

Problematização, jogo e fingimento em *A casa da cabeça de cavalo**

Maria de Lourdes Amaral Henriques Lopes**

RESUMO

O presente trabalho tem por objetivo analisar estratégias narrativas que configuram o romance *A casa da cabeça de cavalo*, de Teolinda Gersão, como re-presentação e, além disso, destacar trechos que questionam importantes aspectos da nossa realidade social.

Na montagem do romance *A casa da cabeça de cavalo*,¹ da escritora portuguesa Teolinda Gersão, ganha particular relevo o modo como “os habitantes invisíveis” assumem o caráter ficcional e passageiro do que narraram sobre a família Duarte Augusto:

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. (p. 243)

Mas eles não encenam, apenas, histórias alheias; representam também seu próprio modo de existência: “Estavam também libertos das refeições, mas tinham concordado em manter, a meio da tarde, o ritual do chá. (...) tiravam

* Trabalho final da disciplina “Novos textos da Literatura Portuguesa Contemporânea”, ministrada pela Profa. Dra. Lélia Parreira Duarte, no Doutorado em Literaturas de Língua Portuguesa na PUC Minas, no 1º semestre de 2001.

** Doutoranda do Programa de Pós-graduação em Letras da Pontifícia Universidade Católica de Minas Gerais.

¹ Gersão, 1996. Todas as citações serão dessa edição, indicadas apenas pelo número de página.

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”. (p. 30)

Não se preocupam com a veracidade do que fazem nem do que dizem: “Era possível afirmarem algo e logo a seguir o seu contrário” (p. 32). Estão mais interessados em contar do que em discutir sobre a autenticidade dos fatos. Se Januário “(...) estava a ver o corvo Claudino como se fosse agora”, os outros sorriem com indulgência dessa lembrança: “(...) a memória podia deturpar as coisas (...) Não era certo que ninguém se lembrava do corvo Claudino (...)?” (p. 46). A pergunta fica, ironicamente, sem resposta e com isso a verdade nos escapa mais uma vez.

Sendo a história da família Duarte Augusto pura encenação, como assumem os que a narram, e se aquilo que estes contam acerca de suas memórias pode subverter o fático, então o que relatam de sua própria morte se inscreve também num espaço de dúvida. Daí resulta que a história da Casa e de quem a habitou – tema central do romance supracitado – participa igualmente da mesma incerteza, não obstante a utilização de elementos que criam um efeito de real. Desvela-se, assim, o movimento do autor, que ao tomar como alvo de ironia sua própria obra, mostra a artificialidade da mesma, seu caráter de jogo e de representação.

Na construção da narrativa, além das histórias encaixadas e do coro de vozes nem sempre afinado, é de salientar, como importante estratégia irônica, a relação dialógica que se estabelece entre a fala de algumas personagens e discursos que se pretendem edificadas sobre a verdade. Neste pormenor, é particularmente desmistificadora a voz de Maria Badala, cujo “riso abanava a Casa, que tremia até os alicerces” (p. 179). Lutando contra o Poder, essa personagem desafia a autoridade do patrão: “Ai que mentira (...) o velho Duarte Augusto conta tudo a seu modo, mas não foi nada assim (...)”. (p. 123)

Mas Maria Badala também é, como Scherazade, uma contadora de histórias, embora suas intenções estejam mais de acordo com os propósitos de Penélope, tecelã mítica que, enquanto aguardava a chegada de Ulisses, tecia de dia uma túnica que desmanchava à noite. Mistura das duas, Maria Badala se distancia da narradora das **1001 noites** porque não procura obter, com suas histórias e reflexões, a garantia de mais um dia de vida; também não se confun-

de com a segunda, porque a desconstrução que opera visa o fazer alheio. Iconoclasta, a fala de Maria Badala investe contra discursos autoritários, que pretendem explicar a ordem natural das coisas e ignoram o potencial de mentira implícito na linguagem.

“Já isso lhe dava gozo, ouvir o seu próprio riso ribombar entre as paredes (...) Então ficava-se livre, e era bom” (p. 179). Mas as meninas, que riam com ela quando crianças, depois que cresciam mudavam, “Tanto era o peso da Casa e da lei do mundo” (p. 182). Mas Maria Badala insiste, tentando animar Virita: “Não te ponhas aí com ai Jasus. Quatro nalgas são dois cus e agora tens é de andar prá frente” (p. 183). Conta-lhe então a história de Dona Isabela Bela, relato em que o jogo de consonâncias confere ao dito uma forte tonalidade humorístico-irônica: por um lado, evidencia sua artificialidade, revelando-se a história como construção; por outro, é um índice de fruição, do gozo que advém da mera manipulação dos signos lingüísticos. Mas, como afirma Schopenhauer, o humor começa no riso e acaba na seriedade, asserção que o conto da empregada de Duarte Augusto confirma ao revelar-se como transgressão à obrigatoriedade da mulher entregar-se virgem ao marido e debochar do poder patriarcal que supõe tudo poder controlar e manter sob o domínio de sua lei: com um saquinho feito de bexiga de porco, cosido com linha, cheio de sangue de galinha e metido “em certo sítio” (p. 185), Dona Isabela Bela ludibria seu prometido, Dom Beltrão Pantaleão, que “vai orgulhar-se de mostrar o lençol a todo o reino e mais cem léguas em redor” (p. 186), exagero que pontua, ironicamente, a importância que a cultura concede(u) à castidade feminina.

Mas Virita não sabe rir das prescrições e dos preconceitos sociais. Ainda assim, Maria Badala não desiste. Enquanto faz meia e embala o berço de Tina com a ponta do pé, essa tecelã vai urdindo novas histórias e reflexões. Toma como ponto de partida a vez em que “o senhor bispo” visitou a Casa. A pena é que não sabe “contar tudo da maneira que ele disse, com aqueles modos tão sonantes mas ao mesmo tempo tão fora do mundo” (p. 209). “Pois foi assim, disse Inácio” (p. 210), passando a narrar, com a ajuda dos outros “habitantes invisíveis”, experiências que, paradoxalmente, só Maria Badala poderia relatar por serem de caráter privado. Por este viés, ironicamente se acentua, mais uma vez, a artificialidade da narrativa; a distância que o autor toma de sua obra

para, enquanto joga, mostrar o jogo em que se empenha. Estabelecido o pacto com o leitor, importa antes de tudo gozar com o texto. Que o autor confunda o lugar de onde fala e de onde constrói e comanda seus fantasmas; que as vozes se baralhem e que nem sempre tenhamos a certeza de estar escutando a fala de Maria Badala – ambigüidade que é fonte de ironia – configuram-se como mais um elemento do jogo e um momento de fruição de uma narrativa que, em seu desenrolar, vai (des)velando para o leitor seu descompromisso com a verdade, o que não significa que não questione a ordem social; pelo contrário, enveredando pelo caminho da dúvida, da ironia e do humor, *A casa da cabeça de cavalo* obtém desse viés a leveza com que questiona diversos tipos de poder, enquanto abre mão de todas as certezas.

Dentro dessa postura crítica, a visita do bispo e o que ele teria dito, então, aparecem como suportes para a problematização de algumas certezas ideológicas relacionadas com o ser e estar da mulher no mundo. De acordo com o que narram “os habitantes invisíveis” e Maria Badala, o bispo afirmara na ocasião, que “as mulheres eram a renda” que se tecia em torno do nada (p. 210). “Estava tudo aquilo escrito em livros, por doutores. Dos maiores que havia. Aquela falta, o buraco – da renda – era a única coisa essencial (...) O defeito original (...)”. (p. 211-212)

Essa suposta intervenção do prelado, aqui bastante resumida, parece retomar um certo conceito de feminilidade, bastante divulgado, o qual permite que o feminino seja “(...) percebido como um negativo do masculino, uma falta, uma falha, negativo do positivo, e não uma alteridade, um outro em si”. (Castello Branco e Silviano Brandão, 1989, p. 57)

Maria Badala desqualifica, porém, o discurso do bispo, ele “(...) que se calhar nunca tinha ido com nenhuma mulher para a cama (...)” (p. 212). Desqualifica também, por extensão, a “(...) lógica viril, amante das certezas, do falo e da fala, da simetria do significante e do significado, do masculino e do feminino”. (Branco e Brandão, 1989, p. 350)

Ainda que discorde da opinião do bispo sobre a mulher, Maria Badala reconhece: “Mas o que somos ou não decidem eles, e já assim nos tiram a voz e nos roubam o corpo” (p. 212). Essa observação parece reiterar a crítica irônica endereçada a esse ofício de ser/estar mulher num mundo construído pelo

discurso masculino, detentor de seu projeto e execução. Como é através da linguagem que se instauram todas as formas de poder, numa sociedade patriarcal, a mulher, repetidora de um discurso do qual não é sujeito, não ocupa um lugar privilegiado. Essa ordem social aparece problematizada em outro desabafo de Maria Badala: “Ai Tina, quando o cântaro cantar e o meu cão falar é que eles vão ser capazes de escutar a gente”. (p. 212)

Enquanto tal não acontece, “(...) o pauzinho deles estava em toda a parte [e eles cuidavam] que as mulheres não podiam dar um passo sem o pisarem (...) se o pauzinho deles está em toda a parte é porque não está no lugar certo (...)”. (p. 215)

Observemos a depreciação irônica do órgão genital masculino – “pauzinho” –, que não tem como alvo a parte anatômica do macho em si – os homens “eram tão bonitos com aqueles pêlos no peito e nas pernas e aquele riso deles e aquele cheiro” (p. 214) –, mas sua relação com a ideologia falocêntrica.

Se, no romance *A casa da cabeça de cavalo*, a personagem Maria Badala inclui, na elaboração que lhe dá o autor, o riso e a capacidade crítica em seu delineamento, outro tanto não se pode afirmar de Januário, cujas preocupações encaminham uma reflexão sobre o estatuto da linguagem. Escolhido pelo grupo “para assentar tudo aquilo de que se recordavam e tinham medo de vir depois a esquecer” (p. 48), decide, ingenuamente, que “Assentaria coisas simples como por exemplo nomes de pessoas, de quintas, de lugares, datas, receitas disto e daquilo, e já estava. (...) As palavras não o apanhariam” (p. 49). Mas, como veremos, apanharam. Essa personagem se enreda nas teias do simbólico buscando, em vão, os termos certos para compor o título de seu primeiro caderno que dizia respeito a um assunto concreto: a “forma de semear as hortaliças” (p. 51). Na procura de signos capazes de veicular um sentido pleno, hesita entre Hortaliças e Legumes, Semeação e Plantação, Compilação de Ensinos, Recolha, Manual e Tratado, “porque nenhum dos termos lhe parecia suficientemente abrangente”. (p. 51)

Através das dúvidas e da ingenuidade de Januário, a narrativa aborda, ironicamente, o modo específico de funcionamento da linguagem. Como lembra Paul Ricoeur, para exprimir a infinita variedade da nossa experiência, uma linguagem unívoca teria de ser infinita (mesmo não levando em conta que, ao

dizer, a palavra mata o objeto e cria um duplo). Além dessas experiências coletivas, se levarmos em consideração a necessidade de expressar as experiências individuais privadas, seria necessário criar uma linguagem infinita que, além do mais, não serviria à comunicação da experiência humana global. Dessas dificuldades decorre ser a metáfora o processo constitutivo dos próprios campos semânticos. A isso se refere também Nietzsche quando afirma serem nossos conceitos construídos à base de analogias, anulando-se as diferenças do que se reúne sob o mesmo signo. “Acreditando saber algo das coisas mesmas” (Nietzsche, 1978, p. 47) e esquecendo que nossos conceitos são metáforas consagradas pelo uso, homem pode ter a ilusão de estar-se comunicando plenamente.

É a essa ilusão, que atende ao desejo de plenitude e de centramento do sujeito, que a perplexidade e a ingenuidade da personagem Januário nos remetem. Em outro registro, porém, ao tomar como alvo da ironia a própria linguagem, a narrativa pontua a impossibilidade de qualquer discurso ser tomado como cópia da realidade, questão que aparece colocada já no primeiro capítulo do romance. Aqui, pelo viés do humor e da ironia, a narrativa aborda o caráter convencional que embasa a instituição de uma língua de cultura. Analisando o nome “Da Cabeça de Cavalo”, a voz que, de início, se encarrega da narração e que designaremos por N1 (vários narradores se sucedem ao longo do romance, estratégia irônica pela qual se privilegia a diversidade de pontos de vista), considera-o “ajustado, embora um nome possa não coincidir com aquilo que anuncia” (p. 21) – observação que se enquadra no que acima foi dito sobre o modo de funcionamento da linguagem. Remetendo, ainda, ao aspecto cumulativo de que se pode revestir um significante ao somar novas significações ao longo do tempo, o mesmo narrador informa que, do mesmo modo que o nome da Casa se originou da cabeça de cavalo incrustada em uma de suas paredes, “o nome plausível de Casa das Bocas”, que “cresceu também naturalmente para outra casa”, nasceu “das bocas do telhado que na altura ninguém pensou chamar de goteiras” (p. 22). Nesse trecho, o (des)velamento do caráter histórico da linguagem se faz, também, através dos modalizadores “plausível” e “naturalmente” que acentuam, pelas avessas, a importância da cultura na criação de sentidos e de representações.

Consciente disso, o autor delega voz a narradores que colocam em questão explicações autoritárias que desconsideram o potencial de mentira implícito na linguagem., conforme analisamos anteriormente. Em sintonia com essa consciência e com o humor que já assinalamos em vários trechos, a narrativa envereda pelos caminhos do metafórico e do metonímico, propondo significações provisórias e sempre um breve sentido, e dizendo, paradoxalmente, o que não é verbalizado. Ao assumir-se como construção, jogando com as aparências e expondo-se como fabulação – aspectos claramente percebidos em obras que, como o romance de Teolinda Gersão que vimos analisando, se afastam de objetivos evidentemente pragmáticos –, a literatura mostra-se muito mais autêntica que qualquer outro discurso que pretenda veicular a Verdade e/ou reproduzir o fenômeno em si.

Mas o romance parece também questionar a tendência de se considerar a linguagem, prioritariamente, sob o enfoque da informação, ignorando-se que ela é, acima de tudo, um espaço de interação, de que participam um emissor e um receptor com seus respectivos horizontes de expectativas, como salienta Eni Pulcinelli Orlandi. A não obrigatoriedade de subordinar a linguagem ao propósito de informar parece estar presente no seguinte trecho de *A casa da cabeça de cavalo*:

Cipriano Aires (...) afirmou por escrito ser verdade que a Casa nascera em campo de ouro, do amor de duas lisonjas esquarteladas com nove tórtãos e quatro bastões sanguíneos, de que foram fruto um escudo dividido em pala e meio unicórnio como timbre. (p. 23)

A essa versão contrapõe-se, meio século mais tarde, Gaspar Severino, “gritando que as lisonjas esquarteladas eram umas grandecíssimas cadelas, que fossem fornicar em campo azul prà puta que as pariu, e que, em vez de meio unicórnio, o que ele tinha a certeza de que lá existia era um corno”. (p. 25)

Essas informações, dadas por duas personagens às quais recorre N1 para estabelecer as origens da Casa, frustram o leitor que porventura procure a verdade e se preocupe em desvendar o sentido. Mas um outro, que aceite entrar no pacto de leitura proposto pelo texto, entenderá que não há sentidos pré-fixados a serem descobertos e que poderá não haver mesmo qualquer sen-

tido a desvendar; que o jogo de faz de conta permite que a fala de uma personagem possa até ser extensa para nada dizer, atendo-se o autor apenas à fruição de exercitar a linguagem sem objetivos pragmáticos. Desarmado de (pre)conceitos, o leitor poderá então entregar-se ao prazer e ao gozo proporcionados pela história da Casa, que começa mais ou menos assim...

ABSTRACT

The present work intends both to analyze narrative strategies that give Teolinda Gersão's novel *A casa da cabeça de cavalo* the configuration of representation and to highlight passages that question important aspects of our social reality.

Referências bibliográficas

- BRANCO, Lúcia Castello e BRANDÃO, Ruth Silviano. *A mulher escrita*. Rio de Janeiro: Casa-Maria Editorial. LTC-Livros Técnicos e Científicos Ed., 1989.
- FERRAZ, Maria de Lourdes. *A ironia romântica*. Lisboa: IN-CM, 1987.
- GERÇÃO, Teolinda. *A casa da cabeça de cavalo*. 2. ed. Lisboa: Publicações Dom Quixote, 1996.
- NIETZSCHE, Friedrich W. Sobre a verdade e a mentira no sentido extra moral. *Obras incompletas*. Trad. Rubens Rodrigues Torres Filho. 5. ed. São Paulo: Abril Cultural, 1978.
- ORLANDI, Eni Pulcinelli. *Discurso e leitura*. 5. ed. São Paulo, Cortez; Campinas, SP: Editora Universidade Estadual de Campinas, 2000.
- RICOEUR, Paul, DETIENE, Marcel et al. *Grécia e mito*. Lisboa: Gradiva-Publicações, Ltda, 1988.
- SCHOPENHAUER. *En sus páginas*. Org. Pedro Stepanenko. México: Fondo de Cultura Económica, 1991.

