

Adriana de Freitas Cruvinel Birolli

Os Riscos e Rabiscos
D'A Casa Da Cabeça De Cavalo

São José do Rio Preto

2004



1910001303



Adriana de Freitas Cruvinel Birolli

Os Riscos e Rabiscos
D'A Casa Da Cabeça De Cavallo

São José do Rio Preto
- 2004 -



Adriana de Freitas Cruvinel Birolli

Os Riscos e Rabiscos
D'A Casa Da Cabeça De Cavalo



t. 1.303/04

Dissertação apresentada ao Instituto de Biociências, Letras e Ciências Exatas da Universidade Estadual Paulista "Júlio de Mesquita Filho", Câmpus de São José do Rio Preto, para a obtenção do título de Mestre em Letras (Área de concentração: Literaturas em Língua Portuguesa).

Orientadora: Profa. Dra. Sônia Helena de Oliveira Raymundo Piteri.

São José do Rio Preto
- 2004 -

8690.09

B619r

80201008

21/10/2004

Doação

R\$ 27,00

Autor

ND: 119/04 –

Proc. 047/04

Biolli, Adriana de Freitas Cruvinel.

Os riscos e rabiscos d'A *Casa da cabeça de cavalo* / Adriana de Freitas Cruvinel Biolli – São José do Rio Preto : [s.n.], 2004
132 f. ; 30 cm.

Orientadora: Profa. Dra. Sônia Helena Raymundo de Oliveira Piteri
Dissertação (mestrado) – Universidade Estadual Paulista. Instituto de Biociências, Letras e Ciências Exatas

1. Literatura portuguesa 2. Memória. 3. Metalinguagem. 4. Ponto de vista 5. Ficção fantástica. 6. Escritores contemporâneos. 7. Gersão, Teolinda, 1940 - -. 8. A Casa da cabeça de cavalo - Crítica e interpretação. I. Piteri, Sônia Helena de Oliveira Raymundo Piteri. II. Universidade Estadual Paulista. Instituto de Biociências, Letras e Ciências Exatas. III. Título

CDU – 869.0(091)

*Ao meu amado marido, companheiro,
cúmplice, amigo e maior incentivador,
João Henrique;*

*Aos meus filhos amorosos, Elisa e Igor,
raios de luz que dão cor e alegria à minha vida;*

*À Helena, a melhor e mais compreensiva
mãe que eu poderia desejar.*

Agradecimentos:

A DEUS, por ter me ajudado a concluir mais uma etapa em minha vida acadêmica;

Ao meu marido e aos meus filhos, pelo amor e carinho que me dedicaram nos momentos em que mais precisei;

À Profª. Dra. Sônia Piteri pela maneira segura e responsável com que sempre me orientou;

À Profª. Dra. Maria Heloísa Martins Dias, por enriquecer minha pesquisa com suas sábias e generosas contribuições;

Ao Prof. Dr. Cláudio Aquati, por despertar em mim o gosto pela literatura;

Ao Prof. Dr. Álvaro Luiz Hattnher pela elaboração do abstract;

A todos os meus professores de graduação e de pós-graduação que, de alguma forma, contribuíram para o meu aprimoramento intelectual.

*As palavras são pedras [...]; o que nelas vive
é o espírito que por elas passa.
(Saramago)*

Resumo

Tendo como *corpus* o romance *A casa da cabeça de cavalo* (1995), de Teolinda Gersão, o presente trabalho busca penetrar nos domínios dessa Casa narrativa, com o intuito de sondar suas frestas. Enveredamos por variados caminhos, tendo em vista que essa narrativa se constrói pela colagem de diferentes elementos, compondo um todo fragmentado, mas, curiosamente, coeso. Voltamos nossa atenção, inicialmente, para a questão da memória, trabalhada de modo singular no romance, na medida em que desreferencializa o ato de rememoração, pois tudo é apresentado de maneira insólita. Na sequência, refletimos sobre os efeitos de sentido gerados por um contar partilhado por vários narradores, distinguindo-se um grupo de personagens-narradores mortas e um outro narrador a quem denominamos articulador. Entreabrimos a Casa e nos deparamos com alguns fantasmas e outras tantas fraturas na estrutura patriarcal de uma sociedade que valoriza a tradição. Examinamos, ainda, o trabalho laborioso do narrador, ou dos narradores, em relação ao fazer literário, que tem como eixo a figura de um fantasmagórico cavalo, também objeto da presente análise. Todas essas questões são enfocadas no romance de modo inovador, perpassadas por um viés crítico e jocoso, desestabilizando-se noções enraizadas por meio da problematização da própria forma de narrar, simulando, na fragmentação do discurso, a estrutura tradicional de uma sociedade que precisa ser repensada.

Palavras-chave: Teolinda Gersão, *A casa da cabeça de cavalo*, memória, ponto de vista, metalinguagem



Abstract

Using the novel *A casa da cabeça de cavalo* (1995), de Teolinda Gersão, this study intends to explore the narrative structure built by the author. Although constructed through the collage of different elements, resulting in a fragmented whole, the narrative "house" is curiously cohesive. Firstly we approach the issue of memory, which is dealt with in the novel in a unique way, since it removes the references of remembrance, presenting everything in an uncommon manner. Our next step was to reflect on the meaning effects brought about through a narration shared by many narrators. Among these, we distinguish between a group of dead characters/narrators and one narrator whom we called "the articulator". We open the doors of the narrative house and stare at fissures on the patriarchal structure of a society appreciative of tradition. We also examined the narrators' toil towards the literary deed, which revolves around the ghostly figure of a horse. All these questions are approached in the novel in an innovative manner and are crisscrossed by critical and jocose perspectives, in which rooted notions are destabilized through the discussion of the narrative itself, simulating, in the fragmentation of the discourse, the traditional structure of a society in need of being rethought.

Keywords: Teolinda Gersão, *A casa da cabeça de cavalo*, memory, point of view; metalanguage

ÍNDICE

INTRODUÇÃO	9
1. TRAÇANDO OS CAMINHOS DA CASA	15
1.1. Frutos da memória	15
1.2. Uma questão de ponto de vista	34
2. O ENTREABRIR-SE DA CASA	50
2.1. Os fantasmas da Casa	50
2.2. Fraturas da Casa	73
3. RISCOS E RABISCOS	88
4. A FIGURA DO CAVALO: CINTILAÇÕES DA CASA	107
CONCLUSÃO	121
BIBLIOGRAFIA	125

INTRODUÇÃO

O presente estudo tem como *corpus* o romance *A casa da cabeça de cavalo* (1995), da escritora portuguesa Teolinda Gersão, cujo percurso literário se iniciou com a publicação de *O Silêncio* (1981), revelando uma inovadora voz na ficção portuguesa contemporânea, o que se confirmou com *Paisagem com mulher e mar ao fundo* (1982), *Os guarda-chuvas cintilantes* (1984), *O cavalo de sol* (1989), *A casa da cabeça de cavalo* (1995), *A árvore das palavras* (1997), *Os teclados* (1999) e *Os anjos* (2000).

Sua obra problematiza, entre outros aspectos, o processo de criação literária, as relações conflitantes entre os seres feminino e masculino e a tradição portuguesa, pontos que se interceptam num texto que rompe com o modo tradicional de narrar, um texto que se caracteriza pela fragmentação do discurso, que dinamiza as categorias narrativas de tempo, espaço, narrador, personagem, dando origem a uma escrita que se embrenha num contínuo fazer e refazer. O romance de Teolinda se constrói diante dos olhos do leitor, enredando-o nas malhas da linguagem, embalando-o com seu ritmo poético, na medida que revigora as potencialidades das palavras.

De acordo com Simões (1993, p. 111) os quatro primeiros trabalhos de Teolinda privilegiam, como o título dos mesmos antecipa, o que ele denomina de "cintilância da imagem". Na visão desse crítico, a concepção do fazer literário que aparece nesses romances revela "o privilégio da imagem, que reluz com toda sua cintilância, buscando uma transparência em relação à coisa, à escrita desejada (imaginarizada) pela autora, mas jamais atingida em sua totalidade". Já em *A casa da cabeça de cavalo* não há mais, no título, um

claro indício que desvele a cintilância da imagem, mas, no romance, a imagem do cavalo ainda cintila, sugerindo uma associação com *O cavalo de sol*. Entretanto, a própria escritora, em entrevista ao *Jornal de Letras, Artes e Idéias* (FERNANDES, 1996, p. 17), salienta a distinção:

A figura do cavalo em ambos é uma metáfora: no primeiro [*O cavalo de sol*] ela significava a sexualidade, o instinto, a força vital, agora [*A casa da cabeça de cavalo*] significa o tempo. No entanto os livros são perfeitamente autônomos, as histórias não tem nada a ver uma com a outra, e podem ser lidos separadamente.

A diferença aludida pela escritora justifica-se também pelo fato de que em *O cavalo de sol* a figura do cavalo tem uma consistência "real" no enredo, enquanto em *A casa da cabeça de cavalo* fica reduzida a uma cabeça presa à parede da Casa, embora adquira, em nível fantástico, um outro efeito. Vale observar que, em ambos, o cavalo representa, ainda que em diferentes graus, a idéia de liberdade. Além disso, a própria "Casa da cabeça de cavalo" (GERSÃO, 1989, p. 105) é citada em *O cavalo de sol* como sendo moradia de Vitória, personagem central deste romance. A mesma Casa onde novamente irá imperar, em *A casa da cabeça de cavalo*, a opressão, o apego às regras e às convenções impostas pela sociedade, contra as quais Vitória tanto lutou.

Apesar da natural aproximação que existe entre os romances, percebemos que, em *O cavalo de sol*, a personagem Vitória, embora pertença ao mundo dos vivos, habita outro, um mundo ideal, em que a liberdade pela qual tanto anseia é possível. Vitória, portanto, vive apenas fisicamente na "Casa da cabeça de cavalo", sua alma viaja a galope sobre seu "cavalo de sol".



Já em *A casa da cabeça de cavalo* deparamo-nos com uma situação atípica em que um grupo de personagens mortas recupera histórias da Casa em que eles e gerações anteriores viveram, o que, num primeiro momento, pode levar o leitor a enveredar exclusivamente pela vertente do fantástico, o que seria cômodo, mas não adequado, conforme alerta Martinho (1996, p. 9): "não nos apressemos a colar no romance a etiqueta [...] de narrativa fantástica pelo facto de os que vão ser narradores das múltiplas histórias de que o livro se compõe não pertencerem mais ao chamado número dos vivos".

De modo semelhante, chamamos atenção para o caráter memorialístico que se pode querer imputar ao romance, o que não condiz com o modo singular com que a memória é trabalhada em *A casa da cabeça de cavalo*, que desreferencializa o ato de rememoração, pois tudo é apresentado de maneira insólita, desfazendo-se a moldura realista da memória. O relembrar adquire uma outra conotação, caminha num outro sentido, é atravessado por um tom irônico que busca revisar o passado, e não reafirmá-lo dentro de uma perspectiva tradicional.

O romance *A casa da cabeça de cavalo* pode nos levar também a pensar em uma abordagem sobre o papel que a mulher ocupa, ou melhor dizendo, não ocupa nessa narrativa, se refletirmos sobre sua condição inferior imposta por uma sociedade patriarcal. Alie-se a essa questão a multiplicidade de personagens femininas que aparecem no romance, compondo um perfil multifacetado do ser feminino.

Ao depararmo-nos com a questão do feminino em uma narrativa cuja perspectiva de visão se multiplica, deixamo-nos enredar pelo caráter marcadamente metalingüístico do romance, o que, de certa forma, passou a constituir o caminho principal que decidimos percorrer. Mas, por se tratar de um caminho com muitas veredas, dispusemo-nos a percorrê-las.



Penetramos nos domínios da Casa com o propósito de sondar suas frestas. E nos embrenhamos no seu processo de construção, tentando "desconstruir" a Casa. O resultado desse "desmantelamento" encontra-se aqui organizado por capítulos. Mas estes não são rigorosamente demarcados, pois erguer paredes sólidas para questões como a memória, a metalinguagem, o foco narrativo, etc., seria praticamente impossível, pois estamos diante de uma narrativa engenhosamente construída pelo emaranhado de todos esses elementos e outros mais, assim, a organização adotada na presente análise é apenas uma tentativa de estruturar algo que constrói sua ordem na própria desordem.

Dessa forma, optamos por iniciar a análise com um capítulo intitulado "Traçando os caminhos da Casa", no qual focalizamos, inicialmente, a questão da memória no processo de elaboração do romance *A casa da cabeça de cavalo*, de Teolinda Gersão. Para tanto, recorreremos a teóricos como Walter Benjamin (1986), Ecléa Bosi (1979) e Bergson (1990).

Na sequência, refletimos sobre os múltiplos narradores d'*A casa da cabeça de cavalo*, distinguindo um grupo de personagens-narradoras mortas e um outro narrador a quem denominamos articulador. Este, ao focalizar a Casa, no primeiro capítulo do romance, por meio de diferentes perspectivas, ensaia os primeiros passos de uma narrativa cujos fatos narrados são recobertos pela mais absoluta incerteza, pois ao abrir espaço para diferentes pontos de vista e até mesmo para versões conflitantes acerca de um mesmo fato, promove a instauração do espaço da dúvida, onde não há distinção entre o que é blefe e o que é "verdade". Esse jogador 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. O fato mesmo de ele fingir ausentar-se, ao longo do romance, dando a voz e o comando da narrativa ao grupo de narradores, reforça o clima de indefinição, pois "desaparece" a figura



centralizadora e sancionadora de todas as coisas, a qual poderia fornecer ao leitor uma visão mais definida dos fatos.

O foco narrativo nesse romance é "Uma questão de ponto de vista", como intitulamos o segundo item deste capítulo. Tacca (1983), Barros (1999), Bakhtin (1998) e, novamente, Benjamin (1986) são alguns dos autores que nos ajudam a compreender melhor os aspectos que envolvem a figura do narrador. As considerações de Tacca (1983), especialmente, contribuem para esclarecer a visão estereoscópica instaurada em *A casa da cabeça de cavalo*.

No capítulo "O entreabrir-se da Casa", fazemos um esboço das personagens femininas do romance e sua relação conflituosa com os homens de suas vidas. A submissão ao sistema patriarcal é uma premissa comum a essas personagens, mas há aquelas que conseguem subverter essa ordem preestabelecida. Essa rebeldia feminina se dá em diferentes graus, e, sob esse aspecto observamos o destaque da personagem Maria Badala, que luta por libertar as meninas da opressão exercida pela Casa sobre elas. Auxiliam-nos na abordagem da incompatibilidade entre o ser feminino e o masculino as considerações de Magalhães (1995), Silva (2003) e Beauvoir (1980).

Em "Fraturas da Casa", segundo item deste capítulo, tendo como respaldo, principalmente, os estudos de Eduardo Lourenço acerca do povo português, em especial *O labirinto da saudade* (1991) e *Mitologia da saudade: seguido de Portugal como destino* (1999), tentamos problematizar a questão do ser português. Detivemo-nos na figura de Duarte Augusto, o patriarca da família e símbolo da nação portuguesa, em sua natureza intransigente e no seu apego às normas e à tradição, bem como em sua aversão a Filipe, símbolo da invasão francesa. Vemos em Duarte Augusto um personagem caricaturizado que é desmascarado pelo olhar crítico que se instala no romance de Teolinda.

Na sequência, exploramos o caráter metalingüístico do romance no capítulo "Riscos e Rabiscos", agenciado nessa narrativa feita de sucessivos impulsos de construção e desconstrução, como verificaremos. São inúmeros os mecanismos que reforçam o caráter metalingüístico d'*A casa da cabeça de cavalo* e somos, então, tragados por um processo laborioso de escrita que o leitor tenta desnudar. Dias (1992) e Barthes (1978) são alguns dos estudiosos a que recorremos para elaborar este capítulo.

Finalmente, chegamos à "cabeça de cavalo", figura enigmática e fantasmagórica que percorre toda a narrativa. Procuramos explorar as potencialidades interpretativas que essa figura sugere em suas aparições e, assim, penetrar no título do romance, fechando nosso trabalho sobre *A casa da cabeça de cavalo*.



1. TRAÇANDO OS CAMINHOS DA CASA

1.1. Frutos da memória

No jogo ficcional de *A casa da cabeça de cavalo* cria-se um "pacto" entre um grupo de personagens com o intuito de contar a história dos habitantes da Casa: "Tinham medo de perder a memória, pensou. Por isso se agarravam às lembranças e falavam" (GERSÃO, 1995, p. 240).

A importância do rememorar, explicitamente defendida pelas personagens nesse romance de Teolinda, nos conduz às reflexões de Bergson (1990) quando estabelece distinção entre lembrança espontânea, que conserva para a memória seu lugar e sua data, e lembrança aprendida, a qual sai do tempo à medida que se aprende melhor, ou seja, que é retida na memória em consequência de estudo, de observação e, quanto mais vai sendo aprendida, mais se torna atemporal. Segundo esse autor, os psicólogos, quando falam em lembrança, valorizam aquela que é gravada à medida que se repete, esquecendo-se de que a maioria de nossas lembranças consiste em episódios de nossa vida que não se repetem jamais. A memória, por excelência, de acordo com Bergson (1990, p. 64), é a memória espontânea, já que aquela, estudada pelos psicólogos, "é antes o 'hábito esclarecido pela memória' do que a memória propriamente".

Em *A casa da cabeça de cavalo* é possível entrever essas duas possibilidades, ou seja, as personagens recordam fatos únicos, mas, ao mesmo tempo, testam e exercitam a



memória por meio da repetição. Às vezes isso se dá com certa insistência, como se, para manter viva a memória, fosse necessário colocá-la em ação por meio do hábito de contar a mesma história várias vezes, como uma lição a ser aprendida pela repetição. Entretanto, cada vez que uma história é recontada, há alterações não apenas no que se conta, mas no como se conta. Daí ser possível dizer que uma das funções da repetição reside em promover alterações no objeto e na própria forma de narrá-lo. Ao repetir uma história, o sujeito da narração o faz sob uma perspectiva outra, modificada, distinta de qualquer relato anterior. O que está em pauta, portanto, não é simplesmente o conteúdo narrado, mas o discurso que o atualiza, é a memória focada como ato de re-escrita, como podemos observar no trecho abaixo, no qual se explicitam as alterações formais efetuadas em relação à história anteriormente contada, o que já vem refletido no próprio título dos capítulos ("Chegada Inesperada de Um Francês", capítulo 6, e "Onde se Repete Para a Ver Melhor, a Chegada do Francês", capítulo 7), que contêm as diferentes versões:

É talvez o momento de contar outra vez a história, disse Inácio. Para tanto ele colocava Floriano e Filipe mais atrás, avançando penosamente pelo terreno acidentado. Mantinha a liteira, porque de facto sempre se contara que tinham chegado de liteira, embora naturalmente esse meio de transporte só devesse ter sido usado numa pequena parte do caminho. (GERSÃO, 1995, p. 67)

A linguagem assume um tom ainda mais jocoso e debochado, como a conclusão a que Alexandre (descendente de Duarte Augusto) chega acerca da suposta mãe de Filipe: "[...] Filipa Rapada fora mãe e matriz de vários unicórnios" (GERSÃO, 1995, p. 70). De maneira burlesca, os descendentes da Casa, por extensão, são igualados ao unicórnio que fazia parte do timbre da família, e isso é possível em função das potencialidades do código lingüístico, pois a semelhança sonora entre os signos unicórnio e corno (no sentido chulo,



com significado grosseiro), bem como a imagem do chifre associada a ambos, permitem esse jogo sarcástico entre os vocábulos. Esse é o tom que impera nessa versão que se pretende "verdadeira", mas que, de fato, revela o lado obscuro e escondido dessa história. Não se trata, portanto, da repetição pura, ou seja, da reprodução integral da história original, mas de um recontar alterado em benefício da ironia, da crítica e do desmascaramento.

De acordo com Benjamin (1986, p. 205), na narrativa, a repetição é necessária e natural, já que "contar histórias sempre foi a arte de contá-las de novo". Para tanto estabelece-se entre ouvinte e narrador uma relação baseada na possibilidade de reprodução, assim, graças à reminiscência, fundadora da cadeia da tradição, os acontecimentos são transmitidos de geração a geração. É preciso ressaltar, entretanto, que ao reproduzir as histórias que lhe foram deixadas como herança, o sujeito do discurso não somente as reproduz, modifica-as, recriando-as.

No romance em análise, essa questão é posta em causa com resultados surpreendentes. Ao desnudar o processo narrativo ao qual o grupo de narradores se dedica, o narrador articulador explicita as distorções que o tempo, a mudança de perspectiva e de discurso geram nas versões dos fatos: "Quanto ao retrato de Filipa Rapada, disse Horária, foi uma história em que nunca ninguém na família acreditou, mas todos se recusaram a esquecer e persistiu durante gerações, em múltiplas variantes" (GERSÃO, 1995, p. 69).

Com relação aos efeitos que o tempo causa na memória, Simões (1993, p. 38) observa que

Entre o vivenciar e o escrever está o tempo. Do escrever com base no imaginário resulta a ficção: mais viva, passional (algumas vezes), porque próxima temporalmente do vivenciado, quando imediatamente ficcionalizado; reflexiva, distanciada, esfumada na memória, tanto quanto o intervalo entre a experiência e a produção é maior. Assim é que o

imaginário, o fluido, que se vale da memória e se concretiza na ficção, sofre as modificações que o distanciamento do fato lembrado determina.

Para o grupo de narradores não importam as distorções que o tempo pode provocar, nem mesmo a veracidade dos detalhes narrados, o primordial é o treino de memória, não deixar que as histórias caiam no esquecimento:

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, já que Januário não podia, naturalmente, escrever tudo. (GERSÃO, 1995, p. 59)

Entretanto, a recriação que as personagens-narradoras fazem do passado não é despretensiosa, mas filtrada pela memória, permanecendo o que há de mais significativo. Há, portanto, uma seleção de fatos realizada pela memória que não é arbitrária, verificando-se um processo de (re)articulação que só é possível em função do signo lingüístico.

No caso do romance de Teolinda, tudo é ainda mais inusitado, pois estamos diante de personagens mortas, o que contribui para a criação de uma atmosfera fantástica. Para esclarecer melhor essa questão, tomamos as observações de Todorov (1970, p. 39), segundo o qual a instauração do fantástico depende da hesitação do leitor, ou mesmo de uma personagem em aceitar uma explicação natural ou uma sobrenatural para os acontecimentos evocados, considerando o mundo das personagens como um mundo de criaturas vivas. O fato de o leitor se deparar com uma Casa cujos moradores estão todos mortos, mas aptos a narrar suas histórias, e com uma cabeça de cavalo que, em horas mortas, mostra todo seu corpo vivo, causa o estranhamento, mantido até o final da narrativa, e propicia a instauração de um universo fantástico. Embora pareça que a aceitação ou não dessa narrativa aprioristicamente insólita, com a qual o leitor se depara, não seja levada em conta, de acordo



com Furtado (1980, p. 51), no gênero fantástico, a preocupação com a verossimilhança é uma constante. “[...] longe de resultarem da completa e desenfreada liberdade de imaginação que quase sempre procuram aparentar, a história e o discurso fantásticos são, pelo contrário, objeto de calculada contenção e de forte censura interna”. O que ocorre, de acordo com esse autor, é que o discurso fantástico recorre a todos os artifícios que lhe permitam:

mascarar a efetiva inadequação da história ao mundo empírico, fazendo esquecer que ela apenas contém uma lógica (a do gênero) cujas regras se pretende impor ao destinatário. [...] Assim, fingindo clarificar todos os dados apenas com o objetivo de melhor os confundir, a narrativa fantástica serve-se de aparências de conformidade ao real e de pequenas verdades descontínuas para mais facilmente introduzir e tornar admissível a grande mentira: o caráter alegadamente sobrenatural das figuras ou ocorrências que encena”. (FURTADO, 1980, p. 53)

Desse modo, a criação de um universo fantástico em *A casa da cabeça de cavalo* funciona como uma estratégia composicional da ficção para sepultar a desmedida relevância que a memória e o passado têm na cultura portuguesa. Ao criar um teatro do absurdo em que personagens mortas assumem o comando da narrativa, lançando mão de suas lembranças, Teolinda Gersão torna possível que o apego excessivo à memória e ao passado seja enterrado junto com os seus mortos, encerrando a vivência rememorativa do passado da Casa.

Embora os atos descritos não deixem de ser verossímeis, o diferencial está no fato de que as personagens-narradoras continuam a atuar como se não estivessem mortas. A presença intrigante do cavalo é outro elemento que se afasta do "real", já que tudo o que se refere a ele está envolto em mistério. Todavia, ele é visto, ainda que no imaginário das personagens, como um cavalo real, com cabeça, dorso, cauda e patas, o que contribui, nos termos de Furtado, para "mascarar a efetiva inadequação" de sua figura ao mundo empírico.



Por seu turno, Todorov (1975, p. 175) assinala que a definição do fantástico tem como base a realidade, pois aquilo que leitor e personagem classificarem como não pertencente ao real, é que é fantástico. Porém, de acordo com o próprio Todorov, tal definição cai por terra diante da constatação de que na literatura o real não existe.

Assim, por mais inverossímil e fantástico que o romance possa parecer, tudo é aceito pelo leitor sem hesitação. Ele é enredado por esse teatro fantasmático, que tem como premissa a revitalização das lembranças. E essa atualização ocorre por meio da tradição oral que, no romance, adquire efeito ambíguo porque trazida para ser questionada. Essa situação é bastante perceptível na recorrência a lendas, provérbios, parlendas e lenga-lengas. É exemplar nesse sentido o descompasso que se observa entre o absurdo do conteúdo e a revitalização sonora, a orquestração fônica contida na seguinte lenga-lenga:

[...] Maria Rita — leva os ovos à botica — da botica a Mirandela — espeta o **cu** numa sovela. Ó **lua luar** — dá-me **cá** o meu foliar — Para mim e prò meu **cão** — o meu **cão** não está **cá** — está debaixo do navio — fã-lo andar num corropio — **pio pio pio**. (GERSÃO, 1995, p.181, grifos nossos)

Note-se que é a personagem Maria Badala quem resgata essa lenga-lenga, personagem que, como veremos adiante, representa, no romance, a desestabilização, o olhar crítico e mordaz sobre as conveniências sociais, bem como sobre as tradições impostas e perpetuadas pela Casa. Do mesmo modo que Badala critica o *status quo* da sociedade que a rodeia e instiga, ao recuperar, por meio da memória, esse tipo de cantoria popular, Badala está, de certa forma, questionando o valor da tradição. A lenga-lenga era um recurso mobilizado por ela para tentar driblar o aprisionamento e repressão a que as meninas da



Casa estavam sujeitas, impossibilidade registrada na própria forma desse tipo de manifestação popular, cuja seqüência agradável de sons destoa do significado aí aprisionado.

Acerca da natureza dos provérbios, recordamos a seguinte observação de Benjamin (1986, p. 221): "podemos dizer que os provérbios são ruínas de antigas narrativas, nas quais a moral da história abraça um acontecimento como a hera abraça um muro". Essa conjunção fica evidente na figura patriarcal e totalmente limitada e limitadora de Duarte Augusto que, de forma absurda, profere provérbios como o seguinte: "[...] mulheres era como dizia o povo: rédea curta e porrada na garupa" (GERSÃO, 1995, p. 187).

Diferentemente das considerações de Bergson a respeito da memória, para Halbwachs (*apud* BOSI, 1979), nós só nos lembramos de alguma coisa porque a situação presente nos faz lembrar. Para esse autor, portanto, o caráter livre e espontâneo da memória, sugerido por Bergson é excepcional, pois

na maior parte das vezes, lembrar não é reviver, mas refazer, reconstruir, repensar, com imagens e idéias de hoje, as experiências do passado. A memória não é um sonho, é trabalho. [...] O simples fato de lembrar o passado, no presente, exclui a identidade entre as imagens de um e de outro, e propõe a sua diferença em termos de ponto de vista (*apud* BOSI, 1979, p. 17)

Ainda segundo Halbwachs, mesmo que um fato antigo nos pareça tão presente, a imagem que percebemos no tempo passado não é a mesma que percebemos no presente, porque já não somos os mesmos, houve alterações com relação às nossas idéias e valores. Por mais que nos apeguemos à imagem passada, não há como desvincularmo-nos de nossas características presentes, pois "a menor alteração do ambiente atinge a qualidade íntima da memória" (HALBWACHS, *apud* BOSI, 1979, p. 17).



Tais observações nos auxiliam a explicar o que ocorre com a personagem Umbelina que, em sua primeira visita à Casa, encanta-se com a mesma, achando que ali era o melhor lugar do mundo e o moinho, onde vivia, o pior. Porém, após alguns anos vivendo seu infeliz casamento com Duarte Augusto, Umbelina recorda-se do moinho como um lugar agradável, do qual sente saudades. Nesse momento, com as experiências adquiridas e a consciência de sua real condição presente, ela rememora o passado com outros olhos, como se esse passado fosse diferente daquele que ela, de fato, viveu:

[...] A serra, com a sua solidão pedregosa e os seus atalhos inóspitos, aparecia-lhe agora como um lugar perfeito, por onde julgava caminhar, sozinha, quase feliz, debaixo do vôo selvagem dos pássaros, o vento soprando nos ouvidos, e agora não a assustando mais, antes familiar como um reencontro de si mesma [...] (GERSÃO, 1995, p. 93)

No romance como um todo, a memória não é afetada apenas em virtude da mudança de ambientes, há a alteração de todo um universo, transformado em pós-morte, isto é, a conscientização de Umbelina sobre a quase felicidade que tivera outrora só é deflagrada por meio do discurso indireto da narradora Carmo que está, não apenas temporal e espacial, mas "cosmicamente" distante do ambiente vivido por Umbelina. Além disso, o grupo de narradores reconstrói uma história que parece não ser apenas a deles próprios, mas a de uma sociedade. Nesse sentido, a memória dessas personagens-narradoras liga-se à memória do grupo, o que nos permite lembrar Halbwachs (*apud* BOSI, 1979, p. 22), o qual "amarra a memória da pessoa à memória do grupo; e esta última à esfera maior da tradição, que é a memória coletiva de cada sociedade". Daí o caráter "não só pessoal, mas familiar, grupal, social, da memória" (BOSI, 1979, p. 22).



Esse caráter grupal da memória é concretizado em *A casa da cabeça de cavalo* com a delegação da narração a um grupo de personagens, as quais trabalham em conjunto, mas sem a pretensão de estabelecer uma única e consagrada versão dos fatos. O resultado desse complexo esquema narrativo é a constatação de que existe mais de uma versão para um mesmo acontecimento, porque não há um único e inquestionável ângulo de visão sobre as coisas. Com o posicionamento multifocal do grupo privilegia-se esse aspecto da relatividade das coisas, pois não existem verdades absolutas, além do que, não há, no romance, a tentativa de sacralizar nenhuma versão como sendo única e inquestionável, pois não é isso o que importa para o grupo de narradores, mas o ato de contar e recriar histórias. O narrador articulador, além de não tomar partido de nenhuma versão, joga a todo o instante com a instauração de incógnitas sobre a veracidade das histórias, reforçando o espaço da dúvida no romance:

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)

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, ao contrário da pura verbalização. Esse aspecto da linguagem também é explorado em *A casa da cabeça de cavalo* para sustentar uma das muitas versões sobre a origem da Casa: "[...] afirmou por escrito ser verdade que a Casa nascera em campo de ouro [...] Ele próprio tinha visto com os seus olhos o original da carta em que se dizia [...]" (GERSÃO, 1995, p. 23-24). Note-se que não há um sujeito da narração apropriando-se do discurso, assumindo-o;



a responsabilidade é atribuída a Cipriano Aires por meio do discurso indireto. O narrador, portanto, identifica o autor do discurso, mas abstém-se de atestá-lo ou mesmo de negá-lo explicitamente. Entretanto, o narrador esclarece de maneira jocosa que, "por ironia do destino", a prova incontestável aludida por Cipriano Aires, a carta de el-Rei conferindo o título de nobreza aos descendentes de Dona Balbina Teresa, havia sido queimada num incêndio.

E, como é possível perceber ao longo de toda a narrativa, o leitor é colocado diante de diferentes versões sobre os episódios narrados, sendo que, em geral, a primeira revela circunstâncias nobres e valorosas das personagens envolvidas e, na sequência, revela-se uma versão antagonica que ridiculariza e desmistifica a primeira. No episódio sobre a origem da Casa, por exemplo, a nobre e honrosa versão de Cipriano Aires é aquela que será ridicularizada:

Nada disso 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)

Como é possível observar na citação acima, o resgate, ou melhor, a recriação do passado é a mola que impulsiona e sustenta a construção desse romance de Teolinda Gersão. Segundo Bosi (1979), resgatar o passado é uma tarefa que desencadeia na natureza humana um processo de contínuo reavivamento e rejuvenescimento, circunstância que pode ser visualizada nitidamente em *A casa da cabeça de cavalo*, pois a manutenção das lembranças de um grupo de mortos cria a possibilidade de seu reavivamento, ou seja, de tornar vivo novamente ou, ao menos, adiar o processo de esquecimento e de "morte eterna" ou



passagem para o desconhecido. Nesse sentido, a narração e seu registro seriam, na verdade, uma "arte experimentada como forma de vida" (MAGALHÃES, 1995, p. 41), como é também o próprio "Caderno de Apontamentos" de Januário. Quando o grupo decide dedicar-se à arte narrativa, tendo Januário como escritor, eles estão, de certa forma, "experimentando" a arte, do mesmo modo que Januário experimenta as palavras. A arte, portanto, assume uma dimensão maior, pois resulta em "vida", que, no romance, ironicamente, é morte.

Ainda de acordo com Bosi (1979), os indivíduos morrem na véspera de concluir seus projetos, pois seu tempo de vida não é suficiente para que explicitem todas as suas possibilidades. É através das lembranças daqueles que restaram que o desenho da vida do morto se completa. Desse modo, o tempo de vida de um ser humano não abarca todas as suas possibilidades, há que considerar, também, as lembranças que ele deixou, as imagens que criou sobre si mesmo, além das que os outros criaram a seu respeito. Nesse romance de Teolinda é preciso que o grupo de narradores recrie as lembranças acerca de si próprios e também sobre os antigos habitantes da Casa, para que o desenho de suas vidas seja finalizado, porque a identidade de cada personagem-narradora vincula-se ao grupo que, por sua vez, vincula-se aos habitantes da Casa. Dessa forma, a identidade da Casa, ou da sociedade nela metaforizada, só pode ser apreendida por meio da reconstrução de seu passado.

Todavia, não se trata de uma reconstrução linear, mas, como observamos anteriormente, ao sabor da memória do grupo de almas penadas. O estado em que se encontra a Casa, envolta em mistério, reforça a condição atípica da narrativa, conferindo à história uma atmosfera enigmática e obscura. No capítulo 3 "Alguns Habitantes Invisíveis", esses habitantes mortos contam as histórias que fizeram parte da Casa, o que, de certa forma,



justifica o mistério anunciado em sua apresentação: "Mais tarde desaparecerão também outras coisas e algumas pessoas, em circunstâncias algo misteriosas [...]" (GERSÃO, 1995, p. 20). A partir daí, as lembranças vão sendo evocadas, o que implica o surgimento de personagens que se identifiquem com a Casa, que tenham conhecido seu interior e estejam aptas a narrá-lo. Por meio da narrativa, o grupo de narradores resgata um tempo longínquo no espaço delimitado da Casa, que já não é mais o mesmo em virtude da mutabilidade das coisas sob a ação do tempo.

Ao "adentrar" na Casa, o grupo descreve situações que possibilitam a leitura de uma sociedade patriarcal em que a mulher desempenha o papel de ser submisso. Essa é uma questão que, a princípio, pertence a esse passado revivido, mas que, à luz do presente, tem a possibilidade de ser repensada. Nesse sentido, as memórias reconstruídas em *A casa da cabeça de cavalo* funcionam como um artifício para problematizar questões atuais, como o lugar da mulher na sociedade, por exemplo. Segundo Barthes (1999, p. 16) "reunir textos antigos num livro novo é querer interrogar o tempo, pedir-lhe que dê sua resposta aos fragmentos que vêm do passado [...]". Assim, ao assumir o discurso no início do romance, a voz narradora que se instaura não está reconstruindo o passado, mas criando um mecanismo que possibilite o questionamento de aspectos mal resolvidos, como os que dizem respeito ao núcleo patriarcal de Duarte Augusto. Problematicando o signo da memória, o narrador põe em foco uma espécie de "metamemória" tornando o passado lugar de reflexão:

Ao comentar sua própria situação e refletir sobre sua memória, o narrador promove uma interligação da metalinguagem com a "metamemória". Esses dois elementos confirmam a imagem de que em sua memória "ficou" o que significa e o que é desimportante não se transforma em signo pela linguagem. Ao presentificar a memória e comentar seu lugar e o lugar de outros personagens, acontecimentos e situações, o narrador insere a



expressividade da "metamemória" numa estratégia de satirizar a própria memória. (DEZAN, 2003, p. 37-38)

A preocupação do grupo em preservar suas memórias é um artifício do qual lança mão o narrador a fim de ridicularizar, de maneira jocosa, o rememorar como instrumento perpetuador da história.

E, quando o grupo de personagens-narradoras "entra em cena", o que se percebe é também uma tentativa de entender as atitudes passadas, que podem ser a delas próprias, como veremos mais adiante, no capítulo "Riscos e rabiscos".

Com relação ao tempo configurado no romance, tomamos a afirmação de Lukács (*apud* BENJAMIN, 1986, p. 212) como ponto de partida para reflexão:

Somente o romance [...] separa o sentido e a vida, e, portanto, o essencial e o temporal; podemos quase dizer que **toda a ação interna do romance não é senão a luta contra o poder do tempo** [...] Desse embate, [...] emergem as experiências temporais autenticamente épicas: a esperança e a reminiscência [...] Somente no romance [...] ocorre uma reminiscência criadora, que atinge seu objeto e o transforma [...] (*apud* BENJAMIN, 1986, p. 212, grifo nosso)

Nesse romance de Teolinda Gersão, essa luta contra o tempo é declarada e explícita, pois "o romance não é senão o preciso maquinismo que anula o tempo e presentifica, no aqui e agora da narração, personagens e aconteceres que o tempo (Chronos) há muito devorou" (COSTA, 1996, p. 15). Essas afirmações de Lukács e Costa nos auxiliam no sentido de reforçar a movimentação do tempo em *A casa da cabeça de cavalo*, romance em que esse aspecto torna-se mais evidente em função da intensa mobilização da noção de tempo, tendo em vista que ele manipula as lembranças das personagens mortas. Essa mobilidade temporal pode ser exemplificada em função do emprego dos tempos verbais, como na constatação de

núcleo social do qual fizeram parte. Essa viagem os torna conhecedores da matéria narrada, detentores de um saber a ser compartilhado e que só pode sê-lo por meio da narração. Ao transportar esse saber para a narrativa, eles não apenas transmitem, comunicam as experiências que viveram, mas também resgatam questões problemáticas, atualizando-as e lançando-as ao crivo do leitor.

Para Benjamin (1986, p. 208), na narrativa "a morte é a sanção de tudo o que o narrador pode contar. É da morte que ele deriva sua autoridade". Em *A casa da cabeça de cavalo* (1995), a morte a que Benjamin se refere é literal, afinal trata-se de personagens-narradoras que se dizem realmente mortas e à espera do desconhecido, indiciando que no romance a noção de morte é um pouco mais complexa:

A morte, pensava Ercília enquanto contava a morte de Virita, estava cheia de degraus. Ou de percursos. Havia antes de tudo um espaço vazio, como um sono [...]

Nesse degrau os mortos estavam muito voltados para os vivos, sentiam o desejo de ajudá-los e tinham também por vezes uma consciência aguda de si próprios, porque agora a vida lhes aparecia transparente e brilhante [...]

No segundo degrau o mundo dos vivos ficava mais distante [...] Nessa altura em que se atravessava a parede muita coisa se esfumava na lembrança, embora se recordassem, com grande nitidez, pormenores aparentemente sem importância, a que gostavam de apegar-se, porque sentiam que, se os esquecessem, ficavam desligados do universo que lhes continuava a ser familiar, e entravam no desconhecido.

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. [...] Tinham medo de perder a memória, pensou. Por isso se agarravam às lembranças e falavam. (GERSÃO, 1995, 239-40)

O fato do grupo de personagens-narradoras estarem mortas e contarem suas vidas nos leva a refletir sobre o trato singular que a memória recebe no romance em análise, justamente porque não é focada de maneira convencional. Em *A casa da cabeça de cavalo*, a



memória não pode ser percebida dentro de convenções ou de uma moldura realista, pois está inserida num jogo ou simulação em que o pacto com a morte, a ausência, o fantástico, o oculto quebram as expectativas que o leitor possa ter acerca do ato memorialístico. No romance de Teolinda, a memória assume uma função outra que não pretende privilegiar o passado, trazendo-o à tona num clima saudosista e melancólico, ao contrário, de maneira jocosa e crítica, a recorrência à memória objetiva revisar o passado, trazendo-o sob vários ângulos. Nesse sentido, o romance propõe um esvaziamento do vínculo entre memória e história, em que esta última é vista como conto, ficção contada, e aquela como prática burlesca e grotesca.

Com base nisso, a memória não é apenas recuperada, mas recriada criticamente a fim de trazer à baila questões problemáticas que fazem parte do universo português, como, por exemplo, o patriarcalismo ou a relação do português com o outro, com o desconhecido e, também, com sua memória. A esse respeito, consideremos as palavras do ensaísta português Eduardo Lourenço (2001, p. 59):

Há em nós muito excesso de memória mitificada a acrescentar-se à nossa memória multissecular de europeus. Há sobretudo esse excesso ou sobrecarga de sonho que [...] nos impede de consentir ou de aderir às exigências da realidade.

Esse excessivo apego à memória que, segundo Lourenço, impede o português de enxergar sua real condição, é caricaturalmente explorado por Teolinda Gersão no romance. A instauração de um universo irreal, fantástico, em que almas penadas apegam-se ao ato memorialístico funciona como metáfora da predisposição do português em negar a realidade e manter-se num universo utópico. Todavia, no romance, isso é construído de maneira inusitada.

O jogo proposto por Teolinda abarca não somente as palavras, como veremos adiante, mas a própria situação das personagens que são postas em cena, ou seja, o estarem mortas é, ironicamente, a condição que lhes permite contar a morte, isto é, a morte dentro da morte, como degraus "realisticamente" percebidos e montados. Benjamin (1986) afirma que, na Antigüidade, acreditava-se que um moribundo tinha em seu momento de agonia a consciência de sua verdadeira existência e poderia, dessa forma, transmitir a sabedoria então adquirida àqueles que lhe estavam próximos. No romance analisado, essa consciência só é adquirida após a morte, no primeiro "degrau". De acordo com o trecho abaixo, subentende-se que o grupo de mortos já havia passado pelo primeiro degrau e, portanto, tinha consciência do sentido da vida e, conseqüentemente, condições de transmitir a sabedoria então adquirida:

Agora, achou, ninguém mais pensaria que ela era louca: tinha-se aberto entre eles um espaço em que toda a loucura teria cabimento. [...] — tinham deixado, finalmente, de correr atrás de si e dos outros, não policiavam nem julgavam. Era um espaço tão livre que dava vertigens — o mundo seguia e eles seguiam com o mundo, sem perguntar nada. (GERSÃO, 1995, p. 30)

Note-se que o grupo está livre de qualquer policiamento, pois nesse novo espaço em que se encontram reina a liberdade total, a loucura, a ausência de interdição. O irracional, em vida tão reprimido e criticado, com a morte passa a ser aceito como natural, passa a ser reconhecido como legítimo e, portanto, não mais uma ameaça, uma transgressão às regras sociais. O grupo é livre para mergulhar em suas memórias, e adiar o enfrentamento com o desconhecido, representado pelo terceiro degrau da morte. O que ocorre nos momentos finais da perda total da memória do grupo lembra-nos as palavras de Bosi (1979, p. 34), quando diz sobre a morte que "antes do afastamento definitivo há um declínio lento,

intermitente, acompanhado de dolorosa lucidez". Apesar da semelhança com o que acontece com o grupo de mortos, é preciso salientar que, no romance em questão, esse jogo entre lucidez e inconstância, apagamento e vivacidade não está se dando no plano do real, mas num universo que acentua o poder de insólita ficcionalidade da situação vivenciada pelas personagens. Eles passam pelo que Bosi chama de "afastamento definitivo", mas isso se dá dentro da própria morte. É pensar a morte dentro da própria morte, o que, por si só, revela a natureza inusitada e atípica da condição em que se encontram as personagens.

Com a perda da memória, o romance termina com o declínio lento e intermitente das palavras, que, entretanto, ficaram perpetuadas no romance. A "morte definitiva" das personagens, bem como a luta para adiar esse desfecho, resultam no registro de memórias, ou seja, na construção d'*A casa da cabeça de cavalo* e na conseqüente "desconstrução" de uma Casa em ruínas: a convencional identidade portuguesa. Auxiliam-nos nesse sentido as reflexões de Magalhães (1995, p. 57), ao afirmar que:

A intenção parece ser aqui a de dizer o que foi através do que se é, ou o que se é em função do que foi, quer dizer, escrever para que tudo o que passou adquira agora na escrita a realidade que com o passar dos tempos ficara murada dentro de si. Há nisto um trabalho de desvendamento, um dizer-se para ser que constitui também uma busca da identidade de si mesma.

Ao resgatar histórias que vêm do passado, as personagens afirmam o que são em função do que viveram, dos dramas e frustrações que vivenciaram, dos episódios que presenciaram. Ao delegarem a Januário a tarefa de registrar suas memórias, o grupo cumpre um ritual de exorcismo, de desvendamento do passado, colocando-o a nu com o intuito de revelar a verdadeira natureza dos episódios narrados. Com isso, observa-se que o contar possibilita às personagens o fazer conhecerem a si mesmas por meio do dizer, isto é, buscar

a própria identidade. É por meio da linguagem que as personagens resgatam seu passado conflituoso para, a partir daí, melhor entendê-lo. Assim, podemos dizer que a identidade assumida pela Casa pôde ser repensada em virtude do acionamento não convencional do signo da memória, matéria-prima para sua "re-construção".



1.2. Uma questão de ponto de vista

Segundo Tacca (1983), na narrativa, o que é mais importante não é a coisa narrada, mas o modo, a maneira como é narrada. De acordo com Benjamin (1986), a arte da narrativa liga-se ao meio artesão no qual ela floresceu, o que a torna, de certa maneira, uma forma de comunicação também artesanal. Em outras palavras, “o que” contar fica em segundo plano, pois o que importa é o “como” narrar, isto é, quais as escolhas narrativas a serem feitas. Benjamin (1986, p. 221) vai mais longe e questiona “se a relação entre o narrador e sua matéria – a vida humana — não seria ela própria uma relação artesanal”. Assim, é ponto pacífico entre os autores citados que o papel do narrador é fundamental, pois é ele quem confere as formas, as molduras à sua narrativa.

No romance em análise ocorre a instauração de uma voz narradora que se apropria do saber de diferentes personagens, à maneira de um contador de histórias, causando no leitor a impressão de que o romance vai sendo construído pelo encaixe das peças de um jogo de dominó:

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 [...]

Era, **segundo outros**, um cavalo muito jovem, inseguro, que experimentava com volúpias as suas patas flexíveis [...]

Um cavalo assim, **diziam outros**, não suportaria ser tocado por mão inepta [...] (GERSÃO, 1995, p. 14, grifos nossos)

A recorrência a expressões lingüísticas, como as destacadas no trecho acima, denota a multiplicidade das fontes com que opera o narrador em 1ª pessoa do plural que inicia o romance. Ao pôr em circulação suas fontes, o narrador já instaura a dúvida na medida em



que são divergentes as visões apresentadas. Esse contar é assim perpassado por um viés crítico, jocosos, que põe em causa o teor originário da fonte primitiva: "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 da entrada" (GERSÃO, 1995, p. 21).

Ora escondendo-se por detrás de narrativas anônimas, ora assumindo a responsabilidade sobre o narrar, como no exemplo citado acima, esse narrador articulador joga, também, com seu próprio posicionamento na narrativa, confundindo ainda mais o leitor quanto à "verdade" dos fatos. Em alguns momentos ele sinaliza, por meio da linguagem, sua opinião a respeito dos episódios que narra: "Na verdade o Zé Moitinho vinha da cama da Zelita [...] Na verdade ele pensara na Zelita, que não ia ver mais [...]" (GERSÃO, 1995, p. 19). Nesse episódio, o narrador mostra ao leitor uma versão cômica e nem um pouco nobre acerca dos fatos envolvendo a personagem Zé Moitinho e o faz com o emprego da expressão "na verdade". Assim, fica a impressão de que, de fato, essa versão da história é "verdadeira", como atesta o narrador. Porém todas as versões apresentadas são postas sob suspeita, em função desse jogo da verdade encenado por personagens e narrador. Episódios dessa natureza são relevantes para que percebamos o posicionamento crítico e zombeteiro do narrador em relação às versões nobres e consagradas dos fatos, e, por outro lado, sua identificação com as versões carnavalizadas e grotescas.

Nos dois primeiros capítulos, denominados *O Cavalo e a Casa*, *Aparições e Desenhos*, *Testamentos e Galhos Genealógicos*, o narrador articulador fornece indicações sobre o ambiente no qual a narrativa está inserida, desenhando um cenário para o leitor que parece figurar como a montagem de um palco. Já no terceiro capítulo, intitulado *Alguns habitantes invisíveis*, esse narrador simula sair de cena, deixando a narrativa a cargo de

narradores intradieéticos: o grupo de personagens mortas que conta a história dos antigos moradores da Casa, também já falecidos.

Deste modo, instaura-se um processo narrativo do qual fazem parte diferentes vozes que vão se intercalando umas às outras. A voz narradora do início do romance ainda atua (e continuará atuando durante toda a narrativa), como é possível perceber na seguinte passagem:

Falemos de coisas, disse Carmo **suspirando fundo e cortando a linha com os dedos**. Podíamos contar —

A questão da água do poço, que desapareceu por causa do vizinho Cerdeira, disse Horária. Quando ele —

Uma história mais alegre, interrompeu Ercília." (GERSÃO, 1995, p. 37, grifo nosso).

O trecho em destaque revela a presença do narrador articulador, denotando sua responsabilidade como diretor geral de um espetáculo que se encena aos olhos do leitor. Cabe a esse diretor fornecer aos espectadores os pormenores descritivos, mas a tarefa de 'contar histórias' pertence ao grupo de personagens-narradoras. Desse modo, o narrador articulador atua como regente da orquestra de vozes narrativas que, organizadas, contam histórias fragmentadas e refletem sobre o contar. Noutros termos, podemos dizer que cabe à voz primeira a "costura" do discurso das personagens.

Por sua vez, o gesto de Carmo de "cortar a linha com os dedos" pode metaforizar os próprios cortes que vão sendo feitos na narrativa, à medida que cada um dos narradores vai cortando o discurso do outro e, ao mesmo tempo, reatando as histórias e bordando a narrativa. Assim é tecido o romance em análise: por meio do constante cortar e reatar das linhas e fios que se vão entretecendo na narrativa.

Apesar de a história ser contada pelo grupo de personagens, o narrador articulador sinaliza que conhece não apenas o desfecho, mas também todo o percurso narrativo, o que pode ser verificado em uma das antecipações que faz no início do romance. Observe-se ainda, no trecho seguinte, o modo burlesco com que esse narrador lida com o relato: "Mais tarde desaparecerão também outras coisas e algumas pessoas, em circunstâncias algo misteriosas, **mas essa é outra parte da história**" (GERSÃO, 1995, p. 20, grifo nosso). A expressão em destaque é reveladora da informalidade da fala desse narrador, que parece envolvido em um ameno diálogo com o leitor. O emprego desse tom despretensioso confirma a impressão criada de que o contar é pautado por um padrão não convencional da narrativa.

Acompanhando as personagens-narradoras de perto, temos instaurada outra situação insólita em *A casa da cabeça de cavalo*: o narrador está "vivo", presente, numa esfera que difere da dos outros narradores, mortos, mas postos todos nesse espaço narrativo que abriga vivos e mortos. Por meio desses mortos, o narrador articulador põe em causa mecanismos tradicionais que constituem o processo narrativo:

São como a gente, mas safam-se melhor, disse Badala. Punham-se ao fresco e quem ficava que lutasse com as mãos, porque nem armas tinha, (disse Benta).

Ah, mas coitadinhos, acudiu Horária enviezando os olhos e abrindo muito a boca, os navios espalhados e eles perdidos [...] (GERSÃO, 1995, p. 132-133)

No trecho acima, temos a fala de Badala, personagem do núcleo de Duarte Augusto, Benta e Horária, pertencentes ao grupo de narradores, além das observações do tipo: "disse Badala", "(disse Benta)", vestígios da fala do narrador articulador, tudo costurado tal qual um bordado multicolor que cria, a princípio, uma atmosfera de caos narrativo. Com tal



estratégia, o leitor se dá conta de que as categorias de personagem, narrador e foco narrativo estão reestruturadas numa ordem outra que promove a desestabilização de um esquema narrativo tradicional e previsível.

Nessa nova ordem, percebe-se a importância da organização da matéria rememorada, pois os fatos não são narrados aleatoriamente, há uma lógica que os precede. Com isso, além de demonstrar certo grau de onisciência, esse narrador articulador, assim como a personagem Januário, que será analisada posteriormente, tem consciência de si enquanto narrador e, portanto, decide o que narrar e quando fazê-lo:

Como era de esperar que acontecesse, houve mais alguns encontros a seguir, disse Januário. [...]

Até que Filipe veio à Casa da Cabeça de Cavalo e foi recebido por Duarte Augusto, numa pequena entrevista sem testemunhas.

Antes porém de contar o que se passou nessa entrevista, teremos de falar de Duarte Augusto. (GERSÃO, 1995, p. 84)

Esse tipo de manifestação revela o caráter metalingüístico do romance, que vai se intensificando ao longo do percurso narrativo, adquirindo várias nuances. Porém, essa é uma questão que será analisada no capítulo "Riscos e rabiscos" de nosso trabalho.

Se considerarmos, nos termos de Booth (1980, p. 177), que "a história está a decorrer por si, e que os personagens existem em inter-relações dramáticas frente ao espectador, sem a mediação do narrador [...]", podemos sugerir que *A casa da cabeça de cavalo* é construída com a justaposição de cenas dramáticas. Porém, vale ressaltar que, no caso do romance em análise, ocorre a mediação do narrador, observável em momentos como este, em que uma das personagens-narradoras é focalizada:



Horária pôs um dedo nos lábios e fez sinal que não falassem, porque Paulinho chamava do quintal. Não sabiam se ele se lembraria da sua morte, mas era melhor que não lembrasse. Porque a dele fora diferente, e abalara profundamente a Casa:

Saira de manhã cedo [...] (GERSÃO, 1995, p. 40)

Observe-se que no trecho acima, o narrador assume explicitamente o comando da narrativa, marcando sua presença, embora o faça por breves momentos. Em geral, ele se limita a indicar a autoria dos relatos ou fornecer detalhes quanto ao posicionamento cênico de cada personagem. Em passagens como essa, é possível, portanto, perceber que, embora tente ocultar sua presença, o narrador articulador acompanha e dirige todas as cenas.

A presença de vários narradores e o constante desvio do foco narrativo tornam mais fácil a camuflagem do articulador entre o grupo de narradores. Mesmo quando assume, claramente, o comando da narração, ele o faz misturando-se às outras vozes e, portanto, só pode ser descoberto pelo olhar atento e distanciado do leitor. Com esse artifício, o articulador cria a ilusão de que a narrativa é fruto apenas do encadeamento de cenas dramáticas, do movimento de protagonistas de um "teatro de sombras", como diz Linda Santos Costa (1996). Nesse palco montado no "além-túmulo", em que as coisas e os seres são assolados pela inconstância e pela dissolução, algo é real e inalterável, a presença dissimulada de um regente ou maestro que dirige o espetáculo.

Inicialmente o grupo de mortos participa do desenrolar do enredo, dialogando entre si, mas, no momento em que decidem narrar a história dos antigos habitantes da Casa, eles passam a desempenhar, também, a função de narradores, conferindo ao romance uma "visão plural, polivalente ou pluri-perspectiva" (TACCA, 1983, p. 90). De acordo com Tacca, essa visão adotada pelo grupo de narradores seria uma outra forma de onisciência, ou quase onisciência, em que tudo é sabido, não pelo narrador onisciente, mas por essa visão plural,



proveniente não apenas do conhecimento do grupo das personagens-narradoras, mas também pela inserção da própria voz de outras personagens. Tal visão estereoscópica concretiza-se com o registro da autoria discursiva, isto é, ecoam no romance, como caixas de ressonância, expressões do tipo: "disse Ercília", "disse Inácio", "disse Januário", "disse Benta", etc. De acordo com Seixo (2001, p. 309), essa repetição forma "um tecido inteiramente dialogal, constituído por falas, que de certo modo secundariza a narração [...]". Para além dessa constatação, percebemos que, por se tratar de um romance que desafia os tradicionais moldes da narrativa, essa marcação reiterada e excessiva da autoria discursiva pode ser vista como uma forma caricatural de referência a um padrão de narrativa, segundo o qual as falas das personagens são "didaticamente" identificadas. Esse mecanismo de construção pode ser visto como uma paródia da forma convencional de narrativa, pois extrapola as expectativas do leitor quanto às coordenadas discursivas previstas. Isso nos leva a considerar que a modernidade desse romance de Teolinda reside, entre outros aspectos, nessa perturbação provocada pelo próprio excesso. É a forma a serviço da crítica da própria forma. Diante dessa intrigante caixa de ressonância e inebriado pela multiplicação dos enfoques, o leitor é levado a concentrar-se mais nos modos de ver uma cena do que na cena propriamente dita.

O fato de o romance ser composto por vozes narrativas que se mesclam confere ao texto várias hipóteses de leituras, reforçando a idéia de que não há um sentido único para as coisas, não existe apenas uma perspectiva de observação, e, portanto, não há verdades absolutas. De acordo com Leite (1985, p. 71), essa pulverização do centro da narrativa é uma particularidade da narrativa contemporânea: "Entramos a desconfiar das visões totalizadoras e explicativas do universo, porque o vemos fragmentado, dividido e caótico". Implicitamente podemos sugerir que há uma crítica ao próprio sistema patriarcal em que

apenas um ponto de vista é privilegiado em detrimento dos outros, ou seja, uma figura centralizadora tem sempre a última palavra, decidindo o que é certo ou errado. A descrição que o narrador (Inácio) faz de Duarte Augusto, patriarca da Casa, exemplifica essa questão, mas trataremos com mais vagar sobre as particularidades desta personagem e o que ela representa no romance no item "Fraturas da Casa". Por ora, cumpre-nos observar que as várias vozes narrativas do romance vêm justamente questionar a validade desse estado de coisas, desafiando justamente a perspectiva privilegiada e tutelar no núcleo comandado por Duarte Augusto. Na sua figura concentra-se a imagem de um ser dominador e auto-suficiente, fiel a seus pensamentos castradores, sem abertura para enxergar qualquer coisa além de si mesmo. Como pode, então, uma família inteira ser liderada por uma personagem de caráter tão questionável, pelo simples fato de ela ser o patriarca? Essa parece ser uma das questões implícitas no romance, que a aborda a partir do princípio de que não basta questionar a validade de um estado de coisas, como o patriarcalismo, é necessário mostrar sua atuação sob várias perspectivas.

E uma delas privilegia a questão feminina. Apesar de o narrador ceder voz às personagens, homens e mulheres, sua aproximação é com o ser feminino. Quando focaliza Duarte Augusto, por exemplo, o narrador, de modo geral, adota um posicionamento distanciado, crítico e jocoso, atribuindo a essa personagem toda a culpa pela infelicidade da Casa e de suas mulheres: "A sua tirania ia ao ponto de querer controlar as reacções dos outros, e de dominar completamente os que o cercavam" (GERSÃO, 1995, p. 86).

Inácio, ao narrar o relacionamento entre Duarte Augusto e sua esposa Umbelina, por exemplo, emprega um tom compadecido, solidarizando-se com o drama desta última. Ele conhece seu sofrimento e suas frustrações e revela-os, atribuindo a essa personagem valores nobres. Ela tinha, por exemplo, a singeleza e a generosidade de acreditar possível, apesar de



toda a resistência do marido, que seu amor seria suficiente para mudar o gênio de Duarte Augusto, tornando-o mais feliz ao seu lado:

Debalde ela tentou evitar conflitos que, bem entendido, estalavam sempre. Afligia-se porque Duarte, que num momento parecia feliz e terno, uma hora depois lhe atirava à cabeça todas as injúrias, sem que nada na atitude ela mudasse. Debalde procurou, por tentativas, descobrir quais eram, finalmente, as regras do jogo. 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. (GERSÃO, 1995, p. 92)

Note-se que Inácio não apenas isenta Umbelina de qualquer culpa, como revela todas as tentativas empregadas por ela a fim de encontrar o equilíbrio conjugal. Esse tipo de abordagem sobre a condição feminina evidencia, por outro lado, o posicionamento do narrador articulador que oferece às mulheres da Casa a possibilidade de revelarem, por meio da linguagem, a infeliz condição à qual estão sujeitas.

Como dissemos anteriormente, o narrador articulador cede voz à maioria das personagens do romance e, a fim de melhor compreender essa estratégia discursiva empregada no romance em análise, recorremos a Barros (1999, p. 6), quando diz que: "os textos são dialógicos porque resultam do embate de muitas vozes sociais; podem, no entanto, produzir efeitos de polifonia quando essas vozes ou algumas delas deixam-se escutar", como é possível notar no romance de Teolinda, em que detectamos uma multiplicidade de ângulos de visão, uma vez que a narração ora está a cargo do grupo de personagens-narradoras, ora a cargo de algumas personagens do núcleo de Duarte Augusto, como ele próprio e Maria Badala, por exemplo. Vale notar que estas últimas são personagens antagônicas no núcleo em que estão inseridas. O resultado é uma configuração multifacetada do romance, em que, aparentemente, não é privilegiado um ou outro ângulo de

visão em detrimento dos demais. Essa polifonia tem como pressuposto, portanto, a participação direta ou indireta de diversas vozes e isso ocorre, não apenas em função da quantidade de narradores, mas principalmente em virtude da diversidade dos posicionamentos focalizados.

Analisando essa questão sob outro ponto de vista, a exemplo do que constatamos na construção desse romance, podemos citar Barros (1999, p. 6) e refletir acerca da distinção que a autora faz entre discurso autoritário e discurso poético. No primeiro, as vozes discordantes são abafadas e o discurso se cristaliza como sendo absoluto e inquestionável. É o caso, por exemplo, de Duarte Augusto em suas divagações sobre o incidente em que havia espancado Umbelina:

[...] 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)

O discurso poético, por sua vez, "instala 'internamente', graças a uma série de mecanismos, o diálogo intertextual, a complexidade e as contradições dos conflitos sociais" (BARROS, 1999, p. 6). E esse é o discurso que prevalece em *A casa da cabeça de cavalo*, mesmo com o discurso autoritário presente, ou justamente em função deste, pois a crítica à ordem estabelecida, ao autoritarismo de uma sociedade patriarcal e ao apego desmedido a uma tradição decadente se faz por meio dessa espécie de desmascaramento polifônico agenciado na narrativa. O discurso poético caracteriza-se, em síntese, por uma ambivalência intertextual interna que, graças à multiplicidade de vozes e de leituras, substitui a verdade que se pretende peremptória e universal, por um diálogo de possibilidades.

Como já observamos, no romance em análise o foco narrativo muda vertiginosamente. Nessas mudanças, destacam-se intrigantes narradores, como, por exemplo, Januário, responsável pela escritura das memórias do grupo. Essa é uma personagem de senso prático, com capacidade para solucionar problemas aparentemente sem solução, como no episódio em que Carmo e Ercília relatam misteriosos acontecimentos. Vale notar que nas explicações de Januário reside uma certa dose de ironia, pois, sendo uma alma penada ou fantasma, é curioso que ele desacredite que um ser irreal possa ser o responsável pelos fatos ocorridos:

O avô Januário sorriu com benevolência, poisando a chávena em cima de um Caderno de Apontamentos. Eram coisas naturais, para as quais ele tinha explicação: o vestido, alguém o tinha metido dentro do bule, com inveja de que Carmo parecesse muito bem na missa. Por certo uma das mulheres. E quanto ao chapéu, tinha sido o ar, na chaminé do candeeiro ainda quente que o fizera saltar. Do mesmo modo que o ar quente faz subir um balão. O facto de o chapéu ser preto era completamente irrelevante. (GERSÃO, 1995, p. 31-32)

Essa maneira lúcida e prática com que Januário encara os fatos nos leva a identificá-lo com o que Benjamin (1986, p. 200) chama de "narrador nato", em virtude de sua capacidade de observação e de dedução. Quando o grupo decide escolher o responsável pela escritura de suas memórias, o "candidato" natural é Januário em função das habilidades que possui:

[...] ele era a pessoa indicada: Não escrevera sempre, em vida, embora nunca mostrasse a ninguém o que escrevia? Não passara o tempo atrás das palavras? Então. Para mais, 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 fato também de Januário ser "avô" contribui para que ele seja o mais indicado, pois sendo mais velho, havia vivido mais do que os outros e, portanto, tinha, naturalmente, mais histórias a contar e maior autoridade para fazê-lo. O crítico português Fernando Martinho (1999, p. 214) refere-se ao "estatuto especial" de Januário entre os narradores invisíveis em função de ter sido por eles encarregado de registrar as memórias do grupo e também por ter proposto o "jogo" das histórias:

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. Se se lembrassem do mais distante, que só conheciam de ouvido, de certeza se lembrariam ainda mais facilmente do que ficava perto e tinham vivido eles mesmos. (GERSÃO, 1995, p. 58)

Nota-se, portanto, que para participar desse jogo narrativo bastava dar liberdade à memória e deixar-se conduzir por ela. Semelhante a um "revesamento com bastão", esses "corredores" vão passando a voz uns aos outros, porém sem o objetivo de alcançar a linha de chegada, que, nessa "brincadeira" não existe. Eles dedicam-se a esse jogo pelo prazer de brincar com o tempo, com a memória, com a "verdade", com a história, com a vida e com a morte, ludibriando e ironizando cada um desses aspectos.

Ao propor esse "revesamento", a personagem-narradora Januário adota uma postura democrática na condução da narrativa, desempenhando, paralelamente, o papel de líder do grupo, pois o registro das memórias cabia apenas a ele. Nesse sentido, seria possível considerá-lo um dos desdobramentos do narrador articulador, já que ambos dedicam-se ao registro de histórias. Ambos têm em comum, ainda, a consciência da escrita. Dedicam-se a narrar histórias e têm plena noção da função que desempenham.



Outro narrador que se destaca no romance é a personagem Duarte Augusto, patriarca da Casa. Seu discurso incoerente é pautado por sua absoluta insensatez, além de evidenciar o extremo egocentrismo que dá o tom de sua fala. Possui a deliberada intenção de atribuir a si características nobres e dignas, mas é desmascarado por Badala:

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)

Passagens como essa levam o leitor a inferir que Badala possui a chave da "verdade", pois além de seu discurso ser coerente e lúcido, o fato dela desmascarar Duarte Augusto, revelando o engodo das histórias que ele narra, torna-a, aos olhos do leitor, digna de confiança. O discurso coerente e, ao mesmo tempo, desabusado de Badala nos leva também a aproximá-la do narrador articulador. Ambos colocam em causa discursos cuja modulação é burlesca em virtude do viés crítico e jocosos que os perpassa. Isso se verifica na articulação das várias vozes narrativas em tom carnavalizado, o que faz do romance um grande jogo em que a regra é quebrar regras. Como o articulador, Badala consegue através de seu discurso promover a desestabilização do sistema vigente:

Mas não acredites, Tina, faz alegremente o que quiseres da tua vida porque quem está errado são eles, se o pauzinho deles está em toda a parte é porque não está no lugar certo, porque se estivesse já ninguém o pisava. E diz-lhes que os homens e as mulheres têm de mandar em si próprios e de dividir o poder sobre o mundo. E cada um ter metade do trabalho da casa e do trabalho dos filhos. Porque é mais difícil criar filhos do que mandar no mundo, criar filhos não é tarefa de mulheres, é tarefa de mulheres e homens, é difícil e triste criar filhos sozinha, eu que o diga, que vos criei a todos e todas nesta Casa. (GERSÃO, 1995, p. 215)



Outro aspecto que aproxima Badala e o narrador articulador é o fato de ambos questionarem a ordem estabelecida, pois, além de também desempenhar o papel de narradora, Badala tem consciência da opressão sofrida pelas mulheres da Casa e tenta, a seu modo, como também o narrador articulador, "abrir as janelas da Casa" para que "as meninas" possam respirar: "Ela ria. E o seu riso abanava a Casa, [...] Então ficava-se livre, e era bom. Por isso ela ensinava o riso às meninas. Desde muito pequenas, insistia [...]" (GERSÃO, 1995, p. 179-180).

Vale notar, ainda, que Badala não sabia ler, mas sua sapiência ia muito além, seu dom era ler a vida e esse é um outro aspecto que a aproxima do narrador articulador, que, no seu processo de construção literária, focaliza as diferentes vidas humanas que habitam a Casa. Visando ilustrar o senso prático e a objetividade do discurso de Badala, vale observar o trecho em que ela faz uma análise das colocações do bispo acerca das mulheres:

E para mais o que é que o bispo ou outro homem qualquer sabia de mulheres, se nunca tinham sido senão homens? 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)

O raciocínio lógico de Badala revela, de forma clara, seu poder de observação e de posicionamento crítico acerca dos fatos. Contrariamente ao que é dito sobre ela, Badala sabia ler, não o texto escrito, de fato, mas o vivido, o que a capacita a colocar em questão o saber da Igreja, bem como o celibato que é imposto aos sacerdotes católicos. De maneira jocosa e burlesca, Badala associa a masculinidade do homem ao seu desempenho sexual e, com isso, desmistifica a aura de santidade normalmente atribuída aos padres, bispos e afins.

Desempenhando a função de narradora, Badala decide quando é hora de parar a narrativa, mas avisa que há outras histórias a serem contadas: "E agora dorme, Tina, está a ficar noite e vejo mal as malhas [...] mas conto-te mais coisas outro dia" (GERSÃO, 1995, p. 217). Da mesma forma se comporta o narrador articulador, decidindo sobre a narrativa que ele conduz, ainda que de forma dissimulada. Seu "poder" torna-se mais perceptível ao final do romance, quando a memória do grupo das personagens-narradoras vai se esvaindo. Na passagem abaixo é possível entrever novamente que o "comando" sempre esteve nas mãos daquele narrador primeiro que iniciou a narrativa, deu voz às suas personagens, dividiu com elas a tarefa de contar histórias, e agora as recolhe:

Não contariam mais histórias, não haveria tempo de contar. Em breve partiriam — bonecreiros arrumando os bonecos que tinham representado aquelas cenas, desmontando a barraca e indo embora. Porque tinham estado ali apenas de passagem. (GERSÃO, 1995, p. 243)

Uma das possibilidades de leitura desse trecho relaciona-se à natureza da vida das personagens, de sua brevidade e fragilidade diante da força insondável do tempo. Com a perda da memória, o grupo parece se dar conta de que suas vidas, suas passagens no mundo, foram pura representação. O papel que cada um desempenhou quando vivo parecia já estar previamente determinado pela sociedade patriarcal controladora da qual fizeram parte, idéia indiciada pela presença dos signos "bonecreiros" e "bonecos". Para que essa hipótese seja válida, é preciso considerar a narração em 3ª pessoa do plural uma estratégia utilizada pelo narrador articulador para traduzir os pensamentos de suas personagens por meio do discurso indireto livre, visto que as mesmas já não tinham mais voz.

A ambigüidade desse trecho do romance sugere, ainda, uma outra leitura, a de que as personagens, mesmo que por um fio quase imperceptível, estiveram mobilizadas pelo



narrador articulador. O fato de delegar a missão de contar histórias ao grupo pode ser visto como mais um artifício utilizado para criar uma atmosfera propícia para trazer diferentes questões aos olhos do leitor, sob diversas perspectivas. Ele próprio não se retirou inteiramente de cena, esteve sempre atento, nos bastidores. A fim de saber a que se propõe esse narrador ao lançar mão de tal artifício, qual seu objetivo, recorreremos às palavras da própria Teolinda Gersão em seu discurso de premiação d'*A casa da cabeça de cavalo*: "Esse segundo narrador do texto não tem rosto, porque não interessa identificá-lo: não importa, no fundo, *quem* escreve, importa que *alguém* escreva. Para que algo seja contado".

E esse "alguém" decide quando é hora de encerrar a narração: no momento em que a missão de contar histórias é cumprida, quando chegam ao fim as trajetórias do grupo de narradores, bem como as do núcleo de Duarte Augusto. O diretor geral do espetáculo d'*A casa da cabeça de cavalo*, o narrador articulador, que montou o palco para suas personagens atuarem, pode, então, reassumir de forma explícita a narrativa, encerrando-a.

Desse modo, cumpre-se também a trajetória do próprio narrador articulador, ou seja, o processo de construção literária a que se dedicou, fazendo nascer o romance *A casa da cabeça de cavalo*.



2. O ENTREABRIR-SE DA CASA

2.1. Os fantasmas da Casa

Não é possível falar sobre *A casa da cabeça de cavalo* sem fazer referência às mulheres que nela habitam. Por se estar diante de uma sociedade patriarcal, tem-se a configuração de um ser feminino submisso e oprimido, mas tal submissão se dá em graus diferentes, a depender da personagem, como verificaremos. O que está em jogo é o questionamento da idéia de superioridade masculina a que os homens se outorgam. Tal reflexão é realizada por meio de um relato inusitado que pretende não justificar ou resolver o problema, mas desnudá-lo, e isso se reflete no próprio trabalho com a linguagem, ou seja, no processo de construção narrativa.

Iniciaremos a análise referindo-nos ao episódio em que Duarte Augusto concede a mão de Virita a Filipe, mas lhe entrega Maria do Lado em casamento, fato que desencadeará uma grande transformação na Casa. Virita, por seu turno já possuía um gérmen de rebeldia, pois vivia intensamente, sem se preocupar com detalhes domésticos. Apesar disso, sonhava em levar uma vida de acordo com os moldes tradicionais, ou seja, casar-se e ter filhos. Com a decisão de Duarte Augusto, Virita passa a agir contrariamente ao que a sociedade e sua família esperavam dela, não porque tivesse consciência crítica do papel que a sociedade lhe impunha, mas porque estava movida pelo desejo de ter Filipe, que, com o casamento,

tornava-se um fruto proibido. Sua reação assemelha-se à de uma criança mimada que não ganhou o presente esperado e, por isso, rejeita todos os demais.

Os conflitos internos gerados pela dramaticidade da situação vivida por Virita resultam num ato impensado, em que ela deseja libertar-se de todo o peso que a Casa representava. O salto da janela dado por Virita após a cerimônia de casamento, que poderia significar um salto rumo à sua afirmação como ser humano individual ou social, não passa de um salto literal, pois, como já dissemos, Virita não tem pleno discernimento de sua posição marginal dentro da sociedade. Ela busca uma brecha que lhe permita desvencilhar-se das amarras impostas por uma sociedade que insiste em reger o seu destino e o de todas as mulheres da Casa e, metaforicamente, a janela representa a possibilidade de renovação, de abertura para o novo. Porém, é num estado de absoluto torpor e de sofrimento que Virita busca sua liberdade e sua auto-afirmação, ou seja, já não é mais Virita quem está diante dos olhos do leitor:

[...] 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, grifo nosso)

O trecho em destaque é revelador quanto à forma como Virita enxergava a realidade em que estava inserida. Assim como a boneca, Virita também tinha olhos, mas não sabia ver, de fato, pois os mesmos eram de "vidro pintado", o que denota a estaticidade do olhar dessa personagem diante de sua situação. Os olhos, nesse caso, figuram apenas como um



adorno, um detalhe que confere mais beleza à personagem. A função de revelar, de aclarar a realidade não procede, pois tais olhos só viam o escuro.

Percebe-se, portanto, que o mergulho de Virita não foi um ato pensado, consciente, pelo contrário, ela abandona-se ao sabor da emoção, sem medir consequências. Interessante notar que, nessa trágica noite, Virita estava vestida de azul e sua descrição física no momento em que se atira da janela assemelha-se à de uma boneca que ela compraria quase ao final da narrativa, quando se dá conta de que sua vida tinha sido um lamentável engano. Nessa boneca Virita tenta recuperar sua própria imagem, como se fosse possível ter de volta a juventude perdida. Mas não apenas isso, Virita parece querer recuperar também o único e trágico momento de lucidez (mesmo inconsciente) que tivera, o episódio do salto no escuro, no desconhecido, fora dos ditames sociais. Após a queda, ela retorna à sua maneira de ser original, preocupada com o que as pessoas poderiam pensar se a vissem ali, naquele estado. Regressa à Casa e recolhe-se no seu quarto, ou seja, novamente rendida ao domínio exercido pelo espaço e por tudo o que ele representa. Sair definitivamente de seus limites implicaria perdas e danos e esse preço ela não estava disposta a pagar ou não tinha preparo para tal. A evidência disso é que na sequência ela "não sentia nada, dormia apenas, um sono profundo e **sem sonhos**" (GERSÃO, 1995, p. 109, grifo nosso). Resignada, Virita aceita a situação, afinal, libertar-se do peso da Casa não passava de um sonho para as mulheres que ali viviam. Auxiliam-nos, nesse sentido, as colocações de Bhabha (1986, p. 29-30) acerca da condição dos povos subordinados:

Estar estranho ao lar [*unhomed*] não é estar sem-casa [*homeless*]; de modo análogo, não se pode classificar o "estranho" [*unhomely*] de forma simplista dentro da divisão familiar da vida social em esferas privada e pública. [...] Os recessos do espaço doméstico tornam-se os lugares das invasões mais intrincadas da história. Nesse deslocamento, as fronteiras

entre casa e mundo se confundem e, estranhamente, o privado e o público tornam-se parte um do outro, forçando sobre nós uma visão que é tão dividida quanto desnorteadora.

Apesar de seus esforços, Virita não consegue escapar dos limites da Casa, é incapaz de fugir para se sentir ou estar "estranha ao lar". Analisando seu percurso, nota-se que ela se afasta cada vez mais do convívio social, voltando-se para seu próprio mundo. Assim, vivendo um teatro solitário, ela espera a correspondência amorosa de Filipe, o que não ocorre concretamente. O tempo presente, para Virita, torna-se então "sempre insatisfeito e sempre afetivamente habitado pelo passado ou por um porvir utópico" (MAGALHÃES, 1995, p. 30). Sua vida torna-se um eterno fracasso sentimental, alimentado por sua impotência diante da decisão dos homens da Casa. A atitude irracional do pai e a não ação de Filipe diante da armação de Duarte Augusto coloca Virita em suspenso, sem saber que rumo dar à sua vida. Por não ter estrutura emocional para enfrentar Duarte Augusto ou Filipe, na tentativa de lutar contra o poder estabelecido, Virita assume e passa a encenar um novo papel: o da outra na vida de Filipe. Assim, gasta sua vida compondo uma personagem estereotipada do que ela foi um dia. Sua reação fere diretamente Maria do Lado e não causa nenhum desconforto para os homens da Casa, reais responsáveis pelo estado em que ela se encontra.

Maria do Lado é ainda mais dominada pelo poder masculino, pois anseia pela aprovação de seu opressor. Preocupada com os cuidados da Casa, ela anula todas as suas vontades e prazeres com o único propósito de agradar os homens de sua vida, mas tem, durante todo o seu percurso, consciência de sua inabilidade. Ela sofre calada, mas ciente de que o sofrimento fazia parte de seu destino, estava fadada a ele, o qual já vinha anunciado em seu nome: "evocava o sofrimento de Cristo, o lado trespassado pela lança, as gotas de



sangue e suor correndo" (GERSÃO, 1995, p. 81, grifo nosso). Enquanto Virita era o centro das atenções, Maria do Lado permanecia à margem, posta de "lado" por Filipe, Virita, Duarte Augusto e até por Maria Badala. Em função disso, Maria do Lado entrega-se, por inteira, às tarefas domésticas, resignada às vontades do pai a ponto de ser confundida com a própria Casa, propriedade de Duarte Augusto. Ela deixa de existir concretamente, de usufruir a vida, ao contrário, "diluía-se nas coisas, desaparecia de certo modo na Casa" (GERSÃO, 1995, p. 82). Ora, o verbo "desaparecer" é empregado no romance para designar o episódio da morte, e, em vida, Maria do Lado já "desaparecia de certo modo", ou seja, a infelicidade e a rejeição que sentia a faziam morrer aos poucos, diluindo-se nas "coisas" e, portanto, tornando-se, também ela, uma "coisa" dentro da Casa.

Por seu turno, Duarte Augusto sentia:

[...] um amor cheio de cumplicidade e de admiração contida pela filha mais velha, Maria do Lado. No seu modo de ver, ela era uma mulher perfeita, que cumpria o seu dever sem hesitação nem desfalecimento, um braço forte que lhe sucederia na Casa, e em certa medida o compensava pelo filho varão que não tivera. (GERSÃO, 1995, p. 95)

Note-se que a perfeição da mulher, de acordo com os preceitos do patriarcalismo, está associada ao fato de ela resignar-se ao mando masculino e, ao mesmo tempo, cumprir com rigor as tarefas de que era incumbida. Porém, mesmo sendo perfeita, Maria do Lado era mulher e isso, aos olhos do pai, fruto de uma educação machista, constituía-se um defeito inaceitável.

Pelos dramas por ela vividos, Maria do Lado pode ser considerada o estereótipo da mulher submissa ao sistema patriarcal, que busca seu espaço na sociedade, seja como filha, esposa ou dona de casa, desejando um "porvir utópico". Para isso, vale abdicar de todos os



seus valores e ideais, pois o que mais importa é ser aceita e amada. Por viver preso às tradições e em função de sua natureza insensível, Duarte Augusto acredita que o casamento atenderia às expectativas que Maria do Lado tinha da vida. Afinal, ela era uma mulher e, na visão limitadora do patriarcalismo, a única aspiração que ela poderia ter para seu futuro era o casamento e os filhos. Por esse motivo, além de Duarte Augusto sustentar a tradição de que a filha mais velha deve ser a primeira a se casar, ele reforça uma outra tradição, a de que o destino da mulher é um só: ser esposa e mãe.

Na relação de Maria do Lado com Virita, o motivo principal das desavenças não é apenas Filipe, mas o posicionamento de cada uma diante da condição de vida que lhes é imposta, ou seja, Virita, pelo seu próprio porte físico, resiste à dominação da Casa: "crescia, esguia e alta, graciosa também, como uma flor a que regassem os pés" (GERSÃO, 1995, p. 79). Já Maria do Lado, além do surgimento das rugas e cabelos brancos aos vinte e oito anos, "tinha pouco mais de metro e meio de altura, o que sempre a fizera sofrer" (GERSÃO, 1995, p. 79), fato indicador do peso que a Casa exercia sobre ela. Enquanto Virita gosta de se olhar no espelho, de se enfeitar, satisfeita com sua imagem refletida, Maria do Lado não é feliz consigo mesma, não tem amor próprio e, metaforicamente, embora tenha consciência de sua infeliz realidade, recusa-se a encará-la de frente: "— olhava-se de resto sempre pouco e sem complacência, sobretudo no grande espelho da porta do guarda-fatos, onde se podia ver em corpo inteiro" (GERSÃO, 1995, p. 79). Essa omissão ou acomodamento de Maria do Lado diante de um regime patriarcal e castrador incomoda Virita, bem como a maneira libertária desta última perturba Maria do Lado, além de despertar nela a inveja em relação à irmã. Filipe é apenas o estopim de uma rivalidade nata entre as duas irmãs.

O fato de Maria do Lado ter ocupado o espaço de sua mãe faz com que ela se sinta obrigada a amar Virita como uma filha, mas isso não é possível. Nem mesmo a natureza



condescendente e, ao mesmo tempo, responsável de Maria do Lado é capaz de fazê-la cumprir aquela que ela julgava ser sua obrigação dentro da Casa, isto é, amar Virita como sua mãe as tinha amado.

É comum à Maria do Lado a sensação de estar aquém do mundo a sua volta, parece viver à margem das coisas, anulando as vibrações de seu corpo e de sua alma. Ela não vive na plenitude de seu ser, mas esconde-se por trás das mais variadas e meticulosas tarefas domésticas, a ponto de não dispor de tempo para refletir a respeito de sua condição inferior dentro da Casa:

[...] Todas as horas do dia eram dedicadas a uma tarefa bem definida, que ela cumpria com igual rigor, quer lhe fosse mais ou menos grata. Os dias corriam, assim, sem espaços vazios, tão iguais que ela quase não os sentia passar. (GERSÃO, 1995, p. 78)

Como é possível perceber, Maria do Lado não poupa esforços para arrumar a Casa e cuidar da preservação e da conseqüente perpetuação desta. Esse zelo desmedido indica, metaforicamente, que Maria do Lado está defendendo e validando todos os significados disfóricos associados à Casa, ou seja, Maria do Lado, em certa medida, ratifica o sistema patriarcal vigente na Casa.

Mas isso não a faz feliz, ao contrário, pois, como Virita, Maria do Lado vivencia um contínuo processo de esquitejamento emocional e físico durante a narrativa. Mais sujeita à opressão do sistema, Maria do Lado envelhece precocemente, como já observamos, ao passo que Virita, mais relutante em ceder à pressão, passa por um lento processo de deterioração. Sua resistência lhe renderia doze anos e alguns meses de vida a mais que Maria do Lado, e lhe daria forças para lutar até seus últimos minutos de vida:



Maquinalmente começou a vestir-se, arquejando de cansaço. Os membros doridos, como se fossem partir-se, aquele reumatismo que a tolhia, que não a deixava voltar a cabeça nem levantar ao alto a mão direita — pentear-se com a esquerda era sempre um esforço duplo, e o cabelo apanhado com o gancho teimava em ficar sempre um pouco ao lado, e não como ela gostava, a meio da nuca.

Desmanchou-o de novo e prendeu-o outra vez. Estava melhor assim, viu no espelho. (GERSÃO, 1995, p. 236)

Mesmo velha e sozinha, Virita acha-se satisfeita consigo mesma, pois, como seu nome indicia, ela tem algo de viril dentro de si, e graças a essa força interior, Virita foi inteligente o bastante para desafiar um regime que se julgava indestrutível. Ela não se opôs frontalmente a tal sistema, mas sempre encontrou brechas para desafiá-lo. Inicialmente, era Filipe quem detinha o saber, pois ele conhecia e dominava sua língua materna, o francês, desconhecido por Virita. Ocupando uma posição superior à dela, a de professor, ele dedicava-se a ensinar-lhe a língua francesa. Virita, por sua vez, sente a necessidade de criar um novo código lingüístico que permitisse uma comunicação secreta entre eles. Ao fazê-lo, ela passa a deter um saber desconhecido para Filipe, o que provoca uma inversão de papéis, ou seja, ela detém um saber que Filipe desconhece. Nesse sentido, Virita assume uma posição superior à de seu amado, pois ele deixa de ser seu professor para tornar-se seu aluno. Essa aprendizagem pessoal de Virita lhe permitiu, em certo sentido, libertar-se do ambiente opressor em que vivia, burlando a realidade e, por conseguinte, o poder de Duarte Augusto. Na sociedade patriarcal em que estava inserida, Virita reage da única forma possível, ou seja, por meio da linguagem, ainda que secreta. Isso demonstra que a resistência dessa personagem é contida, a ponto de o espaço opressor sufocá-la em outros aspectos.

A trajetória dessa personagem foi movida pelo desejo ou talvez por uma vingança inconsciente. O fato é que Filipe, para quem ela dedicou sua existência, mostrou-se, apesar de seus bons modos e de seu francês, um homem aos moldes da sociedade da época,



acomodado e conivente com os ditames de uma sociedade machista e opressora. Ao final de sua trajetória, Virita descobre a duras penas que sua luta foi inútil, que o país e o homem que ela idealizou não existem, e o que resta é a realidade, cruel e implacável. O envelhecimento dessa personagem traz consigo a amarga consciência de fracasso, isto é, sua trajetória é percebida não como um processo positivo de amadurecimento, antes o contrário, é preenchida por sentimentos disfóricos como perda, desgaste, falta, impossibilidade, vazios.

Metonimicamente, os pés de Virita revelam sua disposição em enfrentar a vida e traçar seu caminho, indiciando uma promessa eufórica, de vitória, pois partilhava com Badala da crença de que "avançaria sempre pela vida afora [...] com sapatos de seda e pés ligeiros [...]" (GERSÃO, 1995, p. 82). No episódio, já citado, do salto pela janela, é também o pé de Virita que a conduz rumo ao desconhecido: "Levantou o pé com destreza, quase com prazer. Era um pé diferente do seu, inteiramente novo, de vime" (GERSÃO, 1995, p. 107). Tristemente, minutos antes de morrer, os "ligeiros" pés de Virita estão tolhidos pelo reumatismo (GERSÃO, 1995, p. 238), ou, por que não dizer, pela tirania e pela repressão a que esteve sujeita na Casa.

Vale observar, ainda, outra diferença entre essas duas irmãs, e que diz respeito à estrutura narrativa adotada pelo grupo de narradores. É dado ao leitor conhecer Maria do Lado pela intermediação dos narradores. Ela, de fato, não assume ao longo de sua trajetória, sua própria voz, mas é "assistida" pelo grupo de narradores que conta sua história e revela os seus pensamentos. Somente a morte (sua viagem a cavalo) poderia conceder-lhe liberdade para pronunciar-se: "E onde era a viagem? perguntou" (GERSÃO, 1995, p. 234). Esse é o tímido e único discurso de Maria do Lado. No caso de Virita, na grande maioria das vezes, sua história e suas idéias também são conhecidas por intermédio da fala das personagens-narradoras, mas, em alguns momentos, Virita assume seu discurso, a exemplo do que



acontece quando Badala tenta dissuadi-la a esquecer Filipe: "Mas é só dele que eu gosto, desesperava-se Virita (disse Ercília)" (GERSÃO, 1995, p. 183). A fala dessa personagem, como é possível inferir por meio do exemplo citado, não tem grande consistência, pois como sua reação, sua fala também é contida, contaminada pela repressão de que é vítima.

Repressão que também tornou infeliz a vida de Umbelina, mãe de Virita e de Maria do Lado. Como o nome dessa personagem já adianta, Umbelina estava fadada a viver à sombra, à margem da sociedade e da vida, o que é intensificado em sua relação com o marido que rouba para si toda a luz e o ar. Mesmo antes de conhecê-lo, a vida já lhe antecipava as amarguras que viria a sofrer e, metaforicamente, o caráter de Duarte Augusto:

[...] Uma vida cruel, de dentes cerrados, que exigia, cobrava, obrigava, impunha. [...] A 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)

A anulação da personalidade de Umbelina em função de Duarte Augusto atinge o nível narrativo, isto é, o grupo de personagens-narradoras percebe em dado momento que não haviam se referido à Umbelina "como se a sua vida não tivesse passado pela Casa" (GERSÃO, 1995, p. 87). À semelhança dos grãos moídos no engenho, onde vivia quando solteira, Umbelina é esmagada pelo infeliz e opressor convívio com o marido. Como os grãos ao serem moídos, a vida de Umbelina vai escorrendo, tornando-se cada vez mais suscetível aos desmandos do patriarca da Casa, até esvair-se por inteiro: "Em vez de rebelar-se interiorizou a visão dele e morreu esmagada por tanta culpa, esgotada por uma luta inglória contra um inimigo que lhe parecia onipotente e invisível" (GERSÃO, 1995, p. 92).

E, como num círculo vicioso, Maria do Lado tem o mesmo destino de sua mãe Umbelina que, por sua vez, também teve o mesmo destino de sua mãe: "A morte da mãe estava ligada a tudo isso, disse Benta, [...] Muito lidara e pouco recebera em troca, fora esse o seu destino. E seria talvez também o dela mesma, pensava com revolta" (GERSÃO, 1995, p. 90). Essa é a tradição que sentencia o destino das mulheres da Casa e que se repete de geração à geração.

No nível narrativo, vemos atribuídas ao espaço cerceador da Casa atitudes reveladoras de sua personificação, o que evidencia sua importância dentro da trama narrativa, tornando-a uma personagem a mais do romance, capaz de atuar sobre seus habitantes: "Badala foi despedida nesse mesmo dia, não obstante o desespero e as lágrimas da Casa inteira" (GERSÃO, 1995, p. 189). Nesse sentido, se considerarmos, metaforicamente, a Casa como representação de toda a opressão patriarcal existente, veremos que, de fato, esse é o espaço castrador que aprisiona e limita o livre acesso das mulheres à vida. É o que acontece com personagens como Carlota e Eugênia, que vivem um total abandono emocional, flutuando pela narrativa num estado de absoluto torpor. Elas reconhecem, da mesma forma que Maria do Lado e Umbelina, que o universo está nas mãos dos homens, voltado apenas para seus próprios interesses e, portanto, assumem-se inferiores, dependentes, passivas "em face desses deuses de figura humana que definem fins e valores" (BEAUVOIR, 1980, p. 364). A submissão incondicional das mulheres da Casa ao mando masculino é um indicativo de que elas sabem que a autoridade sobre todas as coisas é um atributo masculino, ainda que não tenham coragem ou discernimento suficiente para verbalizarem esse fato. Mesmo contrariadas ou simplesmente infelizes, elas sofrem caladas, como Eugênia, que não encontra para si um papel dentro da Casa, afinal, Virita representava a moça cortejada que vê no casamento sua grande realização e Maria do Lado, por seu turno,



figurava como a mulher que se dedica às tarefas domésticas. Esses eram os únicos papéis femininos que a sociedade patriarcal aceitava, e, consciente de que os mesmos já tinham suas protagonistas, Eugênia aceita viver à margem desse teatro familiar.

O caráter marginal da vida de Eugênia é, de certa forma, reforçado pelo grupo de narradores, que se limita a uma única referência a seu respeito. Como a mãe, Umbelina, Eugênia vivia sua insignificância dentro da Casa, existindo pouco, como observa Januário (GERSÃO, 1995, p. 77). Eugênia sufocava literalmente dentro da Casa nas vezes em que era colocada dentro do quarto com portas e janelas fechadas, absorvendo o fumo dos "papéis fumigatórios azotados" (GERSÃO, 1995, p. 78). Constitui-se, portanto, como sua mãe e também como Carlota, um ser feminino frágil e resignado, sem forças para reagir, sem saber como enfrentar o sistema patriarcal que se impõe como sendo indestrutível.

Carlota, por sua vez, era como um passarinho franzino, preso em uma gaiola de fortes grades, sem chances de ser libertado, e, inocentemente, acreditou que poderia mudar o seu destino, pois amava e era amada por Gaudêncio, um homem que desafiava as regras sociais. Gaudêncio é uma personagem que ironiza certas atitudes enraizadas da sociedade, o que pode ser observado no episódio em que ele cobre com o vestido de cetim branco e o manto azul da Senhora dos Milagres o macaco dos saltimbancos. Ao ver a "Senhora dos Milagres" caminhar sobre o telhado, as pessoas acreditam tratar-se de um milagre:

Foi quando se viu um rabo negro, comprido e peludo, aparecer debaixo do manto e do vestido, e alguém soltou um grito:

É o macaco! [...]

a que se seguiram outros de agarra e mata e filhos da puta e outras coisas mais, de muita raiva, desespero e indignação. (GERSÃO, 1995, p. 165)

Com sua vingança contra a hipocrisia da sociedade e a falsidade de seus valores, Gaudêncio, por meio do riso e do deboche, desmistifica a tradição de religiosidade da Vila. Por meio da profanação, Gaudêncio demonstra seu descaso com relação às conveniências e boas maneiras que a Vila e, principalmente, Duarte Augusto tanto prezavam. A hipocrisia da sociedade pode ser apreendida ao observarmos a reação dos fiéis, pois, enquanto achavam que se tratava da Senhora dos Milagres, eles rezavam, resignados e encantados com o fato de a santa dar o ar de sua graça. Ao descobrirem o engodo, a situação se modifica, e impropérios são ditos, sem contenção ou reprimenda, ou seja, de certa forma, Gaudêncio consegue fazer com que os fiéis mostrem seu lado obscuro e intolerante.

Auxiliam-nos, nesse sentido, as colocações de Bakhtin (1981) no tocante ao processo de carnavalização, considerado por ele uma transposição do carnaval para a linguagem da literatura. Um dos aspectos que caracterizam esse procedimento é a categoria da profanação, da qual as paródias carnavalescas dos textos sagrados e das sentenças bíblicas são exemplos. O ritual da ridicularização do que era considerado supremo, através do riso, servia como subsídio para resolver aquilo que, na forma do sério, seria impossível.

A atitude debochada de Gaudêncio atende a seu desejo de criticar a hipocrisia de uma sociedade que vive de aparências, mas resulta em consequências para a parte mais frágil dessa mesma sociedade, a mulher. Por não aceitar que seus valores e tradições sejam ridicularizados e, com o intuito de atestar sua força e suplantar seus possíveis novos oponentes, aqueles que se dizem ofendidos atribuem a culpa, mesmo indireta, à Carlota, que, por natureza, não saberia se defender e, não só aceitaria, mas cumpriria sua punição, servindo como exemplo de que contra os valores arraigados de uma sociedade não é possível lutar.



Revelando seu desapego às tradições e aos costumes que tanto emperram o curso das vidas das mulheres da Casa, impondo-lhes tantas restrições e impedimentos, Gaudêncio nos leva a considerar que, com ele, Carlota teria chance de ser feliz, pois não seria tolhida por um marido intransigente e preso a conveniências e restrições sociais. Mas essa possibilidade é aniquilada e, novamente, pela interferência intransigente de Duarte Augusto, irmão de Carlota. Note-se que a mulher está sempre sujeita aos mandos e desmandos de um homem, seja ele pai, marido ou irmão.

Entretanto, nem todas as personagens se deixam levar pelas pressões sociais: é o caso de Maria Badala, como já antecipamos, e também da parteira (chamada às pressas para ajudar no nascimento de Francisco, primeiro filho de Maria do Lado). Por não pertencerem à Casa e nem a um núcleo familiar tradicional e, portanto, não serem mantidas dentro da rigidez dos costumes, elas desfrutam de certa liberdade, o que lhes garante as rédeas de seus destinos.

Os problemas que Badala enfrenta ligam-se ao seu desejo de libertar as meninas do peso da Casa:

[...] 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)

Com seu riso, com sua linguagem debochada e subversiva, podemos dizer, metaforicamente, que Badala consegue, no nível discursivo, derrubar algo sólido, concreto: as paredes da Casa. Até o telhado vai pelos ares, deixando a Casa descoberta, desprotegida, ou seja, Badala perturba a ordem, fazendo cair as máscaras sociais de Duarte Augusto, da



Igreja e de todos aqueles que acreditam serem donos da verdade. Sem as máscaras não há como sustentar uma imagem pautada em aparências, assim, ao promover o "destelhamento" dessa Casa, Badala, com seu jeito desprendido, malicioso e espirituoso, contribui para que o interior dessa construção, ou seja, sua essência, seja desnudada. O riso de Maria Badala areja e contamina não só a Casa, mas toda a narrativa de Teolinda, promovendo, no romance, um efeito cômico, jocoso e deliciosamente divertido. Conforme as palavras da própria escritora, o riso é um componente essencial d'*A casa da cabeça de cavalo*: "Apesar de falar da morte, está por completo do lado da vida [...] Está igualmente do lado do riso, porque é uma comédia" (GERSÃO, 1996, p. 35).

Antes de prosseguirmos em nossas considerações sobre o riso, convém lembrar novamente a teoria bakhtiniana com relação à carnavalização: o princípio carnavalesco questiona as normas sociais e elimina qualquer tipo de norma ou diferença de classes sociais, criando uma vida livre de regras, sem restrições convencionais, sendo que o riso festivo exalta a vitória simbólica sobre a morte e sobre tudo que é considerado sagrado ou repressor. Essa é a tentativa de Badala: contagiar "as meninas" com o seu riso, e ganhar aliadas no combate às forças opressoras da Casa:

Mas ela, Badala, não se deixava endoidecer nem sufocar. Ela ria. E o seu riso abanava a Casa, que tremia até aos alicerces: telhas, vigas, traves, vidros, janelas estremeciam, as portas oscilavam nos gonzos, a louça tilintava nos armários.

Já isso lhe dava gozo, ouvir o seu próprio riso ribombar entre as paredes, gargalhadas subindo até ao tecto, furando o tecto, estalando sobre a cabeça. Como o zunir das grandes trovoadas, que levavam os medrosos a rezar a santa Bárbara bendita.

Então ficava-se livre, e era bom. Por isso ela ensinava o riso às meninas. (GERSÃO, 1995, p. 179)



Chama-nos atenção, nesse trecho, a reiteração do fonema "r", que traduz em sua sequência retumbante o estrepitar provocado pelo riso. Vale notar também o modo irônico e caricaturizado com que é focado o gesto desafiador dessa personagem, fazendo surgir um clima fantástico em que os objetos são grotescamente personalizados, compondo um misto de desenho animado e realismo. Entretanto, a atitude subversiva, de caráter carnavalizado, pois baseado no insulto e na zombaria, é um ato solitário de Badala e, portanto, insuficiente para libertar as meninas. Sua voz é como o badalar de sinos, intensa e ressonante e ecoa em todo o romance, como um chamamento, um toque de despertar para a crua realidade dos fatos. Ela abala as estruturas da Casa, mas não consegue destruí-la, pois os pilares que a alicerçavam eram muito bem construídos e vinham sendo reforçados há décadas. Uma demonstração nesse sentido é a punição recebida por Badala, abruptamente despedida por Duarte Augusto quando ele se dá conta da grande ameaça que ela representava para a estrutura familiar que ele tanto prezava. Tudo em função de uma história sobre como as mulheres poderiam enganar os homens, fingindo serem virgens. Com sua história, Badala desmistifica o poder masculino e sua supremacia sobre as mulheres, mostrando à Virita que os homens podem ser facilmente ludibriados pela esperteza delas, o que era inaceitável para o patriarca da Casa.

O fato de Badala ser uma serviçal da Casa reforça, ironicamente, a submissão da mulher aos mandos do homem, pois, mesmo consciente da real condição feminina na sociedade patriarcal, e sendo "livre" para gerir seu destino, Badala, em certo sentido, está sujeita à vontade do homem, pois sua condição econômica inferior a torna dependente da aceitação de Duarte Augusto. Desse modo, o poder masculino impera sempre, quando não em função dos laços familiares, em função do poder econômico e social.



A gesticulação, outro aspecto que faz parte da carnavalização, segundo Bakhtin (1981), é recorrente nas ações de Maria Badala:

[...] ela ensinava o riso às meninas. Desde muito pequenas, insistia: Põe a mão na anca. Deita para a frente a cabeça. Enche o peito de ar, a garganta, a boca, a barriga. Enche, enche. Agora solta, larga de uma vez. Como se estivesse um cão, uma cobra lá dentro. Vomita, deita fora, atira para longe. Assim. [...]

Elas feitas de louça, sentadas nos banquinhos. Tinham vergonha de rir, aquelas sonsas, engoliam em seco e lá ficavam, de perninhas juntas, nem sequer traçadas, abanando compassadamente as cabeças, diante das visitas.

Se ao menos arrotassem. Assim, no meio da sala, aproveitando um silêncio, uma pausa na conversa. Zás. E já estava: Um arroto no ar, como um pano rasgado, um buraco aberto na cortina (GERSÃO, 1995, p. 180)

Esse discurso de Badala, cuja ordenação das palavras e das atitudes parece lógico, resulta na subversão total, no mundo às avessas, pois pressupõe a desordem total. A reiteração de palavras de ordem como "vomita, deita fora, atira para longe" indicam a força que Badala imprime ao seu discurso subversivo, na tentativa desesperada de despertar nas meninas o poder de contestação e de enfrentamento, demonstrando, com isso, que a infração às regras de bom-tom, a descompostura, o escândalo e a libertação das regras de etiqueta seriam capazes de alterar a ordem estabelecida e, conseqüentemente, livrar as meninas das amarras impostas pela Casa. Sua revolta diante do fracasso se revela no tom jocoso utilizado por ela ao constatar que, por mais que fizesse, "aquelas sonsas" não reagiriam, manteriam-se apáticas, obedientes aos ditames sociais, pois já "domesticadas" pelo sistema.

Insistente, Badala concentra suas forças em Virita, pois acreditava que esta teria o mundo inteiro a seus pés e "Virita partilhava inconscientemente desde sempre essa visão do mundo" (GERSÃO, 1995, p. 81). Interessante observar que o que capacita Virita a ter o mundo a seus pés não é, em nenhum momento, sua inteligência ou perspicácia, mas sua beleza, seu aspecto físico, afinal, dentro de uma sociedade apegada às aparências, essa era,



de fato, a melhor arma de Virita. Ademais, por fazer parte de uma tradição patriarcal que via na mulher seu valor de troca e uso, ou seja, sua beleza física, seu poder de fecundidade, sua força de trabalho na esfera doméstica e, claro, sua virgindade, Virita, lança mão de uma "arma" muito conformada à tradição patriarcal, como ela própria, em certa medida, o era.

Mesmo retornando à Casa após a morte de Duarte Augusto, a influência de Badala sobre Virita, especialmente, é ineficaz, pois as pressões sociais que recaem sobre as mulheres da Casa não poderiam ser aniquiladas tão facilmente. Assim, todo o barulho que Badala fez não passou de um sussurro dentro da Casa, pois prevaleceram os brados de Duarte Augusto, amparado por uma tradição secular que se pretende perpétua.

Embora tenha consciência, mas não aceite esse fato, Badala não se abstém de assumir, em vários momentos, seu discurso e sua própria voz narrativa, coisa que não acontece com algumas personagens. Sobre essas, o leitor é informado por intermédio do grupo de personagens-narradoras. Vale observar que cada personagem-narradora relata, em geral, a vida de uma personagem específica do núcleo de Duarte Augusto. Esse é um dado que nos remete a um dos aspectos do jogo narrativo a que o grupo se propõe: "Como se encarnasse ele próprio [o narrador] o papel, disse Ercília" (GERSÃO, 1995, p. 59). As personagens-narradoras contam as histórias de outras personagens, diferenciadas pelos nomes, mas é como se estivessem narrando suas próprias histórias, ou ainda, narrando a história de um povo, do qual são parte integrante. A diferença entre os nomes poderia funcionar como um despiste para o leitor, afinal, o grupo "brinca" a todo o instante com as noções de "verdade" e "mentira". Não há, no texto, nenhum respaldo incontestável para tais suposições, porém, além do fato de cada personagem-narradora intermediar a voz de outra personagem específica, na caracterização desse grupo de narradores percebemos algumas semelhanças entre eles e as personagens Duarte Augusto, Maria do Lado, Virita, Filipe,



Badala e Carlota. Carmo está sempre ligada à costura (p. 29), como Carlota; Ercília narra um episódio sobre seu chapéu (p. 31), indumentária característica de Virita; Maria Benta desempenha tarefas domésticas (p. 29), como Badala; e há, ainda, um trecho em que Maria Benta e Ercília falam sobre si mesmas, mas que parece ser, de fato, sobre Badala e Virita: "Era possível afirmarem algo e logo a seguir o seu contrário. E alegrou-se, porque em vida esse era um hábito que todos, exceto ela e a Maria Benta, combatiam" (GERSÃO, 1995, p. 32). Vale lembrar que Virita e Badala eram cúmplices em tudo, inclusive na predisposição em contrariar a tradição imposta pela sociedade patriarcal, apegada às convenções e às regras sociais, em que cabia à mulher cumprir o papel de ser submisso. O traço que as distingue sob esse aspecto é que, como observamos, Virita, ao contrário de Badala, não enfrentava a Casa conscientemente.

Também é significativo o fato de que no capítulo "O riso de Maria Badala", em que Badala tenta convencer Virita a esquecer Filipe, o diálogo travado entre as duas é, invariavelmente, intermediado por Benta e Ercília, respectivamente, bem como a descrição das vãs tentativas de livrar as meninas do peso da tradição são também intermediadas por Benta. Nesse capítulo, o grupo só interfere na narração para focalizar Duarte Augusto, mas quando o foco é redirecionado para Badala, Benta reassume a narração, como se ela própria fosse Badala.

Com relação à Horária, diz-se que ela sempre fora tão exata e que havia perdido suas duras arestas (p. 34). Note-se o caráter metalingüístico do nome dessa personagem, cuja característica é a exatidão. Em suas tarefas, ela mostra-se metódica, mesmo depois da morte, preocupada com detalhes mínimos como arrumar as chávenas e o bule, por mais de uma vez, dentro do armário. Pode-se dizer que Horária era "pontual" e precisa como as horas, daí a relação explícita do seu nome com sua maneira de ser, o que nos coloca diante de um jogo



com as palavras e com a plurissignificação da linguagem literária. Isso contribui para conferir à narrativa a idéia de que tudo é uma grande brincadeira em todos os sentidos, pois assim como não existe uma versão exclusiva dos fatos, também não há uma única possibilidade de interpretação dos signos lingüísticos. Quando relacionamos essa personagem de nome tão significativo ao núcleo de Duarte Augusto, percebemos nela aspectos muito semelhantes aos de Maria do Lado, a dona de casa sempre preocupada com cada detalhe doméstico, desejando que o seu lar funcionasse com a exatidão de um relógio.

Januário e Inácio "[...] tinham jogado toda a vida, como se ganhar significasse uma mudança" (p. 35), o que se assemelha às "batalhas" travadas entre Duarte Augusto e Filipe. Inácio é focalizado pelo articulador quando lê um almanaque (p. 29), e a leitura era uma prática comum a Filipe; na verdade, esse era seu traço distintivo dentro da Casa. Para ele, seus livros eram sua bagagem, enquanto para Duarte Augusto não passavam de "velhos alfarrábios sem interesse algum" (GERSÃO, 1995, p. 115).

Quanto a Januário, a questão é um pouco mais delicada, pois não é possível estabelecer entre ele e nenhuma outra personagem uma estreita aproximação. Apenas na relação sugerida acima, seria possível vê-lo, muito vagamente, como desdobramento de Duarte Augusto. Entretanto, a natureza intransigente e intolerante do patriarca da Casa não encontra correspondência em Januário, ao contrário, este último representa, junto ao grupo de narradores, a tolerância e o bom senso. Por outro lado, é necessário observar que, embora atuem de formas diferentes, ambos desempenham, em seus respectivos núcleos, papéis centralizadores. Duarte Augusto decide o destino daqueles que estão sob sua tutela, ou seja, cada habitante da Casa vive sua própria história, mas as mesmas são previamente traçadas e dirigidas por Duarte Augusto. No caso de Januário, seu poder está em organizar as histórias contadas pelas personagens-narradoras, pois cabe a ele o registro das mesmas. Enquanto



Duarte Augusto é autoritário em seu comando, Januário atua de forma democrática, permitindo que outras vozes sejam ouvidas além da sua. Nesse sentido, a aproximação mais pertinente não seria com Duarte Augusto, mas com o narrador articulador que, como observamos, também não assume a posição de centralizador, mas de mediador.

As diferenças entre Duarte Augusto e Januário poderiam ser vistas, a priori, como evidências de que os desdobramentos sugeridos não se sustentam, todavia é preciso considerar tais aproximações como uma estratégia de construção que põe em causa a perpetuação da tradição, ou seja, supondo que, de fato, as personagens do núcleo de Duarte Augusto e as do grupo de narradores viveram em épocas diferentes, supondo, ainda, que a diferença entre os nomes seja um indício de que se trata de personagens diferentes, é possível perceber que as histórias se repetem, que o contexto social não muda. O passar dos anos, a morte, nada parece suficiente a ponto de diminuir o peso da tradição sobre aquela sociedade. Lembrando a associação feita anteriormente entre Januário e o narrador articulador, podemos sugerir que ambos desestabilizam sistemas ancorados na tradição. Este causa uma ruptura em relação à convencional forma narrativa, enquanto aquele o faz em relação à perpetuação do patriarcalismo, na medida em que representa uma ruptura com um esquema que visa reforçar a perpetuação da tradição através de gerações. Em ambos os casos, isso só é possível, em função da linguagem, cujo poder subversivo vai muito além de qualquer tradição.

Apenas Paulinho parece não fazer, de fato, parte do núcleo de Duarte Augusto e também não participa do esquema narrativo montado pelo grupo de personagens-narradoras, o que nos leva a inferir que ele não possui o dom da narrativa, daí não compartilhar, com o grupo, a troca de experiências vividas. Além de ser uma criança, aspecto que o diferencia



dos demais, ele não tem lembranças de sua morte, ao menos essa é uma das suposições do grupo a seu respeito:

Horária pôs um dedo nos lábios e fez sinal que não falassem, porque Paulinho chamava do quintal. Não sabiam se ele se lembraria da sua morte, mas era melhor que não lembrasse. Porque a dele fora diferente, e abalara profundamente a Casa: (GERSÃO, 1995, p. 40)

Analisando as poucas referências a essa personagem, é curioso observar que ele carrega consigo uma gaiola, na qual é mantido preso um grilo, figura que traz consigo a idéia de ruído, de barulho, coisa que Paulinho não faz. Nesse sentido, o aprisionamento pode ser lido, metaforicamente, como o da própria linguagem.

Em mais de um momento, o grupo de personagens-narradoras afirma que depois da morte tudo era possível e que não havia o certo ou errado. Mas, observando as atitudes das personagens femininas, especialmente, verificamos que algumas coisas nunca mudam. Mesmo estando livres das obrigações que tinham em vida, as mulheres mantêm seus rituais domésticos:

[...] a tia Carmo agarrada à costura, como sempre estivera [...] a prima Horária entretida lá em baixo com a Maria Benta, sem dúvida a arrumar as prateleiras da cozinha. [...] 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. 29-30, grifo nosso)

Como é possível observar, uma sociedade não muda simplesmente por estar livre para agir como quiser; o peso da tradição é tão grande que as personagens se vêem atreladas a seus papéis sociais. Mesmo estando mortas e não devendo explicações a ninguém, elas se



apegam a suas funções como se isso fosse parte delas mesmas, como se não fosse possível às pessoas desvincularem-se dos papéis sociais impostos pela sociedade, para a qual isso parece ser imprescindível. Sabendo que no estágio em que se encontravam não havia distinção entre o certo e o errado e cientes de que ninguém os julgaria por suas atitudes, o grupo, ainda assim, mantém-se enraizado às suas tradições. Semelhantemente ao bule e às chávenas, seus gestos são vazios, como a tradição que os move a repetir rituais que, no momento presente, esvaziam-se de significado. O ritual por si só é uma marca da tradição, bem como a preocupação em mantê-lo vivo. É, também, uma forma satírica de demonstrar a inutilidade e o esgotamento que a tradição assume com o passar do tempo.

A repetição das histórias de seus ascendentes ou deles próprios é como a repetição de suas atitudes, de seus erros e, até, de seus conformismos com uma sociedade que não os fazia feliz. Uma forma de demonstrar a força gigantesca da tradição na cultura de um povo, a ponto de mantê-lo preso, por gerações, a uma realidade desmedida e absurda. A sobrevivência da tradição até depois da morte é uma estratégia grotesca e irônica utilizada por Teolinda para reforçar essa idéia de que o passado, na cultura portuguesa, não pertence, de fato, ao passado, pois é revivido e revisitado como se fosse presente.



2.2. Fraturas da Casa

O romance de Teolinda Gersão coloca em causa diversas questões que intrigam o leitor, todas tecidas no emaranhado de fios que compõem a narrativa. Uma delas é o sistema de organização familiar portuguesa que vigora na sociedade, o patriarcalismo. Por se tratar de uma estrutura social que delega poderes apenas ao homem português, acreditamos que seja válido investigar a natureza desse homem na tentativa de desvendar seus valores e descobrir quais os fatores que o capacitam, ou não, a gerir o destino daqueles que a ele estão subordinados. Assim, vemo-nos diante de um outro desafio, o de repensar o modo de ser do homem português.

O fato de estarmos diante de personagens-fantasmas movimentando-se aleatoriamente pelo tempo é um indício de que o que está por trás dessa trama narrativa é uma consciência crítica que, ao mesmo tempo, projeta seus fantasmas (literalmente) e os faz resgatar e questionar um passado e um presente mal resolvidos, apontando para um futuro, por natureza, imprevisível.

Um desses fantasmas é Duarte Augusto, o patriarca e, por conseguinte, senhor dos destinos das mulheres da Casa. Suas manifestações grotescas podem ser observadas nos seus atos intransigentes e/ou inconseqüentes, seja quando ele espanca Umbelina sem ter absoluta certeza da traição da mulher, seja no episódio da troca das filhas no casamento com Filipe. Todavia, Duarte Augusto sempre encontra uma justificativa para si próprio, para poder redimir-se de qualquer culpa.

É ainda retratado caricaturalmente no episódio em que são narrados seus "heróicos" feitos no período de guerras contra a França, quando acredita que a Casa está ameaçada:



A guerra, ganha uma vez, podia ganhar-se novamente agora, disse Januário. Ele, Duarte Augusto, já a ganhara vinte e sete anos antes, naquela mesma Casa. Com astúcia, imaginação e audácia, ponderando tudo a seu tempo:

[...]

E assim tinham escapado de todo o perigo, disse Duarte Augusto, assim ele salvara a família como Moisés no deserto, como um capitão de mar alto o seu navio — (GERSÃO, 1995, p. 121-122)

Diante da possibilidade da invasão francesa, Duarte Augusto decide manter a família escondida, ilhada, à espera de que o "perigo" passe. Note-se a intertextualidade bíblica contida na fala de Duarte Augusto, ao considerar-se um herói bíblico, e, por consequência, identificar sua família com o povo escolhido de Deus. Temos ainda uma referência ao destino marítimo de Portugal, pois o patriarca da Casa coloca-se no papel de capitão de um navio, capaz de liderar e livrar os tripulantes de todo perigo. Tais questões são trazidas de forma heróica na fala de Duarte Augusto, mas é necessário lembrar que ele é uma personagem caricatural e seus atos não têm nada de heróicos, pois não passam de um engano, de um blefe, de uma mentira ridicularizada por um discurso que resulta na comicidade, pois o leitor assiste ao destronamento de Duarte Augusto por intermédio de Badala e sabe, portanto, que o patriarca da Casa mente descaradamente, o que torna sua fala ainda mais burlesca.

Há, ainda, nesse episódio, uma referência explícita a um momento histórico do povo português, como o próprio título desse capítulo anuncia ("Memórias das Guerras Contra a França"), em que a família real deixou o país, refugiando-se no Brasil e deixando os portugueses sob a dependência da própria sorte. O povo português tornou-se, segundo Lourenço (1991, p. 85) "[...] um País invadido, emigrado ou subalternizado pela presença militar ostensiva do Estrangeiro [...]". Ainda segundo Lourenço (1999, p. 105):



Em 1807 quando Junot, com a conivência da Espanha, invade Portugal, a Europa assiste a um espetáculo inédito: a família real portuguesa, protegida pela frota inglesa, embarca para o Brasil. [...] Ocupado durante três anos, com intermitências, prometido a uma repartição entre a França, a Espanha e o rei de Portugal, o país experimentou-se então como um povo jogado aos dados.

Vale notar que, nesse período histórico, Portugal ficou à mercê de seu invasor, como um prêmio disputado num jogo de "dados". Nesse contexto, o que Portugal pensava ou desejava já não contava, pois seu futuro estava inteiramente nas mãos de seu invasor, que decidia o destino de Portugal como se estivesse numa mesa de carteados. Em *A casa da cabeça de cavalo* esse episódio histórico adquire conformação irônica, procedimento formal utilizado para ridicularizar a estratégia defensiva adotada por Duarte Augusto para resguardar a Casa da invasão francesa. Há, portanto, uma mescla de história e invenção, como é o propósito narrativo do grupo de personagens-narradoras, porém, nas "invenções" parece ser possível encontrar mais "verdades" do que nos dados históricos propriamente, pois a História de Portugal privilegia o lado heróico e destemido dos portugueses, ao passo que o grupo de narradores, ao recuperar e reinventar essa história, revela, através de Duarte Augusto, o lado insensato e, até mesmo, insano dos portugueses.

Podemos sugerir, a partir disso, que a validade do discurso histórico também 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. Daí observarmos que a exibição ostensiva de uma única ótica e visão de mundo é uma forma de confessar o poder e a tirania daquele que assume o discurso, o que o transforma, segundo Dias (1992, p. 111), em alvo para o desmascaramento, como acontece com a versão consagrada da história sobre a vinda da família real portuguesa para o Brasil. Entretanto, nos deteremos no desmascaramento de Duarte Augusto, pois ele é o pivô dos



dissabores que a Casa enfrenta, além de espelhar, em certa medida, a maneira de ser do povo português.

Por se considerar um "deus", Duarte Augusto acreditava que devia ser respeitado e tratado como tal, agindo como se o mundo girasse ao redor de si mesmo, como se todos à sua volta tivessem por obrigação a tarefa de estar constantemente à sua disposição. Um exemplo desse aspecto do caráter de Duarte Augusto pode ser vislumbrado durante o parto de Maria do Lado. Enquanto todas as mulheres da Casa estão às voltas com a gestante, Duarte Augusto mantém-se ocioso na sala à espera de que alguém venha servi-lo. Além de não ser útil em nada, esse patriarca português atrapalha o serviço das mulheres da Casa, pois reivindica para si, de maneira autoritária e intolerante, o direito aos cuidados e à atenção de toda a Casa. Duarte Augusto exige, independentemente das circunstâncias, que ele seja o centro das atenções, que toda a Casa convirja em seu favor, para que esteja salvaguardado seu lugar de patriarca e senhor da Casa. Auxiliam-nos, nesse sentido, as palavras de Eduardo Lourenço (1991, p. 133) acerca da natureza do povo português:

[...] a mentalidade de uma classe ociosa e sem finalidade transcendente, desce e se infiltra nos interstícios da sociedade portuguesa no seu conjunto como sociedade em perpétua desfasagem entre o que é e o que quer parecer, desfasagem até certo ponto comum a todas as sociedades existentes, mas não como a nossa, sacrificando, até aos limites da inconsciência, o que é, ao que quer parecer.

Revela-se, nas colocações de Lourenço, a superficialidade de um povo que vive de aparências, atitude comum, como o ensaísta ressalta, a outros povos, mas não com a intensidade vivenciada pelos portugueses. No romance, essa preocupação é explorada, por exemplo, nas atitudes das meninas da Casa, que se portam, no convívio social, de maneira irrepreensível, agindo em conformidade com as regras de bom-tom impostas pela sociedade.



Carlota é outro exemplo de que, nessa sociedade hipócrita, importa mais o parecer do que o ser, pois ela sofre as conseqüências pelo que a sociedade pensa a seu respeito, ainda que esse pensamento seja infundado.

Note-se, ainda, que a questão da ociosidade, observada por Lourenço, também reflete a maneira de ser de Duarte Augusto, pois não há, em nenhum momento no romance, referências a alguma atividade produtiva desempenhada por ele. Segundo o ensaísta (1991, p. 130), o povo português acredita que a nobreza está associada ao fato de que os "nobres" nasceram para serem servidos. Nesse sentido, é possível, numa comparação entre a personagem em análise e os portugueses, considerar Duarte Augusto um estereótipo (caricaturizado) desse povo:

[...] a classe historicamente privilegiada é herdeira de uma tradição guerreira de *não-trabalho* e parasitária dessa atroz e maciça <<morte de trabalho>> dos outros. Não trabalhar foi sempre, em Portugal, sinal de nobreza e quando, como na Europa futuramente protestante, o trabalho se converte por sua vez em sinal de eleição, nós descobrimos colectivamente a maneira de refinar uma herança ancestral transferindo *para o preto* essa penosa obrigação.

Na visão de Duarte Augusto, portanto, sua nobre tarefa era a de não trabalhar, esse era o meio pelo qual ele garantiria seu lugar entre os nobres, ou seja, entre aqueles que gastavam suas vidas dando ordens e sendo servidos.

Outro aspecto interessante que contribui para a formação (ou melhor dizendo, deformação) desse adulto que não enxerga limites para si mesmo diz respeito a "uma das menos repressivas educações infantis" (LOURENÇO, 1991, p. 134):

Adulação permanente e espectacular da criança-rei (sobretudo o macho), porta aberta para as suas pulsões narcisistas e exibicionistas, ausência de

perspectiva social positiva, salvo a que prolonga a afirmação egoísta de si, tais são os mais comuns reflexos da educação portuguesa, defesa natural de mães frustradas nela pelo genérico absentismo e irresponsabilidade paternos. A contrapartida dessa realza que converte cada adolescente (macho) na famosa espécie dos <<matões>> cara ao nosso Épico, traduz-se numa indefinição do espaço humano que nada limita e define senão a vontade oposta, e dá origem a uma sociedade que, sem paradoxo algum, suscita e impõe uma violência estatal que, exteriormente, equilibra essa fictícia realza individual.

Limitando-nos a analisar esse ser individual, notamos que Duarte Augusto ilustra esse homem problemático que parece ser o português. Sua atuação serve como instrumento de desmascaramento, de destronamento dessa aparente realza. Quando Inácio, pertencente ao grupo de narradores, traça o retrato desse português, o parecer dá lugar ao ser, revelando o lado obscuro e intransigente de Duarte Augusto: "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" (GERSÃO, 1995, p. 85). Essa maneira equivocada de enxergar o mundo pode ser relacionada ao que Dias (1992, p. 111), ao analisar a personagem O. S. de *Paisagem com mulher e mar ao fundo*, também de autoria de Teolinda, chama de legitimação do Eu absoluto, ou seja, "um ego político apoiado na crença de que só há um centro a partir do qual tudo deve conceber-se como seu reflexo, existindo à sua imagem e semelhança".

A importância do macho na educação portuguesa também está representada na trajetória d'*A casa da cabeça de cavalo*. Duarte Augusto é um homem frustrado por não ter herdeiros homens. Inconformado, ele afirma nem ao menos lembrar-se do nascimento de algumas de suas filhas, pois "só ficara a recordação do primeiro e do último. E a decepção do primeiro ao último" (GERSÃO, 1995, p. 205). Sua frustração só chega ao fim quando ele conhece seu neto, primeiro filho de Maria do Lado:



Francisco trouxe a Duarte Augusto o que sempre desejara, sem dar conta de que o desejava com tanta força, como se fosse uma questão de vida ou morte: uma criança homem, para continuar a Casa, disse Januário.

Assim, o seu nascimento marcou para ele o início de outra era, como se tivesse sido anunciado por estrelas, magos e pastores, e viesse mudar os destinos do mundo. (GERSÃO, 1995, p. 194)

Aos olhos de Duarte Augusto, o nascimento do neto tem a mesma força que o nascimento do próprio menino Jesus, como é possível perceber nas palavras do segundo parágrafo do trecho citado. Ressalte-se, ainda, que, quando Duarte Augusto sonha com o nascimento de Maria do Lado, ao conhecê-la, toca apenas a lã que a envolvia; com relação a Francisco, ao contrário, ele pede para vê-lo uma segunda vez e toca, comovido, a face do neto. Vale notar a importância do gênero masculino para Duarte Augusto: a preferência pelo "macho" é tão evidente que faz o patriarca d'*A casa da cabeça de cavalo* dignar-se a estabelecer contato físico com o neto, algo que era impensável com suas filhas.

O nascimento do neto representa a continuidade da linhagem familiar da Casa, pois essa era a grande preocupação de Duarte Augusto. Ao refletir acerca do ingresso de Filipe em sua família, Duarte fica inconformado ao perceber que a aceitação do genro iria comprometer ou manchar o nome da família, afinal o patriarca da Casa "não podia tolerar na família um nome estrangeiro e ladrão" (GERSÃO, 1995, p. 112). Porém, mais inadmissível ainda seria ver o nome da mulher prevalecer, pois isso seria demasiado absurdo na sociedade patriarcal que Duarte Augusto tanto prezava.

Em *A casa da cabeça de cavalo*, defrontamo-nos também com uma lição sobre as mulheres, ministrada pelo bispo que viera em visita à Casa. Ao falar às meninas sobre a natureza do ser feminino, o bispo emprega os seguintes termos: "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" (GERSÃO, 1995, p. 210). Nessas irônicas palavras, vemos reforçada a insignificância da mulher, equiparada a um repositório (o vazio) a ser preenchido com tudo, como se ela não tivesse suas próprias idéias e opiniões e fosse necessário que alguém a completasse. O bispo persiste em seu limitado pensamento, afirmando que "As mulheres eram a renda, o que havia de mais belo, e ao mesmo tempo de mais inexistente no mundo [...] Pura essência, absoluta falta de essência [...]" (GERSÃO, 1995, p. 210). Com o seu jogo de palavras, o representante da Igreja deixa transparecer que o vazio reside, na verdade, em sua fala empolada, esta sim ausente de sentido, incapaz de captar a essência feminina.

Chama-nos atenção também o contraste radical entre o discurso do bispo e o de Maria Badala. O bispo fala e gesticula de maneira contida, consciente do respeito e admiração que despertava nas pessoas, afinal, sua posição era a de porta-voz de Deus e, portanto, da "verdade". Seu discurso polido, formal e doutrinário tem o claro objetivo de instruir e convencer as pessoas de sua versão acerca da natureza das mulheres. Mesmo não tendo sido proferida diretamente ao bispo, a fala irônica e debochada de Badala tem, por sua vez, o objetivo não apenas de controverter a fala do representante da Igreja, mas, principalmente, de ridicularizá-la: "Pois o senhor bispo não via como estavam afinal ali presentes, com os pés no chão, e o rabo tão bem assente no estofó da cadeira?" (GERSÃO, 1995, p. 210-211). Note-se que não há nenhuma contenção quanto à escolha do vocabulário, Badala emprega termos chulos, falando sem reservas e colocando-se frontalmente contra a pregação do bispo. A fala de Badala é autêntica e objetiva, em contraposição à do bispo, que é conservadora e alienante.

Embora o bispo empregue um vocabulário formal, é possível perceber em seu discurso a religiosidade traída pelo erótico camuflado: "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. 212). Ao deixar o vocábulo "buraco" distanciado graficamente de seu determinante "da renda", o discurso do bispo propicia uma leitura dupla e irônica, principalmente se considerarmos que nessa passagem há uma referência não apenas à mulher, mas, principalmente, à diferença primordial entre os sexos. Enquanto as partes genitais masculinas são identificadas pela "presença", as das mulheres o são pela ausência, ou seja, pelo "buraco", um "defeito" primitivo incorrigível. Mas, note-se, o "buraco", nas palavras do bispo, é o que realmente importa e, na sociedade patriarcal, de fato, o que conta é o prazer sexual que as mulheres podem oferecer aos homens e os filhos que elas podem lhes dar.

Outro indício que revela que o bispo não está, como a Igreja pretende, longe dos desejos carnis a que os "pobres mortais" se rendem, diz respeito a um questionamento de Duarte Augusto sob a afirmação de que "não se podia tocar nas mulheres". O bispo apressa-se a esclarecer a questão, justificando que o toque ao qual ele havia se referido devia ser tomado em sentido abstrato:

[...] Não é que um homem não pudesse tocar numa mulher, castigá-la até, se ela precisasse. Ou tocar-lhe também em outro sentido — nesse sentido podia até levar as coisas muito longe, suspirou, casar com ela, ter filhos com ela. (GERSÃO, 1995, p. 211)

Como representante da Igreja, o bispo, em função do voto de castidade, era impedido de ceder aos seus desejos carnis, mas tal proibição é posta em causa no romance, deflagrada na própria fala do bispo, que suspira ao imaginar como os homens podiam tocar nas mulheres. Também é possível verificar, nas palavras do bispo, a convivência da própria



Igreja com as atitudes violentas dos homens, que têm como tarefa, a "educação" das mulheres, como é o caso de Duarte Augusto.

Como senhor da Casa, ele se acha no direito de controlar tudo e todos. Sua maior aversão, porém, diz respeito a Filipe, tanto que se dedica a imaginar hipóteses diversas que colocassem em causa a idoneidade do genro. Segundo a narração de Horária, o sentimento que Duarte Augusto nutria pelo genro era a inveja, pois no íntimo julgava os estrangeiros superiores ao povo português e, segundo Horária, este era um "complexo antigo e fundo, e de resto muito usual no país" (GERSÃO, 1995, p. 220). Não se trata, portanto, de uma pura e simples implicância entre sogro e genro, mas de um complexo de inferioridade comum ao povo português.

Eduardo Lourenço (1991, p. 85), referindo-se à natureza desse povo, afirma que "a consciência da nossa 'fragilidade histórica' projecta os seus fantasmas simultaneamente para o passado e para o futuro". Essa condição singular da nação portuguesa parece ser colocada em causa neste romance de Teolinda Gersão, na medida em que tal fragilidade é perceptível por meio da ótica de personagens fantasmagóricas que vivem num tempo e num espaço atípicos.

Ainda segundo Lourenço (2001), Portugal ficou muito tempo preso ao seu passado glorioso e distante da realidade moderna, porque esse passado era motivo de orgulho, nele, Portugal estava à frente do resto do mundo. Encarar o presente significaria se conformar com sua situação inferiorizada diante da Europa, o que era inadmissível para um povo conquistador e desbravador dos mares.

Essa análise da condição do povo português diante do europeu ilustra o ressentimento de Duarte Augusto em relação a Filipe. Além de o genro atuar como símbolo da invasão e dos conseqüentes dissabores a que os portugueses foram submetidos, ele ainda



é visto pelo sogro, mesmo que inconscientemente, como superior. Apesar de criticar ostensivamente as maneiras de Filipe, Duarte Augusto "dava consigo a estender os pés como Filipe e a desejar copiar-lhe as botas. Estremecia de pavor com tanto absurdo, Filipe era seu inferior, o dono da Casa era ele. Mas olhava-o de soslaio com espanto" (GERSÃO, 1995, p. 220). Duarte Augusto convive diariamente com essa dura realidade dentro de sua própria Casa, e não tem como reagir, afinal, ele é o maior responsável pela presença de Filipe e, principalmente, pela infelicidade da Casa.

E é por meio da ótica do invasor que o povo português será revelado ou desmascarado. Chandeigne, compatriota de Filipe, descreve Portugal como "o fim do mundo", mas que tinha para os espertos a sua recompensa. Pernetas em virtude de ferimentos na guerra, Chandeigne ridiculariza os portugueses:

Tivesse ele ainda a perna inteira e era para lá [Portugal] que voltaria, e de lá viria vestido de seda e ouro, com plumas no chapéu. Em terra de cegos quem tivesse um olho era rei, pena que o mesmo não fosse verdade acerca dos pernetas. Porque onde nada está feito era só chegar e fazer qualquer coisa, bastava não ser, como os de lá, de todo burro, e já estava. (GERSÃO, 1995, p. 68)

O provérbio, contido neste discurso de Chandeigne, por si só traz a idéia de tradição, de coisa arraigada que passa de geração a geração. E esse aspecto, no romance, é focalizado ironicamente, revelando o quão despropositada é a preocupação de Portugal em preservar, a qualquer custo, as suas tradições. O preço a pagar por essa resistência dos portugueses à modernização é a fragilidade do país frente à invasão do "outro". Chandeigne não apenas critica abertamente a capacidade intelectual do português e a falta de infra-estrutura do país, como vê na incompetência desse povo a chance de levar vantagem.

A teoria de Chandeigne acaba sendo comprovada com Filipe, pois Duarte Augusto, como já dissemos, não desempenha nenhuma atividade produtiva e, com sua morte, a prosperidade chega à Casa. Inicialmente Filipe dedica-se à sua botica e com a morte do sogro, ao cultivo dos campos, que passaram a produzir. As muitas versões da história desse genro indesejado deixa dúvidas sobre seu caráter, pois tais versões são conflitantes. A única constatação que não é posta sob suspeita é a de que Filipe era um homem determinado e trabalhador, com traços comuns aos da modernidade européia.

Segundo Lourenço (1991, p. 120), em Portugal, a europeização estava reduzida aos progressos resultantes da revolução industrial, mas o mais difícil, desejado pela maioria da classe liberal "[...] era a revolução cultural que o progresso técnico supunha, a transformação do ensino, a criação de uma tradição científica, o gosto da experimentação, condições da liquidação do passado e da construção de um novo Portugal".

Filipe, o invasor francês, era afeito a trabalhar com fórmulas, com experimentos, enfim, portava-se bem ao gosto da revolução cultural, ao contrário de Duarte Augusto e, por extensão, dos portugueses. Depois de estar algum tempo na Casa, Filipe abre a "Botica da Vila", o que causa estranheza a todos, pois esse era um procedimento considerado indigno da sua condição. Afinal, o trabalho, como já observamos com relação ao povo português, não é sinônimo de nobreza, a ociosidade o é. Imagine-se, então, a afronta que a atitude de Filipe significava para aquela sociedade conservadora e fortemente apegada às suas tradições: "Enquanto no andar de cima a Casa se irritava contra ele, de bata atrás do balcão como qualquer empregado, Filipe media, pesava, misturava, manipulava e esquecia-se de que a Casa existia" (GERSÃO, 1995, p. 72).

Como Chandeigne antecipara, Filipe foi um dos espertos que soubera tirar proveito de uma sociedade preocupada em parecer e não em ser. Um indício da sagacidade e



esperteza de Filipe diz respeito às reclamações de seus clientes sobre alguma de suas fórmulas milagrosas que não haviam dado o resultado esperado. Filipe associa a eficácia de seus remédios ao cumprimento obrigatório de algumas recomendações semelhantes a rituais como, por exemplo, "comer pão ázimo sete vezes amassado e não tocar em vinho" (GERSÃO, 1995, p. 73) nos três dias anteriores. Portanto, se o resultado não correspondia às expectativas do paciente, Filipe sempre encontrava uma forma de convencê-los de que a culpa pelo insucesso era resultado da negligência deles próprios por não observarem as recomendações associadas ao medicamento.

O fato é que esse astuto invasor soube aproveitar as oportunidades que lhe apareceram numa terra em que, segundo Chandeigne, "quem tinha um olho era rei". A Casa era o palco dos conflitos, das diferenças de valores, das discussões sem propósito justificável, a não ser o de manter o distanciamento e marcar a diferença entre um e outro. Duarte Augusto, afeito à manutenção da tradição, representa o estereótipo do povo português, como ilustra a seguinte passagem:

Ao fim de uma semana levantou-se e subiu ao sótão, tropeçando pela escada. Aproveitava a ausência de Filipe na caça e pretendia subir os degraus furtivamente, mas as pernas trôpegas, o pé inchado de gota e a falta de hábito de ser discreto fizeram com que toda a Casa se precipitasse em seu auxílio, sem entender o que acontecia. Duarte enxotou-os com a bengala como a insectos, bradou palavras ininteligíveis do alto do patamar e fê-los desaparecer rapidamente. Sozinho, empurrou a porta do sótão, abriu as malas e baús de Filipe e começou a atirar tudo para o chão, à procura de qualquer coisa que pudesse incriminá-lo [...]

Quando atirou o último parou, ofegante, sentido o quarto andar à roda. Um acesso de tosse sacudiu-o, a nuvem de pó que lhe subia à cara irritava-lhe os olhos, enchia-lhe a garganta e o nariz e provocava-lhe náuseas e um acesso de espirros.

Deixou os livros espalhados e desceu outra vez a escada, agarrado ao corrimão e deixando cair a bengala, que bateu com estrépito em todos os degraus. (GERSÃO, 1995, p. 114-115)



Essa cena grotesca e hilária revela o absurdo das atitudes de Duarte Augusto, que acreditava, de fato, que era mais esperto do que Filipe e, portanto, poderia surpreendê-lo com sua sagacidade. Nesse caso, o destronamento do patriarca da Casa é resultado da consequência de seus próprios atos, ou seja, o que deveria ser uma missão secreta de desmascaramento do invasor, torna-se uma grande piada, uma cena burlesca em que tudo dá errado, ou seja, ao invés de desmascarar Filipe, é Duarte Augusto que se desmascara, mostrando a imbecilidade de suas ações.

Sua atitude ilustra a resistência do português à interferência do "outro" na cultura portuguesa, daquele que é estranho às tradições desse povo. De modo semelhante, o grupo de personagens-narradoras resiste em deixar o degrau em que as memórias podiam ser lembradas e preservadas, fechando-se, assim ao desconhecido, ao novo. Eis uma metáfora para ilustrar o quanto os portugueses valorizam a preservação da memória do seu país, de sua tradição. O empenho do grupo em manter-se no degrau do "conhecido" equivaleria ao apego do povo português às suas origens, ao seu passado, às suas tradições como forma, também, de se manterem em terreno seguro e experimentado, porém, no romance, essa não é uma questão pacífica, pois colocada em causa por meio de um grupo de mortos que, obviamente, não pertencem à esfera da realidade conhecida e experimentada. Essa peculiaridade do povo português torna-se, por isso, vista sob uma ótica carnalizada, que promove a desmitificação, em tom de pilhéria, de uma realidade que só faz sentido para os portugueses.

Nessa narrativa em que o humor é componente essencial, a permanência no "degrau" seguro vivido pelas personagens desse teatro do absurdo é uma situação hilária, pois construída em bases irreais e fantásticas. Ao colocar em funcionamento uma situação impensada na qual um grupo de fantasmas dedica-se a falar sobre seus "fantasmas",



Teolinda consegue representar literal e grotescamente a franca oposição dos portugueses ao progresso, à modernidade, o que é visível por meio do movimento ascendente metaforizado nos "degraus" de Teolinda.



3. RISCOS E RABISCOS

Como já vimos, em capítulo inicial deste trabalho, no romance de Teolinda, a preservação da arte de contar histórias depende da perpetuação da memória, matéria-prima para a construção do romance. Memória que vai sendo *avivada*, em sentido literal, pois por meio dela as personagens mantêm-se "vivas", de certa forma, isto é, o grupo de personagens-narradoras vivem como sujeitos da narração e as personagens do núcleo de Duarte Augusto renascem ao serem reavivadas pela memória. Esse processo de reconstrução do passado se dá por meio de recortes, numa evolução contínua que se desnuda aos olhos do leitor. Não se trata de voltar a um tempo para revivê-lo, ao contrário, o objetivo é mobilizá-lo, deslocá-lo para outra esfera, atribuir-lhe outro sentido. Na verdade, os narradores d'*A casa da cabeça de cavalo* troçam do tempo ao manipulá-lo como cartas ou peças móveis: "[...] 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" (GERSÃO, 1995, p. 35).

Os "cacos" de memória, recuperados pelo grupo de personagens-narradoras vão sendo colados um a um, formando uma nova xícara, não mais presa às aparências e convenções, mas desmascarada pelas suas deformações e imperfeições, resultado desse processo de colagem. Uma xícara, aliás, que se esvazia de falsos conteúdos, imagem, anteriormente citada, que transparece na própria narrativa: "[...] e iam servindo um de cada vez, com o bule vazio e as chávenas vazias [...]" (GERSÃO, 1995, p. 30).



A revisão do passado se dá por meio da "criação de um universo 'fantástico'; perante uma forma muito própria, muito poderosa, de visionar a realidade, de estabelecer com as coisas uma relação mágica, pelo poder poético da palavra" (MAGALHÃES, 1995, p. 98):

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, na beira da mesa, na barra do lençol, que ia ser preciso lavar antes de pronto, tão sujo andava. (GERSÃO, 1995, p. 129)

No jogo de palavras bordado no lençol de Carlota vemos costurados os fios narrativos que compõem o romance de Teolinda. Os pontos ou contos que se cruzam formam um tecido cujos fios são contados, organizados e alinhados pelas mãos de Carlota, tal qual a narração é organizada, também de maneira artesanal, pelo narrador Januário. Envolto numa atmosfera de luz e sombra, os narradores fantasmas vêem a vela da memória sendo consumida pelo tempo, pois, à medida que vão narrando, a memória vai se esvaindo, deixando suas marcas em forma de pingos de cera que, resistentes, agarram-se à "beira da mesa" e à "barra do lençol". Com os fios narrativos em mãos, Januário, como Carlota, têm "os olhos ardendo", o que evidencia que também é árdua a tarefa de bordar histórias. Enquanto Carlota borda pontos no lençol já sujo, Januário borda contos num espaço literário já corrompido, contaminado pela tradição.

Como é possível observar, o poder poético da linguagem está em revitalizar os signos, em conferir-lhes novos e singulares significados. Conscientes desse poder, as personagens-narradoras conseguem resgatar e animar o passado por força de uma operação mágico-fantástica que o faz saltar da moldura para adquirir vida: "O começo do verão, por exemplo, pensou, sem falar, só para testar a prontidão da memória, o começo do verão era



quando a terra rebentava em frutos, flores e cheiros, e a Casa se enchia de risos e de vozes" (GERSÃO, 1995, p. 55).

No esquema narrativo adotado pelo grupo de mortos ressalta-se constantemente a função metalingüística no romance, pois eles não apenas contam fatos, mas organizam a maneira e o momento em que cada um deve ser aludido, lembrando o leitor de que a narrativa está sendo tecida fio a fio, como o bordado de Carlota, e que os narradores a direcionam. O leitor sente-se como espectador em um palco, diante da *performance* dos atores:

Mas na verdade, disse Inácio, depois do parto bem sucedido, levou-lhe apenas uma [galinha], prometendo para o parto seguinte as outras duas. [...]

Mas esses partos ainda vêm longe, disse Januário, ainda nem sequer chegou parteira de Francisco: Às quatro da manhã o Cavês bateu-lhe à porta [...] (GERSÃO, 1995, p. 201)

No trecho a seguir, note-se como é aguçada a concepção de organização textual da personagem-narradora Carmo ao operar uma interrupção da narrativa, para retomar o tema da exposição, que é a história de Filipe e Filipa Rapada; afinal, falar sobre a caça seria abrir um parêntese longo demais, o que comprometeria o fluxo narrativo: "Mas da caça é melhor falarem depois, atalhou Carmo, porque são sempre contos muito largos. Voltando a Filipa Rapada, teremos de dizer que [...]" (GERSÃO, 1995, p. 74).

Às vezes, a mesma história é interrompida e retomada mais de uma vez, como no relato sobre a entrevista entre Duarte Augusto e Filipe. Além de criar um suspense acerca do episódio que iria alterar a história da Casa, o grupo de narradores demonstra que, apesar da aparente desordem, a narrativa apresenta uma determinada organização. Isto, de certa maneira, acaba minimizando o clima fantástico, pois confere uma "lógica" ou, pelo menos,

uma tentativa de organizar esse círculo de histórias que são, ao mesmo tempo, jogadas ao sabor do acaso e arranjadas por um saber que nelas se projeta:

Até que Filipe veio à Casa da Cabeça de Cavalo e foi recebido por Duarte Augusto, numa pequena entrevista sem testemunhas.

Antes porém de contar o que se passou nessa entrevista, teremos de falar de Duarte Augusto. (GERSÃO, 1995, p. 84)

[...] nunca ninguém compreendeu o que se passou a seguir, desde logo na entrevista sem testemunhas entre Duarte Augusto e Filipe.

A entrevista sempre constituiu um mistério indecifrável, disse Ercília, porque nunca ninguém soube o que sonhou Duarte Augusto na noite a seguir ao baile. Mas a verdade é que na noite a seguir ao baile ele sonhou com Maria do Lado. (GERSÃO, 1995, p. 95)

É nesse ponto que se volta à entrevista, disse Januário. (GERSÃO, 1995, p. 99)

É curioso notar, no segundo parágrafo da citação da página 95, a afirmação de que nunca "ninguém" soube o que Duarte Augusto sonhou na noite a seguir ao baile, mas, logo em seguida, o sonho desta personagem é revelado. Esse é um dos indícios de que o contar é um jogo entre fato e fabulação, afinal, se considerarmos que o sonho de Duarte Augusto constitui-se realmente um mistério, teríamos que conceber a revelação como fruto da imaginação do grupo de narradores. Mas, no romance, a distinção entre fato e fabulação não importa, pois o grupo reconhece que as histórias que contam são um misto de lembrança e invenção.

Uma das personagens centrais das histórias do grupo é Duarte Augusto, personagem extremamente "ruidosa", que tem, como um de seus interesses, a preocupação com a linguagem, pois mostra-se apegado à língua nacional, o português, e avesso ao novo, representado por Filipe, um francês. Desde sua primeira apresentação (GERSÃO, 1995, p. 61), Filipe é caracterizado para o leitor como o homem dos *rr* guturais e o narrador



(Januário) chama a atenção para o fato de que na época em que a história dessa personagem ocorre, a grafia correta era “Philippe”, o que nos faz perceber a preocupação com o código lingüístico, principalmente com relação a essa personagem estrangeira, estranha à tradição portuguesa.

A língua francesa, traço distintivo de Filipe, é registrada por Januário como algo que incomoda sua própria linguagem. Quando Filipe usa palavras ou expressões francesas, o narrador assinala a diferença com o emprego do *itálico*, já que tais vocábulos são alheios ao código lingüístico adotado também por ele. Uma estratégia de construção que figurativiza o propósito de, não simplesmente destacar ou pôr em relevo, mas também criar um espaço outro, diferenciado do original (nacional) onde esse código atua, mas deslocado para essa outra margem, separada ou excluída, não integrada no corpo original. É como se “o local da cultura” (expressão empregada por Homi Bhabha) defendido por Januário e, ao contrário do que propõe Bhabha, não se abrisse à interlocução ou aos entre-lugares favoráveis à construção de identidades móveis, fluidas e complementares.

E é no nível lingüístico que ocorre uma das maiores “batalhas” entre Duarte Augusto, o patriarca português, e Filipe, o invasor francês. A incompatibilidade entre eles é constante, mas se avulta por Duarte Augusto não se conformar com o fato de Filipe não aprender a língua portuguesa corretamente e manter seus *rr* guturais. A “invasão”, representada pela figura do genro que insiste em preservar sua cultura, perturba e incomoda Duarte Augusto, o qual, sempre que surge ocasião, desafia Filipe, aludindo à superioridade de Portugal, tendo como premissa o código lingüístico. Não há tentativa, de nenhuma das partes, da convivência e da troca de influências culturais, como pressupõe a noção pós-moderna de cultura, formuladas por críticos como Homi Bhabha, por exemplo. Filipe e Duarte Augusto resistem às influências culturais recíprocas e persistem na defesa de suas



tradições, valores, costumes, enfim, da cultura que os identifica. A citação abaixo é um exemplo da incompatibilidade entre essas personagens. Filipe argumenta em favor da correspondência entre significante e significado, enquanto Duarte Augusto defende a criatividade e inventividade da língua portuguesa:

[...] — porque ele 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.

Houve aliás a esse propósito um incidente, num almoço em que apareceram narcejas perfiladas nas travessas e Filipe, servindo-se generosamente e gabando-lhes o aroma, lhes chamou, mais uma vez, *bécassines*, disse Januário.

Duarte Augusto partiu logo para a discussão sobre a maior ou menor propriedade com que as duas línguas nomeavam essas aves. Filipe defende placidamente o francês, *bécasse* e *bécassine* eram nomes ajustados, porque as aves eram muito semelhantes, a diferença mais notória era o tamanho, *bécassine* funcionava como diminutivo de *bécasse* e assim, a bem dizer com uma só palavra, se resolvia satisfatoriamente o assunto.

[...] Pelo contrário, era a riqueza do português que era preciso reconhecer: Contra a pobreza do francês, que se remediava com uma palavra única, o português recorria a outra, ainda para mais cheia de imaginação, porque completamente diferente. (GERSÃO, 1995, p. 112-113)

O que está por trás desta discussão acerca do código lingüístico é, na verdade, o apego excessivo de Duarte Augusto, representante da cultura portuguesa, à tradição, ao preciosismo, a uma retórica pautada em valores antigos, mas que são defendidos e cultuados em nome da preservação de um *status* cultural ultrapassado. Essa questão permeia todo o romance nas figuras de Duarte Augusto e Filipe, sendo que esse ocupa uma delicada posição dentro da Casa, pois é estrangeiro e vive em terreno alheio, nos domínios daquele, o senhor da Casa.

No romance jamais o português dar-se-ia por vencido — até porque, colocar-se contra Filipe era uma forma de identificação que lhe permitia marcar a diferença entre ele e



o "outro" — mesmo que Filipe tivesse razão em relação a alguma coisa, tanto que, quase ao final da trajetória dos habitantes da Casa, Duarte Augusto reconhece que a forma como os franceses diferenciavam as aves era a mais adequada: "No fundo achava *bécasse* uma palavra forte e afirmativa, como um pássaro pousado no chão com todo o peso, disse Ercília, *bécassine* era ligeira e leve, pronta a levantar voo. Bastava saber ouvir" (GERSÃO, 1995, p. 220). Os sons produzidos pelos signos *bécasse* e *bécassine* contribuem para a compreensão do significado e da diferença entre ambos, revelando-se, nesse sentido, o poder sedutor exercido pela materialidade sonora dos signos. Por intermédio de Duarte Augusto, observa-se, nessa passagem, o encantamento que as potencialidades significantes da linguagem podem incitar.

Contudo, é preciso considerar que quem faz tal afirmação não é o próprio Duarte Augusto, mas Ercília. Considerando possível a sugestão feita anteriormente quanto ao desdobramento entre personagens-narradoras e o núcleo de Duarte Augusto, veremos em Ercília o desdobramento de Virita e, portanto, a veracidade da informação acima torna-se bastante questionável, pois Virita "vivía num mundo de sonhos, em que havia Deus no céu e Filipe na terra, e o mundo acabava ali" (GERSÃO, 1995, p. 190). Além disso, Duarte Augusto era o tipo de pessoa que não tinha capacidade de diálogo: "Duarte subiu novamente de tom até atingir o registo da paixão e da ira e perder por completo o controlo de si próprio" (GERSÃO, 1995, p. 114). Para poder compreender e aceitar a nomenclatura adotada pelos franceses para narcejas e galinholas, era preciso saber ouvir, e isso Duarte Augusto não sabia.

A correlação entre significante e significado é também explicitada quanto ao nome de Filipa Rapada. Inicialmente seu nome é considerado despropositado, pois num retrato de Filipa percebe-se que ela tem uma cabeleira que vai até os ombros. A explicação encontrada



pelos homens é um exemplo da presença do humor, da comicidade ligada ao baixo, à sexualidade. Recorrendo a Stam (1992, p. 47), diríamos que, com relação a esse episódio de Filipa Rapada, observa-se "a celebração [...] das partes inferiores do corpo" como componente narrativo, comum à carnavalização literária. Segundo a versão masculina, o sobrenome "Rapada" justificava-se pela parte púbere da mulher, informação não compartilhada pelas mulheres, pois essa era uma história considerada "ao fundo de quintal", ou seja, consideradas impróprias às mulheres devido ao seu caráter baixo e vulgar. Percebemos, assim, que histórias engraçadas e pervertidas, marcadas pela maledicência, também fazem parte do contar das personagens-narradoras.

Em outra ocasião, Duarte Augusto imagina cenas em que Portugal é dividido entre os invasores franceses, grupo em que ele insere Filipe. Novamente o código lingüístico é ressaltado, pois, na visão de Duarte Augusto, as regiões portuguesas receberiam acentos franceses, o que reforça a idéia de colonização e dominação de Portugal, a começar pela língua: "o país seria dividido em três partes, que era como quem diz, *en trois parties*, Alentejô e Algarvé formariam um principado independente, onde reinaria Godoy. [...] — o restante, Estremadurá e Beirás, repetia o do chapéu, podiam pertencer a Filipe" (GERSÃO, 1995, p. 118). Nota-se, portanto, um choque entre culturas, pois o português, além de não aceitar a dominação, debocha do "poder" do invasor, ou seja, ao mesmo tempo em que Duarte Augusto mostra-se apegado à própria cultura, evidenciando o narcisismo nacionalista do povo português, ironiza a legitimidade do poder do "outro"; por outro lado, incorporar a prosódia estrangeira, ainda que caricaturalmente, é também uma demonstração de que o outro está presente como fonte ou influência, despertando uma atração não confessada.

A língua francesa é ainda descrita em *A casa da cabeça de cavalo* como uma "língua que soava elegante e musical, e combinava com ela [Virita] porque era símbolo dos salões,



da moda, do requinte e da riqueza" (GERSÃO, 1996, p. 168), diferenciando-se, dessa forma, da língua portuguesa. Na lição de francês que Filipe ministra, a função metalingüística aparece mais claramente. Apesar de não saber qual o melhor método a ser empregado para ensinar francês a Virita, isso não representa um empecilho, pois ele logo percebe que qualquer método seria eficaz, uma vez que o conhecimento que se buscava era outro:

[...] Falar esta língua era uma outra forma de dançar. Um fluido magnético, uma corrente elétrica, estabelecia-se entre um e outro lado da mesa [...] e entravam noutro mundo, que era o mundo requintado e fascinante do *chic*, do *bon ton*, do *ton sur ton*, do *parfum de toilette* [...] (GERSÃO, 1995, p. 170-171)

A língua francesa possibilitava à Virita e Filipe adentrarem num mundo que era só deles, ou seja, para além da funcionalidade do francês, os amantes a usam como um código secreto por meio do qual era possível que ambos estabelecessem um contato mais íntimo, mesmo sob os olhares atentos de Maria do Lado e da Casa. Durante essas dissimuladas lições de francês, são destacadas as características particulares dessa língua, desde sua articulação fonética até a polissemia de suas palavras, traços que a caracterizam como alheia ao universo português.

Além da exploração das potencialidades lingüísticas, observa-se no romance que o processo de escrita é um componente narrativo de suma importância, simulado na preocupação do grupo de personagens-narradoras em organizar a tessitura de seus relatos e na de Januário em ordenar seu "Caderno de Apontamentos". Como resultado desse processo narrativo, tem-se uma colcha, cujos retalhos vão sendo costurados, o que permite entrever o processo de construção de uma escrita fragmentária, que reflete, entre outros aspectos, o mergulho na interioridade feminina, num contínuo desnudamento e questionamento da



condição da mulher na sociedade e, por conseguinte, de desnudamento do próprio processo de escrita, posicionamento que se faz presente em outros romances de Teolinda Gersão, também marcados por essa autoconsciência feminina agenciadora de processos de subversão, formal e temática. Vale observar que, assim como as personagens vivem estados de desestabilização emocional, também a escrita narrativa torna-se desestabilizadora, instigando o leitor a deixar sua condição passiva de mero espectador, desafiando-o a "desfazer o bordado" para melhor compreender o percurso gerador do emaranhado de fios.

Diferentemente do que ocorre nas narrativas tradicionais nas quais o emprego do pretérito verbal indica que os acontecimentos narrados estão encerrados num tempo passado, em *A casa da cabeça de cavalo*, essa perspectiva se altera, pois paralelamente à utilização do passado simples, manifesta-se o presente, como é possível observar na passagem abaixo, e, quando isso ocorre, segundo Barthes (1971), os atos separam-se da história, mas já não se separam mais das pessoas ou das personagens. Com essa estratégia, cria-se a impressão de que os fatos estão sendo narrados e, ao mesmo tempo, encenados aos olhos do leitor:

[...] Filipe retoma a frase que começou a dizer e Duarte Augusto duvida dos seus ouvidos — leva a mão à bengala e soergue-se da cadeira para espancar aquele peralvilho insolente que finge não saber que Virita vai em breve encher de rendas o Solar da Mó Que Chora, [...]

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)

Com a descrição da cena, a Casa parece travestir-se de realidade mutante, dinâmica e viva, sendo deslocada do passado para o presente da enunciação. Vários narradores participam desse jogo narrativo, porém, o registro das histórias da Casa é função apenas de Januário, "escolhido [pelo grupo] para assentar tudo aquilo de que se recordavam e tinham



medo de vir depois a esquecer" (GERSÃO, 1995, p. 48). Dessa forma, Januário atua como uma espécie de "tutor" de uma realidade escritural que, no entanto, escapa a seu controle, o que constitui uma tática utilizada pela autora para mostrar os limites e a irrealidade dessa tutela movida só pelo seu próprio ego ou ótica. Tem-se a impressão de que Januário está medindo forças com a linguagem, como num jogo de caça e caçador, metáfora que ele mesmo utiliza. Atuando como um narrador consciente de si enquanto escritor, Januário tem plena consciência do perigo que as palavras representam:

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. Muito longe do essencial, jurou a si mesmo afiando o lápis e olhando com atenção o bico da caneta. (GERSÃO, 1995, p. 49)

Na tentativa de escapar às armadilhas das palavras, Januário tenciona passar "ao largo, ou só à superfície das palavras", ou seja, ele se nega a explorar as potencialidades da linguagem, buscando utilizá-la apenas como instrumento de comunicação, mantendo-se, portanto, "muito longe do essencial", que é a natureza inusitada e indomável da linguagem. Para tanto Januário tenta escrever apenas sobre coisas simples e concretas, como sobre a forma de semear hortaliças. Mas problema já surge na escolha do título que daria nome a esse primeiro caderno. A escolha não é fácil, pois esbarra na plurissignificação dos signos:

Melhor seria, nesse caso: Manual, até porque sugeria o manusear, o uso das mãos, o que se ajustava na perfeição a uma obra que versava o trabalho manual, campestre. Mas, por outro lado, Manual lembrava um livro escolar, e tinha uma conotação dogmática e algo simplista que profundamente lhe desagradava. (GERSÃO, 1995, p. 53)



Januário esbarra nas armadilhas das palavras. Quando parece ter encontrado a palavra perfeita, que exprimiria com precisão a idéia que deseja imprimir em seu texto, percebe que, na linguagem, nada é tão fácil e simples:

[...] verificou de repente com um arrepio de angústia — tudo isso não eram outra vez as armadilhas das palavras? Quando ele se julgava a salvo, e se divertia por longe, tomando simples notas, já tinha um pé dentro do buraco? E, se não saltasse depressa para fora, caía-lhe também lá dentro o outro pé e o buraco engolia-o? Não era então possível escrever o que quer que fosse sem cair no abismo? (GERSÃO, 1995, p. 53)

Ainda assim Januário persiste em busca da palavra exata e, para isso, escreve, risca, rabisca e reescreve as palavras incansavelmente. Desse modo, paralelamente à escrita d'*A casa da cabeça de cavalo*, um outro livro vai sendo tecido ao longo da narrativa, simulando o próprio processo de construção do texto. E é Januário que traça as linhas diretrizes do livro: "[...] devia ser assim: lia-se à transparência, através das folhas. Antes de estar escrito. E o trabalho da escrita era forçar as folhas à essa transparência — para ver através delas o que, de algum modo, já lá estava" (GERSÃO, 1995, p. 50).

Barthes (1978) chama atenção para as potencialidades da linguagem e, ao mesmo tempo, alerta para a necessidade de desconfiar de suas manhas e de suas resistências, pois, na escrita literária, o que prevalece é o jogo com as palavras, que tem fim em si mesmo, o que traduz a função estética da linguagem. O episódio acima em que Januário encontra-se diante da difícil tarefa de escolher um título para o seu "Caderno de Apontamentos" é um bom exemplo disso, já que seu grande impasse parece residir em "inexprimir o exprimível", expressão de Barthes (1978, p. 22), ou seja, o escritor se depara com a difícil tarefa de "retirar da língua do mundo, que é a pobre e poderosa língua das paixões, uma outra fala,



uma fala exata". Dessa forma, o que Januário faz não é criar algo novo, mas lançar mão da técnica da "variação e do arranjo" para encontrar o nome para seu Caderno.

Barthes (1978, 28-29) considera que:

[...] a terceira força da literatura, sua força propriamente semiótica, consiste em jogar com os signos em vez de destruí-los, em colocá-los numa maquinaria de linguagem cujos breques e travas de segurança arrebitaram, em suma, em instituir no próprio seio da linguagem servil uma verdadeira heteronímia das coisas.

É possível perceber, no romance, que as potencialidades das palavras são exploradas a ponto de subverter e singularizar a linguagem posta em funcionamento. Note-se, por exemplo, a exploração da sonoridade e dos significados ocultos no malabarismo de Gaudêncio: "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 e outra [...]" (GERSÃO, 1995, p. 150-151). Como Gaudêncio, o narrador lança as palavras no papel, as quais, por si mesmas, formam novos e inusitados desenhos, cabendo a esse malabarista das palavras a difícil tarefa de mantê-las em suspenso.

A atenção a esse aspecto indomável da linguagem também transparece no romance em análise pelo fato de não haver preocupação em organizar as falas das personagens segundo um padrão tradicional da arte de contar histórias, pois o espaço da escrita permite a confluência de todas as vozes sem que, para isso, o narrador tenha que anunciá-las, organizando-as. Como num diálogo "real", cada personagem apossa-se do discurso quando lhe convém e é interrompida por outra a qualquer momento, sem que isso cause o estilhaçamento da narrativa, antes o contrário, é esse entrelaçar de fios narrativos que dão o



caráter singular e multifacetado do romance. Os "breques e travas de segurança" da linguagem se romperam e o que se observa é a arte de jogar com os signos e suas possibilidades significativas:

e à rainha roubaram os chapéus, os alfinetes de pérolas e os chinelos de quarto, disse Carmo,

e à aia quatro saíotes, as meias e as ligas, a pobrezinha andava pelo barco sem saíote e sem meias, repuxando as saias para esconder o tornozelo, disse Inácio,

e o rei nunca mais achou o jogo do dominó [...] disse Januário, e não tinha com que se entreter nas longas tardes, olhava o céu e o mar, morto de tédio, disfarçando os bocejos com a mão, (GERSÃO, 1995, p. 133)

Note-se que o início dos parágrafos em minúsculas e o término destes com vírgula constitui-se uma estratégia narrativa que visa ilustrar a narração de uma única história, a das intempéries sofridas pela família real em sua viagem de fuga para o Brasil. A continuidade pode ser observada no emprego da conjunção *e*, em letra minúscula, no início do parágrafo, bem como o término deste com o uso da *vírgula*. A intercalação dos narradores, por sua vez, está representada nos parágrafos abertos para abrigar a fala de cada narrador. Como se observa, a linguagem empregada no romance é manipulada e rearranjada com o propósito de atribuir-lhe novos significados, o que a torna singular.

Esse caráter extraordinário da linguagem literária leva o leitor a mergulhar numa "descontinuidade que só pode ser superada por um olhar crítico, distanciado, devolvendo o linear não isento da contaminação pelos movimentos gerados na narrativa" (SILVA, 2003, p. 35-36). Não é sem razão a presença recorrente, ao longo do romance, da imagem do bordado, à que se conjugam o fazer malha e a costura. Tal gesto, metafórico, vem sempre associado ao contar/dizer: "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"

(GERSÃO, 1995, p. 130). À medida que as pessoas conversam à sua volta, ela borda e conta os fios, da mesma forma que Januário vai "bordando" seu "Caderno de Apontamentos", ou seja, a partir das conversas do grupo de narradores. Sendo ele o responsável pela amarração dos relatos das diferentes personagens, registro das histórias dos antigos moradores da Casa, Januário, à semelhança de Carlota, vai contando os "fios" a fim de organizar o bordado, isto é, a narrativa maior. Desse modo, o bordado de Carlota e a escrita de Januário convivem nesse espaço criado por um fazer inacabado, o que nos remete ao gesto arquetípico de Penélope (a tecelã) e ao artifício de Sherazade para protelar o seu destino, semelhante à tentativa do grupo liderado por Januário, que também tenta adiar seu futuro contando histórias. Na clássica narrativa de Homero, Ulisses retorna e livra Penélope de seus pretendentes. Também o grupo de narradores de *A casa da cabeça de cavalo* encontra um caminho de liberdade, no final, sendo entregues a um destino que os faz ficarem unidos ("De mãos dadas, começaram a andar") ao passarem para o degrau do desconhecido; e, assim como na *Odisséia*, deixam uma malha tecida, mas agora numa narrativa pertencente a um tempo em que a consciência do jogo está mais do que entretecida na ficção, quer como perspectiva histórica, tradição literária ou fazer escritural. Essa malha, na narrativa de Teolinda, é constituída do registo das memórias dos narradores, ou seja, o romance, o que, por si só, já indicia que é possível ludibriar o poder do tempo através da narrativa.

Outra metáfora explorada no romance no tocante à tessitura narrativa está associada à Badala, quando ela assume a condução do fio narrativo: "Porque as mulheres não tinham corpo, dizia Badala embalando Tina e fazendo meia, com o novelo a rebolar dentro de um cesto [...]" (GERSÃO, 1995, p. 212). Como é possível verificar, a narração de Badala funciona como prolongamento ou desdobramento de sua atividade artesanal, ou seja, à medida que tece a meia, entrelaça os fios narrativos, gesto revelador de que tanto o tecer



quanto o contar são formas artesanais que se enlaçam uma a outra. Segundo Benjamin (1986, p. 205):

A narrativa, que durante tanto tempo floresceu num meio de artesanato — no campo, no mar e na cidade — é ela própria, num certo sentido, uma forma artesanal de comunicação. Ela não está interessada em transmitir o "puro em-si" da coisa narrada como uma informação ou um relatório. Ela mergulha a coisa na vida do narrador para em seguida retirá-la dele. Assim se imprime na narrativa a marca do narrador, como a mão do oleiro na argila do vaso.

Nesse sentido, o que parece importar são os arranjos feitos na organização textual, isto é, a forma com que o grupo de personagens-narradoras conduz o relato e o esquema narrativo que adotam. Afinal, a atividade que compete ao escritor é a de variação e combinação, pois "nunca há criadores, apenas combinadores [...]" (BARTHES, 1999, p. 21). O código lingüístico é um sistema único para todos os seus usuários, mas cada um o utiliza de maneira distinta. O uso que cada falante faz da língua é exclusivo, excepcional. Na literatura essa singularidade é ainda mais evidente, pois mesmo que a matéria narrativa seja a mesma, a variação e a combinação empregadas por um escritor darão à sua obra um caráter único. Badala, uma narradora consciente de seu ofício, tece a meia e o relato, tentando mantê-los sob seu controle:

Mas espera aí, Tina, que deixei cair as malhas, com a conversa, onde é que eu ia, cinco malhas azuis, cinco malhas brancas, cinco malhas azuis, cinco malhas brancas, espera aí se não caem, que já estou a ver mal com esta luz —

Um dia abririam a porta da Casa e sairiam. (GERSÃO, 1995, p. 213, grifo nosso.)

É possível perceber que, como Januário e também como o narrador articulador, Badala preocupa-se em organizar as malhas, ou os fios narrativos, e costurá-los de forma



coerente. Mas, na passagem citada, a personagem se perde, reconta os pontos tecidos, deixa cair as malhas — atitude que metaforiza a necessidade de se desenredar desse círculo automatizado e alienante. Com base no trecho em destaque, poder-se-ia inferir que essa porta aberta seria uma possibilidade não apenas de libertação das mulheres da Casa do mando masculino, mas, também, de libertação de uma forma tradicional do narrar, a exemplo do que ocorre no romance em análise. Sair dessa Casa escrita seria uma maneira de romper os fios uniformemente traçados, dilacerar a narrativa padronizadamente construída.

A atuação narrativa de Badala, do narrador articulador e, em certa medida, de Januário caminha nesse sentido inovador. No caso de Badala, sua atividade artesanal, aliada à narrativa, sinaliza a possibilidade de existência de um narrador com função de costurar a narrativa, e não de controlá-la sob todos os seus aspectos. Ao finalizar o relato e seu trabalho manual, concomitantemente, cria-se a impressão de que as duas atividades não estão apenas ligadas, elas se complementam mutuamente: "E agora dorme, Tina, está a ficar noite e vejo mal as malhas, e tenho de ir para a cozinha ajudar a Agripina e a Libânia, mas conto-te mais coisas outro dia" (GERSÃO, 1995, p. 217). Porém fica claro que as meias não foram terminadas, assim como a narração, pois ainda há matéria-prima para novos contos e pontos.

Diante disso, é possível sugerir que o bordado de Carlota, a escrita de Januário e o trabalho com as meias de Badala são metáforas do próprio processo artístico que desnuda a linguagem e se desnuda pela linguagem, ou seja, são resultado de um trabalho consciente de construção literária.

Outro dado significativo é que, no final do romance, quando o grupo de personagens-narradoras vai perdendo a memória e, portanto, deixando de narrar, Carmo pára de coser e deixa cair a agulha e Januário pousa a caneta sobre a folha de papel, indícios de que suas tarefas estavam atreladas ao ato de narrar. Nesse momento eles se dão conta de que, na



verdade, eram apenas instrumentos nas mãos de um criador maior, que conduziu uma narrativa cujo cerne é a contínua experimentação do fazer literário, de um fazer que se mostra, colocando a nu sua estrutura, sua arquitetura consciente e criticamente elaborada.

Para Barthes, segundo a tradutora Leyla Perrone-Moisés (1978, p. 58), "transformar o mundo é transformar a linguagem, combater suas escleroses e resistir a seus acomodamentos". Teolinda, ao criar um romance narrado, fundamentalmente, por personagens mortas desacomoda os lugares instituídos da tradição e da narração, se infiltrando no universo da linguagem e mobilizando os significados das palavras. É o que se verifica com o vocábulo "morte", destituído, em *A casa da cabeça de cavalo* de seu sentido convencional, de sua carga negativa. Do mesmo modo que a morte concede vida a Maria do Lado, como analisamos anteriormente, é também na morte que a linguagem adquire vida. Segundo Benjamin (1986, p. 207-208):

[...] é no momento da morte que o saber e a sabedoria do homem e sobretudo sua existência vivida — e é dessa substância que são feitas as histórias — assumem pela primeira vez uma forma transmissível. Assim como no interior do agonizante desfilam inúmeras imagens — visões de si mesmo, nas quais ele se havia encontrado sem se dar conta disso —, assim o inesquecível aflora de repente em seus gestos e olhares, conferindo a tudo o que lhe diz respeito aquela autoridade que mesmo um pobre-diabo possui ao morrer, para os vivos em seu redor. Na origem da narrativa está essa autoridade.

O fato de ter atrás de si uma trajetória repleta de experiências contribui para que, no momento da morte, o homem assuma o papel de narrador, pois viveu e presenciou muitas histórias e, portanto, tem autoridade para narrá-las. Também é da morte que as personagens-narradoras derivam a sabedoria para recontar e reinventar o passado. É com a "morte" que as palavras adquirem novas significações, o que resulta na vida da linguagem, pois garante sua

pulsção, sua instância construtiva. Parafraseando Benjamin (1986, p. 214), é a partir da morte, que o *sentido* da linguagem se revela, pois o registro permanece e os significados se renovam a cada leitura.

Desse modo, o narrador, depois de riscar e rabiscar as palavras, pois enredado por suas armadilhas, borda as páginas do papel em branco, consciente de que sempre haverá novos pontos a serem contados e bordados.



4. A FIGURA DO CAVALO: CINTILAÇÕES DA CASA

Segundo Chklovski, (1973, p. 45) "em arte, a liberação do objeto do automatismo perceptivo se estabeleceu por diferentes meios [...]". Um deles é a adoção do procedimento de singularização, artifício que permite perceber o objeto como se ele estivesse sendo visto pela primeira vez. Por meio da imagem é possível "criar uma percepção particular do objeto, criar uma visão e não o seu reconhecimento" (p.50), o que resulta na singularização. Refletindo sobre esse pensamento de Chklovski, deparamo-nos com a figura do cavalo em *A casa da cabeça de cavalo*, um dos mais intrigantes elementos desse romance. Esse ser ambíguo, como veremos, suscita interpretações diversas, dentre elas, a de que se trata de uma representação utilizada para singularizar outro objeto. Essa é a incógnita que "assombra" a presente análise.

No início da narrativa o cavalo atua como peça importante na configuração fastasmagórica ou fantástica da narrativa. Em meio a um clima de suspense e mistério, surge uma cabeça de cavalo que ficava na parede da Casa. O dia começava com o sol batendo nos olhos do cavalo, o que nos leva a inferir que o próprio romance começa tendo como fonte de iluminação a figura do cavalo, pois ele é o centro para onde se convergem as indagações do narrador articulador no início do romance.

O percurso do sol relaciona-se, na narrativa, ao percurso do cavalo que, como observamos anteriormente, não se restringe a uma cabeça na parede, mas possui todo um corpo vivo e sexuado com cabeça, crinas, dorso, garupa e patas, sendo estes três últimos invisíveis, "como se tivessem sido devorados pela Casa" (GERSÃO, 1995, p. 13). É possível



relacionar tais partes ao corpo das mulheres, que, segundo narração de Badala, não lhes pertencia, lhes havia sido roubado. Assim como o corpo do cavalo é devorado pela Casa, também o corpo das mulheres é devorado pela sociedade patriarcal que se apossa de seus destinos. O fato de as mulheres existirem, mas não terem voz ativa na sociedade em que estão inseridas, de não tomarem suas próprias decisões, de se manterem aprisionadas a um sistema castrador e autoritário, é um dos elementos que, de certa forma, as identifica com a figura do cavalo: "Porque as mulheres não tinham corpo [...] Corpo não tinham. Porque não mandavam nele. Não mandavam nelas" (GERSÃO, 1995, p. 212 - 213).

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.

Enquanto personagens como Duarte Augusto apresentam uma visão unilateral sobre as coisas, o cavalo, ou a linguagem literária, amplia os focos de visão, idéia construída no romance em análise por meio do narrador articulador, quando observa que, diferente do olhar humano, o cavalo tem um olho de cada lado, "cada um olhando um lado das coisas, e a visão de ambos somando talvez uma verdade inteira" (GERSÃO, 1995, p. 15).

Ainda seguindo essa linha de raciocínio, é interessante analisar o processo de aproximação entre o cavalo e um homem cego, proposta pelo narrador: "[...] um homem cego se aproxima, e em frente dele está um cavalo olhando. O homem, porque é cego,



estende o braço, cauteloso, sem saber ao certo o que a sua mão vai encontrar" (GERSÃO, 1995, p. 15). É possível inferir que essa seja uma metáfora da relação entre a linguagem literária, repleta de potencialidades, e um ser humano que ainda não tenha se dado conta disso e, por esse motivo, é cego no que diz respeito à percepção da natureza singular desse tipo de linguagem. Ao percorrer o cavalo, o homem "sente o animal debaixo da sua mão, húmido, quente, pronto a nascer. E descobre maravilhado, que a sua forma é pura." (GERSÃO, 1995, p. 15)

Esse aspecto arredio e indomável da linguagem pode ser associado, no romance, à descrição do cavalo: "Quem por ele se deixasse arrastar enlouquecia também e morria. Para esses a vida era um quotidiano exercício de resistência, contra a presença insinuante do cavalo" (GERSÃO, 1995, p. 15-16), isto é, aqueles que temem a linguagem, recusam-se a enfrentá-la e recalcam-na no fundo da imaginação e da memória. Mas, no romance em questão, o narrador está disposto a encará-la, porém o faz com cautela: "[...] porque é preciso proceder com algum método, ou com algum cuidado (o que não deverá ser entendido como sinónimo de medo), [...]" (GERSÃO, 1995, p. 21). o que nos permite dizer que o narrador almeja cavalgar a linguagem, explorá-la em toda sua potencialidade criadora.

Como ele, há aqueles que sabem lidar com a natureza livre da linguagem, os cavaleiros habilidosos, e aqueles que teimam em colocar-lhe rédeas, em aprisioná-la. Para estes, que insistem em limitar a linguagem a moldes prontos, o resultado pode ser surpreendente, já que, tanto a linguagem quanto o cavalo, assumem feições assustadoras, pois não sucumbem a essa tentativa de castração.

Na visão panorâmica da Casa, feita pelo narrador articulador, o leitor é informado de que o cavalo pertencia à Casa, mas isso pode não significar um acomodamento ou submissão ao que ela representa. A Casa, vista aqui como uma alegoria das limitações



impostas por uma sociedade tradicional, não exerce poder suficiente sobre o cavalo-aparição a ponto de subjugá-lo. O fato de ele "pertencer" à Casa não passa de aparência, pois seu *habitat* natural, como também o da linguagem literária, é "em precipícios e desfiladeiros" (GERSÃO, 1995, p. 16), ou seja, sem rédeas, sem limites, livre de toda espécie de restrição ou imposição de regras ou normas preestabelecidas.

O mundo inquietante das aparições, ao qual o cavalo pertence, é o mesmo mundo da linguagem literária: "um momento antes, em determinado lugar nada está, mas de repente, nesse mesmo lugar, <<outra coisa>> acontece." (GERSÃO, 1995, p. 16). No instante em que a literatura surge, o mundo real fica em segundo plano, em suspenso, dando lugar a uma realidade própria e singular, que é o mundo da literatura, em que as únicas regras existentes são as da própria linguagem literária.

Quem sofre a "aparição" é o leitor, que se vê diante de uma manifestação literária que lhe causa estranhamento. O objeto literário não lhe impõe conclusões, ao contrário, aciona sua capacidade de reflexão, instiga-o a percorrer seu próprio caminho. Esse caráter aberto da narrativa é aludido por Benjamin (1986, p. 203): "Metade da arte narrativa está em evitar explicações. [...] O extraordinário e o miraculoso são narrados com a maior exatidão, mas o contexto psicológico da ação não é imposto ao leitor. Ele é livre para interpretar a história como quiser [...]". Assim, o leitor tem liberdade de decidir entre negar a singularidade característica da literatura ou mergulhar nesse mundo mágico, regido por leis distintas das da realidade que ele conhece.

O narrador que nos apresenta a figura fantasmagórica do cavalo alerta o leitor de que "o cavalo-aparição poderá acarretar grandes problemas a algumas personagens desta história. Mas esta será apenas, se se verificar, a perspectiva de alguns" (GERSÃO, 1995, p. 16-17). O cavalo, associado à linguagem, conforme sugerimos anteriormente, seria o

responsável pela revelação da condição marginalizada do ser feminino no universo patriarcal, tendo em vista que promove o questionamento de tal situação. E, nesse sentido, os problemas, aos quais o narrador se refere, estariam ligados à desestabilização de um sistema que se pretende indestrutível.

Por outro lado, se nos reportarmos às aparições do cavalo no final do romance, como representação das mortes das personagens Maria do Lado e Virita, perceberemos que tais problemas são, na verdade, a solução, ou seja, enquanto, na concepção convencional, a morte é contemplada em sentido negativo, para as mulheres da Casa, ela adquire um caráter altamente positivo, pois é por meio dela que Virita e Maria do Lado têm acesso à liberdade. Assim, a idéia de que as aparições do cavalo podem causar problemas às personagens varia de acordo com a perspectiva de análise.

O instrumento que coloca em causa tais questões é sempre a linguagem literária, que tem o poder de singularizar os objetos. Semelhante ao cavalo, cujos " [...] olhos vêem de outro modo e [...] o movimento do seu corpo está ligado não ao breve percurso dos humanos, mas ao interminável caminhar do sol" (GERSÃO, 1995, p. 17), também a literatura percorre esse trajeto infundável e iluminado.

De acordo com o narrador articulador é principalmente no período noturno que o cavalo parte para mais longe, "recuperando o seu corpo animal vivo" e "resfolegando de prazer" (GERSÃO, 1995, p. 17). Ele vai do passo ao trote e do trote ao galope, ou seja, num contínuo e ascendente movimento de liberdade. Isso nos remete a outro romance de Teolinda Gersão, *O cavalo de sol* (1989), em que essa mesma figura é o corpo central que move a narrativa. Entretanto, seus sentidos são outros e a trama que os envolve também:



Em "O cavalo de sol" o cavalo fazia corpo com Vitória e era a expressão do princípio solar de que as mulheres são detentoras, mas também se tornava a metáfora do tempo, o "cavalo tempo" que tudo arrastava. A própria progressão da narrativa (Passo, Trote, Galope, Salto são os títulos das diferentes partes) se escreve à sombra desse "devir-cavalo", que é próprio do ser mulher (a que se opõe Jerônimo e o seu cão, "a voz do dono"), ao mesmo tempo que exprime os ritmos do "devir-temporal" que a marcha do cavalo corporiza. (COSTA, 1996, p. 15)

Em ambos, a ligação ou identificação do cavalo com o tempo é uma constante, porém, enquanto em *O cavalo de sol*, o cavalo, juntamente com Vitória, pertencem ao mundo dos vivos e, portanto, têm uma significação "concreta", em *A casa da cabeça de cavalo*, os sentidos a ele associados dizem respeito à abstração, ao fantástico, à imaginação, pois sua "existência" limita-se ao universo pós-morte.

Teolinda Gersão, em entrevista ao *Jornal de Letras* (1996, p. 17), afirma que a recorrência ao "cavalo" se deve ao fato dessa figura corporizar "muito bem, através do trote do cavalo e de sua corrida vertiginosa, a idéia da passagem do tempo", tão explorada em *A casa da cabeça de cavalo*. Por seu turno, Linda Santos Costa (1996, p. 15) abre a essa figura um leque de significações possíveis, pois postula que o cavalo não se restringe a uma única leitura, ao contrário, se presta a múltiplas, ou seja, não há sobre ele, como o próprio romance propõe, uma verdade única. Em *A casa da cabeça de cavalo*, portanto,

[...] o cavalo é o símbolo da vida na sua pujança instintiva, mas também é o transportador da morte, tornando indiscernível a fronteira entre a vida e a morte. Ele é, ainda, o veículo da memória ou a manifestação do tempo, que é o outro lado da memória. É esse estar "entre" (a vida e a morte, a razão e a desrazão, o animal e o humano, o tempo e a eternidade) que transforma o cavalo num símbolo vivo. Mas, sobretudo, o cavalo permite-nos viajar através de mitos antiquíssimos e revisitá-los.

Em *O Cavalo de Sol* esse animal está associado à liberdade e à sexualidade, ao sol e à primavera. Em *A casa da cabeça de cavalo*, ele se confunde com a noite, quando deixa

transparecer ainda mais sua natureza indecifrável e misteriosa. O cavalo, que, como já dissemos, pode ser visto como metáfora da linguagem literária, adquire, como esta, maior liberdade quando adentra o mundo nebuloso e enigmático da fantasia. Nesse momento, a "realidade" parece deixar de existir, pois soltam-se as amarras que insistem em aprisionar o que, por natureza, é indomável. Em outras palavras, ao assumir-se como fruto do inusitado, a narrativa ganha ainda maior autonomia, e mesmo as situações mais inusitadas passam a ser encaradas como naturais.

No romance em análise é o narrador quem, por meio emprego do advérbio presentificador "agora", chama atenção para o texto literário, do qual os humanos ou a realidade já não fazem parte, pois se trata de pura ficção: "Agora ele [o cavalo = linguagem literária] está só e os humanos desapareceram completamente da sua cabeça, do fundo da sua memória selvagem" (GERSÃO, 1995, p. 17). Vale notar, mais uma vez, que as qualificações do cavalo trazem sempre a idéia de liberdade, como ocorre com o vocábulo "selvagem", que pode ser associado à "rebeldia", ao "distanciamento" das regras e das imposições sociais.

O narrador articulador parece estar consciente de que, com a desapareição da realidade, a linguagem ganha maior autonomia a ponto de realçar, no romance, a vulnerabilidade da tradição diante da força revolucionária da literatura: "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). Essa pedra, à qual o narrador se refere, liga-se à idéia de algo sólido, concreto e traz consigo, também, a noção de algo que perdura no tempo, resistindo à sua ação, o que nos leva a estabelecer uma relação com a tradição, que, por sua vez, apegase a um tempo fixo, na tentativa de resistir às alterações



que ele possa gerar, mantendo-se intacta como se fosse algo sagrado, que não pode ser adulterado.

Com liberdade para atuar, o cavalo faz sua primeira aparição no romance, ou seja, é narrada a primeira história intercalada. Assim, depreende-se que, quando o narrador utiliza os vocábulos "agora" e "nesse instante", ele está procedendo a um método de "exorcismo" da realidade com o intuito de permitir que a linguagem flua com todas as suas potencialidades. É interessante notar que a primeira aparição "concreta" do cavalo é para Zé Moitinho, que havia se comportado de maneira inadequada aos olhos da sociedade da época, pois mantinha relações com Zelita sem estar casado com ela. A feição fantasmagórica do cavalo cria a impressão de que Zé Moitinho seria feito vítima dessa fantástica aparição, mas, curiosamente, nada acontece. Talvez porque, em certa medida, o cavalo fosse conivente com os atos "imorais" de Zé Moitinho. Afinal, semelhante ao cavalo, ele é responsável por uma ruptura, embora relacionada apenas ao meio social, enquanto o cavalo vai mais além, pois tem a missão de causar rupturas não só no romance, mas, principalmente, "do" romance enquanto gênero literário, ao colocar em funcionamento perspectivas inovadoras quanto ao tempo, ao espaço, à figura do narrador e ao foco narrativo adotado, como demonstramos anteriormente.

Ainda segundo o narrador, "eram talvez os saltos do cavalo que davam origem às convulsões da Casa" (GERSÃO, 1995, p. 19). Essa observação é feita após a conclusão da narrativa intercalada de Zé Moitinho. O cavalo lança-se num salto metafórico, inclusive graficamente, pois deixa atrás de si o espaço de três linhas em branco e desvia, radicalmente, o foco narrativo, reportando-se, de novo, ao espaço da Casa. Isso pode causar um certo estranhamento, pois pode parecer um "acesso de loucura", entendido como ausência de lógica. Porém trata-se de uma lógica singular, própria da literatura.



Tais "acessos de loucura" não são privilégio apenas d'*A casa da cabeça de cavalo*, pois, segundo o narrador nos conta, outras "casas" também estão sujeitas a isso, o que confere algum fundamento à nossa idéia de que a Casa é, metaforicamente, a narrativa construída internamente no romance. Assim, esses "acessos de loucura" estariam relacionados à natureza revolucionária, convulsiva, da linguagem. Apesar de o romance, enquanto gênero, apresentar determinados aspectos característicos no que diz respeito à sua estrutura e composição literária, é possível desconstruí-lo por meio da subversão da linguagem. Mesmo que a Casa, entendida como gênero literário, pareça respeitável e tranqüila, solidamente implantada em alicerces, ela, como o gênero, não é invulnerável, ou seja, é possível lhe causar rupturas internas.

Nessa Casa são narradas histórias enigmáticas, como a morte das personagens, por exemplo. Nos ateremos apenas às das personagens do núcleo de Duarte Augusto, sobre as quais vale notar que, enquanto a de Filipe, a de Badala e a do próprio Duarte Augusto são apenas citadas, a de Virita e a de Maria do Lado são descritas com pormenores. Como observamos no item "Os fantasmas da Casa" do presente trabalho, Virita e Maria do Lado tiveram trajetórias conflitantes e, sobretudo, infelizes. Elas passaram suas vidas amargando as conseqüências de uma decisão tomada por Duarte Augusto, e não por elas próprias. Cumpriram, portanto, um destino à revelia, pois não decidiram por ele. Suas mortes simbolizam o fim do martírio que se tornou suas vidas e um dos indícios que respaldam tal afirmação é a presença do cavalo como veículo que as conduziria a outro universo. Novamente o cavalo-aparição surge trazendo como carga simbólica a liberdade, que, para essas mulheres, é a linguagem.

Com relação à Maria do Lado, é somente no momento em que é convidada a fazer uma viagem a cavalo, que ela se conscientiza da frustração que fora sua vida. Ao resgatar



suas lembranças, demonstra nunca ter tido consciência de sua situação marginalizada dentro da Casa. Para Maria do Lado, portanto, a morte tem outra conotação, pois é com a morte que ela consegue a vida.

À medida que ia escalando os degraus da morte,

[...] Sentia-se leve, cada vez mais leve. Como o ar.

Um prêmio, então. Viu-se na infância, muito pequena, a correr nesse mesmo jardim, levando uma coisa na mão, talvez uma flor. Mas desta vez — soube — desta vez não desaprovavam que ela colhesse a flor. Dar-lhe-iam talvez mesmo um ramo. A ela. As primeiras flores da sua vida. (GERSÃO, 1995, p. 234-235)

O reconhecimento pelo qual Maria do Lado tanto lutou enquanto estava viva lhe é enfim conferido — na morte — por meio das flores. Note-se a ironia que está implícita nessa cena, pois são também as flores que, na cultura portuguesa, entre outras, enfeitam os mortos em rituais fúnebres, costume expresso no próprio romance, na fala de Carmo, ao relatar sua morte: "[...] punham-me flores em volta, aos pés e à cabeceira, e falavam baixo, algumas pessoas choravam [...]" (GERSÃO, 1995, p. 38).

A baixa estatura de Maria do Lado sempre reforçou seu complexo de inferioridade diante de Virita, e, com a "ajuda" do cavalo, ela torna-se alta, porém, ainda insegura, afinal, essa é uma situação nova para Maria do Lado, situação em que se sente aceita, acolhida e valorizada. Até então, ela sempre havia sido conduzida, mas isso tinha acabado, era hora de caminhar sem rédeas, sem um dono a quem obedecer e agradar; sua única tarefa era aprender a lidar com a liberdade, ou seja, era necessário reaprender a "ser" simplesmente.

À medida que cavalga, ou seja, que escala os degraus da morte, tudo vai ficando para trás, inclusive sua memória sobre a Casa, os filhos, Duarte, Filipe, Virita, enfim, ela se distancia de todos os que, de alguma forma, lhe causaram dissabores. "Nada lhe importava



mais. Todos eles — reparou — perdiam a consistência" (GERSÃO, 1995, p. 236). E, aos poucos, Maria do Lado adquire consciência de que sua vida fora solitária e deseja não estar só novamente. Momentos antes, porém, "algo muito forte se impôs a seu lado, uma presença. Não inimiga, embora talvez também não amiga. De qualquer modo, uma presença. Insistente, mas difusa" (GERSÃO, 1995, p. 235). E é nessa "presença" que Maria do Lado encontra segurança para prosseguir. Tal "presença" é um indício de que a linguagem, nesse momento, adquire consistência para dar voz e "vida" à Maria do Lado.

O fato da trajetória de Maria do Lado e de Virita na Casa ter sido bastante distinta pode explicar a diferença da visita do cavalo para as duas irmãs. Em seus instantes finais, Virita, ao ouvir o bater das horas, se dá conta do poder do tempo sobre a vida. Vestida de azul como a boneca (símbolo da perenidade), velha, enrugada e tolhida pela gota, ela mantém cuidados com a própria aparência, afinal, essa fora a preocupação de toda sua vida. O cavalo-aparição a aguarda sem causar-lhe estranheza e, como os sapatos lhe apertassem os pés, ela, ao sentar-se diante do espelho, tem sua imagem capturada por ele. Novamente a questão da vaidade, tema constante em relação a essa personagem, é evidenciada no final de sua vida. Assim é a morte de Virita: "imóvel dentro do espelho" (GERSÃO, 1995, p. 238), segurando Rita, a boneca, enquanto o cavalo a espera do lado de fora da Casa.

A morte de Maria do Lado parece conter a idéia de total libertação, enquanto a de Virita não tem a mesma carga simbólica. Isso se deve ao fato de ela manter-se, de certa forma, arraigada à sua própria imagem, num exemplo de egocentrismo ou narcisismo. Afinal, foi o seu orgulho que sempre a manteve presa à Casa; ela poderia, se quisesse, ter escolhido um outro marido, pretendentes não lhe faltavam. Entretanto, passou a vida desafiando Maria do Lado, querendo para si o lugar de esposa legítima de Filipe. Por isso,



mesmo quando a liberdade (o cavalo) está à sua porta, Virita hesita e deixa-se abandonar diante do espelho, entregue a si mesma.

Assim terminam as aparições do cavalo associadas às mortes das personagens. Ele só torna a surgir quando o grupo de narradores está prestes a passar para o degrau do desconhecido: "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). A impressão que esse trecho causa assemelha-se à imagem de um palco, onde personagens atuaram, encenando uma peça teatral de muitas vozes, até que, finalmente, a peça terminou, ou seja, chegou ao fim a história contada e encenada pelas muitas personagens que habitaram a Casa. O apagar de luzes funciona como um sinal de que não há mais o que contar, até porque, a memória dessas personagens também caiu na escuridão, no esquecimento.

Da mesma forma que o cavalo-aparição dá voz às personagens, também é ele que as tira de cena, porque, como se disse anteriormente, esse cavalo apenas simula habitar a Casa: "Esses juravam que o cavalo simulava habitar na Casa, mas o seu verdadeiro lugar era em precipícios e desfiladeiros [...]" (GERSÃO, 1995, p. 16). A linguagem literária possibilitou a construção dessa Casa, mas há outras a serem construídas. Finda essa construção, as potencialidades da linguagem permanecem, como o cavalo-aparição que, no início do romance, é descrito como o único sobrevivente da Casa. A linguagem literária, da mesma forma que cavalo-aparição, não se restringe ao interior da Casa, ou ao interior desse romance, mas ocupa um vasto e irrestrito espaço, o espaço literário.

Quando o grupo de mortos fica sem voz, o narrador articulador assume definitivamente a condução da narrativa, revelando o espaço em que o grupo de mortos passa a habitar, um "espaço imenso e vazio", onde reina a ausência total da linguagem:



"nenhum som lhes saía da boca" (GERSÃO, 1995, p. 247-248). Esse espaço (imenso e vazio) representa a própria página em branco: eles desaparecem da história da mesma forma que as palavras desaparecem das páginas do livro. Por outro lado, simbolizam também as possibilidades de novas escrituras, como páginas vazias à espera de serem preenchidas. O fim dessa história pode ser visto, então, como provisório, pois outros contarão outras histórias e, novamente, a linguagem literária fará sua aparição.

Chega ao fim a narração d'*A casa da cabeça de cavalo*, mas não termina nossa análise, afinal, ainda não nos debruçamos especificamente sobre o título do romance. Começamos pelo sintagma nominal "cabeça de cavalo", que acompanha toda a trajetória dos habitantes da Casa. Quando o narrador articulador se aproxima desta, ele a focaliza e relata algumas "lendas" existentes a seu respeito. O cavalo aparece, desse modo, associado ao mistério e ao desconhecido e, a partir daí, percorre toda a narrativa, fazendo momentâneas aparições. Quando a trajetória dessas personagens chega ao fim, o cavalo faz uma nova aparição e, no mesmo instante, a Casa desaparece (GERSÃO, 1995, p. 247), evidenciando o caráter fulcral do cavalo dentro da narrativa.

Ao sintagma "cabeça de cavalo" é possível associar, como pretendemos mostrar, a idéia de liberdade, pois a aparição do cavalo, como símbolo de morte para as mulheres da Casa, é um indício de que, finalmente, elas podem gozar a liberdade. Uma outra noção possível associada à "cabeça de cavalo" diz respeito ao transcurso do tempo, isto é, por acompanhar a trajetória das personagens, a "cabeça de cavalo" pode ser vista como símbolo do tempo, o que nos leva a sugerir que, enquanto tal, essa figura atua como detentora das memórias das personagens que vivenciaram suas trajetórias diante de sua "cabeça", ou seja, de certa forma, sua atuação assemelha-se à de testemunha das experiências de vida dessas personagens.



O espaço em que tais experiências são reinventadas restringe-se à "Casa", ambiente sufocante que alegoriza a opressão e o aprisionamento do ser feminino a convenções sociais. A Casa é, no âmbito literário, o *lugar* de construção de uma reescrita com poder de conceder liberdade aos seres marginalizados da sociedade. É por meio dessa linguagem subversiva que se torna possível desafiar os mais arraigados alicerces da Casa portuguesa.

Um dos fios condutores da narrativa nos leva a perceber que o ato de contar as histórias dos antepassados figura, no romance, não como o propósito de se perpetuar a tradição, mas como o caminho para se desconstruir a tradição. Tradição que se apresenta sempre nos personagens como Duarte Augusto, símbolo do poder patriarcal e do pai português. O espaço a esta história, real ou ficção, de grandes feitos, parece, para esta personagem, servir de respaldo para a perpetuação do poder patriarcal, como se o passado pudesse legitimar o status de superioridade que o homem confere a si próprio.

Por meio das atitudes de Duarte Augusto não é possível perceber a uma mulher que se nega também a aceitar as influências do "caso" e se esforça para proteger a si mesma e sua tradição perante a realidade que já não passou a ser trágica, porque, ao contrário, um período utópico.

CONCLUSÃO

Após vislumbrar os ambientes labirínticos d'*A casa da cabeça de cavalo*, percebemos que o espaço ali criado é o da dúvida, componente essencial do signo artístico, pois a ambigüidade está no próprio cerne da obra literária, daí ser impossível tentar fixar interpretações unilaterais e unívocas. Conscientes disso, procuramos, ao longo do nosso percurso de análise, jogar com as possibilidades que o texto de Teolinda Gersão suscita, daí não termos nos fixado em um ponto específico, e sim enveredado pela multiplicidade. Nesse sentido, fomos tentando colar os pedaços da xícara e organizar os fios do bordado, mas, como Januário, caímos, muitas vezes, nas "armadilhas das palavras".

Um dos fios condutores da narração nos levou a perceber que o ato de contar as histórias dos antepassados figura, no romance, não com o propósito de se perpetuar a tradição, e sim de questioná-la. Tradição que se encontra arraigada em personagens como Duarte Augusto, símbolo do poder patriarcal e do povo português. O apego a uma história, real ou fictícia, de grandes feitos, parece, para essa personagem, servir de respaldo para a perpetuação do poder patriarcal, como se o passado validasse eternamente o *status* de superioridade que o homem outorga a si próprio.

Por meio das atitudes de Duarte Augusto nos é revelado o caráter de uma nação que se nega também a aceitar as influências do "outro" e se esforça para proteger e sustentar uma tradição pautada numa realidade que já não pertence a esse tempo, porque ancorada num passado utópico.



Desse modo, *A casa da cabeça de cavalo*, além de ser palco de uma escritura romanesca, torna-se, também, o espaço propício para reescrever uma nação, revelando seus dramas, frustrações, injustiças e imperfeições. Para tanto, Teolinda Gersão problematiza a própria forma de narrar, simulando, na fragmentação do discurso, a estrutura tradicional de uma sociedade que precisa ser repensada.

Com um olhar crítico e desmitificador, a autora desestabiliza noções enraizadas, servindo-se de uma estratégia inovadora ao recorrer a personagens mortas para narrar um passado que deveria estar morto e enterrado. Um passado que absurdamente confere à mulher um papel subalterno, imposto por um poder patriarcal opressor que anula a voz feminina. Revisando esse tipo de postura, atua a personagem Maria Badala, procurando sempre abrir as portas da Casa. Figura questionadora, Badala posiciona-se contra os padrões sociais, desmitifica versões idolatradas, permitindo-nos ver a caricatura de um povo que se recusa a encarar o presente e sepultar seus mortos.

No romance, Teolinda recorre à figura do "cavalo", cuja disposição dos olhos lhe possibilita uma visão singular sobre as coisas, um indicativo de que se trata de um ser que vê além, um ente que observou e acompanhou a trajetória dos habitantes da Casa, servindo-lhes como transporte para um espaço em que tudo é permitido, mas que, ainda assim, impera a conservação de certas tradições, como as funções específicas de homens e de mulheres, ou o ritual do chá, por exemplo, entre as personagens-narradoras. A regra deveria ser a ausência de regras, não deveria haver restrições, limites e nem privilégios, mas, no romance, percebemos que algumas tradições sobrevivem, até mesmo, na morte, o que é uma maneira burlesca de denunciar o caráter arraigado da tradição portuguesa que resiste morrer mesmo na morte.



E é com a morte que a grande maioria das mulheres d' *A casa da cabeça de cavalo* adquire o poder da narração, meio pelo qual expõem suas idéias e revelam suas angústias e desejos. Com a interferência do "cavalo-aparição", as personagens femininas têm a oportunidade de falar e o poder de repressão da Casa sucumbe diante da força libertadora que a arte concede a elas. Nesse sentido, a Casa passa de palco de opressão, enquanto moradia, para palco de libertação, enquanto literatura, pois consegue abrir uma fenda nessa Casa alicerçada na tradição.

É de maneira bem humorada e adotando um tom jocoso que Teolinda revisa a tradição portuguesa: relatos feitos por personagens mortas, a figura caricatural e grotesca de Duarte Augusto e seus desmandos absurdos são alguns dos ingredientes que a escritora utiliza para mostrar as incoerências de um sistema manipulador.

Vale ressaltar que o processo de construção dessa "comédia" é pautado, sobretudo, pelo emprego de recursos inovadores. O resultado que, a princípio, pode parecer caótico, revela, de maneira fragmentada, o absurdo da situação configurada no romance. Essa descontinuidade narrativa já nos é sugerida por algumas pequenas particularidades da escrita, que surpreende o leitor e o faz participar do "jogo" proposto pela escritora. Podemos aludir, nesse sentido, aos recursos utilizados na exploração do espaço branco e não corrompido do papel, que é preenchido com um texto que, por si só, revela o distanciamento da escritora em relação a uma forma fixa e tradicional do narrar, a um padrão de escrita consagrado e fechado. Ao contrário, a escrita de Teolinda, como tentamos mostrar na nossa dissertação, revigora o fazer literário, rompendo amarras, dando saltos narrativos, fazendo confluir espaço, tempo, personagens e narrador num universo atemporal, o da própria escrita.



Lançando mão de uma metáfora do próprio romance, diríamos que ele foi tecido por um grande artesão, que não copiou um risco, mas rabiscou-o, fazendo surgir algo novo, fruto do rompimento com uma concepção tradicional de narrativa. Podemos pensar *A casa da cabeça de cavalo* como resultado de um projeto arquitetônico que levou em conta a utilização de cada elemento, desde a matéria-prima básica até o material de acabamento. O resultado, porém, não é a construção de uma Casa bem alicerçada, mas o seu avesso, ou seja, a desconstrução de um espaço ancorado por uma tradição que tem como característica o apego a uma memória permanentemente revisitada de forma irreal, utópica e idealizada. Assim, em vez de construir uma Casa, o romance parece fazer ruir uma outra, pré-existente, sobre a qual surge *A casa da cabeça de cavalo*.

2. Traços críticos sobre Teófilo Garcia

ALVES, C. O. Teófilo Garcia: "Minha personalidade revelou-se de modo de repente, de repente com Teófilo Garcia". *Revista de poesia*, São Paulo, 1982, n. 1, p. 14 p. 2-9, 1982.

ARIAS, V. O. Em nome de Teófilo Garcia: o Ofício Literário. In: *Teófilo Garcia: o Ofício Literário*, Rio de Janeiro: Editora UFRJ, 1993, p. 11-67.

BARBAS, H. O jogo de escrever histórias: o romance com Teófilo Garcia. *UFRJ*, n. 10, 1980, p. 66-71.

BARRINI, B. Carta para Teófilo: a proposta de uma história de ficção e realidade. *Revista de Poesia*, ano IV, n. 100, 1984, p. 3.



BIBLIOGRAFIA

1. Obras da autora

GERSÃO, Teolinda. *Paisagem com mulher e mar ao fundo*. Lisboa: O Jornal, 1982.

_____. *Os guarda-chuvas cintilantes*. Lisboa: O Jornal, 1982.

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

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

_____. *A casa da cabeça de cavalo*. Lisboa: Dom Quixote, 1995.

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

_____. *Os anjos*. Lisboa: Dom Quixote, 2000.

2. Textos críticos sobre Teolinda Gersão

ALVES, C. F. Teolinda Gersão: “Não gosto dessa conversa de escrita de mulheres...” (Entrevista com Teolinda Gersão). *Jornal de Letras, Artes e Idéias*, Lisboa, Ano II, n. 34. p. 8-9, 1982.

ARÊAS, V.- Em torno de Teolinda Gersão e Clarice Lispector. In : *Cleonice Clara e sua geração*, Rio de Janeiro: Editora UFRJ, 1995, p. 664-671.

BARBAS, H. O gozo de escrever histórias. (Entrevista com Teolinda Gersão). *Elle* n. 89, fev, 1996, p. 68-71.

BERRINI, B. Carta para Teolinda, a propósito de *Os Guarda-Chuvas Cintilantes*. *Jornal de Letras*, ano IV, n. 103, 1984, p. 5.



BRANCO, L. C. Traços de um mal estranho: a ficção portuguesa contemporânea. *Boletim do Centro de Estudos Portugueses*, Belo Horizonte, v.17, n. 21, 1997.

CAMARANI, A. L. S. Aspectos do fantástico em uma narrativa de Teolinda Gersão. *Centro de Estudos Portugueses "Jorge de Sena"*. Araraquara, I, v.2, p.29-37, 1992.

CARVALHO, J. V. de. *Jogos na casa da ficção – o sentido da existência na narrativa de T.G.* Lisboa, 1999. Tese de Mestrado, Universidade Nova de Lisboa.

COSTA, L. S. O cavalo do tempo. *Público*, 06 jan. 1996.

DIAS, M. H. M. *O pacto primordial entre mulher e escrita na obra ficcional de Teolinda Gersão*. São Paulo, 1992, 264 f. Tese (Doutorado em Literatura Portuguesa). Universidade de São Paulo - Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas.

_____. Teolinda Gersão: uma voz expressiva da ficção portuguesa contemporânea. *Letras e Letras*, Porto, ano V, n. 60, p. 16, 1991.

_____. A presença de elementos míticos na narrativa de Teolinda Gersão. Disponível em <http://www.hottopos.com/notand/heloisa.htm>. Acesso em: 16 dez 2003.

FERNANDES, H. A memória do tempo. *Jornal de Letras, Artes e Idéias*, Lisboa, p. 17, 03 jul. 1996.

GERSÃO, T. Falar da morte em tom de comédia. *Diário de Notícias*, p. 35, 13 jan. 1996. Entrevista concedida a Maria Teresa Horta.

GOMES, A.C. O romance de resistência. *Boletim Informativo do Centro de Estudos Portugueses*, São Paulo, ano XII, n. 3, p. 71-84, 1986.



_____. Teolinda Gersão. In : MASSAUD, M. (Dir.) *A literatura portuguesa em perspectiva*. São Paulo: Atlas, 1994. vol 4, cap. VIII.

MAGALHÃES, I. A. de. A violência nas palavras. *Jornal de Letras, Artes e Idéias*, Lisboa, ano X, n. 408. p. 16-7, 1990.

MARQUES, C. V. Teolinda Gersão no ciclo do cavalo. *Jornal de Letras, Artes e Idéias*, Lisboa, ano IX, n. 386, p. 16-17, 1989.

MARTINHO, F. J. B. Teolinda Gersão: contadora de histórias. *Jornal de Letras, Artes e Idéias*, Lisboa, p. 9, 14 fev.1996.

NELSON, J. E. O sentido simbólico da Casa. *Jornal de Notícias*, 16 jan. 1996.

PEDROSA, I. Teolinda Gersão: “Interessa-me captar o inconsciente em relâmpagos”. (Entrevista com Teolinda Gersão). *Jornal de Letras, Artes e Idéias*, Lisboa, ano IV, n. 103, p. 4, 1984.

RITA, A. Na Casa de Teolinda. *Vária Escrita, Caderno de Estudos Arquivísticos, Históricos e Documentais*, Sintra, n. 5, 1998.

ROCHA, R. Vozes concertantes. *Expresso*, Lisboa, 06/01/1996.

SEIXO, M. A. *Outros erros*. 1. ed. Porto: Asa, 2001.

SILVA, L. C. B. da. *Do romance de formação à deformação do romance: O silêncio, Os teclados e As horas nuas*. São José do Rio Preto, 2003, 151 f. Tese (Doutorado em Literatura Portuguesa). Universidade Estadual Paulista “Júlio de Mesquita Filho”- Instituto de Biociências, Letras e Ciências Exatas.



SIMÕES, M. L. N. O tempo se reescreve na ficção portuguesa da atualidade. *Boletim do Centro de Estudos Portugueses*, Belo Horizonte, v. 14, n. 16, jul/dez, p.37-42, 1993.

SIMÕES, M. L. N. A ficção portuguesa na proximidade do terceiro milênio. *QVINTO Império – Revista de Cultura e Literaturas de Língua Portuguesa*, Salvador, n. 6, v. 1, 1.º semestre de 1996, p. 139-144, 1996.

SOUZA, I. M. M. L. *Teolinda Gersão: o processo de uma escrita*. Porto, 1988. Tese de Mestrado em Literaturas Moderna e Contemporânea - Faculdade de Letras do Porto, Portugal.

VENÂNCIO, F. A hora dos fantasmas. *JL*, 03 jul. 96, p. 24.

ZAMBONIN, M. T. M. Signos de movimento. *Todas as letras: revista de língua e literatura*. São Paulo: Universidade Mackenzie, n. 2, Ano 2, 2000.

3. Obras de teoria e crítica literária

AGUIAR e SILVA, V. M. *Teoria da literatura*. Coimbra: Martins Fontes, 1976.

BAKHTIN, M. *Questões de literatura e de estética: a teoria do romance*. 2ed. São Paulo: Hucitec, 1990.

_____. *Problemas da poética de Dostoiévski*. Tradução de Paulo Bezerra. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 1981.

BARROS, D. L. P. de; FIORIN, J. L. (Org.) *Dialogismo, polifonia, intertextualidade: em torno de Bakhtin*. São Paulo: Edusp, 1999.



BARTHES, R. et al. *Análise estrutural da narrativa*. 3.ed. Tradução de Maria Zélia Barbosa Pinto. Petrópolis: Vozes, 1971.

_____. *Aula*. Tradução de Leyla Perrone-Moisés. São Paulo: Cultrix, 1978.

_____. *O grau zero da escritura*. São Paulo: Cultrix, 1971.

_____. *Crítica e verdade*. São Paulo: Perspectiva, 1999.

BEAUVOIR, S. *O segundo sexo*. Tradução de Sérgio Milliet. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1980. v. 2.

BENJAMIN, W. O narrador. In: *Magia e técnica, arte e política*. Tradução de Sérgio Rouanet. São Paulo: Brasiliense, 1986. p. 197-221.

BERGSON, H. *Matéria e memória*. Ensaio sobre a relação do corpo com o espírito. Tradução de Paulo Neves da Silva. São Paulo: Martins Fontes, 1990.

BHABHA, Homi K. *O local da cultura*. Tradução de Myriam Ávila, Eliana Lourenço de Lima Reis, Gláucia Renate Gonçalves. Belo Horizonte: Ed. UFMG, 1998.

BOSI, E. *Memória e sociedade: lembrança de velhos*. São Paulo: TAQ, 1979.

BOOTH, W. C. *A retórica da ficção*. Tradução de Maria Teresa H. Guerreiro. Lisboa: Arcádia, 1980.

BRAIT, B. *A personagem*. 3ed. São Paulo: Ática, 1987.

CANDIDO, A. et al. *A personagem de ficção*. São Paulo: Perspectiva, 1968.

CANDIDO, A. *A educação pela noite e outros ensaios*. 2ed. São Paulo: Ática, 1989.



CAMPOS, H. Ruptura dos gêneros na literatura latino-americana. In: MORENO, C. F. (Coord.) *América Latina em sua literatura*. São Paulo: Perspectiva, 1979.

CHKLOVSKI, V. A arte como procedimento. In: TOLEDO, D. de O. (Org.). *Teoria da literatura: formalistas russos*. Tradução de Ana Mariza Ribeiro Filipouski et al. Porto Alegre: Globo, 1973.

CHKLOVSKI, V. A construção da novela e do romance. In: TOLEDO, D. de O. (Org.). *Teoria da literatura: formalistas russos*. Tradução de Ana Mariza Ribeiro Filipouski et al. Porto Alegre: Globo, 1973.

CINTRA, I. A. *Teorias representativas sobre o foco narrativo: uma questão de ponto de vista*. Stylos, São José do Rio Preto, n. 52, 1981.

DEZAN, E. *Memórias do cárcere: estratégia ficcional e ironia*. São José do Rio Preto, 2003, 266 f. Tese de doutorado. Universidade Estadual Paulista "Júlio de Mesquita Filho" - Instituto de Biociências, Letras e Ciências Exatas.

EIKHENBAUM, B. Sobre a teoria da prosa. In: TOLEDO, D. de O. (Org.). *Teoria da literatura: formalistas russos*. Tradução de Ana Mariza Ribeiro Filipouski et al. Porto Alegre: Globo, 1973.

FRYE, N. *Anatomia da crítica*. Tradução de Péricles Eugênio da Silva Ramos. São Paulo: Cultrix, 1973.

FURTADO, F. *A construção do fantástico na narrativa*. Lisboa: Horizonte Universitário, 1980.

GENETTE, G. *Discurso da Narrativa*. Tradução de Fernando Cabral Martins. Lisboa: Vega, [1979].



LEITE, L. C. M. *O foco narrativo*. São Paulo: Ática, 1985.

LOURENÇO, E. *O labirinto da saudade*. 4ed. Lisboa: Dom Quixote, 1991.

_____. *A Europa desencantada*. Para uma mitologia européia. Lisboa: Gradiva, 2001.

_____. *A nau de Ícaro e imagem e miragem da lusofonia*. São Paulo: Companhia das Letras, 2001.

_____. *Mitologia da saudade: seguido de Portugal como destino*. São Paulo: Companhia das Letras, 1999.

LUKÁCS, G. *Teoria do romance*. Tradução de Alfredo Margarido, Lisboa: Editorial Presença, [1920].

MAGALHÃES, I. A. de. *O sexo dos textos*. Lisboa: Caminho, 1995.

PARAÍSO, A. C. Marguerite Duras e os possíveis da escritura: a incansável busca. São Paulo: Editora UNESP, 2002.

REIS, C. *O conhecimento da literatura: introdução aos estudos literários*. Coimbra: Almedina, 1995.

SEGOLIN, F. *Personagem e anti-personagem*. São Paulo: Cortez & Moraes, 1978.

SEIXO, M. A. *A palavra do romance: ensaios de genealogia e análise*. Lisboa: Horizonte, 1986.

STAM, R. *Bakhtin. Da teoria literária à cultura de massa*. São Paulo: Ática, 1992.



TACCA, O. *As vozes do romance*. Tradução portuguesa. Coimbra: Almedina, 1983.

TODOROV, I. *As estruturas narrativas*. São Paulo: Perspectiva, 1970.

TODOROV, T. *Introdução à literatura fantástica*. Tradução de Maria Clara Correa Castello. São Paulo: Perspectiva, 1975.



