

# A CASA DA CABEÇA DE CAVALO: A MORTE COMO LUCIDEZ

*Maria Theresa Abelha Alves\**

## RESUMO

O romance de Teolinda Gersão, *A casa da cabeça de cavalo*, mesclando variados modelos narrativos, tais como o romance de folhetim, a narrativa fantástica e a metaficção historiográfica, propõe uma nova perspectiva para os fatos e os conceitos consagrados pela lógica e adota, como estratégia desconstrutora, o lúdico e o humorístico, ao discursar sobre a morte e sobre a História.

**Palavras-chave:** Ficção portuguesa contemporânea; Humor e morte; Narrativa fantástica; Jocosidade.

(...) para o Ocidente a relação entre o espaço, o olhar e a linguagem não é uma relação fortuita: antes é constitutiva, mas igualmente não é óbvia: pois o que constitui costuma, ao menos entre nós, ocidentais, permanecer longamente na sombra – até que um dia, e como se fosse de repente, um movimento mais agressivo o põe na luz (...). (Campos, 1990, p. 15)

O romance *A casa da cabeça de cavalo* (Gersão, 1995) procura trazer à luz precisamente o que permanecera longamente na sombra. Para tanto propõe, de saída, uma perspectiva nova, uma inusitada relação entre o espaço, o olhar e a linguagem, dando direito à voz a seres definitivamente mergulhados no silêncio: os mortos da Casa. Porém a linguagem, relacionada diretamente à visão e ao referente (olho e espaço), insere-se na dialética imposta pelo curto-circuito ótico: ver e ser visto. No âmbito dessa interação, a proposta do romance também é nova: dar visibilidade aos habitantes invisíveis da Casa.

---

\* Universidade Estadual de Feira de Santana.

Tal proposta desestabiliza conceitos e preconceitos, assumindo uma relação irônica com a morte e suas representações culturais e simbólicas: morte como fim, morte como culminância do caráter perecível de tudo (tomamos aqui ironia no sentido que lhe deram os gregos, isto é, modo de perguntar, de pôr em questão). Em contrapartida, adota a perspectiva da morte como introdutora nos mundos desconhecidos, morte, portanto, como revelação, conhecimento, porta para a outra vida: *mors janua vitae est*. Não é por acaso que “todas as iniciações atravessam uma fase de morte, antes de abrir acesso a uma vida nova” (Chevalier & Gheerbrant, 1973, v. 3, p. 242), morte, em suma, como potência regeneradora que faz viver, que gera de novo. Nesse sentido, a morte, no romance, conjuga-se à força criadora da linguagem. Não foi inocente a escolha efetuada pelos demais mortos para que Januário fosse o primeiro a narrar, ele que tomava notas num caderno para evitar o esquecimento das coisas, ou seja, para não as deixar morrer. Iniciando a narração das histórias da Casa, Januário faz jus a seu nome.

A lógica ocidental, a despeito das recentes descobertas da física, ainda se estrutura de maneira cartesiana, baseando-se em três princípios formais: o princípio da não-contradição, que acredita que duas contradições mutuamente se anulam, o princípio do terceiro excluído, que julga não ser possível a existência de um intermediário entre as polaridades de tipo sim e não, ser e não-ser, e o princípio da identidade, que advoga que uma coisa é somente o que ela é, não podendo ser outra coisa, ao mesmo tempo. Tais princípios decorrem do fato de que a lógica formal se fundamenta na representação da matéria a partir da experiência sensória. Sabemos, hoje, que muitas vezes nossos cinco sentidos nos enganam, limitando nossa percepção, tornando-a deficiente. Aos três princípios da lógica formal, a física moderna sobrepôs três constatações axiomáticas que condicionam a existência de todos os sistemas: relação de antagonismo, relação de contradição e princípio de antagonismo. A primeira especifica que todo sistema é função de forças antagônicas capazes, ao mesmo tempo, de se atraírem e se excluírem. A segunda reconhece a presença simultânea da homogeneidade e da heterogeneidade de modo que cada um desses movimentos contrários chegue a uma completa realização, pois que convive com o movimento oposto. A terceira demonstra que, para uma energia se manifestar, é necessário que passe de um estado de potencialização para o de atualização, o que é possível pelo fato de que cada energia possui sua antagônica: quando uma se atualiza, a outra, concomitantemente, potencializa-se (Weil, 1989, p. 22).

Em carta escrita a Einstein sobre as origens da guerra, logo após ter o físico demonstrado que a matéria é energia, a partir da fórmula  $E = mc^2$ , Freud estabeleceu uma relação entre amor e ódio, atração e repulsão, vida e morte, demonstrando uma ação ao mesmo tempo confluyente e contrária dessas polaridades, acreditando que dificilmente o instinto de vida – Eros – poderia operar isolado do instinto de

morte – Thanatos. Freud acreditava que a ação concorrente e simultânea dos dois instintos era o que dava origem à variedade de fenômenos da vida. Freud demonstrou que os dois instintos eram aspectos da energia. A heterogeneização leva a Eros, é vida, a homogeneização leva a Thanatos, é morte. A heterogeneização pressupõe diversidade, que pode ser também a diversidade de eventos e de idéias, a homogeneização pressupõe a repetição, a permanência em esquemas, a monotonia (Weil, 1989, p. 24-25).

O romance de Teolinda Gersão parece compactuar da opinião freudiana de que os dois instintos antagônicos, de vida e de morte, interagem mutuamente. Parece ainda adotar as constatações axiomáticas da física moderna em detrimento dos princípios da lógica formal, pois coloca em xeque a lógica ocidental que nesta se baseia e que se subdivide em três: a lógica binária que se estrutura a partir da alternativa: ou isto ou aquilo, a lógica falocêntrica, que se orienta a partir da atribuição ao homem da ação e do direito de legislar, e, à mulher da sensação e do dever de obedecer, e a lógica cristã, que se pauta em rígidas noções de certo e errado. Desconstrói a primeira lógica pela adição: isto mais aquilo, a segunda, pela consciência da personagem Maria Badala, a terceira, pela certeza de que tudo é questão de perspectiva, porque, dependendo do estado de consciência, o sujeito apreciante e cognoscente percebe a mesma realidade de modo diferente, ora de um jeito, ora de outro, mas cada qual verdadeiros. Simultaneamente, o romance, indiretamente, propõe duas grandes questões: será que existe outra função cognitiva que possibilitaria ao homem perceber, ao mesmo tempo, o atual e o potencial, o homogêneo e o heterogêneo, e será que a energia vital seria capaz de se perceber, fugindo à dualidade eu não-eu?

A psicologia tem nomeado e caracterizado cada estado de consciência. Sendo assim, determinou como “consciência de sono profundo” aquela em que não se registram sonhos e o ego desaparece, de modo que a consciência volta ao seu estado genuíno de unidade com a consciência cósmica. O sono profundo revigora, como um reabastecimento energético, e, ao nível simbólico, é morte. Como “consciência de sonho”, aquela que ocorre quando se sonha. É uma consciência, como o demonstrou Jung, que se operacionaliza mediante o valor de arquétipo atribuído às imagens oníricas. O arquétipo seria um potencial energético que adquire valores simbólicos dentro do quadro referencial e cultural do sonhador. No romance **A casa da cabeça de cavalo** muitos episódios são narrados como se os personagens envolvidos estivessem sob o estado de consciência de sonho, é o caso, por exemplo, da percepção do tempo entre a visita que Filipe fizera a Duarte Augusto para lhe pedir a mão de Virita e o casamento de Filipe com a irmã da pretendida: “O tempo intermédio passou tumultuoso e confuso, para uns com a velocidade dos sonhos, para outros com a lentidão dos pesadelos” (Gersão, 1995, p. 101).<sup>1</sup> É interessante registrar que a idéia de

---

<sup>1</sup> Todas as citações seguintes serão indicadas apenas pelo número de página dessa edição.

morte que perpassa toda a obra vem simbolizada por uma de suas imagens arquetípicas: o cavalo. Como “consciência de devaneio” foi considerado o estágio perceptivo em que há total receptividade, propiciando associações livres que vinculam presente, passado e futuro, realidade e fantasia e, por isso mesmo, suscitando idéias criativas. A narração que Ercília faz da viagem de Virita aos parques de Vichy reencena o devaneio ou a consciência de devaneio, que virá a ser a de Virita, entre a memória das obras românticas que sua vida frustrada não reproduzira e a recordação das lições de francês que tomara com Filipe, quando ela era a boneca azul que enfeitava a Casa, quando ela ainda não precisava de um brinquedo, a boneca de porcelana, para ver-se representada (p. 226-231). Nos estados de sonho e de devaneio, o inconsciente e o subliminar têm morada certa e se deixam verificar, tornando-se evidentes. Ocorre o oposto no estado de “consciência de vigília”. Nesse estado, o inconsciente e o subliminar permanecem longamente na sombra. Há um estado de consciência que é intermediário entre a consciência individual em vigília e a consciência cósmica. Trata-se do estado de “consciência de despertar”, cujo nome tem valor imagístico, pois se trata do despertar da consciência, para, finalmente, a percepção atingir seu mais perfeito e completo desempenho, no nível da “consciência transpessoal ou cósmica”, quando se dá a integração de todos os demais estados de consciência, e a oposição matéria e psiquismo se percebe e se vive como uma única e indivisível realidade. Para tornar obscena a cena quotidiana obscurecida pelo consciente sempre vigilante, isto é, para torná-la manifesta, para exibi-la despida dos preconceitos que a relegaram ao nível do inconsciente, Teolinda Gersão não poderia utilizar a “consciência de vigília” que é o estado de consciência mais conhecido, pois é o que comanda a percepção de quem está acordado, pois nesse estado de consciência há o esquecimento completo do que se passa nos demais estados. Para que a visão de seus personagens fosse mais abrangente, concebeu-os no mais absoluto sono profundo, concebeu-os mortos. A eleição de narradores mortos se justifica porque, no estado de percepção transpessoal, eles estariam aptos à revelação da história da Casa, da história de seus antepassados, e da história de si mesmos.

Estes estados superiores de consciência já tinham sido observados pelos indianos quando estabeleceram a hierarquia dos *chakras*. O sétimo *chakra* é o nível energético da consciência cósmica e se distingue pela eliminação das dualidades que são geradas por ilusões perspectivas. Neste nível, que é o da dimensão dos mortos em supraconsciência ou consciência-cósmica concebidos por Teolinda Gersão, o mesmo pode ser igual ao seu contrário, motivo por que as versões múltiplas da história da Casa mutuamente se confirmam e mutuamente se repelem, motivo por que narrativas e seres sofrem constantes metamorfoses, sem, no entanto, ficar negada plausibilidade a uma ou outra versão, a uma ou outra perspectiva, a uma ou outra visão. Isto ocorre porque nesse estágio de consciência “a totalidade é vivenciada

sem separação; o perciente, a percepção e o objeto percebido são vivenciados como unos” (Weil, 1989, p. 92).

O romance de Teolinda Gersão, por questões operatórias, adota não a tese de desintegração e desaparecimento total da pessoa após a morte e, sim, a da morte como passagem de uma dimensão à outra, pois as leis que regem a energia (e a energia vital não se rege por leis diferentes), “implicam num antagonismo fundamental, com causalidade recíproca: a potencialização e a atualização. Dessa forma, nenhum sistema atualizado morre, mas se potencializa” (Weil, 1989, p. 99). Para sedimentar a idéia de que a morte é apenas uma passagem para outra dimensão, os personagens surgem, no capítulo “Alguns habitantes invisíveis” em ação, como os personagens épicos. No entanto suas ações são as do heroísmo do cotidiano, as ações do dia-a-dia de qualquer um:

Ercília acabou agora de alinhar as cartas sobre a mesa e susteve-se um instante, antes de as voltar. Sentindo como era suave estar ali, deitando cartas, conversando, contando histórias, a tia Carmo agarrada à costura, como sempre estivera, na cadeirinha baixa ao pé da janela, o tio Inácio lendo um almanaque e fumando, ao lado do candeeiro de pé alto, Paulinho sentado no tapete, a brincar com o grilo, o avô Januário abrindo uma caixa de papéis e começando a pô-los em ordem, a prima Horária entretida lá em baixo com a Maria Benta, sem dúvida a arrumar as prateleiras da cozinha. (p. 29)

É importante notar que os verbos do trecho acima estão, de preferência, no gerúndio ou no infinitivo precedido da preposição a, o que sugere ação continuada, num presente duradouro e durativo, em que os personagens se libertaram do jugo da temporalidade, pois “o tempo não lhes custava a passar” e, na parede, “havia um relógio de cuco que não batia” (p. 29). Nesse presente contínuo, os personagens se libertaram também dos hábitos necessários à sobrevivência, como o hábito do descanso e da alimentação, pois já não precisavam “de dormir e alguns objectos, como por exemplo, camas, se lhes tivessem tornado inúteis. Estavam libertos também das refeições, mas tinham concordado em manter, a meio da tarde, o ritual do chá” (p. 29-30). Como a alimentação já não é necessária, o bule e as chávenas se servem vazios, numa mímica que apontaria para o absurdo significativo se não fora a restauração do sentido mais antigo da comensalidade: o ágape como comunhão, a mesa como o espaço de exposição de idéias, de troca de experiências, de interdiscursividade. A cerimônia do chá serve para demonstrar que a vida em outra dimensão possui lógica própria, uma lógica outra em que a loucura e as excentricidades são permitidas, em que as desavenças e contrariedades familiares cederam lugar à harmonia e à compreensão próprias do estado de consciência transpessoal. O chá da tarde é, portanto, um simbólico ritual que enseja uma “festa íntima, com uma espécie de alegria partilhada” (p. 30) onde todos os mortos da Casa “estavam cheios de atenção uns pelos ou-

tros, cheios de paciência e de perdão” (p. 30). Na dimensão outra em que se encontram, cada personagem sabe que

Toda loucura teria cabimento (...) cada um deles assumia tranqüilamente uma qualquer excentricidade de que sempre fugira – tinham deixado, finalmente, de correr atrás de si e dos outros, não policiavam nem julgavam (...) Estavam lá, absolutos e perfeitos como objetos, fazendo parte de tudo o que existia. (p. 30)

Isso porque, como no estado de consciência de sono profundo, o ego de cada um desapareceu totalmente e a consciência voltou a seu estado próprio de unidade absoluta com o cosmo. Nesse nível transpessoal, o que a lógica formal insiste em chamar de absurdo deixa de o ser, ganhando hora e vez. Assim o bule e as chávenas podem estar vazios e serem servidos à hora do chá, (p. 30) assim um vestido de ir à missa aos domingos pode ser encontrado, amarfanhado, dentro do bule, (p. 31) assim o chapéu-preto, posto sobre o quebra-luz do candeeiro, pode se mexer e “dar um salto de cima do candeeiro para o chão”, (p. 31) assim o vizinho Cerdeira pode aparecer no campo semeado, metamorfoseado em porco (p. 32).

Nesse nível, a *coincidentia oppositorum* entre sim e não, cheio e vazio, ganhar e perder, verdade e mentira era possível, porque os habitantes invisíveis da Casa compreenderam que a realidade deles e de suas referências estava “cheia de possibilidades insuspeitadas” (p. 33). E se tudo podia ser igual a si mesmo e a seu contrário, “ninguém limitava as coisas e as forçava a caberem em definições. Era possível afirmarem algo e logo a seguir o contrário” (p. 32). E porque a realidade insere infinitas possibilidades, “cada um podia desdobrar o seu sonho, a sua interrogação ou o seu desejo. E o que quer que dissessem, ninguém iria dizer que mentia, ou que nada disso era possível” (p. 33). Assim, cada episódio é passível de um raciocínio, no mínimo, duplo, é passível do jogo da antilogia que exprime “a eterna ambigüidade de todos os juízos formulados pelo espírito humano: tudo pode ser apresentado de duas maneiras opostas” (Huizinga, 1971, p. 170).

Trata-se de uma intencional desconstrução da lógica formal pela aceitação da múltipla imponderabilidade, típica do ludismo. Não é por acaso que, constantemente, o romance alude a questões do jogo. No início do capítulo 3, Ercília aparece pondo cartas na mesa. No final do mesmo capítulo, surpreendemos a personagem a “tirar” as cartas do baralho do Tarô. Todo o capítulo transcorre no intervalo entre o pôr e o tirar as cartas, portanto, no tempo do jogo. Se o Tarô é um jogo de adivinha, objetivando a plena significação, é sintomático que Ercília o jogue, segundo as intenções dos demais personagens mortos, sintomático é também o fato de que ela “tira” muitos arcanos, mas não a carta da morte. Nesse mesmo capítulo, pela consciência transpessoal dos personagens, o tempo, na sua pedagógica tripartição, é também considerado um jogo: “Também o tempo era um jogo. Simultaneamente perdido e

ganho. Só que essa era uma verdade que, enquanto estavam vivos, não sabiam” (p. 35). Ainda no capítulo 3, diz-se que Inácio e Januário “tinham jogado toda a vida como se ganhar significasse uma mudança” (p. 35). E Ercília descobre que “ganhar ou perder não mudava nada. Era esse o segredo dos baralhos. Como se estivessem viciados à partida” (p. 35).

Mas não é somente neste capítulo que se expressam questões concernentes ao jogo. Fernando J. B. Martinho (1999, p. 214) já expusera o papel fundamental que o jogo adquire no romance. Assim o capítulo 4 se intitula “O vício das histórias”, o que coloca o contar, o narrar, como um vício, no mesmo terreno do jogo, sublinhando ainda que a arte de contar, ela própria, é um jogo: jogo que se inicia com o pacto da leitura ou da audição atenta e consentida que, a todo o momento, o romance referencia, fazendo cada um ser narrador e ouvinte das histórias da Casa, fazendo cada um ser viciado neste jogo, pois “Podia contar cada um por sua vez, como num jogo” (p. 37), a sua história e, por conseguinte, a história de sua vida e de sua morte, a história da Casa e da Nação.

É como se estivessem jogando em campos diferentes, que recortam os perfis dos personagens que são os antepassados daqueles invisíveis que narram. Os antepassados são lembrados em situação de *agon*, que os colocam em territórios opostos, na zona conflitiva do jogo: Maria do Lado *versus* Virita, Floriano *versus* Filipe, Duarte Augusto *versus* Umbelina, *versus* Filipe, *versus* todos os demais habitantes da Casa em seu tempo. Duarte Augusto jogava, no seu desempenho familiar, segundo a esposa Umbelina, que tentara compreendê-lo em vão, um jogo que “era sem regras” (p. 92).

Mas o jogo do contar tem regras. O “vício das histórias”, entranhado nos personagens, tem suas regras definidas no quinto capítulo: fazendo jus ao sentido etimológico de seu nome, “Januário começava e cada um podia interromper quando quisesse, dizendo o que nesse instante lhe viesse à idéia” (p. 58). Quem estivesse narrando podia usar a imaginação, pois “não tinha importância se em algum momento inventasse”, (p. 59) mas a invenção era permitida somente se os narradores “não se lembrassem de outros dados” (p. 59).

Os historiadores da chamada história das mentalidades puderam focalizar temas que eram considerados impróprios para a história, como as diversas formas de sensibilidade física e espiritual, como a morte que foi exaustivamente estudada por Philippe Ariès que demonstrou que, da Idade Média ao século XVIII, predominou no Ocidente católico uma certa relação de proximidade entre vivos e mortos, denominando tal época como a da “morte domesticada”, que se distinguia pela assistência dos vivos mais próximos: “Parentes, amigos, irmãos de confrarias e vizinhos acompanhavam no quarto dos moribundos seus últimos momentos (...) os enterravam nas igrejas que freqüentavam ou em cemitérios contíguos integrados à vida da co-

munidade” (Reis, 1991, p. 73). Em dois momentos do romance a “morte domesticada” se faz presente. O primeiro quando Januário conta a sua versão da própria morte. Jazia ele no andar de cima da Casa e a vida persistia no andar de baixo, o que confirma a proximidade entre os vivos e os moribundos. O segundo quando Inácio reconstitui a celebração prévia de sua morte, demonstrando que era um clima de festa que acompanhava o ritual de passagem, pois o barulho era preferido ao silêncio, porquanto era visto como um facilitador da relação natural-sobrenatural (Reis, 1991, p. 105):

Até nos funerais se divertiam, pensei, porque todas as ocasiões em que se reuniam eram assim, cheias de riso, até nos funerais. Sorri também, aprovando, participando de algum modo na alegria, ouvindo as gargalhadas que subiam, cada vez mais alto.

Então dei conta de que era realmente um funeral que celebravam, e de que esse funeral era o meu. (p. 39)

Completando o quadro de sua morte, Inácio prossegue:

Toda a gente circulava em volta, parentes, vizinhos, amigos, desfilavam, falando baixo, deixando cartões de visita na entrada, as mulheres vestidas de preto, mas o ambiente era alegre, alguém pôs até música de dança e ninguém chorava, era um misto de enterro e de festa, mas a parte da festa era sem dúvida a mais forte. (p. 39)

Ariès ensinou que dois procedimentos eram necessários para que a morte fosse domesticada, de um lado ela devia ocorrer entre os familiares, de outro, ela devia se tornar pública, de modo que o moribundo se tornasse o centro das atenções (Ariès, 1989, v. 1, p. 21). A narração da morte de Inácio por ele mesmo obedece às características da “morte domesticada”. O relato de Inácio também corrobora a crença na “morte anunciada”, que se baseia no pensamento de que é possível a premonição da morte. É o que ocorre quando Inácio teme não morrer a tempo de se completarem todas as cerimônias fúnebres previstas, pois “já tinha estado em outros enterros (...) e conhecia todos os detalhes do processo”, (p. 39-40) e estava sentindo o aproximar de seu fim.

Assim como a “morte domesticada”, a “morte anunciada” era considerada positiva, uma vez que permitia ao moribundo reconciliar-se com Deus e com os homens. Para a reconciliação com o sagrado, o padre era convocado e o morto era levado à Igreja. Inácio, ao reconstituir seu funeral, alude a esta prática: “Daqui a pouco nasce o dia, (...) porque já as janelas clareavam, vão chegar os gatos-pingados, levar-me à igreja” (p. 39). Para a reconciliação com os humanos, o moribundo tinha que deixar em dia suas contas, o que ele fazia mediante o testamento, porque “a disposição dos seus bens, e não apenas *ad pias causas*, mas entre os herdeiros, tornara-se um dever de consciência” (Ariès, 1989, v. 1, p. 208). Essa questão é um assunto que o ro-



mance de Teolinda Gersão recupera, apresentando a reprodução de testamentos de dois antigos habitantes da Casa: Tiago Damião e Dona Sebastiana Joaquina (p. 26-27).

Se a morte anunciada era positiva, Ariès demonstrou que a “morte repentina” não o era. O romance também focaliza esse tipo de morte: a do menino Paulinho, morte nefasta de que era bom esquecer, por isso Horária “pôs um dedo nos lábios e fez sinal que não falassem” (p. 40). A morte do menino se dera por afogamento, “fora diferente, e abalara profundamente a Casa” (p. 40).

O historiador francês pôde observar que entre os estereótipos da morte se encontra a crença de que os mortos dormem um sono profundo, de modo que a distância entre a morte e a vida não é sentida radicalmente. Segundo suas pesquisas, “Se os mortos dormiam, era em geral em jardim florido” (Ariès, 1989, v. 1, p. 27). Tal concepção está presente no relato de Maria do Carmo, a bordadeira, sobre sua morte:

o mundo era transparente e sereno e agora eu seguia por um campo, era verão e eu caminhava no meio de um campo de flores, que de repente ficavam fora da minha vida.

E uma última frase, repetida, me atingia, como atirada atrás de mim, antes de desaparecer: “Montanhas de flores no fim do verão”, “montanhas de flores, no fim do verão”. (p. 38)

A história das mentalidades pôde constatar, quer nas cerimônias de assistência aos moribundos, quer nos rituais de supultamento, a existência de uma “geografia social dos mortos” (Reis, 1991, p. 24). O romance de Teolinda Gersão não se furta a desenvolver este aspecto, pelo contrário, poder-se-ia dizer que os mortos se definem pelo seu lugar social. Assim Duarte Augusto é o pai, o dono, o senhor. Seu nome de rei e de imperador é signo motivado que diz de seu lugar social. Assim também se configura o estrangeiro Filipe, o “invasor da Casa”, que é surpreendido de sapatos rotos e bolsa vazia, o que justifica o casamento por interesse que contrai com Maria do Lado, transformando-se em herdeiro. As “meninas” da Casa se surpreendem nos papéis sociais desde sempre atribuídos à mulher: o cuidar bem da Casa (Maria do Lado), o bordar e o esperar (Carlota e Maria do Carmo), o fazer-se bonita para seduzir (Virita), a ociosidade complacente de quem não tem lugar (Eugênia), o zelar pelos outros (Maria Badala), o cozinhar (Maria Benta). No romance há os que mandam e os que são mandados. Há os detentores de bens e os despossuídos. Há os que sabem ler e escrever e os analfabetos. Há os homens e suas leis falocráticas e as mulheres prisioneiras dos papéis marcados que lhes foram atribuídos pelos homens.

Outra constatação de Philippe Ariès se reporta a duas espécies de sobrevivência para os mortos: a escatológica e a da memória. O romance focaliza a segunda, quando cada personagem rememora seu passado individual e o passado coletivo da Casa e da Nação. É a memória de cada qual que dá sobrevida a cada um, porque, co-

mo Januário exemplifica no capítulo 5 – “Os cadernos de Januário” – a morte nada mais é do que a perda da memória que torna o ser incapaz de proferir respostas às perguntas simples do cotidiano, incapaz de atentar nas pequenas coisas, incapaz de decodificar as metáforas.

O romance também alude à morte a partir das referências simbólicas. É aí que se define o motivo do cavalo que dá nome à Casa. Do cavalo se diz que:

era uma cabeça escura, voltada para leste (p. 13), era um corpo vivo e sexuado (p. 13), entrava e saía livremente da Casa (p. 13), sombra escura (p. 14), um cavalo sem idade, que em cada primavera renascia (p. 15), tinha olhos cegos, vazados e mortos (...) cada um olhando um lado das coisas, e a visão de ambos somando talvez uma verdade inteira (p. 15), o cavalo era negro e louco (p. 15), simulava habitar a Casa, mas o seu verdadeiro lugar era em precipícios e desfiladeiros (p. 16), começa a andar furtivamente, tremendo de alegria (...) Resfolegando de prazer (...) até não haver diferença entre ele e a noite. (p. 17)

Simbolicamente, o cavalo é animal associado às trevas do mundo ctônico, considerado filho da noite e do mistério, é portador da morte, é símbolo do inconsciente, é detentor de poderes mágicos e de clarividência. O mito do cavalo alado se associa ao das fontes onde se banham as musas, e, portanto, ao despertar do imaginário. Pela valorização negativa dos símbolos ctônicos, o cavalo da morte é negro. Pela rapidez de sua corrida, é associado ao tempo, atravessando todas as estações, principalmente o inverno, sem se danificar, por isso é também portador da vida, do renovo da primavera. O cavalo negro é também imagem da impetuosidade do desejo (Chevalier & Gheerbrant, 1973, v. 1, p. 350-365). O cavalo que dá nome à Casa é descrito de modo a referendar todas estas representações simbólicas. Sua presença se justifica como símbolo da morte e da passagem do tempo, como símbolo da liberdade do imaginário, pois disso dão prova as muitas pequenas histórias que compõem o romance, como símbolo da impetuosidade sexual, já que todas as histórias narradas dizem do desejo satisfeito ou frustrado, e como símbolo do renovo que dá vida à natureza morta.

Com os saberes retirados de muitas áreas do conhecimento: antropologia, história, psicologia, o romance, colocando os mortos em discurso, joga com os vários discursos com que a humanidade tem falado da morte. Mas joga também com modelos de narrativa. Sendo assim, atribui ao “discurso fantástico” as questões concernentes à morte.

Todorov, em seu já clássico estudo sobre o fantástico, estabeleceu a definição deste gênero a partir das seguintes coordenadas: hesitação do personagem e do leitor pela ambigüidade entre realidade e sonho que acompanha a aventura, motivada pela impossibilidade de explicação do acontecimento pela lógica formal. O teórico também demonstrou que o fantástico consiste numa maneira própria de narrar.

Assim, há que combinar certos efeitos de linguagem: emprego do discurso figurado como se fora literal, abuso da utilização de hipérbolos para levar ao exagero como fruto de uma percepção superlativante, emprego de modalizações que tendem ou à não afirmação categórica dos fatos ou a uma indefinição das instâncias de percepção, abuso de referências temporais para sugerir a irrupção repentina do acontecimento, confluindo todas estas formas de dizer para o fato de que qualquer causalidade é posta em questão por se mostrar deficiente. O primeiro capítulo está cheio de tais marcas de fantástico, como as seguintes:

O dorso, a garupa e as patas não eram visíveis, como se tivessem sido devorados pela Casa (p. 13)

Havia quem dissesse que o cavalo era de bronze (p. 14)

Entrava-se deste modo (...) no domínio inquietante das aparições: um momento antes, em determinado lugar, ainda nada está, mas de repente, nesse mesmo lugar, “outra coisa” acontece. (p. 16)

Tais marcas da elocução fantástica são detectadas, ao longo da narrativa, tanto nos acontecimentos, quanto nos personagens. Tudo conflui para referendar que “o fantástico é ruptura da ordem estabelecida, irrupção do inadmissível no seio da inalterável legalidade cotidiana” (Caillois, 1965, p. 161). No entanto, a cômoda etiqueta de romance fantástico não cabe ao romance de Teolinda Gersão, nem “pelo facto de que os que vão ser os narradores das múltiplas histórias de que o livro se compõe não pertencerem mais ao chamado número de vivos” (Martinho, 1999, p. 213), nem pelas inúmeras citações de procedimentos retóricos e “temas” do fantástico, como, por exemplo, as metamorfoses (o romance encena várias metamorfoses: a do Cerdeira em porco, a do corvo em cão doméstico, a do pé de Virita em pé de cadeira de vime), a existência de seres sobrenaturais (além dos mortos, personagens e narradores, o romance focaliza as bruxas e seus feitiços e encantamentos, mediante as histórias narradas por Badala), a apoteose das visões (todo o romance se tece a partir das múltiplas visões que cada um tem dos acontecimentos). Se no romance estes chamados “temas do eu” (Todorov, 1975, p. 115) estão presentes, presentes também se fazem os chamados “temas do tu” (Todorov, 1975, p. 133) que colocam no centro dos interesses os motivos ligados à sexualidade. Assim temos os triângulos amorosos, no âmbito do enunciado, quer reais, como o representado por Filipe, Maria do Lado e Virita, quer hipotéticos, como o representado por Duarte Augusto, Gaudêncio e Umbelina. Assim temos o ciúme hiperbólico que gera o sadismo, no espancamento de Umbelina por seu marido. Assim temos a associação do gozo sexual ao demônio (como na história do intercurso da bruxa).

A despeito de serem constantes as marcas de fantástico no romance, por que não etiquetá-lo neste gênero? A resposta parece evidente: trata-se de mais um

jogo proposto pela obra. O romance se constrói como espaço lúdico em que se põem na mesa, como cartas a serem embaralhadas, vários modelos de narrativa e várias cenas literárias que se recuperam por citação e paródia, pois a intenção irônica do romance também se depreende deste jogo feito com a própria literatura. Os efeitos de citação não ficam, pois, apenas no fantástico. Há citação e paródia das viagens narrativas do século XIX. Assim, a viagem de Filipe e Floriano, no capítulo 6, reencena **Vinte horas de liteira**, de Camilo Castelo Branco. A presumível história de Filipa Rapada retoma, parodisticamente, as histórias de folhetim concernentes às questões de filiação e também os contos populares, nomeadamente **Cinderela**, no detalhe da perda do sapato. A **Bíblia** também é citada, tanto na cena em que Duarte Augusto dá Maria do Lado em casamento a Filipe, no lugar de Virita, a pretendida, parodiando a célebre troca de Raquel por Lia efetuada por Labão para ludibriar Jacó, quanto na apropriação da frase do **Eclesiastes**: “Cada coisa a seu tempo”. A parenética é também objeto de jogo e paródia, na fala do Bispo acerca das mulheres. A cena de Penélope sempre a bordar à espera do amado se reproduz na história protagonizada por Carlota, e o famoso poema “Quadrilha” de Carlos Drummond de Andrade se retoma, quando se narra que “entre Maria do Lado e Filipe se manteve sempre a presença perturbadora de Virita” (p. 106) e que esta “não casou nunca, embora em duas ocasiões tenham pedido a sua mão – em nenhum dos casos o pretendente foi Floriano, que casara entretanto com a Manelinha Ancila, da Quinta da Fidalga, em Chão do Vento” (p. 106).

O romance também parodia os romances contemporâneos que, na senda da Nova História, promovem o “passatempo do tempo passado” (Hutcheon, 1991, p. 141). É, portanto, como passatempo, com humor e jocosidade, que se estrutura esta metaficção historiográfica, que compreende um tempo concreto que vai de 1834, “depois da partida de D. Miguel para o exílio e dois meses depois da Convenção de Évora Monte” (p. 59), quando o estrangeiro Filipe chega à Vila “e inesperadamente casou com Maria do Lado, que era ao tempo a filha mais velha da Casa da Cabeça do Cavallo” (p. 59), até 1910, data do casamento de Armindo, pouco antes, portanto, da proclamação da República.

Há, como se vê, um entrelaçamento de duas histórias: a pública, marcada por acontecimentos factuais da Nação e a privada, pelos que ocorrem na Casa. Numa representação a um só tempo metonímica e paródica, os fatos públicos se refletem nos privados: as invasões francesas repercutem na história da Casa de três modos: pela presença do francês Filipe, que também invade a Casa da Cabeça de Cavallo desestabilizando-lhe o cotidiano, pelas medidas de proteção tomadas por Duarte Augusto, e pela humorística resistência que investe contra as tropas francesas que, na verdade, são parentes vindos de uma freguesia distante para visitar os da Casa. De igual modo, a transmigração da família real para o Brasil ecoa no exí-

lio de Gaudêncio para Pernambuco, o que deixa para sempre Carlota na condição de Penélope.

O romance joga com a “verdade oficial” ou “mentira oficial” fornecendo do mesmo fato várias versões. Sobre a transmigração da família real são postas, lado a lado, as duas hipóteses: a família real fugiu de Portugal por medo, a família real fugiu para salvaguardar o trono (p. 133-134). Tanto a história pública quanto a privada são averiguadas a partir das diferentes opiniões suscitadas, o que traduz a maneira contemporânea de pensar a história, não como verdade incontestável, mas como versões possíveis.

Encena ainda procedimentos da Nova História, quando sugere que as lacunas deixadas pelos fatos e documentos podem ser preenchidas pela invenção de cada um dos narradores encarregados de fazer a história da Casa. O romance também convoca a História das Mentalidades ou História Cultural, reconstituindo o tempo cronológico abarcado, a partir de sabores, aromas, modas, credices, aforismos, parlendas. Focalizam-se assim o tipo de alimentação (p. 64), os remédios e mezinhas caseiras (p. 71), os encantamentos e bruxedos (p. 135), as credices das lava-deiras (p. 137), a festa e a moda (p. 55-56).

Assim como as histórias circulam pela voz dos mortos, assim as formas narrativas circulam pelo texto, feito de um curto-circuito de registros a que não faltam o epistolar, o testamentário, o religioso, o fantástico, o folhetinesco, o memorialístico, o de viagens, e o histórico. Esse mosaico textual é mais uma opção do romance pela deestruturação do rigidamente codificado. Outra opção é o riso.

A morte, na nossa sociedade, é motivo de seriedade e choro. No romance, pelo contrário, faz rir: “Januário desatou a rir (...) A morte, ou, pelo menos, a última recordação. Era uma conversa sedutora e leve” (p. 37). Porém nem todos os habitantes da Casa apreciam o riso, porque ele é um demolidor das convenções, tal é o caso de Duarte Augusto, representante da lei, do poder da Casa, logo, representante do codificado. Duarte Augusto, o pai, “Mais do que qualquer outra coisa, achava insuportável o humor e o riso (...) Uma gargalhada, pelo motivo mais inocente, era sentida como afronta pessoal (...) E o humor punha-o fora de si, como uma desobediência ou uma subversão da ordem” (p. 86). Por conseguinte, a personagem que põe em xeque a ordem da Casa é Maria Badala que “não conseguia parar de rir” (p. 126), a ponto de doer-lhe a barriga e o peito, e ficar, momentaneamente, sem fala. “Mas sempre que ia recuperar a fala, uma outra gargalhada a sacudia. Era um riso que vinha sobre ela, uma onda que estalava e a arrastava consigo. E tão grande e alta era a onda que não podia resistir-lhe e continuava a rir” (p. 126). A insinuar que a ordem e a lei congeladas só se modificam pela ação do estrato social subalterno, é Maria que, do chão da cozinha, assumindo a condição imposta por seu nome, apregoa, badala, mediante seu riso iconoclasta, uma possível revolta.

De humor estão impregnados os movimentos, as formas, as atitudes e a linguagem dos personagens (Bergson, 1969, p. 17-99). Virita, ao observar seu pé como o pé de uma cadeira de vime, na hora da falhada tentativa de suicídio, destrói, pelo cômico das formas, toda a dramaticidade que a cena poderia possuir. A quixotesca defesa da Casa contra os franceses, efetuada por Duarte Augusto, torna humorísticos os movimentos estratégicos do personagem, pelo descompasso entre o esforço despendido e o objeto contra que lutava: familiares e não invasores. A aula de francês ministrada por Filipe a Virita enseja uma série de situações jocosas entre o par amoroso que encontra oportunidade de falar de amor e a mulher enganada que desconfia dos reais objetivos das lições que seu marido pretende ministrar. Situações humorísticas ocorrem ainda pelo jogo entre ser e parecer que orienta a ação de muitos personagens, como, por exemplo, Filipe. A surra que Duarte Augusto, qual Othelo acometido por infundados ciúmes, dá em Umbelina torna-se exemplar de um cômico de atitudes, pela desmedida entre causa e efeito. Humorísticos também são os jogos de palavras, como o proferido por Cipriano Aires, num acesso de fúria, quando se referia às lisonjas esparteladas do brasão da Casa: “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). O cômico de palavras neste exemplo se mostra não só pela utilização de um vocabulário de baixo calão, de uma injúria, como pela utilização chistosa do jogo fono-semântico entre unicórnio e corno. Humorísticas são também as conjugações imprevistas, como a do Veronal contra a insônia e a da fécula de batata contra a bronquite (p. 70-71). O humor é obtido duplamente. Em primeiro lugar por colocar, como fazendo parte da medicina de outrora, remédios postos em uso pela medicina do século XX, em segundo lugar, por reunir na mesma condição, remédios fartamente pesquisados e produzidos por sofisticados laboratórios químicos e mezinhas curativas provenientes de um saber popular.

A ironia percorre toda a obra. A própria maneira como o romance se constrói decorre do jogo irônico em que tudo pode ser uma coisa e seu contrário. Destarte, a História e as histórias são passíveis de constatação, pelos álibis de verossimilhança e, ao mesmo tempo, são passíveis de contestação e de contradição. O mundo referencial é concebido como fantástico e sobrenatural para que melhor espelhe o mundo concreto e real, sendo assim, quando Januário conta a sua morte, reproduz a triste condição da senescência na sociedade ocidental e a solidão a que ficam sujeitos os velhos, quando os narradores mortos recuperam a autoridade desmedida de Duarte Augusto, é a triste condição feminina na sociedade cujas leis foram feitas pelos homens e para os homens que o romance espelha. Desse modo, mediante o sobrenatural e o absurdo concernentes à loquacidade de personagens mortos, o romance demonstra que o que há de mais fantástico e absurdo é no mundo real que se aloja. Os

mortos “falam” no romance para sublinharem que a morte não consiste apenas na parada cardíaca e na cessação das respostas cerebrais. Ao lado da morte fisiológica há outra, muito mais triste, muito mais danosa, a morte que consiste na repetição dos códigos e leis ultrapassados, na falta de questionamento dos absurdos sociais, na naturalização de conceitos culturais, homogeneização que só pode levar a Thanatos, como Freud já expusera. Esta morte mais triste e prejudicial contamina, por exemplo, o sermão do Bispo, quando este discursa sobre as mulheres, dizendo que elas “eram o vazio. O nada” (p. 210).

Todos os recursos irônicos, jocosos e lúdicos do texto, bem como as citações de procedimentos narrativos têm como grande objetivo encenar o próprio jogo da escrita. Há, por isso mesmo, uma intenção metapoética evidente que se pode verificar no capítulo que trata dos “Cadernos de Januário”, quando se alude às dúvidas de cada escritor com relação à escolha das palavras, quando se espelha o desânimo perante a folha de papel em branco a ser preenchida, quando se discute a natureza do contado.

Todos os recursos utilizados, principalmente o ponto de vista caleidoscópico, em que um narrador principal, que sabe com Heráclito que a natureza ama esconder-se (*Physis kryptestai phylein*) e, portanto, sabe que o papel da linguagem é apresentar e não representar, cede a palavra a vários outros narradores, personagens mortos que ainda habitam o espaço da casa vazia. Esse paradoxo inicial desconstrói a maneira natural do olhar. “O espaço é perspectivado ao olho, mediante a linguagem. Quando essa relação, teórica e estrategicamente construída, se torna natural, mercê de sua muito longa duração, a perspectiva vem a ser a maneira natural de olhar” (Campos, 1990, p. 18-19). A maneira natural de cada narrador posicionar o olhar gera maneiras diferentes de apresentação. A perspectiva caleidoscópica põe em questão a idéia de uma possível maneira natural de olhar, pela irrupção quase obsessiva da memória, por um desejo de saber a origem das coisas, ao invés de simplesmente referir-se a elas, pela narração que não apresenta apenas, mas representa, isto é, torna outra vez presente, por um ângulo novo. Assim a invenção da Casa e de seus habitantes é exercício teorético, é modo de pensar. Por isso o procedimento irônico básico consiste na desnaturalização da perspectiva, evidenciando que não há uma única maneira de perspectivar e todos os pontos de vista são igualmente justos e verdadeiros. Quando cada narrador perspectiva o mesmo fato de maneira diferente, gerando histórias desiguais, diz da falácia das convenções, diz que nossa lógica se pauta pela ilusão ótica. Tal é o poder subversivo da obra, tal a sua lucidez.

## ABSTRACT

**T**eolinda Gersão's novel, *A casa da cabeça de cavalo*, blending several narrative models, such as *feuilleton*, fantastic narrative, and historiographical metafiction, proposes a new approach to events and concepts accepted by logic and adopts ludic and humorous forms of discourse concerning death and History as a deconstructing strategy.

**Key words:** Contemporary portuguese fiction; Humour and death; Fantastic narrative; Jocosity.

## Referências bibliográficas

- ARIÈS, Philippe. *O homem diante da morte*. 2 ed., v. 1. Rio de Janeiro: Francisco Alves, 1989.
- ARIÈS, Philippe. *O homem diante da morte*. 2 ed., v. 2. Rio de Janeiro: Francisco Alves, 1990.
- BERGSON, Henri. *Le rire: essai sur la signification du comique*. 263. ed. Paris: Presses Universitaires de France, 1969.
- BESSIÈRE, Irène. *Le récit fantastique: la poétique de l'incertain*. Paris: Larousse, 1974.
- BROW, Norman O. *Vida contra morte*. 2. ed. Petrópolis: Vozes, 1974.
- CAILLOIS, Roger. *Au coeur du fantastique*. Paris: Gallimard, 1965.
- CAMPOS, Jorge Lúcio de. *Do simbólico ao virtual*. São Paulo: Perspectiva, 1990.
- CHEVALIER, Jean; GHEERBRANT, Alain. Cheval. In: *Dictionnaire des symboles*. (A à CHE). Paris: Seghers, 1973. p. 350-365.
- CHEVALIER, Jean; GHEERBRANT, Alain. Mort. In: *Dictionnaire des symboles*. (H à PIE). Paris: Seghers, 1973. p. 241-244.
- GERSÃO, Teolinda. *A casa da cabeça de cavalo*. Lisboa: Dom Quixote, 1995.
- HUIZINGA, Johan. *Homo ludens: o jogo como elemento da cultura*. São Paulo: Perspectiva, 1971.
- HUTCHEON, Linda. *Poética do pós-modernismo; história, teoria, ficção*. Rio de Janeiro: Imago, 1991.
- MARTINHO, Fernando J. B. Os habitantes invisíveis da casa: introdução à leitura de *A casa da cabeça de cavalo*, de Teolinda Gersão. In: SILVEIRA, Jorge Fernandes da (Org.). *Escrever a casa portuguesa*. Belo Horizonte: Editora UFMG, 1999. p. 213-217.
- REIS, João José. *A morte é uma festa: ritos fúnebres e revolta popular no Brasil do século XIX*. São Paulo: Companhia das Letras, 1991.
- TODOROV, Tzvetan. *Introdução à literatura fantástica*. São Paulo: Perspectiva, 1975.
- WEIZ, Pierre Giles. *As fronteiras da evolução e da morte*. 5. ed. Petrópolis: Vozes, 1991.