito foi também trabalhado e ampliado por outros autores, dentre eles Foucault e Deleuze, sempre a partir dos estudos iniciais de Maurice Blanchot.

Segundo Blanchot, acomete ao escritor que se entrega ao ato de escrever a solidão extrema, motivada pela força da obra, e que a ele vai revelar: “escrever é agora o interminável, o incessante” (BLANCHOT, 2011, p. 17). O ato de escrever quebraria, segundo o autor, “o vínculo que une a palavra ao eu” (ibidem). Aqui, é possível avaliar que o escritor francês entende que no ato de escrever se daria a ruptura do poder do autor em relação à linguagem, o que implica na percepção de que a linguagem literária poderia ter a capacidade de se dissociar do sujeito, justamente por substituir “a intimidade do sujeito pelo fora da linguagem”.

¹⁹ LEVY, Tatiana Salem. *A experiência do fora* – Blanchot, Foucault e Deleuze. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2011. Nessa obra, a autora faz uma reflexão acerca do conceito do *Fora* enquanto elemento que auxilia na compreensão dos pontos que distinguem a linguagem literária da linguagem corrente.

²⁰ De Maurice Blanchot, utilizaremos principalmente a obra *O Espaço Literário*, Rio de Janeiro: Rocco, 2011.

Com base nas breves explicitações teóricas discutidas nos parágrafos imediatamente anteriores, pensemos agora na atuação de Januário, importante figura presente no romance *A Casa da Cabeça de Cavalo*, de Teolinda Gersão.

Dentre todos os habitantes invisíveis, é ele o único portador das habilidades necessárias para registrar pela escrita aquilo que os demais ainda se recordavam, mas que temiam, em algum momento, vir a esquecer. Relembremos, uma vez mais, que, a princípio, Januário relutou a aceitar a incumbência de escritor da Casa, reagindo com irritação às pretensões gerais:

Muito tempo atrás, tinham-no escolhido para assentar tudo aquilo de que se recordavam e tinham medo de vir depois a esquecer. No início ele sobressaltara-se. Era só o que lhe faltava. Escrevessem eles, se quisessem, e deixassem-no em paz. Era só mesmo o que lhe faltava, não tivessem dúvida. Escrever? Ora essa. (GERSÃO, 1995, p. 48)

Ocorre que quando vivo, embora pouco se revele a respeito disso, Januário deve ter tido uma relação mais estreita com o mundo da escrita e das palavras, já que é ele próprio quem se questiona: “Não escrevera sempre, em vida, embora nunca mostrasse a ninguém o que escrevia? Não passara o tempo atrás das palavras? Então.” (GERSÃO, 1995, p. 49). Ainda, antes até de se autoquestionar, são apresentadas outras razões que justificariam sua eleição como aquele que deveria assentar pela escrita as recordações dos demais:

A Ercília não se podia confiar essa tarefa, Carmo escrevia mal e sem ortografia, Inácio odiava escrita, toda a vida se ocupara apenas da contabilidade da Casa, sem falar de que tinha má letra e partira os óculos de ver ao perto, Benta e Paulinho não sabiam escrever. Não havia portanto alternativa. (GERSÃO, 1995, p. 49)

Instituído, pois, ao cargo de escritor oficial da Casa, Januário se põe, no entanto, de início, a desenvolver um trabalho muito mais de organizador do método daquilo que podemos identificar como *jogo de narrar* e, é dessa forma que o explica: “Ele ia contando, mas cada um podia interromper quando quisesse. Pegava na palavra, e prosseguia”. (GERSÃO, 1995, p. 58).

E o que se tem em seguida é justamente o início das narrativas de memória, principiadas pelo escritor da Casa, e que teriam continuidade e novas versões e o

acrescer dos pormenores recordados de cada história, desenvolvidos pelos outros habitantes invisíveis. Importa também observar que é possível, a partir desse ponto, avaliar que Januário, em paralelo ao jogo de narrar do qual boa parte deles participava, deva ter principiado também seu ofício de assentar pela escrita as histórias que passavam a pulular na Casa. E nas páginas da obra.

Porém, com Blanchot, como escrever, se o ato em si de escrever se apresenta ao escritor como interminável e incessante? Como poderia o escritor Januário assentar pela escrita algo que já em seu nascedouro se mostra como uma tarefa inexequível? Ainda, como escrever, se a cada história narrada, uma nova versão era admitida e não descartada, e novos e inúmeros pormenores e retomadas parciais eram incorporados ao tecido narrativo, gerando uma narrativa contínua e que nunca cessava?

Mas onde se iria parar, pensou com uma ruga de inquietação na testa, folheando um Caderno de Apontamentos, onde se iria parar, se as lembranças comessem a misturar-se, ou pior ainda, a desaparecer? (GERSÃO, 1995, p. 47)

A tarefa fadada ao fracasso do escritor Januário pode encontrar alguma tentativa de explicação quando observamos que “escrever é fazer-se eco do que não pode parar de falar – e, por causa disso, para vir a ser o seu eco, devo de uma certa maneira impor-lhe silêncio.” (BLANCHOT, 2011, p. 18).

No caso do romance de Teolinda, parece perigoso dar espaço ao silêncio, sob pena de permitir que o ato de contar e recontar seja interrompido e, em consequência disso, cesse a plenitude do viver que só perdura justamente pela manutenção do fluxo das narrativas, da chama das memórias que se quer perene.

Retomando uma ideia expressa no ensaio de Maria Theresa Abelha Alves, a que já recorremos, temos que, segundo a autora, “[...] a proposta do romance [A Casa da Cabeça de Cavalo] também é nova: dar visibilidade aos habitantes invisíveis da Casa.” (ALVES, 2003, p. 266). A esse respeito, LEVY (2011, p. 20) formula que, diferentemente da linguagem cotidiana,

Na versão literária, por sua vez, a linguagem deixa de ser apenas um instrumento, um meio, e as palavras não são mais apenas entidades vazias se referindo ao mundo exterior. Aqui, a linguagem

não parte do mundo, mas constitui seu próprio universo, cria sua própria realidade. É justamente em seu uso literário que a linguagem revela sua essência: o poder de criar, de fundar um mundo. (LEVY, 2011, p. 20)

Assim, parece pertinente considerar que na *Casa de Teolinda*, se admitirmos a viabilidade da inovação de sua proposta que consistiria em permitir a existência de seres já desprovidos dela, apenas pela força da linguagem literária é que tal empresa se mostraria possível, uma vez que é só nos domínios do espaço literário que se manifestaria “o poder de criar, de fundar um mundo”. E é isso o que podemos avaliar do trabalho empreendido pelo concerto de múltiplas vozes no romance, que se serve da memória e mantém, pelo jogo das histórias, o contínuo narrativo que permite a presença da vida, ainda que já no estágio da morte em processo.

Trabalhando com a ideia de (re) criação/fundação de um mundo descolado do real, Octavio Paz²¹, em chave distinta, formulará seu pensamento dando conta dos traços ligados à intenção de propósitos que poderiam ser levantados para distinguir o filósofo, o historiador e o romancista:

O filósofo ordena as ideias conforme uma ordem racional; o historiador narra os fatos com o mesmo rigor linear. O romancista não demonstra nem conta: recria um mundo. Embora seu ofício seja o de relatar um acontecimento – e nesse sentido assemelha-se ao historiador –, não lhe interessa contar o que se passou, mas reviver um instante ou uma série de instantes, recriar um mundo. (PAZ, 1982, p.274).

No que diz respeito ao tempo, explorado na obra de *Teolinda* por meio do pensamento da personagem Ercília, no Capítulo 3 – “Alguns habitantes invisíveis”, podemos arriscar uma representação esquemática dele e que dê conta de seu aspecto associado ao lúdico, resultando na formulação *tempo = jogo; tempo perdido/tempo ganho, simultaneamente*.

Do ponto de vista da relação do tempo com o lúdico, diremos que a dimensão dos habitantes invisíveis permite que a estratégia do jogo possa ser aplicada inclusive a um elemento que, enquanto gozavam do estatuto de “vivos”, era encarado de modo inteiramente diverso:

²¹ PAZ, Octavio. *O arco e a lira*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1982.

Mas nada disso tinha importância, viu, ela deitava as cartas como se abrisse um leque, que se podia sempre fechar e voltar a abrir, estava inteiramente na sua mão e inteiramente fora dela. Como o tempo. Também o tempo era um jogo. Simultaneamente perdido e ganho. Só que essa era uma verdade que, enquanto estavam vivos, não sabiam. (GERSÃO, 1995, p.35)

No estágio de “morte” em que se encontram, no entanto, o tempo, ou mais especificamente, a ludicidade associada ao tempo, adquiriu um valor de verdade, e essa verdade, desconhecida pelos habitantes da casa “enquanto estavam vivos” (GERSÃO, 1995, p. 35), dava conta de que pouco importava ganhar ou perder: o tempo, como um jogo, se mostrava, assim, simultaneamente, como tempo perdido e como tempo ganho. A essa altura, então, revelava-se aos habitantes invisíveis da casa que “ganhar ou perder não mudava nada” (GERSÃO, 1995, p. 35):

Lembrou-se da febre, da ansiedade e da tensão com que Inácio e Januário tinham jogado toda a vida, como se ganhar significasse uma mudança. Mas ganhar ou perder não mudava nada. Era esse o segredo dos baralhos. Como se estivessem viciados à partida. (GERSÃO, 1995, p. 35)

Assim, a relação dos habitantes da casa, no estágio de “morte” em que se encontram, com aspectos ligados ao tempo, é análoga à que experimentam com a preservação da memória, uma vez que é sempre por conta do *jogo das histórias* que perduram na morte, plenos de vida.

No que diz respeito ao escritor Januário, temos a sua revelação de que “enquanto vivia sempre se queixara de que o tempo era pouco, mas agora tinha o dia inteiro e a noite inteira por sua conta, e folhas de papel, canetas e tinta era coisa que não faltava” (GERSÃO, 1995, p. 49), o que nos permite considerar também que as condições para que ele participasse de jogos – no caso específico, de *jogos de escrita* – aparentavam ser bastante propícias. Ocorre que, enquanto era vivo, Januário “passara o tempo atrás das palavras” (*ibidem*), passara a vida a jogar, acreditando que ganhar significaria alguma mudança e a conclusão de Ercília, conforme mais acima buscamos destacar, foi a de que no atual estágio em que se achavam, ganhar ou perder era a mesma coisa.

Neste ponto, vale destacar algumas das considerações de Blanchot no que se refere também ao tempo e ao ato de escrever. O autor alude ao tempo enquanto elemento de negação ou, em outros termos, como a ausência de tempo. E o ato de escrever significaria, segundo ele, o “entregar-se ao fascínio da ausência de tempo” (BLANCHOT, 2011, p. 21). Parece viável, dessa forma, associar ao conjunto *tempo/ausência de tempo* a formulação que mais acima identificamos, qual seja, a do *tempo/jogo - tempo ganho/tempo perdido simultaneamente*. Ou a neutralidade do tempo.

Nos termos de Blanchot,

Escrever é entregar-se ao fascínio da ausência de tempo. [...] A ausência de tempo não é um modo puramente negativo. É o tempo em que nada começa, em que a iniciativa não é possível, em que, antes da afirmação, já existe o retorno da afirmação. Longe de ser um modo puramente negativo é, pelo contrário, um tempo sem negação, sem decisão, quando aqui é igualmente lugar nenhum, cada coisa retirada em sua imagem e o “Eu” que somos reconhece-se ao soçobrar na neutralidade de um “Ele” sem rosto. O tempo da ausência de tempo é sempre presente, sem presença. (BLANCHOT, 2011, p. 21)

Na complexidade do pensamento de Blanchot, no qual ganha relevância a questão da *neutralidade*, uma vez que a ausência de tempo é entendida como algo não inteiramente negativo, posto se tratar de “um tempo sem negação, sem decisão”, podemos também chegar à percepção do movimento de passagem do “aqui” para o “lugar nenhum”, bem como do “Eu” para um “Ele”: também nesses casos, a neutralidade ficaria em primeiro plano.

Ainda, trazendo para essa discussão acerca da neutralidade uma conceituação anterior de Blanchot (veja pág. 78 deste trabalho) e que dá conta da linguagem literária como aquela que já não se associa a um sujeito e se “coloca sempre fora de si mesma”, podemos encontrar alguma relação de analogia com outro autor já citado neste trabalho: Michel Foucault.

Assim, por meio agora do comentário de Roberto Machado²² acerca do pensamento de Foucault ao tratar da linguagem, temos que

²² MACHADO, Roberto. *Foucault, a filosofia e a literatura*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2000.

[...] a linguagem nem remete a um sujeito nem a um objeto: elide sujeito e objeto, substituindo o homem [...] por um espaço vazio fundamental onde ela se propaga, se expande, se repetindo, se reduplicando indefinidamente. (MACHADO, 2000, p. 113)

Se pensarmos na estratégia narrativa do romance de Teolinda Gersão, que se serve de um concerto de múltiplas vozes ou de um coletivo de narradores para a condução das histórias, podemos julgar que ela se associa, ao menos parcialmente, às conceituações mais acima aludidas, sempre sem perder de vista que, no romance em questão, há também a presença do que já foi denominado como narrador-ordenador. De todo modo, a associação parcial não se inviabiliza. O que temos, em Teolinda, aproxima-se em muito do que pode ser considerado como um espaço literário que se presta a criar e a fundar realidades descoladas da realidade factual ou, em outros termos, o romance de Teolinda *performatiza* as teorias de Blanchot e Foucault, colocando em cena seres que estão num limite entre o ser e o não-ser, entre a narrativa e o silêncio, entre a História e as histórias.

Uma vez mais com Blanchot e, em referência à linguagem literária, parece importante destacar ainda que

A fala poética deixa de ser fala de uma pessoa: nela, ninguém fala e o que fala não é ninguém, mas parece que somente a fala “se fala”. A linguagem assume então toda a sua importância; torna-se o essencial [...] (BLANCHOT, 2011, p. 35)

A linguagem é também o essencial para a manutenção da existência dos antepassados da Casa, já que configura a permanência da memória, garante o fluir ininterrupto das narrativas e preserva o *jogo das histórias*. Extinta a memória, não há mais narrativas e avizinha-se o fim, aproxima-se o nada. Ou o espaço vazio e silencioso, talvez o da origem da própria linguagem:

Olharam uns para os outros e empalideceram e eram como pedaços de vela sumindo, restos de memória que acabava. [...] um resto de memória que se ia gastando, como uma vela de cera, e quando acabasse também eles chegariam ao fim e não haveria mais nada (GERSÃO, 1995, p. 246-7)

As palavras que agora não são mais expressas se reproduzem no escuro, inaudíveis, e não permitem mais divisar sequer um ponto de referência. Extinta a memória, extintas as narrativas, desaparecida a casa da cabeça de cavalo, resta apenas um “espaço imenso e vazio” (GERSÃO, 1995, p.248) no qual os habitantes invisíveis apenas se procuram uns aos outros, com medo de perder-se. Até que se processe o recomeço, o eterno recomeço das histórias que precisam ser narradas. E tudo se dará da mesma forma, como antes, como sempre, já que “a linguagem literária é linguagem pura [...], é reduplicação, repetição indefinida, linguagem à *l'infini*, que permite falar dela mesma indefinidamente”. (MACHADO, 2000, p. 113-4).

Em seu ensaio intitulado “Linguagem e Literatura”²³, parte integrante da obra de Roberto Machado anteriormente citada, Foucault discute a respeito do caráter de repetição da linguagem literária, observando também que

[...] a repetição é uma propriedade constitutiva da linguagem, mas essa propriedade não permanece neutra e inerte em relação ao ato de escrever. Escrever não é contornar a repetição necessária da linguagem: escrever, no sentido literário, é situar a repetição no âmago da obra. (FOUCAULT, 2000, p. 160)

E lembra que na obra Odisseia, talvez o marco de toda a literatura ocidental, Homero utilizou uma notável estrutura de repetição para compor o Canto VIII daquela epopeia, no qual Odisseu está presente quando um aedo passa a cantar suas aventuras, mas ele não havia revelado sua verdadeira identidade, estando, portanto, presente e oculto ao mesmo tempo. Foucault explicitará que “o texto de Homero se dobra sobre si mesmo, se envolve ou desenvolve em torno de seu centro, se desdobra em um movimento que lhe é essencial.” (FOUCAULT, 2000, p. 161). Citando Sherazade e as mil e uma noites, o filósofo buscará associar a estratégia de repetição como elemento constituinte de toda a literatura ocidental. Nestes termos:

Parece-me que essa estrutura de repetição – que aliás encontramos com frequência, como em *As mil e uma noites*, pois, como vocês sabem, há uma das mil e uma noites dedicada à história de Sherazade contando as mil e uma noites a um sultão para escapar da morte – é constitutiva do ser da literatura, senão em geral, ao menos da literatura ocidental. (FOUCAULT, 2000, p. 161)

²³ FOUCAULT, Michel. Linguagem e Literatura. In: MACHADO, Roberto. *Foucault, a filosofia e a literatura*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2000, p. 137-174.

De certa forma, parece possível pensar num processo semelhante ao observado por Foucault nas obras que envolvem Sherazade e Odisseu no que se refere à “repetição no âmago da obra” para o romance de Teolinda Gersão em análise, se ponderarmos que o escriba Januário tem um capítulo dedicado a si e aos seus cadernos, que poderiam significar que neles está sendo composta a história da Casa da Cabeça de Cavalo, ao mesmo tempo em que são narradas suas dificuldades em fixar pela escrita a própria história da Casa da Cabeça de Cavalo. O que pode atestar a afirmação do autor francês da estratégia de repetição se tratar de um elemento constituinte de toda a literatura ocidental, repetição, aliás, que também é parte integrante das narrativas de memória que desfilam pelas páginas da obra de Teolinda Gersão.

O cavalo e a casa; a morte a vida, a memória; a História, o tempo, as histórias. O jogo das histórias. Na ambivalência onipresente na Casa de Teolinda, também a palavra é em essência não mais do que a aparência e a sombra de uma palavra.

A palavra é presença e é ausência também. Com isso, o que se permite, então, para a preservação da memória, registrar das narrativas por meio da palavra escrita?

4.2. Abrindo e fechando os *Cadernos de Januário*

A multiplicidade de narrativas presente nas páginas d'*A Casa da Cabeça de Cavalo* poderia até tornar factível certa percepção de descontinuidade do romance. Ocorre que essa apenas aparente descontinuidade é prontamente não confirmada quando da leitura atenta de seus capítulos, ao se constatar a absoluta coerência interna que é garantida, por exemplo, pela retomada do final do capítulo anterior no imediatamente posterior, permitindo que as inúmeras histórias e os também inúmeros cruzamentos e interpolações encontrem suporte dos mais adequados.

É dessa forma, portanto, que o capítulo 4 – “O vício das histórias” termina com um questionamento acerca da veracidade da existência de um corvo, de nome Claudino, “que andava pela Casa atrás das pessoas, latindo como um cão” (GERSÃO, 1995, p. 43). Coloca-se em dúvida a existência da ave, não haveria

lembança de sua presença na Casa, diferentemente do que narrava Januário, um de seus habitantes invisíveis.

No início do capítulo 5 – “Os cadernos de Januário”, a questão da existência do corvo Claudino é retomada ou rememorada pelo próprio Januário. E é nesse ponto que não apenas se garante a continuidade das histórias, pela retomada do que mais atrás se narrava, como também se esboça o temor pela possibilidade de as lembranças virem a se mesclar primeiro e em seguida a desaparecer, preocupação que é externada por Januário no trecho abaixo reproduzido:

Mas onde se iria parar, pensou com uma ruga de inquietação na testa, folheando um Caderno de Apontamentos, onde se iria parar, se as lembranças comessem a misturar-se, ou pior ainda, a desaparecer? (GERSÃO, 1995, p. 47)

Folheemos, pois, os *Cadernos* de Januário.

Seriam os cadernos, a obra, o livro, os repositórios confiáveis para a preservação da memória? Os acontecimentos e os fatos que, de alguma forma, silenciosa e regularmente o tempo trabalha, pacientemente, numa marcha incansável de apagamento e destinação ao oblívio, teriam sorte diversa quando reunidos e postos a salvo nos volumes escritos e confiados a um escriba, a um escritor, a um autor? E o que pode, enfim, um autor? Ainda antes de convocar Maurice Blanchot para essa discussão, observemos o escriba da Casa, o nosso Januário, e suas inquietações no sentido de verificar se a memória, de fato, estava a se perder:

Seria verdade que ele perdia a memória? Interrogou em voz alta. O que era, por exemplo, a mão do regador? Era a parte dos furos por onde saía a água. E como se engaçava a terra, se escanava o milho? [...] E de que cor era a flor do tremoço? Azul, disse Carmo, e ele riu triunfante, levantando na mão um caderninho, pois fique sabendo que era amarela, [...]. (GERSÃO, 1995, p. 47)

A cada nova descrição exata das cores de flores, dos legumes e dos procedimentos de plantio, expressos de memória, Januário gabava-se do poder das palavras que recitava, das lembranças vivas que ainda mantinha dentro de si, mas sempre tendo por perto, embora fechados, sempre se fazendo acompanhar, da

presença dos *caderninhos*: “Olhou em volta, à espera de aprovação. Porque afinal dissera tudo isso sem precisar de abrir os cadernos. E lembrava-se ainda de muitas outras coisas – [...]” (GERSÃO, 1995, p. 48).

Nesse ponto, parece oportuno citar, a título de comparação possível com a atuação de Januário no romance de Teolinda, outra significativa ocorrência na literatura portuguesa contemporânea de uma personagem que cumpre também o papel de escriba, de autor de narrativas paralelas ao conteúdo da matéria principal narrada, com resultados variados para a sorte da obra.

Façamos referência, desse modo, ao romance *A manta do soldado* (2003), de Lídia Jorge. Nele, uma narradora que não é nomeada até o fim do romance apresenta, de forma não linear, porém com nítidas marcações temporais, fatos que tiveram lugar em um núcleo familiar – os Dias. Esta narradora ora é identificada como filha, ora como sobrinha de certo Walter Dias, uma alternância que perdura por toda a obra e é reforçada pelo recorrente baralhamento do foco narrativo em primeira e em terceira pessoa.

Assim, enquanto Januário propõe-se a compor seu *Caderno de Apontamentos Úteis*, em *A manta do soldado* (2003), a narradora não nomeada de Lídia Jorge trabalha na concepção das chamadas “três narrativas para atingir Walter”, que permitem àquela protagonista um exercício pessoal de leitura, releitura e meditação, ou da escrita como constituição de si, como individualização, a partir das imagens que a mesma escrita constrói sobre o pai ausente. A “narradora inominada” está, na verdade, a explicitar ao leitor o processo de concepção da narrativa, do trabalho mesmo de construção de uma narrativa que tem a ela como protagonista: revela-se, assim, ao leitor, o próprio ato de escrita da narrativa como processo de subjetivação.

É possível então considerar que, em *A manta do soldado*, a matéria escrita concebida pela narradora – “as três narrativas para atingir Walter” – permitiu a ela realizar o exercício pessoal de ler, reler e meditar, com o objetivo final de constituir-se a si mesma: a escrita como constituição de si, a escrita como individualização. A narradora de Lídia Jorge, por meio da potência da escrita, foi capaz de transformar e transcrever suas leituras e de gerar a sua verdade, no sentido de que apenas a

partir do momento em que tinha registrado pela escrita suas impressões acerca de Walter Dias é que ela se sentiu em condições para partir em busca dele.

Também no caso de Januário, mas em chave distinta, temos algo que o aproxima da narradora inominada de Lídia Jorge, quando observamos que ele tematiza o aspecto de explicitar ao leitor o processo de concepção não exatamente de uma narrativa, mas o de assentar pela escrita “tudo aquilo de que se recordavam e tinham medo de vir depois a esquecer” (GERSÃO, 1995, p. 48).

Em *A manta do soldado*, a escrita revela-se como potência de subjetivação, já que, quando parte em busca de Walter Dias, a narradora inominada leva consigo, materializado na forma de narrativas escritas, o resultado final de um doloroso processo de maturação e transformação, de leitura, releitura e meditação responsável, em última instância, pela instauração da verdade, da sua verdade: a filha de Walter Dias trazia consigo *o poder das narrativas, a força do texto, a potência da escrita*.

Ainda, no ensaio de Duarte (2006) dedicado à ironia e ao humor na literatura, e já citado neste trabalho, observamos uma formulação da autora dando conta que é bastante comum a estratégia de utilização de personagens-autores nos romances de Augusto Abelaira²⁴:

É comum nos romances de Abelaira haver uma personagem empenhada na escrita de um livro, na elaboração de uma obra de arte ou de uma representação, no desempenho de um papel, na execução ou na audição de uma peça musical [...] Todas essas formas revelam-se afinal metáforas irônicas da criação literária, pois através delas pode-se vislumbrar um autor que explicita o estatuto de produção de seus textos e alerta o leitor para manobras de personagens e narradores não confiáveis, bem como para o caráter instável da própria linguagem. (DUARTE, 2006, p. 48)

Também aqui, de certa forma, mostra-se possível avaliar que a estratégia acima identificada por Duarte nas obras de Abelaira encontra pontos de contato com a atuação de Januário no romance de Teolinda, já que o escriba da Casa se mostra empenhado na concepção de uma obra – seu Caderno de Apontamentos – e, de

²⁴ Segundo Massaud Moisés (“A literatura portuguesa”, 2008, pág. 505), ao lado de autores como Urbano Tavares e José Cardoso Pires, Augusto Abelaira poderia ser posicionado como um ficcionista vinculado ao Neorrealismo, na medida em que propõe uma visão analítica e transformadora da realidade.

modo similar, revela também algo do processo de produção de sua escrita, da necessidade de se concentrar apenas no assentamento pela escrita de coisas simples, mantendo-se, assim, ao largo das armadilhas das palavras. Em ambos os casos, a escrita revela o seu processo e o seu engodo.

No entanto, a despeito da citada instabilidade da palavra, da linguagem que, nos termos de Duarte, é objeto de alerta ao leitor levado a efeito por aquele que escreve, o que pode, afinal, um autor?

Nos termos de Blanchot, pode muito:

Primeiro, tudo: ele está agrilhado, a escravidão o pressiona, mas, se ele encontrar, para escrever, alguns momentos de liberdade, eilo livre para criar um mundo sem escravo, um mundo onde o escravo, agora senhor, instala a nova lei; [...] (BLANCHOT, 1997, p. 304)

A potência da escrita, então, revela-se pelo ato solitário e decisivo do autor que empunha a pena e julga aprisionar a palavra nos limites estreitos da folha em branco, transmutando em estátua de pedra e para sempre o sentido exato e perfeito do registro, do fato, da memória. Para sempre?

O escriba Januário – é a voz narrativa na obra quem nos revela, e mais atrás já o dissemos – sempre escrevera em vida, embora jamais revelasse a qualquer um o teor dos seus escritos. Além disso, “passara o tempo atrás das palavras”, mesmo quando ainda o tempo se mostrasse diminuto para a tarefa. Mas agora, o tempo se alargara, se esgarçara e não mais se constituía num elemento limitador.

É Ercília quem nos lembra, na Sala das Nespereiras, que o tempo, no estágio em que se encontravam, assemelhava-se agora a um leque, “que se podia sempre fechar e voltar a abrir, estava inteiramente na sua mão e inteiramente fora dela” (GERSÃO, 1995, p. 35).

Surpreendidos num espaço fora da vida, espécie de intermédio entre a morte primeira e a morte profunda, que se mostra, no entanto, ainda vida por conta da força das narrativas que pululam e invadem as linhas do romance desde os seus capítulos iniciais e preservam a memória e a história da Casa, os habitantes invisíveis dispõem indefinidamente dos dias e das noites e o escriba Januário, além disso, dispõe também de folhas de papel, de canetas e de tinta, tudo para assentar e

reter as palavras, pela escrita, e com elas as histórias e com elas as memórias que, no entanto, perigosamente já prenunciavam um trabalho silencioso e profundo de apagamento, de deslembração.

As armadilhas das palavras. Um escritor que em vida passara o tempo a persegui-las, e que, na morte primeira, parece poder delas dispor – já que o tempo é um jogo, é como um leque, é como um *guarda-chuva cintilante* –, pressente a força que é própria das palavras e que delas faz com que o perseguidor se transforme em perseguido:

Esfregou as mãos, satisfeito, e limpou outra vez os óculos na fralda da camisa. As palavras não o apanhariam. Porque ele sabia que elas eram terreno minado, buracos em que se caía facilmente, animais selvagens que invertiam a situação e caçavam o caçador incauto e o prendiam em redes de onde nunca mais saía. Mas saberia defender-se e não se deixaria cair em esparrelas. Oh não. Passaria de largo, ou só à superfície das palavras. (GERSÃO, 1995, p. 49)

Também Blanchot parece fazer eco às preocupações do escriba Januário no que se refere ao estatuto duplo das palavras:

O escritor parece senhor de sua caneta, pode tornar-se capaz de um grande domínio sobre as palavras, sobre o que deseja fazê-las exprimir. Mas esse domínio consegue apenas colocá-lo e mantê-lo em contato com a profunda passividade em que a palavra, não sendo mais do que sua aparência e a sombra de uma palavra, nunca pode ser dominada nem mesmo apreendida, mantém-se inapreensível, o momento indeciso da fascinação. (BLANCHOT, 2011, p. 16)

Como pode o escritor não ser envolvido no artil das palavras que não se deixam apreender e que espreitam por ele não apenas como armadilha, mas jocosamente, só por capricho, quase se deixam tocar, numa curva de caminho, para logo em seguida subir às alturas e manter seu curso de liberdade e distância, muito além das linhas severas da folha de papel?

Busquemos aqui a ilustração do caráter fugidio das palavras pela narração que encontramos da lição de francês de Virita:

De certo modo, vai agora à frente dele, pedindo-lhe que corra mais depressa. Estendendo-lhe a mão: Vem, vem. Saltando obstáculos,

voando sobre um campo de palavras. Por vezes as palavras têm caprichos, fugas. Ou esperam por eles na curva dos caminhos, na dobra dos montes, e quando eles se aproximam e estão quase a tocar-lhes levantam voo de repente. (GERSÃO, 1995, p. 172)

A mesma imagem de instabilidade associada à palavra ou à palavra escrita, mais especificamente, pode também ser resgatada em segmentos da obra *Os guarda-chuvas cintilantes* (1984) com a repetição da impossibilidade que acomete o escritor em reter pela escrita a palavra. No primeiro deles, a palavra resiste como espírito selvagem e livre, por meio do objeto livro transmutado em pássaro que não se deixa aprisionar: “Vou continuar a escrever o livro, pensou alegremente voltando para casa. Mas quando chegou a casa o livro transformou-se em pássaro e voou.” (GERSÃO, 1984, p. 130).

No segundo segmento que destacaremos, a autora utiliza a fugacidade da sombra (que pode ser traduzida por *palavra*) para dar conta da impossibilidade de retê-la nos limites estreitos da máquina fotográfica (que pode ser traduzida por *papel*) em imagem (que pode ser lida como *escrita*).

A aproximação que propomos entre *sombra* e *palavra* pode ser justificada pelo caráter de instabilidade, de fugacidade que parece ser comum a ambas, uma vez que, no contexto da obra de Teolinda, temos, por um lado, o escriba Januário, que procura aprisionar pela escrita apenas as palavras que julgava simples, e no entanto bem cedo ele percebe a impossibilidade desse ato, já que a instabilidade é inerente à palavra e, afinal, nem ao menos aquelas que se prestariam apenas a nomear com neutralidade – pessoas, lugares e datas, por exemplo – se deixariam aprisionar:

A primeira palavra escolhida era fatal, porque ia arrastar todas as outras. Daí o desânimo que sempre o invadia, diante do papel. Não conseguindo decidir sobre a primeira palavra, não podia decidir sobre a segunda, a terceira, ou qualquer outra. Logo a primeira se postava diante dele como uma esfinge e não o deixava passar. Tudo o que havia a fazer era dar-se por vencido e voltar para trás. (GERSÃO, 1995, p. 54)

Já em *Os guarda-chuvas cintilantes*, a impossibilidade de reter a sombra na imagem capturada pela máquina fotográfica igualmente se revela como uma

impossibilidade, assim como já fora observado em relação à palavra: assim como ela, a sombra apresenta o aspecto da instabilidade e, analogamente ao que se tem na *Casa*, também em *Os guarda-chuvas*, a questão da armadilha encontra abrigo. Assim, da mesma forma que Januário alude, em relação às palavras, que não se deixaria cair em esparrelas, a voz narrativa em *Os guarda-chuvas* empenha-se na criação de artifícios, armadilhas, para apanhar a sombra. Nos dois casos, tanto palavra quanto sombra invertem o estatuto de poder que o autor detinha sobre o discurso: na *Casa*, por meio da aceitação por parte de Januário de derrota e do ato de retroceder (“Tudo o que havia a fazer era dar-se por vencido e voltar para trás”); em *Os guarda-chuvas*, por meio do escárnio da sombra dirigido ao fotógrafo-escritor falhado (“– Não querias mais nada senão apanhar-me, hein? Fez-lhe dois manguitos e desapareceu”).

Vale a reprodução e análise mais detida do fragmento de *Os guarda-chuvas cintilantes*, identificado como “Segunda, vinte e nove”:

Os artifícios, armadilhas, para apanhar a sombra.
Sair por exemplo, a meio da manhã, com a máquina fotográfica a tiracolo, antes de o sol demasiado alto começar a comer as sombras, à hora em que ainda se encontram na relva vestígios da humidade da noite e há uma frescura toda nova nos caules e nas folhas. Procurar o melhor local, o melhor ângulo, o melhor enquadramento, e espreitar pelo visor da máquina. (GERSÃO, 1984, p. 36)

Nesse trecho inicial, a postura do *fotógrafo* assemelha-se à de um *caçador de fantasmas* e tal percepção é reforçada por termos como *artifícios*, *armadilhas* e *máquina fotográfica a tiracolo* (que permite a aproximação de *máquina* com *arma contra a presa imaterial*), além da inferência que pode ser arriscada como a que se extrai do período final presente no excerto, que remete à atitude do *caçador* que fica a espreitar pelo momento mais favorável para que proceda à *caça/captura* de sua *presa/sombra*, tendo como elemento balizador o *visor/mira* da *máquina/arma*.

A necessidade de o escritor (*fotógrafo*) demonstrar a calma e a habilidade necessárias para que a sua tarefa de reter a palavra perfeita (*sombra*) pudesse ser realizada e concluída, de modo a deixar bem claro, a ela, quem estava no comando da situação, é o que se mostra em jogo no excerto a seguir:

A estabilidade é um fator fundamental. Lembre-se que um movimento descontrolado do braço ou o carregar demasiado brusco do disparador podem estragar a melhor fotografia. Dispare docemente, com os cotovelos colados ao corpo. [...] Treine-se a abolir toda a distância entre si e a máquina, como se fotografasse com os dedos e agarrasse o objecto com a mão. (GERSÃO, 1984, p. 36-37)

Também com base no excerto acima reproduzido é possível retomar a citação de Duarte (2006) a respeito da estratégia recorrente nas obras de Augusto Abelaira, já analisada nas páginas 89-90 deste trabalho, e a utilização do mesmo expediente por Teolinda Gersão tanto na *Casa* quanto em *Os guarda-chuvas cintilantes*, qual seja, a de o autor explicitar ao leitor a produção de seus textos, bem como o de alertar a ele, além disso, acerca do “caráter instável da linguagem”, instabilidade que, conforme já explicitamos, seria inerente tanto à *palavra* quanto à *sombra*.

O perfil ardiloso da palavra que, de modo semelhante ao que se observou no excerto destacado mais acima envolvendo Virita (reproduzido e analisado à página 92), é retomado por meio do comportamento dissimulado da *sombra/palavra* que, aparentemente, se deixaria aprisionar pela *máquina/papel*. Vejamos:

A sombra corria alegre, saltitando atrás ou na frente, conforme ela se voltava para o sol ou de costas para o sol. Fácil de apanhar, pensou, para isso serviam as máquinas.
-Deixas-te apanhar? Perguntou-lhe.
-Sim, sim. Disse a sombra, abanando enfaticamente a cabeça. Ela é tão boazinha, pensou. Fica quieta, enquanto eu a apanho. [...] Espreitou pelo visor e verificou que a focagem era exacta, [...] Mas a sombra não estava lá quando ela disparou.
-Que aconteceu? Perguntou-lhe zangada.
-Não sei, disse a sombra com ar inocente, [...] -Senta-te lá outra vez, disse ela [...]
Mas a sombra estava já de repente do outro lado do muro. É completamente irresponsável, [...] Mas vamos ver se não a apanho. [...]
Mas quando ela tinha acabado de prender a máquina num ramo e se preparava para se esconder atrás do muro a sombra desatou a rir na cara dela.
-Não querias mais nada senão apanhar-me, hein?
Fez-lhe dois manguitos e desapareceu. (GERSÃO, 1984, p. 37-38)

Uma vez mais, com base nessa parte final do fragmento destacado de *Os guarda-chuvas cintilantes*, é possível associar a *sombra* a uma *presa*, supostamente

passível de ser aprisionada pelo *caçador/fotógrafo*, já que ela se mostra a correr, alegre e saltitante, vulnerável. E era essa a finalidade que o *fotógrafo/caçador* reconhecia à *máquina/arma*: *capturar pela imagem, aprisionar a sombra/presa*.

Ocorre que, de modo diverso ao imaginado pelo fotógrafo, a sombra não era, em verdade, tão “boazinha” assim e, de modo semelhante ao que já se passara com a palavra simples e neutra – a que se prestaria a nomear seres, lugares e datas –, e que não causaria maiores problemas ao escriba Januário e se deixaria assentar pela escrita, mas que se revelara como a temível esfinge a inverter os papéis de caça e caçador, também a sombra procedeu à troca de papéis e assumiu o controle da situação, encerrando com um gesto ofensivo – “dois manguitos²⁵” – e levando por terra a intenção do fotógrafo de retê-la pela imagem.

Com isso, parece pertinente que consideremos, a título de súmula dos pontos de contato entre sombra/palavra que buscamos analisar, que o caráter de instabilidade da palavra pode ser útil para ilustrar o aspecto arredo e indomável que se pode associar também à linguagem literária em sentido amplo.

E, no caso do escriba Januário, no romance em análise, podemos avaliar que a grande questão em jogo prende-se ao fato de que nomear com neutralidade é uma das impossibilidades da escrita, uma vez que a palavra não nomeia, ela recria. E nunca, a rigor, é neutra. E tal percepção só se daria em Januário. Por ser já “experiente” na escrita, ele jamais se contenta com o assentamento das palavras; tem consciência dessa impossibilidade ou, ao menos, amplia essa consciência pela tarefa que lhe fora fadada.

Outro dos objetivos presente neste nosso trabalho é o de propor a retomada, cotejo e diálogo da obra em foco (*A Casa da Cabeça de Cavalo*) com aspectos que se revelam em alguns dos romances anteriores de Teolinda e que podem, assim, vir a reforçar a situação de *projeto de escrita* que buscamos associar à produção romanesca da autora. Nessa linha, ainda tendo como base a obra de 1984, lembremos que Maria Heloísa Martins Dias, em trabalho já citado, identifica *Os guarda-chuvas cintilantes* como curioso ‘diário’, no qual

²⁵ O verbete *manguito* pode ser identificado como “gesto ofensivo que consiste em dobrar o braço com a mão fechada, segurando ou não o cotovelo com a outra mão; banana, armas de são Francisco”.

HOUAISS – *Grande Dicionário Houaiss da Língua Portuguesa*. Disponível em: <<http://houaiss.uol.com.br/busca?palavra=manguito>>. Acesso em: 26 jun 2015.

a escrita se faz descontínua, projetando-se em instâncias que neutralizam o dia-a-dia. Viver o cotidiano é (des)escrevê-lo continuamente – única maneira de torná-lo suportável: “As histórias como ondas, vêm, vão, desmancham-se, recompõem-se, recomeçam, continuam, continuam sempre. Esqueci-as e elas voltavam outra vez, ou eram talvez outras, diferentes, parecidas”. (DIAS, 1992, p. 150)

Assim, é possível considerar que as histórias, porventura esquecidas, ainda teriam a capacidade de retornar, “talvez outras, diferentes, parecidas”, imprimindo à palavra literária o estatuto de elemento em contínuo *de vir*, conforme observamos no excerto acima. E o mesmo se pode avaliar como factível em *A Casa da Cabeça de Cavalo*, muito embora se distinga, num dos últimos parágrafos da obra, apenas um “espaço imenso e vazio” mergulhado na escuridão e no silêncio. Dessa forma, as histórias, agora emudecidas pelo apagar da chama das memórias e pelo desaparecimento da Casa e das palavras, apenas se preparam e se remodelam para recomeçar e continuar, continuar sempre – como ondas.

Mas voltemos ao escriba da Casa.

Com o intuito de não se deixar apanhar pela instabilidade das palavras, seu plano consistia, muito singelamente, em assentar pela escrita somente aquelas que pudessem ser utilizadas para designar coisas simples e concretas:

Muito longe do essencial, jurou a si mesmo afiando o lápis e olhando com atenção o bico da caneta. Nomes de pessoas, de quintas, de lugares. Só isso. [...] Só coisas simples, repetiu batendo com a mão no tampo da secretária, coisas simples e concretas, nomes de lugares, nomes de cavalos e de cães, receitas disto e daquilo. Mais nada. (GERSÃO, 1995, p. 49; 51)

Com isso, a tarefa de Januário parecia direcionada ao êxito, e o escriba quase podia entrever, do trabalho que se propunha a levar a bom termo, o produto final e acabado que dele surgiria:

Um livro, sentiu, devia ser assim: lia-se à transparência, através das folhas. Antes de estar escrito. E o trabalho da escrita era forçar as folhas a essa transparência – para ver através delas o que, de algum modo, já lá estava. (GERSÃO, 1995, p. 50)

Ocorre que a natureza dúplice da palavra confere a ela a estranheza que é própria daquilo “que não denomina nada, que não representa nada, que em nada sobrevive [...] e que desaparece maravilhosamente, por inteiro e de imediato, em seu uso.” (BLANCHOT, 2011, p. 33).

Onde então a neutralidade das palavras e a possibilidade de retê-las, pela escrita, por meio da recolha e seleção daquelas que se prestassem a nomear apenas as coisas simples e concretas? As impossibilidades da escrita.

É com um “arrepio de angústia” que Januário se dá conta da inevitabilidade de o autor se deixar enredar nas malhas e nos ardis das palavras. Exatamente como num jogo, no qual se tentasse transpor os obstáculos e se afastar dos buracos: quanto mais se julgasse a salvo deles, mais rapidamente o escriba se descobria com um pé e depois o outro bem dentro deles.

Não há, pois, a neutralidade das palavras. Não há como o escriba da Casa se julgar a salvo das armadilhas, ao decidir se colocar com o máximo possível de distância da essência das palavras, e operar numa zona de conforto que proporcionasse, a ele, reter nos cadernos pura e tão somente aquelas que fossem neutras e designassem as coisas simples e concretas.

É ainda Blanchot, quando se refere aos grandes escritores da literatura moderna, quem uma vez mais colocamos em linha com Januário, ao identificar a estirpe daqueles que buscam o tom neutro da escrita como recurso de uma possível saída para o impasse, oferecendo, à palavra fugidia, a possibilidade de se manter e permanecer, seduzida que seria pelo seu próprio reflexo:

Outros têm o tom neutro, o apagamento e a transparência levemente turva pela qual parecem oferecer, à palavra solitária, uma imagem dominada daquilo que ela é, e como um espelho gelado, para que ela seja tentada a nele refletir-se – mas, frequentemente, o espelho permanece vazio. (BLANCHOT, 2005, p. 325)

Quase resignado, o escriba da Casa recorda e reconhece que todas as questões, afinal, giravam em torno de uma outra, única e maior, com a qual sempre se debatera e que “o impedira a vida inteira de realmente escrever [...]: a maldita questão do estilo” (GERSÃO, 1995, p. 54).

Se admitirmos que falar de estilo é reconhecê-lo como marca inevitavelmente deixada na palavra literária que se distinguiria, assim, da linguagem corrente, poderemos também concordar que, “na maior parte dos casos ao estilo está associado um trabalho de aprendizagem rigoroso de técnicas de expressão literária”²⁶, o que apenas reforça a necessidade de se ter o estilo presente para que a linguagem literária efetivamente se processe.

Consoante com o que mais acima explicitamos, nos termos de Antoine Compagnon, observamos que

A língua literária, trata-se de um lugar-comum – se caracteriza por seu estilo, em contraste com a língua de todos os dias, que carece de estilo. Entre a língua e a literatura, o estilo figura como um meio-termo. Da mesma maneira, entre a linguística e a crítica, há lugar para o estudo do estilo, isto é, a *estilística*. [...] Não se elimina o estilo por um *fiat*. (COMPAGNON, 2006, p. 165-6)

O autor ainda lembra que, a despeito das tentativas da crítica em determinado período de situar o estilo num espaço restrito entre “o reino da retórica e o da linguística” (p. 165), o conceito mostra-se produtivo e, em verdade, não se pode dele abrir mão “por um *fiat*”.

Ainda com base nas formulações de Compagnon a respeito do estilo, destaquemos uma outra delas que pode mostrar-se relevante para os objetivos de nossa análise, qual seja, a que parte da afirmação de que o “estilo é um desvio” (p.168):

O estilo é um desvio. A variação estilística, nas mesmas páginas em que Aristóteles o identifica ao efeito e ao ornamento, define-se pelo desvio em relação ao uso corrente: “a substituição de uma palavra por uma outra dá à elocução uma forma mais elevada”. Por um lado, há, pois, a elocução clara, ou baixa, ligada aos ternos próprios e, por outro lado, a elocução elegante, jogando com o desvio e com a substituição, [...] (COMPAGNON, 2006, p. 168)

Está explícita na formulação acima de Compagnon, servindo-se, no caso, de conceitos presentes na *Retórica*, de Aristóteles, a noção de desvio associada ao estilo, o que implica na substituição de uma palavra por outra que emprestaria, ao

²⁶ CEIA, Carlos: s.v.. Estilo. In: *E-Dicionário de Termos Literários* (EDTL). Coord. de Carlos Ceia, ISBN: 989-20-0088-9. Disponível em: <<http://www.edtl.com.pt>>, Acesso em: 26 jun 2015

segmento, o efeito de uma “elocução elegante”. Dessa forma, na expressão da linguagem literária, daquela linguagem que se afastaria da linguagem corrente justamente por estar associada a um processo de escolha e substituição de uma palavra por outra, a presença ou não do estilo faz toda a diferença.

Compreende-se, assim, a dificuldade de Januário para levar adiante e a bom termo seu ofício de *assentador de palavras* e seu sonho de ser *escritor*. Se partirmos do princípio, com base na explicitação acima, de que o estilo constitui aquilo que caracteriza a linguagem literária, seremos forçados a acreditar que os *Cadernos* não poderiam, de fato, abrigar nem os inventários de palavras e nem as narrativas de memória que se pretendiam fixar para que não caíssem no esquecimento, ou, mais precisamente, para que o sujeito Januário garantisse uma existência. A angústia do escriba da *Casa* materializa-se pela constatação de que a escolha da primeira palavra era fundamental, já que, a partir dela, todas as outras viriam em sequência:

A primeira palavra escolhida era fatal, porque ia arrastar todas as outras. Daí o desânimo que sempre o invadia, diante do papel. Não conseguindo decidir sobre a primeira palavra, não podia decidir sobre a segunda, a terceira, ou qualquer outra. Logo a primeira se postava diante dele como uma esfinge e não o deixava passar. Tudo o que havia a fazer era dar-se por vencido e voltar para trás. (GERSÃO, 1995, p. 54)

Quando decide registrar apenas “coisas simples e concretas”, com o intuito de não se deixar levar pelos ardis promovidos pelas palavras que, a cada passo, estariam prontas para engoli-lo, ainda assim Januário se dá conta da impossibilidade que se materializa, pois, os questionamentos com os quais sempre se debatera tomavam forma e o colocavam em xeque: “dever-se-ia ter primeiro um estilo, e, de acordo com ele, escolher as palavras? Ou eram, pelo contrário, as palavras escolhidas que iam depois definir o estilo?” (GERSÃO, 1995, p. 54).

E o autor falhado, como para não deixar que sobrevivesse alguma ponta de dúvida quanto à sua incapacidade de reter pela escrita o que quer que fosse,

Molhou a seguir a caneta e escreveu na primeira página, como aviso solene e definitivo a si próprio: O Tratado da Semeação das hortaliças ou qualquer outro livro jamais será escrito, porque o autor está consciente de não possuir um estilo. E debaixo desta afirmação assinou o seu nome: Januário F. (GERSÃO, 1995, p. 55)

Fechemos, agora, os *Cadernos* de Januário.

5. Considerações Finais

Ao fechar os *Cadernos* de Januário, é hora de cerrar também as portas da Casa da Cabeça de Cavalo.

Nosso objetivo com este trabalho foi o de analisar aspectos de construção narrativa, com foco nos expedientes de contar e recontar histórias ou nos de apresentar as muitas versões possíveis para um mesmo acontecimento, constituindo o que denominamos como o *jogo das histórias*, a estratégia narrativa básica utilizada no romance.

Ainda, por meio do cotejo e do diálogo da obra em foco com determinados aspectos recorrentes em alguns dos romances anteriores de Teolinda, buscamos identificar a situação de um *projeto de escrita*, que se mostra pertinente, e que intentamos associar à produção romanesca geral da autora.

Nosso trabalho foi estruturado em quatro segmentos de análise, cada um deles dedicado a discutir determinados aspectos que pudessem, ao final, ser interligados. De início, a proposta foi analisar o romance tendo por base o contexto de produção anterior da autora, buscando identificar as possibilidades de abordagem que pudessem dar conta de aspectos associados à linguagem e à representação. O expediente de contar e recontar histórias foi revelado por meio das vozes narrativas na *Casa*, que constituem um concerto de múltiplas vozes composto pelos seus habitantes invisíveis que se servem da memória para preservar acesa a chama das histórias, e instauram os jogos narrativos, caracterizados por uma multiplicidade de pontos de vista, revelando a opção da polifonia como estratégia marcante na obra desde as suas primeiras páginas.

Servindo-nos de conceituações de Michel Foucault acerca do chamado “princípio interior de proliferação”, julgamos que ele podia ser associado ao romance de Teolinda em análise, já que nele é perceptível a estratégia de contar e recontar

histórias, emprestando à matéria narrada um efeito de multiplicação indefinida, de acolhimento de novas versões e de pormenores anteriormente não explicitados, num fluxo narrativo contínuo.

Se indicamos como um dos objetivos da nossa investigação, a caracterização do chamado *jogo das histórias*, mostrou-se-nos importante também discutir algo do conceito proposto por Wladimir Krysinski e que associa a figura do escritor ao universo da ludicidade, ou do chamado *scriptor ludens*. Dessa forma, pareceu-nos viável tentar a aproximação do conceito à voz narrativa do romance de Teolinda, uma vez que tal voz faz uso do jogo como um recurso que constrói estruturalmente a obra, permitindo que associemos o romance contemporâneo em sua generalidade ao absolutamente lúdico, diferente do que se tem no período literário imediatamente anterior ou, nos termos de Krysinski, o texto moderno.

Ainda no que diz respeito ao *jogo das histórias*, utilizamos, como elementos de aproximação para essa análise algumas das formulações propostas por Todorov – no que se refere às narrativas das “Mil e uma noites” –, e por Walter Benjamin e pelas associações por ele propostas entre o trabalho manual e o dom de narrar histórias, pontuando a ideia também com fragmentos do *Livro do Desassossego*, de Fernando Pessoa. Com isso, da mesma forma que o ritual do chá, levado a efeito pelos habitantes invisíveis da Casa, o contar e o recontar das histórias mostra-se como o elemento instaurador da presença e da permanência ou, o “contar-se” (F. Pessoa), garante a sobrevivência, o “viver e continuar a viver”.

Ao colocar em primeiro plano no romance a estratégia narrativa do *jogo das histórias*, do contar e recontar, do acolher mais de uma versão para um mesmo acontecimento sem privilegiar qualquer uma delas, demonstramos que tal estratégia atuava também nas dimensões da História e do mito, elegendo, como segmento de análise fragmentos do capítulo 14 do romance – “Memórias de Carlota”.

Tomando por base um acontecimento histórico traumático em Portugal – a saída da família real rumo ao Brasil, por ocasião das chamadas “invasões francesas” – cotejamos o texto histórico com o texto literário, observando que a “pequena história de Carlota” se apresenta encaixada na narração histórica que também é elaborada no romance, de modo que se tem a percepção da presença da estratégia

de utilização do *jogo das histórias* também a contaminar a “grande História”, abrindo-lhe novos sentidos.

Lembramos também que, se a historiografia trata da invasão francesa, a literatura, paralelamente, trata da invasão da Casa, reproduzindo e dando vida aos sentimentos coletivos através das passagens dos casos fictícios narrados, emprestando à História uma carga maior de verdade, por conta da verossimilhança interna presente na obra em análise ou carnavalizando a História, pela contaminação dos elementos grotescos, irônicos e baixos da linguagem narrativa.

De modo análogo, também um dos mitos mais conhecidos da Antiguidade Clássica – o de Penélope, na *Odisseia*, de Homero – foi convocado para ilustrar o processo de retomada (em novas bases) elaborado pelos episódios do romance que envolvem a personagem Carlota. Fica evidenciado, no caso, que, embora tenhamos a permanência do mito, sua alusão se opera com alterações expressivas quanto aos significados veiculados, já que a reinterpretação da dimensão simbólica promove uma ampliação de sentidos que são a ele incorporados, o que atesta uma vez mais os laços existentes, desde sempre, entre a literatura e o mito, e constatando, inclusive, o poder que a literatura tem de fazer perseverar o estágio mitopoético da narrativa mítica.

Buscamos, desde o início, destacar na produção romanesca de Teolinda Gersão, algumas temáticas recorrentes e que poderiam ser identificadas como um *projeto de escrita*, uma vez que eram revisitadas e retomadas nas suas obras, tomando por base a primeira delas, *O Silêncio*, de 1981.

Dessa forma, a casa, a mulher, a linguagem, a História, sempre entretecida com as histórias pessoais, mostraram-se peças recorrentes de um grande jogo, de uma maneira ou de outra, constatável na leitura dos romances da autora portuguesa.

Dentro dessa visão macroscópica, questões que abordam a linguagem, a representação, a literatura revelaram-se preocupações da autora em suas duas primeiras obras, *O Silêncio* (1981) e *Paisagem com mulher e mar ao fundo* (1982), renunciando, sobretudo, as discussões que envolveriam a chamada crise da linguagem que seria retomada nas obras posteriores.

A obra de 1982 – *Paisagem com mulher e mar ao fundo* – foi reconhecida como aquela na qual se tem mais perceptível a presença da linguagem enredada

com os referentes históricos e com as marcas dos elementos míticos, que são explorados com a intenção de ressignificá-los dentro do tecido narrativo.

Ainda com base nos dois primeiros romances, lembremos a presença marcante do discurso feminino posto em primeiro plano, a linguagem feminina problematizada como forma de resistência ao discurso dominante e de preservação de sua identidade, da linguagem outra, em suma, utilizada como defesa por mulheres inseridas numa sociedade desde sempre reconhecida como patriarcal.

Em relação ao patriarcalismo, destacamos a questão do riso como estratégia de resistência e desconstrução na obra, servindo-nos então de conceituações teóricas de Mikhail Bakhtin e Henri Bergson. Considerando que a personagem Duarte Augusto é identificada como a figura patriarcal e que tem uma atuação associada à tirania, sobretudo em relação às mulheres da Casa, o riso de Maria Badala cumpre a função de desconstruir e transmutar a opressão e a loucura presentes no espaço, bem como a de transvalorar as ações do patriarca ou, numa tentativa de formulação esquemática, o *riso* de Maria Badala desconstrói o *siso* de Duarte Augusto.

Ainda tendo a figura de Duarte Augusto em foco, analisamos as *guerras* empreendidas pelo patriarca contra um inimigo recorrente na História – os franceses, trazendo à tona conceitos que apontavam certo comportamento ambíguo de Portugal como país, de algum modo, ciente de sua superioridade, mas, ao mesmo tempo, carregando um forte sentimento de inferioridade, sobretudo em relação à França. Com isso, as *guerras* de Duarte, ao mesmo tempo em que ilustravam e retomavam a ambiguidade que era parte integrante do contexto histórico português, poderiam ser lidas e interpretadas, pelo arranjo literário construído por Teolinda Gersão, numa linha que retoma o quixotesco da novela de Cervantes, na chave da comicidade e do humor, a qual teria a função de relativizar as marcas da melancolia e das tragédias familiares que são apresentadas no romance. Não é fortuito, então, que os índices que conduzem a uma interpretação associada à comicidade vão se acumulando no trabalho de construção dos episódios narrativos que tratam dos embates de Duarte Augusto.

A crise da linguagem, outro dos aspectos recorrentes na obra de Teolinda Gersão, foi discutida na parte inicial do nosso trabalho, através de formulações

teóricas de Michel Foucault que problematizaram o desenvolvimento discursivo do saber e do conhecimento, e que buscaram apontar em qual período histórico no Ocidente, teria se dado o descolamento da linguagem e do real, chegando à abordagem das semelhanças no que se refere à linguagem literária, entendendo-a como uma outra forma de linguagem, dissociada da preocupação de transmitir uma verdade absoluta.

Sob esse aspecto, buscamos abordar, no segmento final do nosso trabalho, as discussões acerca das possibilidades ou impossibilidades da escrita, focando na atuação do escriba da Casa, Januário, e o seu ofício que, ao final, mostra-se falhado, uma vez que ele fora tanto incapaz de exercer o papel de assentador de palavras quanto o de escritor propriamente dito.

Por fim, analisamos mais detidamente o capítulo “Os Cadernos de Januário”, abordando questões como a aproximação possível entre *sombra* e *palavra* com base no caráter fugidio de ambas e, a essa altura, servindo-nos de um cotejo da obra em foco com *Os guarda-chuvas cintilantes*.

A precariedade de se tentar reter nos limites estreitos da folha de papel as palavras, sempre instáveis e sempre indomáveis, prontas a dar o bote em escribas incautos, nos mostrou que é inerente à palavra a natureza dúplice que confere a ela a estranheza simultânea da presença e da ausência.

Com isso, as impossibilidades da escrita se materializariam não apenas por conta do caráter instável da palavra e, por extensão, da expressão literária, mas também pela ausência do *estilo*, a marca registrada do texto literário. E a ausência mais sentida pelo escriba Januário.

Dessa forma, o que apontamos como *projeto de escrita* associado à produção romanesca de Teolinda Gersão, ilustrado exemplarmente pela obra *A Casa da Cabeça de Cavalo*, parece responder a uma necessidade de liberar, pela força da narrativa literária, a voz feminina que a História parece desde sempre ter abafado, pela sua força de desestabilização dos discursos dominantes.

E, ainda, por conta da estratégia narrativa identificada como o *jogo das histórias*, dentre outros, mas, sobretudo, tanto o período histórico traumático marcado pelas invasões francesas, quanto a onipresença de uma sociedade

reconhecidamente patriarcal, puderam ser objeto de discussão e relativização, de modo geral, pela chave da comicidade com que o romance relê o passado.

Fechando, agora, definitivamente, essas Considerações Finais, deixemos registrada, por tudo o que buscamos trazer à tona, ao menos uma leve desconfiança: a de que como as ondas que vão e que sempre voltam, também as histórias sempre voltam. E as histórias da *Casa*, também elas, assim como a própria casa, apenas esperam e se preparam, e se reformulam para um recomeço. E vão continuar. Indefinidamente.

Referências bibliográficas:

Obras de Teolinda Gersão:

GERSÃO, Teolinda. *Os guarda-chuvas cintilantes*. Lisboa: O Jornal, 1984.

_____. *O cavalo de sol*. Lisboa: Publicações Dom Quixote, 1989.

_____. *O silêncio*. Lisboa: Publicações Dom Quixote, 1995. 4.ed.

_____. *A Casa da Cabeça de Cavalo*. Lisboa: Publicações Dom Quixote, 1995.

_____. *Paisagem com mulher e mar ao fundo*. Lisboa: Publicações Dom Quixote, 1996. 4.ed.

_____. *Os teclados*. Lisboa: Publicações Dom Quixote, 1999.

_____. *Os anjos*. Lisboa: Publicações Dom Quixote, 2000.

Geral:

ADORNO, Theodor W. Posição do narrador no romance contemporâneo. In: _____. *Notas de literatura I*. São Paulo: Duas Cidades-34, 2003. p. 55-63.

ALVES, Maria Theresa Abelha. *A Casa da Cabeça de Cavalo*: a morte como lucidez. In: *Scripta* (v. 6, n. 12), Belo Horizonte: 1º. Sem. 2003, p. 266-281.

BAKHTIN, Mikhail. *A cultura popular na Idade Média e no Renascimento*: o contexto de François Rabelais. São Paulo: Hucitec; Brasília: Editora da Universidade de Brasília, 2008.

BARROS, Diana L.P. de; FIORIN, José Luiz (orgs.). *Dialogismo, Polifonia, Intertextualidade*: em torno de Bakhtin. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 2003.

BARTHES, Roland. A morte do autor. In: *O Rumor da língua*. São Paulo: Martins Fontes, 2004. p. 57-64.

BENJAMIN, Walter. O narrador – Considerações sobre a obra de Nikolai Leskov. *In: Magia e técnica, arte e política*. São Paulo: Editora Brasiliense, 1994. p. 197-221.

BERGSON, Henri. *O riso – Ensaio sobre a significação do cômico*. Lisboa: Relógio D'Água, 1991.

BIROLI, Adriana de Freitas Cruvinel. *Os riscos e rabiscos d'A Casa da Cabeça de Cavallo*. Dissertação de Mestrado, UNESP, São José do Rio Preto, 2004.

BLANCHOT, Maurice. *A parte do fogo*. Rio de Janeiro: Rocco, 1997.

_____. *O livro por vir*. São Paulo: Martins Fontes, 2005.

_____. *O espaço literário*. Rio de Janeiro: Rocco, 2011.

BRAIT, Beth. *Ironia em perspectiva polifônica*. Campinas: Editora da UNICAMP, 1996.

BRAIT, Beth (org.). *Bakhtin: conceitos-chave*. São Paulo: Editora Contexto, 2008.

BRITO, Casimiro de. Teolinda Gersão: Os guarda-chuvas cintilantes. *In: Colóquio/Letras (89)*, Lisboa: jan 1986. p. 93-95.

CALVINO, Italo. A combinatória e o mito na arte da narrativa, *In: LUCCIONI, G. et al. Atualidade do mito*. São Paulo: Duas Cidades, 1977, p. 75-80.

_____. *Seis propostas para o próximo milênio*. São Paulo: Companhia das Letras, 1990.

CIRLOT, Juan-Eduardo. *Dicionário de símbolos*. São Paulo: Centauro, 2005.

COMPAGNON, Antoine. *O demônio da teoria: literatura e senso comum*. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2001.

DIAS, Maria Heloísa Martins. *O pacto primordial entre mulher e escrita na obra ficcional de Teolinda Gersão*. Tese apresentada à Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas da Universidade de São Paulo, 1992.

DIAS, Maria Heloísa Martins. Infiltração do mítico na narrativa de Teolinda Gersão. *In: DIAS, Maria Heloísa Martins. As distintas margens da escrita literária*. São Paulo: Editora da UNESP, 2011. p. 167-179.

_____. *A lição de francês de Virita e Amar, verbo intransitivo: o jogo amoroso entre língua e linguagem*. *In: DIAS, Maria Heloísa Martins. As distintas margens da escrita literária*. São Paulo: Editora da UNESP, 2011. p. 209-225.

DIOGO, Ana Teresa. Teolinda Gersão: O Cavalo de Sol. *In: Colóquio/Letras (121-122), Lisboa: jul 1991*. p. 258-259.

_____. Teolinda Gersão: A Casa da Cabeça de Cavalo. *In: Colóquio/Letras (147-148), Lisboa: jan 1998*. p. 351-352.

DUARTE, Lélia Parreira. *Ironia e humor na literatura*. São Paulo: Alameda, 2006.

_____. *As máscaras de Perséfone: figurações da morte nas literaturas portuguesa e brasileira contemporâneas*. Belo Horizonte: Editora PUC Minas, 2006.

ECO, Umberto. *Seis passeios pelos bosques da ficção*. São Paulo: Companhia das Letras, 2006.

_____. *Pós-escrito a O Nome da Rosa*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1985.

FONSECA, Eliane Limonti da. *Os Teclados: a construção do sujeito-leitor na partitura do texto*. Dissertação apresentada ao Departamento de Letras Clássicas e Vernáculas da FFLCH da Universidade de São Paulo, 2009.

FORSTER, E.M. *Aspectos do romance*. Porto Alegre: Globo, 1974. p. 33-65.

FOUCAULT, Michel. Linguagem e Literatura. *In: MACHADO, Roberto. Foucault, a filosofia e a literatura*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, 2000. p. 138-174.

_____. *O que é um autor?* Lisboa: Veja/Passagens, 2002.

_____. O pensamento do exterior. *In: FOUCAULT, Michel. Estética: Literatura e Pintura, Música e Cinema*. (Coleção Ditos e Escritos III). Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2006, p. 219-242.

FOUCAULT, Michel. A linguagem ao infinito. *In*: FOUCAULT, Michel. *Estética: Literatura e Pintura, Música e Cinema*. (Coleção Ditos e Escritos III). Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2006, p. 47-59.

_____. *As palavras e as coisas: uma arqueologia das ciências humanas*. 9. ed. São Paulo: Martins Fontes, 2007.

GOBBI, Márcia Valéria Zamboni. *De fato, ficção – um exame da ironia como mediadora das relações entre História e Literatura em romances de José Saramago e Almeida Faria*. Tese apresentada à Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas da Universidade de São Paulo, 1997.

_____. *A ficcionalização da História – mito e paródia na narrativa portuguesa contemporânea*. São Paulo: Editora UNESP, 2011.

GOMES, Álvaro Cardoso. *A voz itinerante*. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 1993.

HUTCHEON, Linda. *Uma teoria da paródia*. Lisboa: Edições 70, 1985.

_____. *Poética do Pós-Modernismo: história, teoria, ficção*. Rio de Janeiro: Imago, 1991.

JACOTO, Lilian. A pena da galhofa de Teolinda Gersão: A Casa da Cabeça de Cavalo. *In*: FERNANDES, Annie Gisele; SILVEIRA, Francisco Maciel (orgs.). *A Literatura portuguesa: visões e revisões*. São Paulo: Ateliê Editorial, 2009. p. 103-116.

_____. O casaco de pele de Teolinda. *In*: BRIDI, Marlise Vaz; POMA, Paola; SIMAS, Monica (orgs.). *Dor e Desejo*. São Paulo: Paulistana, 2010. p. 93-105.

KONG-DUMAS, Catherine. Teolinda Gersão: Paisagem com mulher e mar ao fundo. *In*: *Colóquio/Letras* (73), Lisboa: mai 1983. p. 78-80.

KRYSINSKI, Wladimir. O Scriptor ludens entre moderno e pós-moderno. *In*: *Dialéticas da transgressão*. São Paulo: Perspectiva, 2007, p. 121-132.

LEVY, Tatiana Salem. *A experiência do fora: Blanchot, Foucault e Deleuze*. Rio de Janeiro: Relume Dumará, 2003.

LIMA, Luiz Costa. *O controle do imaginário – razão e imaginário no Ocidente*. São Paulo: Brasiliense, 1984.

LOURENÇO, Eduardo. Literatura e Revolução. *In: Colóquio/Letras (78), Lisboa: mar 1984*. p. 7-16.

_____. *O labirinto da saudade – Psicanálise mítica do destino português*. Lisboa: Publicações Dom Quixote, 1992.

MACHADO, Roberto. *Foucault, a filosofia e a literatura*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, 2000.

MARTINHO, J.B. Os habitantes invisíveis da casa. *In: SILVEIRA, Jorge Fernandes da (org.). Escrever a casa portuguesa*. Belo Horizonte: Editora UFMG, 1999. p. 213-217.

MOISÉS, Massaud. *A criação literária: introdução à problemática da literatura*. São Paulo: Edições Melhoramentos, 1977. 8.ed.

_____. *A literatura portuguesa*. São Paulo: Cultrix, 2008. 37.ed.

MUECKE, D.C. *Ironia e o irônico*. São Paulo: Perspectiva, 1995.

MUIR, Edwin. *A estrutura do romance*. Porto Alegre: Globo, [s.d.].

OLIVEIRA, Cristina Cordeiro. Teolinda Gersão: O Silêncio. *In: Colóquio/Letras (65), Lisboa: jan 1982*. p. 81-83.

PAZ, Octavio. *O arco e a lira*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1982.

PESSOA, Fernando. *Livro do desassossego*: composto por Bernardo Soares, ajudante de guarda-livros na cidade de Lisboa. Org. Richard Zenith. São Paulo: Companhia das Letras, 1999.

RITA, Annabela. Teolinda Gersão: Os Teclados. *In: No fundo dos espelhos [I] – Incursões na cena literária*. Lisboa: Caixotim Edições, 2003, p. 189-194.

RITA, Annabela. Revisitação da épica à beira-mágoa: Teolinda Gersão e Gonçalo M. Tavares. In: *Focais Literárias*. Lisboa: Esfera do Caos, 2012, p. 107-130.

ROSENFELD, Anatol. Reflexões sobre o romance moderno. In: CANDIDO, Antonio *et al.* *A personagem de ficção*. 4. ed. São Paulo: Perspectiva, 1974. p. 9-49.

SANTOS, Maria Nazaré Gomes dos. A poética ambivalente de *A Casa da Cabeça de Cavalo: tão longe/tão perto do "Coração Selvagem" da escrita*. In: PETROV, Petar (org.). *O romance português pós-25 de abril*. Lisboa: Roma Editora, p. 209-223.

SARAIVA, José Hermano. *História concisa de Portugal*. Lisboa: Publicações Europa-América, 1987.

SEIXO, Maria Alzira. Dez anos de literatura portuguesa (1974-1984): ficção. In: *Colóquio/Letras (78)*, Lisboa: mar 1984. p. 30-42.

SILVEIRA, Jorge Fernandes da. Casas de Escrita. In: SILVEIRA, Jorge Fernandes da (org.). *Escrever a casa portuguesa*. Belo Horizonte: Editora UFMG, 1999. p. 13-21.

TAVARES, Maria Teresa Peixoto Braga de Almeida. *A casa da cabeça de cavalo, de Teolinda Gersão: Escrever histórias, reescrever a História como forma de estar na História*. Tese de Mestrado, Universidade do Porto, 2000.

TODOROV, Tzvetan. Os homens-narrativa. In: *Poética da Prosa*. Trad. Maria de Santa Cruz. Lisboa: Edições 70, 1979. p. 81-94.

ZAMBONIM, Maria Thereza Martinho. *O silêncio em Teolinda Gersão*. Tese apresentada à Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas da Universidade de São Paulo, 1997.