MARIA TERESA PEIXOTO BRAGA DE ALMEIDA TAVARES

A Casa da Cabeça de Cavalo

de Teolinda Gersão

_____ - escrever histórias, reescrever a História,
como forma de estar na História

FLUP
2000

MARIA TERESA PEIXOTO BRAGA DE ALMEIDA TAVARES

A Casa da Cabeça de Cavalo

de Teolinda Gersão

- escrever histórias, reescrever a História,
como forma de estar na História

DISSERTAÇÃO APRESENTADA À FACULDADE DE LETRAS DA
UNIVERSIDADE DO PORTO PARA OBTENÇÃO DO GRAU DE MESTRE
EM ESTUDOS PORTUGUESES E BRASILEIROS

TRABALHO REALIZADO SOB A ORIENTAÇÃO DA PROFESSORA DOUTORA MARIA DE FÁTIMA MARINHO

UNIVERSIDADE DO PORTO
2000

A meu Pai, que me deu a enxada

No termo do trabalho que desenvolvi, seria indesculpável ingratidão não mencionar aqueles que contribuíram para o tornar possível, quer a nível intelectual e "logístico" quer a nível afectivo.

Em primeiro lugar, os meus agradecimentos vão para a Orientadora da Dissertação, Professora Doutora Maria de Fátima Marinho, cuja competência, disponibilidade e presteza constituíram para mim um marco de segurança ao longo do percurso. Agradeço também o vivo incentivo que sempre recebi da sua parte para que levasse a cabo a tarefa iniciada, fonte de confiança e de energia para prosseguir. Não esqueço também a generosidade com que pôs à minha disposição uma abundante bibliografia da sua invejável biblioteca, tanto no início como no decurso do trabalho.

Agradeço também, sinceramente, aos outros Professores da parte curricular do Mestrado de Estudos Portugueses e Brasileiros, Professores Doutores Arnaldo Saraiva e Luís Adriano Carlos, em cujos Seminários, juntando o útil ao agradável, colhi ensinamentos inestimáveis e fui incentivada a actualizar uma formação universitária já um tanto recuada, num clima de profícua partilha intelectual. Nessa partilha incluo também, como é óbvio, os meus Colegas de Mestrado com quem tanto aprendi e aos quais fiquei ligada por laços de camaradagem e amizade.

Depois de referir aqueles que, mais directamente, protagonizaram comigo o projecto do Mestrado, cumpre-me agradecer a Teolinda Gersão o grande privilégio de a ter lido e, mais do que isso, de a ter conhecido pessoalmente. A enorme gentileza de me conceder uma entrevista em sua casa, em que falámos sobre *A Casa da Cabeça de Cavalo* e aspectos biográficos, o fornecimento de uma lista bibliográfica de estudos sobre a sua obra, posteriores contactos telefónicos, encontros em Colóquios em que participou criam-me embaraços sobre a escolha dos termos para lhe agradecer, mas creio estar em consonância com a sua encantadora simplicidade, dizendo-lhe simplesmente: "Muito obrigada!"

Os muitos Amigos que se interessaram pelo meu trabalho e me incentivaram a ir até ao fim compreenderão que não possa mencioná-los todos. A eles estendo o abraço que dou à Manela Cabral, agradecendo-lhe o exemplo que a qualidade da sua Dissertação de Mestrado sobre *A Costa dos Murmúrios* de Lídia Jorge constituiu para mim e o que nela aprendi, os livros e artigos a que me permitiu ter acesso, algumas trocas de impressões e a amizade com que me "espicaçou".

Estou também muito grata ao Pedro Tinoco Carreiro pela conversa "lacaniana" que se dispôs a ter comigo.

Quanto à retaguarda de afectos com que tive a sorte de poder contar ao longo da vida, e especialmente na fase em que realizei a Dissertação, a primeira palavra vai para a Mãe, raiz e seiva das Laranjeiras, cuja folhagem garante o abrigo certo e cujos frutos asseguram a ternura e a compreensão. Aos (nove) Manos da Foz nunca me cansarei de agradecer a alegre cumplicidade e a constante presença, mesmo quando a distância nos separa. Para a Inês que, para além de irmã e afilhada, se tornou companheira de Mestrado, uma menção muito especial, evocando o convívio estreito, as trocas de ideias e a paciente atenção com que leu o meu texto e me ajudou a melhorá-lo com pertinentes sugestões. À Sofia, Quim Pedro, Catarina e Leonor cujas traquinices me ajudaram a desanuviar, em momentos de tensão, dou um grande beijinho, extensivo à Emília que, toda a vida, contribuiu para o conforto e bem-estar do nosso clã. À minha família do Marco, Mãe Madalena, Manos e sobrinhos, agradeço terem feito com que me sinta tão bem entre eles como na minha primeira Casa.

Um agradecimento especial à Mi pelas suas preciosas ajudas informáticas (e não só...), à Filipa pelo arranjo gráfico e à Zé e Lídia pelos diversos apoios que, com a sua habitual solidariedade, me prestaram.

Na impossibilidade de referir todos quantos marcaram a minha vida e a quem já não posso dizer quanto gosto deles, lembro com muito carinho a minha Avó e Madrinha e o Pai Mário.

Deixo para o fim (*last but not least*) os três homens cá de casa, que já não podem sequer ouvir falar em teses de Mestrado. Pensando bem, deveriam até agradecer o tempo que demorei a fazer a minha pois, enquanto nela me concentrei, desviei a atenção das suas "inabilidades". Seja como for, os beijos maiores vão para eles.

ÍNDICE

INTRODUÇÃO 7

CAPÍTULO I

UMA UNIDADE HETEROGÉNEA

1. Uma controvérsia estimulante 21

2. O "essencial" e o "resto" 23

3. O "essencial" e o "resto"? 24

3.1. Fragmentaridade, *ma non troppo* 24

3.2. Contar histórias – um caso de vida ou de morte 29

3.3. A narrativa encaixante 33

3.3.1. O exorcismo da morte 33

3.3.2. Fantástico – sim ou não? 43

3.4. A novela encaixada e os seus satélites narrativos 61

3.5. Uma unidade sem hegemonias 68

4. O "resto" ou o "essencial"? 70

CAPÍTULO II

QUESTIONAR, PARA MUDAR, A ARTE E A SOCIEDADE

1. Uma obra do e no seu tempo 74

1.1. Das "certezas" às alternativas múltiplas 74

1.2. O questionamento das formas narrativas tradicionais 75

1.2.1. Uma narração descentralizada 80

1.2.2. A multiplicidade de versões 86

1.3. O texto como "tecido de citações" e entrelaçamento de discursos 91

1.4. Uma ficção sobre a ficção 98

1.4.1. Januário - uma personagem atribulada 99

2. Uma obra para o seu tempo 104

2.1. A questão da palavra 104

2.2. Uma escrita inquieta - ética e estética 109

CAPÍTULO III

DA VELHA ORDEM GEOMÉTRICA À GEOMETRIA DO CAOS

1. Uma sociedade mais caótica 118

1.1. "Racionalidades locais" *versus* "racionalidade central" 119

2. A velha ordem geométrica – o domínio do centro 120
2.1. Duarte Augusto – o centro do círculo familiar 121
2.1.1. O tirano assumido 123
2.1.2. O agente do destino 126
2.1.3. O gerador do triângulo amoroso 128
2.2. Duas irmãs – os pés ou as mãos? 128
2.3. Um francês enigmático 142
2.4. O padre e o bispo – o reforço do centro 146
3. A erosão da velha ordem – o centro ameaçado 147
3.1. Uma galeria de ex-cêntricos 148
3.1.1. Gaudêncio e Filipe – a "diferença" sócio-económica 149
3.1.2. Ex-centricidade no feminino 154
3.1.2.1. Ercília, a "louca" 154
3.1.2.2. Maria Badala – criada, mas não calada 156
3.1.2.2.1. A voz e o riso – armas para a luta 156
3.1.2.2.2. Contra o "peso da Casa e a lei do mundo" 158
3.1.2.2.3. Contra o "delírio" dos homens 166
3.1.2.2.4. Contra os filhos sem pai(s) 172
3.1.3. Outros marginalizados 176
3.2. Duarte Augusto - o esvaziamento do centro 177
4. A eclosão da nova ordem 182

CAPÍTULO IV

O ESPAÇO E O TEMPO – RECRIAR O PASSADO A PENSAR NO FUTURO

1. A presença do passado 184
2. A localização temporal - entre a precisão e a referência vaga 185
2.1. A novela dos antepassados - duas gerações, o mesmo tirano 188
2.2. Uma narrativa "económica" 188
2.2.1. Frequência: discursos iterativo e singulativo 189
2.2.2. Duração: elipses e sumários 191
2.2.3. Ordem: anacronias 191
3. A problematização da referência 194
3.1. O espaço – a ilusão referencial debilitada 195
3.1.1. A reconstituição do espaço vivido – um processo ambíguo 196
3.1.1.1. A Casa - o espaço nuclear 198
3.1.1.2. A botica- um exemplo de "escrituralismo" 201
3.1.1.3. As paisagens de Umbelina - a descrição ao serviço da construção da personagem 205
3.1.2. A (re)invenção do espaço sonhado 209
3.1.2.1. Vichy e o Brasil - o "real" em segunda mão ou o "real" sonhado . 209
3.2. O realismo estará de volta? 215

4. O tratamento da História 215
4.1. O acto historiográfico sob suspeita 217
4.2. A negação da "utopia retrospectiva" 220
4.3. A contextualização histórica da diegese 221
4.3.1. "El-Rei" Junot em Portugal, Reis de Portugal no Brasil 223
4.4. O diálogo fontes documentais / ficção 225
4.5. A adulteração deliberada dos dados 236
4.6. A focalização múltipla 237
4.7. O "repensar irónico" da História 239
4.8. A atitude (inevitavelmente) política 240

CONCLUSÃO 245

BIBLIOGRAFIA 259

INTRODUÇÃO

A vida é um tecido de mil coisas e realmente o que mais me agrada é contar histórias.

Teolinda Gersão

*A literatura, como conexão de acontecimentos, constitui-se primacialmente no horizonte de expectativa (*Erwrtungshorizont*) da experiência literária de leitores, críticos e autores que lhe são contemporâneos ou posteriores*

Hans Robert Jauss

Não foi um amor à primeira vista. E talvez não tenha sido mau porque em literatura, como em tudo o resto, é preciso conservar a lucidez. Virita entregou-se ao *coup de foudre* pelo francês e o resultado está à vista - enlouqueceu.

A nossa relação com a escrita de Teolinda Gersão e com *A Casa da Cabeça de Cavalo*[1] foi-se estreitando à medida que o cavalo do tempo nos guiava na senda da descoberta. Pois não é verdade que se ama melhor aquilo que melhor se conhece?

O romance foi publicado em 1995 e dele tivemos notícia mais completa no âmbito da disciplina de Romance Histórico em Portugal e no Brasil, através do trabalho apresentado por uma colega do Curso de Mestrado em Estudos Portugueses e Brasileiros cuja área Científica frequentávamos. Esse trabalho sobre a *Casa* como que nos aguçou o apetite de a vermos melhor por dentro.

Da obra de Teolinda Gersão conhecíamos apenas o romance publicado em 1982 - *Paisagem com Mulher e Mar ao Fundo*[2]- cuja leitura, não muito recente, nos tinha deixado a

---

[1] GERSÃO, Teolinda, *A Casa da Cabeça de Cavalo*, 2ª ed., Lisboa, Publicações Dom Quixote, 1996. Daqui em diante, para facilitar, nas notas de rodapé, a obra será referida como *C. C. C.*

[2] GERSÃO, Teolinda, *Paisagem com Mulher e Mar ao Fundo,* Lisboa, O Jornal, 1982

impressão de uma escrita de descodificação complicada, desafiando o leitor e exigindo dele uma atitude de disponibilidade e persistência. Numa palavra, difícil.

Vontade de enfrentar os desafios? Atracção pelo abismo? Foi por essa altura, depois de uma primeira leitura de *A Casa da Cabeça de Cavalo*, a que, entretanto, foi atribuído o Grande Prémio de Romance e Novela da Associação Portuguesa de Escritores, que se começou a desenhar a possibilidade de esse romance vir a constituir o *corpus* fundamental da nossa Dissertação de Mestrado.

Quando chegou o momento de tomarmos decisões, tratámos de conhecer a obra da autora até então publicada, a qual, apesar de não muito extensa, ia somando prémios, começando logo pelo romance com que se estreou, em 1981 - *O Silêncio*[3] - distinguido com o Prémio de Ficção do Pen Clube.

Antes de relermos *Paisagem com Mulher e Mar ao Fundo*, publicado no mesmo ano que *História do Homem da Gaiola e do Pássaro Encarnado* (Literatura Infantil), fomos ler *Os Guarda-Chuvas Cintilantes*[4], obra dada ao prelo em 1984, sob a designação de "Diário" (embora no interior do próprio texto essa classificação seja questionada) e que constitui uma espécie de arte poética da produção anterior (e futura) de Teolinda Gersão.

Terminada a leitura do romance *O Cavalo de Sol* [5], publicado em 1989 e também galardoado com o Prémio de Ficção do Pen Clube, concluímos que tinha chegado a hora de lermos *A Casa da Cabeça de Cavalo* com outros olhos, mais parecidos com os do cavalo ("enormes, assim dispostos um de cada banda da cabeça, cada um olhando um lado das coisas, e a visão de ambos somando talvez uma verdade inteira. Diferentemente dos olhos humanos, que viam apenas em frente, e se obstinavam em não ter mais do que uma visão unilateral do universo" [6]) Na certeza, desde logo, de que, nem com mil olhos, no final somaríamos "uma verdade inteira".

Teolinda Gersão, que pratica assumidamente a intertextualidade, por certo compreenderá que nos apropriemos da sua alegoria do homem cego buscando o conhecimento do cavalo que o olha, para tentarmos transmitir o nosso processo de abordagem e descoberta dos quatro cantos de *A Casa*, por certo diferentes dos que outros nela encontrarão.

> O homem, porque é cego, estende o braço, cauteloso, sem saber ao certo o que a sua mão vai encontrar. Começa tacteando, a percorrê-lo: focinho alongado, cabeça estreita, narinas, dentes, orelhas levantadas, dorso ondulado, quartos dianteiros, garupa, quartos traseiros, até à cauda inquieta, longa, movediça. O homem percorre o cavalo, sente o

---

[3] GERSÃO, Teolinda, *O Silêncio*, 3ª ed., Lisboa, O Jornal, 1984
[4] GERSÃO, Teolinda, *Os Guarda- Chuvas Cintilantes, Diário*, Lisboa , O Jornal, 1984
[5] GERSÃO, Teolinda. *O Cavalo de Sol*, Lisboa, Publicações Dom Quixote, 1989
[6] GERSÃO, Teolinda, *C. C. C.* , p.15.

> animal debaixo da sua mão, húmido, quente, pronto a nascer. E descobre, maravilhado, que a sua forma é pura.[7]

A dimensão interactiva da relação da obra com o seu receptor, enfatizada pela Estética da Recepção, vêmo-la aqui sugerida pelo verbo *nascer*, lembrando que ler não se resume a decifrar o texto, como começa por fazer o homem cego cuja mão percorre o cavalo, identificando todos os seus elementos. Essa poderá ser a primeira etapa, mas a leitura implica um processo de descoberta que corresponde a um (re) nascer da obra. Jauss[8] afirma-o com clareza:

> A obra literária não é um objecto existente em si mesmo, oferecendo a cada observador, em cada momento, a mesma aparência. Não é um monumento oferecendo, em monólogo, a revelação da sua essência intemporal. É muito mais como uma partitura, construída sobre as ressonâncias sempre renovadas das leituras, as quais arrancam o texto da materialidade das palavras e actualizam a sua existência (...) O saber filológico permanece (...) em constante relação com a interpretação, cujo objectivo é, não apenas o conhecimento do seu objecto mas também o de contribuir, com este conhecimento, para pensar e descrever uma nova compreensão da obra.

Teolinda Gersão sabe que a cegueira do homem, isto é, as limitações da sua imaginação e inteligência, o impedem de criar ou sequer conhecer a forma pura do cavalo perfeito, bastando a descoberta da sua existência para o deixar maravilhado. Teolinda Gersão sabe que o homem está condenado a criar e a conhecer apenas sombras da Beleza, por isso, tem com certeza interpretado os prémios que a sua escrita tem merecido como o reconhecimento público do seu esforço e como um incentivo para continuar na busca trabalhosa da perfeição.

"É sempre agradável quando se vê que o nosso trabalho foi premiado, mas acho que não se escreve para ganhar prémios. E o melhor prémio de todos é ter escrito os livros". Estas palavras de Teolinda Gersão[9] não surpreendem numa autora que frequentemente tematiza, ora com ironia amarga ora com desespero incontido, as dificuldades do acto de escrita.

Paradoxalmente, por uma espécie de atracção fatal, a escrita torna-se de tal modo obsidiante que conduz à morte em vida da escritora, convertida em texto, como se pode ler em *Os Guarda-Chuvas Cintilantes*:

> "E então tudo se transforma em escrita: o amor, o tempo, os dias, o rosto que amamos, o próprio corpo, o próprio ar. Perder a vida, para viver apenas em função da escrita. Viver já morto e ser um texto. Apenas texto. (...) Perder-se a si e ao mundo, por causa da maldição da escrita".

---

[7] *Ibidem*

[8] JAUSS, Hans Robert, *A Literatura como Provocação (História da Literatura como Provocação Literária)*, trad. de Teresa Cruz, Lisboa, Ed.Vega, 1993, p. 62

[9] FERNANDES, Elena, «Teolinda Gersão: A Memória do Tempo» (entrevista), *Jornal de Letras*, 3 Julho 1996, p. 17

Daí resulta o desejo compreensível de, pelo menos de vez em quando, "mandar a escrita às urtigas e dar um pontapé em todos os universos de papel."[10]

Para bem dos leitores, Teolinda Gersão apostou em criar condições mais favoráveis à invenção dos seus universos de papel[11] cujos efeitos são visíveis no ritmo de produção alcançado. A prová-lo está a publicação, em Fevereiro de 1997, de um outro romance, a cujo título, *A Árvore das Palavras*, promissor de novos frutos, já sucedeu, em Abril de 1999, o de *Os Teclados* e, em Fevereiro de 2000, o da narrativa *Os Anjos.*[12]

Antes de prestarmos contas da nossa própria leitura de *A Casa da Cabeça de Cavalo*, considerámos interessante pormo-nos na pele de um qualquer leitor que, tendo tido conhecimento da existência da obra, e admitindo a possibilidade de vir a lê-la, antes de o fazer, se debruça sobre o objecto livro, procurando a confirmação ou a negação dos seus intentos.

É hoje bem sabido que o movimento de aproximação de um livro (porquê esse e não outro?) se liga à experiência anterior do leitor, a qual lhe permite levantar uma série de hipóteses que a posterior leitura poderá ou não confirmar. Jauss [13] é muito claro a esse respeito:

> Uma obra não se apresenta nunca, nem mesmo no momento em que aparece, como uma absoluta novidade, num vácuo de informação, predispondo antes o seu público para uma forma bem determinada de recepção, através de informações, sinais mais ou menos manifestos, indícios familiares ou referências implícitas. Ela evoca obras já lidas, coloca o leitor numa determinada situação emocional, cria, desde o início, expectativas a respeito do «meio e do fim» da obra que, com o decorrer da leitura, podem ser conservadas ou alteradas, reorientadas ou ainda ironicamente desrespeitadas, segundo determinadas regras de jogo relativamente ao género ou ao tipo de texto.

Imaginando, então, que um possível leitor folheia *A Casa da Cabeça de Cavalo*, a análise dos aspectos paratextuais criará nele um certo número de expectativas que, caso a obra venha a ser lida, nalguns casos, se concretizarão, noutros não.

Começando pela capa[14], sóbria, de cor *beige* e sem ilustração, o elemento que ressalta, devido ao tamanho e à cor castanha dos caracteres é o título. Tanto o nome da autora como o da editora surgem a negro, bem como a indicação genológica que se segue ao título: *Romance*. Ao associar esta palavra ao nome de Teolinda Gersão, o leitor criará expectativas diferentes se

---

[10] GERSÃO, Teolinda, *Os Guarda- Chuvas Cintilantes*, p. 68

[11] Teolinda Gersão, doutorada com a tese *Alfred Döblin- Indivíduo e Natureza*, cessou, em 1995, as suas funções de professora catedrática da Universidade Nova de Lisboa, onde leccionava Literatura Comparada e Cursos de Mestrado em Literatura Alemã o que lhe trouxe, por certo, mais disponibilidade para a escrita.

[12] GERSÃO, Teolinda, *A Árvore das Palavras*, Lisboa, Publicações Dom Quixote, 1997, *Os Teclados*, Lisboa, Publicações Dom Quixote, 1999 e *Os Anjos*, Lisboa, Publicações Dom Quixote, Fevereiro de 2000.

[13] JAUSS, Hans Robert, *A Literatura como Provocação (História da Literatura como Provocação Literária)* , Lisboa, Ed. Vega, 1993, pp. 66-67

[14] Como já referimos, estamos a analisar a 2ª edição de *A Casa da Cabeça de Cavalo*, publicada pelas Publicações Dom Quixote, em 1996

conhecer os anteriores romances da autora (ou algum deles) das que terá, se tiver lido alguma ou todas as obras posteriores.

Por sua vez, o título, seguido da menção *romance*, parece poder apontar para um romance histórico, em torno de uma velha Casa senhorial, do tipo do que Gonçalo escreve em *A Ilustre Casa de Ramires*.

Na eventualidade de o interessado ter conhecimento do anterior romance da autora, *O Cavalo de Sol*, não deixará, por certo, de se interrogar sobre o significado da recorrência da palavra "cavalo", nos dois títulos, e até sobre a possibilidade de as duas obras estarem relacionadas.

Passando à análise da contracapa, para além da menção ISBN e do código barra surge, como é frequente, a fotografia da autora, tão importante para a satisfação da curiosidade do público em relação à pessoa que está por trás do texto e que os *media*, pelos dividendos que disso tiram, se encarregam de atiçar e satisfazer, quando os criadores, num verdadeiro jogo do gato e do rato, não se fecham terminantemente no silêncio sobre si próprios (o que, diga-se, não é o caso de Teolinda Gersão). Convenhamos, no entanto, que conhecer o rosto de quem escreve pode contribuir para a cumplicidade autor-leitor.

Na página de rosto da segunda edição, para além dos elementos habituais, é mencionado o prémio com que a obra foi distinguida - Grande Prémio de Romance e Novela da A. P. E. - 1995 - que, a um leitor informado sobre o prestígio desta distinção, reforçará, por certo, expectativas positivas, traduzidas na vontade de conhecer a obra. E é óbvio que o editor está bem consciente do valor de troca desta menção paratextual, bem como das informações surgidas no verso do anterrosto, relativas às anteriores obras da autora e às diversas edições, traduções e prémios de algumas delas ...

Campo de análise extremamente fecundo é o índice, situado nas páginas 7 e 8 [15] do livro e permitindo ao futuro leitor aperceber-se de imediato da estrutura externa do romance: vinte e quatro capítulos numerados e com título (ocupando um total de duzentas e trinta e seis páginas de texto). A partir da leitura dos títulos que surgem destacados no início de cada capítulo, a seguir ao seu número de ordem, é possível fazer inferências, relativamente ao conteúdo, e apontando, em primeira análise, para a heterogeneidade da obra.

Logo no capítulo 1, "O Cavalo e a Casa. Aparições", o vocábulo *aparições* faz prever a possibilidade de uma vertente fantástica que os capítulos 3 e 24 parecem confirmar: "Alguns Habitantes Invisíveis" e "Desaparição da Casa e Outras Desaparições".

Outros títulos de capítulos parecem apontar para uma narrativa de tipo tradicional, de intriga bem marcante, onde não deverão faltar :

---

[15] Na edição com que trabalhámos, as páginas só começam a ser numeradas a partir da página de início do texto do romance propriamente dito, figurando nela o número 13.

- a presença do insólito e de peripécias palpitantes ("Chegada Inesperada de um Francês", cap. 6, "Onde se Repete, para a Ver Melhor, a Chegada do Francês", cap. 7, "Uma Boda Surpreendente", cap. 10, "Uma Dramática Janela", cap. 11, "Guerras de Duarte Augusto e Filipe", cap. 12, "Viagem a França de Virita", cap. 22 e "Duas Viagens a Cavalo", cap. 23)

- as caracterizações das personagens, quase no início da acção ("Retrato de Maria do Lado e de Virita", cap. 8 e "Retrato de Duarte Augusto e de Umbelina", cap. 9) associadas à apresentação do tipo de relações entre elas. Se, no primeiro caso, a solenidade do antropónimo *Maria do Lado* surge em oposição à ligeireza do hipocorístico *Virita*, deixando adivinhar diversidade de temperamentos e até possíveis antagonismos, no segundo, a associação de dois antropónimos atribuídos a indivíduos de sexos diferentes poderá sugerir uma relação conjugal.

- as incursões no passado duma personagem (Carlota) cuja vida sentimental não se afigura especialmente risonha, apesar do nome promissor do seu par - Gaudêncio ("Memórias de Carlota", cap. 14, "História de Carlota e Gaudêncio", cap. 15, "O Dia em que o Mundo Desabou", cap. 16 e "O Adeus de Gaudêncio", cap.1 7)

- a presença da classe social do povo, identificável através do que se presume ser uma alcunha - *Badala* - cujo carácter popular contrasta com antropónimos solenes e indiciadores de uma determinada época histórica / classe social, como *Duarte Augusto, Umbelina, Maria do Lado*. Tal alcunha é atribuída a alguém que promete ser bem disposto e com vocação maternal, exprimindo-se loquazmente, num registo adequado à condição social, encaixando, talvez, na figura tradicional da ama que António Nobre repetida e comovidamente evoca - "Ó velha Carlota! tivesse-te ao lado, / Contavas-me histórias (...)"[16] - ("O Riso de Maria Badala", cap. 19 e "Histórias de Badala Embalando Tina", cap. 21). Esta função de embalar e contar histórias surge naturalmente, na sequência de dois acontecimentos referidos pelo título do capítulo anterior, o número 20, "Uma Gravidez e um Parto" que, por sua vez, se liga logicamente a outro já referido, "Uma Boda Surpreendente", parecendo assim acompanhar o ciclo normal da vida.

A presença da vertente para que o título da obra aponta - a da História - parece confirmar-se, a acreditar-se nos títulos dos capítulos 2 e 13 ("Desenhos, Testamentos e Galhos Genealógicos" e "Memórias das Guerras Contra a França"). A utilização da palavra *galhos*, no título do capítulo 2, não deixará, no entanto de suscitar alguma estranheza, num leitor mais atento que, nesse contexto, esperaria não *galhos*, mas *ramos*, deixando a opção pelo primeiro desses vocábulos a suspeita quanto a uma intenção depreciativa ou irónica. Por sua vez, o título do capítulo 13 situa-nos, de imediato, na época das Invasões Francesas, tão fortemente marcante do imaginário português.

---

[16] Cf. poema "António" *in* NOBRE, António, Poesia Completa, Lisboa, Círculo de Leitores, 1998, p.101

Mas, para além da História, tudo leva a crer que outras histórias assumirão relevância, na economia da obra, e que de as contar se poderão encarregar outros que não o narrador inicial, pelo menos é o que deixa supor a repetição da palavra *história(s)* em três dos capítulos e o facto de, num deles, Badala surgir como contadora ("O Vício das Histórias", cap. 4, "História de Carlota e Gaudêncio", cap. 15 e "Histórias de Badala Embalando Tina", cap. 21). O título do capítulo 5, "Os Cadernos de Januário", logo a seguir ao do 4, "O Vício das Histórias" , pode levar a pensar que o referido Januário é uma personagem ligada à escrita, quem sabe se não se poderá encarregar, até, do registo escrito de tais histórias.

A homenagem prestada à memória de *M., infatigável contador de histórias*, surgida na breve dedicatória da página 9, mais reforça a expectativa do leitor relativamente a um filão da obra constituído por narrativas, porventura de pendor mais oralizante, aduzidas àquelas que os títulos atrás referidos deixam adivinhar como principais.

Muito importante ainda é o texto da página 11, uma espécie de nota prévia da autora, identificada pelas iniciais com que assina, *T.G.*, e cujo primeiro parágrafo aponta para a auto-referencialidade do texto :

> As designações - de quintas, lugares, romarias ou outras - pertencem ao universo do texto e não coincidem com as que na realidade existem, com tal nome.[17]

No segundo parágrafo da mesma nota é reconhecida, nos seguintes termos, a presença da intertextualidade:

> Na descrição das bruxas utilizei alguns dados de documentos transcritos em *Feiticeiros, Poetas e Visionários* (Lisboa, 1981).

Folheando a obra, o leitor aperceber-se-á ainda da existência de brancos tipográficos, no interior de alguns capítulos, cuja explicação poderá ser a de uma escrita fragmentária, na linha da praticada, sobretudo, nos dois primeiros romances da autora, mais um aspecto que só poderá ser confirmado ou infirmado no decurso da leitura.

Partilhando embora as expectativas do leitor comum, coube-nos, na presente Dissertação, encarar a obra com um olhar mais crítico, interrogando-a e buscando nela respostas, algumas das quais talvez possam merecer a adesão de outros leitores. Porém, sempre com a consciência plena de que cada obra tem tantas leituras quantos os leitores que a elegem.

---

[17] Teolinda Gersão, natural de Coimbra, confirmou-nos a existência de topónimos como Malpartida , Valcenteio, Vila Pouca, Chapeleira, Quinta da Contina, na região entre Coimbra e Condeixa, tendo evocado igualmente, na mesma conversa, a casa da família, os verões da infância e as festas dos Santos.

Uma questão prévia a esclarecer diz respeito ao facto de, no decurso da Dissertação, se utilizarem os termos Pós-Modernismo ou pós-moderno. Quanto à relação da obra com o Pós-Modernismo, não sendo nossa intenção (nem nosso gosto) etiquetá-la, não é possível deixar de assinalar a consonância de alguns dos seus aspectos com os tempos em que viu a luz e a que se tem frequentemente chamado de "condição pós-moderna". Iñaki Urdanibia.[18] aponta, precisamente, para essa relação entre a situação actual e a arte, a qual não poderá de deixar de reflectir o sentir dos tempos:

> Faltando un relato único que nos guíe («grande relato legitimador» ou «metarrelato»), nos encontramos en una situación desbrujulada, non tenemos esas verdades a las que agarrarnos que en tiempos no tan lejanos daban sentido y legitimación a las posturas que se mantenían. Nos allamos, pues, en una situación en la que imperan la incertidumbre, el escepticismo, la diseminación, las situaciones derivantes, la discontnuidad, la fragmentación, la crisis..., aspectos que conllevan, en los terrenos artisticos, fenómenos como el pastiche, el *collage*, una posición escindida e esquizofrénica que lleva en bastantes ocasiones a la búsqueda en otros tiempos de lo que ahora carecemos.

Considerando "uma verdadeira palhaçada" falar de "literatura pós - moderna", o mesmo autor refere antes uma "alza del gusto por ciertos géneros que han cobrado amplia extensíon. Esquematicamente, se podría apuntar el gusto por una literatura "desasosegada" y la revitalización del género histórico y de las narraciones teñidas de ironía y diversión". A simples enumeração destes aspectos sugere de imediato a inserção de *A Casa da Cabeça de Cavalo* nesse filão de gosto, impressão que o posterior desenvolvimento de cada um deles, na sequência do texto de Urdanibia acabará, aliás, por confirmar, em grande parte.

Se, na citação em epígrafe a esta Introdução, Teolinda Gersão confessa que "o que mais [lhe] agrada é contar histórias", a sua preferência aproxima-se claramente da de autores como Jorge Luis Borges, Julio Cortázar, Carlos Fuentes, John Barth, Marguerite Duras, Italo Calvino, Umberto Eco, acerca dos quais Fokkema afirma: "Postmodernism can be explained by telling a story (...) It is wellknown that the authors just mentioned are telling stories again."[19] Este regresso às histórias aponta, segundo Fokkema, para a saturação relativamente à reflexão epistemológica explícita, típica do modernismo, responsável por uma ficção tornada elitista e aborrecida. Se a ficção modernista se caracterizava pela dúvida epistemológica, o ponto de vista pós-modernista formula-o Fokkema nos seguintes termos: "after doubt and beyond despair, there is life and love and certainly also death"[20], elementos que, como se verá, estão presentes em *A Casa da Cabeça de Cavalo*.

---

[18] URDANIBIA, Iñaqui, «Lo Narrativo en la Posmodernidad», VATTIMO, G. y otros, *En Torno a la Posmodernidad*, 2ª ed., Barcelona, Editorial Anthropos, 1991, pp. 68-69

[19] FOKKEMA, Dowe, «How to Decide Whether Memorial do Convento by José Saramago Is or Is not a Postmodernist Novel ?», *Dedalus- Revista Portuguesa de Literatura Comparada*, nº1, Dezembro 1991, p. 297

[20] *Idem*, p. 300

Não faltando histórias em *A Casa*, tal facto não será, no entanto, suficiente para que se possa afirmar que o romance é pós-moderno, classificação que não consideramos relevante avançar nem mesmo depois de verificarmos a consonância de outros aspectos da obra com traços habitualmente considerados como fazendo parte do código pós-modernista. A correcção feita por Fokkema no interior da comunicação que temos vindo a citar, relativamente à questão posta no título (Como saber se *Memorial do Convento* é ou não é um romance pós-modernista?), esclarecendo que não se pode decidir se a obra de Saramago «é» um texto pós-modernista e que apenas se pode defender que uma leitura pós-modernista da mesma é mais proveitosa do que uma leitura modernista ou realista pode, em parte, aplicar-se à forma como lemos *A Casa da Cabeça de Cavalo*, evidenciando, com frequência, as marcas de contemporaneidade que nela se reflectem e com que ela, por sua vez, marca o seu tempo.

Sendo uma dessas marcas, sem sombra de dúvidas, a heterogeneidade, para a qual, como vimos, o índice da obra claramente aponta, começaremos por, no Capítulo I, tratar a questão da sua estrutura e composição, questão que se tornou tanto mais aliciante quanto dois críticos conceituados, Fernando J. B. Martinho e Fernando Venâncio, têm sobre o romance pontos de vista bastante antagónicos. Admitindo que ele se caracteriza por uma certa fragmentaridade, de que os brancos tipográficos podem ser indícios, procuraremos ver se a diversidade de elementos que o compõem comprometem a unidade exigível a uma obra literária que pretenda viabilizar a recepção. Ao tratarmos a sintaxe narrativa da obra e ao questionarmos a pertinência de hierarquizar os elementos que a constituem (o que é o "essencial" e o que é o "resto"), esclareceremos as funções das diversas histórias contadas pelas personagens da narrativa primeira e estaremos a aproximar-nos de uma das linhas temáticas fundamentais da obra – a morte. Sendo que esta realidade surge associada à figura do cavalo, sempre presente, ao longo da narrativa, e sendo ainda que, relativamente ao cavalo (e não só), poderá haver um tratamento que, pelo menos durante parte da leitura, se aproxima do fantástico, recorreremos à teorização de Todorov[21] sobre esse género literário, para discutirmos a questão da presença do fantástico na obra em estudo.

Se, pela heterogeneidade dos elementos que a compõem, *A Casa* se afasta do romance de tipo tradicional, não é só neste aspecto que ela se revela marcada pelo seu tempo. Reflectindo o que se passa na sociedade e na cultura, em que as "certezas" do passado estão a ser postas em causa, a obra questiona princípios do que se convencionou chamar humanismo liberal, nela sendo reconhecíveis traços que permitem aproximá-la da sensibilidade do Pós-Modernismo, na perspectiva que dele dá Linda Hutcheon, na sua obra *Poética do Pós-Modernismo*, em cujos pontos de vista frequentemente nos baseámos para a elaboração do nosso trabalho:

---

[21] TODOROV, Tzvetan, *Introduction à la Littérature Fantastique*, Paris, Editions du Seuil, 1970

> O pós-modernismo questiona sistemas centralizados, totalizados, hierarquizados e fechados: questiona, mas não destrói [...]. Ele reconhece a necessidade humana de estabelecer a ordem, e ao mesmo tempo observa que as ordens não passam disso: elaborações humanas, e não entidades naturais ou preexistentes.[22]

Assim, no segundo capítulo, analisaremos os efeitos do questionamento dos conceitos de centro, origem e homogeneidade no interior da obra, incidindo na abertura ao diálogo com outros textos e outros discursos, na aceitação de uma narração descentralizada, propiciadora de uma multiplicidade de versões e na assunção da ficcionalidade. A propósito da personagem Januário, o escritor frustrado que toma a decisão de nunca escrever um livro por estar consciente de não possuir um estilo, interrogar-nos-emos sobre a possibilidade de estarmos perante uma narrativa em que a ficção se debruça sobre si própria e se apresenta como produto da escrita de uma sua personagem. Mesmo que assim não seja, nem por isso a obra deixa de equacionar uma questão da maior actualidade, dentro do panorama da ficção contemporânea e da literatura em geral: a questão da palavra. As angústias de Januário relativamente ao acto de escrita e o reconhecimento tardio do tempo perdido "pesando as palavras ou olhando-as à lupa como se cortasse cabelos em quatro"[23] relançam o tema do papel do escritor e da escrita, tema esse recorrente na obra de Teolinda Gersão. Precisamente devido a essa recorrência, consideramos pertinente observar o seu tratamento noutros momentos da obra da escritora, nomeadamente em *Os Guarda-Chuvas Cintilantes* e *Os Teclados*, obras em que a dialéctica ética-estética assume grande preponderância. Se em relação a esta questão (como a outras) não parece haver uma resposta definitiva, também a este nível a obra de Teolinda Gersão não se distancia de muitas outras, suas contemporâneas que, perante um mundo que se afigura caótico e sem sentido, põem idênticas interrogações.

Personagem para a qual o mundo se afiguraria terrivelmente caótico e ameaçador seria Duarte Augusto, habituado a ser o centro do universo e vendo-se, de repente, sacudido nas suas "certezas" e "verdade", tanto no âmbito político e ideológico como familiar. No terceiro capítulo, observaremos como, através de uma intriga situada no século XIX, é possível "ler" o presente, marcado pelos abalos da "ordem" tradicional. Debruçar-nos-emos essencialmente sobre as personagens, destacando a actuação de Duarte Augusto e a sua função relativamente à intriga amorosa, protagonizada pelo triângulo Maria do Lado, Virita e Filipe, que também caracterizaremos com atenção, não esquecendo o significado que assume a repetição, à distância de trinta anos, da atitude despótica do *pater familias* relativamente à dupla Carlota/ Virita. Veremos ainda o jogo de forças que se estabelece entre as personagens que simbolizam a tradição centralizadora, machista e patriarcal (Duarte Augusto, o padre, o bispo e Cavês) e

---

[22] HUTCHEON, Linda, *Poética do Pós-Modernismo: História, Teoria, Ficção*, trad. de Ricardo Cruz, Rio de Janeiro, Imago Editora, 1988, p. 65

[23] *C. C. C.*, p. 246

aquelas que, sendo designadas como "ex-cêntricas" por Linda Hutcheon, através de estratégias diversas, procuram minar o centro e afirmar as suas "diferenças". Embora, como se verá, estejam presentes diversos tipos de "diferença", será sobretudo a ex-centricidade no feminino que adquirirá maior protagonismo, sendo especialmente destacada a consonância de pontos de vista com os expressos no capítulo «Sorties: Out and Out: Attacks/Ways Out/ Forays», incluído em *The Newly Born Woman* de Hélène Cixous e Catherine Clément.[24]

No quarto e último capítulo, incidiremos no tratamento das categorias de tempo e espaço, apontando para o facto de, embora toda a diegese se situar no passado, nela serem incluídos diversos momentos, distribuídos essencialmente entre finais do século XVIII e primeiras décadas do século XX. Este âmbito cronológico não deixará de, em certa medida, frustrar algumas expectativas que o título da obra poderia suscitar, levando a pensar-se numa narrativa em que toda a história de uma velha casa senhorial, recuando a tempos mais antigos, fosse desenvolvida. Tendo em conta, no entanto, a referência a factos e personalidades comprovadamente históricos, ocorridos no século XIX português, analisaremos a forma como o tratamento do tempo e do espaço, assegurando, por um lado, a reconstituição da cor local, demarca, por outro lado, os eventos de uma localização espácio-temporal muito concreta, avançando uma explicação para tal facto.

Em relação ao tratamento da matéria histórica, não poderíamos também deixar de observar, em *A Casa*, os reflexos da forma como a contemporaneidade aborda a questão da História, tanto ao nível epistemológico (problematização do conhecimento histórico – questão das fontes documentais e forma narrativa) como relativamente à sua inserção na ficcionalidade (forma de perspectivar o passado, selecção da versão histórica mais consentânea com os intentos políticos que se pretende divulgar, focalização múltipla de um mesmo acontecimento, muitas vezes associada ao repensar irónico da História e propositada adulteração de factos históricos) aspectos cuja inserção intencional leva a questionar a justeza da visão do Pós-Modernismo como uma sensibilidade marcada pela atitude de indiferenciação axiológica..

Quanto ao diálogo da ficção com as fontes históricas, de novo analisaremos a relação intertextual entre o romance e as obras a que foi colher informações, em especial sobre a época da primeira invasão francesa, incidindo particularmente em *El-Rei Junot*, de Raul Brandão[25], e propondo também uma explicação para a adesão a uma versão dos factos em detrimento de outras.

---

[24] CIXOUS, Hélène, and CLÉMENT, Catherine, *The Newly Born Woman*, transl. by Betsy Wing, Manchester, Manchester University Press, 1986. Apesar das muitas diligências efectuadas, não nos foi possível obter um exemplar da edição original em francês, razão pela qual tivemos de recorrer à tradução em inglês.

[25] BRANDÃO, Raul, *El-Rei Junot*, Lisboa, Imprensa Nacional - Casa da Moeda, 1982

Restar-nos-á, em seguida, apresentar as conclusões a que chegámos ao longo do trabalho, alimentando a esperança de que possam encontrar algum eco aos olhos de quem tenha a paciência de o ler.

CAPÍTULO I

UMA UNIDADE HETEROGÉNEA

(...) obra fascinante, em que, desde o início, somos arrastados numa vertigem narrativa que não consente pausas, antes nos mergulha num redemoinho (...)"

Fernando J.B.Martinho

" Estes livros, com esta descontinuidade a fundo perdido têm uma característica invejável: podem ficar pelas 50 páginas, podem levar-se até às 250, e alguns, pacientes, estendem-nos até às 500 (...)"

Fernando Venâncio

C'est un contresens d'écrire aujourd'hui de longs romans: le temps a volé en éclats, nous ne pouvons vivre ou penser que des fragments de temps qui s'éloignent chacun selon sa trajectoire propre et disparaissent aussitôt. Nous ne pouvons retrouver la continuité du temps que dans les romans de l'époque où le temps n'apparaissait déjà plus immobile sans encore avoir éclaté. Une époque qui a duré en gros cent ans, et c'est tout.

Italo Calvino

1. Uma controvérsia estimulante

Pontos de vista tão diversos acerca da mesma realidade, como os das duas primeiras epígrafes, não podem deixar de surpreender e fazer reflectir. A controvérsia é sempre fascinante e desafiadora...

Se o primeiro autor citado, no seu entusiasmo, não poupa elogios à obra nem à autora ("histórias cada uma mais sedutora que as outras ", "jogo a cuja sedução ele [leitor] dificilmente se exime", "escrita de inexcedível fluidez narrativa, desinibida,

desenvolta, irónica, maliciosa", "infatigável e magnífica contadora de histórias") [26], o segundo transmite, na sua crónica,[27] o "desconforto" pela "infausta nova da atribuição do prémio da APE ao romance *A Casa da Cabeça do Cavalo*, apontando uma série de títulos de "livros magníficos", em seu entender, muito mais merecedores de tal distinção.

Não admira, portanto, que a sua apreciação global da obra surja nos seguintes termos:

> Não que o livro de Teolinda fosse um "mau" romance (...) Tem-se ali um livrinho com indesmentível boa vontade, um começo de talento, alguns excelentes momentos. Não é uma história, é um projecto duma. E um bom projecto, sublinhe-se. A autora imaginou um grupo de espectros que, para "um bom treino de memória" (sem objectivo, aliás, visível), ruminam acontecimentos sobremodo antigos, centrados em certa casa senhorial, hoje assombrada, de que em vida eram pessoal doméstico. Conseguem, juntos, lembrar-se do essencial. E o essencial salva-se : é uma narrativa de nítido interesse. [segue-se curtíssimo resumo dessa parte do romance] (...)
>
> O resto para diante e para trás, é uma narração desconjuntada, experimental, inconsequente.

A citação vai longa, mas torna-se necessária, porque, em nossa opinião, é reveladora duma leitura apressada da obra, responsável por juízos nem sempre fundamentados.

Considerar acontecimentos ocorridos no séc. XIX, grande parte deles depois de 1834, como "sobremodo antigos" parece-nos excessivo, sobretudo se atendermos a que os narradores, embora mortos no momento da narração, estavam vivos em 1910.[28]

Mas não será por via de algum exagero na escolha do advérbio que nos atreveremos a afirmar que Fernando Venâncio fez uma leitura apressada.

Problema maior reside no comentário surgido entre parêntesis, em que é expressa a incompreensão da importância do treino de memória através da narração de histórias dos antepassados. Se, para Fernando Venâncio, não é visível o objectivo do "treino de memória", então perde uma das linhas de sentido mais importantes da obra, indissociável do tipo de sintaxe narrativa adoptada. Da mesma forma, a distinção entre "o essencial" e o resto", bem como a apreciação de "o resto" como "narração desconjuntada, experimental, inconsequente" merece que nela nos detenhamos para apreciarmos a sua pertinência.

---

[26] MARTINHO, Fernando, J. B. , «Teolinda Gersão – Contadora de histórias», *Jornal de Letras* nº 661, 14 de Fevereiro 1996, p. 22. O texto citado foi posteriormente publicado por SILVEIRA, Jorge Fernandes, (org.), *Escrever a Casa Portuguesa*, Belo Horizonte, Editora U. F.M.G. , 1999, pp. 213 – 217, com o título «Os Habitantes Invisíveis da Casa. Introdução à Leitura de *A Casa da Cabeça de Cavalo*, de Teolinda Gersão»

[27] VENÂNCIO, Fernando, «A hora dos fantasmas», *Jornal de Letras* nº 671, 3 de Julho de 1996, p. 24

[28] Cf. *C. C. C.*, p. 58

Assim, o presente capítulo procurará dar conta da forma como a obra se estrutura e da diversidade de elementos que a compõem, sem que, em nosso entender, a hetrogeneidade ponha em causa a unidade.

2. O "essencial" e o "resto"

A parte do romance que Fernando Venâncio considera "o essencial" parece ser o longo segmento compreendido entre o fim do capítulo 5 (p. 59) e o fim do capítulo 23 (p. 238), uma narrativa de nível hipodiegético assumida por diversas personagens que protagonizam quase todo o "resto", apresentado pelo crítico como "narração desconjuntada, experimental, inconsequente" e que incluirá, portanto, os cinco primeiros capítulos e o último, o 24.

Mas situemo-nos melhor:

Começando pelo "resto", a cabeça de cavalo cravada na parede de uma casa senhorial de que pende uma argola que, em tempos, serviu para prender os cavalos, poderá não ser um mero objecto ornamental, mas fazer parte de um cavalo fantástico que nela habita. A hesitação acerca do estatuto do cavalo é habilmente alimentada e veiculada através da diversidade de pontos de vista sobre o assunto.

Das origens e história mais recuada dessa casa senhorial e da família que nela viveu, o narrador heterodiegético transmite as referências (pouco concretas) de que dispõe, não escamoteando pontos de vista discordantes das versões mais dignificantes dos factos.

Estando fechada há muito tempo, a certa altura descobre-se que a Casa está assombrada, sendo habitada por espectros que nela levam uma existência idílica da qual a conversa e as histórias são parte fundamental. A preocupação com a perda da memória e o recurso a estratégias para o evitar (registos escritos, testes à memória, relatos orais) são, para além da estranheza provocada pela ausência de alguns dos que os acompanharam durante a vida, os únicos factos que parecem ensombrar essa agradável vivência dos fantasmas.

De facto, contar histórias e conversar eram as formas que Ercília, a tia Carmo, o tio Inácio, o avô Januário, a prima Horária e a criada Maria Benta tinham encontrado para passar o tempo (Paulinho, filho de Ercília, embora presente, não participa nas conversas, limitando-se a brincar com o grilo), para além do ritual do chá, "tomado" com o bule e as chávenas vazias, e das tarefas que habitualmente os ocupavam durante a vida - deitar as cartas , costurar, ler um almanaque e fumar, arrumar papéis, fazer arrumações na cozinha e brincar com o grilo.

Não admira, pois, que histórias das suas próprias vidas e mortes (como se viu, vem a saber-se que estavam vivos em 1910) sejam reproduzidas, quer pelo narrador, quer pelas personagens, em diversos momentos.

É também natural que, a certa altura, a sua escolha recaia numa história dos antepassados do século XIX, em parte coincidente com a Guerra Peninsular, da qual surgem alguns ecos, e que nela se detenham tanto tempo quanto o prazer e o proveito que retiram do facto de contar. É esta história que Fernando Venâncio considera "o essencial", mas o romance não acaba aqui.

Enquanto narra a morte da sua antepassada Virita, Ercília, um dos fantasmas, toma consciência da morte como um processo gradual de afastamento do mundo dos vivos, ao mesmo tempo que intui a importância da salvaguarda das lembranças como forma de obstar a esse afastamento.

Acabada a narrativa da história dos antepassados, os habitantes invisíveis da Casa apercebem-se da perda vertiginosa de memória, procurando contrariá-la a todo o custo, mas em vão: o avanço em tropel de um cavalo que lhes toca no rosto faz desaparecer a Casa, lançando-os, desorientados e sem voz, num lugar escuro, imenso e vazio, onde só lhes resta, de mãos dadas, começarem a andar.

3. O "essencial" e o "resto"?

Depois de termos, em síntese, apresentado o conteúdo da obra, distinguindo aquilo que, para Fernando Venâncio, parece constituir "o essencial" (uma narrativa de nítido interesse) e "o resto" (descontínuo, desengonçado), é chegada a altura de questionarmos a pertinência dessa hierarquização, tarefa que decorrerá naturalmente da análise da sua sintaxe narrativa. Conscientes de que a acusação de descontinuidade deverá resultar da tendência para um tipo de escrita fragmentária, presente sobretudo nos cinco primeiros capítulos da obra e no último, procederemos à comparação com os dois primeiros romances da autora, em relação aos quais, como veremos, *A Casa* regista, nesse aspecto, uma clara evolução.

3.1 Fragmentaridade, *ma non troppo*

Não há dúvida de que *A Casa da Cabeça de Cavalo*, pela sua composição, se afasta do romance tradicional, acolhendo o hibridismo dos géneros, através da conciliação do imaginário/fantástico com o histórico/realista, consentindo uma pluralidade de vozes narrativas propiciadora de uma narração centrífuga, geradora de histórias adjacentes à intriga principal, para além de abrigar ecos de outros textos e de se comprazer com as delícias da interdiscursividade. Talvez nestes motivos resida a

explicação duma certa impressão de fragmentaridade que a leitura do romance (sobretudo a primeira parte) poderá suscitar. Mas um leitor habitual de Teolinda Gersão, familiarizado com o seu tipo de composição narrativa, achará até, relativamente aos dois romances anteriores, que houve uma mudança no sentido de uma maior articulação e fluidez.

Comecemos por comparar o mais evidente, que se descobre no simples gesto de folhear os romances: a sua disposição gráfica. Embora ainda presentes em alguns capítulos de *A Casa*, os espaços em branco, tão característicos dos romances anteriores, têm uma presença muito menos significativa. Tanto em *O Silêncio* como em *Paisagem com Mulher e Mar ao Fundo*, as subdivisões de cada uma das três partes dos romances são assinaladas dessa forma. Frequentemente, os fragmentos terminam com sinais de pontuação inadequados - vírgula, travessão ou vírgula seguida de travessão - e, umas vezes, os que se lhes seguem iniciam-se com letra minúscula, outras vezes, com letra maiúscula.[29] Nas quatro partes de *O Cavalo de Sol* surgem também subdivisões marcadas por brancos que uma análise necessariamente rápida permite concluir corresponderem, em grande parte dos casos, à alternância das vozes narrativas que pontuam todo o texto, uma vez que o romance abre com a voz de um narrador heterodiegético que quase logo a empresta às personagens principais ("disse Jerónimo" / "disse Vitória") reassumindo-a a espaços. Nesse romance, as transgressões ao uso normal da pontuação e da letra maiúscula, embora manifestando-se, são muito menos frequentes.

Em *A Casa da Cabeça de Cavalo*, obra organizada por capítulos com título, como é próprio do romance mais tradicional, só os capítulos 1, 2, 10, 13, 14 e 24 apresentam brancos tipográficos, contando-se apenas um, em todos os referidos, excepto no capítulo 1, em que surgem dois e no 24, em que surgem quatro. Quanto à pontuação, raramente se detectam transgressões, ocorrendo estas com mais frequência no capítulo final, o 24 [30]. No segundo fragmento deste último capítulo, cada um dos esquecimentos das personagens está separado do seguinte por uma vírgula, seguida de mudança de linha, sendo a linha seguinte iniciada pela conjunção copulativa "e" escrita com minúscula, mas colocada como se de início de parágrafo se tratasse, processo que repete o utilizado no capítulo 14, quando se enumeram os haveres dos reis, desaparecidos durante a viagem para o Brasil; para além disso, nos dois últimos elementos da enumeração dos esquecimentos, referentes a Horária e ao próprio Januário, o facto esquecido não é referido, sendo substituído por um travessão seguido de mudança de linha. O quarto fragmento do mesmo capítulo 24 termina com travessão,

---

[29] Um bom exemplo desta diversidade de situações pode encontrar-se em *O Silêncio*, pp. 82-84

[30] As transgressões à pontuação a que seguidamente se fará referência situam-se respectivamente nas pp. 243-244 e 247-248 de *C. C. C.*

começando o quinto com ponto final, seguido de letra minúscula e terminando com travessão, enquanto que o sexto e último se inicia com letra minúscula .

Inês Alves de Sousa, na tese que dedica às três primeiras obras de Teolinda Gersão, aponta a intencionalidade destes processos, favorecedores da fragmentaridade que, segundo ela, caracteriza tanto *O Silêncio* como *Paisagem com Mulher e Mar ao Fundo* :

> O vazio textual, rompendo a conectibilidade e impedindo a continuidade da leitura, contribui para um ritmo sincopado em íntima consonância com o ritmo das personagens (...)
>
> Também a pontuação favorece a suspensão do texto, marcando a descontinuidade ou a incompletude.[31]

Na sua análise dos dois primeiros romances da autora, Inês Alves de Sousa detecta diversos nivéis dessa fragmentação.[32] Começando pela interioridade das personagens, em ruptura consigo próprias e com o mundo (e apesar de estas acabarem por reencontrar a sua identidade), a fragmentação estende-se à narrativa "que apresenta um carácter descontínuo, cindindo-se permanentemente e progredindo por fluxos e refluxos"[33]. A ausência de um desenvolvimento linear e contínuo é atribuída a uma temporalidade e espacialização anárquicas e/ou escassamente assinaladas, a uma pluralidade de vivências que, embora convergindo na memória das personagens principais, constituem outros tantos fios narrativos que se entrecortam, e a uma cisão da voz narrativa, por vezes difícil de identificar e de localizar, uma vez que as mudanças de voz não são assinaladas através das convenções habituais.

Sobre esta hesitação acerca de quem conta a "estória" em *O Silêncio*, diz Isabel Allegro de Magalhães, no capítulo que lhe dedica em *O tempo das Mulheres* [34]:

> Talvez possamos afirmar assim que o enquadramento do romance só aparentemente é de focalização heterodiegética - externa e omnisciente - , em que a narradora é apagada e até confundida com a autora textual. Mas o que na realidade acontece é que estamos perante uma narrativa autodiegética em que Lídia é protagonista e narradora, falando na primeira, na segunda e na terceira pessoas, apesar de em muitos momentos esta terceira pessoa parecer estar «dividida em duas»: a narradora e a protagonista, como é o caso do final do livro (...)

O facto de Hortense, protagonista e narradora primordial do segundo romance de Teolinda Gersão, funcionando como centro, "fazer a unificação de «episódios»

---

[31] SOUSA, Inês Maria Alves de, *Teolinda Gersão: O Processo de uma Escrita*, Dissertação de Mestrado, apresentada na Faculdade de Letras da Universidade do Porto, (dact.) , 1988, p. 38

[32] Cf. a parte 4 do capítulo II do texto citado na nota *supra* "Uma poética do fragmentário (entre a fragmentação e a unidade)", pp. 31-44

[33] *Idem*, p. 37

[34] MAGALHÃES, Isabel Allegro de, *O tempo das Mulheres*, Lisboa, Imprensa Nacional-Casa da Moeda, 1987, p. 392

aparentemente dispersos", não significa, no entanto, que haja uma evolução no sentido da clarificação da instância narradora, conforme observa a mesma autora, no capítulo da obra intitulado "O tempo de *Paisagem com Mulher e Mar ao Fundo*"[35]:

> quanto à instância narradora, (...) vai dando idênticos saltos da 3ª para a 2ª e a 1ª pessoas e vice-versa, sendo o entrelaçado de vozes (...) ainda mais confuso do que o era em *O Silêncio*.

Neste romance, a repetição e até intensificação de processos relativamente ao romance inaugural não é apenas visível ao nível do tratamento da instância narrativa, antes se estende a outros aspectos referidos no mesmo capítulo [36]:

> Tal como *O Silêncio*, este romance é um texto tripartido, sendo todavia quase impossível distinguir completamente as três partes, e os três conteúdos, uma vez que os temas, os lugares, os tempos se fundem e entrançam num fluxo que não estanca de uma para as outras partes.

Depois de uma tentativa de resumo de cada uma das partes, correspondente a três ciclos da vida de Hortense, Isabel Allegro de Magalhães adverte [37]:

> Todavia, tanto a vida colectiva como a individual, tanto o tempo passado como o presente, estão (...) a tal ponto interpenetrados que quase é errado marcar estes ciclos com nitidez : a narrativa, poderíamos dizer, consta de «pedaços» , não só à maneira do veterano *nouveau roman* ou de alguma ficção latino-americana, como a propósito de *O Silêncio* o dissemos, mas também à maneira das próprias personagens e do próprio povo, cujas vidas aparecem de igual modo assim como que cortadas, «estilhaçadas».

Como se vê, estamos longe do tipo de narração correspondente à estrutura fechada, a "narração linear, que segue a ordem cronológica dos acontecimentos, que apresenta claramente as personagens e que sublinha no texto os lugares da aventura"[38], assistindo-se à complexificação dos processos da narração a que não pode deixar de corresponder a complexificação do acto de recepção da obra, como reconhece Tadié [39]:

> Descobrimos aqui que os processos de tratamento podem tornar a interpretação, e antes dela a leitura, difícil, múltipla, enigmática: alterações temporais, perspectivas contraditórias.

Segundo lembra Carlos Reis[40], a falta de conhecimento das regras dos códigos específicos que estruturam o texto literário pode até inviabilizar o estabelecimento do processo comunicativo:

---

[35] *Idem*, p. 422
[36] *Idem*, p. 420
[37] *Idem*, p. 421
[38] TADIÉ, Jean-Yves, *O Romance no Século XX*, Lisboa, Publicações Dom Quixote, 1992, p. 89
[39] *Idem, Ibidem*
[40] REIS, Carlos, *Técnicas de Análise Textual*, 2ª ed. rev. e aum., Coimbra, Livraria Almedina, 1978, p. 339

> (...) é justamente esta circunstância que explica a dificuldade (quando não mesmo a impossibilidade) do leitor não instrumentado para se defrontar, por exemplo, com um romance de James Joyce ou com as narrativas do chamado *nouveau roman*.

Ao leitor é, assim, exigido um redobrado esforço de atenção, empenho e perseverança que nem sempre ele está em condições de disponibilizar.

No que diz respeito à obra romanesca de Teolinda Gersão, a tarefa do leitor tem vindo, no entanto, progressivamente, a simplificar-se, a partir dos dois primeiros romances, facto explicável por uma evolução do processo composicional que Carlos Reis assinala nos seguintes termos, a propósito de *A Árvore das Palavras*:

> (...) os últimos romances de Teolinda Gersão evidenciavam uma propensão que *A Árvore das Palavras* confirma: a propensão para recuperar a **efabulação** como dinâmica e matriz representacional - no fluir das acções, na elaboração do tempo, na configuração dos espaços, no tratamento das personagens - que faz do romance um género vocacionado para a modelização da memória e da mudança (pessoal, social, histórica, etc.) Por outras palavras: neste romance, tal como Teolinda Gersão o cultiva **passam-se** *coisas* em função das personagens e fora das personagens (...)[41]

Em *A Casa da Cabeça do Cavalo*, a recuperação da **efabulação** é sobretudo visível na história dos antepassados, contada pelos habitantes invisíveis da Casa, nesse aspecto residindo, a nosso ver, o motivo principal do juízo de Fernando Venâncio, atrás apresentado, ao considerar esta parte "o essencial" e ao classificá-la como "uma narrativa de nítido interesse". Em contrapartida, "o resto", em que a fragmentaridade está mais presente, é apodado de "narração desconjuntada, experimental, inconsequente" e "desengonçada narrativa", apreciações que, a nosso ver, pecam por exagero, como a seu tempo contamos vir a provar.

Discordando, à partida, dos critérios avaliativos subjacentes à divisão da obra em "o essencial" e "o resto", os quais transparecem nas designações utilizadas, optámos por falar de "narrativa encaixada" e "narrativa encaixante", abrangendo a primeira (história da Casa da Cabeça de Cavalo e dos seus habitantes invisíveis) os capítulo 1 a 5 e 24, e estendendo-se a segunda (história dos antepassados) desde o fim do capítulo 5 até ao fim do 23. Antes de analisarmos cada uma dessas partes com mais pormenor, julgámos útil verificar como se articulam entre si e apontar a função da narrativa encaixada em relação à encaixante, até porque, ao detectarmos os efeitos da presença dessa (e doutras) história(s) na economia da obra, estaremos a esclarecer um aspecto importante que escapou a Fernando Venâncio – qual o objectivo do "treino de memória" constituído pela narrativa em torno dos antepassados dos habitantes invisíveis da Casa.

---

[41] REIS, Carlos, «Teolinda Gersão. Inscrição ficcional de África», *Jornal de Letras*, 7 de Maio de 1997, p. 22

3.2 Contar histórias – um caso de vida ou de morte

É possível que só no final da narrativa dos antepassados, quando conta a morte de Virita, Ercília tenha consciência do verdadeiro motivo por que, tanto ela como os seus companheiros, sempre se preocuparam em "avivar a memória" [42]. O certo é que a necessidade do treino de memória, através do exercício da palavra (escrita ou oral), sempre foi, pelo menos intuitivamente, sentida como fundamental por todos eles e, como tal, repetidas vezes afirmada. Palavras ou sintagmas como "memória", "lembrança(s)", "recordação", "lembrar-se", "esquecer", "recordar", "perder a memória", "avivar a memória", "treino de memória" afluem frequentemente no texto, muitas vezes associadas à ideia da necessidade premente de preservar a lembrança do passado.

Essa preocupação é repetidas vezes enunciada, no final do capítulo 5[43], momento que antecede a narrativa da vida dos antepassados, surgida na sequência de uma proposta de Inácio para que contassem, em vez do casamento frustrado de Armindo que deveria ter ocorrido em Maio de 1910 e que não se realizou por o noivo ter fugido na véspera com uma convidada, "uma história mais antiga, das que andavam pela Casa ainda há mais tempo, e em vida tinham ouvido repetir vezes sem conta"

Depois de terem chegado a acordo quanto ao assunto da narrativa, resta agora aos habitantes invisíveis da Casa combinarem a estratégia da narração, a partir de uma proposta de Januário:

> Podia ser assim, disse Januário. Ele ia contando, mas cada um podia interromper quando quisesse. Pegava na palavra e prosseguia.

Carmo adere à proposta, mas a opinião de Ercília sobre a possibilidade de em algum momento inventarem, só em parte é partilhada por Inácio:

> 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.

Nesse aspecto, o ponto de vista de Inácio coincide com o de Horária, para quem as histórias constituem "um bom treino de memória":

> 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.

A salvaguarda da memória é também uma das preocupações do avô Januário, acerca do qual o narrador, numa espécie de preâmbulo à pequena narrativa que sobre ele vai encetar, no capítulo 4, afirma:

---

[42] *C. C. C.*, p. 59
[43] Cf. *C. C. C.*, pp. 58-59

> A memória que Januário guardava da sua morte, ou pelo menos do que considerava a sua última recordação, estava cheia de pormenores, distintamente lembrados. [44]

Isso não impede todavia que, quando a narrativa acaba, os outros, sorrindo "com indulgência", a considerem uma "recordação inexacta" [45]:

> A memória podia deturpar as coisas embora não valesse a pena dramatizar esse facto. Porque, para além de ser impossível que a família o tivesse abandonado, a verdade é que nunca existira um corvo na Casa. Não era certo que ninguém se lembrava do corvo Claudino latindo atrás das pessoas como um cão?

Embora lembrando-se perfeitamente ("estava a ver o Corvo Claudino como se fosse agora"), Januário não podia deixar de se inquietar:

> Mas onde se iria parar (...) onde se iria parar se as lembranças começassem a misturar-se, ou pior ainda, a desaparecer? Seria verdade que ele perdia a memória? [46]

Não admira, por isso, que grande parte do Capítulo 5 seja dedicada aos problemas que nele suscita o facto de os outros o terem encarregado de registar, nos seus cadernos, "tudo aquilo de que se recordavam e tinham medo de vir depois a esquecer"[47] bem como à reprodução dos seus exercícios de memória sobre os produtos e os trabalhos agrícolas e a reconstituição mental dos Verões de antigamente, os quais lhe permitem concluir, com satisfação, que se lembrava de tudo o que era essencial [48].

> Saberia todos os pormenores, o que quer que começasse a contar. E se lhe falhasse algum (...) tinha os apontamentos. Não o acusassem portanto de confusões de memória, logo a ele.

O verdadeiro motivo dessa satisfação só será, porém, tornado claro, no último capítulo, quando Ercília, apresentando a morte como uma sucessão de degraus, pressente que o esquecimento total do universo que lhes era familiar corresponderia ao acesso ao último degrau da morte, desconhecido e, portanto, aterrorizador. Se, como diz o povo, "morrer é esquecer", Ercília, numa subversão da relação de causa/efeito, parece compreender que "esquecer é morrer", sendo o treino da memória a única forma de resistir à sua diluição.

> "Tinham medo de perder a memória, pensou [Ercília]. Por isso se agarravam às lembranças e falavam"[49]

---

[44] *C. C. C.*, p. 41
[45] C. C. C., p. 46
[46] *C. C. C.*, p. 47
[47] *C. C. C.*, p. 48
[48] *C. C. C.*, p. 57
[49] *C. C. C.*, p. 240

Fica assim claro aquilo que escapou a Fernando Venâncio, o objectivo do "treino de memória" efectuado através da narração da história dos antepassados (ou de outras surgidas no romance). E, falhando embora esse objectivo, tais histórias constituem, pelo menos, uma estratégia dilatória, através da qual os narradores conseguem adiar o inevitável. O que importa, pois, é o acto de contar como exercício de memória e a única restrição, a nível de conteúdo das narrativas, é que ele faça parte do acervo das lembranças de quem conta.

Satisfazendo estes dois requisitos, a história dos antepassados dos habitantes invisíveis da Casa surge como um exemplo inequívoco de um dos três modos possíveis de amplificação de uma narrativa, considerados por Genette em *Figures II* [50]: trata-se da inserção de uma narrativa segunda, a qual, tendo em conta o conteúdo temático, é heterodiegética relativamente à primeira.[51] Efectivamente, embora as personagens da narrativa primeira sejam da mesma família das da segunda, não há coincidência entre elas, pois pertencem a gerações diferentes, assim como não há nenhuma contiguidade entre as histórias. A relação que se estabelece entre a narrativa de primeiro grau e a de segundo coincide perfeitamente com o terceiro dos três tipos referidos por Genette em *Figures III*:

> "le troisième type ne comporte aucune relation explicite entre les deux niveaux d' histoire: c'est l'acte de narration lui-même qui remplit une fonction dans la diégèse, indépendamment du contenu métadiégétique: fonction de distraction, par exemple, et / ou d'obstruction."[52]

E apresenta como o exemplo mais célebre *As Mil e uma Noites*, em que Xerazade consegue afastar a morte, contando histórias, sejam elas quais forem, desde que agradem ao sultão.[53]

---

[50] GENETTE, Gérard ,«D'un récit baroque», *Figures II*, Paris, Seuil, 1969, pp. 201-211

[51] *Idem*. Sobre o conceito de "narrativa segunda" (récit second), Genette esclarece que a palavra "second" é utilizada não no sentido hierárquico de importância "car un récit second peut fort bien être le plus long et/ou le plus essentiel", mas quanto ao nível da mediação narrativa: "est récit second tout récit pris en charge par un agent de narration (ou plus généralement de représentation) intérieur au récit premier". (cf. p. 201). Na página 202, caracteriza a narrativa segunda heterodiegética como sendo aquela que é relativa a personagens inteiramente diferentes das da primeira tratando-se, portanto, de uma história sem contiguidade relativamente à história primeira.

[52] GENETTE, Gérard , «Discours du récit», *Figures III*, Paris, Seuil, 1972, p. 243. Para além deste terceiro tipo de relação, Genette considera outros dois: o primeiro consiste numa relação de causalidade directa entre os acontecimentos das narrativas primeira e segunda, conferindo à segunda uma função explicativa da primeira; o segundo consiste numa relação puramente temática, não implicando nenhuma continuidade espácio-temporal entre a narrativa primeira e a segunda. Trata-se de uma relação de contraste ou de analogia (sendo a estrutura em abismo, uma forma extrema dessa relação de analogia.)

[53] Ao enumerar as diversas variedades de encaixe, Tzvetan Todorov, citando Chkolovski, afirma também: "podem contar-se histórias ou contos para retardar a realização de uma acção qualquer: vem imediatamente à cabeça o exemplo de Xerazade" cf. *Poética*, Lisboa, Ed. Teorema, s.d. , p. 76. De igual forma, Michel Foucault afirma : "(...) a narrativa árabe – estou a pensar nas *Mil e uma Noites* – tinha também como motivação, como tema e como pretexto adiar a morte: contavam-se histórias até

Torna-se evidente que as histórias de Xerazade e a(s) dos espectros de *A Casa da Cabeça de Cavalo* têm o mesmo estatuto narrativo, constituindo aquilo que Mieke Bal, em *Narratologie*, designa como "hypo-récit". Quanto à relação entre a narrativa primeira e o "hypo-récit", em *A Casa da Cabeça do Cavalo* tal como em *As Mil e Uma Noites*, é visível uma dupla subordinação, classificada por Mieke Bal como "enchâssement", variedade que se distingue do "encadrement" por neste a subordinação operar apenas num plano - o dos actores.[54]

Começando pelo plano dos actores, fácil se torna concluir que, assim como Xerazade, actor da primeira narrativa, se torna o narrador das seguintes, também os actores da narrativa primeira de *A Casa* (história da Casa e dos seus habitantes invisíveis) se tornam os narradores da narrativa acerca dos seus antepassados. Quanto ao plano da acção, já atrás deixámos clara a semelhança da função das narrativas secundárias em relação às narrativas primeiras, nas duas obras em confronto: se, para Xerazade, contar histórias ao sultão Shariar é uma questão de vida ou de morte, para os habitantes invisíveis da Casa é uma forma de fazer durar um estádio securizante da morte, perante a ameaça que o desconhecimento do estádio seguinte constitui para eles. Nos dois casos, é o próprio acto de narrar (e não o conteúdo da narrativa segunda) que influencia os acontecimentos da narrativa primeira.

Mas, perguntar-se-á, para além da pressentida função dilatória da novela encaixada, que outros motivos poderão levar os espectros a empreender uma narrativa de que são alternadamente emissores e receptores, tratando-se, como se trata, de uma história antiga que "em vida tinham ouvido repetir vezes sem conta."[55]? Como seria salvaguardada aquela dose mínima de curiosidade e ânsia de informação que move qualquer ouvinte a escutar uma história?

A resposta a esta questão é dada por Ercília quando reflecte acerca da situação *post mortem* em que se encontram:

> Não havia também saturação nem desgaste (...). Ela serviria mil vezes o chá e eles pegariam mil vezes na chávena vazia, como se fosse cada vez a primeira. E as histórias seriam sempre novas, mesmo que fossem porventura sempre iguais. [56]

Como atrás se viu, quando permite aos espectros que contem a história dos seus antepassados, não é a primeira vez que o narrador cede a voz às suas personagens, deixando-as contar factos de todos conhecidos. Só que, enquanto nos capítulos 3 e 4 contaram curtos episódios das suas vidas e mortes ou últimas recordações, a partir do

---

de madrugada para afastar a morte, para evitar o momento em que o narrador se calaria. A narrativa de Xerazade é o denodado reverter do assassínio, é o esforço de todas as noites para manter a morte fora do círculo da existência" cf. *O que é um autor?* Lisboa, Vega, 1992, p. 36

[54] BAL, Mieke, *Narratologie*, Paris, Ed. Klincksieck, 1977, pp. 61-62

[55] *C. C. C.* , p. 58

[56] *C. C. C.* , p. 30

final do capítulo 5, vão entreter-se com uma história mais longa, relativa aos seus familiares. Pode mesmo dizer-se que a história do desaparecimento do vestido novo de ir à missa da Tia Carmo, as histórias das mortes de Carmo e Inácio, contadas por eles próprios, ou a morte de Paulinho contada por Horária, preparam o caminho para a narrativa de maior fôlego contida entre o final do capítulo 5 e o final do capítulo 23.

Contar para preservar a memória e, dessa forma, exorcizar a morte é, pois, a estratégia adoptada pelos fantasmas cuja vivência espectral, apresentada nos capítulos 3, 4, 5 e 24 da narrativa encaixante, constitui a base para o tratamento de uma das linhas de força do romance – a problemática da morte.

3. 3 A narrativa encaixante

A problemática da morte, abordada essencial, mas não exclusivamente, na narrativa encaixante, não é, por sua vez, a única presente nesta parte da obra, em que, como vimos, a fragmentaridade se manifesta de forma mais evidente, mas sem nunca comprometer a coerência..

De facto, no início do romance, a narrativa, fazendo jus ao título, parece ir centrar-se na história da Casa da Cabeça de Cavalo, mas logo inflecte para o estatuto do cavalo cuja cabeça dá o nome à Casa, dando azo a que o leitor julgue tratar-se de uma narrativa de tipo fantástico, para, de novo, parecer regressar à linha da história da Casa, no capítulo 2. Acerca desta história, como se verá, não surgirão dados muito concretos e, a partir do início do capítulo 3 até ao fim do 5, a narrativa enveredará pela existência espectral dos seus (presume-se) últimos habitantes vivos, uma vez que, no momento em que decorre a narração, a Casa já se encontra fechada há muito. No capítulo 24, o último da obra, para além de ficar clara a situação em que se encontram, afinal, os espectros e o objectivo das conversas e histórias que os ocuparam, assiste-se ao desenlace, sendo o seu destino final deixado em aberto. É precisamente em articulação com a vivência dos espectros e o seu destino final que se desenvolve a temática da morte, por sua vez ligada à questão da palavra.

Sendo assim, abordaremos, de seguida, essa problemática, a qual, por via da sua ligação à figura do cavalo, nos conduzirá, depois, à questão da presença do fantástico na obra.

3.3.1 O exorcismo da morte

Interrogada, numa entrevista, sobre a razão das constantes recordações que surgem no romance, Teolinda Gersão responde:

> A ideia que prevalece é de um enorme apego à vida, os mortos não querem morrer, não querem esquecer (...) Penso que é algo que se experimenta em determinada altura da vida quando já perdemos, como no meu caso, muitas pessoas próximas e queridas. Nós gostaríamos que não fosse assim. Percebemos e sentimos na pele e na carne que a vida é muito fugaz, que muita coisa desaparece, sem saber como ou quando (...) Lutamos contra a morte, porque sabemos que ela existe, o animal não o sabe. Esta é a única fatalidade que aparece no livro, o resto pode ser contornável.[57]

Contrariando esta visão da morte como uma realidade temida e inelutável, a existência vivida pelos habitantes invisíveis da Casa, tal como é inicialmente traçada pelo narrador, mas através da focalização interna de um deles (Ercília), nada tem de assustador ou angustiante, muito pelo contrário:

> Na Sala das Nespereiras (...) 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 (...) [58]

Embora dedicando-se às mesmas actividades que os ocuparam durante a vida, e cumprindo parte da rotina (veja-se o ritual do chá) Ercília apercebe-se, com espanto, de um progresso considerável na forma de ela e os seus companheiros se relacionarem, muito mais liberal, tolerante e generosa do que durante a vida. Sendo assim, não admira que, no capítulo 4, Ercília interrompa Horária que se propunha contar "a questão da água do poço que desapareceu por causa do vizinho Cerdeira", para lhe sugerir "uma história mais alegre", a da sua própria morte. A Januário agrada tanto a ideia que alarga a proposta a todos os circunstantes: "Podia contar cada um por sua vez, como um jogo. A morte ou, pelo menos, a última recordação", considerando tratar-se de "uma conversa sedutora e leve que amenizava a hora de tomar o chá."[59]

Carmo é a primeira a contar a sua morte a qual, à primeira impressão, se lhe afigura como o desmanchar total e inexplicável do bordado, seguido de uma sensação de cansaço físico, aliada a alterações da rotina da sua vida. A forma como descreve o seu enterro, marcada pela ausência de léxico específico, revela que a realidade da morte lhe seria pouco familiar, mas nem por isso traumatizante, a ponto de não compreender por que razão chorariam algumas pessoas:

> Estava agora deitada numa caixa, punham-me flores em volta, aos pés e à cabeceira, e falavam baixo, algumas pessoas choravam e eu olhava-as sem entender por que razão chorariam, o mundo era transparente e sereno e agora eu seguia por

---

[57] FERNANDES, Elena, «Teolinda Gersão: A memória do tempo», entrevista publicada no *Jornal de Letras* nº 671, 3 de Julho de 1996, p. 17

[58] *C. C. C.* , p. 29

[59] *C. C. C.* , p. 37

> um campo, era verão e eu caminhava no meio de um campo de flores, que de repente ficava fora da minha vida. [60]

A experiência relatada por Inácio e que ele considera de "incidente gracioso" é, nada mais, nada menos, que o seu velório antecipado. Acompanhando o relato com "um olhar bem humorado" sobre os outros e esfregando as mãos "como se estivesse muito satisfeito consigo e com o mundo",[61] Inácio não se sente ofendido por a sua família , aproveitando o facto de estar reunida durante as férias de Verão, ter decidido antecipar o seu velório, associando-lhe um elemento de festa. Ao contrário de Carmo, Inácio não é um estreante, já tem experiência de outros enterros, como se vê na descrição que faz do seu próprio, em que revela um perfeito domínio do léxico e da situação em si. O jogo fónico resultante da insistência nos sons fricativos e no som vocálico i, atenuando a solenidade própria de um velório, como que prepara implicitamente para a introdução da insólita referência ao ambiente alegre que se vivia:

> Então dei conta de que era realmente um funeral que celebravam e de que esse funeral era o meu.
>
> Traziam-me com jeito pela escada para o andar inferior, deitavam-me no meio da sala, em cima de um esquife, com quatro velas acesas, duas aos pés e duas à cabeceira, e toda a gente circulava em volta, parentes, vizinhos, amigos, desfilavam, falando baixo, deixando cartões de visita na entrada, as mulheres estavam vestidas de preto, mas o ambiente era alegre, alguém pôs 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.[62]

É exactamente o conhecimento que tem de todos os pormenores do processo, a chegada dos gatos-pingados, o transporte do corpo para a igreja, a selagem do caixão que, a certa altura, o faz recear ser enterrado vivo, mas logo deixa de se preocupar quando ouve Môr, cheia de pragmatismo, explicar à Lolinha Macedo a razão da antecipação das cerimónias fúnebres: quando ele morrer de facto, o que só deverá ocorrer no outono, os familiares estarão longe e assim não terão de voltar de propósito. Quem estiver próximo chama o padre e faz-se sumariamente o enterro.

A única morte verdadeiramente traumatizante e com efeitos trágicos é a de Paulinho encontrado morto no ribeiro, o que, além de ter abalado profundamente a Casa, acabou por consumar a tendência para a loucura da mãe da criança, Ercília, a qual, todas as madrugadas, abria a janela para chamar pelo filho. Fosse como fosse, embora Ercília não se lembrasse "se tinha sido, alguma vez sua mãe", o reencontro dos dois era agora efectivo, o mal parecia remediado:

---

[60] *C. C. C.* , p. 38
[61] *C. C. C.* , p. 38
[62] *C. C. C.* , p. 39

> (...) e de qualquer modo ele aí estava, entrando outra vez na sala a correr, como se fosse madrugada e alguém o tivesse chamado da janela.[63]

A existência idílica vivida na Casa pelos espectros espanta Ercília, a ponto de lhe causar vertigens, levando-a a questionar-se sobre a possibilidade de se tratar de um estado definitivo.

> Pareceu-lhe que o que faziam ali era um enorme exercício de silêncio e de atenção, e interrogou-se se isso seria um treino para qualquer coisa.[64]

Trata-se, como se vê, de uma preocupação ligeira e pontual que não a impede de regressar quase logo à sua ocupação preferida de deitar as cartas, mas que não pode deixar de indiciar a possibilidade de uma mudança.

Sintomaticamente, será o fim da narrativa dos antepassados e nomeadamente o relato da morte de Virita que levará Ercília, no último capítulo da obra, a reflectir sobre a morte, a tomar consciência "do ponto em que agora estavam"[65] e a fazer conjecturas sobre o que os espera, imaginado como um mundo inteiramente diferente, mas sobre o qual nada sabem em concreto.

Poder-se-ia dizer que, até ao capítulo final da obra, assistimos como que a uma tentativa de exorcizar a morte, entendida como a anulação da pessoa que se foi em vida ou como a redução da mesma pessoa à parte espiritual, segundo preconizam as religiões da tradição judaico-cristã, apresentando-a como uma versão próxima, mas aperfeiçoada da vida. De facto, até esse momento, embora assumindo-se claramente um estado de não-vida, parece exisitir uma intenção propositada de rasurar da imagem dos habitantes invisíveis da Casa características demasiado distintivas, relativamente ao estatuto dos vivos. Só no capítulo final será referido, a propósito de Ercília, que ela podia olhar os seus companheiros sentados na sala, ao mesmo tempo que passeava ao longo do ribeiro, porque detinha prerrogativas dos "mortos", tais como o dom da ubiquidade, a faculdade de se moverem deslizando, de descerem um lance de escadas de uma só vez ou de passarem através das portas sem as abrir.[66]

É essa visão eufórica da existência *post mortem*, presente nos capítulos 3 e 4 da narrativa encaixante, que se estende à novela encaixada, através da apresentação da morte de Maria do Lado como uma experiência diferente, uma viagem a cavalo, premiando uma vida de tensão e canseira.[67] A primeira coisa em que Maria do Lado

---

[63] *C. C. C.* , p. 41
[64] *C. C. C.* , p. 35
[65] *C. C. C.* , p. 240
[66] Cf. *C. C. C.* , p. 240 . Confirmando a intenção de, até este momento, se procurar rasurar a ideia da morte, pode aduzir-se o facto de, só no capítulo final, os espectros serem designados como "mortos", sendo até aí referidos, e uma única vez, como "habitantes invisíveis" (cf. título do cap. 3).
[67] Cf. *C. C. C.* , pp. 233-236

repara, enquanto aguarda o início da viagem , ao sol de outono, é que "esquecia tudo", nomeadamente a sua rival, embora irmã, Virita. Mas a esse prazer associam-se outros, como o de deixar de se sentir responsável e receber as primeiras flores da sua vida, do meio das quais surge o cavalo preto que lhe é trazido pela rédea. Apesar de não saber andar a cavalo, ajudam-na a montar e, à medida que avança, levada pelo trote rápido e cadenciado do animal, deixa de se preocupar com o que ficou para trás, sentindo-se existir cada vez com mais força, ela que toda a vida se anulara perante os outros, vivendo na dependência da aprovação dos que a rodeavam, em relação às tarefas domésticas que procurava desempenhar na perfeição. Paradoxalmente, a morte representa para ela o nascimento, afirmando-se, igualmente, como a companhia que nunca tivera.

> Mas ela existia cada vez com mais força. Ela - ela nascia, soube, de olhos fechados, com o rosto vermelho de lágrimas, chorando por si mesma, porque nesse momento decisivo não queria ficar só. Como estivera sempre.
>
> Mas não estava só. Havia aquela presença à sua volta, e o trote cadenciado do cavalo, que imitava um coração batendo.[68]

Porém se, até ao capítulo final, é essa visão tranquilizante da morte que se impõe, a imagem que, no último capítulo, Ercília inventa para a explicar permite descobrir que as experiências idílicas entretanto apresentadas, não passam, afinal, de etapas de um processo gradual a que ela chama degraus, antecedido por um "espaço vazio, como um sono, depois do qual se acordava separado do mundo dos vivos por uma parede de vidro ou de água"[69], mas conduzindo, inevitavelmente, a um último estádio ainda inexperimentado e, por isso mesmo, profundamente temido.

Para comprovar a pertinência do "sistema teórico" arquitectado por Ercília, é possível verificar como ele corresponde bastante fielmente a experiências vividas pelas personagens e entretanto relatadas na narrativa encaixante.

Em consonância com a ideia de sono preliminar, espécie de antecâmara da morte, apresenta-se a descrição que Carmo faz da sua própria morte, no capítulo 4:

> Foi quando senti um cansaço, uma moleza no corpo e o bordado ficou muito longe de mim (...) [70]

Igualmente em consonância com a descrição do primeiro degrau da morte, em que Ercília assinala uma grande atenção pelos vivos e uma grande lucidez sobre a existência terrena, contrastante com a cegueira que, durante a vida, "os fizera, as mais

---

[68] *C. C. C.* , p. 236
[69] *C. C. C.* , p. 239
[70] *C. C. C.* , p. 38

das vezes, errar tudo" são as suas próprias reflexões, surgidas enquanto deita as cartas, facto que lhe sugere a comparação do tempo com um jogo:

> Também o tempo era um jogo. Simultaneamente perdido e ganho. Só que essa era uma verdade que, enquanto estavam vivos, não sabiam.
>
> Lembrou-se da febre, da ansiedade e da tensão com que Inácio e Januário tinham jogado toda a vida, como se ganhar significasse uma mudança. Mas ganhar ou perder não mudava nada.[71]

Associando os sucessivos degraus da morte a um progressivo afastamento do mundo dos vivos, Ercília apresenta a transposição da parede não como um regresso à vida, mas como uma passagem a um outro estádio da morte, caracterizado pelo esfumar de muita coisa 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."[72]

A atitude de Januário, testando a sua própria memória ou a dos seus companheiros, relativamente aos instrumentos, plantas e trabalhos agrícolas, no capítulo 5, encaixa perfeitamente no estádio acima descrito. É nesse degrau que a própria Ercília e os seus companheiros se encontram quando o narrador os surpreende, no capítulo 3, convivendo pacificamente, na Casa (aparentemente) vazia. É nele que permanecerão até ao fim da narrativa dos seus antepassados e é nele que procurarão deseperadamente manter-se, a partir desse momento, em que sentem as lembranças fugir-lhes perigosamente.

A primeira a ser afectada por essa incómoda sensação é Ercília. Gozando da prerrogativa dos mortos de poderem ouvir-se de lugares afastados, como se ficassem perto, (e, como se viu, não é por acaso que só agora é feita referência a essa e outras prerrogativas) Ercília, passeando ao longo do ribeiro, ouve Inácio queixar-se aos outros, na sala, pelo facto de alguns dos seus companheiros durante a vida – Môr, Cipriano, Timóteo José - ainda não terem chegado junto deles, mas não lhe presta atenção. Desconhecendo a inutilidade do seu esforço perante a lei inexorável do Letes que a separa da outra margem, ela "queria concentrar-se no que olhava, tentando recuperar a lembrança de imagens antigas."[73]

Quanto à descrição do que lhe é dado observar - o ribeiro, o céu, a outra margem – entrecruzada pelas isotopias da obscuridade e da decomposição, surge em perfeita sintonia com as imagens que habitualmente se associam à morte. É assim que a água do ribeiro é "escura", as penas do pássaro morto arrastado pela corrente

---

[71] *C. C. C.*, p. 35
[72] *C. C. C.*, p. 240
[73] *C. C. C.*, p. 241

"cinzentas", o céu "cor de chumbo" e a terra avistada na outra margem "um risco negro". É assim que a corrente transporta "pedaços de madeira", "ramos caídos", "caixotes desfeitos", "pedaços de algas", às vezes, "um pássaro morto, meio decomposto, as penas cinzentas misturadas no lodo". É assim que, no céu, as nuvens se encastelam para logo se "desfazerem" no vento e que a "folhagem podre" cobre o chão da outra margem.[74]

Apesar do ambiente pouco convidativo, Ercília sente vontade de atravessar o curso de água e de "vaguear do outro lado, no escuro". Começando por se deter à beira do ribeiro, com os pés enterrados na "lama escura", chega mesmo a avançar dentro da água, mas acaba por recuar para a margem, toda molhada, tentando desdramatizar a sua perda de memória, sem o conseguir, como deixam perceber as perguntas obsessivas do seu monólogo interior que, no texto, são reproduzidas entre parêntesis:

> Está bem, disse ela bruscamente. Não me vou afligir mais por não me recordar. (Mas o que era, pensou, o que era que o ribeiro, no inverno, me lembrava? De que estava eu à procura?)[75]

O exorcismo da morte falhou. A morte faz valer os seus direitos, apresentando-se como um processo inelutável de obliteração das lembranças, mesmo das mais profundas e dolorosas, como acontece com Ercília, incapaz de recordar o facto mais importante da sua vida e razão da sua definitiva loucura - a morte do filho, no ribeiro.

Partilhando a mesma angústia, Januário formula a mesma interrogação que Ercília ("De que estava eu à procura?"), a seguir a um branco tipográfico, através do qual se chama a atenção para o desvio da focalização da narrativa de uma personagem para a outra. Como que despertando de um estádio de alheamento que se lhe afigura agora muito longo, Januário descobre que, quais bonecreiros, no final de uma etapa da digressão, "tinham estado ali apenas de passagem" e que a partida se aproxima, não havendo tempo para contar mais histórias. Tomando viva consciência do momento presente, cuja importância decisiva é marcada pela insistente repetição do advérbio "agora", Januário apercebe-se de que, embora lá fora tudo pareça igual a si próprio, dentro deles ocorre uma mudança fundamental e avassaladora: "agora esqueciam vertiginosamente as coisas".[76]

Para transmitir o geral, total e progressivo descalabro que atinge as suas memórias, o discurso lança mão de uma série de recursos que reforçam a enumeração dos esquecimentos de cada um deles - o polissíndeto anafórico, a insistente repetição da expressão "já não se lembrava", as vírgulas seguidas de mudança de linha, as duas últimas frases truncadas e seguidas de travessão:

---

[74] *Idem, Ibidem*
[75] *C. C. C.*, p. 242
[76] *C. C. C.*, p. 243

> (...) Inácio já não conseguia lembrar-se do nome do cão que o Adérito tinha sepultado no quintal, embora se lembrasse ainda perfeitamente da lápide, e do desgosto do Adérito, que ficara ofendido porque o Zé Mota não lhe tinha dado os pêsames quando fizera um ano que o animal falecera.
>
> E Carmo já não se lembrava onde costumava arrumar o ovo de marfim, de passajar as meias,
>
> e Horária já não se lembrava que santos havia na capela (...)
>
> e Benta já não se lembrava para quem Hemitério tinha posto uma vez de propósito na sala uma cadeira partida, que logo foi ao chão com quem lá se sentou (mas quem seria? Adelina? Bernardo António? Maria Ermita?)
>
> e Horária já não se lembrava –
>
> e ele próprio já não se lembrava –[77]

Aliando a consciência de ele próprio estar a perder a memória ao comportamento da natureza, primeiro agitada, depois parada, mas tensa e expectante, Januário pressente a aproximação dum momento decisivo, confirmada pelos ruídos do vento e por um "som compassado, distante, como se lâminas se lhe espetassem nos ouvidos"[78].

Em busca de algo a que agarrar-se, uma espécie de bóia de salvação, não surpreende que a última lembrança que Januário consegue arrancar da sua memória quase extinta seja uma história de morte – o fim trágico da mulher e dos filhos de Heitor, a meio da viagem para o Brasil, onde ele os esperava para acabar de realizar o sonho de emigrante bem sucedido, de cujo início tivemos conhecimento no capítulo 9.

No absurdo e revoltante destino da família de Heitor, mandada lançar ao mar por um apoiante de D. Miguel que capitaneava o barco em que ia ter com ele ao Brasil, quando soube das ideias liberais do chefe da família, é possível descobrir um paralelismo com o que está a acontecer a Januário e aos seus companheiros :

> E assim morreram quando já eram passados vários dias de viagem e estava feito mais de metade do caminho[79]

Também os habitantes invisíveis da Casa, tendo ultrapassado vários degraus da morte e experimentado uma vivência surpreendentemente agradável, se sentem agora, a mais de meio do caminho, ameaçados pelo desconhecido, por eles imaginado como "uma grande viagem, uma passagem para um mundo inteiramente diferente"[80], ao qual procuram, em vão, resistir.

De facto, como se só agora fossem verdadeiramente morrer, empalidecem ao distinguirem o tropel de um cavalo ecoando na calçada, reduzidos a "pedaços de velas sumindo, restos de memória que acabava"[81]. No entanto, a chama não se apaga docemente até à completa extinção, antes se assiste ao precipitar de um processo

---

[77] *C. C. C.* , p. 243-244
[78] *C. C. C.* , p. 245
[79] *C. C. C.* , p. 246
[80] *C. C. C.* , p. 240
[81] *C. C. C.* , p. 246

agónico, traduzido na catadupa de súplicas angustiadas dirigidas a Januário para que registe, por escrito, salvando-os do esquecimento, factos das suas existências, dos mais anódinos aos mais insólitos. O recurso a uma série de processos estilísticos muito semelhantes aos utilizados no rol dos esquecimentos referidos um pouco atrás, não é senão a forma encontrada pelo discurso para, através de uma espécie de litania, acompanhar os últimos estertores das memórias agonizantes:

> Deixa escrito que o meu vestido, que apareceu dentro de um bule, era lilás, disse Carmo. E que eu ia à missa do meio dia, e era Abril.
>
> E que eu inventava palavras, disse Ercília. Que na escola me batiam com a palmatória, porque eram palavras que não havia, sarcopalhal e limantrógico, cerilhéu, rodaminto e passamante.E não te esqueças –
>
> Da voz de Mafalda gritando, disse Benta. De Roberto, abrindo de repente a porta.
>
> Da carta do tio Hermenegildo, disse Carmo.
>
> (...)
>
> Da pistola carregada que Roberto pôs sobre a mesa de jogo, disse Inácio. Do tom de voz em que disse: Alguém vai morrer esta noite.
>
> Daquele dia em que Maria Felicíssima –

A última evocação – abortada - seguida da repetição do símile da vela de cera, para transmitir a ideia da memória "que se ia gastando", marcando com o seu termo o fim definitivo dos habitantes da Casa, aponta, premonitoriamente, para a impossibilidade de deterem o inevitável, que se concretiza momentos depois: o contacto com algo que, vertiginosamente lhes toca no rosto, como uma labareda, identificado como cavalo devido a um relincho que atroou os ares, deixa-os às escuras e privados do espaço familiar, uma vez que a Casa desaparece.

É flagrante a semelhança entre a experiência vivida pelos habitantes invisíveis da Casa e a relatada pelo Zé Moitinho, no capítulo 1, que quase o ia fazendo morrer de pavor:

> Seguia pela Azinhaga, que ficava entre muros, quando uma coisa lhe passou rente à cara, escura e vertiginosa como o vento. Sabia que era um cavalo porque ouvia o galope, o som dos cascos ecoando, endoidecidos como lhe batessem no sangue e estivessem ao mesmo tempo fora e dentro do seu corpo, de tal modo que o coração lhe saía da boca.[82]

Quanto aos efeitos da passagem do cavalo sobre os habitantes invisíveis, privando-os do espaço securizante da Casa e lançando-os noutro lugar hostil (fim de um mundo e início de outro) encontra também paralelo naquilo que se passa quando se entra no domínio das aparições, tal como é descrito no capítulo 1, pelos que acreditam no cavalo-aparição:

---

[82] *C. C. C.* , p. 18

> (...) um momento antes, em determinado lugar, ainda nada está, mas de repente, nesse mesmo lugar, "outra coisa" acontece. No momento da aparição o mundo rasga-se e acaba e um outro mundo sobrepõe-se ao primeiro.[83]

Esse outro mundo deverá, portanto, corresponder ao último degrau da morte cujo desconhecimento levara Ercília a conjecturar, umas páginas atrás:

> Entrar no desconhecido era decerto o último degrau que eles imaginavam como uma grande viagem, uma passagem para um mundo inteiramente diferente – mas que talvez fosse apenas essa perda de memória e o apagar das luzes em volta. Talvez continuassem no mesmo lugar. Talvez não eles, mas o mundo em volta desaparecesse. De qualquer modo, nada se sabia, para além do ponto em que agora estavam.[84]

A passagem vertiginosa do cavalo-tempo fá-los dar alguns passos no desconhecido, com a realização de algumas das suas conjecturas. De facto, as luzes apagam-se e não são eles, mas o mundo em volta que desaparece, traduzindo-se a ruptura total com o universo que lhes era familiar na desaparição da própria Casa. Mas o novo mundo em que penetram é um lugar imenso e vazio, em que reina a escuridão. Desnorteados, sem ponto de referência, perante o mistério não decifrado do espaço em que são lançados, não lhes resta alternativa senão começarem a andar, de mãos dadas, no escuro, apesar de não saberem para onde.

Se, na novela encaixada, a morte dos protagonistas (Duarte Augusto, Filipe, as duas irmãs, Badala) se apresenta como signo de fechamento narrativo, solucionando conflitos do foro íntimo das personagens ou entre personagens, do final aberto da narrativa encaixante que leitura poderá fazer-se?

Antes de mais, que a morte é (continua a ser), por mais que se tente esconjurá-la, uma realidade misteriosa e angustiante, um reino escuro, vasto e vazio. Em segundo lugar, que o ser humano, apesar do medo e da desorientação que nele provoca, nunca desiste, mesmo para além da vida, de desvendar o mistério que ela encerra. Assim se explica que Januário e os seus companheiros, sem saberem o que fazer nem para onde ir, privados até da possibilidade de comunicarem verbalmente, dêem as mãos e comecem a andar. À procura de uma explicação para essa "fatalidade" incontornável a que o tropel do cavalo do tempo acabou também por os arrastar.

> Eu sei, eu sei que a luta não tem fim. Mas é um caminho que segue para a frente, e se nos disserem que o movimento é aparente, nós provaremos que não é, andando. [85]

---

[83] *C. C. C.*, p. 16
[84] *C. C. C.*, p. 240
[85] GERSÃO, Teolinda, *Paisagem com Mulher e Mar ao Fundo*, p. 125

Afinal, contrariamente ao que diz Fernando Venâncio, na crónica que temos vindo a citar, sempre não são "falsos alarmes" o medo que nos metem com o cavalo e as promessas de aparições suas, "trazendo loucuras, desgraças, que podem ir até à devoração de personagens"[86]

Talvez haja algum exagero no adjectivo "sucessivas" quando, no capítulo 1, o narrador afirma que a outra parte da história "será feita de sucessivas aparições e desaparições, até à desaparição da própria Casa", mas o anúncio, para mais tarde, do desaparecimento de "outras coisas e algumas pessoas em circunstâncias algo misteriosas, confirma-se, ao longo da narrativa primeira, em que é contado o desaparecimento do vestido de ir à missa da tia Carmo e a ausência intrigante de alguns dos antigos companheiros dos habitantes invisíveis da Casa, como Arcângela, Môr, Cipriano, Timóteo José, Cassiano, Eurico, do seu convívio *post mortem*. E quer-se maior loucura ou desgraça que a da própria morte, simbolizada pela aparição do cavalo, no último capítulo, levando ao desaparecimento da Casa e lançando os seus habitantes, já de si "invisíveis", num estado de ainda, se possível, maior desaparecimento, uma vez que, na escuridão que passa a rodeá-los, deixam de ver-se uns aos outros e de ter voz para comunicarem verbalmente?

Se, nas páginas finais do romance, o cavalo simboliza o tempo (Cronos) e, em última análise, a morte (Thanatos), cumpre agora analisar se tal leitura simbólica se poderá estender a todo o romance, ou se, como a primeira frase do romance parece indicar, essa presença não assumirá outro significado que permita falar-se da existência de uma vertente fantástica na obra.

3.3.2 Fantástico - sim ou não?

O primeiro capítulo de *A Casa da Cabeça de Cavalo* abre com uma frase simples e curta que cria expectativas em torno da possibilidade de um romance de tipo fantástico: "A casa tinha cabeça de cavalo", mas, logo a seguir, na segunda frase, essas expectativas parecem sair goradas: "Ou se quisermos, mais prosaicamente: tinha uma cabeça de cavalo na parede."

Esta afirmação é, porém, também enganadora quanto ao ponto de vista do narrador. Ao lê-la, fica-se com a impressão de que, afinal, a cabeça de cavalo não passaria, para ele, de um mero objecto decorativo próprio de uma casa senhorial, de velha tradição, ficando assim explicado o título do romance.

Só que, ainda desta vez, esta quase certeza não é confirmada. Depois de referir a cabeça do cavalo, o narrador afirma peremptoriamente a existência de um corpo, apesar

---

[86] VENÂNCIO, Fernando, «A hora dos fantasmas», *Jornal de Letras*, nº 671, 3 de Julho de 1996, p. 24

de os elementos que o constituem (dorso, garupa, patas) não serem visíveis, "como se tivessem sido devorados pela Casa" :

> É verdade que todo o seu corpo existia e era um corpo vivo e sexuado sempre acompanhado pelo sol, que seguia, ao longo dele, a sua rota. [87]

Esta referência parece reinstaurar o domínio do fantástico, confirmado, logo a seguir, por uma afirmação que não deixa margem para dúvidas:

> É talvez inútil dizer, porque esse facto logo se tornará por demais notório, que o cavalo entrava e saía livremente da Casa.[88]

Mas a ambiguidade não acaba aqui: ela é habilmente alimentada ao longo do capítulo 1, através da alternância entre a afirmação do cavalo como ser sobrenatural, dotado de vida, e uma certa reserva em relação a essa possibilidade. É assim que, depois de o narrador ter declarado que o cavalo "entrava e saía livremente da Casa" como facto "por demais notório", o sujeito indeterminado do verbo *acreditar*, no pretérito imperfeito, se encarrega de atenuar e limitar tal certeza:

> Às três da tarde, por exemplo, quando se fazia a sesta e as pessoas dormiam profundamente, com as janelas fechadas, acreditava-se que ele dobrava a esquina e seguia pelas ruas, sem ruído (...)"[89]

A possibilidade de alguém testemunhar essas surtidas é também praticamente anulada pela conjugação de três condições:

> Se nesse momento alguém acordasse de repente e chegasse à janela, poderia vê-lo passar, se não ficasse cego pelo brilho excessivo da luz, reflectida na calçada.[90]

Mas o narrador não se limita ao seu ponto de vista, começando por apresentar o daqueles, mais positivos, para quem "o cavalo era de bronze", os mesmos que, como diz mais adiante, afirmavam que "tinha olhos cegos, vazados e mortos". Sobre este assunto, a sua posição não deixa margem para dúvidas:

> Quem assim falava não ousava imaginar o que viam os seus olhos enormes, assim dispostos um de cada banda da cabeça, cada um olhando um lado das coisas, e a visão de ambos somando talvez uma verdade inteira.[91]

Outras perspectivas, mais consentâneas com a sua, porque apontando para o domínio do fantástico, são por ele apresentadas:

---

[87] *C. C. C.*, p. 13
[88] *Ibidem*
[89] *C. C. C.*, pp. 13-14
[90] *C. C. C.*, p. 14
[91] *C. C. C.*, p. 15

> (...) alguns juravam que em várias ocasiões tinham visto o seu pêlo luzir macio e húmido e quando lhe tocavam tinham sentido debaixo da mão o latejar das veias (...)
>
> Era, segundo outros, um cavalo muito jovem e inseguro que experimentava com volúpia as suas patas flexíveis, sacudia o dorso e despenteava as crinas (...)
>
> Um cavalo assim, diziam outros, não suportaria ser tratado por mão inepta, sonhava um cavaleiro experimentado, de mão suave mas firme (...)
>
> Outros ainda juravam que o cavalo era negro e louco. Quem por ele se deixasse arrastar enlouquecia também e morria.[92]

A repetição do verbo *jurar*, no parágrafo que se segue ao atrás citado, terá como objectivo conferir credibilidade ao depoimento dos que, procurando desesperadamente resistir à sua influência, viam nele o cavalo-aparição que "simulava habitar na Casa", mas cujo "verdadeiro lugar era em precipícios e desfiladeiros".

Depois de apontar os seus efeitos destruidores tanto em relação ao mundo como a quem sofre a sua aparição, o narrador parece aderir ao ponto de vista destes últimos, quando afirma: "De onde se depreende que o cavalo-aparição poderá acarretar grandes problemas a algumas personagens desta história"[93], para, logo a seguir, recuar prudentemente: "Mas esta será apenas, se se verificar, a perspectiva de alguns."[94]

Esta e as restantes perspectivas serão, porém, relativizadas em detrimento da do próprio cavalo, o qual é superiorizado em relação aos humanos:

> Do ponto de vista do cavalo esta é uma visão, como todas as outras indiferente. Porque já se disse que os seus olhos vêem de outro modo e que o movimento do seu corpo está ligado não ao breve percurso dos humanos, mas ao interminável caminhar do sol.[95]

O narrador regressa, assim, à ideia do corpo vivo do cavalo cujo movimento, associado ao do sol, aceita naturalmente, afigurando-se-lhe também natural a sua libertação da Casa e o seu afastamento para longe, sobretudo durante a noite, até à total identificação com ela:

> Por isso é sobretudo de noite, quando o sol parte para outros lugares, que o cavalo se afasta para mais longe (...) Resfolegando de prazer, misturando o seu corpo ao ar muito livre das estrelas, passando do passo ao trote e do trote ao galope, avançando mais e mais, até não haver diferença entre ele e a noite.[96]

Prosseguindo o jogo da oscilação entre a adesão incondicional à ideia do cavalo como ser sobrenatural e um certo distanciamento, o narrador conta as suas aparições ao Zé Moitinho, "um dos que se **gabavam** de o ter visto" e à Virgínia Lagoa que também "**disse** que o viu". (negrito nosso)

---

[92] *C. C. C.*, pp. 14 -15
[93] *C. C. C.*, p. 16
[94] *C. C. C.*, p. 17
[95] *Idem, ibidem*
[96] *Idem, ibidem*

Ao primeiro, o cavalo apareceu por duas vezes com o intervalo de "um ror de anos", surpreendendo-o nas suas andanças clandestinas de e para a casa da Zelita, em horas e locais completamente diferentes dos da Segunda (distinção atestadora de veracidade).

O depoimento do Zé Moitinho transmite, de forma impressionante, aos seus interlocutores, que o ouvem num misto de "excitação e pavor", a força arrepiante do pânico que dele se apoderou, quando seguia pela Azinhaga e o cavalo, a galope, lhe passou rente à cara.

Sabendo, de sabedoria popular, "que as aparições passam a correr e só quando sentem cheiro humano voltam para trás e cravam os dentes no coração de quem as viu", procurou refúgio atrás de um muro, mas ao ouvir o galope voltando, "julgou que ia morrer e desatou aos gritos." A força da visão do cavalo assomando em cima do muro é tal que o leva ao corte com a realidade :

> Então, de repente, viu-o, assomando em cima do muro, a parte da frente do corpo e duas patas, o focinho estendido na sua direcção, bufando, as narinas negras dilatadas, os dentes brancos, como se risse, arreganhando os beiços, pronto a devorá-lo.[97]

A oportuna perda dos sentidos de Zé Moitinho, impedindo-o de satisfazer a curiosidade dos seus ouvintes, permite ao narrador manter a ambiguidade que tem vindo a sustentar.

Mas o galope do cavalo-aparição não tem apenas efeitos nos humanos. Se bem que modalizada pelo advérbio "talvez", o narrador estabelece ainda uma relação de causa e efeito entre os saltos do cavalo e as convulsões da Casa:

> Eram talvez os saltos do cavalo que davam origem às convulsões da Casa, a que alguns preferiam chamar acessos de loucura.[98]

A sugestão do fantástico transfere-se, assim, do cavalo para a casa que ele habita e que passará, a partir desta parte do capítulo 1, a ocupar a atenção do narrador. Aliás, entre a narrativa do caso do Zé Moitinho e a referência aos possíveis efeitos dos saltos do cavalo na Casa, existe, qual salto de cavalo no xadrez, um branco tipográfico que assinala a mudança de assunto, claramente demarcada já, no próprio título do capítulo: "O Cavalo e a Casa. Aparições".

Uma casa habitada por cavalo tão especial só poderia inserir-se em contexto misterioso, para cuja sugestão não pouco contribui a toponímia escolhida e a sua situação em local afastado ou, pelo menos, pouco central. A Casa situa-se, assim, "no

---

[97] *Idem, ibidem*
[98] *C. C. C.*, p. 19

extremo da Vila, na Travessa do Assombro, não muito longe da Azinhaga da Torre, passada a Fonte do Cabo e o Campo da Vessada, depois do largo (...)"[99]

Ao tempo da narração, subsistem a loja mais antiga do largo com o seu letreiro desde há muito suspenso à porta e, a seguir ao largo, embora fechada há muito tempo, a Casa.

Infere-se, portanto, que a Casa, agora fechada, deixou de estar sujeita aos acessos de loucura que outrora, apesar da sua aparência "respeitável e tranquila", a abalaram[100]. Sobre ela fica-se ainda, e desde logo, a saber que desaparecerá, culminando um processo de "sucessivas aparições e desaparições", iniciado com a primeira transformação da loja mais antiga do largo e do respectivo letreiro. Assim, o letreiro "desde há muito" suspenso com a inscrição "Bernardino Gomes da Silva" e em baixo " Mercearias, Tabacos, Ferragens e Tintas" será "mais tarde" substituído pelo do "Café Triunfante" que, apesar do seu nome, não será capaz de vencer o desgaste do tempo, o que faz com que, por sua vez, seja substituído, "mais tarde ainda", pelo brilho mais realista, porque fugaz, da "Sapataria Cometa"»[101].

---

[99] *C. C. C.*, p. 20

[100] *Idem, ibidem*

[101] *Idem, ibidem*. No romance *O Cavalo de Sol* , Lisboa, Publ. Dom Quixote, 1989, conta-se uma história cuja acção principal, datada de 1923, decorre em torno da Casa da Cabeça de Cavalo. A localização desta corresponde, no essencial, à indicada na obra em estudo: "(...) e ficava no extremo da vila, a seguir à Travessa das Ventoeiras, passada a Fonte do Cabo, e no caminho do Campo da Vessada." Jerónimo, filho dos actuais proprietários da Casa, que em 1923 tem vinte e seis anos, lembra que, na sua infância, ainda vivia Bernardino Gomes da Silva, dono da loja mais antiga do largo, cujo nome, figurando no letreiro pendurado sobre a porta, seguido, em letras mais pequenas, pela indicação "Mercearias Tabacos Ferragens e Tintas", ele soletrava, na infância. Refere ainda a actual Sapataria (sem indicar o nome), antecedida no tempo pelo Café Triunfante, cenário de alguns momentos da sua adolescência. Se até aqui os factos coincidem, globalmente, já não parece possível compatibilizar as datas apontadas para esses eventos nos dois romances. Em *O Cavalo de Sol*, fica-se a saber que a Casa pertencera a Cassiano Xavier, Timóteo José e José Constantino antes de pertencer aos pais de Jerónimo, nascido em 1897. Em A Casa *da Cabeça de Cavalo,* personagens com os mesmos nomes são indicadas como tendo ideias diferentes sobre as origens da Casa (v. início do capítulo 2) e, mais tarde, os dois primeiros voltam a ser referidos, no capítulo final. Nesse momento da narrativa, dois dos habitantes invisíveis da Casa, Ercília e Inácio, estranham que eles ainda não se lhes tenham juntado, no estádio da morte em que se encontram, donde se poderá inferir que seriam seus contemporâneos. Ora, sobre Ercília e Inácio, sabe-se que em 1910 estavam vivos, porque Carmo propõe contar-lhes, como exemplo da festa mais louca, o casamento gorado de Armindo, marcado para Maio de 1910, que não chegou a realizar-se por o noivo ter fugido, na véspera, com uma convidada e Ercília revela lembrar-se dessa história. Sendo assim, difícil se torna conciliar a presença de Cassiano, Timóteo e Constantino, na Casa da Cabeça de Cavalo, por volta de 1910 (como se depreende da leitura de *A Casa*), com o facto de, antes de 1897, já não serem seus proprietários (como se infere da leitura de *O Cavalo*) . É igualmente difícil conciliar a informação do romance *A Casa da Cabeça de Cavalo* de que, ao tempo da narração, ainda existia a loja mais antiga do largo e a Casa estava fechada há muito tempo com o que se diz em *O Cavalo de Sol*: que a loja de Bernardino existia ao tempo em que os pais de Jerónimo habitavam a Casa e que, antes deles, tinha pertencido a Cassiano Xavier, Timóteo José e José Constantino (ao que parece, antes de 1897).

Como adiante se verá, cotejando atentamente os nomes e graus de parentesco dos antepassados da Casa, nos dois romances, também se conclui que, sendo os nomes semelhantes, os parentescos não coincidem.

Numa entrevista concedida ao *JL* de 28 de Novembro de 1989, "Teolinda Gersão no Ciclo do Cavalo", a autora explica a génese do romance *O Cavalo de Sol*, publicado por essa altura, apresentando-o como resultante da reescrita de uma história contida noutro romance que estava a escrever, *A Casa da Cabeça de*

Quanto ao que da Casa se vê de fora, tudo parece apontar para uma ideia de solidez e alegria - "o riso escancarado das varandas, a porta de madeira escura, as suas muitas janelas, o grande portão de ferro que marca o começo da quinta e a separa da estrada"[102]. Mas, porque está fechada há muito tempo, faltam-lhe as marcas de vida habituais - mesas postas com toalhas brancas, ralhos de criadas na cozinha ou o grasnar das galinhas fracas, passos nas escadas, vento a rasar os canteiros ou a fazer balançar as cortinas. Subsiste ainda a possibilidade de não se estar perante uma total ausência de vida (veja-se o verbo "poder" associado ao modalizador "talvez", exprimindo a dúvida) só que essa vida, a existir, não passará de um eco daquilo que, habitualmente, se entende como tal:

> (...) o silêncio guarda ainda o eco das vozes, porque esta foi uma Casa de muitas vozes, e se nos aproximarmos sem ruído, em bicos de pés, podemos talvez surpreendê-las ecoando de repente"[103]

Mas, como cada coisa a seu tempo, neste primeiro capítulo, a Casa será apenas olhada de longe, "no seu aspecto exterior", restrição que, conforme esclarece o narrador, não deverá ser entendida como sinónimo de medo.

Podendo o medo ocorrer como reacção natural perante um fenómeno não natural, ao declarar que, por enquanto, olhará a Casa de longe, não por medo mas por uma questão de "método" ou de "cuidado", o narrador parece confirmar a sua crença na existência de algo sobrenatural (as tais vozes do passado ecoando na Casa desabitada). E se essa possibilidade não lhe suscita "medo" , pelo menos exige-lhe "cuidado". Ao adiar, por uma questão de "método", a referência a essa realidade, ele não faz mais do que avivar o clima de *suspense*, que tem vindo a alimentar, ao longo do capítulo, e de que é exemplo a frase seguinte:

> De onde se depreende que o cavalo-aparição poderá acarretar grandes problemas a algumas personagens desta história.[104]

ou este outro passo em que, adiantando prolepticamente a ocorrência de factos relacionados com desaparições de coisas e pessoas e até a desaparição da própria Casa, remete essas desaparições para "outra parte da história", acumulando, num reduzido

---

Cavalo. Uma vez que essa história se autonomizou em relação a outra(s) (" O que aconteceu é que a história estava a atormentar o livro, tornou-se demasiado forte e estava a querer saltar para fora. (...) Então eu reescrevi - reescrevi de certo modo rapidamente porque já tinha tudo muito claro dentro de mim - e saiu este romance"), não admira que, tendo em conta a paternidade, se manifestem semelhanças, e que, atendendo à autonomia, sejam propositadamente introduzidas as diferenças que assinalámos, aliás indicadores claros da ficcionalidade dos dois romances.

[102] *C. C. C.*, p. 20

[103] *C. C. C.*, p. 21

[104] *C. C. C.*, p. 16

espaço textual, o verbo "desaparecer" com os substantivos "aparições" e "desaparição / desaparições" e com o sintagma "em circunstâncias algo misteriosas" :

> Mais tarde desaparecerão também outras coisas e algumas pessoas, em circunstâncias algo misteriosas, mas essa é outra parte da história. Que, como se verá, será feita de sucessivas aparições e desaparições, até à desaparição da própria Casa.[105]

A curiosidade suscitada pelo *suspense* associa-se, desta forma, à hesitação provocada pela constante ambiguidade das referências a factos que se afiguram estranhos, levando o leitor a prosseguir a leitura, na mira de chegar a alguma conclusão.

Consciente da confusão que essa ambiguidade pode ter gerado no espírito do leitor, (ou não fosse esse o seu objectivo...) o narrador , depois de ter procurado instilar, ao longo do capítulo 1, a convicção de que a cabeça da parede da Casa pertencia a um cavalo vivo que a habitava, dela saindo e nela entrando livremente, e insinuado a possibilidade de, nesse espaço, agora desabitado se surpreenderem vozes, acaba, quase no fim do capítulo, por apresentar uma explicação objectiva do nome da Casa. Tal nome atribui-o ele à cabeça de cavalo, de bronze, existente na parede principal da Casa e que, para se tornar ainda mais prosaica, nem sequer tem mera função ornamental, uma vez que dela pende uma argola que, em tempos, serviu para prender os cavalos:

> 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. Nela está suspensa uma argola de ferro, que em tempos serviu para prender os cavalos (...) [106]

E, partindo da tranquilizante certeza de que o nome da Casa é ajustado ("embora um nome possa não coincidir com aquilo que anuncia", o que não é o caso) poderá avançar para a apresentação de documentos e prestação de contas da genealogia da dita Casa, tarefa de que se ocupará, com as certezas que lhe forem possíveis, ao longo do capítulo 2.

A vertente fantástica parece bater em retirada perante a força impositiva dos factos históricos. Por pouco tempo, porém. O final do capítulo 2, destacado graficamente do corpo do capítulo sobre a história da Casa por um espaço em branco, retoma quase *ipsis verbis* o esclarecimento do capítulo 1 : "(...) olhar a Casa de fora e de longe não deve ser tomado como sinónimo de medo". Seguindo-se a esta frase uma outra, iniciada pela adversativa "Mas", em que se repete que "a Casa está há muito tempo fechada e todos os seus habitantes mortos", que outra coisa inferir a não ser a sugestão de que se trataria de uma casa assombrada, perante a qual o medo até se justificaria?

---

[105] *C. C. C.*, p. 20
[106] *C. C. C.*, p. 21

Cuidadosamente apresentada entre parêntesis, segue-se a referência às vozes dos que, na Vila, diziam que "nas janelas apareciam luzes, que logo se apagavam quando alguém mais afoito se aproximava" e dos que afirmavam ter avistado os antigos habitantes, mas "quando chegavam perto já não viam ninguém, era só um ramo de árvore, uma mancha na terra, a sombra de uma nuvem no chão."[107]

Este jogo do narrador, insinuando a ocorrência de factos sobrenaturais, mas rodeando de prudentes reservas os depoimentos das testemunhas, aponta para a possibilidade de se tratar de ilusão ou imaginação, mergulhando o leitor em pleno coração do fantástico, tal como o define Todorov em *Introduction à la Littérature Fantastique*:

> Dans un monde qui est bien le nôtre, celui que nous connaissons, sans diables, sylphides, ni vampires, se produit un événement qui ne peut s'expliquer par les lois de ce même monde familier. Celui qui perçoit l'événement doit opter pour l'une des deux solutions possibles: ou bien il s'agit d'une illusion des sens, d'un produit de l'imagination et les lois du monde restent alors ce qu'elles sont; ou bien l'événement a véritablement eu lieu, il est partie intégrante de la réalité, mais alors cette réalité est régie par des lois inconnues de nous. (...)
> Le fantastique occupe le temps de cette incertitude; dès qu'on choisit l'une ou l'autre réponse, on quitte le fantastique pour entrer dans un genre voisin, l'étrange ou le merveilleux. Le fantastique, c'est l'hésitation éprouvée par un être qui ne connaît que les lois naturelles, face à un événement en apparence surnaturel.[108]

Até ao fim do capítulo 2, o leitor é levado pelo texto a aceitar o mundo narrado como um mundo de pessoas vivas - uma casa agora fechada, mas com história, situada numa Vila - e a hesitar quanto à possibilidade de nela se ouvirem vozes, se verem luzes ou se avistarem antigos habitantes e ainda de ela albergar, ao contrário do que a visível cabeça de bronze faria supor, um cavalo vivo que, nas suas escapadelas, surpreenderia com aparições alguns habitantes dessa Vila.

Preenche-se, assim, a primeira das condições para que se possa falar de fantástico:

> D'abord, il faut que le texte oblige le lecteur à considérer le monde des personnages comme un monde de personnes vivantes et à hésiter entre une explication naturelle et une explication surnaturelle des événements évoqués.[109]

Quanto à segunda, que o próprio Todorov considera facultativa para a definição do género fantástico – o facto de a hesitação do leitor estar representada no interior do texto, através de uma personagem - não surge nesta narrativa, embora a diversidade de pontos de vista das pessoas sobre o cavalo se possa aproximar dessa representação

---

[107] *C. C. C.*, p. 27
[108] TODOROV, Tzvetan, *Introduction à la Littérature Fantastique*, Paris, Editions du Seuil, 1970, p.29
[109] *C. C. C.*, p. 37

(havia os que diziam que o cavalo era de bronze, enquanto que, para outros, era um cavalo vivo).

A terceira condição é enunciada por Todorov nos seguintes termos:

> Enfin, il importe que le lecteur adopte une certaine attitude à l'égard du texte: il refusera aussi bien l'interprétation allégorique que l'interprétation «poétique».[110]

Explicitando melhor a sua ideia noutro momento da obra [111], Todorov opõe poesia a ficção e demonstra que, recusando a poesia a "aptidão para evocar e representar", ela se torna incompatível com o fantástico, porque este exige uma reacção aos acontecimentos "tal como se produzem no mundo evocado". Daí que o fantástico só possa subsistir na ficção.

Opondo, em seguida, sentido alegórico a sentido literal, conclui que a alegoria é igualmente incompatível com o fantástico, uma vez que, para que este exista, a referência ao acontecimento sobrenatural tem de ser lida no sentido literal, caso contrário deixará de existir.

Da análise feita, parece ficar claro que, até este momento da narrativa, o leitor implícito não fez nenhuma leitura alegórica ou poética do texto. Atribuiu-lhe o seu sentido literal, o que o fez permanecer na dúvida sobre se alguns factos estranhos se poderão explicar naturalmente, se serão apenas fruto da imaginação ou se só terão explicação sobrenatural.

Só o prosseguimento da análise da obra nos permitirá saber se esta atitude será mantida ou se, pelo contrário, sofrerá alterações. A resposta a esta questão reveste-se da maior importância, pois contém em si a solução de uma outra - a da permanência ou não do elemento fantástico no romance.

Como atrás se referiu, no capítulo 1 do romance, o narrador anuncia uma "outra parte da história", adiantando que "será feita de sucessivas aparições e desaparições, até à desaparição da própria Casa". Essa outra parte terá início no capítulo 3, cujo título indicia a presença de um mundo não natural: "Alguns habitantes invisíveis".

Mesmo que dois dos nomes surgidos na primeira página desse capítulo - o de Ercília e o de Inácio - não coincidissem com os de dois habitantes da Casa apresentados como mortos, no fim do capítulo 2, o leitor depressa se aperceberia, através da indicação da sua rotina diária, de que os habitantes da Casa já não poderiam estar no mundo dos vivos. Para eles, o tempo deixou de se fazer sentir - o relógio de cuco não batia - e as refeições deixaram de ser necessárias, embora tivessem concordado em manter o ritual do chá, tomado delicadamente, em chávenas vazias. Como não dormiam, as camas tornaram-se inúteis, mas estavam todo o dia e toda a noite agradavelmente ocupados,

---

[110] *C. C. C.*, p. 38

[111] Cf. TODOROV, Tzvetan, *op. cit.* , pp. 63-67

uma vez que, não havendo "saturação nem desgaste", os seus gestos e histórias eram sempre novos, "mesmo que fossem porventura sempre iguais."[112]

Mas o facto mais espantoso desse mundo que agora habitavam era o espaço de liberdade estonteante que criara, instaurando "um clima de receptividade e segurança, em que cada um podia desdobrar o seu sonho, a sua interrogação ou o seu desejo", em que todas as excentricidades e manias eram admitidas, em que "ninguém limitava as coisas e as forçava a caberem em definições" e em que, pasme-se!, se surpreendiam "a praticar actos inauditos" de ajuda e atenção aos outros.

Tal cenário não deixa dúvidas ao leitor: este mundo não é o nosso, "celui que nous connaissons", as suas leis são completamente diferentes daquelas que nos regem. Ao contrário do que o fantástico exigiria, não é possível ver nas suas personagens um mundo de "personnes vivantes", segundo a formulação de Todorov [113]: "Estavam lá, absolutos e perfeitos como objectos, fazendo parte de tudo o que existia"

A personagem Ercília assume sem ambiguidade e com naturalidade, para si e para os seus companheiros, a condição de seres não-vivos, num "agora" que se opõe ao passado, no mundo dos vivos:

> Era possível afirmarem algo e logo a seguir o seu contrário, viu Ercília. E alegrou-se, porque em vida esse era um hábito que todos, excepto ela e Maria Benta, combatiam. Tinham feito progressos, concluiu. Criavam agora um clima de receptividade e segurança, em que cada um podia desdobrar o seu sonho (...) [114]

O leitor é, assim, posto perante os factos, não lhe sendo dado hesitar, uma vez que o carácter sobrenatural das personagens e dos eventos está assumido sem margem para dúvidas. Torna-se claro que estamos fora do domínio do fantástico, restando-nos agora concluir em que campo estaremos, afinal.

A resposta está apontada com clareza pelo próprio Todorov na formulação das duas possíveis atitudes do leitor que abandona a hesitação do fantástico:

> S'il décide que les lois de la réalité demeurent intactes et permettent d'expliquer les phénomènes décrits, nous disons que l'oeuvre relève d'un autre genre: l'étrange. Si, au contraire, il décide qu'on doit admettre de nouvelles lois de la nature, par lesquelles le phénomène peut être expliqué, nous entrons dans le genre du merveilleux.[115]

Não havendo dúvidas de que não estamos no campo do sobrenatural explicado (ou estranho), só nos resta o do sobrenatural aceite (ou maravilhoso).

Procuremos caracterizá-lo melhor, o que se tornará mais fácil por comparação com o fantástico e seguindo a linha de pensamento de Todorov. Enquanto que para a

---

[112] *C. C. C.*, p. 30
[113] Cf. TODOROV, Tzvetan, *op. cit.*, p. 37
[114] *C. C. C.* , pp. 32-33
[115] TODOROV, Tzvetan, *op. cit.*, p. 46

definição do fantástico surge em primeiro lugar a reacção do leitor e, eventualmente das personagens - o fantástico é o tempo de uma hesitação - no maravilhoso o que é essencial é a simples experiência e natureza dos factos evocados (por exemplo, nos contos de fadas, os acontecimentos sobrenaturais não provocam surpresa alguma):

> Dan le cas du merveilleux, les éléments surnaturels ne provoquent aucune réaction particulière ni chez les personnages, ni chez le lecteur implicite. Ce n'est pas une attitude envers les événements rapportés qui caractérise le merveilleux, mais la nature même de ces événements.[116]

Surpresa, hesitação estão presentes no fantástico e ausentes do maravilhoso. Todorov exprime esta ideia de forma muito sugestiva

> Le fantastique nous met devant un dilemme: Croire ou pas? Le merveilleux réalise cette union impossible, proposant au lecteur de croire sans croire vraiment. [117]

Deixando de lado qualquer preocupação com a verosimilhança, o leitor de *A Casa da Cabeça de Cavalo* aceita o pacto que implicitamente lhe é proposto, permitindo que os habitantes (agora) invisíveis da Casa se convertam em narradores intradiegéticos de factos ocorridos consigo próprios e com outros habitantes desse mesmo espaço, em tempos anteriores aos seus.

Algumas dessas histórias, passadas durante as suas vida, têm, porém, para alguns dos narradores, uma inquietante carga de mistério. Assim, Carmo relembra, no capítulo 3, o desaparecimento do seu vestido novo quando se preparava para ir à missa (será talvez esta uma das coisas desaparecidas "em circunstâncias algo misteriosas" a que o narrador alude na página 20 do capítulo 1) e das buscas inglórias por toda a casa para o descobrir, o que a leva a comentar que "até parecia coisa má, para fazer com que eu não fosse à missa."[118] Finalmente, quando se dispunha a sair, de vestido velho, o novo apareceu, dentro de um bule, todo amarrotado e feito em nós, debaixo da tampa que saltou.

O verbo "saltar" evoca em Ercília outro facto passado com ela, o caso de um chapéu preto posto em cima de um quebra-luz de um candeeiro de petróleo já apagado e que, durante a noite, depois de ter ouvido um restolhar e acendido a vela, ela viu, "sem engano possível (...) dar um salto, de cima do candeeiro para o chão"[119]

E o leitor, tal como Ercília, não ficará insensível à palavra *salto*, não podendo deixar de relacionar estes saltos de objectos (tampa de bule ou chapéu preto) com os saltos do cavalo que, segundo o narrador, dariam talvez origem às convulsões da Casa, a que alguns preferiam chamar acessos de loucura.

---

[116] *C. C. C.*, p 59
[117] *C. C. C.*, p. 88
[118] *C. C. C.* , p. 31
[119] *Idem, Ibidem*

O Avô Januário, mais positivo, sorri, com benevolência, desta crença em manifestações de sobrenatural, fossem elas saltos ou desaparições de objectos, peças de vestuário com nós ou chapéus pretos:

> 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.[120]

A aceitarem-se estas explicações, estaríamos no domínio do estranho, não no do fantástico, mas, para além de a sua lógica poder não ser muito convincente (Como é que um vestido cheio de nós caberia num bule? Como é que o ar da chaminé de um candeeiro apagado poderia ser quente e fazer saltar um chapéu? - interrogar-se-á o leitor), o próprio narrador heterodiegético não parece assim tão seguro desta positiva certeza de que o chapéu fosse como qualquer outro. Quando, no último capítulo [121], Ercília pisa de novo a margem de um ribeiro, recuando de uma tentativa frustrada de travessia para a outra margem, pela qual se sentia irresistivelmente atraída, fá-lo com "o vestido escorrendo água, as mãos segurando na cabeça um **chapéu que até aí não fora visível** e agora balançava, ameaçado pelo vento." (negrito nosso).

O fantástico parece, então, espreitar de novo, "encaixado" no maravilhoso, uma vez que se relatam factos insólitos, passados quando os habitantes invisíveis da Casa estavam vivos, deixando o leitor e aqueles que os protagonizaram na dúvida acerca da possibilidade de eles poderem ser explicados naturalmente.

Outras histórias, da responsabilidade destes narradores intradiegéticos, surgidas no capítulo 4, reflectem aquilo que o título do capítulo designa como "o vício das histórias" e inserem-se perfeitamente no ambiente de maravilhoso em que os narradores se situam, só assim se compreendendo que duas dessas personagens, Carmo e Inácio, possam contar as suas próprias mortes, de forma, aliás, perfeitamente descontraída e até prazenteira, como já se viu.

Só no caso de Paulinho, a morte é encarada de uma forma menos insólita. Para Horária, a quem cabe contar a morte da criança, por afogamento, este facto "abalara profundamente a Casa". O efeito mais trágico do desaparecimento foi, sem dúvida a loucura da mãe, Ercília, mas a narradora não se dispensa de contar um facto intrigante com ele relacionado e que ocorria, estrategicamente, no quarto do fundo:

> E durante muitos anos, atrás da porta do quarto do fundo, ouviam-se vozes secretas de crianças, falando baixo, risos abafados, correrias em tropel, interrompendo-se e

---

[120] *C. C. C.*, p. 31-32
[121] *C. C. C.*, p. 242

> recomeçando como se jogassem um jogo. Mas quando se abria a porta o quarto estava vazio.[122]

Deste modo, surge de novo a hesitação quanto à realidade dos factos que a percepção auditiva deixava adivinhar, pelo facto de ela não ser confirmada pela, mais credível, percepção visual.

Finalmente, é o narrador heterodiegético que conta a longa agonia do Avô Januário, num fim de Verão, perante a indiferença cada vez maior dos que o rodeavam. Mas fantástico e maravilhoso estão ausentes dessa pequena história, como praticamente também o estão da(s) história(s) dos antepassados contada(s) pelos espectros e que ocupam a maior parte da narrativa. De todas as personagens dessa(s) história(s), só Carlota acredita em poderes sobrenaturais, fazendo inconfessados feitiços para garantir a lembrança do seu amado Gaudêncio, enquanto borda um eterno lençol:

> Bordava e espetava os dedos, uma agulha em cada dedo e cinco na palma da mão, sobre as linhas da vida, e o sangue escorria nos sulcos do destino e manchava o lençol e ela tocava no sangue com a língua e pensava em Gaudêncio, e armava um feitiço com o sangue, a vela e a cruz, ninguém vai dar conta de que a cruz se esconde no bordado, ninguém vai descobrir o feitiço, pontos de cruz da minha sina, Gaudêncio meu Cristo e minha cruz.[123]

É a ausência do amado lá longe, no Brasil, desde 1802, data em que o seu irmão Duarte Augusto, o então dono da Casa da Cabeça de Cavalo, fez depender a autorização do casamento de duas condições, à época consideradas essenciais: "Voltasse rico e honrado das Américas e então se falaria"[124], que faz Carlota desejar poder voar, tal como o sapo que o diabo oferecera a Vicência ou as bruxas das histórias que a Preciosa lavadeira lhe contava.

Apesar de a crença nesses factos brotar do seu íntimo, onde existe ao nível do inconsciente, porque "tudo isso lhe era familiar e antigo, embora o ouvisse pela primeira vez", não se atreve a afoitar-se demasiado "nesses caminhos", "com medo de cair no mal sem salvação" e ela própria identifica a concretização do seu desejo de entrega a esse poderes sobrenaturais como loucura:

> Se quisesse, também podia voar, sentia debruçando-se mais no parapeito. Bastava entrar no mal com mais força. Enlouquecer. Abrir à noite a janela e dizer ao demónio: Vem, vem. E o demónio viria como um vento e a levaria voando até ao outro lado do mar.[125]

Só a sua resistência à loucura (leia-se "entrar no mal com mais força") a impede de passar para além dos limites do parapeito, nisso se distinguindo do seu duplo, a

---

[122] *C. C. C.*, p. 41
[123] *C. C. C.*, p. 130
[124] *C. C. C.*, p. 160
[125] *C. C. C.*, p. 136

sobrinha Virita, a qual, uns anos mais tarde, com a razão abalada pelo despeito e desespero provocados pelo facto de ter perdido o homem que amava em favor de sua irmã Maria do Lado, se atira da janela do segundo andar.

Mas aqui, não há lugar para hesitação: é à conta dessa perturbação da razão que o leitor interpreta a "transformação" de Virita em boneca, vivida por ela como uma espécie de defesa psicológica para não sentir nada, quando tem em mente atirar-se da janela, na noite de núpcias da irmã:

> Com gestos mecânicos , foi buscar uma cadeirinha de palha e encostou-a à janela. Desse modo era fácil subir ao parapeito. Levantou o pé com destreza, quase com prazer. Era um pé diferente do seu, inteiramente novo, de vime. E as pernas, debaixo do vestido, eram articuladas, de arame. Não podia andar depressa, viu quando atravessou o quarto para tirar do canto a cadeirinha baixa, só assim, com passinhos curtos, à medida da saia do vestido - que não podia 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.
>
> Assim, não sentiria nada se caísse da janela. Um corpo de pano caindo, dentro de um vestido de folhos.[126]

Não é, porém, ainda desta vez que se encontrará com a morte. Muitos anos se passarão até ao encontro e, quando ela chega, finalmente, não é por acaso que, ao olhar para o pátio, Virita avista um cavalo à espera:

> Não se lembrava do que tinha a fazer naquele dia, mas pareceu-lhe plausível que o cavalo a esperasse, para a levar a um lugar que esquecera.[127]

Doze anos antes, fora também um cavalo preto que, no seu trote rápido e cadenciado transportara Maria do Lado numa viagem[128] que lhe foi apresentada como prémio "de toda uma vida de tensão e canseira" e como tal se confirma, uma vez que, à medida que avança, deixa de se preocupar com o que fica para trás, sentindo-se existir cada vez com mais força, ela que toda a vida se anulara, em busca da aprovação dos outros. Assomando numa narrativa de moldes realistas, como é a novela dos antepassados, o cavalo que até aí nunca manifestara a sua presença, dá origem a uma situação inverosímil que destoa do resto da história – a morte surge como uma viagem a cavalo, minuciosamente descrita, no que a Maria do Lado diz respeito. Se bem que a viagem de Virita não seja relatada, mas apenas sugerida pela presença do cavalo que a espera no pátio e pelo título do capítulo 23 – "Duas viagens a cavalo" – o que é certo é que as viagens das duas irmãs só podem ser lidas metaforicamente. Por sua vez, associado à ideia da última viagem, quase se confundindo metonimicamente com ela, o cavalo, como atrás se viu, é também uma metáfora e significa o tempo (em última

---

[126] *C. C. C.*, pp. 107-108
[127] *C. C. C.*, p. 238
[128] *C. C. C.*, pp. 233-236

instância até a própria morte). É a própria autora do romance que o afirma em entrevista concedida ao *Jornal de Letras*,[129] acrescentando, mais adiante, quando interrogada sobre o significado dessa metáfora recorrente, uma vez que já surgira em *O Cavalo de Sol* : "Em a «Casa da Cabeça de Cavalo», pareceu-me que ela corporizava muito bem, através do trote do cavalo e a sua corrida vertiginosa, a ideia da passagem do tempo"[130]

Aliás, esta estreita ligação do cavalo ao tempo é visível desde a página inicial do romance onde se afirma que, durante o dia, o cavalo vivia "sempre acompanhado pelo sol que seguia ao longo dele a sua rota".

O seu corpo funciona como uma espécie de relógio de sol, assinalando as diversas horas do dia:

> Quando o sol nascia batia nos olhos do cavalo. E era assim que o dia começava. Durante a manhã, o sol percorria a cabeça, subindo pelas crinas. Ao meio-dia tocava no dorso e ao poente começava a bater-lhe na garupa, descendo lentamente pelas patas.[131]

Mas o cavalo não assinala apenas as etapas do movimento de rotação da terra, acompanha-a no seu percurso orbital em torno do Sol. E assim havia os que juravam que "em manhãs frias de inverno tinham visto um bafo como um vapor branco subindo das [suas] narinas", outros que afirmavam ser ele "um cavalo muito jovem, inseguro, que experimentava com volúpia as suas patas flexíveis (...) Sentindo com prazer no corpo o ar rescendente e leve da primavera que voltava" e ainda outros para quem ele era "um cavalo sem idade que em cada primavera renascia."[132] Se, para todos estes, portanto, o cavalo era um ser dotado de vida, para outros, não só tinha vida como a sua presença se tornava uma espécie de obsessão a que procuravam resistir a todo o custo. Para esses, o cavalo negro e louco simulava habitar a Casa, mas vivia, de facto, em precipícios e

---

[129] FERNANDES, Elena, «Teolinda Gersão. A memória do tempo», entrevista publicada no *Jornal de Letras*, nº 671, 3 de Julho de 1996, p. 17

[130] Na entrevista referida na nota anterior, Teolinda Gersão distingue o significado da figura do cavalo nos dois romances, nos seguintes termos: "(...) no primeiro ela significava a sexualidade, o instinto, a força vital, agora significa o tempo". Concedendo, embora, que, em *O Cavalo de Sol*, o cavalo signifique predominantemente a sexualidade, o outro significado não deixa de estar presente. Veja-se o que afirma Vitória, na página 190:

"Há o cavalo do corpo e o cavalo do tempo, correndo sobre um campo.
Mas cada dia é uma vida, e eu não conto os dias."

E, mais abaixo, na mesma página, Jerónimo sente-se arrastado pelo tempo:

"Um cavalo corria sobre um campo, sentiu. O cavalo do tempo o arrastava."

Na página seguinte, o seu sentimento de incapacidade de suster o tempo surge intensificado (e acabará, até, por o levar ao suicídio):

"Era de repente outra noite, disse Jerónimo. Porque ele não segurava os dias e o cavalo do tempo o derrubava. Caía de um cavalo enlouquecido, num lugar sombrio e descampado."

Não deixa de ser interessante verificar que o lugar sombrio e descampado que Jerónimo imagina corresponde perfeitamente ao lugar escuro, imenso e vazio em que, no fim da obra, penetram os habitantes invisíveis de *A Casa da Cabeça de Cavalo*, quando a Casa desaparece, à passagem do cavalo.

[131] *C. C. C.*, p. 13

[132] *C. C. C.*, pp. 14-15.

desfiladeiros, manifestando a sua loucura sobretudo em "certas noites de lua" em que o seu riso-relincho "era o prenúncio assustador de que qualquer coisa ia acontecer"[133]

Do susto do Zé Moitinho provocado pelo cavalo-aparição que lhe surgiu no caminho quando regressava da cama da Zelita já atrás se deu conta, bem como da semelhança entre a actuação desse cavalo-aparição e a do que, no final do romance, avança em tropel, relincha, passa vertiginosamente, tocando no rosto dos habitantes invisíveis da Casa, como uma labareda, e provocando a desaparição desta. Mas essa semelhança só pode ser lida metaforicamente. Na realidade, o Zé Moitinho pertence a "um mundo de pessoas vivas" e, perante o seu relato do contacto com o cavalo-aparição, no capítulo 1, o leitor implícito é levado a hesitar entre uma explicação natural e uma explicação sobrenatural, condição primordial para que, segundo Todorov, se possa falar de fantástico, enquanto que, no capítulo 24, há um cavalo, mas aparece a espectros, forçando-os a transitar de um estádio agradável da morte, descrito no capítulo 3, para outro desconhecido, de cuja iminência Ercília só toma consciência no início do capítulo 24, quando dá corpo à sua teoria da morte como uma sucessão de degraus. Por isso, nos capítulos iniciais, o leitor tem toda a legitimidade para pensar que está perante uma narrativa de tipo fantástico. Pode até dizer-se que o alerta do narrador, no capítulo 1, de que "o cavalo-aparição poderá acarretar grandes problemas a algumas personagens desta história"[134] se confirma, no capítulo final, embora esses "problemas" tenham de ser encarados alegoricamente, tal como o cavalo e a Casa passam também a sê-lo. O facto de, no fim da obra, eles assumirem uma função alegórica não impede, no entanto, que, no início, o estatuto de fantástico lhes possa ser atribuído. Se há casos em que o fantástico está presente até ao final da obra e permanece para além do fim da leitura, como acontece em *La Vénus d'Ille* de Prosper Mérimée, já que o leitor fica na dúvida sobre se foi ou não a estátua que matou "o noivo", muitas outras há, em que, a certa altura, o leitor terá de abandonar a hesitação do fantástico, optando pelo estranho ou pelo maravilhoso ou fazendo uma leitura alegórica do texto. Todorov chama precisamente a atenção para esse carácter evanescente do género fantástico:

> Le fantastique mène donc une vie pleine de dangers, et peut s'évanouir à tout instant. [135]

Quanto à obra de que nos ocupamos, pensamos que a ela se poderá, em parte, aplicar, e com as devidas distâncias, o que Todorov diz do "roman noir":

> Il n'y a pas là le fantastique proprement dit: seulement des genres qui lui sont voisins. Plus exactement, **l'effet fantastique se produit bien mais pendant une**

---

[133] *C. C. C.*, p. 16
[134] *C. C. C.*, p. 16
[135] TODOROV, Tzvetan, *op.cit.*, p. 46

> **partie de la lecture seulement**. (...) Une fois le livre achevé, nous comprenons (...) qu'il n'y a pas eu fantastique.[136]

Manifesta-se aqui, de forma especial, a necessidade de respeitar a convenção da irreversibilidade do tempo de leitura. Se se lerem os capítulos finais antes dos iniciais, o efeito fantástico desaparecerá, mas se se seguir o curso normal, tal efeito produzir-se-á, durante uma parte da leitura.

A afirmação de que *A Casa da Cabeça de Cavalo* é um romance fantástico puro ou maravilhoso puro, não teria qualquer cabimento e cairia pela base ao primeiro argumento, mas não há dúvida nenhuma de que a obra contém elementos fantásticos e maravilhosos que mantêm esse estatuto quase até ao fim.

Só quando, no penúltimo capítulo, o cavalo preto vem buscar Maria do Lado para a sua viagem, é que o leitor toma consciência do significado alegórico do cavalo na obra e, ainda assim, não relaciona, de imediato, este cavalo com o referido nos primeiros capítulos, uma vez que este, alguém o traz pelas rédeas, para levar Maria do Lado no seu trote cadenciado e libertador, enquanto que o cavalo-aparição descrito no capítulo 1 se atirava do alto de penhascos, "levantando chispas de fogo no lugar em que as patas feriam o chão, sem atinar onde tocavam, numa corrida endoidecida e sem freio."[137]

Por sua vez, o cavalo que espera Virita no pátio e cuja presença é, para ela, plausível, embora não se lembre do lugar a que poderá levá-la, também tem pouco a ver com esse cavalo-aparição que, em certas noites de luar, solta o seu relincho selvagem:

> Um riso-relincho saindo de uma garganta empinada, por entre os beiços contraídos acima dos dentes, deixando ver uma estreita faixa da gengiva, o que era o prenúncio assustador de que qualquer coisa ia acontecer.[138]

Grande semelhança existe, sim, e essa já foi assinalada, entre o cavalo-aparição e aquele que, no último capítulo, empurra os habitantes invisíveis da Casa para o último degrau da morte, implicando o desaparecimento da própria Casa. Esta semelhança em muito contribui para que, no final da obra, seja abandonada a hesitação própria do fantástico (A cabeça era um objecto decorativo ou havia mesmo um cavalo que habitava a Casa?, O cavalo aparecia, de facto, ou tratava-se de imaginação dos videntes?), em favor de uma interpretação alegórica que vê nele o tempo que arrasta o homem, mesmo para além da morte.

Nessa mesma linha, a interpretação alegórica estende-se à Casa que sofre uma evolução inversa à do cavalo. Sendo apresentada como existente na "realidade", se bem que fechada há muito tempo e habitada por fantasmas, no fim desaparece, como que por

---

[136] *Idem*, p. 47 (negrito nosso)
[137] *C. C. C.*, p.16
[138] *Ibidem*

artes mágicas, facto que, no contexto da alegoria, deixa de ter importância, uma vez que o leitor "lê" esse desaparecimento exactamente como alegórico, não como sobrenatural.

O fantástico é, neste caso, destruído por um dos perigos que o espreitam - o facto de o leitor se interrogar sobre a natureza do texto em que os factos sobrenaturais são evocados, acabando por lê-lo como uma alegoria.

A análise que fazemos aproxima-se, em parte, do ponto de vista de Teolinda Gersão, na entrevista «A memória do tempo», atrás citada[139]:

> O leitor que no início pensará tratar-se de um cavalo fantástico percebe depois que não há o elemento fantástico no livro, que estamos apenas no domínio do metafórico.

O facto de esta afirmação ter sido produzida numa entrevista, em que as palavras, por vezes, traem o pensamento poderá, talvez, explicar alguma incongruência. De facto, ao admitir que, de início, o leitor "pensará tratar-se de um cavalo fantástico", está a admitir a existência da hesitação própria do fantástico, logo esse elemento fantástico está presente, ao contrário do que afirma a seguir. A autora deve querer referir-se não à ausência do "elemento fantástico", mas ao facto de a obra não poder ser classificada como um romance fantástico.

Quanto à prevenção feita por Fernando J. B. Martinho num outro artigo[140]: "(...) não nos apressemos a colar no romance a etiqueta, que seria cómoda, 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.", reveste-se da maior importância porque, secundarizando a questão da classificação da obra (logo a seguir recusará também a sua catalogação como romance histórico, questão que abordaremos mais tarde), explica o impacto provocado pela leitura na aceitação de um pacto através do qual o leitor se deixa "enredar, envolver nas malhas de histórias, cada uma mais sedutora do que a outra (...)". Em nosso entender, uma parte dessa teia de sedução é tecida com a ambiguidade provocada pela presença do elemento fantástico, responsável por uma espécie de *suspense* em que o leitor vai sendo habilmente mantido, percepção essa aliás coincidente com o que Todorov afirma sobre a função pragmática do sobrenatural no interior da obra: "le surnaturel émeut, effraye, ou simplement tient en suspens le lecteur"[141].

Por outro lado, a presença do elemento fantástico, numa obra cuja autora se revela, como diz Fernando J. B. Martinho, numa das epígrafes do presente capítulo, uma "infatigável e magnífica contadora de histórias" só vem confirmar a tese de Todorov,

---

[139] Cf. FERNANDES, Elena, «Teolinda Gersão: A memória do tempo», entrevista publicada no *Jornal de Letras* nº 671, 3 de Julho de 1996, p. 17

[140] MARTINHO, Fernando J.B. , «Teolinda Gersão - Contadora de Histórias», *Jornal de Letras*, nº 661, 14 de Fev. 1996, p. 22

[141] TODOROV, Tzevetan, *op. cit.* , p. 170

quando, a propósito da função sintáctica do sobrenatural na obra literária, diz o seguinte[142]:

> Il existe une coïncidence curieuse entre les auteurs qui cultivent le surnaturel et ceux qui, dans l'oeuvre, s'attachent particulièrement au développement de l'*action*, ou, si l'on veut, qui cherchent d'abord à raconter des histoires.

É agora altura de passarmos a analisar como se estrutura a narrativa encaixada que, para Fernando Venâncio, constituirá "o essencial" de *A Casa*.

3.4 A novela encaixada e os seus satélites narrativos

Pela sua extensão[143] e características, a narrativa dos espectros sobre os seus antepassados é uma novela que, por sua vez, se desmultiplica em novas narrativas mais curtas. Se a essa desmultiplicação se poderá atribuir parte da responsabilidade da apreciação desfavorável de Fernando Venâncio quando fala de " descontinuidade a fundo perdido", nela também reside, sem dúvida, a causa do fascínio suscitado pela obra, de que fala Fernando Martinho, no texto acima citado, e que ele atribui à "vertigem narrativa" resultante da sucessão de " histórias cada uma mais sedutora que as outras".

Para facilitar a análise, foi elaborado um quadro (apresentado na página seguinte) em que se pretendeu tornar clara a articulação das histórias mais curtas com os factos diegéticos centrais da novela e apresentar cronologicamente os factos diegéticos, cuja ordem surge alterada pelo tratamento do tempo narrativo.

A novela relata factos ocorridos entre finais do séc. XVIII e finais do séc. XIX, abarcando essencialmente duas gerações da família da Casa da Cabeça do Cavalo, dominadas pela figura tirânica do homem da família, Duarte Augusto, responsável pela infelicidade de grande parte dos que o rodeiam e, de forma especial, das mulheres, quer elas sejam a sua mulher Umbelina, a sua irmã Carlota, as suas filhas Maria do Lado e Virita ou a criada Badala.

É o seu insólito amor pela filha mais velha, a pequena e feia Maria do Lado, que o leva a surpreender o francês recentemente chegado à Vila, impondo-lha como noiva, no dia do casamento, em vez de Virita, a bonita irmã mais nova, cuja mão ele pedira, um mês atrás.

---

[142] *Idem*, p. 171

[143] O segmento do texto em que os espectros narram a vida dos seus antepassados, ocupa uma extensão superior à da narrativa primeira em que se insere, o que não constitui qualquer problema. Cf. Genette, Gérard, *Figures II*, Paris, Seuil, 1969, p. 201: "Second est à prendre ici non pas du point de vue d'une hierarchie d'importance, car un récit second peut fort bien être le plus long, et/ou le plus essentiel (...)"

ACONTECIMENTOS RELATIVOS AOS ANTEPASSADOS DA CASA DA CABEÇA DE CAVALO ORDENADOS CRONOLOGICAMENTE E SUA ARTICULAÇAO COM AS NARRATIVAS ADJACENTES (fim do cap. 5 a cap. 23)

Data	Factos diegéticos centrais	Narrativas adjacentes
?	Duarte Augusto + Umbelina (**cap. 9**)	História da ida do primo Heitor para o Brasil como a contava (raramente) Duarte Augusto **(cap. 9)** (cf. fim da história contada por Januário no **cap. 24**)
1802	Carlota tem dezanove anos e o irmão Duarte Aug. trinta e cinco. Amores Carlota-Gaudêncio, durante o Verão, contariados por Duarte Augusto (*flash-back* em relação ao cap. 14) **(cap. 15-17)**	
1807-1808	Evocação dos abusos dos franceses durante as Invasões e reflexos na casa de Duarte Augusto.**(fim cap. 12, cap. 13)** Situação em Lisboa, partida dos reis para o Brasil. Carlota e as bruxarias, enquanto espera Gaudêncio que está em Pernambuco **(cap. 14)**	História do frade que roubou a cabra de Duarte Aug. e da sua amada que se fez freira quando ele morreu na guerra **(fim cap. 13)** Histórias da Preciosa lavadeira sobre bruxas, em especial de uma que se tomou de amores por um homem que partiu para longe (história semelhante à de Carlota, mas com o desfecho feliz que esta deseja e não atinge) **(fim cap. 14)**
1831	Chegada de Filipe a Portugal com Jacques Chandeigne e antecedentes dessa vinda (duas versões) **(cap. 6 e 7)**	
1834	Chegada de Filipe à Vila e sua história (diferentes versões) As meninas da Casa da Cabeça de Cavalo. Casamento de Filipe com Maria do Lado Reacção de Virita Guerras de Duarte Aug. com Filipe **(fim do cap. 5, 6, 7, 8, 10, 11, 12)**	História de Filipa Rapada - diferentes versões **(cap. 6 e 7)**
Depois de 1834	Continuação da história de Filipe, Maria do Lado e Virita: lições de francês de Filipe a Virita conselhos de Badala a Virita despedimento de Badala gravidezes e partos de Maria do Lado **(cap. 18-23)**	História de Dona Isabela Bela que teve a habilidade de casar com um velho e gozar a vida como quis. **(cap. 19)** (história contada por Badala a Virita como *exemplum*).
1839	Relação de Filipe com Maria Migas **(cap.20)**	
1840	Nascimento de Francisco, primeiro filho de Maria do Lado e Filipe: dificuldades do parto, assistido pela criada Agripina Reacção egoísta de Duarte Aug. **(cap. 20)**	Narrativa dos "negócios" da criada Agripina com o Senhor dos Aflitos História passada entre a parteira e o Cavês, durante a noite do primeiro parto de Maria do Lado **(cap. 20)**
1846	Morte de Duarte Augusto **(cap. 20)** Readmissão de Badala	
1849	Morte inesperada de Filipe, quinze anos depois do casamento **(início do cap. 22)**	
1852	Morte de Badala **(início do cap. 22)**	
1867	Viagem de Virita a Vichy, dezoito anos depois da morte de Filipe **(cap. 22)**	
Depois de 1879	Morte de Maria do Lado Morte de Virita, doze anos e alguns meses depois da irmã **(cap. 23)**	
?		Caso de Gilberto, neto de Filipe, com Arlette Grangier, ainda relacionado com a história de Filipa Rapada. Aportuguesamento do nome de família. **(cap. 7)**

Tal decisão de Duarte Augusto acabará por redundar no inevitável triângulo amoroso e na infelicidade das duas irmãs: a primeira, legitimamente casada com Filipe e dele tendo vários filhos, resultantes de relações raras e casuais, permanecerá toda a vida na dúvida dilacerante sobre se ele pedira ou não a sua mão e a segunda insistirá em interpor-se entre a irmã e o cunhado, entregando-se ao seu amor até à loucura e rivalizando com Maria do Lado, mesmo depois da morte de Filipe, apesar dos conselhos em contrário da criada Maria Badala.

Em analepse, abarcando os capítulos 13 a 17, será possível saber, entre outros factos, que Duarte Augusto age com Virita da mesma forma que, anos atrás, agiu com sua irmã Carlota, dezasseis anos mais nova que ele, afastando-a despoticamente do seu pretendente Gaudêncio e transformando-a numa Penélope que borda ponto de cruz, eternamente à espera do regresso do amado, emigrado no Brasil.

O espancamento da sua mulher, Umbelina, por suspeitas de que Gaudêncio lhe fazia a corte, quando ele efectivamente cortejava Carlota, poderá explicar a sua posição irredutível em relação ao casamento da irmã, mas é também revelador do autêntico inferno em que converteu a vida da mulher, culpabilizando-a de tudo o que (lhe) sucedia e acabando por conduzi-la à morte prematura.

Habituado a dominar tudo e todos e, de modo especial, as mulheres, Duarte Augusto apenas encontrará resistência na actuação reverentemente insolente do seu genro Filipe e no riso e palavras soltas da criada Badala.

Em relação ao primeiro, por quem sente um misto de ódio e admiração inconfessada, ver-se-á obrigado a arquitectar planos para lhe mover guerra, da mesma maneira que, pelo menos na sua versão dos factos, a movera, vitoriosamente, a outros franceses, vinte e sete anos atrás, durante a primeira invasão francesa (pretexto para uma incursão a esse período histórico, cuja reconstituição e significado analisaremos oportunamente). Os seus planos contra o genro de nada lhe servirão pois Filipe, embora morrendo prematura e inesperadamente, sobreviver-lhe-á, casado com sua filha, pai dos seus netos e proprietário de uma farmácia próspera, instalada na parte de baixo da Casa.

No entanto, se Duarte Augusto gasta o tempo a arquitectar planos contra ele, é porque reconhece nele um inimigo merecedor de algum respeito. De facto, Filipe é homem e, cúmulo dos cúmulos, por erro seu, de que amargamente se arrepende, dono de sua filha, como o atesta, inequívoca e inexoravelmente, o nome que ela usa. Já com Badala, mulher e criada, Duarte Augusto não terá dificuldade em (ab)usar do seu poder de macho e patrão, despedindo-a sem hesitação quando, no capítulo 19, a surpreende conversando com Virita, a propósito da sua fixação sentimental em Filipe. O que Duarte Augusto ouve sobre si próprio ("Teu pai nasceu de um cagalhão de porco (...) Mas a

gente dá-lhe também a volta."[144]) e os conselhos dados a Virita para que esqueça Filipe e viva a sua vida, a exemplo de Dona Isabela Bela, a heroína da história que lhe conta, para a convencer a abandonar a sua obsessão, são a sentença que Badala assina contra si própria. Tal sentença só será revogada anos depois da morte do patrão, altura em que regressará à Casa para cuidar dos filhos de Maria do Lado.

A história que Duarte Augusto ouve da boca de Badala resume-se em poucas palavras, mas provoca nele um autêntico choque interior, mostrando que o macho autoritário não passava afinal de um ingénuo papalvo:

Dona Isabela Bela, a conselho de Marcolina Fina, ama de seu amante Dom Crispim Ritepramim, arranjou maneira de simular a virgindade perdida, casando com o feio e velho Dom Beltrão Pantaleão, mas gozando a vida a seu bel-prazer. De início com Dom Crispim Ritepramim, depois com todos os Dom Gaifás e Dom Gaifós Ritepranós ou Dom Valente Andapráfrente que lhe foram surgindo pelo caminho, Dona Isabela Bela ainda tinha disposição para folgar também com o marido que a considerava a melhor esposa do mundo, assumindo a bonita conta de catorze herdeiros, o último dos quais, nascido no dia em que completou noventa anos, era, efectivamente, de Dom Valente Andapráfrente.

Estamos perante uma paródia de um texto tradicional popular, em que a figura da mulher fiel e obediente ao marido é subvertida e a intenção satírica transparece nos antropónimos escolhidos, cujo teor, claramente jocoso, é reforçado pela rima que liga o nome próprio ao apelido. Badala pretende que a história que conta funcione como um *exemplum* [145] que Virita acabará, aliás, por não seguir, entregando-se ao amor que sente por Filipe até à loucura, ao ponto de, dezoito anos após a sua morte prematura e inesperada, alimentar a esperança de o reencontrar em Vichy e para lá partir, numa viagem de que regressa completamente alienada, estado em que se manterá até à morte, ocorrida doze anos depois da da irmã mais velha.

Ao recorrer, na história de Dona Isabela Bela, à paródia de um texto tradicional, Teolinda Gersão situa-se no mesmo terreno que Angela Carter, coleccionadora e editora de contos populares e contos de fadas, os quais, enquanto autora, submete a um processo de reescrita que lhe permite afirmar em "Notes from the Frontline" [146]:

> I'm in the demythologising business. I'm interested in myths (...) just because they are extraordinary lies designed to make people unfree.

---

[144] *C.C.C.*, p. 184

[145] A história de Dona Isabela Bela tem uma relação temática de contraste com a narrativa em que se insere, constituindo aquilo que Genette considera "un *exemplum* à fonction persuasive" Cf. GENETTE, Gérard, Figures III, Paris ,Seuil, 1972, pp. 242-243

[146] CARTER, Angela, «Notes from the Frontline», *On Gender and Writing*, Michelene Wandor (ed.), Londres, Pandora, 1983, p.71, citado por Macedo, Ana Gabriela, "Angela Carter e o «Processo de Descolonização da Linguagem e do Pensamento»", *Dedalus - Revista Portuguesa de Literatura Comparada*, nº 6, 1996, pp. 81-89

Outras histórias contadas por uma personagem a outra, mas a que o leitor tem indirectamente acesso, são as que, no capítulo 14[147], a Preciosa lavadeira conta a Carlota, sobre as bruxas e suas relações com os homens, em especial o caso de uma que se apaixonou perdidamente por um homem que partiu para a Costa do Marfim. Na impossibilidade de ela própria voar até jundo dele, pois o peso da tristeza condenava-a a não poder sair da árvore em que encalhara, foram as companheiras, transformadas em corvos, que transportaram o amado, adormecido, até junto dela, permitindo-lhe amá-lo três noites e três dias, sem que ele acordasse.

Trata-se de uma situação semelhante à de Carlota, separada de Gaudêncio pela vastidão do mar, por isso a irmã de Duarte Augusto apura o ouvido para a escutar. Para infelicidade sua, porém, a história da bruxa tem o desfecho feliz com que ela sonha para si própria, mas que lhe é impossível concretizar.

Carlota é uma espécie de duplo de sua sobrinha Virita, ambas vítimas do despotismo de Duarte Augusto e entregues obsessivamente ao amor pelos homens das suas vidas, com a diferença considerável de que Virita lutará por Filipe e conseguirá tê-lo fisicamente, mesmo tendo de o partilhar com a irmã, enquanto Carlota, separada do amado pela distância e pela impossibilidade económica de ir ter com ele ao Brasil, acabará por perdê-lo para uma "«minina» mulata de voz doce e corpo alegre como um pássaro."[148]

As histórias que Preciosa e Badala, mulheres de estrato popular e suas subordinadas na escala social, contam a Carlota e a Virita espelham situações das vidas da tia e sobrinha, embora no desfecho delas se desviem, apontando, no caso da primeira, para o que ela desejaria que fosse (mas não é) e, no da segunda, para o que deveria ser (mas não é).

Será no final do capítulo 13 que Benta dará a conhecer uma outra história, a que Badala contou às compadecidas mulheres da Casa, sobre um frade e a sua amada que se fez freira, quando este morreu na guerra contra os franceses. Juntando à tristeza das narratárias a sua própria indignação, Badala tomará o partido do amor e da vida, culpando os "danados" dos franceses pelo desfecho trágico da história e exprimindo desejos de vingança. Tratando-se, como as anteriores, de uma história de quarto nível narrativo[149], articula-se logicamente com os factos da novela, uma vez que este frade é aquele que, em 1807, julgando a Casa de Duarte Augusto abandonada, em virtude da chegada iminente dos franceses, roubou a cabra que este tinha destinado para dar leite às crianças, " pra ser uma cabra a menos pròs franceses." [150]A referência ao roubo da cabra

---

[147] Cf. p. 135 e seg. de *C. C. C.*
[148] *C. C. C.*, p. 166
[149] Cf. REIS, Carlos e LOPES, Ana Maria, *Dicionário de Narratologia*, Coimbra, Almedina, 1987, p. 290
[150] *C. C. C.*, p. 127

desperta a curiosidade sobre o autor do furto e leva Benta a apresentar a versão de Badala sobre o assunto, através da qual não só o identifica como conta a sua paixão.

Nos casos até agora analisados, as histórias surgiram a propósito de personagens ou de acontecimentos da novela, apresentando-se diegeticamente motivadas, não parecendo, pois, poder falar-se, como Fernando Venâncio, de "descontinuidade", antes se afigurando mais plausível a sensação de "vertigem narrativa" de que fala Fernando B. Martinho. É essa sensação que vai ganhando corpo com a diversidade de outras pequenas histórias surgidas no mesmo nível narrativo da novela.

Histórias como a de Filipa Rapada, presumível antepassada de Filipe, narrada em diversas versões, nos capítulos 6 e 7, ou a dos "negócios" da criada Agripina com o Senhor dos Aflitos, a propósito das promessas feitas por ocasião dos partos de Maria do Lado, no capítulo 20, são peças fundamentais do jogo de sedução em que o leitor se vê envolvido. Em alternância com a narrativa do primeiro parto de Maria do Lado, surge a divertida história da verdadeira explicação do atraso da parteira Cesaltina em acorrer à chamada da Casa da Cabeça de Cavalo. Enquanto Maria do Lado gritava com as dores de parto e Agripina se afadigava em torno dela, roída de susto e nervos, a parteira vivia uma noite de amor com Cavês, o criado viúvo encarregado de ir buscá-la, para ajudar a fidalga na sua hora de aflição. Quando Cesaltina chega, de madrugada e de burro, desculpando-se com o temporal que se fizera sentir e com os contratempos nos meios de transporte, limita-se a aparar o menino que, ao fim de uma noite de agonia da mãe, se digna, enfim, vir ao mundo, com a ajuda da pouco experiente Agripina.

Nem mesmo durante o primeiro parto da filha preferida, com toda a Casa desorientada, Duarte Augusto perde oportunidade de vincar as suas prerrogativas de dono da casa, reclamando atenções e levando os seus caprichos a ponto de exigir que lhe preparem uma ceia de fatias paridas. Mas, nesta altura da narrativa, o leitor já não se surpreende com as suas atitudes, uma vez que a elas se habituou, desde que, no capítulo 9, o seu retrato começou a ser traçado:

> A sua tirania ia ao ponto de querer controlar as reacções dos outros, e de dominar completamente os que o cercavam. Mesmo quando contava uma história, o que de resto acontecia raramente (...) [151]

Uma das histórias que ele gostava de contar e que é reproduzida por Carmo, uma das narradoras, é a do primo Heitor cuja mãe o impedia de ir para o Brasil porque o marido, que era do Pico e lá voltara a passar algum tempo, morrera no barco, no regresso a Lisboa. Para convencer a mãe a deixá-lo partir, Heitor assegurou-lhe que ia de carro de cavalos, jurando-lhe que dele não sairia até chegar ao seu destino. Apesar da graça da história em si, os seus destinatários pouco se deleitariam com ela, constrangidos

---

[151] *C. C. C.*, p. 86

pela forma como lhes era contada por Duarte Augusto. De facto, em vez de procurar dar prazer aos seus ouvintes, o seu objectivo era demonstrar a sua própria esperteza, em oposição à imbecilidade dos outros, supostos desconhecerem que no caminho do Brasil havia o mar.[152] A pretensão de se afirmar como detentor exclusivo do saber será assim uma das formas de legitimização da autoridade da figura paterna que preside à ordem simbólica.

Se, como se viu, a história da ida do primo Heitor para o Brasil tem como função contribuir para a caracterização de Duarte Augusto e, nessa qualidade, a sua inclusão assume plena justificação, articulando-se logicamente com os factos da novela, o leitor, mais afortunado que os seus ouvintes directos, acabará por somar o prazer que dela retira ao que colhe na leitura das outras histórias que temos vindo a referir.

Bem menos divertido que o relato da ida do primo Heitor para o Brasil é o resto da sua história, mas esse só será conhecido no capítulo final da obra e não por intermédio de Duarte Augusto. Desta vez, trata-se de uma lembrança, nem sequer é uma história, apenas o trágico fragmento de uma, a que, como se viu, Januário, um dos fantasmas, procura agarrar-se, na última e desesperada tentativa de deter o processo avassalador que lhe destrói a memória.

Esta história do primo Heitor, no seu conjunto, para além das funções desempenhadas por cada um dos seus fragmentos, tem uma outra, fundamental: a de reforçar a ligação entre a narrativa primeira e a narrativa encaixada, através do vínculo da tradição familiar, materializado numa história que passa de geração em geração. E não é por acaso que, no capítulo 9, surge a vertente divertida da história, enquanto, no 24, se apresenta o seu desfecho trágico. É que, embora a novela dos antepassados recorra à técnica do fechamento narrativo mais tradicional, terminando com a morte das personagens principais, pode dizer-se que, na sua essência, se põe do lado da vida. Duarte Augusto, Filipe, Maria do Lado, Virita e Badala morrem quando, através da denúncia explícita ou implícita dos mecanismos da opressão do século XIX, tanto a nível pessoal e sexual como social e político, a história das suas vidas apontou os caminhos que tinha a apontar. Serve, assim, de lição para o presente em que, de forma escandalosa, tais mecanismos ainda teimam em se manifestar. Já o desfecho da história do primo Heitor - a morte absurda de inocentes devido ao abuso de poder de um homem de ideologia absolutista – se, por um lado, reforça a denúncia da opressão subjacente à novela dos antepassados, por outro encaixa perfeitamente no assunto fundamental da narrativa primeira em que perpassa uma grande inquietação sobre a morte, articulada com uma não menor inquietação sobre o papel da escrita .

Mas a inclusão dos fragmentos da história do primo Heitor, um na novela encaixante e outro na novela encaixada, é apenas um dos elementos que contribuem para

---

[152] Cf. p. 86 de *C. C. C.*

a unidade de uma obra em que não é possível, a nosso ver, hierarquizar os elementos que a constituem.

3. 5 Uma unidade sem hegemonias

Contrariamente ao que as apreciações de Fernando Venâncio sobre a sua "descontinuidade a fundo perdido" possam fazer crer a quem a não tenha lido, *A Casa* não encaixa, de forma nenhuma, no grupo dos textos que Fokkema caracteriza nos seguintes termos:

> Muitos textos pós-modernistas são uma colecção de fragmentos relativamente desconexos, pondo em causa o código literário que induz o leitor a procurar coerência. [153]

Para além de a coerência ser assegurada, a unidade é garantida não só pela referida história do primo Heitor, como também por uma série de outros elementos que passaremos em revista.

Um primeiro elemento unificador é a própria Casa, espaço de permanência da família cuja história é contada ao longo das gerações. O facto de, a partir de certa altura, alguns elementos da família se encarregarem de narrar as vidas dos seus antepassados reforça essa unidade, tanto mais que, como a seu tempo se verá, os narradores escolhem deliberadamente as personagens sobre as quais fazem incidir predominantemente a narração, baseados numa afinidade que as converte numa espécie de duplos seus.

Um outro elemento fundamental da salvaguarda da unidade da obra é a presença do cavalo, ao longo de toda a narrativa, a partir do momento em que se instala a dúvida sobre o estatuto do cavalo cuja cabeça de bronze está cravada na parede da Casa, e parece ganhar consistência a possibilidade de se tratar de um cavalo fantástico, até à parte final em que o cavalo que faz desaparecer a Casa simboliza a morte, passando pela novela encaixada em que é também um cavalo que vem buscar as duas irmãs para as suas últimas viagens.

Parece-nos indiscutível, e julgamos tê-lo provado, que as pequenas histórias adjacentes (ou fragmentos de histórias) surgidas ao longo das narrativas encaixante e encaixada, são diegeticamente motivadas, nunca se quebrando o fio lógico. Por vezes, a ligação é explicitamente enunciada pelos narradores, como acontece, por exemplo, quando se trata de introduzir, em analepse, a história de Umbelina: "Mas saltámos sobre sua mulher, Umbelina, sem falar nela (...) O que seria uma forma demasiado injusta de contar a história"[154]

---

[153] FOKKEMA, Douwe, *História Literária, Modernismo e Pós-Modernismo*, Lisboa, Vega, s.d. , p. 68
[154] *C. C. C.* , p. 87

Para além destes elementos, a continuidade do fio narrativo é reforçada através do recurso frequente à utilização, no título ou no início dos capítulos, de palavras iguais, da mesma família ou sinónimas de outras, surgidos no fim do capítulo anterior. Nalguns casos, a repetição abrange segmentos textuais mais extensos (oração ou frase). Assim, a referência, no final do capítulo 1, à obrigação da "prestação de contas da genealogia", corresponde ao adjectivo "genealógicos" do título do capítulo 2 : "Desenhos, testamentos e galhos genealógicos"; surgindo, no parágrafo final do capítulo 2, a oração "já não viam ninguém", no título do capítulo 3, pode ler-se "Alguns habitantes invisíveis"; a frase "Como se estivessem viciados à partida.", surgida no penúltimo parágrafo do capítulo 3, tem o seu eco no título do 4, "O vício das histórias"; à frase final do capítulo 4, de tipo interrogativo, "Não era certo que ninguém se lembrava do corvo Claudino, latindo atrás das pessoas como um cão?" responde a frase inicial do capítulo seguinte: "No entanto, Januário lembrava-se perfeitamente, estava a ver o corvo Claudino como se fosse agora (...) ; ao advérbio "inesperadamente", presente na última frase do capítulo 5, corresponde o adjectivo "inesperada" do título do capítulo 6 : "Chegada inesperada de um francês"; o nome "Duarte Augusto", que encerra o capítulo 8, reaparece no título e inicia o capítulo 9; o título do capítulo 16, " O dia em que o mundo desabou", repete quase *ipsis verbis* a última oração do capítulo anterior: "porque nesse dia o mundo desabou"; finalmente, a frase que inicia o capítulo 19, "Conforme a conveniência, Badala achava, perdia ou trocava as chaves", repete , de perto, outra frase do penúltimo parágrafo do capítulo anterior. Mas este processo estende-se, se bem que mais raramente, à ligação de fragmentos, como acontece, por exemplo, no capítulo final, em que a mesma pergunta, ("De que estava eu à procura?") feita por Ercília e por Januário, estabelece a ponte entre dois segmentos separados por um branco tipográfico. Algo semelhante se passa com o nome do brigue "Três Corações" mas este sintagma, para além de estabelecer a ligação entre dois fragmentos, como que engendra a narração subsequente (ao repetir o nome do brigue, Carlota abre um coração de prata onde guarda uma madeixa de Gaudêncio, pretexto para que a narradora Ercília refira o ritual todos os dias repetido)[155]. Jean Ricardou analisa fenómenos de espelhamento deste tipo, no capítulo "La Population des Miroirs (Problèmes de la similitude à partir d'un texte(s) d'Alain Robbe-Grillet)" de *Nouveaux Problèmes du Roman*, inserindo-os no grupo daquilo a que chama "dédoublements littéraux par appoint de posture"[156] e que têm como função sublinhar a especificidade do texto enquanto tal. Embora, segundo ele, esses fenómenos ocorram com mais frequência na poesia métrica, na prosa eles também se fazem sentir, ocorrendo nas parcelas textuais em que normalmente ela se divide :

---

[155] *C. C. C.*, pp.134-135

[156] RICARDOU, Jean, *Nouveaux Problèmes du Roman*, Paris, Editions du Seuil, 1978, pp.156-159

> Les relations spatiales les plus simples, de ce domaine fragmenté concernent évidemment les extrêmes. Ainsi s'associent l'incipit et l'explicit de chaque parcelle, l'ensemble des incipit, l'ensemble des explicit, etc.

Como se viu, em *A Casa*, os desdobramentos ocorrem frequentemente entre o *explicit* e o *incipit* ou o título dos capítulos, constituindo estas operações de sutura do texto um dos processos de salvaguarda da sua unidade.

4. O "resto" ou o "essencial"?

Feita a análise da estrutura da obra, aquilo que nos foi dado descobrir, para além de nos levar a discordar da apreciação de "o resto" como "uma narrativa desengonçada, experimental, inconsequente", leva-nos igualmente a questionar a legitimidade da própria distinção, feita por Fernando Venâncio, entre "o essencial" e "o resto". Se é certo que a novela dos antepassados, como diz Venâncio, "é uma narrativa de nítido interesse" (e não apenas, diríamos mesmo, não tanto até, devido aos factos que compõem a intriga, como o resumo que apresenta na sua crónica parece querer sugerir), a narrativa primeira, em nosso entender, não é menos interessante. Através da aliança do elemento fantástico com a situação espectral, consegue, de forma esteticamente original, abordar uma das grandes, senão a maior inquietação do ser humano, fatalmente condenado, ao longo da história, a enfrentar o momento em que tem de abandonar definitivamente a sua morada, expulso, sabe-se lá para onde, pelo cavalo do tempo.

Na sua passagem vertiginosa, o cavalo nada poupa, nem mesmo a Casa, que desaparece pura e simplesmente, deixando sem abrigo os seus habitantes invisíveis. Até então aprisionado pela Casa, à qual, apesar de uma certa liberdade de movimentos, propiciadora de escapadelas, acabava sempre por ter de regressar, o cavalo manifesta desta forma a sua efectiva supremacia sobre ela, da qual, aliás, o narrador já tinha dado fortes indícios, no capítulo inicial da narrativa. O seu comentário a propósito da euforia do cavalo quando, de noite, "recuperando o seu corpo de animal vivo" se afasta para mais longe "até não haver diferença entre ele e a noite", é o prenúncio da situação final em que será reposta a verdade sobre as forças em jogo:

> Então, se alguém pudesse nesse instante olhá-lo, veria como a pedra da Casa era quebradiça e vã, contra a infinita liberdade do cavalo.[157]

Mas o destino final da Casa será ainda mais explicitamente previsto, umas páginas adiante, nesse mesmo capítulo 1, através da apresentação da história como uma série de

---

[157] *C. C. C.*, p. 17

"aparições e dasaparições, até à desaparição da própria Casa"[158], convertendo assim a obra numa espécie de "crónica de uma desaparição anunciada".

Lugar onde a família habita, a Casa está vocacionada para ser espaço de vida, em torno do qual é possível efabular. Já a efabulação em torno da Casa, local de onde a vida desertou, é um interdito que só se torna possível transgredindo e, ainda assim, dentro de um quadro de compromisso, relatando um estádio passageiro da morte que, a maior parte do tempo, se afigura como a vida em versão aperfeiçoada. Daí que lhe seja dedicado tão pouco espaço narrativo (capítulos 3 a 5 e 24) e, daí também que os espectros procurem iludir a transgressão, entregando-se à narrativa de um tempo em que a Casa ainda era habitada por vivos (eles próprios ou os seus antepassados). Com a desaparição da Casa, o fim da ficção. De facto, que mais se pode esperar de uma obra intitulada *A Casa da Cabeça de Cavalo*, quando a Casa desaparece? Que poderá haver para contar acerca desse "lugar imenso e vazio", mergulhado na escuridão, em que os habitantes invisíveis da Casa são lançados? E, mesmo que haja alguma coisa para contar, como será possível transmiti-la, se até da voz foram privados?

À primeira vista, a matéria ficcional está definitivamente esgotada, mas nunca se sabe se, quando os homens dão as mãos e começam a andar, ainda que seja num descampado escuro, não se conseguirão sobrepor ao mistério da morte, abrindo campo a outras ficções. E se, para as transmitirem, já que a voz lhes foi retirada, a palavra escrita não poderá ser uma alternativa a considerar. Até há quem diga que mais duradoura...

O mistério da morte, os limites da ficção, o poder da palavra – questões demasiado importantes para serem simplesmente catalogadas como "o resto". Talvez se pudesse sugerir que "o resto" é, afinal, "o essencial", mas, não indo tão longe, não restam dúvidas de que "o resto" é, no fundo, tão essencial como ..."o essencial", constituindo elemento fundamental de uma obra que, na sua heterogeneidade, manifesta uma indissociável unidade.

---

[158] *C. C. C.* , p. 20

CAPÍTULO II

QUESTIONAR, PARA MUDAR, A ARTE E A SOCIEDADE

O desafio da certeza, a formulação de perguntas, a revelação da criação ficcional onde antes poderíamos ter aceitado a existência de alguma "verdade" absoluta – esse é o projecto do pós-modernismo.

Linda Hutcheon

Sabemos agora que um texto não é feito de uma linha de palavras libertando um sentido único, de certo modo teológico (que seria a "mensagem" do Autor-Deus), mas um espaço de dimensões múltiplas, onde se casam e se contestam escritas várias, nenhuma das quais é original. O texto é um tecido de citações, saídas dos mil focos da cultura.

Roland Barthes

Não importava o que se tinha pela frente, o teclado, o mundo, o Minotauro ou a esfinge. Algumas pessoas eram feitas para desvendar enigmas, passariam a vida a tentar.

Teolinda Gersão

Tudo o que sonho ou passo
O que me falha ou finda,
É como que um terraço
Sobre outra coisa ainda.
Essa coisa é que é linda.

Fernando Pessoa

1. Uma obra do e no seu tempo

A obra de Teolinda Gersão em geral e o romance *A Casa da Cabeça de Cavalo*, em particular, têm a marca da contemporaneidade, interagem com o seu tempo, influenciam-no e são influenciados por ele, não sendo de molde a provocar no leitor aquela sensação de conforto e segurança a que a homogeneidade do romance tradicional o habituara e que Lyotard[159] considera necessário ultrapassar, recusando os "usos terapêuticos da arte" como forma de "preservar as consciências da dúvida". Bem pelo contrário, a inquietação de quem escreve transparece e não pode deixar de atingir quem lê.

1.1 Das "certezas" às alternativas múltiplas

No seu conjunto, a obra exemplifica e confirma, ao mesmo tempo, a pertinência daquilo que Linda Hutcheon designa como "truísmos do discurso teórico contemporâneo»[160], a saber, os questionamentos de "toda aquela série de conceitos inter-relacionados que acabaram se associando ao que chamamos, por conveniência, humanismo liberal: autonomia, transcendência, certeza, autoridade, unidade, totalização, sistema, universalização, centro, continuidade, teleologia, fechamento, hierarquia, homogeneidade, exclusividade, origem."[161] Em suma, o questionamento das certezas da tradição humanista ocidental. Note-se, porém, que, para Hutcheon, questionar esses conceitos é diferente de os negar e sinónimo de indagar a sua relação com a experiência.

Apesar da sua evidente inter-relação, três deles afiguram-se-nos especialmente importantes, nesta fase do estudo de *A Casa*, por serem aqueles que são mais directamente questionados pelo seu tipo de composição: **centro, origem** e **homogeneidade**.

Ao contrário de alguns críticos, Linda Hutcheon não considera que o desafio aos modelos de unidade e ordem seja causado por, hoje em dia, a vida ser mais fragmentada e caótica, antes considera essa postura interrogativa e essa contestação da autoridade "resultado da revolta descentralizada, da política molecular da década de 60"[162]. Sendo por essa época que se fez ouvir a voz de grupos anteriormente "silenciosos", definidos por diferenças de raça, sexo, preferências sexuais, identidade étnica, *status* pátrio e

---

[159] LYOTARD, Jean-François, *O Pós- Moderno Explicado às Crianças*, 2ª ed. , Lisboa, Publicações Dom Quixote, 1993, pp. 17-18

[160] HUTCHEON, Linda, *Poética do Pós- Modernismo*, (trad. de Ricardo Cruz), Rio de Janeiro, Imago Editora, 1991, p. 85

[161] *Idem*, p. 84

[162] *Idem*, p. 85

classe, nas décadas de 70 e 80 assistiu-se, no discurso teórico e na prática artística à intensificação dos desafios dos "andro-(falo), hetero-, euro e etnocentrismos", o que levou ao reconhecimento de que a nossa cultura "já não é o monolito homogéneo (isto é masculina, classe média, heterossexual, branca e ocidental) que podemos ter presumido".[163]

Nesta linha de pensamento se insere o questionamento de vários tipos de estrutura centralizada da sociedade humanista liberal presente em *A Casa da Cabeça de Cavalo*. Proclama-se, assim, o direito à diferença, através da subversão da ordem patriarcal baseada na supremacia sexista, classista e ideológica (política e religiosa) e materializada na opressão exercida pelos mais fortes sobre os mais fracos. Através do questionamento dessa ideologia, que a narrativa tradicional se encarregava de "naturalizar", apresentando-a como eterna e universal, a *Casa* dá o seu contributo para a veiculação da ideia de que a realidade e a história são provisórias, como bem viu Patricia Waugh:

> (...) no longer a world of eternal verities but a series of constructions, artificies, impermanent structures. [164]

Mas estas questões ideológicas merecerão um tratamento mais pormenorizado no capítulo seguinte. Para já, detenhamo-nos em aspectos de ordem mais formal.

1.2 O questionamento das formas narrativas tradicionais

Se a visão do mundo em que se baseava a ficção realista mudou, é natural que um número cada vez maior de romancistas questione as formas que correspondem a esse tipo de ordenação da realidade, entre as quais se conta, por exemplo, a convenção do narrador omnisciente provido de autoridade. Só que, como se viu, questionar é diferente de negar, o que leva a que muitas dessas formas sejam introduzidas e depois subvertidas, daí resultando a consciência da sua elaboração humana.

É nesse sentido que Linda Hutcheon se pronuncia, relativamente a esse tipo de ficção:[165]

> Esse tipo de romances utiliza de maneira autoconsciente os acessórios daquilo que Fish chama de apresentação literária "retórica" (narradores oniscientes, caracterização coerente, trama fechada) com o objectivo de chamar a atenção para o caráter de elaboração humana desse acessórios – sua arbitrariedade e sua convencionalidade. É a isso que me refiro quando falo sobre a exploração e a subversão pós-modernas, tipicamente contraditórias, dos elementos básicos habituais das ficções realista e modernista.

---

[163] *Idem*, pp. 89 e 29

[164] WAUGH, Patricia, *Metafiction. The Theory and Practice of Self-Conscious Fiction*, London and New York, Routledge, 1993, p. 7

[165] HUTCHEON, Linda, *Poética do Pós-Modernismo*, p. 69

Um bom exemplo desse questionamento parece-nos ser o que ocorre num dos romances de John Fowles, cujo narrador, claramente situado no século XX e, tendo vindo a manifestar a sua presença através do uso da primeira pessoa e de constantes intrusões, e a revelar a sua omnisciência relativamente a factos diegéticos situados na segunda metade do século XIX inglês, a certa altura se vê obrigado a abrir o jogo com o narratário, inserindo a confissão de que não sabe quem é Sarah, a protagonista da sua história, nem de que sombras surgiu, numa outra, muito mais avassaladora - a da ficcionalidade da sua narrativa:

> Não sei. Esta história que conto é toda imaginação. Estas personagens que criei nunca existiram fora da minha mente. Se até agora fingi conhecer o seu espírito e os seus pensamentos mais íntimos, é porque estou a escrever de acordo com (tal como assumi algum do vocabulário e a "voz" de) uma convenção universalmente aceite ao tempo da minha história: que o romancista é quase Deus. Ele não pode saber tudo e no entanto tenta fingir que sabe.

Estas palavras retiradas do início do capítulo treze de *A Amante do Tenente Francês* fazem parte da "aziaga digressão" em que o eu narrador, põe a nu a convenção do século XIX que tem vindo a acatar, deste modo "criando o efeito não exactamente de um retorno à produção literária de formas do passado, mas de uma leitura presente do que essas formas podem significar", como bem distingue Maria Alzira Seixo[166].

A partir dessa confissão inicial de ignorância, relativamente à personagem, avança-se para uma reflexão mais geral acerca do trabalho do romancista que torna este excerto[167] exemplar de uma das facetas mais características da ficção contemporânea – a metaficção. Trata-se de um tipo de intrusão narrativa que Patricia Waugh designa de "quebra de quadro" aberta ("frame-break") e cuja função coincide com a que exprime nos seguintes termos:

> In metafictional texts such intrusions *expose* the ontological distinctness of the real and the fictional world, *expose* the literary conventions that disguise this distinctiness.[168]

O primeiro aspecto focado pelo narrador de Fowles, nessa espécie de pequena poética da ficção contida no Capítulo Treze, é a hesitação acerca do estatuto do próprio texto que está a ser produzido (talvez seja uma "autobiografia transferida", "talvez só um jogo", ou "talvez esteja a passar-lhes para a mão um livro de ensaios camuflado"), passando depois para os processos de composição, em que se desmistificam os apregoados poderes demiúrgicos do romancista:

---

[166] SEIXO, Maria Alzira, «Narrativa e Ficção – Problemas de Tempo e Espaço na Literatura Europeia do Pós-Modernismo», *Colóquio – Letras*, nº 134, Outubro - Dezembro 1994, p.107

[167] FOWLES, John, *A Amante do Tenente Francês*, 2ª ed., Lisboa, Editorial Presença, 1988, pp. 83-85. As citações que se seguirão estão localizadas nas referidas páginas do Capítulo Treze

[168] WAUGH, Patricia, *Metafiction. The Theory and Practice of Self-Conscious Fiction*, London and New York, Routledge, 1993, p. 32

> Talvez vocês pensem que um romancista só tem de puxar os cordelinhos certos para que as suas marionetas se comportem de um modo natural e exponham a pedido, uma análise completa dos seus motivos e intenções. Decerto que eu pretendia nesta fase *(Cap. Treze- revelação do verdadeiro estado de espírito de Sarah)* dizer tudo – ou tudo o que interessa. Mas encontrei-me subitamente como um homem numa fresca noite de Primavera, observando do relvado cá em baixo aquela vaga janela de Marlborough House (...)

Para contestar a ideia de que os romancistas "têm sempre planos fixos segundo os quais trabalham, sendo que o futuro predito no Capítulo Um é sempre e inexoravelmente a actualidade do Capítulo Treze", passa a enumerar as incontáveis razões por que escrevem, destacando a única partilhada por todos e que aponta já para um ponto de vista diferente do tradicional, relativamente ao estatuto ontológico da realidade (/ ficção), segundo o qual o mundo de um romance não é menos real, mas alternativo ao mundo de todos os dias:

> Só uma razão é partilhada por todos nós: *desejamos criar mundos tão reais como, mas diferentes de, o mundo que existe*. Ou existiu. É por isso que não podemos planear. Sabemos que um mundo é um organismo, não uma máquina. Também sabemos que um mundo genuinamente criado tem de ser independente do seu criador, um mundo planificado (um mundo que revela inteiramente o seu planeamento) é um mundo morto. É só quando as nossas personagens e acontecimentos começam a desobedecer-nos, que começam a viver.

O que distancia o ficcionista que assim expõe os seus pontos de vista do do século XIX, cuja omnisciência até este momento fingiu possuir, é a consciência de que, para ele próprio ser livre, tem de permitir a liberdade dos outros:

> O romancista ainda é um deus pois cria (e nem mesmo o mais aleatório dos modernos romances de vanguarda conseguiu extirpar o seu autor por completo); o que mudou foi que já não somos deuses à imagem vitoriana, omniscientes e decretantes [169]; mas sim à nova imagem tecnológica, sendo a liberdade, e não a autoridade, o nosso primeiro princípio.

E, levando mais longe a sua reflexão, interroga-se sobre as consequências de ter assumido a sua história como imaginação, o que lhe permite continuar a expor os seus conceitos de "realidade" e "ficção", afastar a ideia do criador ficcional revestido de autoridade e, alargando a reflexão do campo da ficção para o da vida, a partir da ideia de que a ficção está subjacente a tudo, chamar a atenção para o facto de o próprio narratário, quando nele pensa, submeter o seu passado (real) a um processo de ficcionalização:

---

[169] William Gass, citado por Linda Hutcheon na página 241 de *Poética do Pós-Modernismo,* fala de um declínio do "poder teológico, como se Zeus fosse destituído de seus raios e cisnes, talvez residindo no Olimpo, mas agora vivendo num acampamento e cozinhando com propano. Ele *é*, mas já não é um deus" Cf. GASS, William, *Habitations of the Word: Essays*, Nova Iorque, Simon e Schuster, 1985, p. 265.

> Destruí vergonhosamente a ilusão? Não. As minhas personagens ainda existem e numa realidade nem mais nem menos real do que aquela que acabei de destruir. A ficção está entretecida em tudo, como observou um grego há uns dois mil e quinhentos anos. Acho esta realidade (ou irrealidade) mais válida; e ter-vos-ei feito partilhar da minha própria sensação de que não controlo completamente estas criaturas do meu espírito, não mais do que vocês controlam (...) os vossos filhos, colegas, amigos ou até a vocês próprios.
> (...) Nem sequer pensas no teu próprio passado como perfeitamente real; constrói-lo, doura-lo ou enegrece-lo, censura-lo, remenda-lo... numa palavra ficcionaliza-lo, arruma-lo numa prateleira – o teu livro, a tua biografia romanceada. Estamos todos em fuga da realidade real.[170]

Como se vê, para além de permitir ao leitor tomar consciência da ficção como construção, a metaficção permitir-lhe-á ainda problematizar o seu sentido da realidade de um ponto de vista filosófico, revendo as suas ideias sobre o estatuto daquilo que é assumido como realidade, não obstante poder continuar a acreditar e a viver num mundo essencialmente construído pelo "senso comum" e pela rotina. Nas palavras de Patricia Waugh, o objectivo de escritores como Fowles é tão só um, consistindo em tornar os leitores conscientes da realidade como construção e, portanto, da possibilidade de se desafiarem ou mudarem os valores em que assenta :

> What writers like Fowles are hoping is that each reader does this [to believe and live in a world for the most part constructed out of "common sense" and routine] with a new awareness of how the meanings and values of that world have been constructed and how, therefore, they can be challenged or changed.[171]

E, umas páginas adiante, apontando para uma espécie de tensão entre a criação e a quebra da ilusão do real, afirma [172]:

> Metafiction functions through the problematization rather than the destruction of the concept of "reality". It depends on the regular construction and subversion of rules and systems. Such novels usually set up an internally consistent "play" world which ensures the reader's absorption, and then lays bare its rules in order to investigate the relation of "fiction" to "reality", the concept of "pretence".

Em *A Casa da Cabeça de Cavalo*, em momento algum se põe a nu, de forma tão explícita como em *A Amante do Tenente Francês*, as convenções através das quais a realidade ficcional é construída. No entanto, em mais do que um momento, o texto é assumido como ficção, a começar pela inclusão no género "romance", estampada na capa da obra. Igualmente a nível paratextual, a ficcionalidade é assumida na nota que antecede o texto e que distingue o universo real do textual:

---

[170] FOWLES, John, *A Amante do Tenente Francês*, 2ª ed., Lisboa, Editorial Presença, 1988, pp. 84-85
[171] WAUGH, Patricia, *Metafiction. The Theory and Practice of Self-Conscious Fiction*, London and New York, Routledge, 1993, p. 34
[172] WAUGH, Patricia, *Metafiction. The Theory and Practice of Self-Conscious Fiction*, London and New York, Routledge, 1993, pp. 40-41

> As designações – de quintas, lugares, romarias ou outras – pertencem ao universo do texto e não coincidem com as que na realidade existem, com nome igual.

A ficção arvora-se o direito de copiar a toponímia da realidade, mas, assumindo-se como cópia das palavras, que não da realidade, distancia-se, desta forma, da identificação com os referentes para os quais os nomes reais apontam.

Na narrativa encaixante, o texto é, por vezes, explicitamente assumido como ficção, como acontece a propósito dos terríveis efeitos que o cavalo-aparição poderá ter sobre aqueles a quem aparece:

> De onde se depreende que o cavalo-aparição poderá acarretar grandes problemas a algumas personagens desta história.[173]

Trata-se, portanto, de uma "história", com "personagens" (algumas delas vivendo, ainda por cima, uma inverosímil situação *post mortem* provisória, e com esse estatuto assumindo uma narrativa de teor mais realista a qual, ao esgotar-se, implica a sua passagem a um estádio subsequente da morte, talvez definitivo). O estatuto ficcional do texto será confirmado, logo a seguir, quando, depois de ter localizado a Casa no largo da Vila e descrito esse largo, o narrador informa prolepticamente, usando da sua omnisciência:

> Mais tarde desaparecerão também outras coisas e algumas pessoas, mas essa é outra parte da história. [174]

Mesmo na novela dos antepassados em que, aparentemente, se procura garantir a ilusão referencial, o relato dos factos é por vezes assumido como "história" (cf. o início do capítulo 7: "É talvez o momento de contar outra vez a história, disse Januário"), surgindo, no entanto, outros meios mais subtis de sugerir a ficcionalidade. Entre estes contam-se a intencionalidade dos nomes das personagens e dos topónimos, a sobrecarga de elementos constitutivos de algumas descrições, ou o uso excessivo de recursos estilísticos (longas enumerações, reforçadas por aliterações e assonâncias, por exemplo), constituindo aquilo que Patricia Waugh designa como "reminders of the text's linguistic condition"[175], aspectos que desenvolveremos noutros momentos do trabalho.

Passaremos, por agora, à análise de outros aspectos de *A Casa* que nos permitem afirmar a sua consonância com os tempos em que se insere, começando pela instância narrativa.

---

[173] *C. C. C.* , p. 16
[174] *C. C. C.* , p. 20
[175] WAUGH, Patricia, *Metafiction. The Theory and Practice of Self-Conscious Fiction*, London and New York, Routledge, 1993, p. 97

1.2.1 Uma narração descentralizada

Elemento perturbador relativamente a certezas até há pouco geralmente assumidas, é o questionamento dos conceitos de consciência e continuidade subjectivas. A problematização da noção de subjectividade arrasta consigo a de sujeito unitário e autónomo, universal e atemporal que, nas palavras de Linda Hutcheon, o humanismo tem forte tendência para confundir com "o «Homem» burguês, branco, individual e ocidental"[176]. Assim, embora não se confirme a "morte do sujeito", tão temida por alguns, o nosso tempo é palco da "descentralização filosófica, «arqueológica» e psicanalítica do sujeito (...) liderada por Derrida, Foucault e Lacan entre outros"[177]. O sujeito deixa de ser encarado como uma entidade consistente, universal e atemporal, tornando-se visíveis as suas contradições internas e as diferenças (de raça, sexo, classe...) resultantes do facto de existir situado num contexto histórico e social. Como diz Derrida, "O sujeito é absolutamente indispensável, eu não destruo o sujeito; eu o situo."[178] É essa noção de sujeito que transparece no desafio às noções tradicionais de perspectiva, tanto nas artes plásticas como na ficção narrativa:

> Já não se presume que o indivíduo perceptor seja uma entidade coerente, geradora de significados. Na ficção os narradores passam a ser perturbadoramente múltiplos e difíceis de localizar (...) ou deliberadamente provisórios e limitados – muitas vezes enfraquecendo a sua própria onisciência aparente. [179]

Também a este nível, *A Casa da Cabeça de Cavalo* se insere na contemporaneidade: embora os perfis de narradores traçados por Linda Hutcheon não encaixem integralmente nesta obra, verificam-se coincidências que serão assinaladas no decorrer da análise da instância narrativa que se seguirá.

A conclusão óbvia a que se chega, a uma primeira leitura, é a da recusa do modelo de narrador tradicional, próprio da ficção realista, embora, como adiante se verá com mais atenção, a multiplicidade dos narradores não seja motivo perturbador, como acontece em *O Silêncio* e em *Paisagem com Mulher e Mar ao Fundo*, porque, apesar de múltiplos, os narradores são cuidadosamente identificados e localizados.

O narrador heterodiegético que inicia a narrativa, umas vezes, assume uma posição omnisciente, outras vezes, jogando com a não omnisciência, gera um clima de fantástico, sobre o qual já nos detivemos. Logo nos dois primeiros capítulos, dá voz a

---

[176] HUTCHEON, Linda, *Poética do Pós-Modernismo*, p. 204

[177] *Idem, Ibidem*

[178] Cf. Macksey, R. e Donato, E. (orgs) (1970, 1972) *The Structuralist Controversy: The Languages of Criticism and The Sciences of Man*, Baltimore, Md. , Johns Hopkins University Press, p. 271, citado por Linda Hutcheon, na p. 204 de *Poética do Pós- Modernismo.*

[179] HUTCHEON, Linda, *Poética do Pós-Modernismo*, p. 29

diversos pontos de vista (sobre o cavalo, sobre as origens da Casa, enquanto edifício, e sobre as origens fidalgas da família que a habita) e, no terceiro, passa a focalização da narrativa a uma das personagens, Ercília, através da qual é dada a conhecer a existência espectral dos habitantes da Casa. Nos capítulos 3 e 4, cede, por vezes, a voz às personagens, para que relatem experiências episódicas das suas vidas e mortes, o que constitui uma espécie de balão de ensaio do que sucederá na quase totalidade do longo segmento compreendido entre o final do capítulo 5 e o final do penúltimo, em que "empresta" a voz às personagens, entretidas a contar a(s) história(s) dos seus antepassados do século XIX, em versões nem sempre coincidentes. Só no capítulo 24 o narrador inicial recuperará a voz e, mesmo assim, apenas se assumirá como narrador-focalizador nos últimos parágrafos da obra, uma vez que, no resto desse capítulo final, a focalização é atribuída, de início, a Ercília e depois a Januário, outra personagem.

Vejamos agora o que se passa relativamente à instância narrativa da novela encaixada.

À primeira vista, a narrativa da história dos antepassados é assumida por um conjunto de narradores espectrais liderados por Januário, que inicia a narração, mas que admite ser interrompido a qualquer momento por quem queira prosseguir.[180] Porém, se quisermos ser absolutamente rigorosos, teremos de admitir que o narrador da narrativa primeira não cede completamente a voz: a narrativa, de acordo com a estratégia combinada, processa-se como uma conversa, o que, no entender de Maria Alzira Seixo, "de certo modo, secundariza a narração"[181]. De facto, para além de manifestar o seu controlo sobre a narrativa através da atribuição dos títulos dos capítulos, o narrador continua, de forma explicita e insistentemente repetitiva a atribuir as falas em discurso directo, através de um verbo *dicendi* (predominantemente o verbo "dizer" na terceira pessoa do singular do pretérito perfeito), seguido do nome de quem fala: "disse Januário", "disse Ercília", etc. Feita uma contagem sem pretensões de rigor estatístico, verificou-se que "disse [Fulano]" surge para cima de duzentas vezes ao longo da narrativa encaixada. Foram, porém, detectadas outras formas verbais, sendo "começou", "riu", "acrescentou", "perguntou", "interrompeu", "acudiu" utilizadas uma vez, "atalhou" duas vezes e "continuou" três vezes. Em duas ocasiões, surgem verbos no presente , "diz" e "continua" e uma vez pode ler-se "disse ainda Januário". No início do capítulo 22, na página 219, surge, por lapso, "disse Justiniano", personagem/narrrador até agora nunca referida/o (nem depois). Igualmente se verificou que a alternância das

---

[180] Cf. *C. C. C.* , p. 58. Deve esclarecer-se que esse estatuto de *leader* se restringe ao facto de Januário dar início à narrativa porque, no decorrer da mesma, as suas intervenções ocupam praticamente o mesmo espaço textual que as dos seus companheiros e o seu ponto de vista nunca é imposto aos restantes, apenas num único momento assumindo o papel de chamar a atenção de Inácio por este se referir aos partos posteriores de Maria do Lado, quando ainda estão a contar o primeiro.

[181] SEIXO, Maria Alzira, «Teolinda Gersão. Jogos nostálgicos do tempo e do lugar», *Jornal de Letras*, 17/7/96, p. 22

vozes é cuidadosamente respeitada, a não ser nas páginas 83-84 e 158-160, em que, talvez devido a uma pequena falha de atenção da autora ou na sequência de algum corte efectuado no texto, "disse Januário" surge duas vezes seguidas.

Em raros momentos apenas, o narrador extradiegético vai além dessa simples atribuição da fala: é o que se passa, por exemplo, quando as personagens relatam o temporal que dispersou a armada em que os reis fugiram para o Brasil e surge o seguinte, acerca de Horária: "Ah, mas coitadinhos, acudiu Horária **enviezando os olhos e abrindo muito a boca**, os navios espalhados e eles perdidos (...)" [182]

Mas, se seguirmos a lição de Mieke Bal, o facto de o narrador não ceder completamente a voz não é impeditivo de considerarmos, pelo menos, a existência de um nível hipodiegético virtual:

> Le discours rapporté s'insère dans le texte narratif au moyen d'un signe de transition, le plus souvent un verbe déclaratif. C'est par cette transition que le narrateur délègue la parole à un autre: au personnage qui parle. Ce discours est, de ce fait, um "métarécit" virtuel, au même titre que le récit encadré ou enchâssé. [183]

E, umas páginas adiante[184], acrescenta, a propósito do verbo declarativo:

> Le verbe déclaratif ou telle autre forme que peut prendre le passage de la parole du narrateur au personnage fonctionne comme un *connotateur de relais*, comme signe indiquant que l'objet de la parole va à son tour devenir sujet.

O cuidado com que, na novela de *A Casa*, são assinalados os "sujets de la parole" contrasta com o que se passa nos dois primeiros romances da autora, em que, como já se referiu, é cultivado um efeito de hermetismo através da propositada ausência de marcas que assinalem a mudança de narrador. De qualquer forma, a presença do narrador extradiegético, na novela encaixada de *A Casa*, é muito desvalorizada, limitando-se, na grande maioria dos casos, praticamente a atribuir as falas, razão pela qual continuaremos a tratar as personagens que conversam sobre os seus antepassados como se de autênticos narradores intradiegéticos se tratasse.

Partindo deste pressuposto, vejamos de que modo a convenção realista do narrador único, do sexo masculino, omnisciente, revestido de autoridade, apresentando-se como a origem do sentido, é transgredida. De facto, a narração é partilhada por homens e mulheres, sendo mesmo uma delas considerada louca (Ercília) e outra de baixo estrato social (a criada Maria Benta).

---

[182] *C. C. C.* , p. 132 (negrito nosso)

[183] BAL, Mieke, *Narratologie*, Paris, Editions Klinscksieck, 1977, p. 27. Nesta parte da sua obra, M. Bal ainda utiliza o prefixo "méta-", usado por Genette, e só na página 35 proporá a sua substituição por "hypo-". Como justificação, Bal considera que Genette faz uma "inversão hierárquica" quando afirma que "tout événement raconté par un récit est à un niveau diégétique immédiatement supérieur à celui où se situe l'acte narratif producteur de ce récit", devendo, pois, "supérieur" ser substituído pelo seu antónimo. Desta forma se torna clara a relação de dependência para que aponta o prefixo "hypo-"

[184] BAL, Mieke, *op. cit.* , p. 35

Quando esta última, chegada de fora, provavelmente da cozinha, afirma a sua vontade de também contar, os outros, apesar da co-habitação pacífica e tolerante que a morte lhes proporciona, não deixam de pensar que ela tinha estado a escutar atrás das portas, enquanto (simbolicamente) alargam o círculo para lhe oferecer um espaço que lhe permita participar na narração [185]. À sua condição social não deverá ser alheio o facto de, por duas vezes, o narrador extradiegético acrescentar que as suas palavras não foram ouvidas pelos outros: a primeira vez, quando repete as opiniões desfavoráveis de Badala sobre a intervenção dos ingleses em Portugal, aquando das invasões francesas e a segunda, sobre um assunto de *lana-caprina*, quando refere as alterações introduzidas por Badala na pronúncia de *psyché* e *vieux-chêne* [186].

As intervenções de Benta vão essencialmente circunscrever-se aos factos relacionados com o seu duplo, Badala, que foi uma das suas antecessoras na Casa, à qual, depois de uma curta introdução, cede muitas vezes a voz, deixando-a pronunciar-se em discurso directo ou indirecto livre. Uma outra criada, Agripina, de quem, numa saborosa narrativa, conta os "negócios" com o Senhor dos Aflitos, e a lavadeira Preciosa, com as suas histórias de bruxas que tanto seduzem Carlota, são duas outras personagens de estatuto social semelhante ao seu, a cuja existência Benta ajuda a dar corpo. Sintomaticamente, é ela quem, pondo-se na pele de Maria do Lado, uma patroa que toda a vida viveu amarrada aos trabalhos domésticos como forma de ganhar a aprovação dos outros, especialmente a do pai e a do marido, dá voz ao seu balanço de vida, no momento em que a morte se prepara para a vir buscar:

> Pela primeira vez lhe ocorria que seguira a vida toda por um caminho errado, disse Benta. Devia ser bom ficar ociosa, as mãos cruzadas no colo, sem pensar em nada. Como sempre vira fazer Virita. [187]

Mas quem normalmente se encarrega de falar de Maria do Lado é a prima Horária: organizada como ela, continua, depois de morta, a ocupar-se insistentemente das arrumações da casa, ao lado de Benta, embora a rigidez do seu temperamento se tenha "amaciado", como constata Ercília, espantada com as transformações que a morte operou na forma de se relacionarem: "Mesmo Horária, sempre tão exacta, tinha perdido as arestas duras."[188]

Os dois exemplos referidos já permitiram concluir que a distribuição da narração não se processa aleatoriamente, antes funciona de forma planeada, baseada na correspondência entre o narrador e a personagem narrada, sendo o primeiro uma espécie de duplo da segunda. Assim, não surpreende que seja Ercília, aquela que tinha

---

[185] *C. C. C.*, p. 59
[186] Cf. *C. C. C.*, pp. 134 e 171
[187] *C. C. C.*, pp. 233-234
[188] *C. C. C.*, p. 34

ausências, se "distraía a cada passo, falava de coisas inverosímeis ou inventava palavras que não havia" [189], acabando por enlouquecer com a morte do filho no ribeiro, quem se encarrega de contar a vida de Carlota e, em parte, a de Virita, ambas conduzidas a um estado de alienação pela sua entrega a paixões românticas impossíveis. Parte dos acontecimentos relativos à vida de Virita são também assumidos por uma outra mulher, Carmo. Era também previsível que Duarte Augusto, autoritário e machista, surgisse predominantemente através das falas de dois homens, Januário e Inácio. Quanto a Filipe, personagem sedutoramente transgressora, não admira que todos, homens e mulheres, se deixem atrair pelos seus mistérios e que sobre ele tenham uma palavra a dizer, ou, talvez melhor, uma interrogação a fazer.

Momentos há em que, como a própria autora afirma [190], as personagens em cena não se limitam a falar sobre as suas antecessoras, mas como que as encarnam, daí resultando pequenas cenas dramatizadas. Tal processo é visível no excerto em que as narradoras Ercília e Benta transmitem a discussão em que Badala tenta convencer Virita a libertar-se da sua obsessão pelo francês: começando por a atribuição das falas surgir entre parêntesis "(disse Ercília)", "(disse Benta)", a certa altura o verbo *dicendi* é suprimido, permanecendo apenas, entre parêntesis, o nome das narradoras que falam: "(Ercília)" e "(Benta)".

> "Mas é só dele que eu gosto, desesperava-se Virita (disse Ercília)
> Não gostas nada, berrava Badala. É tudo teimosia e doidice, marras nele que nem cabra em cepo só porque casou com a outra (...) E além do mais ele não te servia, nem para enfeite (Benta).
> Eu é que sei se não servia, indignava-se Virita. Se ao menos me tivessem deixado- (Ercília) (...)"[191]

Processo semelhante, em que as narradoras Carmo e Ercília "representam" a cena entre Virita e a prima Céu, surge quando a primeira tenta convencer a outra das vantagens de estenderem até Vichy a viagem que Céu pretende realizar para pedir, em Lourdes, o milagre de um herdeiro.[192] A pertinácia das interlocutoras e a resistência de cada uma delas a aceder aos desejos da outra são habilmente transmitidas através da repetição anafórica da adversativa "mas", iniciando os respectivos argumentos.

Assemelhando-se estas intervenções a falas de um texto dramático, elas são relativamente curtas, outros momentos surgindo, porém, em que um narrador assume longos excertos, como acontece no capítulo 16, todo da responsabilidade de apenas dois narradores, Inácio e Januário.

---

[189] Cf. p. 242 de *C. C. C.*
[190] Cf. FERNANDES, Elena, «Teolinda Gersão. A memória do tempo», entrevista publicada no *JL* nº 671 de 3 de Julho de 1996, p. 17, 4ª col.
[191] *C. C. C.*, p. 183
[192] Cf. *C. C. C.*, pp. 223-224

A título excepcional, no capítulo intitulado "Memórias de Carlota", uma das personagens da novela, a própria Carlota, assume a narração na primeira pessoa, durante um breve espaço textual, enxertado na fala da narradora Ercília, em que esta, evocando os tempos em que a família estava fechada na Casa, com medo dos franceses, se detém especialmente na existência da irmã de Duarte Augusto, contando-a na terceira pessoa:

> e diziam e diziam e ela bordava e continuava a contar os fios, mesmo depois de a Casa se fechar e não saber se era noite ou dia, disse Ercília. Bordava e espetava os dedos, uma agulha em cada dedo e cinco na palma da mão, sobre as linhas da vida, e o sangue corria nos sulcos do destino e manchava o lençol e ela tocava no sangue com a língua e pensava em Gaudêncio, e armava um feitiço (...) ninguém vai descobrir o feitiço, pontos de cruz da **minha** sina, Gaudêncio **meu** Cristo e **minha** cruz. Todos dormem na Casa, os amos, os criados, as crianças, e **eu, Carlota, acendo** o castiçal e **desço** a escada, descalça, em camisa de noite, tiritando de frio, e quase **tenho** medo da sombra que desliza **comigo** ao longo da parede, e que é a **minha**.[193]

Analisando melhor a narração produzida pelos espectros, vê-se que se trata de uma narração ulterior, que lhes permite manipular o tempo do discurso e lhes confere omnisciência, se bem que nem sempre efectiva. A omnisciência está presente, por exemplo, no segmento que narra a viagem de Filipe em direcção ao Solar da Mó que Chora, em que Carmo e Ercília revelam tudo o que ele sentiu ou sonhou [194] ou naquele excerto em que Ercília conta como Filipe, durante as lições de francês, imaginava Virita a abrir a sombrinha, "descendo de carruagem no Bois de Boulogne, enquanto a seu lado corria um enorme galgo cor de prata"[195] . De igual modo, os sonhos de Duarte Augusto, Maria do Lado e Virita, assim como a "visão" de Duarte Augusto sobre a partilha de Portugal entre Napoleão, Godoy e Filipe são pormenorizadamente contados pelos narradores.[196] Nem sempre, porém, a omnisciência é efectiva, como acontece em relação a Filipe, facto, aliás, condizente com a aura de mistério que acompanha a personagem até à sua morte, como adiante se verá com mais pormenor:

> Filipe tinha por vezes um clarão de ironia no olhar, disse Ercília (...) Talvez fosse, no fundo, um homem misterioso. Mas também não sei ao certo o que pensar dele.
>
> Não temos dados mais exactos, disse Januário. A imagem que ficou é filtrada pelo amor incansável de Virita e pelo ciúme não menos incansável das mulheres.[197]

O excerto transcrito documenta, igualmente, o facto de, por vezes, os narradores se tornarem visíveis, através do uso das primeiras pessoas do singular e do plural.

---

[193] *C. C. C.*, p. 130 (negrito nosso)
[194] *C. C. C.*, pp. 64-65
[195] *C. C. C.*, p. 169
[196] Cf. *C. C. C.*, respectivamente pp. 95-98, 105-106, 191 e 118-119
[197] *C. C. C.*, pp. 221-222

Sendo sabido que a subjectividade do narrador transparece sempre, por mais objectivo que pretenda ser, raras vezes, porém, surgem intrusões explícitas, na novela. Vejamos, como exemplos, dois momentos em que os narradores deixam transparecer a sua opinião acerca de Filipe:

> Para fazer justiça a Filipe, disse Inácio, temos de reconhecer que a sua vida na Casa não foi fácil no meio das guerras de Duarte Augusto e do amor ciumento das mulheres.
>
> Falámos pouco dele e foi pena, disse Ercília. Nos retratos ele era um belo homem, de olhar triste.[198]

A multiplicidade de narradores e pontos de vista, "desfamiliarizando" a convenção ficcional do narrador do realismo, permitirá, assim, incluir o romance no número daqueles a que Bakhtin, citado por Patrícia Waugh[199], se refere como "dialógicos", por acolherem em si uma variedade de discursos (representações de discurso, formas de narrativa), discursos esses que questionam sempre, em certa medida, a autoridade uns dos outros:

> (...) Realism, often regarded as the classic fictional mode, paradoxically functions by suppressing this dialogue. The conflict of languages and voices is apparently resolved in realistic fiction through their subordination to the dominant "voice" of the omniscient, godlike author. Novels which Bakhtin refers to as "dialogic" resist such resolution.

1.2.2 A multiplicidade de versões

Em virtude desta narração descentralizada, em que o ponto de vista oscila, torna-se possível a apresentação de diferentes versões dos mesmos factos, sem que nenhuma delas seja privilegiada e muito menos imposta. Como lembra Linda Hutcheon, na primeira epígrafe do capítulo, vai longe o tempo em que a ficção se arvorava em detentora da verdade.

A história de Filipe - suas origens, vinda para Portugal e permanência no país, até ao momento em que Floriano o encontra no Porto e o convida para o Solar da Mó que Chora - é alvo de duas narrativas.

Na primeira, os narradores reproduzem a versão do próprio Filipe a Floriano, durante a viagem, apresentando-se como oriundo de uma família antiga de Vichy e parente de condes italianos e referindo ainda a possibilidade de vir a receber duas heranças, uma delas resultante de uma fortuna escondida algures, num momento de aflição, por Filipa Rapada de quem era descendente e de quem guardava um retrato, num

---

[198] *C. C. C.* , p. 219

[199] WAUGH, Patricia, *Metafiction, The Theory and Practice of Self-Conscious Fiction*, London and New York, Routledge, 1993, p. 6

pequeno medalhão pintado a óleo. Quanto à sua vinda para Portugal, três anos antes, com Jacques Chandeigne, seu compatriota de família ilustre, explica-a devido às óptimas referências feitas a Portugal por um parente de Chandeigne que cá estivera como coronel, durante as invasões. Chandeigne acabava de regressar a França por motivos relacionados com os seus vastos bens e ele próprio, Filipe, iria regressar em breve, com grande pena de deixar tão belo país, porventura mais belo que a própria França.[200]

No sonho relatado por Ercília, em que Filipe, dentro da liteira, reconhece num velho estropiado e sem dentes o parente de Chandeigne e mais atrás o próprio Chandeigne, desafiando-o com um baralho de cartas na mão, já se indicia que, afinal, Chandeigne, contrariamente à imagem favorável que dele dera a Floriano, não seria um espelho de virtudes.

A reposição da verdade (mas afinal qual é a verdade?) surgirá no capítulo seguinte, o 7, cujo título aponta exactamente para uma segunda versão da história: "Onde se repete, para a ver melhor, a chegada do francês". Basta ler um excerto da versão transmitida por Inácio[201] para que as diferenças relativamente ao estatuto económico-social do parente de Chandeigne e às suas opiniões acerca de Portugal, marcadas pela ironia, saltem aos olhos:

> No início punha de novo o parente de Jacques Chandeigne, que se alistara como soldado raso por não ter modo de vida e a guerra lhe parecera a primeira porta que se abria, numa altura em que saía da prisão. Sobrevivera e voltara, com um braço ao peito, que sarou algum tempo depois, mas com uma perna amputada, que infelizmente não voltou a crescer, e com muletas.
>
> Portugal, disse ele, era o fim do mundo, um lugar onde não havia estradas nem transportes nem esgotos nem coisa nenhuma, as ruas estavam cheias de cães mortos, de lixo e de imundícies, deitavam-se para a rua os despejos directamente dos penicos, porque as casas não tinham cloacas, e era uma sorte quando gritavam: "Água vai!" pois quem passava (...) arriscava-se a apanhar com a merda dos despejos em cima (...) [202]

Impossibilitado de vir ele próprio para Portugal onde, apesar das condições deploráveis, havia boas oportunidades para quem não fosse "de todo burro", coube a Filipe e Chandeigne tentarem a sua sorte, mas, para além de nunca se ter chegado a apurar em que espécie de negócios se meteram ("casas de jogo e de putas"? "loja de penhores ou de almoedas"?), a fortuna não lhes sorriu. A sociedade acabou mal, com

---

[200] Cf. pp. 62-63 de *C. C. C.* Será interessante comparar este ponto de vista de Filipe, visivelmente hipócrita com o que, depois de referida a sua morte, Benta apresenta como verdadeiro, na página 220: "Nunca falou bem a língua do país, mas não desgostava dele, disse Benta. E do povo dizia que era como os outros, embora cuspisse demais no chão e tirasse demasiadas vezes o chapéu"

[201] *C. C. C.*, pp. 67-68

[202] É visível a concordância entre este quadro e o traçado por Raul Brandão, na p. 125 da obra *El-Rei Junot*, publicada em 1982 pela Imprensa Nacional-Casa da Moeda: "Esta Lisboa fedorenta e devota – corre ainda a descoberto em grande parte da cidade o rego das imundícies e de noite despejos ignóbeis são atirados para a rua – produz a sécia delambida (...), o peralta, o bojudo frade, a velha alcoviteira, o desembargador, o poeta, o almiscarado cadete."

Chandeigne fugindo para França, levando o que restava do dinheiro de ambos, ou melhor, o que Filipe não guardara no forro da mala. Esse foi gasto ao jogo por Filipe, numa noite.

Uma outra história que aflora diversas vezes, sem nunca se chegar a apurar a versão verdadeira, é a de Filipa Rapada.

A primeira versão é a apresentada pelo próprio Filipe a Floriano, nela figurando ele próprio como único herdeiro da fortuna com que ela teria fugido, para a pôr a salvo das dívidas de jogo contraídas pelo marido. Recorrendo à intertextualidade com um conto tradicional, a narradora Ercília aponta ironicamente para a inverosimilhança da história, transformando Filipa numa espécie de Cinderela:

> "Num momento de relações particularmente infelizes entre o marido e a roleta, uma mulher fugia com uma bolsa de diamantes pelas alamedas de buxo do jardim do palacete, montava a cavalo e desaparecia, com uma capa escura pelos ombros e um pé descalço, porque na pressa perdera um sapato e não tivera tempo de voltar atrás"[203]

Filipe alude ainda ao suicídio do marido, ao desaparecimento de Filipa e ao facto de dela guardar, escondido no forro da mala, um pequeno medalhão pintado a óleo.

Retomando a história de Filipa Rapada, umas páginas adiante, os narradores vão tornar claro o processo de construção da "realidade", mostrando como, em torno de um retrato, uma família constrói uma antepassada, a ponto de a fazer figurar no seu timbre "como mãe e matriz de vários unicórnios".

> "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 persisitiu por gerações, em múltiplas variantes"[204]

A explicação grotesca do seu nome, ela que no retrato surge representada com uma enorme cabeleira até aos ombros, mais não faz do que tirar-lhe crédito enquanto antepassada que se preze: a história a que só os homens da Casa tinham acesso, comentando-a "ao fundo do quintal", explica que ela rapava não o cabelo mas o púbis, a partir do momento em que, regressado de África onde cruzara com negrinhas impúberes, o marido tivera essa ideia.

Apesar de perdido no sótão, o retrato de Filipa continua, de facto, a lembrar a sua "existência", gerações mais tarde, como aconteceu quando na Vila correu a história de que Gilberto, neto de Filipe, em ano de desastre agrícola, teria ido a Itália e a França em busca da herança. A versão tornou-se mais credível pelo facto de, dias depois do seu regresso, uma francesa, Arlette Grangier, que afinal não passava de uma prostituta com quem Gilberto se tinha envolvido anos atrás, ter chegado à Casa da Cabeça de Cavalo.

---

[203] *C. C. C.*, pp. 62-63
[204] *C. C. C.*, p. 69

Tal bastou para que fosse apontada como alguém que ele encontrara em Vichy e lhe fora muito útil nas investigações. Conferindo uma nota picantemente irónica à história, a Vila contou ainda que Gilberto teria também encontrado em Vichy o bisneto de Nogret "que fora jardineiro no palacete dessa tal fidalga e cortava ele próprio com tesoura de poda as alamedas de buxo do jardim ."[205]

Esta história é apresentada por Inácio, um dos narradores, como a possível causadora do aportuguesamento do nome de família (nome esse que, aliás, nunca é revelado nem na versão original nem na forma aportuguesada, apesar de a ele se fazerem várias referências ao longo da obra, apenas se adiantando que a família adquiriu um apelido bizarro). Segundo Inácio, a família estaria exasperada pelo facto de o nome francês ter o poder de transformar os seus membros em "personagens de histórias inverosímeis", razão pela qual decidira mudá-lo.

Outra das narradoras, porém, adianta uma versão dos factos que considera menos fantasiosa :

> "a história de Filipa Rapada estava nessa altura completamente esquecida e Gilberto mudou o nome por razões nem sequer patrióticas, mas rasteira e comezinhamente pragmáticas"[206]

Mais um caso em que os narradores apresentam diferentes versões dos factos, cabendo ao leitor optar por aquela que bem entenda, não podendo, no entanto deixar de se questionar sobre a "verdade" de qualquer narrativa, seja ela qual for...

Movido pelo ódio votado ao genro, incapaz de acreditar na própria loucura ao promover o casamento do francês com a filha mais velha, Duarte Augusto constrói também a sua história em que Filipa Rapada surge com um perfil completamente diferente dos até agora referidos:

> "Filipe - via agora - só podia ser um malfeitor, fugido do seu país para escapar à forca (...) Chegava, bem parecido e bem falante, com pés de dança e uma história ridícula de Filipa Rapada, instalava-se na sua casa (...)
>
> Andara fugido a monte, passara a ocultas a fronteira, vivendo das moedas de ouro que tirava de um saco de veludo, dado por Filipa Rapada, que tinha sido sua amante. (Por isso ele lhe trazia o retrato, no forro da mala). Gasta a última moeda, tivera de procurar modo de vida e achara no caminho a Casa da Cabeça de Cavalo"[207]

A única pessoa capaz de repor a verdade dos factos pareceria ser o próprio Filipe, retirando a máscara diante de Virita, a mulher amada:

> "A história de Filipa Rapada nunca existiu, ele apenas se divertiu a contá-la, ou deixou-a circular em torno de si, sem tocá-lo. A história verdadeira é quotidiana e

---

[205] *C. C. C.* , p. 75
[206] *C. C. C.* , p. 76
[207] *C. C. C.* , pp. 111/ 112

> banal. A ela, ele mostrará, passeando de carruagem, a casa de seus pais e seus avós, na cidade à beira rio. (...)"[208]

Mas que credibilidade poderão assumir estas afirmações, como se poderá ter a certeza da sua veracidade, se elas fazem parte de uma realidade imaginária, criada a partir das lições de francês, em que o apontar num atlas, associado ao poder evocativo de frases descontextuadas em língua francesa, apagando o real em volta, permitem a Virita, deixando para trás a Casa que a oprime, apoderar-se do homem que ama, voar pela janela aberta e partir com ele para "o mundo requintado e fascinante do *chic*, do *bon ton*, do *ton sur ton*, do *parfum de toilette*, do *gros de Naples* e do *landeau* [*sic*], do *pince-nez*, do *cache-col* e dos *chars-à-bancs* (...)"[209] em que há bosques junto ao rio para passear e quartos íntimos e secretos de um Grand Hôtel ?

Um outro exemplo da presença de diferentes versões dos mesmos factos é o capítulo 13, intitulado "Memórias das guerras contra a França", o qual (se excluirmos o último fragmento, separado do resto do capítulo por um branco tipográfico, em que se conta a história do frade que roubou a cabra de Duarte Augusto) se estrutura em quatro partes revelando, em alternância, as versões de Duarte Augusto e da sua criada Badala sobre a forma como, na altura das invasões, o dono da casa reagiu à receada investida dos franceses.

Gabando-se das armas a que recorreu – astúcia, imaginação e audácia - Duarte Augusto apresenta-se como Moisés no deserto e como um capitão de mar alto salvando o seu navio, relatando como organizou a defesa da sua casa, pôs a família e os bens a salvo e, depois de fingir sair de casa, regressou pela calada da noite, passando a viver com as janelas fechadas, à luz de velas.[210] Esta versão desperta o riso de Maria Badala que a considera uma pura mentira, avançando a sua própria, em que a coragem do patrão surge bastante desluzida:

> Nessa altura o velho era novo e falava ainda mais forte e mais grosso e não ouvia a opinião de ninguém, e fechou-nos na Casa, com medo dos franceses, nós e uma cabra, que ficava na adega para dar leite às meninas (...), mas o cheiro dela empestava a Casa e o animal barregava que era uma dor de alma e ele arrepelava-se e dizia que nos ia desgraçar a todos, e mandou o Pitoço pôr-lhe um açaime de cão e escondê-la no galinheiro do quintal.[211]

E a desmistificação prossegue, com a descrição das condições vividas na Casa, por essa altura, do medo sentido pelas mulheres e pelas crianças e da quase loucura que os assaltava.

---

[208] *C. C. C.* , p. 173
[209] *C. C. C.* , p. 171
[210] Cf. pp. 121-122 de *C. C. C.*
[211] *C. C. C.* , p. 123

Mas Badala terá oportunidade de rir, até quase à sufocação, com o relato da cena da vitória sobre os franceses em que o patrão surge convertido num autêntico "mata-sete". Segundo Duarte Augusto, a descoberta do roubo da cabra, associada ao facto de ter avistado pelo binóculo um carro de cavalos avançando em direcção à Casa, foram o suficiente para ele concluir que os franceses estavam a chegar, levando-o a agir em conformidade, de acordo com um plano que os apanhasse de surpresa:

> "O seu plano, como se viu depois, salvara todos. Ele, Duarte Augusto revia como se fosse ontem a cena da vitória, disse Inácio, as mulheres e as crianças fechadas num quarto, chorando e rezando (...) e os dois homens, de espingarda aperrada atrás da janela, ele incutindo coragem ao Pitoço, oferecendo-se, e, se fosse necessário, imolando-se como exemplo (...) E porque a mereciam e Deus era justo, a vitória fora deles: ao primeiro tiro os franceses dispararam, investiram contra a Casa, cegos de fúria (...) mas eles defenderam-se, e eram só dois contra vinte ou trinta, e ao fim de renhido combate (...) os sacanas debandaram, puseram-se em fuga, deixando mortos e feridos para trás."[212]

Será a Agripina, sua colega mais nova, que Badala, sentada no chão da cozinha, por tanto rir, contará, vinte e sete anos passados, jurando por alma de quem lá tem, o que, de facto, se passou naquela manhã: os ocupantes da carruagem que, ao primeiro tiro, enfiados e entre brados , sairam cá para fora, não eram senão os do Lameirinho, uns primos de tendências jacobinas, de visita à Casa da Cabeça de Cavalo. Dando mostras de grande presença de espírito que, na opinião de Badala, lhe teria advindo do medo de ser alvo da troça de *A Zombeta*, logo Duarte Augusto domina a situação, desculpando-se e encerrando a guerra com um festim ao ar livre, preparado com as provisões armazenadas para resistir aos franceses.

Aos olhos de Badala, Duarte Augusto é, pois, um verdadeiro poltrão, morrendo de medo dos franceses e sendo incapaz de assumir as suas convicções, procurando antes passar despercebido, relativamente aos compatriotas mais receptivos às ideias francesas.

É fácil adivinhar que duas versões tão diferentes dos mesmos factos só podem reflectir um forte antagonismo entre os seus autores. Tal antagonismo existe e o facto mais surpreendente é que a voz que contraria a do incontestado *pater familias* do século XIX é precisamente a da criada Badala cuja ex-centricidade será devidamente realçada noutro capítulo do nosso trabalho.

1.3 O texto como "tecido de citações" e entrelaçamento de discursos

Outro dos pressupostos do humanismo liberal agora sujeito a reconsideração é a ideia da origem ou originalidade. A definição de subjectividade e criatividade que

---

[212] *C. C. C.*, p. 125

vigorou durante tanto tempo é agora posta em questão, como observa Douglas Crimp[213], a propósito da obra de Rauschenberg:

> A ficção do indivíduo criador dá lugar ao confisco, à citação, à selecção, à acumulação e à repetição manifestos de imagens já existentes. As noções de originalidade, autenticidade e presença (...) são enfraquecidas.

Neste sentido se deverá entender o ataque que Julia Kristeva e outros colaboradores da *Tel Quel* desferiram, em fins dos anos 60 e inícios dos anos 70, "contra o «sujeito fundamentador» (ou seja a noção humanista de autor) como fonte original e originadora do sentido fixo e fetichizado do texto."[214] Por trás deste ataque estava a consciência, já sentida por Bakhtin, da presença , em qualquer texto, de múltiplas vozes de outros textos. Patricia Waugh, em *Metafiction*, refere esta ideia nos seguintes termos:

> The text is freed from the 'anxiety of influence' (Bloom 1973) by the paradoxycal recognition that literature has never been free, cannot be 'original', but has always been 'created' or produced. [215]

Teolinda Gersão assume sem complexos a intertextualidade, levando o rigor a assinalar em paratexto a fonte a que recorreu, como no caso da indicação da obra de que se serviu para fazer a descrição das bruxas, no capítulo 14 (cf. Nota introdutória ao romance).

As alusões a passagens bíblicas contam-se entre as manifestações de intertextualidade cuja fonte não necessita de ser explicitada. Ao longo da obra, alude-se ao nascimento do Messias, a propósito do nascimento do tão desejado neto varão de Duarte Augusto, à travessia do deserto, quando Duarte Augusto compara a sua actuação no salvamento da família dos ataques dos franceses à de Moisés, conduzindo o seu povo, à adopção de Moisés, quando Virita, invejosa da gravidez da irmã, sonha salvar uma criança, vinda rio abaixo, dentro de uma alcofa e fugir com ela, ou ao episódio da mulher adúltera, contado por Badala, à sua maneira, a propósito das relações entre os homens e as mulheres.[216]

Ecos de outros textos do século XIX estão presentes no capítulo 18, como o que Virita leu sobre a explicação da linguagem das flores e de que virá a servir-se para comunicar a Filipe os seus sentimentos:

> As flores falavam sempre de amor, e não tinham afinal muito que dizer. Não lhe interessava o ácer, que significava reserva, nem a alfeneira que dizia: defesa. Esperava nunca precisar do acónito – vingança – desconfiava da amarílis (o livro

---

[213] CRIMP, Douglas. «On the Museum's Ruins» in Foster 1983, p. 53, citado por Linda Hutcheon na p. 29 da obra que temos vindo a referir.

[214] HUTCHEON, Linda, *Poética do Pós-Modernismo*, p. 165

[215] Waugh, Patricia, *Metafiction*, London and New York, Routledge, 1993, p. 67. No excerto citado, Patricia Waugh cita, por sua vez, a obra de Harold Bloom, *The Anxiety of Influence*, London, 1973

[216] Cf. *C. C. C.* , respectivamente pp. 194, 122, 191 e 216

> explicava que (...) queria dizer inconstância) e Deus a livrasse dos bons-dias que segredavam infidelidade. Bastava-lhe o alecrim: "*je t'aime, je t'aime, je t'aime.* Prendia ao peito três raminhos, com um alfinete de ametista.[217]

O mesmo capítulo 18 deixa adivinhar o conhecimento de manuais para aprender línguas estrangeiras, através dos exemplos ingenuamente descontextualizados que Virita repete, concentrada e docilmente, durante as lições de francês que Filipe lhe dá:

> "*Le train partira à huit heures et demie*". "*J'ai fait cirer mes souliers par le domestique*". "*Il est allé à la foire pour s'acheter des sabots*" [218]

Quanto aos textos relativos aos factos históricos ocorridos em 1807-1808, a invasão de Junot, um leitor mais curioso não terá dificuldade em descobrir a sua filiação em obras como *El-Rei Junot* de Raul Brandão ou *História Geral da Invasão dos Franceses em Portugal e da Restauração deste Reino* de José Acúrsio das Neves, como a seu tempo comprovaremos.

As ideias de Freud e de Lacan sobre o sexo feminino projectam-se também na obra, no capítulo 21, em que Badala fala com Tina, enquanto a embala, e lhe conta a lição que o Bispo deu sobre as mulheres, contrapondo-lhe o seu feminismo *avant la lettre* .

Ao filão da literatura popular vai também Teolinda Gersão buscar a irónica alusão ao conto popular da Gata Borralheira, a propósito da história da "antepassada" Filipa Rapada [219] e a reformulação paródica do romance tradicional, através da história de Dona Isabela Bela com que Badala, no capítulo 19, procura convencer Virita a libertar-se do seu amor obsessivo pelo francês. Esta presença contribui para o esbatimento das fronteiras entre literatura culta e popular, alcançando-se "essa paradoxal identidade popular-académica"[220] conseguida através da inserção e depois subversão das convenções habituais dos dois tipos de arte.

---

[217] *C. C. C.* , p. 175. Na sua obra *Afrodite. Histórias, Receitas e Outros Afrodisíacos*, Lisboa, Difel, 1998, Isabel Allende dedica um capítulo à linguagem das flores, onde se pode ler, nas pp. 190-191: "Antigamente as flores tinham, entre os seus numerosos encantos, a tarefa de transmitirem subtis mensagens amorosas, mas na pressa do século vinte esta arte transformou-se numa linguagem morta. Não penso que convenha ressuscitá-la. (...) A simbologia das flores alcançou o seu apogeu em meados do século dezanove, no tempo da rainha Vitória, em Inglaterra, mas não foi aí que teve a sua origem, mas sim na Turquia, onde era utilizada para se enviar mensagens amorosas em código no harém. Lady Mary Wortley Montagu, que viveu naquele país desde 1716 até 1718 como esposa do embaixador britânico, introduziu a linguagem das flores em Inglaterra. Ali se desenvolveu nas décadas seguintes até se converter numa epidemia romântica tão sofisticada que era possível manter uma longa correspondência sem uma única palavra escrita utilizando diversas combinações num ramo." Como se vê, a forma de Virita comunicar com Filipe está bem em consonância com a realidade da época.

[218] *C. C. C.* , p. 170

[219] *C. C. C.* , pp. 62-63. Cf. outras referências a contos populares, , nomeadamente à personagem Branca Flor, por exemplo nas páginas 62-63 do romance *O Cavalo de Sol*.

[220] HUTCHEON, Linda, *Poética do Pós-Modernismo*, p. 69

Mas a intertextualidade não constitui novidade na obra de Teolinda Gersão. No capítulo I da Dissertação *Teolinda Gersão: o Processo de uma Escrita*, Inês Alves de Sousa refere o movimento de abertura "que passa pela inserção, no corpo dos textos, de citações, com ou sem aspas, literais ou adulteradas, de outros autores."[221] Este tipo de intertextualidade, porém, é apresentado como contrapartida a um outro, a intertextualidade homo-autoral, geradora de "uma obra caleidoscópica que se vai auto-reflectindo, descrevendo um percurso espiralar e de algum modo narcísico, sem, no entanto, se esgotar nele"[222]. Como exemplo de "um processo de escrita que evolui por alargamento e incorporação de textos ou segmentos textuais anteriores"[223], Inês Alves de Sousa percorre os dois primeiros romances, comparando-os com o Conto "Mulher Dormindo"[224], na pista do tema das relações entre a mulher e a maternidade, comprovando a forma como ele vai sendo desenvolvido e aprofundado. No decurso da análise, é também detectado o recurso às mesmas metáforas, aos mesmos adjectivos e a idênticas estruturas frásicas.

Não surpreende, pois, que o tema seja, de novo, abordado em *A Casa*, a propósito da gravidez de Maria do Lado, mas, embora a sua atitude de receio e recusa seja, no fundo, semelhante à das anteriores figuras femininas, agora a mulher vive uma situação real, ela está, de facto, grávida, sem o ter desejado, enquanto as outras se encontram com o filho que lhes preexiste, num meio aquático, mas na dimensão onírica. Esta diferença reflecte-se a nível estilístico, deixando de ser visível a repetição de recursos atrás assinalada. Ainda assim, é possível uma aproximação: se em *Paisagem*, a mulher nos surge "submersa pelas ondas, como um monstro cego perdido num labirinto",[225] e, no Conto, é a criança que avança como "um animal cego entre labirintos de ramos escuros"[226], em *A Casa* a monstruosidade é algo profunda e realmente sentido por Maria do Lado, à medida que o seu corpo se altera devido à gravidez:

> E agora o corpo, o ventre crescia como algo exterior a si, e ela transformava-se em algo monstruoso e assustador, de que sentia vergonha (...)
>
> Achava-se disforme e cada vez mais feia, disse Ercília, tinha vontade de se esconder dentro de arcas e armários, até ter a criança.[227]

E, mais abaixo, refere-se que ela "sonhava que lhe nascia um filho com cabeça de cão felpudo."[228]

---

[221] SOUSA, Inês Alves de , *Teolinda Gersão: o Processo de uma Escrita*, p. 12
[222] *Idem*, p. 11
[223] *Idem*, p. 6
[224] GERSÃO, Teolinda, «Mulher Dormindo» in *Colóquio-Letras* nº 61, Lisboa, Fundação Calouste Gulbenkian, 1981, pp. 42-44
[225] GERSÃO, Teolinda, *Paisagem com Mulher e Mar ao Fundo*, p. 143
[226] GERSÃO, Teolinda, «Mulher Dormindo», p. 43
[227] *C.C.C.* , pp. 192-193
[228] *Idem, Ibidem*

Muitos outros exemplos de diálogo homo-autoral seria possível assinalar em *A Casa*, mas não sendo esse um objectivo do nosso trabalho, limitar-nos-emos a referir alguns deles, à medida que for oportuno.

Considerando que o termo intertextualidade pode ser muito limitado, Linda Hutcheon sugere que se fale de interdiscursividade[229], termo que tem pleno cabimento em relação à obra que estamos a estudar, na qual a pluralização discursiva contribui, decisivamente, para a impressão de heterogeneidade que ressalta da leitura. Neste aspecto, *A Casa da Cabeça de Cavalo* está em consonância com o romance do seu tempo, conforme referem Roland Bourneuf e Réal Ouellet nas páginas *de O Universo do Romance*, dedicadas à análise da matéria-prima do romance. Entre os elementos que a constituem, os referidos autores apontam "os documentos autênticos ou apresentados como tais - fichas do escritor, cartas, páginas de diário íntimo, palavras reproduzidas"[230] os quais o escritor pode optar por fundir com os restantes elementos ou "justapor, numa espécie de mosaico, preservando o carácter bruto desses materiais."[231] No que diz respeito ao romance do século XX, o processo da reunião bruta ganha adeptos, desde Aragon (em consonância com as experiências das colagens nas artes plásticas) até aos romancistas do grupo de *Tel Quel*. O romance *Mobile* de Butor é apresentado como uma experiência muito ousada de reunião de materiais brutos, tais como mensagens telefónicas, painéis publicitários, passagens de guias turísticos e de manuais de história, listas de nomes de plantas e de animais[232].

Vejamos, então, o que se passa em *A Casa da Cabeça de Cavalo*.

Logo no capítulo 2, os discursos heráldico, diplomático e tabeliónico são utilizados respectivamente na descrição do brasão da Casa e na "transcrição" da Carta de Brasão de Armas de Nobreza e Fidalguia e dos pedaços de testamentos. No capítulo 4, é o discurso jornalístico que se manifesta através da notícia da partida do senhor Anastácio de Jesus Primavera e família, em viagem de recreio, texto típico da secção "Local" do jornal do início do século, que uma criança soletra para entreter o Avô Januário quase moribundo.[233] Ao discurso da farmacopeia, presente na descrição da Botica de Filipe, junta-se, também no capítulo 7, o da receita popular com que Badala curava dores de garganta[234] e, no capítulo seguinte, o das instruções inscritas na caixa dos papéis fumigatórios azotados a que Eugénia, uma das cinco irmãs da Casa, recorria nos seus ataques de asma[235].

---

[229] Cf. HUTCHEON, Linda, *Poética do Pós-Modernismo*, p. 169
[230] BOURNEUF, R. e OUELLET, R., *O Universo do Romance*, Coimbra, Liv. Almedina, 1976, p. 91
[231] *Idem, Ibidem*
[232] *Idem*, p. 92
[233] *C. C. C.*, p. 45
[234] *C .C. C.*, pp. 70-73
[235] *C. C. C.*, p. 78

> "Contra toda a espécie de asma ou sufocação por crónica que seja. Basta queimar um papel dentro do quarto, tendo de antemão fechado portas e janelas. Utilize-se o incinerador. Peça-se o folheto que se distribui gratuitamente"

A linguagem da moda do século XIX (materiais, peças de vestuário, acessórios, etc.) surge também, tal como as até agora referidas, ao serviço da reconstituição do mundo em que as personagens evoluem, sendo disso exemplo, entre variadíssimos outros, a descrição das *toilettes* de Virita e Filipe, no capítulo 18, quando, a partir das lições de francês, eles imaginam fazer juntos uma viagem a França.[236]

Há também um visível comprazimento na reprodução da linguagem popular, de que são exemplos as falas vivas e divertidas de Badala, do Cavês, de Agripina ou da lavadeira Preciosa, fluindo com uma naturalidade impressionante. Como ao longo do trabalho serão transcritas muitas dessas falas, limitar-nos-emos, de momento, a dois ou três exemplos. O primeiro é a pragmática resposta de Badala a Virita,[237] quando esta se queixa de que não pode tirar Filipe do pensamento porque não a deixaram experimentar se ele lhe servia ou não como marido:

> Pois era, suspirou a outra. Se o alicranço visse, se a víbora ouvisse, e se o lobo fairasse. Pois era. Mas as coisas são o que são, e não pode a gente fingir que são outras. Pois para o tirares da cabeça é que eu lhe tenho aberto a porta, porque quanto menos essas coisas acontecem mais ficam dentro, a roer (...)
>
> Não te ponhas com ai Jasus (...). Quatro nalgas são dois cus e agora tens é de andar prà frente.

Outro exemplo de grando realismo no uso do registo popular é o monólogo interior de Cavês, produzido quando se dirige para casa da Cesaltina parteira, na noite tempestuosa do primeiro parto de Maria do Lado, e bem elucidativo da (má) disposição com que o faz. Vejamos um pequeno excerto[238]:

> (...) raio de fidalga, que parisse sozinha como as outras, era ver se as outras faziam tanto estardalhaço, lá se amanhavam, porque fêmea é para isso mesmo e não é por um homem ir por montes e vales debaixo de chuva que o buraco lhe alarga mais depressa, os fidalgos é que cuidam que com eles é outra coisa e que a merda deles nem cheira mal, e se uma fidalga está a parir aí se põe a Casa a gritar aqui d'el-rei e se mandam os criados para aqui e para acolá e é preciso parteira pra lho tirar do cu.

A escolha de excertos em que o registo popular é reproduzido torna-se difícil, devido à diversidade e qualidade das ocorrências, mas não resistimos a transcrever mais um exemplo, desta vez relativo à criada Agripina, obrigada a repreender o Senhor dos

---

[236] *C. C. C.*, p. 173
[237] *C. C. C.*, p. 183
[238] *C. C. C.*, pp. 195-196

Aflitos, quando este, nos frequentes "negócios" que tinha com ele, "começava a fazer-se de fino, cuidando que tinha tudo na mão sem trabalhar"[239]:

> Não cuides que ficas à boa vida e eu te dou as coisas de mão beijada, já estás a lamber a beiça por um manto de seda, mas ficas com o velho que te consolas. Vê lá o que me arranjas, Aflitinho da minh'alma. Olha que o prazo que te dou é só até amanhã, não te ponhas a pau e já vais ver.

Do mesmo alfobre são retirados os ditados e parlendas que Januário se propõe preservar do esquecimento, registando-os nos seus Cadernos[240] ou as lenga-lengas que Badala ensinava às meninas da Casa, no tempo em que elas ainda sabiam rir:

> Maria Rita leva os ovos à botica - da botica a Mirandela – espeta o cu numa sovela. Ó lua luar - dá-me cá o meu folar – Para mim e prò meu cão – o meu cão não está cá - está debaixo do navio – fá-lo andar num corropio – pio pio pio.[241]

Como se vê, de entre o imenso tesouro da literatura popular, Teolinda Gersão privilegia enunciados em que as sonoridades do significante adquirem todo o protagonismo, relegando o significado para um plano secundário. É interessante verificar que, como que em busca de um certo efeito encantatório, a primeira das lenga-lengas transcritas se repete (integral ou fragmentadamente) nesses dois momentos da obra.

Quanto aos outros tipos de discurso, só aparentemente eles são a transposição nua e crua do real, uma vez que são submetidos a um processo de reformulação estética que passa ou pela paródia (cf. a Carta de Brasão ou os excertos de testamentos, no capítulo 2) ou pela ironia, presente na forma soletrada como a insignificante notícia da viagem de férias para o Norte do senhor Primavera é apresentada graficamente, equivalente à esforçada leitura em voz alta com que a criança, numa atitude de cortesia ensinada, procura entreter o tio doente ("De Ri-bei-ra de Ga-li-nho-las par-tiu em vi-a-gem de re-crei-o pa-ra o Nor-te o se-nhor A-nas-tá-ci-o de Je-sus Pri-ma-ve-ra (...)"[242]) ou pelo recurso a processos retóricos como a assonância e a aliteração, insistentemente presentes, por exemplo, nos vocábulos seleccionados para apresentar a lista das plantas da Botica e suas utilizações medicinais:

> Veronal contra a insónia, angústia e toda a espécie de males nocturnos, Veratrina, que se dissolvia em água e usava contra os piolhos, fécula da batata que curava constipações e bronquites e fazia rebentar furúnculos, tintura de arnica que se usava topicamente em contusões, camomila romana, muito estomáquica, de que se fazia um chá ligeiramente amargo, que se devia tomar de preferência depois de almoço.[243]

---

[239] *C. C. C.*, p. 199
[240] *C. C. C.*, p. 50
[241] *C. C. C.*, p. 181
[242] *C. C. C.*, p. 45
[243] *C. C. C.*, pp. 70-71

Os múltiplos ecos de outros textos e a pluralidade discursiva, aliados ao hibridismo dos géneros que perpassam na obra, concorrem, assim, para a heterogeneidade que a caracteriza como produto da sua época.

1.4 Uma ficção sobre a ficção

Umas páginas atrás, observámos a tendência da ficção contemporânea para, debruçando-se sobre si própria e sobre os seus processos de funcionamento, exibir a sua ficcionalidade e concluímos que, embora de uma forma muito mais discreta que a praticada por John Fowles em *A Amante do Tenente Francês*, *A Casa da Cabeça de Cavalo* também não deixa de se mostrar como construção ficcional.

Para Annabela Rita, no artigo intitulado "Na Casa de Teolinda", em que analisa pormenorizadamente "o modo como *A Casa da Cabeça de Cavalo* constrói a sua própria ficcionalidade e se nos impõe com essa natureza"[244], a obra vai além da exibição da sua ficcionalidade, engendrando no próprio seio um meio de reflectir sobre a própria ficção. Annabela Rita defende a ideia de que "esta ficção é sobre a própria natureza ficcional: a matéria, a *dispositio*, a *inventio*, a relação com o leitor e a atitude deste, etc,. Ficção encenando a ficção. Ficção da ficção." E, nessa linha de pensamento, refere-se à personagem Januário como "uma figura que a ficção nos propõe fingindo promover a sua própria leitura através da reflexividade."[245] Julgando interpretar bem o seu pensamento, diríamos que Januário constituiria, assim, aquilo que Lucien Dällenbach refere como "la «présentification» diégétique du producteur du récit", uma das formas que pode assumir a *mise en abyme* da enunciação.[246] Consciente embora de uma certa ambiguidade relativamente ao conteúdo dos registos de Januário, encarregado pelos seus companheiros de "assentar tudo aquilo de que se recordavam e tinham medo de vir depois a esquecer"[247], tal facto não impede a mesma autora de propor a possibilidade de se estar perante uma narrativa especular: "Apesar de uma primeira instância narrativa responsável por tudo, persiste a insinuação de que esse registo constitui *A Casa da Cabeça de Cavalo*." e, duas páginas adiante, fala da "sugestão de matéria auto-gerada

---

[244] RITA, Annabela, «Na Casa de Teolinda», *Vária Escrita*, nº 5, Sintra, 1998, pp. 208-209

[245] *Idem*, p. 210

[246] Cf. DÄLLENBACH, Lucien, *Le Récit Spéculaire. Essai sur la Mise en Abyme*, Paris, Seuil, 1977, p. 100, em que o autor distingue as *mises en abyme* da enunciação das *mises en abyme* do enunciado, de que acabou de tratar na sua obra: "alors que les premières réfléchissent le résultat d'un acte de production, les secondes mettent en scène l'agent et le procédé de cette production même. Umas linhas abaixo, são indicados três tipos de *mise en abyme* da enunciação: "1) la «présentification» diégétique du producteur ou du récepteur du récit, 2) la mise en évidence de la production ou de la réception comme telles, 3) la manifestation du contexte qui conditionne (qui a conditionné) cette production-réception."

[247] *C. C. C.*, p. 48

(romance-consequência da escrita de uma sua personagem, Januário)" [248] A ser assim, Januário daria rosto ao autor implícito, sendo-lhe atribuída a produção da história que estamos a ler. Esta personagem afigura-se-nos, contudo, demasiado ambígua para que aceitemos, sem uma análise mais demorada, a interpretação de que a narrativa procura dar a ilusão de romper o "anonimato essencial" da instância produtora da obra, instituindo-a como figura autoral.[249]

1.4.1 Januário – uma personagem atribulada

O avô Januário é o habitante invisível da Casa que se assume como *leader* dos narradores da história dos antepassados, personagem em relação à qual ficamos a saber algo mais do que o gesto habitual de ordenar papéis guardados numa caixa. Esta forma de passar o tempo indicia o traço fundamental que o define – trata-se de alguém que em vida sempre escreveu, embora nunca mostrasse a ninguém o que escrevia.[250]

A sua experiência de escritor, apesar de falhado, é um dos motivos que fazem com que Januário seja considerado pelos seus companheiros a pessoa indicada para fazer o registo de tudo o que não podia ser esquecido, a este motivo somando-se o gosto que manifesta pelos aspectos materiais da escrita, cuja referência, aliás, não é isenta de ironia (veja-se o prazer que retira do facto de, naquela situação, dispor de tempo para escrever e de ter papel, canetas e tinta em abundância, e a atenção que dispensa à grossura dos aparos e dos bicos dos lápis, aos tipos de letra e sublinhados que usa, bem como à apresentação estética dos cadernos que se propõe escrever, "alinhados, se possível todos do mesmo tamanho") e ainda o facto de os restantes espectros, por uma razão ou por outra, não terem condições para realizarem essa tarefa de preservação das lembranças.

Na sua qualidade de escritor, Januário pareceria poder enfileirar na série de personagens-escritores que, segundo Roxana Eminescu, constituindo uma constante do romance português do pós-25 de Abril de 1974, "quase nunca faltam no retrato de família." E, citando romances de autores como Augusto Abelaira, Nuno Bragança, Lobo Antunes, Rui Nunes, Américo Guerreiro de Sousa e Fernando Namora, chama a atenção para o facto de que "são todos povoados por personagens que escrevem, autores de textos que formam ou não o objecto do livro, mas que estão presentes pelo menos em efígie, para indicar o narrador e/ou o autor como personagens, e vice-versa."[251] Januário desvia-se, no entanto, do protótipo traçado pela mesma autora pelo facto de, ao

---

[248] RITA, Annabela, art. cit. pp. 210 e 212

[249] Cf. p. 101 de DÄLLENBACH, Lucien, *Le Récit Spéculaire. Essai sur la Mise en Abyme*, Paris, Seuil, 1977

[250] As referências a Januário e à sua relação com a escrita, que se seguirão, situam-se no capítulo 5 de *C. C. C.* , "Os Cadernos de Januário", entre as páginas 49 e 55.

[251] Cf. EMINESCU, Roxana, *Novas coordenadas do romance português*, Lisboa, Biblioteca Breve, 1983, p. 27 e 28

contrário do que se passa em muitos outros romances contemporâneos, não se situar no limitado espaço de um café literário da actualidade: na realidade, faz parte de uma tertúlia familiar dos inícios do século XX, muitas vezes realizada em torno do ritual do chá.

Apesar de, inicialmente, ter resistido a aceitar a incumbência dos seus companheiros, acaba por assentir, embora firmemente decidido a limitar-se a uma escrita de tipo funcional, circunscrita ao registo de "coisas simples e concretas, nomes de lugares, nomes de cavalos e de cães, receitas disto e daquilo. Mais nada." Recusa, portanto, declarada e explicitamente, a possibilidade de alguma vez "escrever sobre eles", ideia que o enfurece, por ver nela mais uma armadilha das palavras, daquelas que, em vida, tinham feito dele um escritor frustrado:

> 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.[252]

Depois de aceitar a tarefa de "escriba" de memórias, "pormenores apenas" (reiteradamente enumerados), é até com satisfação, como forma de passar o tempo, que Januário parte para o registo daquilo que virá a constituir o seu primeiro Caderno de Apontamentos Úteis. Mas, à medida que o número de Cadernos aumenta, logo é tentado a organizá-los por assuntos. A qualidade bastante satisfatória do caderno relativo ao primeiro assunto, a forma de semear hortaliças, leva-o a desejar organizar um livro, mas a sua pretensão é inviabilizada, à nascença, pela redacção do título. Tendo este surgido inicialmente sob a forma de "Tratado da Semeação das Hortaliças", vai ser afanosamente escalpelizado, palavra a palavra, sem que o autor consiga decidir por que vocábulos deverá optar ("Hortaliças"? "Legumes"? "Semeação"? "Plantação"? "Tratado"? "Compilação"? "Recolha"? "Manual"? "Registo"?) .

> Hesitava antes de mais entre Semeação e Plantação, porque nenhum dos termos lhe parecia suficientemente abrangente. Grão e feijão, por exemplo, semeavam-se, batata e couve plantavam-se. Duvidava, assim, se seria legítimo usar para todos a palavra Semeação, e hesitava também entre Hortaliças e Legumes. Não eram evidentemente sinónimos, mas, para além do facto de o título ter de se adaptar perfeitamente ao assunto, a sua escolha dependia também de razões fónicas. Deste modo, preferia por um lado hortaliças, porque o i lhe parecia mais sonoro do que o u, mas por outro lado, legumes era um termo que lhe parecia mais culto e adequado, hortaliças soava-lhe coloquial e quotidiano, qualquer camponesa sabia o que eram hortaliças (...)
>
> Além disso, embora Semeação fosse um termo em uso, (...) parecia-lhe ter um belo sabor refinado e arcaico, o que lhe agradava plenamente (...)[253]

---

[252] *C. C. C.*, p. 49
[253] *C. C. C.*, pp. 51-52

Este monólogo interior indirecto em que são transmitidas as hesitações de Januário na escolha das palavras do título do seu projectado livro de carácter técnico, os tropeções em questões de ordem semântica e fónica, não deixando também de ter em consideração efeitos ligados aos registos de língua e à diacronia, poderá ser lido como uma alegoria da frustração do escritor diante da tarefa de apresentar, recorrendo exclusivamente à linguagem, um mundo fabricado por si próprio, que o acto de leitura terá de materializar, fazendo com que o texto possa ser incluído no número daqueles que, nas palavras de Linda Hutcheon, "thématisent, à travers les personnages et l'intrigue, l'inaptitude du langage à exprimer les sentiments, à communiquer la pensée, ou même à transmettre les faits"[254] e assuma, por essa via, de forma aberta, um dos modos metaficcionais, o narcisismo linguístico.[255] Mas talvez convenha determo-nos um pouco mais atentamente na relação de Januário com a escrita.

É a dificuldade em redigir o simples título de um livro prosaico que faz com que Januário tome consciência, com um arrepio de angústia, de que nem limitando-se à prática desse tipo de escrita funcional escapa à armadilha das palavras, esbarrando sempre com a questão central que " o impedira a vida inteira de realmente escrever fosse o que fosse: a maldita questão do estilo":

> Mas no fundo (...) 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? (...) Não era então possível escrever o que quer que fosse sem cair no abismo?[256]

Rendendo-se perante a sua incapacidade de resolver a questão do estilo, uma vez que a indecisão acerca da primeira palavra, inviabilizava todas as que se lhe pudessem seguir, ei-lo a escrever, na primeira página do seu caderno de apontamentos, seguido de assinatura, um "aviso solene e definitivo a si próprio: O Tratado da Semeação das Hortaliças ou qualquer outro livro jamais será escrito, porque o autor está consciente de não possuir um estilo."

Três páginas adiante, depois de ter rememorado mentalmente os verões de antigamente, Januário conclui, com satisfação, que se lembrava de tudo, com todos os pormenores e que, se lhe falhasse algum (apelidos, datas, nomes de animais ou a forma como resolvera questões relacionadas com as quintas), "para isso e outras coisas tinha

---

[254] HUTCHEON, Linda, «Modes et formes du narcissisme littéraire», *Poétique*, nº 29, février 1977, p. 101

[255] Cf. p. 100 do artigo citado na nota *supra*, em que o narcisismo linguístico, um dos modos metaficcionais, é definido por Linda Hutcheon, por oposição ao narcisismo diegético, nos seguintes termos: "Alors que, dans le narcissisme diégétique, le texte se présente en tant que récit, en tant que construction progressive d'un univers fictif complet comprenant personnages et action, ici il fait voir son matériau de construction: le langage même dont les référents servent à édifier ce monde imaginaire."

[256] *C. C. C.*, pp. 53-54

os apontamentos.", parecendo, pois, afastada a possibilidade da produção de qualquer tipo de livro. E é nessa disposição de espírito que, quase logo a seguir, vai dar início à narrativa oral da(s) história(s) dos seus antepassados, partilhando a narração com os restantes espectros, acerca dos quais se recusou terminantemente a escrever. Convém, portanto, distinguir a sua faceta de "escriba" daquilo que corre o risco de ser esquecido, (excluindo a possibilidade de escrever sobre os seus companheiros) da de narrador oral das histórias dos seus antepassados, em que se manterá até ao capítulo final.

Quando, nesse capítulo, o narrador heterodiegético inicial concentra nele a atenção, Januário é tudo menos uma pessoa satisfeita, vivendo agora uma grande ansiedade devido aos esquecimentos dos seus companheiros e aos seus próprios, e manifestando esse sentimento através do vai-vém constante entre a secretária e a janela, como se o seu destino dependesse de algo vindo do exterior. Nos momentos em que se encontra sentado à secretária, é focalizado em atitudes que apontam para uma situação de escrita interrompida ou não iniciada ("pousando a caneta sobre a folha de papel", "cruzando as mão sobre um Caderno", "rolando a caneta entre os dedos"[257]) e quando, talvez à procura de reavivar as lembranças, abre ao acaso um Caderno e lê o juramento que nele tinha inscrito de jamais escrever um livro, por estar consciente de não possuir um estilo, essa leitura provoca-lhe um assomo de revolta, uma vontade violenta de afirmar o seu eu, através da impressão do punho molhado no tinteiro, sobre a folha de papel. Os seus gestos de afirmação, levantando-se, ajeitando no espelho o laço preto do colarinho e gritando encolerizadamente os seus direitos ("O que quer que EU diga é verdade e está certo. É o meu estilo, porra. Porra, estão a ouvir?") afiguram-se-lhe, porém, improcedentes, quando, sentando-se de novo à secretária, conclui que aquela tentativa de afirmação nada tinha a ver com a sua forma de estar na vida, que sempre o levara a recuar, até perante o gato que se tivesse instalado antes dele no sofá.[258] Por outro lado, só demasiado tarde, quando o tropel do cavalo do tempo avança inexoravelmente, é que Januário toma consciência do tempo perdido, "pesando as palavras ou olhando-as à lupa como se cortasse cabelos em quatro", e da quantidade de coisas esquecidas pelos companheiros, por culpa das suas hesitações. Afinal, toda a vida laborou num erro: procurando que a escrita reflectisse o seu EU (o que é o estilo senão a marca individual do autor?) acabou por desistir de escrever, não se apercebendo de que essa figura de autor já tinha deixado de fazer sentido, porque a escrita se tornou um espaço aberto aos outros. É essa imagem de autor narcisista que, em *Os Guarda-Chuvas Cintilantes*, é impiedosamente posta a ridículo:

---

[257] Cf. *C. C. C.*, respectivamente pp. 242, 243 e 244
[258] Cf. *C. C. C.*, pp. 244-245

> Sou lindíssimo, disse o autor fascinado. Lindíssimo, lindíssimo, lindíssimo. De tal modo que não posso despegar os olhos do espelho. E tudo o que existe, sou tentado a converter em "eu". Porque só tenho olhos para mim. [259]

Talvez essa mudança de estatuto do autor explique o motivo por que, quando Januário "gritou levantando-se e ajeitando no espelho o laço preto do colarinho", não viu reflectida nenhuma imagem (embora a ausência de imagem no espelho também se possa dever à sua condição espectral). O autor não morreu, mas, definitivamente, já não pode ser o que era dantes. E Teolinda Gersão, ela própria, não deixa de confirmar claramente, em entrevista, a ideia veiculada pela sua personagem:

> Considero (...) que escrever é um acto solidário e generoso, e não, ou só à superfície, solitário e narcísico. O romancista nunca fala de si mesmo quando parece fazê-lo, nunca diz: "eu sou", mas "a vida é".
>
> O que pressupõe uma grande capacidade de humildade e despojamento. É deixando o exterior passar através de si e, em certa medida, consentindo em "anular-se" como sujeito que o escritor atinge a "revelação" da escrita.[260]

Na mesma linha de ideias, interrogada acerca do trabalho do escritor, em entrevista sobre *A Casa da Cabeça de Cavalo* publicada no *J.L.*, Teolinda Gersão responde, referindo, por um lado, a relação com a escrita e, por outro, o papel de quem escreve, nos seguintes termos[261]:

> O romance debruça-se sobre o papel do escritor e da escrita. A dificuldade que a escrita representa é caricaturada, falo das armadilhas que as palavras nos podem armar e em que podemos cair facilmente. Entre elas a ideia que o escritor possa ter de que o livro se escreve com palavras quando não o é: ele é escrito com algo que transcende as palavras No fundo elas são um instrumento para transmitir uma determinada visão.

E acrescenta:

> (...) o escritor tem de ser porta-voz de uma colectividade se for uma história individual arrisca-se a não atingir os outros [*sic*], justamente por ser demasiado particular. Portanto se conseguir dar voz a preocupações colectivas então sim realizará uma verdadeira transmissão, interagindo com o meio. Este é no fundo o papel do escritor.

É precisamente no intuito de o convencer a ser seu porta-voz que os companheiros de Januário, reduzidos a restos de memória quase extinta, e conscientes do

---

[259] *Os Guarda-Chuvas Cintilantes*, p. 25

[260] GERSÃO, Teolinda, citada por Ramos, Estela Ribeiro *et alii*, *Projectos. Língua Portuguesa*, Porto, Ed. Asa, 1993, sem qualquer referência bibliográfica. No excerto transcrito, Teolinda Gersão explica ainda a que se refere, quando fala de "vida": "(Não me refiro à vida individual ou pessoal, mas a um nível mais essencial, que é o da «vida em si mesma» para além das aleatórias constelações ou acidentes das biografias)"

[261] FERNANDES, Elena, «Teolinda Gersão. A memória do tempo», entrevista publicada no *Jornal de Letras*, nº 671, 3 de Julho de 1996, p. 17

seu fim iminente, lhe fazem apelos desesperados para que deixe escritos factos por eles vividos ou testemunhados, durante as suas existências terrenas.

Será que esses pedidos insistentes para que escreva querem dizer que, afinal, contrariando as suas repetidas recusas, Januário sempre caiu na irresistível tentação da escrita, acedendo a escrever sobre eles, assim se explicando que, no momento decisivo do fim, procurem, através dele, salvaguardar o maior número de lembranças possível? A ser assim, tem razão Annabela Rita ao admitir a possibilidade de o registo de Januário constituir *A Casa da Cabeça de Cavalo*. Mas, e aqui retomamos a questão da ambiguidade da personagem, também se pode dar o caso de Januário se ter mantido firme na sua recusa e, então, os apelos que lhe dirigem não passarão de tentativas feitas *in extremis*, para o convencer a realizar o que ele sempre recusou. Neste caso, ficaria afastada a ideia de o seu registo constituir a matéria do romance, sem prejuízo do contributo que as hesitações e angústias de Januário continuarão a dar para o equacionar de uma questão fulcral, insistentemente formulada pela ficção contemporânea – a questão da palavra.

2. Uma obra para o seu tempo

Temos vindo a aperceber-nos de como a *Casa da Cabeça do Cavalo* é uma obra aberta ao seu tempo, apresentando marcas nítidas da contemporaneidade. Uma dessas marcas herdada do período modernista, época em que adquiriu uma importância considerável, se bem que já ocorra anteriormente, é o recurso ao comentário metalinguístico que, segundo Fokkema, consiste na discussão "dos códigos usados no próprio texto ou em outras ocasiões"[262] Entre esses códigos figura o linguístico, não admirando, portanto, que a questão da palavra surja recorrentemente na obra de Teolinda Gersão. A sua ocorrência em *A Casa* ganhará, pois, em ser analisada à luz do que sobre ela a autora escreveu em obras anteriores e posteriores, nomeadamente na última, *Os Teclados*, em que essa problemática adquire total supremacia. Esclareça-se, no entanto, desde já, que essas reflexões não se limitarão ao âmbito estético. Frequentemente somos confrontados com questões de ordem ética que permitem concluir que a obra de Teolinda Gersão, para além de ser uma obra do e no seu tempo, é também uma obra para o seu tempo.

2.1 A questão da palavra

Um dos aspectos abordados em *A Casa* é, precisamente, o do poder da palavra, poder esse que se manifesta de diversas maneiras. Umas vezes, opõe resistência ao

[262] FOKKEMA, Douwe W. , *História Literária, Modernismo e Pós-Modernismo*, Lisboa, Vega, p. 32

domínio do escritor, como acontece com a palavra-esfinge, postada diante de Januário, mal ele se dispõe a escrever[263], fazendo lembrar a palavra "transparente", formada lentamente, através dos dias ("eu a sei, eu a sei, juro cerrando os dedos de concentração, só a sua forma me escapa, o seu percurso,") mas "maligna, enigmática" que, em *Os Guarda-Chuvas Cintilantes*[264], a autora do diário persegue, jogando o jogo das palavras com a filha ("De olhos vendados, tacteando, procurando a palavra estendendo as mãos por entre as folhas, debaixo da areia, nos intervalos entre as pedras – e de repente sei que não a vou encontrar nunca."). Outras vezes, parece assumir feição mágica, embora guardando um fundo perverso, ao permitir apenas uma fuga ilusória à realidade. É isso que acontece durante as lições de francês, em que bastará que Filipe fale para que Virita se evada para outros locais, sem contudo chegar realmente a atingi-los:

> Mas por mais desastrado que ele seja, ela segue-o. De certo modo, vai agora à frente dele, pedindo-lhe que corra mais depressa. Estendendo-lhe a mão: Vem, vem. Saltando obstáculos, voando sobre um campo de palavras. Por vezes as palavras têm caprichos, fugas. Ou esperam por eles na curva dos caminhos, na dobra dos montes, e quando eles se aproximam e estão quase a tocar-lhes levantam voo de repente.[265]

Pelo poder da palavra, "As coisas também podem transformar-se noutras, que no momento anterior não existiam", é esta a conclusão a que chega Virita ao encontrar na palavra francesa *belle-soeur* a desculpabilização do seu amor pelo cunhado:

> *Belle soeur* é a alma gémea, que se procurou a vida inteira, e de repente se encontra, e se possui no momento em que se pronuncia: *belle soeur, belle soeur.*[266]

Por outro lado, as palavras guardam em si um outro poder, a virtualidade de, sendo as mesmas, serem apagadas e se transformarem noutras, por força daquele que as pronuncia. Carlota faz esta descoberta quando adivinha, por detrás do que Gaudêncio conta sobre o Brasil, onde nunca esteve, as histórias de Rogério, que embarcara para lá e voltara há pouco de visita: "Gaudêncio crescia sobre a cabeça de Rogério e apagava as palavras dele, falando mais alto e transformando as palavras noutras."[267]

Embora consciente de que Gaudêncio é um "malabarista das palavras", exibindo as suas capacidades histriónicas, no meio da arena, a certa altura Carlota sobressalta-se, "sem saber de repente o que é verdade e o que não é", quando ele lhe fala , como se atirasse para o ar "bolas coloridas e de cores diferentes", desse lugar onde as coisas estão ao alcance da mão, para serem colhidas:

---

[263] Cf. *C. C. C.*, p. 54
[264] *Os Guarda-Chuvas Cintilantes*, pp. 56 e 57
[265] *C. C. C.*, p. 172
[266] *Idem, ibidem*
[267] *C. C. C.*, p. 150

> Ao alcance da mão, disse Ercília: as bolas incendeiam-se no ar, cintilando de cor, e há uma música triunfal que soa, talvez trompete, talvez uma frase teatral de acordeão, as bolas sobem mais, vão chocar de repente lá no alto e estilhaçar-se no chão, porque algures, algures, uma nota discordante resvala do lugar e toda a construção vai ruir – mas Gaudêncio estende a mão e as bolas obedecem, voltam ao ponto de partida, certeiras, rápidas como animais amestrados, e ele pode a qualquer momento recomeçar o jogo (...)[268]

Como nem sempre as palavras ditas, embora criem a ilusão da realidade, se concretizam em factos, as promessas de Gaudêncio ficam por cumprir e Carlota vê-se fechada na escuridão da Casa, como num túmulo, bordando um lençol (que lhe servirá não para noivar, mas, quem sabe, para a amortalhar), em vez de ter uma casa em Pernambuco com varandas de madeira, pintadas de azul, criadas para a servir, salões com bambinelas, gente alegre dançando e roupa de ir à praia molhar os pés.[269]

"Palavras leva-as o vento", diz o povo, céptico em relação à perenidade da palavra oral e assim se explica que a palavra escrita seja apresentada como uma panaceia para a preservação do passado. A esperança de que a força da palavra escrita possa contrariar a lei da morte é precisamente o que move os companheiros de Januário a implorar-lhe que escreva sobre as suas vidas, quando o cavalo da morte está quase a tocá-los. Januário, o que nunca escreveu um livro, tem apenas um caderno de notas para deixar, só que nem para com as palavras nele escritas o vento agreste da morte parece ter complacência. A desaparição das palavras (daquelas palavras?) surge, pois, como uma das "outras desaparições", que o título do último capítulo anunciava, para além da "desaparição da Casa":

> - um caderno deixado sobre a mesa, para os que viessem depois, palavras escritas, como um risco no tempo – mas o vento varria as palavras e todo o papel ficava em branco - [270]

Parece, então, poder concluir-se que a palavra escrita (pelo menos as que estão no caderno) não é a panaceia ansiada, revelando-se (quase) tão efémera como a palavra oral. Aliás esta perspectiva ainda pode ser considerada optimista, em relação à que é veiculada por Lídia de *O Silêncio*, encarando a primeira como um *ersatz* da segunda:

> A palavra escrita é uma palavra morta e por isso eu quero a palavra dita, rente ao corpo, inseparada do corpo, língua, boca, braço, mão, gesto, movimento do eu e do outro, do eu para os outros e de novo destes para mim, a palavra que está no princípio do eu e do mundo e da vida (...)[271]

---

[268] *C. C. C.*, p. 150-151
[269] Cf. *C. C. C.*, pp. 130 e 155
[270] *C. C. C.*, p. 247
[271] *O Silêncio*, p. 118

Lídia não é escritora, ela pinta, e por isso a sua relação com a palavra é uma relação de leitora, para quem a escrita é letra morta, processo de que apenas se salva "a palavra na parede, a única palavra escrita ainda viva, ainda próxima da mão que a escreveu, ainda grito, aviso, ameaça"[272]. Acontece, porém, que a sua experiência de pintora pode ser transposta para a escrita, uma vez que o recurso à pintura é uma das formas veladas de o texto se auto-reflectir, como bem viu Inês Alves de Sousa, no estudo que dedicou às três primeiras obras de Teolinda Gersão.[273] A própria Lídia faz metaforicamente essa transposição quando afirma que "pintar é escrever nas paredes", para, logo de seguida, corrigir, exprimindo a sua frustração relativamente ao impacto da arte que pratica: "ou eu acreditava que [pintar] era [escrever nas paredes], mas também o quadro é finalmente integrado no silêncio da sala, da casa, do mundo, e por isso eu duvido tantas vezes e não tenho coragem de continuar (...)"

Quererá isto dizer que o melhor é deixar de pintar / escrever?

O desânimo de Lídia, embora frequente, não aponta para a posição radical de abandono da pintura. Na sua qualidade de mulher-artista, deve passar-se com ela algo parecido com o que, segundo Béatrice Didier, se passa com as mulheres que escrevem: através da sua escrita, elas buscam uma ligação com a tradição oral que permita ao texto escrito permanecer falado ou cantado. Mas, para isso, é preciso, por um lado, ser-se capaz de o fazer e, por outro, enfrentar preconceitos de menoridade. É para lutar contra eles que Béatrice Didier recusa que se fale da "oralité" da escrita feminina, a propósito do seu parentesco com a linguagem oral, uma vez que, durante muito tempo, esta designação serviu para a relegar para o marginal ou para o passado. Propõe, em vez dela, "oralitude", palavra mais feia, mas liberta de equívocos, através da qual essa relação com a literatura oral é valorizada:

> Ecrire n'apparaîtra plus à la femme comme une sorte de trahison par rapport à la parole si elle sait créer une écriture telle que le flux de la parole s'y retrouve, avec ses soubressauts, ses ruptures et ses cris.[274]

Apesar de "tantas vezes" duvidar, Lídia sabe que, na pintura, a perfeição é uma busca incessante em que não há lugar para o desânimo. Na pintura como na literatura. Januário, perante o seu primeiro caderno, "relativamente conseguido", quase entrevê um livro, mas desiste de o escrever porque se vê incapaz de alcançar a transparência desejada, perante a opacidade da palavra-esfinge que se posta diante dele:

> Um livro, sentiu, devia ser assim: lia-se à transparência, através das folhas. Antes de estar escrito. E o trabalho da escrita era forçar as folhas a essa transparência – para ver através delas o que, de algum modo, já lá estava.[275]

---

[272] *O Silêncio*, p. 119

[273] SOUSA, Inês Alves de, *Teolinda Gersão: o Processo de uma Escrita*, p. 27

[274] DIDIER, Béatrice, *L'écriture-femme*, Paris, Presses Universitaires de France, 1981, p. 32

E o seu desânimo será até compreensível, se tivermos em conta a dimensão da sua ambição. No fundo, ele aspirava para a sua escrita algo semelhante ao que Mozart conseguiu com a sua música, cuja beleza levara Júlia, a protagonista de *Os Teclados*, a rezar, em criança, pelo compositor, como que para o compensar do desprezo com que o tio Octávio o tratava, colocando-o "lá em baixo, tão longe que nem se vê", relativamente a Beethoven:

> Era verdade que Mozart parecia fácil, por vezes dir-se-ia uma música de nada, quase à toa. Mas quem soubesse ouvir perceberia o que estava para lá da superfície, e esta apenas dissimulava sem realmente esconder, como um pedaço de vidro transparente.[276]

Mas se uns desistem perante a dificuldade da aventura, outros resistem e continuam a lutar, procurando libertar a palavra, dar-lhe a transparência sonhada por Januário, empurrados por um fascínio que Maurice Blanchot[277] exprime nestes termos:

> Ce qui attire l'écrivain, ce qui ébranle l'artiste, ce n'est pas directement l'oeuvre, c'est sa recherche, le mouvement qui y conduit, c'est l'approche de ce qui rend l'oeuvre possible: l'art, la littérature et ce que dissimulent ces deux mots

Escrever livros torna-se assim uma forma de demandar o Livro, taça da palavra grito, "que está no princípio do eu e do mundo e da vida". E, no número desses cavaleiros do século XX, as mulheres-escritoras têm, inevitavelmente, uma palavra a dizer porque, como muito bem sabe Béatrice Didier, a concepção da escrita e da literatura mudou com o advento pleno das mulheres:

> Le chant strident des Bacchantes retentit sur la lyre d'Orphée.[278]

Teolinda Gersão pertence ao número daquelas pessoas que, segundo as palavras da mulher do teclado proferidas durante a entrevista concedida a um jornal, em *Os Teclados*, " eram feitas para desvendar enigmas, passariam a vida a tentar."[279]. E as suas tentativas de "atravessar o teclado", de decifrar o enigma da escrita, de tocar a essência da literatura, não se limitam à publicação assídua de livros, passam também, como já referimos, pela inclusão, nesses livros (e não só) de uma constante e inquieta reflexão sobre a palavra e a escrita.

---

[275] *C. C. C.* , p. 50
[276] *Os Teclados*, p. 12
[277] BLANCHOT, Maurice, *Le livre à venir*, Paris, Gallimard, 1959, pp. 270-271
[278] DIDIER, Béatrice, *L'écriture-femme*, Paris, Presses Universitaires de France, 1981, p. 39
[279] *Os Teclados*, p. 56

2.2 Uma escrita inquieta – ética e estética

Ponto forte dessa reflexão foi o livro de 1984, *Os Guarda-Chuvas Cintilantes*, levantando questões sobre as dificuldades da escrita, que vão desde as que se ligam ao acto de produção (espaço e objectos, disponibilidade de tempo e de espírito) à insistente interrogação sobre a validade da actividade literária, perante a diversidade e importância dos problemas do mundo circundante.[280] Acerca desta última questão, a autora do diário, que a obra assume ser, admite mesmo, a certa altura, a possibilidade de as "razões reais" invocadas para não escrever serem "falsas razões, ocultando a verdadeira, a hesitação ou a rotura do afecto, ou da vontade, porque escrever é talvez inútil e não sei se a beleza não é uma traição à vida e um desvio do amor".[281] Conflito entre a ética e a estética, portanto. Já antes, tinha reflectido acerca dos efeitos demolidores da escrita sobre aquele que se deixa absorver por ela, alheando-se de si próprio e do contexto, a ponto de "viver já morto e ser um texto", e manifestara a necessidade de recusar essa forma de alienação, pelo menos de vez em quando:

> Recusar isso e ultrapassar a escrita. Pelo menos de vez em quando a lucidez de mandar a escrita às urtigas e dar um pontapé em todos os universos de papel.[282]

Em dois momentos[283], chega mesmo a ser muito dura em relação aos intelectuais. Num deles, acusa-os de megalomania, quando afirmam que a humanidade ficaria mais pobre, se a arte não existisse, contrapondo a tese de que "se a arte não existisse, uma parte da burguesia teria menos uma fonte de prazer." No outro, mais radical, contraria incisivamente a ideia de que "os intelectuais e os artistas não pertencem ao sistema porque se voltam contra ele e o acusam", afirmando que eles (no número dos quais se inclui) vivem pisando os outros, " [os que] pagam com o corpo a nossa existência e nós somos uma camada (cambada) inútil, que não tem o direito de existir". Porém , na próxima vez que escreve o seu diário, já não assume tão decididamente a força desta (e doutras) "certeza(s)":

> Estava ao mesmo tempo errada e certa, suspirou. E isso era provavelmente o máximo que poderia conseguir. Assim, não fazia talvez grande sentido definir a verdade uma vez por todas, e o melhor seria ir-se movendo, de dia para dia, de horizonte para horizonte (...)[284]

---

[280] Uma resenha bastante completa destas questões encontra-se nas pp. 23-27 da Dissertação de Inês Maria Alves de Sousa, *Teolinda Gersão: O Processo de uma Escrita*, que temos vindo a citar.
[281] *Os Guarda-Chuvas Cintilantes*, pp. 85-86
[282] *Os Guarda-Chuvas Cintilantes*, p. 68
[283] Cf. *Os Guarda-Chuvas Cintilantes*, respectivamente pp. 109 e 119
[284] *Os Guarda-Chuvas Cintilantes*, p. 119

Seja como for, nos dois momentos concretos atrás assinalados, retoma a questão do escapismo da burguesia intelectual, sobre a qual Pip, seu amigo filósofo, já se pronunciara duramente[285], considerando a literatura como uma experiência apenas virtual, responsável pelo alheamento do autor e do leitor em relação à vida.

> Um autor põe em cena personagens que travam as lutas a que ele próprio se esquiva, fica tranquilamente sentado enquanto as personagens se debatem, em sua vez, uma parte dele expõe-se, enquanto a outra parte fica resguardada em casa, atrás do vidro, com os pés bem quentes diante da lareira. E o leitor, autor virtual, repete a mesma experiência, duplamente frustrante, porque nem sequer precisa de se dar ao trabalho de escrevê-la, basta-lhe o trabalho muito menor de a seguir (...) e a energia gasta a atravessar o livro deixou de ser utilmente gasta a atravessar a vida, e, o que é pior, criou a sensação exaltante, mas completamente ilusória, de tê-la, de algum modo, atravessado.

Pouco surpreende, portanto, que na mesma linha radical, Pip se afirme como um inventor, logo como escritor, embora sem obra, justificando a sua recusa provocatória da escrita nos seguintes termos:

> (...) para escrever era preciso saber primeiro o que é e para que serve a literatura, mas a literatura não se justifica e por isso não vou escrever nunca, porque o que não se justifica não merece ser feito, mas nem por isso deixo de ser escritor. (...) - o verdadeiro escritor é justamente o que tem consciência da impossibilidade de escrever.[286]

Apesar de certas posições radicais de Pip a exasperarem, a autora do diário não deixa de, também ela, confessar a tentação de se alhear dos problemas do mundo, refugiando-se nas alegrias de "pequenos nadas, crianças correndo, uma janela abrindo no meio da manhã (...)"[287]. Porém, a força das suas convicções, a crença de que, juntas, as pessoas podem mudar "um contexto gigantesco, errado", impedem-na de se desligar desse contexto, sem que, por outro lado, esteja ao seu alcance remediá-lo. Apesar de o sofrimento causado pela incapacidade de intervenção, a certa altura, por puro instinto de conservação, conduzir o sujeito à tentação da indiferença, ela acaba por resistir a essa tentação, optando pelo "único sentido da existência" que é "viver melhor as relações humanas" e recusando obstinadamente "o lado do vazio" para onde a lógica do sistema quer empurrá-la.[288] No final da obra,[289] a coerência com os seus princípios e a consciência da importância da sua voz "aqui em baixo", que a levam a recusar o convite dos guarda-chuvas cintilantes para os acompanhar no seu giro pelo espaço, segundo eles, oportunidade única de não ficar presa "ao corpo, à fronteira, ao limite", merecem-

---

[285] *Os Guarda-Chuvas Cintilantes*, p. 63
[286] *Os Guarda-Chuvas Cintilantes*, p. 64
[287] *Os Guarda-Chuvas Cintilantes*, p. 117
[288] *Os Guarda-Chuvas Cintilantes*, p. 118-119
[289] Cf. *Os Guarda-Chuvas Cintilantes*, p. 130-132

lhe a aprovação do cão com quem dialoga, cansado do "maldito escapismo" dos intelectuais:

> (...) o carrocel mágico e vocês girando nele até entontecerem e vogarem, imponderáveis, sobre as coisas, uma volta mais e estão boiando nas nuvens e sonhando que a matéria dos céus e da terra é uma e a mesma – mas eu garanto-te que não é (...)

As suas convicções pessoais e o facto de compreender que "uma voz a menos faria diferença" tornam-na receptiva a aceitar o repto que lhe é lançado: "porque é que tu não assumes até ao fim que a tua face é a dos outros e a tua voz pode servir aos que a não têm?" Só que, para isso, terá de abandonar definitivamente a tentação de aproveitar as dúvidas que a assaltam pelo caminho, como justificação para não escrever, como acontecera até então, quando, em certos momentos, dava consigo a pensar:

> Os livros não mudam talvez nada no mundo. Mas não é provavelmente razão bastante para não escrever. Por outras palavras: o facto de eu por vezes pensar que os livros não mudam nada não pode dispensar-me ou impedir-me de escrever?[290]

Numa palavra, não admitir, nunca, a possibilidade de não escrever.

Quinze anos passados, em *Os Teclados*, "a narrativa constitui-se também [para além da "reconstituição da vida de uma rapariguinha no seio de uma família provinciana" e suas "adjacências"] como o lugar de aparecimento de uma teoria sobre a ordenação do mundo, da obra", como diz Linda Santos Costa, no artigo intitulado «A Música das Palavras»[291]. Espaço privilegiado para a explanação dessa teoria (embora, na totalidade da obra, sempre que se fala de música, seja de escrita que se fala) é o segmento abarcando a entrevista da mulher do teclado e as inquietações que as suas palavras despertam na rapariga do outro teclado, jovem pianista, de início leitora reticente, mas que acaba por arrancar a página do jornal, encontrado na sala de espera do dentista, para voltar a pensar sobre o assunto. Ao longo da entrevista, que a rapariga percorre usando alguns dos "direitos inalienáveis do leitor"[292], de início ignorando a fotografia que a acompanha, voltando atrás, saltando colunas, virando a página e procurando os parágrafos do fim, perpassam variadas questões: umas dizem mais respeito à arte literária (o trabalho da escrita, a função das palavras, as relações leitura/sociedade de consumo e autor/leitor, a validade do trabalho literário), outras são de cariz mais filosófico (o sentido do mundo, os valores, as relações entre as pessoas), mas acabam por se revelar indissociáveis das primeiras. Quanto à fragmentaridade da leitura feita por Júlia é um meio de impedir que a entrevista redunde num fastidioso momento da narrativa,

---

[290] *Os Guarda-Chuvas Cintilantes*. p. 120
[291] COSTA, Linda S., «A Música das Palavras», Suplemento **Leituras,** *Público*, 5 de Junho 1999, p. 5
[292] Cf. PENNAC, Daniel, *Como um Romance*, 4ª ed. Porto, Ed. Asa, 1994, p. 7 (Índice)

sugerindo ao mesmo tempo a diversidade e complexidade do assunto, em relação ao qual não são previsíveis respostas definitivas.

Em relação à autora do diário de *Os Guarda-Chuvas Cintilantes*, a mulher de rosto envelhecido, parece ter encontrado um certo apaziguamento, resultante da assunção de uma quantas certezas ou de uma maior conformação com o facto de outras serem menos evidentes. Aceitava, por exemplo, como indiscutível que o teclado do computador fazia parte da sua vida, que estava ligada a ele, isto é, que a sua vida era escrever, independentemente de ter a certeza da validade dessa actividade: "Talvez fosse uma forma de perder o seu tempo e a sua vida (...) Ou também de ganhá-los – o problema é que nunca se sabia. Talvez a verdade fosse ao mesmo tempo as duas coisas"[293]. No entanto, mais adiante,[294] quando questionada sobre a utilidade das suas mãos em comparação com outras, dedicadas a trabalhos mais práticos (conduzir máquinas, transportar pedras, tratar doentes, assentar ladrilhos), já parece mais segura: "Ela vivia debruçada sobre um teclado. Era o seu modo de existir, a sua forma de virtude. Não maior, mas de certeza também não menor que a de outros."

Dando primazia à estética sobre a ética, mostra-se determinada a levar o seu trabalho até ao fim - procurar "atravessar o teclado" para desvendar o seu enigma [295] – estando disposta a fazê-lo sozinha, apesar de reconhecer a vantagem de a tarefa ser colectiva, realizada em nome dos outros. Mas isso só seria possível se as pessoas formassem uma comunidade e ela parece aceitar, com bastante indiferença, a ideia de que "tudo no mundo era fragmentário, as pessoas não formavam comunidades e só havia valores de troca." A mesma resignação transparece na disposição de abdicar das suas ideias acerca da relação ideal autor-leitor e até quase da própria possibilidade de ter leitores[296]. Quando exprime a forma como "gostava" de pensar essa relação (o leitor surgindo como a "outra face" do escritor, reinventando o livro "como o intérprete tocando a partitura. Por vezes numa direcção muito diferente.") a correcção que se vê forçada a fazer de "gostava" para "gostaria" revela bem a consciência da inexequibilidade do seu desejo e a sua passiva aceitação de tal facto: "num mundo em que os valores eram de troca, tudo se tornara de certo modo indiferente. O leitor, como o escritor, tornara-se uma personagem rara –"

O que efectivamente a obceca, portanto, é o trabalho de escrita, que está disposta a levar até ao extremo possível ("A sua vida era aquela, e de certo modo não lhe interessava o cômputo final. Faria o que tinha a fazer e ir-se-ia embora, quando chegasse

---

[293] *Os Teclados*, p. 53. Cf. os termos bastante semelhantes, atrás citados, em que, na p. 119 de *Os Guarda-Chuvas Cintilantes*, a autora do diário se refere à impossibilidade de poder contar com uma verdade absoluta e definitiva.

[294] Cf. *Os Teclados*, p. 55

[295] Cf. *Os Teclados*, p. 56

[296] Cf. *Os Teclados*, p. 55

o fim. Só isso."[297]), embora nem ela própria saiba explicá-lo, considerando-o "uma tarefa desmedida, mas também humilde e perigosa, porque se trabalhava sem rede"[298]. Confirmando a ideia de que as palavras são um simples instrumento (daí a preocupação de esclarecer que, embora ligada ao teclado, em último caso o teclado não existia, era uma simples transparência), a mulher do teclado esforça-se, sem grande resultado, por explicar o sentido da sua busca:

> Ela procurava alguma coisa que não era da ordem das palavras, embora só pudesse transmiti-la em palavras, algo comparável à música, embora não equivalente. Ondas de energia que se organizavam numa determinada estrutura – sim, talvez se pudessem pôr as coisas nesses termos, não sabia ao certo.

E, prosseguindo a comparação com a música, avança para a tentativa de explicar a composição de um romance:

> Havia como na música uma liberdade e um determinismo – a última frase de um romance, por exemplo, estava já contida na primeira. Era sempre o tom que decidia tudo. Uma vez encontrado, tornava-se uma chave. Uma clave. Nos verdadeiros romances o essencial era, até certo ponto, previsível. [299]

Se nem ela própria conseguia explicar o que procurava, que "ondas de energia" eram essas "que se organizavam numa determinada estrutura", se falava do " tom que decidia tudo" num romance, sem dizer como é que ele se alcançava, como poderia Júlia ficar satisfeita com o seu depoimento? Muito menos satisfeita ficou, porém, com a continuação da leitura da entrevista.

As respostas da mulher do teclado ao seu entrevistador, as suas atitudes durante a entrevista (rir, servir café, fumar) e os símbolos de uma vida individual feliz que vê na fotografia (uma mulher de rosto envelhecido, sentada, sem pressa, na sua sala, rodeada de plantas, objectos, livros e fotografias, entre as quais se destaca uma, com crianças na relva e um cão) deixam eco no espírito da rapariga, levando-a, durante o regresso a casa, primeiro, a desejar questioná-la e depois, numa atitude parecida com a de Pip, em relação ao autor, que acusa de escapismo[300], a irritar-se contra ela:

---

[297] *Os Teclados*, p. 56

[298] *Os Teclados*, p. 52. Cf. p. 26 *de Os Guarda-Chuvas Cintilantes* em que a autora do diário exprime o desejo de fugir com o circo e "Dançar com as palavras, fazer acrobacias sobre o arame tenso das palavras, sorrir acenando lá em cima, mas sem cinto de segurança e sempre em risco de cair em queda livre (...)"

[299] *Os Teclados*, p. 52. Este excerto é o contraponto de outro, surgido na p. 48, em que Júlia, satifeita com o facto de as suas ideias sobre a composição musical coincidirem com as do seu professor de piano, as expõe, em termos muito semelhantes aos usados pela mulher do teclado para falar do romance.

[300] Cf. *Os Guarda-Chuvas Cintilantes*, p. 63

> De repente, irritava-se contra aquela mulher que falava com serenidade sobre o vazio, confortavelmente sentada na cadeira, enquanto ela, Júlia, caminhava debaixo de chuva (...)[301]

No entanto, somando tudo, numa óptica relativista, acaba por entender que a do outro teclado fora até esperta em fazer concessões, uma vez que reunia todas as condições para as fazer: conformar-se com a ideia de que "as pessoas não formavam comunidades, tudo era fragmentário e no fundo indiferente, porque todos os valores eram de troca", isto é, ter "uma visão desencantada" da vida, "aceitar tranquilamente o vazio" (ao contrário da autora do diário de *Os Guarda-Chuvas Cintilantes*) "poderia ser suportável, desde que se tivesse uma boa dose de felicidade individual"[302] e a morte não fosse tardar, como a fotografia deixava adivinhar. Mas para uma jovem como ela, aguentar o resto da vida o mundo esvaziado de sentido, era uma ideia insuportável, que lhe deixava a alma tão em carne viva como a gengiva, entretanto acordada da anestesia. Porém, antes de chegar a casa, confrontada com as variadas manifestações da vida urbana[303], que na sua desarticulação, parecem confirmar o estilhaçamento do mundo ("nada tinha a ver com nada, as pessoas estavam desligadas"), Júlia ainda tem tempo para lhe contrapor a sua própria experiência musical: a música provava o contrário, nela "tudo estava ligado a tudo, a música era a arte de ligar." E atreve-se até a imiscuir-se em seara alheia:

> A do outro teclado não podia provar que não havia harmonia na estrutura do mundo, mesmo que ela não fosse sensível nem visível, achou. O trabalho sobre o teclado não era, justamente, deixá-la transparecer?

Se a discussão interior é interrompida pela festa de anos a que vai no dia seguinte, durante algum tempo, porém, as ideias da mulher do teclado continuam a perseguir Júlia. Por vezes, descobre que algumas delas coincidem com as suas, como "a consciência de que o teclado não existia, de que não se tocava com as mãos" [304] outras, porém, parece apostada em contestá-las, como quando, num claro desafio à indiferença da escritora perante o leitor, se imagina a tocar sem estrado, perante um público situado ao mesmo nível e disposto a participar com ela[305].

> O piano era uma enorme caixa preta que ela tinha o poder de abrir, mas não lhe pertencia, era algo comum a todos, ao mesmo tempo que os ultrapassava. E se ela se aventurava a explorar o teclado, sem nunca perder o velho medo de cair dentro dele, os ouvintes corriam com ela o mesmo risco. Era isso o que ouvir significava.

---

[301] *Os Teclados*, p. 58
[302] *Os Teclados*, respectivamente pp. 57, 58 e 59
[303] Cf. *Os Teclados*, p. 60
[304] *Os Teclados*, p. 70
[305] *Os Teclados*, p. 93

As suas certezas são porém abaladas pela lembrança das palavras da do outro teclado, sobre a ausência do sentido de comunidade entre as pessoas e sobre os valores de troca da sociedade, condicionando o público a só desejar comprar horas de divertimento e levando-o a recusar correr riscos. Tais ideias levam-na a reagir de imediato, convicta da sua dignidade, manifestando a sua disposição de nunca se deixar comprar nem manipular a não ser pelo universo: "O mistério do som passava através ela. A misteriosa divisão da corda", mas de novo se sobrepõem as palavras da mulher que já não lhe deixam argumentos para contrapor: "O universo esvaziara-se de sentido, o mundo perdera a transcendência. Não existia milagre em parte alguma." Forçada mais uma vez a aceitar as ideias da romancista e a admitir que o trabalho sobre o teclado, feito com rigor, era talvez a transcendência que restava num mundo deserto, não lhe resta outra possibilidade senão a de, aceitando embora "o nada, o mundo vazio", sentar-se e tocar.

Aparentemente, voltamos ao ponto de partida: escrever, apesar de...

Mas é a própria Júlia, afinal, quem parece já ter feito descobertas que poderão apontar o sentido da escrita.

Ela sabia que, de facto, no mundo deserto, "cada um estava só (...), cada um tinha de ser o seu próprio caminho", embora também fosse possível que , "às vezes, fugazmente, as pessoas se cruzassem – e esse era um momento fulgurante, como se uma luz se acendesse."[306] Acreditar em momentos fulgurantes de comunicação e procurar atingi-los pode ser uma razão para escrever.

Por outro lado, na aula de matemática, onde confirmou aquilo de que já suspeitava, o professor falou-lhe da existência duma harmonia superior que governa o mundo, só perceptível pelo ouvido subtil. É a partir desta convicção que ela levanta a hipótese de o trabalho sobre o teclado (do computador e/ou do piano) consistir precisamente em deixar transparecer essa harmonia.[307] Só que o trabalho de fazer transparecer o cosmos latente sob o aparente caos está reservado a quem tem o ouvido subtil, a quem já sabe a música do universo, mas tem de arranjar maneira de a transmitir, a si próprio e aos outros. E esse é um processo em que é preciso manter-se em equilíbrio na "linha ténue entre o prazer e o sofrimento"[308], como lhe ensinou a sua experiência de se sentar a tocar piano:

> A embriaguês [*sic*] de sentir que dominava a música, a tinha de algum modo na mão, e o desespero de saber que nunca iria agarrá-la, prendê-la entre os dedos para sempre. Apenas, fugazmente, lhe tocava.

---

[306] *Os Teclados*, p. 89
[307] Cf. respectivamente as pp. 72 e 60 de *Os Teclados*
[308] *Os Teclados*, p. 68

Quando pensa em transformar o seu caderno em livro, Januário também sabe que, antes de estar escrito, um livro se deve ler à transparência e que o trabalho da escrita é "forçar as folhas a essa transparência – para ver através delas o que , de algum modo, já lá estava."[309] Só que o desespero por não alcançar a "transparência" foi mais forte do que a certeza do que "já lá estava", fazendo com que se desequilibrasse para o lado do sofrimento e tivesse de desistir de escrever - esse ou qualquer outro livro. Julgando fugir da armadilha das palavras, acaba, afinal, por cair nela, uma vez que é incapaz de reconhecer que o livro "é escrito com algo que transcende as palavras", sendo estas apenas "um instrumento para transmitir uma determinada visão"[310] A sua desistência acaba por privar os outros da possibilidade de atingirem um desses momentos fulgurantes de comunicação em que a harmonia latente sob o aparente caos fugazmente transparece.

A Casa da Cabeça de Cavalo é um livro que representa (mais) uma tentativa de aproximação da transparência e (como nós há muitos outros que o dizem) contém momentos em que ela quase é atingida. Mas, se se levanta a ponta do véu, o enigma não fica totalmente decifrado (e "Essa coisa é que é linda"). Este livro acaba com a desaparição da Casa, mas a ficção promete não se extinguir: há mistérios a desvendar que só serão ditos quando for escrito o Livro cuja totalidade possa ser lida à transparência e, de entre esses mistérios, o mais perturbador é, sem dúvida, o da morte. Tendo ficado sem abrigo, que irão encontrar os habitantes da Casa da Cabeça de Cavalo, nesse descampado escuro, imenso e vazio, em que, de mãos dadas, se põem a andar? Haverá alguém capaz de inventar a palavra viva cuja perenidade consiga vencer a resistência da morte? Para quando, o Livro?

---

[309] *C. C. C.* , p. 50

[310] FERNANDES, Elena, «Teolinda Gersão. A memória do tempo»", entrevista publicada no *Jornal de Letras*, nº 671, 3 de Julho de 1996, p. 17

CAPÍTULO III

DA VELHA ORDEM GEOMÉTRICA À GEOMETRIA DO CAOS

Ser ex-cêntrico, ficar na fronteira ou na margem, ficar dentro e, apesar disso, fora é ter uma perspectiva diferente, que Virginia Woolf (...) já considerou como sendo "alienígena e crítica", uma perspectiva que está "sempre alterando seu foco" porque não possui força centralizadora. Essa mesma mudança de perspectiva, essa mesma preocupação pelo respeito à diferença podem-se encontrar no e dentro do atual discurso teórico pós-moderno.

Linda Hutcheon

Quando se encontram vestígios humanos antigos, são sempre de homens, o Homem de Cro-Magnon, o Homem de Neanderthal, o Homem de Steinheim, o Homem de Swanscombe, o Homem de Pequim, o Homem de Heidelberg, o Homem de Java, naquele tempo não havia mulheres, a Eva ainda não tinha sido criada, depois criada ficou.

Maria Dolores
("antropóloga de formação e feminista por irritação", criada por José Saramago)

1. Uma sociedade mais caótica

O filósofo Theodor Adorno, baseado na sua experiência de vida nos Estados Unidos da América, durante a segunda guerra mundial, profetizou que a rádio e, mais tarde, a televisão produziriam uma homologação geral da sociedade, possibilitando e até favorecendo a formação de ditaduras e governos totalitários capazes de exercerem um controlo exaustivo sobre os cidadãos, mas a realidade viria a revelar-se bastante diferente dos seus vaticínios. Apesar dos esforços em sentido contrário dos monopólios e das grandes centrais capitalistas, os *mass media* acabaram por ser "elementos de una explosión y multiplicación general de *Weltanschauungen*, de concepciones del mundo", contribuindo para a dissolução dos pontos de vista centrais (os grandes relatos de que

fala Lyotard em *A Condição Pós-Moderna*). Quem defende estas ideias é Gianni Vattimo, numa conferência intitulada «Posmodernidad: Una sociedad transparente?»[311], proferida num simpósio sobre a Pós-Modernidade realizado no início dos anos 90. Segundo Vattimo, esses meios de comunicação caracterizam a sociedade pós-moderna não como uma sociedade mais "transparente", mais consciente de si, mais "ilustrada", mas como uma sociedade mais complexa, mais caótica até.

Na nossa situação de existência moderna tardia, a realidade não se pode entender como "el dato objetivo que está por debajo, más allá, etc., de las imágenes que de él nos dan los medios de comunicación" (uma realidade sólida e estável), mas sim como "el resultado de cruzarse y «contaminarse» (en el sentido latino) las múltiples imágenes, interpretaciones, re-construcciones que distribuyen los medios de comunicación en competencia mutua y, desde luego, sin coordinación «central» alguna."[312]

Segundo Vattimo, nesse "relativo «caos» residen nuestras esperanzas de emancipación."[313] , uma vez que o ideal de emancipação deixa de ser o da consciência perfeita de quem sabe como estão as coisas, passando a ser o de desenraizamento (*dépaysement*), libertação das diferenças, dos elementos locais, a que propõe chamar o "dialecto"[314]. O mundo da comunicação generalizada dá voz a uma multiplicidade de racionalidades "locais"- minorias étnicas, sexuais, religiosas, culturais e estéticas - que tomam a palavra contra a ideia de que só existe uma "racionalidade central" da história e uma forma verdadeira de humanidade digna de realizar-se, e este é um dos factores determinantes da passagem da nossa sociedade à pós-modernidade. [315]

1.1 Racionalidades "locais" *versus* "racionalidade central"

A literatura tem também uma palavra a dizer na afirmação dessas racionalidades "locais" e Teolinda Gersão, ao longo da sua obra, sempre tem manifestado vivo empenhamento na concretização desse objectivo. Através da sua interpelação *do status*

---

[311] VATTIMO, G. , «Posmodernidad: una sociedad transparente?», VATTIMO, G. y otros *En torno a la Posmodernidad*, Barcelona, Anthropos, 1991, pp. 9-19 . Da mesma opinião que Vattimo é Francis Fukuyama, quando, em entrevista intitulada "Reflectindo sobre o fim da História dez anos depois", publicada na p. 12 da edição de 17 de Julho de 1999, do jornal *Público*, a propósito da revolução da tecnologia da informação que levou o telefone, fax, rádio, televisão e Internet aos lugares mais remotos da Terra, afirma o seguinte: "Estas mudanças dão autonomia aos indivíduos e são profundamente democratizadoras a muitos níveis."

[312] VATTIMO, G. y otros, *op. cit.*, 1991, p. 15

[313] VATTIMO, G. y otros, *op. cit.*, 1991, p. 13

[314] No seguimento da sua exposição, Vattimo lembrará que a emancipação não consiste apenas na manifestação do que cada um é "de verdade", mas na consciência da historicidade, contingência, limitação de todos os sistemas, começando pelo de cada um. "Si, enfin de cuentas, hablo mi dialecto en un mundo de dialectos, seré también consciente de que no es la única lengua, sino cabalmente un dialecto más entre otros muchos"

[315] VATTIMO, G. y otros, *op. cit.*, 1991, p. 15-17

quo, com o objectivo de o alterar, a autora partilharia assim, nesta e nas restantes obras, com muitos outros escritores, a crença na capacidade libertadora da arte relativamente a formas de opressão política e social. Tal facto distanciá-la-ia do Pós-Modernismo, se nos ativermos ao que alguns críticos afirmam acerca da tendência pós-moderna para a indiferenciação axiológica, expressa através da fórmula "nothing matters, anything goes". Cumpre, porém, acrescentar que esta visão do Pós-Modernismo não é partilhada por todos os analistas e críticos, já que, conforme distingue Barry Smart, há os "que o concebem como uma cultura do ecletismo [sic], que celebra o *status quo*, e aqueles que defendem que existe um pós-modernismo alternativo, «que procura desconstruir o modernismo e resistir ao *status quo*» (Foster, 1985: XII). Em resumo, a oposição entre um pós-modernismo afirmativo e um pós-modernismo crítico, ou entre um «pós-modernismo de reacção» e um «pós-modernismo de resistência».»[316]

Assim, quando a criada Badala afirma: "Um dia [as mulheres] abririam a porta da Casa e sairiam. Não ficariam presas, enlouquecendo como aquelas"[317], a sua profecia poderá ser integrada num pós-modernismo crítico ou de resistência, marcado pelo inconformismo que, em *A Casa*, não se limita, aliás, a questionar a discriminação da mulher, mas estende a sua intervenção a outras frentes em que a "diferença" é atropelada pela ordem tradicional. E nisso se distingue da "grande narrativa" das Luzes, como afirma Barry Smart:

> Torna-se agora necessário [...] reconhecer que todas as lutas sociais são lutas parciais e que os seus objectivos são emancipações específicas e não «a emancipação global da humanidade»; que a pluralidade de lutas se encontra, por sua vez, correlacionada com a proliferação de posições que se encontram, elas próprias, articuladas de forma complexa; [...][318]

2. A velha ordem geométrica – o domínio do centro

Embora os factos diegéticos de *A Casa da Cabeça de Cavalo se* situem no século XIX e não na actualidade, a forma como são tratados procura tirar do passado uma lição para o presente, apontando ironicamente para o abalo das estruturas absolutistas e patriarcais, simbolizadas essencialmente nos princípios políticos e familiares de Duarte Augusto, cujo poder centralizador é seriamente questionado, ao longo da narrativa. Representando a velha ordem geométrica, terrível mas securizante, Duarte Augusto tudo fará para a defender das investidas daqueles que procuram fazê-la ruir, minando-a pela base.

---

[316] SMART, Barry, *A Pós-Modernidade*, Lisboa, Publicações Europa-América, 1993, p. 22
[317] *C. C. C.* , p. 213
[318] SMART, Barry, *A Pós-Modernidade*, Lisboa, Publicações Europa-América, 1993, p. 33

2.1 Duarte Augusto – o centro do círculo familiar

Em virtude das suas ideias e das suas tentativas de perpetuar os valores do mundo velho, Duarte Augusto ocupa um lugar central, relativamente ao conjunto das personagens da novela. A ele se aplica, com toda a propriedade, a afirmação de Roland Bourneuf e Réal Ouellet [319], só que, como se verá, a sua posição e ligação às restantes personagens virá a revelar-se nefastamente central:

> A personagem de romance (...) é indissociável do universo fictício a que pertence: homens e coisas. Ela não pode existir no nosso espírito como um planeta isolado: está ligada a uma constelação e só por ela vive em nós com todas as suas dimensões.

A solenidade dos seus dois nomes, o segundo dos quais retoma o cognome atribuído a Octávio[320] e que, daí em diante, foi adoptado pelos todo-poderosos imperadores romanos, condiz com o perfil do *pater familias* cujo temperamento e actuação fazem dele o símbolo da tirania, não admirando, pois, que, salvo raríssimas excepções, surja em oposição às restantes personagens, em grande parte dos casos, mulheres.

Mas o que se passa relativamente à intencionalidade do nome atribuído à personagem situada no centro da família estende-se, como veremos, à generalidade dos nomes das restantes personagens do romance, constituindo um dos modos através dos quais o texto afirma a sua ficcionalidade. Começando pelo apelido da família da Casa da Cabeça de Cavalo, verifica-se que nunca é mencionado, o mesmo se passando, aliás, com o de Filipe, apesar de várias vezes se fazer referência a ele, como acontece, por exemplo, após a cerimónia do casamento, quando se refere que o francês "molhou a pena no tinteiro de prata e assinou o nome que também ela [Maria do Lado] iria escrever a seguir e lhes seria doravante comum".[321] Movido pelo seu ódio contra o genro, Duarte Augusto chega mesmo a pensar escrever no testamento que proibia aos descendentes usarem esse "nome estrangeiro e ladrão", mas o seu machismo é mais forte do que a fúria e não tem outro remédio senão aceitá-lo:

> Mas ser a mulher a determinar o nome era demasiado absurdo, reflectiu. Mesmo quando o nome em questão era o seu e a mulher sua filha, era o nome do

---

[319] BOURNEUF, R. e OUELLET, R., *O Universo do Romance*, Coimbra, Liv. Almedina, 1976, p. 199

[320] É curioso verificar-se que na narrativa de Teolinda Gersão, *Os Teclados*, o tio da protagonista, que se caracteriza igualmente como o chefe de família autoritário, se chama Octávio. Por uma espécie de vingança contra a sua prepotência, jogando com a paronímia, a sobrinha passa a chamar-lhe, interiormente oitavo, reflectindo no significado da palavra: "Um oitavo não era nada, só uma parte pequena – oh tão pequena – de qualquer coisa."(cf. p. 37)

[321] *C. C. C.* , p. 103

> homem que se devia sobrepor. Por muito odioso que lhe fosse aquele nome aventureiro e intruso.[322]

Nem mesmo quando o aportuguesamento desse nome é referido, por razões que são propositadamente deixadas em dúvida, ele é divulgado.[323]

No caso de Filipe, ver-se-á adiante, esta ausência do nome de família poderá ser atribuída ao tratamento da personagem, resultante de um processo evolutivo, que Nathalie Sarraute expõe nos seguintes termos em *L'ère du soupçon* [324]:

> Voilà pourquoi le personnage n'est plus aujourd'hui que l'ombre de lui-même. C'est à contre-coeur que le romancier lui accorde tout ce qui peut le rendre trop facilement repérable: aspect physique, gestes, actions, sensations, sentiments courants, depuis longtemps étudiés et connus, qui contribuent à lui donner à si bon compte l' apparence de la vie et offrent une prise si commode au lecteur. Même le nom dont il lui faut, de toute nécessité, l'affubler, est pour le romancier une gêne.

Duarte Augusto e as restantes personagens da novela afastam-se menos da personagem tradicional, sendo mais solidamente caracterizadas, mas a ausência do nome de família pode apontar para uma generalização, tornando a família da Casa da Cabeça de Cavalo paradigmática do seu contexto histórico-social.

Embora não se conheçam os seus apelidos, as personagens do romance têm nomes próprios, mas, nesse campo, ocorrem outros factos também dignos de nota: por um lado, os nomes das personagens que se tornam narradores da história dos antepassados apresentam-se por ordem quase alfabética (**B**enta, **C**armo, **E**rcília, **H**orária, **I**nácio, **J**anuário) reforçando a tendência para a apresentação de séries, presente noutras facetas da obra, por outro, personagens apenas aludidas, sem qualquer participação na acção, são detentoras de nomes em que o fonema [m] surge recorrentemente, como que chamando a atenção para a inexistência de qualquer distinção importante entre elas: **M**ôr, **M**afalda, **M**aria **M**áxima, He**m**itério, Guilher**m**e, Lolinha **M**acedo, Ti**m**óteo José.

O que se passa relativamente ao segundo nome de Duarte Augusto repete-se relativamente aos nomes próprios de outras personagens da novela - ao contrário da ficção tradicional em que havia o cuidado de disfarçar a sua existência puramente verbal, atribuindo-lhes nomes "convincentes", ocorre essencialmente o terceiro dos casos enumerados por Patricia Waugh, a propósito da forma como a metaficção trata esse problema:

> Metafiction (...) aims to focus attention precisely on the problem of reference. Here, proper names are often flaunted in their seeming arbitrariness or

---

[322] *C. C. C.*, p. 112
[323] *C. C. C.*, p. 76
[324] SARRAUTE, Nathalie, *L'ère du soupçon*, Paris, Editions Gallimard, Col. Folio / Essais, 1987, p. 75

> absurdity, omitted altogether (as in Nathalie Sarraute's work), or placed in a overtly metaphorical or adjectival relationship with the thing they name.[325]

De facto, grande número dos nomes escolhidos ostenta o controlo arbitrário do escritor sobre as suas criaturas, como acontece com os das três filhas de Duarte Augusto, solteiras em 1834. É a própria Maria do Lado que se encarrega de estabelecer a relação do seu nome com o sofrimento que sempre a acompanhou ao longo da vida:

> (O sofrimento, pensava nessa época Maria do Lado, olhando-se com desgosto no espelho, era algo que lhe vinha do berço, como o nome, que evocava o sofrimento de Cristo, o lado trespassado pela lança, as gotas de sangue e suor correndo). [326]

Já o da irmã mais nova, Virita, é um hipocorístico que, embora o texto não refira tal associação, pela sua leveza, podia até evocar uma dança popular portuguesa. Quanto ao nome de Eugénia, se atendermos à sua etimologia, surge em antífrase com as características da personagem, uma mulher de saúde débil, sempre em risco de sucumbir a um ataque de asma.

A religiosidade beata da prima Céu, a organização e método de Horária, a pureza e transparência de Cristalina, a irmã do padre, a verbosidade e o tom de voz de Badala, a alegria de viver de Gaudêncio, namorado de Carlota, a identidade do nome de Filipe com o da sua "antepassada"(?) Filipa Rapada (e a própria ligação de Filipe, cujo nome significa "amigo de cavalos", com a família da Casa da Cabeça de Cavalo) são traços que os nomes deixam adivinhar facilmente:

> In metafiction such names remind us that, in *all* fiction, names can describe as they refer, that what is referred to has been created anyway through a "naming" process.[327]

No caso do padre e do bispo, a ausência de nome próprio aponta claramente para o estatuto de personagens tipo, na sua qualidade de esteios de reforço do poder patriarcal.

Mas regressemos a Duarte Augusto, em torno do qual, como se viu, gravitam muitas das outras personagens da novela.

2.1.1 O tirano assumido

A frase com que abre o capítulo 9, intitulado "Retrato de Duarte Augusto e de Umbelina" resume com fidelidade a sua maneira de estar: "Duarte Augusto vivia contra

---

[325] WAUGH, Patricia, *Metafiction. The Theory and Practice of Self-Conscious Fiction*, London and New York, Routledge, 1993, p. 93

[326] *C. C. C.*, p. 81

[327] WAUGH, Patricia, *Metafiction. The Theory and Practice of Self-Conscious Fiction*, London and New York, Routledge, 1993, p. 94

o mundo, na convicção inabalável de que o mundo girava contra ele (...)"[328]. Dotado de génio irascível e de espírito de contradição, considerava-se o único detentor da verdade.

A vítima mais directa da tirania exercida sobre quantos o rodeavam foi a sua própria mulher, Umbelina, a qual, tendo embora dado conta das suas oscilações de humor, durante o namoro que aconteceu através de cartas, devido ao facto de ela habitar numa serra de difícil acesso, acreditou que o seu amor por aquele jovem bonito e rico acabaria por mudá-lo. A sua esperança veio a revelar-se infundada pois a "distorção delirante" do real, operada pela mente do marido, converteu-a em bode-expiatório, levando-a a morrer esmagada pela culpa que, a propósito de tudo e de nada, ele lhe atribuía.

A situação que melhor exemplifica a sua actuação para com a mulher é aquela em que, movido pelo ciúme doentio e pelos seus preconceitos contra as mulheres, consideradas todas perversas e falsas, a espancou brutalmente, só dias depois vindo a compreender que Gaudêncio não a cortejava a ela, mas a sua irmã Carlota [329]. No monólogo interior em que rememora os factos, descarta a responsabilidade do seu acto precipitado e emocional e consegue inverter a situação, acusando Gaudêncio de ser o autor moral ... e até material da agressão que praticou: "Vistas bem as coisas, tinha sido Gaudêncio a desancar Umbelina" e, mais adiante, "Bater assim, numa pobre criatura indefesa, só mesmo um desalmado como Gaudêncio"[330].O pretendente da irmã é sucessivamente acusado de ser um "poço de egoísmo", "uma besta", de se ter portado "como um bruto", de ser "cobarde e mentiroso", ao mesmo tempo que ele próprio, Duarte Augusto, surge como o "único inocente", "o único verdadeiro e autêntico da cena" numa comédia em que todos estavam combinados contra ele.[331]

Se tivermos em conta as ideias que proclama e o registo de língua em que o faz ("Com ele, mulheres era como dizia o povo: rédea curta e porrada na garupa"[332]) já não admira que as suas atitudes em relação a Umbelina apenas se distingam das do seu criado Cavês em relação à respectiva mulher, pelo facto de nunca ter dado mostras de arrependimento da agressão, remetendo as culpas para Gaudêncio, ao passo que Cavês se revela de certa forma arrependido, procurando remediar os efeitos da sua brutalidade:

> Como daquela vez em que tinham ido à feira vender os bácoros e ela gastara o dinheiro de dois deles no enxoval da filha: dera-lhe tantas que depois se afligira e ele mesmo a esfregara com vinagre no mesmo sítio onde lhe coçara as costas. Coitada, agora já lá estava.[333]

---

[328] *C. C. C.* , p. 85
[329] Cf. cap. 16 de *C. C. C.* , pp. 157-161
[330] *C. C. C.* , pp. 159 e 160 respectivamente
[331] *C. C. C.* , pp. 158-159
[332] *C. C. C.* , p. 187
[333] *C. C. C.* , p. 196

Agravando as consequências do seu acto, o narrador Januário admite a possibilidade de a irritação e a secreta vergonha que sentiu por ter agredido Umbelina terem contribuído para a sua atitude irredutível, quando Gaudêncio lhe pediu a irmã em casamento, remetendo qualquer hipótese de anuir ao pedido para o momento em que ele voltasse " rico e honrado das Américas".

No entanto, a condição imposta revela o peso do estatuto sócio-económico do pretendente, na sua recusa, e a forma como abusa de um poder apenas baseado na tradição patriarcal. Armado em defensor (do dote) da irmã, por ele considerada uma "leviana atoleimada", condena-a a esperar toda a vida, à janela, o regresso de um homem que acabará por não voltar.

Embora sem efeitos tão avassaladores (pelo menos aparentemente), na mesma linha se pode ler o domínio psicológico exercido pelo padre da Vila sobre a irmã Cristalina, que a levava a obedecer-lhe e a admirá-lo cegamente, dedicando a sua vida a servi-lo com fidelidade. Assim se explica a sua aflição pelo facto de ter de encobrir do irmão a preguiça de Gaudêncio, durante um verão que ele passou em sua casa, dispondo desses dias de férias como um rei, apesar de não passar de um desempregado sem futuro à vista.[334]

Depois de ter destruído materialmente a vida da mulher e moralmente a da irmã, Duarte Augusto será ainda responsável pela infelicidade das suas filhas Maria do Lado e Virita.

Mesmo o que poderia restar nele de um lado humano é como que destruído pela sua ideologia dominadora e machista. Assim, a enorme alegria pelo nascimento do primeiro neto que o leva a acariciar a criança e sorrir-lhe e, depois de a parteira sair, a abrir uma garrafa de vinho do Porto, limpando os olhos de comoção, apenas se deve ao facto de se tratar de "uma criança homem, para continuar a Casa"[335], um misto de compensação e de vingança pelas cinco vezes em que tivera de fingir alegrar-se pelo nascimento das filhas.

De igual modo, apesar de "um amor cheio de cumplicidade e de admiração contida pela filha mais velha"[336] que, desde menina, dedicava a sua existência a tentar granjear o afecto e admiração do pai, Duarte Augusto vivia a sua relação com ela de uma forma muito especial: "Nem era preciso entre eles ternura nem palavras – sabiam que eram companheiros e partilhavam um mesmo destino. Aguentando o que nele havia de solidão e amargura"[337]. Por isso, Duarte Augusto se insurge contra um sonho em que a filha lhe aparece, com seis ou sete anos, chorando por ele lhe estragar sempre as surpresas que ela lhe preparava e ele a consola com afagos e palavras, para, na vez

---

[334] Cf. *C. C. C.*, p. 143
[335] *C. C. C.*, p. 194
[336] *C. C. C.*, p. 95
[337] *C. C. C.*, p. 98

seguinte, voltar a fazê-la chorar, como se se tratasse de uma luta em que uma não desistia de conquistar e o outro de magoar. Se bem que incomodado pelo sonho, a forma como Duarte Augusto se tranquiliza ao concluir que era falso, é bem reveladora da total inversão de valores operada pela sua mente: "ele nunca a abraçara, nem lhe afagara assim a cabeça. Aquilo não tinha nada de real."[338]

É a sua tirania ilimitada, aliada à insólita forma de amor pela filha mais velha, que o leva a dispor da vida das pessoas como se da sua se tratasse, maquinando secretamente o casamento dela com o francês. Pretendendo regular a justiça à sua maneira, procura, assim, compensar Maria do Lado da sua inferioridade, ao nível da beleza física, em relação a Virita. A precipitação da tomada de decisão, resultante de uma ideia que lhe surge no momento preciso em que vai expulsar Filipe devido à sua ousadia em lhe vir pedir Virita em casamento, e que o faz cair "para trás na cadeira, fulminado de espanto e certeza"[339] acabará, como já tivemos oportunidade de referir, por destruir também a vida das filhas e talvez até a do próprio Filipe.

Numa óptica de análise estrutural, poderá dizer-se que, relativamente aos factos que se prendem com a situação de triângulo amoroso gerada pela decisão de Duarte Augusto, Filipe, o protagonista, age para alcançar o objecto do seu amor (Virita), pedindo-a em casamento ao pai. Este, surgindo, simultaneamente, como antagonista (obstáculo) e destinador (espécie de árbitro dirigindo a acção e atribuidor da desgraça), impede a concretização do desejo, impondo-lhe inesperadamente a filha mais velha.

2.1.2 O agente do destino

Mas se Duarte Augusto surge, de forma premeditada, no papel de destinador, não deixa de ser também uma espécie de emissário do destino, ideia que poderá ser sustentada pelos indícios que a narração não se cansa de espalhar, em torno de Filipe, desde o seu aparecimento. A chegada do francês à Vila, propiciadora do conhecimento das duas irmãs, resulta de um facto fortuito que faz com que ele, desembarcado do vapor, encontre Floriano "por acaso"[340]. Durante a viagem para o Solar da Mó que Chora, é visível o desagrado de Filipe relativamente à situação em que se encontra, como se a sua presença ali não tivesse resultado de um acto de vontade própria, mas lhe fosse imposta:

> Numa tarde em que dormitavam ambos na liteira, Filipe, no momento em que caía no sono, deu consigo a enfurecer-se contra aquela viagem que nunca mais acabava e cada vez mais lhe parecia um rapto, disse Carmo. (...)

---

[338] *Idem, ibidem*
[339] *C. C. C.* , p. 99
[340] *C. C. C.* , p.61

Estava preso dentro de uma gaiola, sentiu, disse Ercília.[341]

A mesma sensação de estar prisioneiro reaparece ao longo do relato do sonho que o sobressalta dentro da liteira, no qual é desafiado primeiro pelo parente do seu "sócio" Chandeigne e depois pelo próprio Chandeigne, sendo impedido de abrir a porta e saltar, enquanto a liteira prossegue inexoravelmente o seu caminho. Condizendo com a situação, a paisagem que o rodeia no sonho não augura nada de bom:

> Lá fora, por detrás das grades contra as quais ele batia furiosamente com os punhos, os campos escureciam, como se pesasse sobre eles uma nuvem negra, e um vento de mau agouro agitava as árvores.[342]

Na nova versão da chegada do francês, apresentada no capítulo 7, apesar de não haver certezas quanto ao tipo de negócios tentados por Filipe e Chandeigne em Lisboa, a sua pouca sorte é, no entanto, apresentada sem sombra de dúvidas: "o vento da fortuna não soprou nunca a seu favor"[343]. A própria altercação com Chandeigne poderá ser vista como uma maquinação do destino, empurrando-o para a Casa da Cabeça de Cavalo.

No dia da festa oferecida na Casa, para a qual é convidado, pouco depois da sua chegada, Filipe, como era habitual com os outros convidados, mostra-se rendido aos encantos de Virita e dança quase sempre com ela, só que por trás dos próprios encantos da menina, uma outra força que os arrasta para os braços um do outro parece não ser também de desprezar:

> A noite em que Filipe chegou não foi diferente, disse Januário. Como se tudo já estivesse de antemão previsto, ele escolheu-a entre todas e foi quase sempre o seu par.[344]

A partir daí, contrariando os maus ventos que habitualmente sopravam para Filipe, a aproximação reforça-se, levando a crer que tudo correrá pelo melhor. Só que a acção do destino adverso não se faz esperar e, servindo-se da mediação do pai tirano, desaba sobre ele, num momento fulcral da sua existência, apanhando-o desprevenido e retirando-lhe lucidez para reagir. Quando, ao cair da tarde do dia aprazado para a boda,[345] vê Maria do Lado, vestida de noiva, descer a escada em vez daquela que ele tinha pedido em casamento, a sua perturbação não lhe permite fugir, acabando por ser arrastado a protagonizar uma acto "que não tinha relação com ele". O tempo durante o qual Maria do Lado desce a escada permite-lhe, contudo, recobrar alguma consciência e fazê-lo pensar, se bem que hesitantemente, que "também ela era um destino afinal possível". Quando, segundos depois, que se lhe afiguram uma eternidade, ela acaba de

---

[341] *C. C. C.* , p. 64
[342] *C. C. C.* , p. 65
[343] *C. C. C.* , p. 68
[344] *C. C. C.* , p. 83
[345] Cf. *C. C. C.* , pp. 102-103

descer a escada, Filipe deixa que as circunstâncias se apoderem dele, levando-o a decidir aceitar o impensável: "Era o destino, aceitou". Firmando a aceitação com a assinatura do nome antes do de Maria do Lado, num grande livro que lhe estenderam, na capela, depois da cerimónia do casamento, não admira, contudo, que a sua mão, ao assinar, ainda lhe pareça "estranha, hesitante, fantasmática".

2.1.3 O gerador do triângulo amoroso

A estranheza e hesitação de Filipe têm plena justificação, pois Maria do Lado e Virita, respectivamente a mais velha e a mais nova das meninas da Casa, são personagens marcadamente antagónicas e o facto de a mais velha lhe ser imposta como mulher, em vez da mais nova, contraria completamente as suas expectativas. A insólita imposição de Duarte Augusto só poderia ter um efeito – a geração, no interior do círculo familiar, de um triângulo amoroso que, devido à dissemelhança das duas irmãs, classificaríamos como escaleno.

Porém, cumpre desde já acrescentar que, apesar de essa dissemelhança poder fazer supor que uma irá sobrepor-se à outra, nenhuma delas, devido à sua submissão aos valores sociais predominantes, se realiza na vida. Para além de serem as protagonistas do triângulo amoroso que alimenta a intriga, assumem, como modelos femininos a recusar, um papel muito importante na veiculação ideológica, relativamente ao desejável estatuto da mulher na sociedade.

2.2 Duas irmãs – os pés ou as mãos?

Quando Filipe chegou à Vila, das cinco filhas de Duarte Augusto, duas já estavam casadas e Eugénia sofria de ataques de asma, únicas ocasiões em que era visível, embora, mesmo assim, desaparecesse no meio do fumo dos papéis fumigatórios azotados. A sufocação de que padece pode ler-se metaforicamente como a da generalidade das mulheres da sua época e classe social, no ambiente doméstico em que eram enclausuradas. A sua pouca importância ao longo da narrativa é, logo à partida, indiciada pela apresentação que Januário faz dela:

> Dir-se-ia que vivia entalada entre Maria do Lado e Virita, sem se parecer com nenhuma, mas também não achando caminho próprio, como se na vida as irmãs representassem, cada uma a seu modo, os únicos papéis possíveis, e não sobrasse mais nenhum para si própria.[346]

[346] *C. C. C.* , p. 78

E o mesmo Januário, prolongando a metáfora teatral, não se coíbe de adiantar o seguinte, sobre as irmãs solteiras de Eugénia: "Esses papéis, antagónicos, é verdade que ambas os representavam com minúcia".

Seguindo as regras do romance realista-naturalista, estas duas personagens vão ser apresentadas pelos narradores, antes de estes passarem ao desenvolvimento dos factos diegéticos, daí que o capítulo 8, intitulado "Retrato de Maria do Lado e de Virita", se encarregue dessa caracterização, física e psicológica, como os capítulos 6 e 7 já o tinham feito em relação a Filipe, embora, neste caso, afastando-se claramente dos cânones realistas, devido à diversidade de versões apresentadas sobre ele.

A alternância dos segmentos relativos a cada uma das irmãs, ao longo do capítulo 8, contribui, de forma decisiva, para acentuar o seu antagonismo.

O nome da mais velha, Maria do Lado, apontando, como se viu, para a ideia de sofrimento, condiz com o tipo de vida que lhe coube em sorte.

O desgosto com que se olhava ao espelho resultava, sem dúvida, da imagem pouco lisonjeira que este lhe devolvia, pois além de pequena e feia, em 1834, com apenas vinte e oito anos, já algumas rugas e cabelos brancos manifestavam a sua presença. Note-se, porém, que o retrato físico é muito pouco pormenorizado, limitando-se à indicação da altura (pouco mais de metro e meio) e à referência aos bandós, debaixo dos quais escondia os cabelos brancos, apertando-os mais.[347]. Mais adiante, no início do capítulo 18 referem-se ainda "o cabelo crespo, as mãos gretadas e os vestidos severos que usava sempre"[348], motivos que, aliados à consciência da sua inferioridade intelectual, a levam a desistir da ideia de competir com a irmã, através da imposição da sua presença, durante as lições de francês que Virita se lembrou de ter com Filipe.

Quanto à irmã, Virita, a sua vida decorria alegremente, colhendo nos olhos dos outros "uma imagem sorridente de si mesma"[349], pois "crescia, esguia e alta, graciosa também, como uma flor a que regassem os pés."[350]. Sobre ela, porém, pouco mais se sabe, concretamente, para além das referências à "mãozinha leve", à "cintura fina", ao "tornozelo branco" e aos "olhos grandes de boneca"[351], traços típicos da beleza romântica. A sua graciosidade contrastava com a postura empertigada de Maria do Lado, assumida como que para compensar a pequena estatura, facto que, aliado ao ar severo da cabeça , era acentuado pelo ar autoritário com que tratava toda a gente.

No plano psicológico, as duas irmãs também se opunham completamente. A mais velha habituara-se a substituir o prazer pelo dever, a ponto de este vir quase a constituir um prazer. Exigindo, depois da morte da mãe, substituí-la no governo da Casa, procura,

---

[347] *C. C. C.* , p. 79
[348] *C. C. C.* , p. 167
[349] *C. C. C.* , p. 81
[350] *C. C. C.* , p. 79
[351] Cf. , respectivamente, pp. 83, 109 e 170 de *C. C. C.*

através da perfeição com que executa as tarefas domésticas, conquistar a admiração e a aprovação, primeiro do pai e, mais tarde, do marido. Para se assumir como dona da Casa tem de travar uma luta com Badala, pretendente ao exercício da função, mas que, por fim, abdica da sua pretensão, concentrando a atenção e afecto em Virita, apesar de jurar que ama igualmente todas as meninas da Casa. Por sua vez, Maria do Lado, embora a irmã constitua para si "uma inesgotável fonte de amargura", obriga-se a esquecer o ciúme e a tratá-la como mãe. Quanto à mais nova, concentra na sua própria pessoa os cuidados e a atenção que a irmã dedica à Casa, caracterizando-se pela futilidade e despreocupação. A referência ao facto de que as suas "mãos cuidadas, mantidas ociosas, não tinham outro objectivo senão tocar ao de leve nas dele [Filipe]"[352], reforça o contraste com as de Maria do Lado, "gretadas" em resultado dos trabalhos domésticos a que incessante e obsessivamente se dedicava.

A actuação das duas meninas durante as festas da Casa, a primeira ocupando-se dos preparativos e dos convidados, como se já tivesse passado a altura de se divertir, e a segunda só pensando em dançar e seduzir, para além de as confirmar como personagens tipo, é também reveladora das diferenças que as separam.[353]

Por essa altura, para Badala, Virita era a menina com mais predicados das redondezas, sobretudo a mais bonita, e sonhava "que um dia, quando ela crescesse, o mundo inteiro se abriria a seus pés." Por sua vez, Virita, consciente da sua beleza e amante da vida, partilhava essa visão sorridente do mundo, como se a beleza e a juventude pudessem durar para sempre:

> Assim avançaria sempre pela vida fora, acreditavam ambas, com sapatos de seda e pés ligeiros, colhendo afeição como um direito.[354]

A recorrência do lexema "pé", nos dois últimos excertos transcritos, não é uma facto irrelevante. Aliás, já na comparação do crescimento de Virita com "uma flor a que regassem os pés" o mesmo lexema fez a sua primeira aparição. Ao longo da obra a alusão aos pés da personagem, bem como ao requintado calçado que usa, torna-se um traço emblemático carregado de significado, por vezes associado ao tema da dança. É assim que, na descrição das festas, o narrador se detém nos seus momentos de repouso das fadigas da valsa:

> (...) sentava-se com um leve suspiro na cadeira mais funda que encontrava. O vestido espalhado em volta como uma moldura, abanando com o leque a face corada e cruzando ligeiramente as pernas para aliviar, um após outro, os pés que balançavam em sapatos de verniz com fivelas de prata.
>
> Mas antes que tivesse tempo de descansar mais que um pé, já o mesmo ou outro par a procurava (...) [355]

---

[352] *C. C. C.*, p. 109
[353] Cf. *C. C. C.*, pp. 82-83
[354] *C. C. C.*, p. 81-82

A leveza dos pés, aliada à finura e/ou ao requinte dos sapatos que usa, conotam, indubitavelmente, a alegria e facilidade da existência da personagem, sugerindo, por outro lado, que ela mal parecia assentar os pés na terra.

A sua felicidade veio, porém, a sofrer um rude golpe quando Duarte Augusto anunciou à Casa que Filipe pedira Maria do Lado em casamento, mas, ao passo que ela, incapaz de enfrentar o pai, adoeceu e nunca mais ninguém a viu até ao dia do casamento da irmã, foi Badala, quem manifestou ruidosamente a sua discordância.[356]

Virita passa, assim, também, pela fase de "quase total aniquilamento" que Isabel Allegro de Magalhães[357] detectou nas mulheres dos dois primeiros romances de Teolinda Gersão, excepto em Lídia de *O Silêncio*. A sua tentativa de suicídio[358], atirando-se da janela, na noite de núpcias da irmã, revela o estado depressivo em que se encontra, do qual virá, porém, a recompor-se, quando luta por Filipe, disputando-o a Maria do Lado, para voltar a recair, quando se apercebe de que esta vai ter um filho. Por essa altura[359], a supremacia habitual inverte-se: o corpo desabitado de Virita parece diminuir de tamanho, enquanto o da irmã dá a impressão de ocupar o seu espaço.

No momento em que se prepara para se atirar da janela[360], atraída pelo escuro hipnotizador, o motivo do "pé" volta a fazer a sua aparição, sucedendo quase de imediato à alusão aos "sapatos brilhantes, com um laço" que Virita usara durante a cerimónia do casamento da irmã mais velha e anunciando a sua (imaginada) transformação em boneca de pano. Indo buscar uma cadeirinha de palha, o gesto de subir

---

[355] *C. C. C.* , p. 83

[356] Cf. *C. C. C.* , p. 99

[357] MAGALHÃES, Isabel Allegro de, *O tempo das Mulheres*, Lisboa, Imprensa Nacional – Casa da Moeda, 1987, p. 447

[358] O tema do suicídio, atirando-se da janela, nomeadamente, é também recorrente na obra de Teolinda Gersão. Em *O Silêncio*, Lavínia, a mãe da protagonista, desencantada da vida, concentra a sua atenção numa planta anã, que bem pode simbolizar a sua própria existência, até que, um dia, para espanto de todos, "abre a janela do quarto e empurra o vaso do peitoril". (cf. p. 101) Lavínia acabará por se matar, tomando comprimidos, forma de suicídio em que tanto Hortense como Clara de *Paisagem* pensam insistentemente, chegando a última a fazer uma tentativa da qual é salva pela primeira. Em *O Cavalo de Sol*, é Vitória quem salta da janela, não se sabe bem se para escapar à sova que as criadas lhe deram quando descobriram a sua relação clandestina com Amaro, se para pôr termo à existência, facto que acaba por não ocorrer. (cf. p. 126). Em *Os Guarda-Chuvas Cintilantes*, a mulher que vai visitar Ana Maria, habitante de um arranha-céus, acomodando-se à eficiência da rotina burguesa, ao mesmo tempo que envelhece e sente o perigo das janelas, tem a certeza de que, "se ela fosse Ana, poria um pé no parapeito e saltaria". A janela surge-lhe convertida numa obsessão de que não pode defender-se: "Até que ela punha um pé no parapeito e o outro pé no espaço e caía para fora - a janela como saída, o gesto libertador de cair fora - via-se cair, ela sendo Ana Maria, rodando sobre si própria como uma boneca de trapo, formando círculos desencontrados com os braços e as pernas, acelerando a velocidade da queda, até um baque surdo, no chão empedrado, em baixo (...)" (cf. pp. 96-97). As semelhanças com a tentativa de suicídio de Virita, convertida em boneca de pano, (cf. pp. 107-108 de *A Casa*) são tão evidentes que dispensam comentários.

[359] Cf. *C. C. C.* , p. 191

[360] Cf. *C. C. C.* , pp. 107-108

ao parapeito revela-se tarefa fácil: "Levantou o pé com destreza, quase com prazer. Era um pé diferente do seu, inteiramente novo, de vime", com o qual condizem os "passinhos curtos", à medida da saia do vestido que estava cosido ao corpo, como pôde verificar quando foi buscar a cadeira.

A partir da sua tentativa frustrada de suicídio, a vida de Virita decorreu "sem acidentes visíveis", ociosa, sempre apostada em enfeitar-se, para seduzir Filipe, enquanto a irmã, embora sem poder competir com ela, redobrava de zelo em relação à Casa.

> Ouviam-se o dia inteiro os seus passinhos leves, andando pela Casa, com sapatos finos, como se fosse para uma festa. O perfume que deixava ao passar tornava-se ainda mais intenso quando abria o leque ou tirava do bolso o lenço bordado, o que acontecia predominantemente quando Filipe entrava na sala.[361]

Quanto a Filipe, parece disposto, depois do casamento, a aproveitar o melhor possível a situação económica privilegiada para que o destino o empurrou, ocupando-se da sua botica, apreciando a boa comida e as boas roupas, lendo os seus livros, caçando e até envolvendo-se em aventuras extra-matrimoniais, como a referência ao caso com Maria Migas deixa perceber. Em relação a Virita, não é ele quem toma qualquer iniciativa, deixando-se apanhar, por certo gostosamente, na rede de sedução que ela lhe lança, a pretexto das lições de francês.

Na sua luta pelo homem amado, Virita desenvolve um plano progressivo de aproximação, do qual a ideia de ter lições de francês com ele é elemento fundamental. Como é natural, essa ideia desagradou profundamente à irmã, mas, habituada a não exteriorizar os sentimentos, Maria do Lado viu-se forçada a confiá-los à vigilância do pai. Como se referiu, a possibilidade de também ela aprender francês, competindo de perto com a irmã, foi logo afastada, apesar dos ciúmes sentidos, devido à insegurança quanto à sua apresentação e quanto à capacidade de aprender "aquela língua que soava elegante e musical", combinando com Virita "porque era o símbolo dos salões, da moda, do requinte e da riqueza"[362]

Consciente da táctica da irmã, agora assumidamente odiada, Maria do Lado receava sobretudo a intimidade que as lições propiciavam, materializada no encontro dos pés e dos joelhos de ambos, debaixo da mesa de camilha, cuja cobertura tem a cor adequada à sensualidade que se pretende transmitir:

> Tinha a certeza de que debaixo do pano amarelo adamascado, os pés de ambos se tocavam. Os sapatos finos de Virita e as botas francesas de Filipe. Os joelhos de ambos avançando, até se encontrarem ao meio. Sobre a mesa havia um jarra de flores que, de vez em quando, tinha a certeza que tremia. Como agora o

---

[361] *C. C. C.*, p.109
[362] *C. C. C.*, pp. 167-168

> corpo dela, Maria do Lado, tremia, e logo a seguir se inteiriçava, num suor repentino e frio.[363]

Como se vê, no excerto transcrito, os "sapatos finos" de Virita estão associados às "botas francesas" de Filipe e não será a última vez que surgirão alusões aos pés, às botas francesas ou à forma de estar de Filipe, associada à dança. Tais referências voltarão a surgir a propósito da forma como o sogro encarava a sua presença no seio da família: para ele, Filipe chegado a sua casa "bem parecido e bem falante , com pés de dança e uma história ridícula de Filipa Rapada", não passa de um aventureiro, que ele odeia pela elegância das suas toilettes e pelas atitudes que desafiam as suas prerrogativas de dono da Casa:

> Filipe estava ali e ele odiava-o, odiava-o por tudo, pelas suas luvas e pelas suas lunetas, pelos seus chapéus e as suas botas francesas, pela forma como se sentava comodamente nas cadeiras, estendendo os pés enormes, como se fosse o dono da Casa (...) [364]

Se, por um lado, a dimensão dos pés de Filipe indicia a sua estatura de homem activo e empreendedor, com capacidade de se superiorizar em relação ao sogro, por outro lado, associada à delicadeza dos de Virita, aponta para a complementaridade perfeita que esse par representaria, se a tirania de Duarte Augusto não se tivesse atravessado no seu caminho.

A elegância e dinamismo de Filipe impunham-se naquele meio acanhado, não admirando, portanto, que as duas irmãs o tenham disputado, mesmo depois da sua morte, a ponto de Maria do Lado ter de impedir Virita de usar o luto rigoroso, alegando que este cabia apenas à viúva. Já que, em vida do marido, teve de o partilhar com a irmã, ao menos que, depois da morte, tivesse o direito de reclamar, aos olhos do mundo, a sua posse exclusiva. Vinga-se, assim, da humilhação infligida pela irmã durante o tempo em que esteve casada e, de forma muito especial, durante a lição de francês quotidiana que, como refere a narradora Carmo, Virita soube transformar em "momentos inesquecíveis de glória"[365]. O relato das lições ilustra o estado de bem-aventurança em que ela mergulha, durante esses momentos: a sua concentração leva-a a ignorar a presença dos circunstantes e a fixar os olhos no professor, seguindo-o incondicionalmente "porque, para onde quer que ele a conduzisse, ela o seguiria sem esforço", deixando-se guiar com "prazer"[366]. A palavra "prazer", por sua vez, desencadeia uma série de sugestões eróticas, a primeira das quais é a referência ao fluido magnético estabelecido entre os dois, através do acto de falar a língua francesa, considerado "uma outra forma de dançar" (note-se a nova alusão à dança), mas que passa também pelo olhar. Cria-se,

---

[363] *C. C. C.* , p. 168
[364] *C. C. C.* , p. 112
[365] *C. C. C.* , p. 168
[366] *C. C. C.* , p. 170

assim, uma "forma de comunicação imediata", marcada pela ausência de qualquer raciocínio, conduzindo Virita a um estado semelhante ao êxtase que lhe permite o acesso a um outro mundo na companhia de Filipe: "Ficava suspensa, apagava o real em volta. E então ele levava-a, voando pela janela aberta e entravam noutro mundo, que era o mundo requintado do *chic*, do *bon ton*, do *ton sur ton* (...) e dos *rendez-vous*."[367]

Os esforços de Virita para articular correctamente os sons franceses, podendo sugerir a produção dos sons que acompanham o prazer físico ("Aperta a garganta, para o tremido gutural do r, faz ressoar as vogais nasais (...)") relança o clima de erotismo, que prossegue em afirmações como: "Segue Filipe com o corpo, imitando o dele.(...) Mas por mais desastrado que ele seja, ela segue-o. Bastará que ele fale. De certo modo vai agora à frente dele, pedindo-lhe que corra mais depressa. Estendendo-lhe a mão: Vem, vem." E mais adiante, através de uma imagem com várias possibilidades de leitura: "Ele oferece, transmite, ela recebe e guarda. Ele é inesgotável como um rio, ela é a margem, uma margem sem fim. Poderão correr juntos pelos séculos adiante."

O mundo que fantasiam permite, por seu lado, a ilusão da intimidade desejada que se transfere do entardecer do bosque para o interior do quarto do hotel:

> As folhas amarelecem nas árvores e há um ar íntimo na tarde que desce devagar. Íntimo e secreto como o quarto do Grand Hôtel aonde sobem a mudar de *toilette*, antes de jantar. Ela volta-se para que ele lhe desaperte o fecho do vestido. Há um momento em que está despida, entre um vestido e outro.[368]

Mas, para além da possibilidade de, numa primeira etapa, ficcionalizar uma relação (ainda) inexistente, Virita aproveita as lições de francês para ir mais além: ajudada pelo código da linguagem das flores, passado ao professor durante uma delas, arranja meio de, à maneira das heroínas dos romances que lê, lhe comunicar os seus sentimentos.

Neste aspecto, é notória a sua semelhança com Emma Bovary (e também com Luísa de *O Primo Basílio*) que , no convento onde é educada, tem acesso, através de uma solteirona que lá vai tratar da roupa, aos romances cheios de amores e aventuras, sob cuja influência é levada a querer concretizar na vida as aventuras da ficção:

> Pendant six mois, à quinze ans, Emma se graissa donc les mains à cette poussière des vieux cabinets de lecture. Avec Walter Scott, plus tard, elle s'éprit de choses historiques, rêva bahuts, salles des gardes et ménestrels. Elle aurait voulu vivre dans quelque vieux manoir, comme ces châtelaines au long corsage, qui, sous le trèfle des ogives, passaient leurs jours, le coude sur la pierre et le menton dans la main, à regarder venir du fond de la campagne un cavalier à plume blanche qui galope sur un cheval noir.[369]

---

[367] *C. C. C.* , p. 171
[368] *C. C. C.* , p. 173
[369] FLAUBERT, G., *Madame Bovary*, Paris, Le Livre de Poche, 1972, p. 43

Alguns anos depois, recém-chegada a Yonville-l'Abbaye, em conversa com Léon, que lhe confessa a sua preferência pelos versos relativamente à prosa, porque "[ils] font mieux pleurer", Emma exprime e fundamenta preferências contrárias:

> - Cependant ils fatiguent à la longue, reprit Emma; et maintenant, au contraire j'adore les histoires qui se suivent tout d'une haleine, où l'on a peur. Je déteste les héros communs et les sentiments tempérés, comme il y en a dans la nature.[370]

O mesmo gosto pelos sentimentos excessivos vai colhê-lo Virita aos romances que lê, cheios de frases belas, que só cabiam nos livros e nas flores, e repletos de heroínas dispostas a tudo pelo seu amor. O significado de plantas para ela desconhecidas, "acanto" - nós indissolúveis - e "agárico" - não conheço obstáculos - entusiasmam Virita, levando-a a procurar identificá-las no dicionário e a desejar encontrá-las para, através delas, comunicar a Filipe a sua paixão:

> Palavras assim eram pronunciadas nos romances por mulheres muito belas, de cinturas finas, que jogavam a vida como quem se atira da janela: Não conheço obstáculos. O agárico também ela seria capaz de usar. Mas onde o encontraria?

Estava mesmo disposta, se os encontrasse, a servir-se ousadamente de um prato de agáricos, que o dicionário lhe ensinou tratar-se de "cogumelos de chapéu, a maioria dos quais é comestível", para com isso dizer a Filipe:

> O amor pode ser o veneno e a morte, mas eu não conheço obstáculos. *Mon amour pour toi peut être mon poison et ma mort, mais je ne connais pas d'obstacles.* [371]

Talvez de forma intuitiva, Virita apercebe-se da importância da comunicação na relação amorosa, por isso procura códigos para a garantir, códigos esses que têm ainda a vantagem de preservar o secretismo da comunicação. A aprendizagem do francês permite-lhes, por exemplo, fazer exercícios de gramática "que são afinal *billets doux*: "*Je ne pense qu'à toi. Je suis fou de toi. Je t'aime, je t'aime, je t'aime*"[372], para além de, como se viu, lhes abrir as portas para a ficcionalização de um mundo só deles, onde "vivem" juntos aquilo que a realidade lhes negou. Neste aspecto, Virita tem mais sorte do que Lídia de *O Silêncio*, cuja relação com Afonso morre porque não conseguem falar um com o outro, como observa Eduardo Prado Coelho [373]:

---

[370] FLAUBERT, G., *Madame Bovary*, Paris, Le Livre de Poche, 1972, p. 100
[371] *C. C. C.*, p. 176
[372] *C. C. C.*, p. 174
[373] COELHO, Eduardo Prado, «A Seda do Lenço (sobre *O Silêncio* de Teolinda Gersão)» *in A Mecânica dos Fluidos- literatura, cinema, teoria*, Lisboa, Imprensa Nacional - Casa da Moeda, 1984, pp. 93-94

> O amor ("não há nada no amor, não há talvez o amor, há o desejo e a satisfação do desejo" – p. 60 [de *O Silêncio*]) desenha-se sobre este fundo de impossibilidade: a não-inscrição, no espaço simbólico da fala, do real da relação sexual. Ou, por outras palavras: "reconheceu que eles eram um homem e uma mulher que não se amavam, porque não conseguiriam falar nunca" (p. 109). De certo modo, o silêncio começa aí, onde a relação se faz não-relação, trabalho da morte sobre o corpo.

Para além de permitir a transmissão dos sentimentos de Virita, a linguagem das flores passa, a partir de certa altura, a desempenhar uma função bem mais concreta, a de marcar os locais de encontros dos dois amantes, protegidos por Badala que "conforme a conveniência achava, perdia ou trocava as chaves." A concretização do acto sexual , mais sugerido que explicitamente referido, é apresentada como libertação, conseguida ao fim de um longo processo (veja-se o uso dos advérbios "finalmente" e "enfim") e sugerida, através da enumeração de objectos destinados a prender ("ganchos, travessões, colchetes, espartilhos") e do uso do adjectivo "presos", cujo efeito é anulado pelos verbos "soltar", utilizado duas vezes, e "escapar", tudo isso culminando na comparação com a "água correndo de fraga em fraga". Por outro lado, a afirmação de que a libertação ocorre não só ao nível dos corpos como das palavras, confirma que a intuição de Virita, procurando códigos alternativos para comunicar, tinha toda a razão de ser :

> Houve assim momentos em que escaparam à vigilância da Casa, disse Ercília, e se soltaram finalmente os cabelos presos, os ganchos, travessões, colchetes, espartilhos, se soltaram os corpos e as palavras não ditas, como água enfim correndo, de fraga em fraga. [374]

Só a verdadeira adoração que Virita sentia por Filipe é capaz de explicar a sua recusa em acreditar na aventura com Maria Migas, conhecida e comentada por toda a Vila : "Vivia num mundo de sonhos, em que havia Deus no céu e Filipe na terra, e o mundo acabava ali."[375] Fácil se torna compreender a sua reacção, quando toma conhecimento da gravidez da irmã, comportando-se como se tivesse sido outra vez traída, e fácil é imaginar a dimensão da sua dor, quando Filipe morre, inesperadamente.

Alguns anos depois da sua morte, no entanto, Virita vai viver um momento de euforia, quando prepara e realiza a viagem a Vichy onde a sua imaginação já doente lhe promete o encontro com o homem da sua vida, no ambiente em que, durante as lições de francês, sonharam encontrar-se.

Nesta sua faceta, Virita como que é anunciada por outra personagem da obra de Teolinda Gersão, Alfredo, de *O Silêncio*, incapaz de aceitar a morte de Lavínia, continuando a fazer de conta que tudo é como dantes, mantendo tudo escrupulosamente nos mesmos lugares, povoando a casa de retratos, satisfazendo todos os desejos da

---

[374] *C. C. C.* , p. 177
[375] *C. C. C.* , p. 190

mulher amada, manifestados ou sequer esboçados em vida, mantendo o seu lugar à mesa, falando dela com o cão, "para que nada perturbe a ilusão de que ela não está morta."[376]

Perante a possibilidade de visitar os locais de que Filipe lhe falava, não admira, portanto, que Virita volte a interessar-se pelas *toilettes* e que, como verifica a prima Céu, durante a viagem, ela surja rejuvenescida e parecendo "flutuar num outro plano, inacessível às contingências do real". O seu estado condiz com a leveza dos passos recuperada e com a forma como se alimenta, em que o advérbio "delicadamente" e o requinte dos alimentos referidos apontam para a quase ausência da satisfação das necessidades mais elementares de uma existência terrena:

> Desde Lisboa que ficara assim, disse Inácio. Sentava-se em cadeiras de lona no deque do vapor inglês, saía em passos leves da cabina forrada de madeira escura, com o vestido a arrastar pelos corredores estreitos, comia delicadamente *kidney pie* e *caramel custard* na sala de jantar (...) [377]

O terrível desfecho da estada em Vichy acabará por lhe ameaçar seriamente a cabeça já abalada, comprometendo a sua relação com a realidade. A imagem que a prima Céu vê, quando Virita regressa do parque, depois do assalto do cocheiro, é o exemplo vivo do desfazer das ilusões, simbolizado no estado do vestuário e, especialmente, dos sapatos que, até aí, sempre se apresentaram impecáveis e delicados:

> Tinha o vestido rasgado, os sapatos enlameados e quase desfeitos, os cabelos desgrenhados, a cara vermelha e suja e o olhar vazio, como se tivesse enlouquecido.[378]

As frustrações de Virita e a tentativa de as compensar reflectem-se logo na ideia obsessiva de adquirir a boneca Nicole que, na viagem de regresso, tinha visto numa loja de Marselha, vestida de azul. Sem dinheiro para a adquirir, são os primos que terão de a pagar, registando-se a mesma dependência em relação a eles, durante a viagem de regresso, em que nunca saiu da cabina e os olhava com ar humilde, atitude esta que significa uma inversão total de posições, uma vez que ela fora convidada para ir com eles para os ajudar, porque falava bem francês.

A mudança do nome da boneca, de Nicole para Rita, é bem elucidativa do seu significado para Virita. Ela representa (quase) um *alter ego* (Virita/Rita), um espelho em que procura a lembrança da sua beleza passada, uma companhia, talvez a filha que não teve. O próprio texto reforça essa aproximação quando, pretendendo transmitir a concentração de Virita, durante as lições de francês, o faz nos seguintes termos:

---

[376] cf. *O Silêncio*, pp. 103-106
[377] *C. C. C.* , p. 225
[378] *C. C. C.* , p. 232

> Do outro lado da mesa, fixava em Filipe os olhos grandes de boneca, batendo devagar as pálpebras, com longos movimentos das pestanas. Por vezes os olhos, de tão fixos, nem sequer pestanejavam, mantinham-se concentrados e abertos, brilhando, enquanto a boca repetia docilmente as frases (...)

Marcando bem o paralelismo das situações, quando algum tempo antes de morrer, depois de preparar cuidadosamente a boneca, Virita se senta com ela, diante da janela, para lhe ensinar as horas, em francês, fá-lo "sem desfitar os olhos azuis, muito abertos, de Rita."[379] Mas para que precisará Rita de aprender a dizer que horas são se, para ela, ao contrário de Virita, o tempo passa sem deixar marcas?

Caracterizada pela preocupação com a beleza e aparência, as descrições das *toilettes* de Virita, dos acessórios, nomeadamente fitas, laços e sombrinha, e dos produtos de beleza que escolhe, são uma constante ao longo da novela. Mais de uma vez, se pode observar a cor dos vestidos que usa é o azul, tal como o que a boneca tinha quando a viu na montra, em Marselha. É assim no dia do casamento da irmã, nos momentos em que se imagina em viagem com Filipe, surgindo o "vestido de melânia azul claro" associado a um colar de pérolas e a um chapéu de palha de Itália e, por fim, o que escolhe no último dia da sua vida, depois de, para Rita, ter escolhido um da mesma cor, combinando-o com "meias brancas de seda, salpicadas de pintinhas brilhantes", "sapatos de cetim" e "um chapéu de palha de arroz".[380] Da mesma forma que os vestidos azuis, também os chapéus de palha de Virita e de Rita contribuem para a identificação da proprietária com a boneca. Aliás, para desgosto de Badala, Virita não escapava ao destino das mulheres da família, fazendo parte da galeria de bonecas de louça sem vontade própria, em que o poder da Casa tinha transformado as meninas que a habitavam.[381]

O balanço que resulta desta situação não é nada animador, justificando a preocupação de Badala com Virita, repreendendo-a e dando-lhe conselhos, para que arrepie caminho da sua obsessão, em vias de conduzi-la à loucura.

> E assim morriam. E assim endoideciam. Já não esperava nada das outras duas, Maria do Lado correndo pela Casa, Eugénia que mais dia menos dia ia morrer num daqueles ataques de asma. Nem de Carlota que perdera a vida à janela. Mas agora também Virita endoidecia. Aquela ideia fixa de Filipe dava-lhe volta à cabeça.[382]

Nem ralhos, nem conselhos, nem histórias exemplares foram capazes de desviar Virita da sua paixão romântica pelo estrangeiro que, inesperadamente, surgiu na sua vida. Não olhará a meios para roubá-lo à irmã, continuará a segui-lo para além da morte,

---

[379] *C. C. C.*, p. 237
[380] Cf., respectivamente, pp. 107, 173 e 237
[381] Cf. *C. C. C.*, pp. 180-181
[382] *C. C. C.*, p. 182

como se o tempo não tivesse passado e, perante uma realidade que acaba por vencê-la, prefere cortar definitivamente com ela.

Relativamente ao período de dezoito anos decorrido entre a morte de Filipe (1849) e a viagem a Vichy (1867) assiste-se a uma elipse narrativa [383], razão pela qual o processo de envelhecimento das personagens é praticamente esquecido. A primeira possibilidade de alusão aos efeitos da passagem dos anos sobre Virita é como que escamoteada pela focalização da prima Céu, valorizando o rejuvenescimento que a viagem a Vichy lhe proporcionava:

> A viagem rejuvenescia-a, verificava a prima Céu olhando-a de soslaio, embasbacada. Os cabelos brancos desapareciam, debaixo da aba de chapéus de palha de arroz, as faces coravam com *rouge*, os olhos, sombreados, pareciam maiores e brilhavam.[384]

Por isso, quando os primos, devido às condições deploráveis do local onde se encontram hospedados em Vichy (pelo menos no seu ponto de vista), pretendem abandoná-lo imediatamente e descobrem que Virita não está no quarto, o retrato que a prima Céu traça, mesmo descontando-se os efeitos da raiva histérica que a assaltava, não pode deixar de surpreender brutalmente pela sua crueza:

> Pois que ficasse em Vichy, soluçava a prima Céu, que ficasse sozinha, porque eles iam-se embora, disse Carmo. (...) Virita que se danasse, com a sua mania das elegâncias, dos chapéus e dos vestidos, apostava que aquela doida tinha metido na cabeça arranjar noivo no hotel, inventar que era uma condessa russa (...) aquela velha ridícula que não via as rugas na cara, os pés de galinha ao canto dos olhos, a barbela caída no queixo, as veias azuis debaixo da pele, pois se quisesse que ficasse, mas ela ia-se embora agora mesmo (...)[385]

Esse retrato é, aliás, confirmado, na dupla vertente de loucura e velhice, pelos epítetos insultuosos do cocheiro, chamando-lhe "*vieille folle*", ao mesmo tempo que lhe arranca o dinheiro e as jóias, no parque de Vichy.[386]

Quando, doze anos e uns meses depois de Maria do Lado ter partido para a sua última (e única) viagem, chega a vez de Virita também partir, a narradora Ercília não se cansa de acumular sinais da sua degradação física e mental, com que contrastam a eterna juventude e beleza da boneca. Ao passo que, para Rita, "sempre tão bonita", era fácil escolher um vestido e a cor do escolhido ficava bem à sua cara de porcelana pintada, que não envelhecia", para si própria, Virita não sabia qual escolher, facto agravado, aliás, pela perda de memória que a levava não só a confundir os armários, mas até a não se lembrar do que tinha a fazer naquele dia. O cansaço que sente, o reumatismo que a

---

[383] *C. C. C.*, p. 222
[384] *C. C. C.*, p. 225
[385] *C. C. C.*, p. 230
[386] *C. C. C.*, p. 231

impede de voltar a cabeça e de se pentear como gostava, o desinteresse por se arranjar que a fazia não mudar de vestido, a ponto de aquele que usava já estar puído e desbotado, reflectem a passagem do tempo sobre ela e contrastam com uma espécie de ânimo renovado que, naquele dia, lhe deu vontade de se pentear e arranjar melhor.

O cuidado dedicado à sua pessoa faz lembrar os tempos de antigamente em que nada era esquecido - perfume, adereços, creme Simon, pó de arroz - mas agora acompanhado de esforço e de sintomas estranhos como transpiração, batidas irregulares do coração, o perfume deixando-a tonta (ou já o era?), sensação de sufocação e ligeira dor no peito. Além do mais, parece que tudo se conjuga para lhe lembrar que as coisas já não são como dantes: a ideia de pôr um anel na mão esquerda mostra-lhe que os dedos engrossaram tanto que quase nenhum lhe serve, os sapatos escolhidos, os de botões de madrepérola, em vez dos sapatos cómodos que a prudência lhe recomendou, quando olhou "os pés inchados, quase redondos nos chinelos de lã", magoam-lhe os pés, levando-a a interrogar-se sobre o que lhe aconteceria se tivesse de andar muito, uma vez que não se lembrava a que lugar a levaria o cavalo que a esperava no pátio. A sua tentativa de caminhar limita-se a dois passos hesitantes, pois os sapatos apertados fazem com que se sente ao espelho, diante do qual remata a *toilette*, colocando um chapéu de palha de arroz, tal como o que pôs a Rita. A sensação de pés apertados será a última que sentirá na vida. Ela, a Virita dos pés ligeiros que mal pousavam no chão e que "rodopiava, sorrindo, no centro das atenções, sem sentir cansaço, a roda do vestido abrindo em triunfo nos círculos da valsa"[387], queda-se agora imobilizada na sua obsessão, na incapacidade de evoluir, presa a um mito ultrapassado, simbolizado nas camadas de pó que, caindo do tecto, dão a sensação de que poderão acabar por a sepultar, quase fazendo esquecer a possibilidade de, tal como o título do capítulo e a referência ao cavalo que a espera no pátio indiciam, ela partir para a sua última viagem:

> E então ficou quieta, imóvel dentro do espelho – rígida, hirta, vestida de azul, segurando Rita, enquanto camadas de pó, como se se tivesse acumulado pó durante um século, começaram a cair do tecto, sobre o chapéu de palha de arroz. [388]

As referências às mãos e aos pés inchados de Virita e à sua rigidez e imobilidade, frente ao espelho, contrastam com a sensação de bem-estar de Maria do Lado, tendo, enfim, direito a " [cruzar] as mãos no colo e [estender] os pés para o sol", enquanto espera no pátio, o cavalo que, momentos depois, conduzindo-a no seu trote rápido e cadenciado, a fará sentir-se existir e acompanhada pela primeira vez [389]. Tal contraste pressupõe uma tomada de posição dos narradores, os quais, através da afirmação de que a viagem de Maria do Lado constitui um prémio, "depois de toda uma vida de tensão e

---

[387] *C. C. C.*, p. 83
[388] *C. C. C.*, p. 238
[389] Cf. *C. C. C.*, pp. 234-235

canseira"[390], implicitamente apontariam para a ideia de que Virita não seria merecedora de igual prémio. Se a obra aponta para o facto de, tanto uma como a outra, terem falhado as suas vidas enquanto mulheres, a mais velha pela submissão irracional ao pai e ao marido e a subordinação à Casa, e a segunda pela entrega a uma paixão impossível, a narração das suas mortes deixa adivinhar mais compreensão e simpatia por Maria do Lado, a quem é mesmo dada a oportunidade de, ao fazer um balanço de vida, descobrir os seus erros ("Pela primeira vez lhe ocorria que seguira a vida toda por um caminho errado"[391]) ao passo que a irmã surge como que imobilizada na sua obsessão, mesmo para além da morte.

A morte de Maria do Lado merece ainda um comentário por uma outra razão. Tanto ela como a irmã mais nova apresentam-se como personagens tipo, em oposição, pretendendo veicular duas formas de existência feminina a rejeitar por mulheres que prezem a sua dignidade. Toda a vida de Maria do Lado se apresenta dentro de um quadro verosímil, em que a ilusão do real é cuidadosamente garantida, como é próprio da ficção realista-naturalista. A sua morte, porém, apresentada como uma viagem a cavalo, minuciosamente descrita, provoca, através da intrusão do fantástico, uma "quebra de quadro" ("frame break") que mina as convenções desse tipo de ficção, frustrando as expectativas do leitor quanto ao fechamento da narrativa e recordando-lhe que está perante um texto ficcional. Veja-se como esta ideia é formulada por Patricia Waugh, em *Metafiction*:

> When such a shift of context occurs (...) the more dislocatory it is (say, from the every day to literary fantasy rather than to literary realism), the more the shift itself acts implicitly as a metacommenting frame.[392]

Já o desfecho da existência de Virita, embora simbólico, mantém-se dentro dos parâmetros do verosímil, uma vez que a presença do cavalo que a espera no pátio não tem grande relevância, sendo praticamente esquecida. O estado de alienação em que ela deixa este mundo revela, porém, a inutilidade dos esforços de Badala que, inspirada pela sua experiência de vida, apostou primeiro em facilitar a concretização da sua paixão por Filipe, na esperança de que, dessa forma, ela se libertasse da sua obsessão e, depois, não se cansou de a aconselhar a seguir a sua vida sem ele.

Regressemos, então, ao terceiro lado do triângulo amoroso, capaz de despertar tão profundas paixões.

---

[390] *C. C. C.*, p. 233
[391] *C. C. C.*, pp. 233-234
[392] WAUGH, Patricia, *Metafiction. The Theory and Practice of Self-Conscious Fiction*, London and New York, Routledge, 1993, p. 36

2.3 Um francês enigmático

A morte de Filipe, ocorrida "inesperadamente" em 1849, confirma a imprevisibilidade desta personagem surgida na Vila e "inesperadamente" casada com Maria do Lado em 1834.[393] Se, depois de o ter empurrado para o casamento com a filha mais velha, a oposição que Duarte Augusto lhe move é bem visível, menos claros se tornam os seus efeitos sobre ele. Permanece a dúvida sobre se a actuação do sogro terá tido, na vida do genro, efeitos tão destruidores quanto na das filhas.

Como até ao momento se tem verificado, o conjunto das personagens da novela não apresenta densidade psicológica, sendo a sua actuação previsível desde o momento em que são apresentadas, como é próprio do estatuto de personagens tipo com que foram concebidas. Apenas Virita, quando se decide a lutar por Filipe, rompe, em parte, o perfil da menina submissa à vontade do pai e às convenções sociais que lhe impedem o acesso ao cunhado, mas acaba por enfileirar no grupo das "heroínas" românticas, ao centrar-se obsessivamente no homem amado, mesmo para além da morte deste.

Filipe, no entanto, escapa mais claramente a essa forma de construção esteriotipada, tanto pelas atitudes que toma como pelo mistério que rodeia a sua pessoa.

O seu retrato físico limita-se praticamente a expressões generalizantes, da responsabilidade de Duarte Augusto e de uma das narradoras, unânimes em reconhecer a sua boa aparência, apesar da divergência de pontos de vista que se adivinha quanto à sua faceta moral. O primeiro considera-o um aventureiro, valendo-se do facto de ser "bem parecido e bem falante"[394] para se introduzir na sua Casa, e a segunda, Ercília, lamenta terem falado pouco dele durante a narração, acrescentando: "Nos retratos ele era um belo homem, de olhar triste"[395]. O único traço físico particular apontado são, como já tivemos oportunidade de reeferir, os pés grandes, por vezes calçados com botas francesas. Esta caracterização surge em consonância com as palavras de Tadié ao iniciar o capítulo II de *O Romance no Século XX*, dedicado ao estudo das personagens: "A história do romance moderno é a do desaparecimento da personagem clássica, não a do século XVII, mas a do Século XIX: o herói de Balzac, de Dickens, de Zola, Vautrin, Mr. Dombey, Eugène Rougon"[396], para acrescentar umas páginas adiante: "o retrato de corpo inteiro, a aparência física que protegia as personagens de Balzac desapareceu"[397].

Ao longo da acção, Filipe não é o herói impoluto nem o monstro destruidor. As suas atitudes, como as de qualquer ser humano, umas vezes apontam no sentido positivo, revelando um homem responsável e empreendedor (como quando funda e faz

---

[393] Cf. respectivamente pp. 219 e 59 de *C. C. C.*
[394] *C. C. C.* , p.111
[395] *C. C. C.* , p. 219
[396] TADIE, Jean-Yves, *op. cit.*, p. 39
[397] TADIE, Jean-Yves, *op. cit.*, p. 42

crescer a botica ou faz com que as terras do património familiar produzam) outras vezes revelam traços negativos (como o facto de ser mulherengo ou de se alhear da educação dos filhos).

Relativamente aos seus sentimentos e intenções, os narradores revelam um sentimento de confusão semelhante ao que Proust confessa, relativamente a Albertine e que, como não poderia deixar de ser, se estende ao espírito do leitor : "Quanto a Albertine, eu sentia que nunca descobriria nada, que entre a multiplicidade misturada dos pormenores reais e dos factos mentirosos jamais conseguiria orientar-me, a menos que a pusesse numa prisão (mas há as evasões) até ao fim."[398] Confrontemos estas palavras com as de um dos narradores de *A Casa*, durante uma espécie de balanço da vida do francês, surgido depois da referência à sua morte inesperada, no início do capítulo 22 :

> Nunca soube ao certo o que pensar dele (...) Se o casamento foi mero oportunismo, se de facto amou alguma vez Virita, se no fundo apenas se interessou pelo trabalho e pelos bens. Em relação à mulher e aos filhos a imagem que ficou foi a de uma grande indiferença. [399]

Esta forma de apresentar a personagem é considerada por Douwe Fokkema como típica do modernismo[400], fundamentando precisamente a sua ideia na forma como Proust caracteriza Albertine:

> O modernista [ao contrário do realista] não tenta ser completo, falta-lhe a certeza que o faria procurar as leis que governam a existência humana. (...) O artifício poético da hipótese foi cedo reconhecido designadamente por Jacques Rivière que, em 1920, na *Nouvelle Revue Française*, exprimiu a sua admiração pela aversão de Proust à obscuridade, observando que, se Marcel não sabe o suficiente para caracterizar uma personagem, apresenta as suas hipóteses: "faute de mieux, il les peuplera de ses hypothèses".

Talvez devido a uma certa cumplicidade masculina, Filipe tem no narrador Inácio um defensor, reconhecendo que a sua vida na Casa não foi fácil, "no meio das guerras de Duarte Augusto e do amor ciumento das mulheres" e considerando que a indiferença em relação à mulher e aos filhos era, em certa medida, habitual, na altura. Por outro lado, refere também o ponto de vista dos que os consideraram "uma família exemplar", destacando o contributo de Filipe para a prosperidade da Casa.[401]

Quanto às narradoras, Carmo deixa transparecer o seu fascínio por aquele homem que infringia as regras com ar natural, aliado a um "sorriso de perfeito sedutor"

---

[398] PROUST, Marcel, *A la Recherche du Temps Perdu*, ed. Tadié, t. III, p. 131, citado por TADIE, Jean-Yves, *O Romance no Século XX*, Lisboa, Publicações Dom Quixote, 1992, p. 43

[399] *C. C. C.*, p. 219

[400] FOKKEMA, Douwe, *História Literária, Modernismo e Pós-Modernismo*, Lisboa, Vega, s.d. , p. 28

[401] *C. C. C.*, pp. 219-220

e Ercília, tal como o seu companheiro de narração atrás referido, não sabe o que pensar daquele ser envolvido por uma aura de mistério:

> Filipe tinha por vezes um clarão de ironia no olhar, disse Ercília: fugidio, sub-reptício, assomando furtivamente e já invisível, recalcado. Talvez fosse, no fundo, um homem misterioso. Mas também não sei ao certo o que pensar dele.[402]

Para concluir o balanço, mais não resta a Januário senão reiterar a confissão da incapacidade de produzirem um retrato fiel, bem longe, portanto, das certezas do narrador da ficção tradicional:

> Não temos dados mais exactos, disse Januário. A imagem que ficou é filtrada pelo amor incansável de Virita e pelo ciúme não menos incansável das mulheres.[403]

É bem provável que, no túmulo para o qual a ficção o remeteu prematuramente, Filipe se congratulasse com o mistério que a sua passagem pela Vila continuava a constituir para os descendentes da Casa, anos depois da sua morte, uma vez que talvez tenha sido essa a arma que decidiu adoptar, para sobreviver, desde o momento em que lá chegou, numa situação humilhante de inferioridade. Efectivamente, a imagem que, segundo o narrador Januário, teria dele quem, de repente, o visse descer estremunhado da liteira, com o cabelo suado e a roupa de vários dias colada ao corpo, seria a de um mendigo, mas, no fecho da descrição, a sua faceta misteriosa não deixa também de ser convocada:

> Com os olhos piscando na luz, levantava e baixava as pernas dormentes, sem sair do lugar e sem saber o que fazer da mala velha e de dois pacotes pesados que trazia, atados com cordéis.
>
> Repuxou mais sobre os olhos o chapéu de palhinha.[404]

O mesmo observador da cena não deixaria, por certo, de sentir curiosidade relativamente ao conteúdo dos pacotes pesados que Filipe trazia consigo, mas a referência ao gesto de puxar o chapéu sobre os olhos com que fecha o capítulo 6, intitulado "Chegada Inesperada de um Francês", também não serve apenas para exprimir a reacção natural de quem sai da obscuridade de uma liteira para a plena luz de um sol de verão: nesse gesto tem de ler-se a vontade de alguém que se furta a ser conhecido e que, talvez por instinto de defesa, se quer rodeado de mistério.

Seja como for, a partir do momento em que se casa, Filipe passa a gozar de privilégios na Casa e trata de os aproveitar, sem nunca perder a calma no seu conturbado convívio com Duarte Augusto, para quem o genro, surgido "com modos

---

[402] *Idem, ibidem*
[403] *Idem, ibidem*
[404] *C. C. C.* , p. 65

disfarçados, melífluos, uma vénia para a frente e outra para trás, em ar de valsa, pedindo e arrecadando"[405], em nada se distinguia de outros franceses que, vinte e sete anos atrás, tinham atacado e saqueado o país. O título do capítulo 12, "Guerras de Duarte Augusto e de Filipe" reflecte bem o antagonismo que os opõe, mas os narradores dão a entender que a responsabilidade é inteiramente do sogro, socorrendo-se do episódio da discussão surgida durante uma refeição, sobre a maior ou menor propriedade das palavras "narceja" e "bécassine" para referir a espécie de ave que se encontra nas travessas, e em que a calma e contenção de Filipe contrastam com o destempero de Duarte Augusto[406]. Na realidade, a natural elegância e o requinte dos gostos do francês suscitam a inveja e irritam Duarte Augusto, pois vê nele um sério concorrente a assumir, pelos seus méritos, a supremacia que ele só consegue salvaguardar à custa da força e da repressão. A narradora Ercília observa que, no fundo, ele reconhecia a qualidade da língua e dos produtos franceses, mas nunca poderia admiti-lo explicitamente, algo de semelhante se passando, afinal, em relação ao genro:

> 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.[407]

Talvez seja esta a maior vitória que Filipe consegue obter em relação ao homem que sempre o perseguiu e humilhou, esta e o mistério nunca desvendado sobre a sua pessoa. De facto, ficará para sempre a dúvida acerca das histórias que contou sobre o passado, antes de chegar a Portugal e, mesmo acerca dos factos posteriores à chegada, os narradores não dispõem de dados seguros : "Nunca se apurou ao certo que espécie de negócios tentaram [ele e o seu "sócio" Chandeigne], houve quem dissesse, mais tarde, que tinham mantido casas de jogo (...)", "Disseram as más línguas que o intuito de Filipe na viagem ao Porto era pedir a amigos franceses dinheiro para a viagem de regresso".[408] De igual modo, os seus verdadeiros sentimentos por Virita, a possibilidade de ser um aventureiro interesseiro e oportunista, os motivos da sua duplicidade sentimental, tudo isso fica no campo das hipóteses nunca confirmadas, lembrando, afinal, que as coisas e as pessoas podem não ser o que parecem e que cada ser humano encerra dentro de si um número infindável de possibilidades de actuação com que , como no jogo do gato e do rato, procura surpreender os que o rodeiam.

Seja como for, essa ambiguidade tem ainda um outro efeito: pôr em causa a atitude preconceituosa do sogro que, vinte e sete anos depois da primeira invasão francesa, pelo facto de ele ser francês, o considera um invasor.

---

[405] *C. C. C.* , p. 117
[406] Cf. pp. 113-114 de *C. C. C.*
[407] *C. C. C.* , p. 220
[408] *C. C. C.* , p. 68

2.4 O padre e o bispo – o reforço do centro

Como seria previsível, o antagonismo que se manifesta entre Duarte Augusto e as personagens da novela que temos vindo a analisar (as mulheres da família e o genro) contrasta com a forma de se relacionar com os outros dois símbolos do patriarcado, o padre da Vila e o bispo que visita a Casa.

Aos olhos da narradora Carmo, do aspecto físico do padre parece não haver traço que se aproveite, com a sua "beiça caída", os "olhitos miúdos", as "orelhas em bico", os "pés tortos" e o "nariz vermelhão", mas é a insistente referência ao seu aspecto adiposo ("o duplo queixo de gordura", "a barriga empinada", "o rabo gordo") que ganha especial relevo, por condizer com o repelente perfil de *yes man*, evidenciado nos "seus ares untuosos, os gestos deslizando no ar como manteiga" e no "sorriso de esguelha furtivo e falso".[409] A fealdade que o caracteriza serve, aliás, para limitar a possibilidade de Gaudêncio, tal como as más línguas pretendiam, ser seu filho, pois não era possível acharem-se parecenças entre eles.

Entre o padre e Duarte Augusto é visível um perfeito entendimento, resultante da consonância ideológica e até da ignorância revelada. A cena em que, numa tarde de verão, o abade toma café e licor na varanda de Duarte Augusto, é bem exemplo disso[410]. Para reforçar a identificação, conotando ainda a ideia da superioridade, própria de quem está num plano superior, a palavra "varanda" é utilizada não só para referir a parte da casa de Duarte Augusto, onde os dois homens se encontram de tarde, mas também o púlpito de onde o padre, nessa manhã, proferira uma homilia contra os franceses, que os seus paroquianos ouviram num misto de unção e terror. Tal como é evocado pela fiel Cristalina, fascinada pela "mensagem de salvação e sabedoria" produzida pelo irmão, o seu discurso revela, para além de uma enorme confusão de ideias, uma notória falta de domínio lexical. De facto, pretendendo atacar os franceses, utiliza alguns adjectivos de teor positivo ("Os franceses (...) eram ateus, liberais, tolerantes, republicanos e enciclopedistas"), mas o ridículo maior resulta do emprego inadequado do substantivo "transumância" para referir a prática através da qual os franceses "transmitiam não só a doença animal da carne, mas também, o que era mil vezes mais contagioso e mortal, as ideias infectas que traziam". A Duarte Augusto explicaria, de tarde, sem que este, para mostrar também erudição, o contrariasse, que a palavra "fornicação", embora bíblica, "lhe parecera contudo demasiado sonante para ser proferida a partir do púlpito ou do altar, e por isso a substituíra por outra, um pouco mais erudita, mas que queria dizer a mesma coisa."

---

[409] *C. C. C.*, p. 141
[410] *C. C. C.*, pp. 148-149

Igualmente repassada de profunda ironia está a cena em que Duarte Augusto força o bispo, de visita à Casa, a "clarificar" a sua ideia, segundo a qual, sendo as mulheres a renda, o que havia de mais belo e de mais inexistente no mundo, a absoluta falta de essência, nelas se não podia tocar, clarificação que ele se apressa a fazer, para que não reste a mínima dúvida sobre a total consonância de pontos de vista com o seu anfitrião acerca dos poderes dos homens sobre as mulheres:

> Bem, na verdade, afligiu-se um pouco Duarte Augusto, disse Inácio. Na verdade não era bem assim. Embora houvesse aquela conversa de que nas mulheres não se tocava nem com uma flor, a verdade é que quando era preciso chamá-las à razão ou castigá-las –
>
> Falava, bem entendido, em abstracto, apressou-se a clarificar o senhor bispo, disse Januário. Não é que um homem não pudesse tocar numa mulher, castigá-la até, se ela precisasse. Ou tocar-lhe até em outro sentido – nesse sentido podia até levar as coisas muito longe, suspirou, casar com ela, ter filhos com ela. Mas nada disso significava que verdadeiramente lhe tocasse. Porque as mulheres eram – como dizer – pura abstracção. Inessenciais. Não existiam mais concretamente do que Deus. [411]

3. A erosão da velha ordem - o centro ameaçado

Quem não se conforma com as ideias do bispo sobre as mulheres é Badala, recusando-lhe qualquer autoridade, a nível de conhecimentos ou de experiência de vida, para se poder pronunciar sobre a relação homem/mulher, acerca da qual ela, apesar de iletrada, se sentia muito mais conhecedora do que ele. Porém, ainda que se ria dessas ideias ou chegue mesmo a levantar a voz para as contestar, devido à sua qualidade de "ex-cêntrica"[412], designação atribuída por Linda Hutcheon àqueles "que são marginalizados por uma ideologia dominante", a sua voz parece iremediavelmente condenada a ser abafada pela da ideologia machista. No entanto, contra as expectativas, a sua actuação, somada à de outros "ex-cêntricos", comprometendo a estabilidade de quem ocupa o centro, acabará por contribuir para a erosão do próprio sistema, o que não quer dizer que se advogue uma total inversão da distribuição dos papéis dos agentes sociais. O alerta que Elisabeth Wesseling[413] faz, relativamente às pretensões das histórias alternativas pós-modernas, aplica-se inteiramente ao caso dos "ex-cêntricos" de *A Casa*, embora esta não seja, obviamente, uma história alternativa:

> [...] counterfactual role-reversals do not aim to replace white supremacy by black supremacy, or patrarchy by matriarchy, but rather to relieve subordinated groups from their anonymity, so as to forestall the perpetuation of their exclusion from public discourse into the future.

---

[411] *C. C. C.*, p. 211

[412] HUTCHEON, Linda, *Poética do Pós- Modernismo*, p. 58

[413] WESSELING, Elisabeth, *Writing History as a Prophet - Postmodernist Innovations of the Historical Novel*, Amsterdam/ Philadelphia, John Benjamins Publishing Company, 1991, p. 194

No pensamento pós-moderno, os "ex-cêntricos" não se assumem como "um conjunto de sujeitos individuais fixos", mas "como um fluxo de identidades contextualizadas: contextualizadas por género, classe, raça, identidade étnica, preferência sexual, educação, função social, etc." que se afirmam por meio da diferença e da especificidade.[414] Por sua vez, a diferença "sugere a multiplicidade, a heterogeneidade e a pluralidade e não a oposição e a exclusão binárias", próprias da modernidade, em que os binários ocultavam hierarquias[415], (branco/negro, homem/mulher, eu/outro, intelecto/corpo, Ocidente/ Oriente, objectividade/subjectividade), privilegiando um dos lados. Segundo Linda Hutcheon, "essa diferença [pós-moderna] funciona dentro de cada uma dessas culturas contestatárias, e também contra a cultura dominante. Os negros e as feministas, os etnicistas e os *gays*, as culturas nativas e do «Terceiro Mundo» não formam movimentos monolíticos, mas constituem uma diversidade de reacções a uma situação de marginalidade e ex-centricidade percebida por todos." Se o centro deixa de ser uma realidade fixa e imutável para ser considerado uma ficção, "o «velho ou-ou começa a desmoronar» (...) e o novo «e também» da multiplicidade e da diferença abre novas possibilidades."[416]

3.1 Uma galeria de ex-cêntricos

Em *A Casa da Cabeça do Cavalo* está presente uma galeria de ex-cêntricos que, questionando diversos tipos de estrutura centralizada, se manifestam contra todas as formas de opressão, nomeadamente sexista, classista, religiosa e imperialista. Se este facto pode ser visto como um traço de pós-modernidade, para a sua explicação também pode contribuir o facto de estarmos perante um texto de autoria feminina em que, como em tantos outros também escritos por mulheres (ou por homens de "escrita feminina"), se observa aquilo que Isabel Allegro de Magalhães em *O Sexo dos Textos* [417] considera uma característica predominantemente feminina:

> (...) a cobertura de maior variedade de ambientes, numa atenção repartida por pessoas de classes sociais que não aquela a que pertencerão as narradoras, classes espezinhadas, sofredoras, mas de uma grande riqueza humana, tendo essas personagens uma presença na narrativa que é em si mesma importante e não apenas subserviente em relação às personagens centrais. (Pensemos nas criadas de província ou da cidade, nos emigrantes, nas mulheres prostitutas, que são olhadas com um afecto perscrutante.)

Embora sejamos, de imediato, levados a pensar em Maria Badala, outras personagens da novela encaixada, como o estrangeiro Filipe ou o desempregado (e sem

---

[414] HUTCHEON, Linda, *Poética do Pós-Modernismo*, p. 86
[415] HUTCHEON, Linda, *Poética do Pós-Modernismo*, p. 89
[416] HUTCHEON, Linda, *Poética do Pós-Modernismo*, p. 90
[417] MAGALHÃES, Isabel Allegro de, *O Sexo dos Textos*, Lisboa, Caminho, 1995, p. 30

recursos) Gaudêncio, merecerão a simpatia de pelo menos alguns dos narradores da novela dos antepassados. Por seu lado, a narrativa encaixante não deixará também de apontar situações de marginalização, como se verá. Comecemos pela novela encaixada.

3.1.1 Gaudêncio e Filipe – a "diferença" sócio-económica

À sua condição de afilhado do padre, desempregado e sem perspectivas de emprego, deverá Gaudêncio atribuir o amargo sabor de ter sido rejeitado pelo irmão da mulher com quem pretendia casar. Para além disso, a sua irreverência, contrariando as instruções do abade, seu padrinho, para que se levantasse cedo, a sua confissão pública de descrença em Deus e no diabo, a forma como olhava Carlota durante a missa ou desafiava com os olhos vidros, caixilhos, portadas e cortinas quando a sabia atrás da janela, a sua convivência com os saltimbancos, a maneira como se comportou na firma inglesa de onde foi despedido e a forma como se "despediu" da Vila, traçam o perfil de um excêntrico, no sentido literal do termo, distanciando-se dos seus irmãos de classe pela contestação da ideologia dominante (política, religiosa, social). Porém, tudo isso é feito de forma tão espontânea e natural que nem se apercebe das alterações que a sua presença provoca em casa do padrinho e na Vila, durante o curto período de tempo que lá permaneceu:

> Não dava conta de que a sua presença alterava os hábitos da casa, disse Inácio, abalava a fidelidade de Cristalina ao mano abade, inaugurava entre ambos, depois de três decénios de vida cronometrada e sem surpresas, um espaço de diferença e alegria. Tão-pouco dava conta de que a sua presença alterava a Vila.[418]

A palavra "diferença", utilizada na ficção, coincide com a que, no discurso teórico de Linda Hutcheon, aponta para uma das características valorizadas pelo Pós-Modernismo (em oposição à "não-identidade" única), validando a posição da mesma autora sobre o que deveria ser uma poética do Pós-Modernismo:

> Uma poética do pós-modernismo não proporia nenhuma relação de causalidade ou identidade entre as artes ou entre a arte e a teoria. Ofereceria apenas, como hipóteses provisórias, sobreposições constatadas de interesse (...) Seria uma questão de ler a literatura por intermédio dos discursos teóricos que a circundam (Cox 1985, 57), e não como sendo contígua à teoria. (...) A interacção da teoria e da prática no pós-modernismo é uma interacção complexa de reacções compartilhadas a provocações comuns.[419]

Por coincidência, Gaudêncio, cujo nome aponta para 'alegria', chegou no mesmo verão que os saltimbancos [420], razão pela qual, na memória colectiva da Vila, "ficaria

---

[418] *C. C. C.*, p. 144
[419] HUTCHEON, Linda, *Poética do Pós- Modernismo*, p. 32
[420] Cf. *C. C. C.*, pp. 144-146

para sempre incluído na categoria dos artistas", quase sujeito ao mesmo julgamento de marginalidade que esse grupo de ex-cêntricos, "que não eram, evidentemente, dignos de crédito, por serem saltimbancos":

> Não é assim de estranhar que alguns o olhassem com indulgência, desconfiança ou cepticismo, porque os artistas eram gente anormal e estranha, sem dúvida curiosa, mas de quem não era aconselhável andar perto.[421]

A nível profissional, perde o invejável estatuto de empregado numa firma inglesa, pago a libras de ouro, por, segundo a sua versão, ter sido traído pelos colegas portugueses, os quais teriam feito chegar aos ouvidos dos patrões as suas denúncias do imperialismo dos ingleses que, a coberto de tratados e alianças, "nos roubam todos os lugares, nos traem, nos empurram, ou, o que é pior, nos tentam enrolar com palmadas nas costas e falinhas mansas"[422].

Esta consciência política relaciona-se, sem dúvida, com a ideologia maçónica que ele confia a Carlota, sem que esta, na sua ingenuidade, atinja o alcance das suas confidências:

> E houve segredos que ele lhe confiou, de idas a lugares a desoras, de encontros de estranhas "lojas", que referiu mais por alusões que por palavras, e que ela nunca entendeu o que eram nem o que vendiam, mas tinham algo a ver com revoluções e com franceses. Algo ainda invisível, subterrâneo, que se preparava para rebentar à luz do dia e mudar tudo, vozes clandestinas que passavam como o vento (...) [423]

Não admira, portanto, que a conservadora Horária, pondo-se do lado dos patrões, o responsabilize por ter sido despedido, classificando "o raio do rapaz" de "aluado" e de "valdevinos irresponsável e mal agradecido" e que Inácio, mais condescendente, comente assim a sua maneira de estar na vida, em permanente contestação da ordem estabelecida:

> É verdade que Gaudêncio tinha o gosto da provocação e do escândalo, disse Inácio, se deleitava a desarrumar as coisas arrumadas e semeava o furor com alegria. A sua vida, ficou claro desde o início, iria ser feita de prazer, de risco e de aventura.[424]

Atordoada pela sua passagem meteórica pela Vila, a sua amada Carlota quase não tem tempo para se aperceber por que tipo de homem foi fatalmente atraída, só mais tarde dando conta de que ele passara "como um vendaval" na sua vida, deixando-lhe na memória "momentos isolados perturbadores da ordem antiga"[425]. Só mais tarde lhe

---

[421] *C. C. C.*, p. 146
[422] *C. C. C.*, p. 153
[423] *C. C. C.*, p. 156
[424] *C. C. C.*, p. 147
[425] *C. C. C.* p. 155

acharia, também, "qualquer coisa de prestidigitador e de palhaço, de equilibrista ou comedor de fogo", imagem condizente, aliás, com a impressão sentida, ouvindo-o pintar o seu futuro, de que estava perante um malabarista das palavras, cujas bolas, evoluindo no ar, nunca chegavam a chocar, permitindo-lhe sempre relançar o jogo de uma realidade imaginada, onde só havia lugar para a felicidade.[426]

Impedido pelo irmão da sua amada de se casar com ela, Gaudêncio tem de procurar no Brasil a terra prometida, para onde parte, na esperança de vir a atingir o seu objectivo. Antes de partir, a sua despedida, relatada no capítulo 18 [427], mexendo com as convicções mais profundas dos habitantes da Vila, "foi outra vez uma provocação e um riso, um gesto de revolta que ninguém iria esquecer nunca mais".

Ajoelhado, clamando "Milagre! Milagre!", o povo da Vila pôde ver "a Senhora dos Milagres caminhar em cima do telhado da Casa, com o vestido até aos pés e o manto azul adejar ao vento", mas quando, depois de muitas circunvoluções da Senhora pelo telhado, "se viu um rabo negro, comprido e peludo, aparecer debaixo do manto e do vestido", acabou por concluir, com "muita raiva, desespero e indignação", que se tratava, afinal, do macaco dos saltimbancos.

Se Gaudêncio não tornou a ser visto, tendo provavelmente fugido no carro dos saltimbancos, depois de ter apanhado o macaco nas traseiras, as consequências funestas da sua estada na Vila acabaram, como não podia deixar de ser, por recair sobre Carlota. Aos olhos da Vila, esta seria indirectamente implicada na história, sendo voz surda e corrente que deveria ser ela a responsabilizar-se por arranjar roupa nova para a Senhora dos Milagres. Mas, mais grave que isso, seria o ferrete que o namoro com Gaudêncio lhe deixou, fazendo com que fosse considerada desonrada e condenada a esperá-lo toda a vida à janela.

Quanto a Gaudêncio, o narrador Januário, "porque a vida tem razões que a cabeça da gente desconhece"[428], arranja maneira de atenuar a sua culpa. Tendo, de início, a intenção firme de voltar, acabou por se deixar seduzir por "uma «minina» mulata de voz doce e corpo alegre como um pássaro", fazendo com que "o vulto de Carlota à janela se fosse tornando com o tempo cada vez mais pálido, até desaparecer por completo". Porém, a história de Gaudêncio não termina sem que Januário deixe um indício, marcado pela ironia, do seu sucesso profissional: Carlota será ainda uma vez recordada por ele, "anos mais tarde, no dia em que saiu de casa, de fato novo, e atravessou a rua principal de Pernambuco para ir comprar os primeiros sapatos de pala branca."

---

[426] *C. C. C.* pp. 151-153
[427] *C. C. C.* pp 163-165.
[428] *C. C. C.* p. 166

Quem também acaba por ter sucesso, junto das mulheres e a nível profissional, é Filipe, para tal facto tendo contribuído, por certo, a sua aparência física, o seu espírito de iniciativa e a sua superioridade cultural, mas apesar desse sucesso, o genro de Duarte Augusto não deixa de pagar tributo à sua condição de estrangeiro. As imagens que os retratos guardam de "um belo homem, de olhar triste", deixam adivinhar o sentimento provocado pelo desenraizamento, agravado pela hostilidade envolvente. Estrangeiro e oriundo de um país recentemente surgido, no contexto pátrio, no odiado papel de invasor, chegado à Vila na quase condição de mendigo, de passado duvidoso, incompreendido por um meio culturalmente inferior e que condena a sua actividade profissional de boticário, considerando-a indigna da família a que passou a pertencer, a vida de Filipe não deve ter sido nada fácil. Pior ainda, se se pensar que teve de conviver constantemente com aquele que o impediu de casar com a mulher amada, impondo-lhe outra, e sujeitando-o, ainda por cima, a constantes humilhações.

Perante a situação em que se encontra, Filipe opta, umas vezes, por se auto-marginalizar, refugiando-se na sua botica, subindo ao sótão [429] para ler os seus livros ou saindo para a caça, outras vezes, parecendo submeter-se e entrar no jogo social, cumpre as regras, mas guardando dentro de si uma rebeldia que não permite distinguir onde acaba a cortesia e começa a insolência:

> Filipe tinha por vezes, não só em relação a Duarte, mas também em sociedade, uma suprema cortesia, vizinha da insolência, disse Inácio. Usava as fórmulas habituais na altura - o senhor meu sogro, o senhor seu pai (...) os meus respeitos a sua esposa, minha senhora, a quem beijo as mãos. Dizia tudo isso, entremeado, se fosse caso disso, de senhor conde senhor barão e vossa excelência, mas os seus olhos diziam: Merda. Fraldiquice. Chiça. Que se danassem todos. [430]

Noutros momentos ainda, muito haveria de se divertir, quando, optando por infringir as regras, conseguia, através do seu *charme*, ditar a moda nos salões, como "daquela vez em que se espreguiçou no salão e disse em francês, disfarçando o bocejo num sorriso de perfeito sedutor: *Je m'excuse.*", e teve a certeza de que, a partir daquele momento, tal atitude foi imitada pelos elegantes da Vila.[431]

---

[429] Na sua intervenção na mesa-redonda sobre temas relativos aos estudos feministas, realizada no dia 4 de Maio de 1995, durante o II Congresso da Associação Portuguesa de Literatura Comparada, Paula Morão, reflectindo sobre a distribuição dos espaços dentro da casa das famílias das classes da aristocracia e da alta burguesia do século XIX, afirma o seguinte: "Os homens são recebidos nas suas casas de família, ou nas casas de família dos amigos, em refeições que parecem sair do nada, dos fundos das casas, representando um quotidiano recalcado; de facto, a cozinha, o sótão, os aposentos dos criados, ou das crianças são universos completamente retirados da vista dos homens." Cf. *Dedalus - Revista Portuguesa de Literatura Comparada*, nº 6, Edições Cosmos, 1996, p. 152.
A presença de Filipe no sótão da Casa pode, pois, ser lida como mais uma marca de diferença em relação à ordem vigente.

[430] *C. C. C.*, p. 221

[431] *Idem, ibidem*

Filipe não deve ter precisado de permanecer muito tempo em Portugal para detectar, nos portugueses, uma dupla "atitude quanto ao «estrangeirado», atitude misturada de admiração e de repulsa, acompanhada sempre de inveja mais ou menos secreta", nas palavras de António José Saraiva.[432] A confirmar o primeiro desses sentimentos, pode ver-se a curiosidade dos habitantes da Casa da Cabeça de Cavalo, durante os preparativos para a festa a que, nessa noite, devia comparecer um francês (Filipe), curiosidade essa que o narrador Januário explica da seguinte maneira:

> Porque naquele pequeno mundo de parentes, primos e familiares, do Pomar Grande ou do Lameirinho, um forasteiro tinha evidentemente o prestígio do desconhecido, do mistério e da distância.[433]

Se, por um lado, Filipe parece ter adoptado a estratégia de explorar o fascínio exercido pelos estrangeiros sobre os nacionais, por outro lado, como já foi sobejamente provado, também não deixou de ser vítima dos sentimentos de repulsa e inveja que lhe andam associados. E é nessa qualidade de vítima que ele pode também ser visto como um ex-cêntrico.

Usando de omnisciência, Horária explica o mecanismo interior de Duarte Augusto que o leva a hostilizar o genro[434], em termos que pouco se distinguem dos de António José Saraiva, atrás citados:

> Duarte Augusto invejava-o, disse Horária. Secretamente achava sempre os estrangeiros superiores a nós, e desse complexo antigo e fundo, e de resto muito usual no país, vinham as guerras permanentes, como a discussão entre galinhola e *bécasse*.

Como português que é, Duarte Augusto avalia de maneira pouco realista as verdadeiras possibilidades do povo português, no conjunto das nações. Só que, na sua pessoa, ele concilia as duas atitudes que António José Saraiva apresenta como surgindo em alternativa, nos seus concidadãos: " [o Português] ora se inferioriza, considerando-se ínfimo, sem poder e sem cultura própria, refugiando-se numa auto-ironia perturbante (...) ; ora incha o peito para desafiar o mundo ou para o conduzir (...)" [435] Interiormente convencido da inferioridade portuguesa, ele "incha o peito" para esconder o seu complexo. Como reconhece com perspicácia o narrador Januário, humilhar o estrangeiro era também a forma de se compensar dos "golpes que sofrera no seu patriotismo, como

---

[432] SARAIVA, António José, «Algumas Feições Persistentes da Personalidade Cultural Portuguesa», *A Cultura em Portugal*, vol. I, Gradiva, Lisboa 1994, pp. 81-82, citado, a propósito da personagem Madeleine de *A Torre da Barbela*, por CABRAL, Maria Manuela, «*A Torre da Barbela* - Espaço Mítico da Identidade Portuguesa», pp. 271-299 de SILVEIRA, Jorge Fernando (org.), *Escrever a Casa Portuguesa*, Belo Horizonte, Editora U.F.M.G. , 1999

[433] *C. C. C.* , p. 84

[434] *C. C. C.* , p. 220

[435] SARAIVA, António José, «Algumas Feições Persistentes da Personalidade Cultural Portuguesa», *A Cultura em Portugal*, vol. I, Gradiva, Lisboa 1994, p. 82

a independência do Brasil e as ideias liberais, (...) Porque é evidente que ele só podia defender o absolutismo."[436].

Diga-se de passagem, no entanto que, se nestas guerras, o sentimento de simpatia de quem narra se vira para o estrangeiro, vítima de uma mentalidade absolutista, o povo do país de acolhimento, apesar de igualmente vítima dessa mesma mentalidade, nem por isso escapa à crítica de quem o vê de fora, como atrasado nos costumes e demasiado servil e conformista. Basta ver o que a criada Benta diz sobre o ponto de vista de Filipe relativamente a Portugal e aos portugueses, quando, depois da sua morte, os narradores tentam fazer uma espécie de balanço sobre a personalidade misteriosa do francês:

> Nunca falou bem a língua do país, mas não desgostava dele, disse Benta. E do povo dizia que era como os outros, embora cuspisse demais no chão e tirasse demasiadas vezes o chapéu.[437]

Mas as "diferenças" assinaladas na obra não se limitarão à classe social, estender-se-ão também ao sexo e à ideologia, sobretudo religiosa e política. Poderá dizer-se que, tal como em *A Maggot* de John Fowles, estamos perante "a complexa inter-relação dos vários –centrismos" [438], visível, por exemplo, no confronto entre Duarte Augusto, um homem pertencente a uma classe social elevada e Badala, uma mulher de classe baixa e sua subordinada, que se torna profetisa da mudança que há-de acontecer às mulheres.

3.1.2 Ex-centricidade no feminino

Uma boa prova da abertura da obra à "diferença" está precisamente, como já referimos, na aceitação de mulheres como narradoras da novela dos antepassados, acrescendo que uma delas é a criada Benta e a outra, Ercília, é considerada louca[439]. A análise que se segue incidirá precisamente sobre esta última.

3.1.2.1 Ercília, a "louca"

Cabendo-lhe o papel de focalizadora da existência espectral em que se encontrava, rodeada pelos seus companheiros da vida terrena, Ercília tem consciência e congratula-se pela alteração da ordem antiga, em que "uma qualquer excentricidade"

---

[436] *C. C. C.*, p. 220
[437] *C. C. C. idem, ibidem*
[438] HUTCHEON, Linda, *Poética do Pós- Modernismo*, p. 93
[439] A sessão inaugural do Colóquio internacional «O Terceiro Excluído», realizada em 7 de Novembro de 1998, na Fundação de Serralves do Porto, teve precisamente como temas o perseguido, o pobre, o doente e o louco.

(sua e dos outros) é finalmente assumida e respeitada, ao contrário do que sucedera durante a vida :

> Agora, achou, ninguém mais pensaria que ela era louca, tinha-se aberto entre eles um espaço em que toda a loucura teria cabimento. Parecia-lhe mesmo que cada um deles assumia tranquilamente uma qualquer excentricidade de que sempre fugira- tinham deixado, finalmente, de correr atrás de si e dos outros, não policiavam nem julgavam.[440]

Não admira, portanto que, deitando as cartas por si mesma, lhe saia o louco[441] e que, quando sugere aos seus companheiros que ocupem o tempo falando de festas, propondo-lhes " a mais louca de todas", justifique a sua escolha, por oposição à sugestão de Carmo para que contassem o casamento de Armindo, assumindo-se como uma verdadeira *expert* em loucura:

> Para ela [a festa mais louca] tinha sido a da chegada do padrinho Alfredo (...) Embora fosse uma loucura de sinal diferente. Porque havia muitas e variadas formas de loucura, não menos cativantes e curiosas umas do que as outras. De loucura, ela sabia.[442]

Quase no fim da obra, pressentindo o significado da aproximação de um cavalo que avança em tropel, o pedido que, na sequência dos dos restantes companheiros, dirige a Januário, para que deixe escrito aquilo que a caracterizou durante a vida, para além de permitir conhecer a sua ex-centricidade, dá igualmente conta da incompreensão da sociedade em relação a ela, desde os bancos da escola:

> E [deixa escrito] que eu inventava palavras (...) Que na escola me batiam com a palmatória, porque eram palavras que não havia, sarcopalhal e limantrógico, cerilhéu, rodaminto e passamante.[443]

Quando, da sala, a observa, vagueando perto do ribeiro, tentando recuperar a lembrança de imagens antigas, Januário reforça esta imagem que ela dá de si própria:

> As ausências de Ercília, disse Januário, sentado na cadeira: Distraía-se a cada passo, falava de coisas inverosímeis ou inventava palavras que não havia.[444]

Porém, a loucura definitiva de Ercília aconteceu quando o filho, Paulinho, morreu afogado no ribeiro e ela continuou a chamá-lo, abrindo a janela, todas as madrugadas,

---

[440] *C. C. C.* , p. 30
[441] *C. C. C.* , p. 35
[442] *C. C. C.* , p. 58. O tema da loucura será de novo abordado em *Os Teclados* (cf. pp. 39-41), a propósito do tio EU(rico), com o qual Júlia, a jovem pianista, tem uma cumplicidade que a leva a reflectir: "O tio Eu. O tio eu." E mais adiante: " Mas não era louco sozinho, pensou. A loucura era uma roda girando entre uns e outros, ligando-os. (...) Os não loucos, ou os que assim se julgavam, descarregavam nos outros a sua própria loucura e julgavam-se a salvo. Para não se deixar enlouquecer era preciso ter muita força, ser capaz de se defender da razão dos outros, viu."
[443] *C. C. C.* , p. 246
[444] *C. C. C.* , p. 242

como se ele estivesse vivo. Mesmo depois de morta, continuou sem assumir a morte do filho ("Não se lembrava se tinha sido alguma vez, sua mãe, pensou"[445]), mas se tal facto não tem qualquer importância enquanto dura o estádio securizante da morte em que ela e os seus companheiros mergulham primeiro, a perda da lembrança sobre os factos relacionados com a morte do filho acabará por se tornar uma obsessão para Ercília, apesar dos propósitos que faz de não se afligir por não se recordar.[446]

Seja como for, a sua ex-centricidade torna-a apta a assumir-se como narradora preferencial das vidas das mulheres da novela que, levadas pelas suas paixões românticas contrariadas, acabam por cair num estado de alienação com o qual sentirá afinidades - Carlota e Virita.

3.1.2.2 Maria Badala – criada mas não calada

Será, sem dúvida, por proclamar bem alto as suas ideias que a criada Maria Badala acaba também por ser vítima de Duarte Augusto, sendo expulsa da Casa a que dedicou grande parte da vida.

Mas se é enquanto mulher e mulher explorada que a sua voz se levanta com mais intensidade, nem por isso se fecha egoístamente em si. Ao longo da novela, é possível verificar que, tal como à personagem Pilatos da obra *Song of Solomon*, de Toni Morrison, a sua posição ex-cêntrica "lhe proporciona uma compaixão de alienígena pelas pessoas atormentadas"[447]. Essa compaixão pelos mais fracos revela-se não só em relação ao frade que morreu na guerra contra os franceses, fazendo com que a sua amada, de desgosto, acabasse por se fazer freira, mas também em relação ao povo, deixado com fome e sem armas, pelos reis, em fuga para o Brasil.[448] Nem mesmo os animais deixam indiferente o seu coração compassivo, como se vê através da reacção à decisão do Intendente Lagarde de mandar matar todos os cães vadios de Lisboa, durante a primeira invasão francesa:

> (...) haviam de o ter matado também a ele, que nem a um cão, porque aquilo não era coisa que se fizesse, os animais também eram criaturas de Deus como a gente.[449]

3.1.2.2.1 A voz e o riso – armas para a luta

A longa permanência na Casa da Cabeça de Cavalo e a sua experiência habilitam Badala a candidatar-se a assumir o governo da casa quando Umbelina, a mãe das

---

[445] *C. C. C.* , p. 41
[446] Cf. *C. C. C.* , p. 242
[447] HUTCHEON, Linda, *Poética do Pós-Modernismo*, p. 92
[448] *C. C. C.* , respectivamente pp. 128 e 132
[449] *C. C. C.* p. 128

meninas, morre, mas, nessa altura, tem de enfrentar a oposição de Maria do Lado que, apesar de só ter dezassete anos, consegue manter a sua decisão de desempenhar essa tarefa. Badala fica assim livre para se dedicar maternalmente a Virita, a sua preferida, e para partilhar com ela todas as esperanças de um futuro sorridente. Por isso, se entende a sua reacção, quando Duarte Augusto, contra todas as expectativas, anuncia, para daí a um mês, o casamento de Filipe com Maria do Lado:

> Maria Badala rompeu num choro alto, enraivecido, entrecortado de insultos, disse Benta. Não podia ser verdade, não podia, gritava, como se fosse ela própria a noiva abandonada e o mundo desabasse, debaixo dos seus pés.[450]

Como Virita adoece, ao saber a notícia, Badala acompanha-a sempre, "não permitindo que ninguém se aproximasse nem partilhasse do desgosto que ambas sofriam com igual intensidade."[451] Atitude semelhante terá quando descobre Virita adormecida no quarto, ferida e dorida, depois da tentativa de suicído na noite de núpcias da irmã, e vela o longo sono da menina "como um cão de guarda, sem deixar ninguém entrar no quarto."[452]

Neste caso da paixão de Virita por Filipe, Badala, consciente dos perigos da atracção do fruto proibido, começa por facilitar os encontros dela com o cunhado, achando, perdendo ou trocando as chaves, "conforme a conveniência".[453] Porém, apercebendo-se da inutilidade da sua cumplicidade, uma vez que Virita persistia na sua obsessão ("Aquela ideia fixa de Filipe dava-lhe volta à cabeça") passa a uma nova etapa[454], aconselhando-a repetidamente a casar-se, minimizando o poder do pai ("Teu pai nasceu de um cagalhão de um porco (...) Mas a gente dá-lhe também a volta") e apontando-lhe o exemplo de Dona Isabela Bela, como forma de "dar a volta" aos homens ciosos da virgindade da mulher escolhida para casar.

Surpreendendo esta conversa, pontuada pelo seu riso alto, Duarte Augusto, profundamente ferido no seu amor-próprio e afectado na sua segurança de macho irredutível, não hesitará em despedir Badala imediatamente, tanto mais que as armas por ela escolhidas para se fazer ouvir, a voz e, sobretudo o riso alto, lhe desagradavam, de forma especial:

> Mais do que qualquer outra coisa, achava insuportável o humor e o riso, disse Benta. Uma gargalhada, pelo motivo mais inocente, era sentida como uma afronta pessoal, como se tivesse sido soltada à sua custa. E o humor punha-o fora de si, como uma desobediência ou uma subversão à ordem natural do universo. [455]

---

[450] *C. C. C.* p. 99
[451] *C. C. C.* p. 100
[452] *C. C. C.* , p. 109
[453] *C. C. C.* , pp. 177-178
[454] *C. C. C.* , pp. 182-186
[455] *C. C. C.* , p. 86

Pode imaginar-se o desagrado do chefe da família, constantemente forçado a ouvir o riso da criada,[456] tanto mais que esta o cultivava como uma terapia, e procurava incuti-lo nas meninas, ensinando-as a rir, como forma de resistirem à sufocação e à loucura provocadas pela 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.[457]

3.1.2.2.2 Contra o "peso da Casa e a lei do mundo"

A Casa surge, neste momento da obra, simbolicamente, como o espaço da ordem "natural" do universo de Duarte Augusto, que ele queria salvaguardar a todo o custo, livrar da subversão, sentando as filhas em "banquinhos" onde elas ficavam convertidas em bonecas de louça bem comportadas "de perninhas juntas nem sequer traçadas, abanando compassadamente as cabeças diante das visitas"[458]. A resignação com que aceitavam ocupar o reduzido espaço sugerido pelos sucessivos diminutivos é contestada por Badala, a subversora, a qual deseja, em vão, que elas arrotem, cruzem a perna, deixem cair um sapato, digam um palavrão ou se espreguicem, no meio da sala.

> Mas não, suspirou, elas não. Eram só asseio, regras feitas, compostura, porque assim as queria seu pai e assim as forçava a lei do mundo. Bonequinhas sentadas, com todos os cabelos no lugar. [459]

Desesperada e impotente para lutar "contra o peso da Casa e a lei do mundo", Badala considera que só uma transformação radical, uma nova ordem, poderá transformar esse estado de coisas:

> Só mesmo Deus descendo dos céus e mudando as coisas. Soprando-lhes em cima, como se as criasse outra vez. Então elas iriam acordar, suspirar fundo, de alegria e pressa, com o bafo a sair-lhes pela boca. Como já um riso.[460]

Como Deus não descia do céu, Badala bem as sacudia, mas, à medida que cresciam, iam ficando cada vez mais imóveis e sem riso. "E assim morriam. E assim endoideciam"[461].

---

[456] É interessante observar-se que é igualmente Benta quem refere o riso como a arma escolhida por Gaudêncio para, antes de partir para o Brasil, manifestar a sua revolta contra o facto de Duarte Augusto lhe ter recusado a irmã em casamento. Conhecendo ou adivinhando a sua repulsa pelo riso, Gaudêncio descobriu, como atrás se viu, a melhor maneira de o afrontar, vestindo o macaco dos saltimbancos com as roupas da Senhora dos Milagres e levando o povo, num primeiro momento, a acreditar na possibilidade de um milagre. (Cf. *C. C. C.* , p. 163)

[457] *C. C. C.* , p. 179

[458] *C. C. C.* , p. 180

[459] *C. C. C.* , pp. 180-181

[460] *C. C. C.* , p. 181

De facto, a atenção, os cuidados, o zelo obsessivo com que Maria do Lado dirigia os trabalhos domésticos, antes das festas[462] (e não só), são bem reveladores do poder alienante da Casa, levando a mulher que nela gasta a sua energia, como Horária muito bem observa (talvez porque também ela costumava acompanhar Benta, nas arrumações da Casa) a quase perder a identidade:

> Em tudo isso punha uma energia e um brio que depois não encontrava quando a festa verdadeiramente começava: diluía-se nas coisas, desaparecia de certo modo na Casa.

Os vidros e os cristais, os metais e as pratas, os tapetes, cortinas e toalhas de renda de que Maria do Lado se ocupava, compõem um ambiente requintado e formal que, para além de contribuir para dar a cor local, também sugere o clima opressivo da Casa[463]. Este ambiente aproxima-se, por exemplo, do da casa de Alcina, a mulher de Afonso, que este deixou, para ir viver com Lídia, no romance *O Silêncio*:

> A casa de Alcina: silenciosa, abafada, com movimentos mal audíveis sobre carpetes demasiado espessas, as persianas meio corridas para não deixar o sol crestar os cortinados de shantung, a criada antiga abrindo a porta (...) fazendo-a entrar para uma saleta dourada[464]

A casa futura de Jerónimo de *O Cavalo de Sol*, onde ele planeia viver depois de casar, também será assim, recheada de objectos caros, organizada e imóvel como a de Alcina, com relógio marcando o tempo medido e pesado da rotina, mas nada condizente com Vitória, sua prima e noiva, que sonha com a alegria de viver na cidade de onde veio na infância, "com ruas por onde ela caminhava, pregões, lojas, carros de cavalos, aguadeiros, galegos (...) uma vida formigante, apressada, movediça, correndo sobre calçadas de basalto, operários, mulheres, armazéns, escadas, teatros, becos e o rio lá em baixo (...)":

> Dentro da casa futura (...) estaria já quase tudo no lugar, o piano na sala, coberto com um xaile de seda, o canapé de palhinha, as cadeiras de braços, estofadas de veludo, as cortinas de renda e de damasco, a mobília de sala de jantar e a do quarto, a banheira de zinco pintada, as estantes com livros, os candeeiros no tecto, o relógio na parede, a que só faltaria abrir a caixa de vidro biselado e, com um toque suave, empurrar o pêndulo - - [465]

---

[461] *C. C. C.* , p. 182
[462] *C. C. C.* , p. 82
[463] Em *O tempo das Mulheres*, Lisboa, Imprensa Nacional-Casa da Moeda, 1987, Isabel Allegro de Magalhães dedica algumas páginas (409-413 e 435-436) ao tema da casa, respectivamente em *O Silêncio* e em *Paisagem com Mulher e Mar ao Fundo*. Nestas páginas nos baseámos para proceder ao confronto com a forma como o tema é tratado em *O Cavalo de Sol* e em *A Casa da Cabeça de Cavalo*.
[464] GERSÃO, Teolinda, *O Silêncio*, p. 24
[465] GERSÃO, Teolinda, *O Cavalo de Sol*, pp. 61-62

Ambiente semelhante é também o da casa dos pais de Hortense, de *Paisagem com Mulher e Mar ao Fundo*, em cuja descrição a ausência das vírgulas, na enumeração, como que mete no mesmo saco, numa indistinção de valores, as pessoas, as coisas e os animais:

> (...) a casa perfeita, ordenada, silenciosa, como se se mantivesse no ar, suspensa (...) a casa imóvel, opulenta, brilhante, as pratas a mãe a criada os doces as crianças e o cão, não faltava sequer a figura silenciosa da avó diante da janela (...)[466]

Por isso, a casa onde Hortense passa a viver com Horácio é diametralmente oposta, com os seus materiais simples e naturais e a sua ordem espontânea e harmónica, semelhante à que preside à relação do casal que a habita:

> A casa fresca, a água, o sereno equilíbrio dos jogos de luz e de sombra, as portas fechando e abrindo devagar, as coisas arrumando-se sem violência, procurando o seu próprio espaço, sem ser preciso lutar com elas, empurrá-las, forçá-las a harmonizar-se, a madeira e o cobre, o tapete de pele castanha e branca e o chão de ladrilho, a pequena cómoda de cedro e a grande mesa conventual (...) uma casa aberta, sem normas pré-fixadas, que ela tinha a sensação de criar de novo, percorrendo-a devagar em todas as direcções.[467]

A Hortense de *Paisagem* e a Vitória de *O Cavalo*, mas não a Maria do Lado de *A Casa*, poderá, pois, aplicar-se aquilo que Isabel Allegro de Magalhães afirma em relação a Lídia e Lavína, personagens de *O Silêncio*:

> Há pois uma deslocação da energia dessas mulheres: não é já a casa o *lugar* privilegiado – a casa nos termos tradicionais - , mas antes um outro espaço a criar, a definir, onde a energia possa deveras tornar-se criadora, inovadora e fecunda.[468]

É que, com Maria do Lado, passou-se, por certo, aquilo que Hélène Cixous, em *The Newly Born Woman*, diz ter sido o destino da mulher ao longo dos tempos: foi tão cuidadosamente ensinada a cuidar da Casa dos homens - pai e marido – meteram-lhe tanto medo de viver na sua própria Casa, situada, segundo lhe diziam, no "continente obscuro", que precisou de morrer para sentir que "existia, cada vez com mais força"[469]. E o que é ainda mais grave é que, um século volvido, outras Marias do Lado do século XX, por força de um inqualificável processo intimidatório, ainda continuam a ter medo do escuro e a sentir-se incapazes de viver nas suas "próprias" casas:

> She has not been able to live in her "own" house, her very body. She can be incarcerated, slowed down appallingly and tricked into apartheid for too long a

---

[466] GERSÃO, Teolinda, *Paisagem com Mulher e Mar ao Fundo*, p. 99
[467] GERSÃO, Teolinda, *Paisagem com Mulher e Mar ao Fundo*, p. 69
[468] MAGALHÃES, Isabel Allegro de, *O tempo das Mulheres*, Lisboa, Imprensa Nacional-Casa da Moeda, 1987, p. 409
[469] *C. C. C.* , p. 236

> time (...) One can teach her, as soon as she begins to speak, at the time as she is taught her name, that hers is the dark region: because you are Africa, you are black. Your continent is dark. Dark is dangereous. You can't see anything in the dark, you are afraid (...) And we have internalized this fear of the dark. Women haven't had eyes for themselves. They haven't gone exploring in their house. Their sex still frightens them. Their bodies, which they haven't dared enjoy, have been colonized.[470]

Contudo, nesse panorama desolador, ouvem-se vozes que denunciam a manipulação de que as mulheres são vítimas, assumindo a diferença, sem se deixarem enredar na lógica das oposições binárias que encobrem hierarquias:

> The "Dark Continent" is neither dark nor unexplorable: It is still unexplored only because we have been made to believe that it was too dark to be explored. Because they want to make us believe that what interests us is the white continent, with its monuments to Lack.[471]

As vozes que hoje se fazem ouvir condensam a revolta e a energia de outras que, ao longo da história das mulheres, foram remetidas a um silêncio mortal, num processo a que Cixous chamou "voiceless rebellions"[472] (ou, o que vai dar ao mesmo, foram reprimidas na sua capacidade de falar, por falta de quem as ouvisse). Só que o silêncio se tornou por vezes tão esmagador, que dele acabaram por brotar vozes isoladas como a de Maria Badala. Manifestando-se contra uma situação de opressão, sentida na própria pele, mas partilhada com as outras mulheres, menos esclarecidas e actuantes, Badala queixa-se de que ela é exercida pelos homens de duas maneiras diferentes – não dando ouvidos às palavras das mulheres e, em contrapartida, fazendo-as ouvir aquilo que lhes convém.

Nas afirmações proferidas por essa feminista *avant la lettre*, morta em 1852, num registo com traços populares, condizente com o seu estatuto sócio-cultural de criada e analfabeta, e transmitidas ora em discurso directo ora em discurso indirecto livre, é possível detectar, ao longo do capítulo 21, muitos ecos do código ideológico feminista [473], fundamentalmente estabelecido ao longo do século XX.

---

[470] CIXOUS, Hélène and CLEMENT, Catherine, « Sorties: Out and Out: Attacks / Ways Out / Forays» , *The Newly Born Woman*, Translation by Betsy Wing, Manchester, Manchester University Press, 1986, p. 68

[471] CIXOUS, Hélène and CLEMENT, Catherine, *idem, ibidem*

[472] CIXOUS, Hélène and CLEMENT, Catherine, *idem*, p. 95

[473] Embora alguns autores, como Hélène Cixous, a cuja obra *La Jeune Née,* traduzida em língua inglesa, recorreremos frequentemente, ao longo deste capítulo, recusem as etiquetas de "feminismo" e "feminista", continuaremos a utilizá-las, sensíveis aos argumentos de Toril Moi, em relação à própria Cixous: "(...) no tengo ninguna intencion de seguir las directrices de Cixous en este sentido; según la acepción normal del término en inglés, su indudable compromiso con la lucha por la liberación de la mujer en Francia, así como su crítica a los modelos de pensamiento machistas, hacen de ella una feminista." Cf. MOI, Toril, *Teoría literaria feminista*, Madrid, Ed. Cátedra, 1988, pp. 113-114

A personagem / narradora Badala, funcionará, assim, no dizer de Carlos Reis [474], como marca desse código ideológico, em relação ao qual, neste caso, se adivinha a adesão da própria autora, bem visível no protagonismo que a criada assume nesta parte da narrativa:

> Entre essas outras marcas [do código ideológico] contam-se as próprias *personagens* entendidas como entidades susceptíveis de definição ideológica e com as quais o narrador estabelece relações de afinidade ou distanciamento.

A autoridade de que surge revestida para se pronunciar acerca da situação das mulheres do seu tempo resulta do facto de nem mesmo a aplicação da sanção da "lei" patriarcal, sob a forma de despedimento, a ter conseguido demover de se afirmar detentora do seu corpo e da sua voz. Apesar de ter plena consciência das razões por que foi despedida da Casa, quando, vários anos depois, é readmitida, continua a proclamar bem alto os seus princípios, tão intrinsecamente assumidos que legitimam a alcunha que reivindica:

> Só porque ria e falava – mas se tinha língua era para falar, e falaria. Oh, não tivessem dúvidas de que falaria – usaria a língua como usara o corpo, porque aquela língua era sua e faria dela o uso que entendesse, como sempre tinha feito com o resto do corpo que era seu – falaria alto como um sino – não era por falar tanto que lhe chamavam Badala? [475]

O assumir a palavra associado à afirmação do direito de dispor do corpo são, pois, as armas com que Badala luta contra o silêncio e o mimetismo que a sociedade falocêntrica impõe às mulheres. Recusa, desta forma, os dois papéis que Toril Moi, expondo as ideias de Luce Irigaray em *Spéculum de l'autre femme*, diz restarem à mulher que se deixa apanhar pela lógica especular machista que preside ao discurso filosófico ocidental, "incapaz de explicar la feminidad / mujer, com algo que non sea el lado negativo de su *propio* reflejo"[476]:

> Atrapada en la lógica especular machista, la mujer puede elegir entre permanecer en silencio, murmurando cosas incompreensibles (cualquier balbuceo que se salga fuera de la lógica de la igualdad será por definición incompreensible para el discurso maestro del hombre), o llevar a cabo una representación de sí misma como hombre inferior.[477]

Consciente da importância da palavra, Badala fala, fala sempre, mesmo sabendo que prega a orelhas (acintosamente) moucas:

---

[474] REIS, Carlos, *idem*, p. 414
[475] *C. C. C.* , p. 213
[476] MOI, Toril, *Teoría literaria feminista*, Madrid, Ed. Cátedra, 1988, p.141
[477] MOI, Toril, *Teoría literaria feminista*, Madrid, Ed. Cátedra, 1988, p.144

> Então ouvissem, de uma vez ouvissem. Embora soubesse que não iam ouvir – a voz das mulheres passava nos ouvidos dos homens que nem água em pé de pato. Faziam-se de moucos porque lhes convinha.[478]

Um século depois, a situação apresenta-se inalterada. Em *The Newly Born Woman*, Hélène Cixous lembra a dupla angústia que a tomada da palavra em público representa para as mulheres, não só porque fazê-lo é já um acto de transgressão, numa sociedade dominada pelo discurso dos homens, mas também porque a receptividade às suas palavras continua a ser (quase) a mesma com que Badala podia contar:

> (...) her word almost always falls on the deaf, masculine ear, which can only hear language that speaks in the masculine.[479]

A escolha da pequena Tina, filha de Maria do Lado e de Filipe, como destinatária das suas palavras não se explica, porém, (apenas) pela consciência que Badala tem da inutilidade de buscar interlocutor mais atento, na sociedade patriarcal, apostada em retirar audibilidade/visibilidade às mulheres, deverá (sobretudo) ser lida simbolicamente, como a esperança de a criança do sexo feminino, que agora está no berço, vir a interiorizar as "histórias" que lhe conta, enquanto a embala e faz meia, tornando-se agente da mudança com que sonha e ousa profetizar.

Como já tivemos oportunidade de referir, no discurso de Badala, proferido no século XIX, ecoa o código ideológico feminista do século XX, embora "traduzido" para o seu sociolecto vivo e divertido. Uma prova inequívoca de estarmos perante um código ideológico é a presença do discurso abstracto, o qual, como se lê em Carlos Reis, "para além de sistematicamente expresso (significante) por um presente verbal de cunho aforístico, confere ao discurso literário um cunho de generalização adequado a referências de natureza marcadamente ideológica."[480] Veja-se exemplo disto, no início do capítulo 21, (ressalvando-se o facto de, no segmento em discurso indirecto livre, os verbos se encontrarem, como é óbvio, no pretérito imperfeito):

> As mulheres não cabiam nas casas, dizia Badala embalando Tina. Nem elas nem as coisas que lhes iam na cabeça e ninguém sabia quais eram porque ninguém estava disposto a ouvi-las (...)
>
> Ai Tina, suspirava ela fazendo meia e embalando o berço com a ponta do pé, está um queijo inteiro no céu e quem o vai partir há-de ser a primeira mulher que disser que alguém a ouviu.[481]

---

[478] *C. C. C.*, p. 213
[479] CIXOUS, Hélène and CLEMENT, Catherine, *op. cit.*, p. 92
[480] REIS, Carlos, *Técnicas de Análise Textual*, 2ª ed. ver. e aum. , Coimbra, Livraria Almedina, 1978, p. 366
[481] *C. C. C.*, p. 209

O ponto de partida do discurso de Badala é a afirmação de um estado de ruptura latente, devido ao mal-estar das mulheres provocado pelo facto de ninguém as ouvir. Através das diversas formulações encontradas para exprimir esta ideia, é fácil adivinhar-se a importância que lhe atribui e a preocupação que lhe causa. Assim, depois de ter dito que "ninguém estava disposto a ouvi-las", acrescenta , quase logo a seguir, que "está um queijo no céu e quem o vai partir há-de ser a primeira mulher que disser que alguém a ouviu", para mais adiante, indo além da repetição da mesma ideia, passar a apontar o dedo à sociedade dos homens:

> Ai, Tina, quando o cântaro cantar e o meu cão falar é que eles vão ser capazes de ouvir a gente. Só podem saber como somos se se calarem e nos ouvirem, em vez de nos baterem, castigarem e matarem por sermos quem somos.
>
> Mas o que somos ou não decidem eles, e já assim nos tiram a voz e nos roubam o corpo.
>
> Porque as mulheres não tinham corpo, dizia Badala (...) O corpo tinham-lhes roubado. Deixavam-lhes as rendas, os folhos e os vestidos, mas o corpo não. Corpo não tinham. Porque não mandavam nele.[482]

Como se pode comprovar, comparando, as suas palavras contêm ideias semelhantes às de Hélène Cixous, escritas em 1975, nas quais se pode ler a vigorosa denúncia do logro em que as mulheres têm caído ao darem ouvidos às "cantigas" dos homens:

> We have turned away from our bodies. Shamefully we have been taught to be unaware of them, to lash them with stupid modesty; we have been tricked into a fool's bargain: each one is to love the other sex. I'll give you your body and you will give me mine. But which men give women the body they blindly hand over to him?[483]

Daí que a existência de tão poucos textos em que, como seria desejável, as mulheres "escrevam o seu corpo", se deva, precisamente, segundo Cixous, ao facto de muito poucas ainda o terem recuperado:

> Why so few texts? Because there are still so few women winning back their bodies. Woman must write her body, must make up the unimpeded tongue that bursts partitions, classes, and rhetorics, orders and codes, must inundate, run through, go beyond the discourse with its last reserves, including the one of laughing off the word "silence" that has to be said, the one that, aiming for the impossible, stops dead before the word "impossible" and writes it as "end". [484]

Mau grado o descalabro da situação que a rodeia e que ela aponta à criança a quem se dirige, Badala adivinha na sufocação actual das mulheres ("As mulheres não cabiam nas casas...") o rastilho de uma explosão que um dia acabará por acontecer,

---

[482] *C. C. C.* , p. 212
[483] CIXOUS, Hélène and CLEMENT, Catherine, *op. cit.* p. 94
[484] CIXOUS, Hélène and CLEMENT, Catherine, *op. cit.*, p. 94-95

libertando as gerações futuras da opressão e da loucura a que a Casa ou a entrega a homens que as não merecem submetem as figuras femininas que nela habitam:

> Um dia abririam a porta da Casa e sairiam. Não ficariam presas, enlouquecendo como aquelas (...) Olha a tua tia Virita, feita boneca e perdida em sonhos, Tina, olha a tia Eugénia com aqueles ataques de asma que não eram senão o sufoco da Casa, e a tia Carlota emparvecida à janela, e olha a tua mãe, Tina, toda a vida afadigada a cuidar de tudo, magra e espavorida e sempre a correr de um lado para o outro que nem vassoura em dia de limpeza, para ganhar uma migalha de afecto do teu avô, já que do teu pai nunca teve nenhum – e o teu avô e o teu pai a jurarem que ela fazia tudo por gosto de poder e vontade de mandar.[485]

A mesma esperança é proclamada, em termos de uma consciência política mais desenvolvida, por Hélène Cixous quando afirma:

> Nothing allows us to rule out the possibility of radical transformation of behaviors, mentalities, roles, political economy – whose effects on libidinal economy are unthinkable – today. (...) And let's imagine a real liberation of sexuality, that is to say, a transformation of each one's relationship to his or her body (and to the other body) an approximation to the vast, material, organic, sensuous universe that we are. This cannot be accomplished, of course, without political transformations that are equally radical.[486]

Embora à custa de grande sofrimento, todas as protagonistas dos romances anteriores de Teolinda Gersão, Lídia de *O Silêncio*, Hortense de *Paisagem com Mulher e Mar ao Fundo* e Vitória de *O Cavalo de Sol* concretizam a profecia de Badala, revelando-se capazes de abrir a porta da casa e sair, para viverem as suas vidas. É assim com Lídia, deixando para trás o seu passado com Afonso, incapaz de desfazer o silêncio entre os dois : "e eu sairei a porta e descerei à rua e não voltarei nunca mais e terei todos os caminhos do mundo para andar"[487]; é assim com Hortense, indo ter com Horácio e provocando os pais com os seus "sapatos loucos, que eram o mais evidente sinal do seu triunfo, ressoando na escada, como um canto (...) para que a ouvissem, subindo e descendo como um som de escalas, saindo de rompante para a rua e batendo em baixo com a porta" [488]; é assim com Vitória, depois de liberta do noivo que queria oprimi-la, mas tendo de se separar do homem que ama, para ir viver a sua vida na cidade, "uma pequena silhueta hesitante que partia sozinha para o desconhecido e enfrentava o mundo como se ele não fosse selvagem."[489]

---

[485] *C. C. C.* , p. 214
[486] CIXOUS, Hélène and CLEMENT, Catherine, *op. cit.*, p. 83
[487] *O Silêncio*, pp. 122-123
[488] *Paisagem com Mulher e Mar ao Fundo*, p. 103
[489] *O Cavalo de Sol*, p. 213

3.1.2.2.3 Contra o "delírio" dos homens

Os exemplos familiares de sufocação provocada pela Casa, que Badala aponta a Tina (para que não repita!), são complementados com conselhos para que não fique "presa na Casa" e vá "procurar o amor onde o houver, e a vida onde ela estiver"[490]. Ao mesmo tempo, as suas ideias sobre o amor, baseadas nas suas próprias experiências sentimentais, permitem-lhe expor a sua teoria sobre os homens, a qual, embora longe de radicalismos feministas, que proclamem a superioridade do sexo feminino em relação ao masculino, nem por isso deixa de os criticar pelos seus delírios falocêntricos. A este nível, segundo a formulação de Linda Hutcheon, Badala está em consonância com os parâmetros do pós-modernismo:

> O pós-modernismo não leva o marginal para o centro. Menos do que inverter a valorização dos centros para a das periferias e das fronteiras, ele *utiliza* esse posicionamento duplo paradoxal para criticar o interior a partir do exterior e do próprio interior.[491]

Reconhecendo embora que " viver sem eles não tinha graça e que com eles ao lado tudo era mais fácil, a vida tinha outro gosto quando se tinha um homem em casa", Badala distingue, de entre os homens que amou, os dois que tinham contado e nunca seriam esquecidos, "porque tinham coração e cabeça e com esses se entendia."[492]

Ao fundamentar o sucesso das suas relações no facto de os seus homens aliarem os sentimentos à razão, Badala deve ter presentes o amor e o respeito pela mútua autonomia que a elas presidiram. Embora formulado com toda a simplicidade, o segredo desse sucesso é afinal o mesmo do da relação ideal vivida por Cleópatra e António. Só que, por ser escritora, Hélène Cixous o formula de uma forma mais poética:

> The one equal to the other, the one without equal for the other[493]

Aliás, já Hortense, uma outra personagem de Teolinda Gersão, descobrira, ao encontrar Horácio, o homem que tornou possível "um outro universo, um outro imaginário"[494]:

> Uma etapa da sua vida terminara e uma outra se abria, uma verdade descoberta com o corpo, à medida do seu corpo despido de mitos, cumprido, experimentado, só de experiência e de verdade feito – a força que havia no amor, numa relação de solidariedade e não de supremacia nem de domínio, as pessoas reciprocamente apoiando-se, trabalhando juntas para um mesmo fim.

---

[490] *C. C. C.* , p. 214
[491] HUTCHEON, Linda, *Poética do Pós- Modernismo*, p. 98
[492] *C. C. C.* , p. 214
[493] CIXOUS, Hélène and CLEMENT, Catherine, *op. cit.*, p. 123
[494] GERSÃO, Teolinda, *Paisagem com Mulher e Mar ao Fundo*, p. 72

Apesar de analfabeta, Badala percebe bem que só quando um não se apropriar do outro, é que se poderá falar de igualdade. Enquanto os homens, manifestando o seu medo da castração, ao tentarem preservar-se, reprimirem as mulheres , impedindo-as de serem elas próprias, Badala terá sempre motivos para, embora não dizendo mal deles, poder afirmar que "eles deliravam muito":

> Não dizia mal dos homens, mas era verdade que eles deliravam muito e cuidavam que o pauzinho deles estava em toda a parte e que as mulheres não podiam dar um passo sem o pisarem. És muito bonita, está a pisar-lhes o pauzinho, és admirada, estimada, dão-te atenção, estás a pisar-lhes o pauzinho. E assim por diante, o que quer que tu faças.[495]

Aquilo que Badala designa como "delírio" dos homens em relação aos seus "pauzinhos" é explicado por Hélène Cixous como a estruturação dos sistemas de valores masculinos segundo uma economia do "próprio", a qual enfatiza a própria identidade e sua preservação através da anulação do "outro". Daí poder-se afirmar que é o medo da perda do atributo que está na base do Reino do Próprio:

> And one becomes aware that the Empire of the Selfsame is erected from a fear that, in fact, is tipically masculine: the fear of expropriation, of separation, of loosing the attribute. In other words, the threat of castration has an impact.[496]

Se quer escapar às malhas desse tipo de sociedade falocêntrica, Tina não deverá acreditar nos homens que se queixam constantemente de que lhe estão a pisar os pauzinhos ("se o pauzinho deles está em toda a parte é porque não está no lugar certo") e terá de dispor da sua vida, assumindo (e partilhando) responsabilidades, na política e em casa. É nesse sentido que Badala, um tanto simplistamente, deve admitir-se, a aconselha a falar aos homens:

> 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 (...)[497]

Socorrendo-se do episódio bíblico da mulher adúltera como exemplo do delírio dos homens em relação aos seus pauzinhos,[498] Badala aproveita para criticar outro dos esteios da sociedade patriarcal, a Igreja, apesar do respeito manifestado pelo seu fundador. De facto, Cristo, ao querer saber dos erros dos homens que queriam apedrejar a adúltera, estava a reconhecer "que a mulher era igual a eles, e eles à mulher", o que lhe merece ser considerado por ela como "o único homem, no meio daquele mísero bando de pauzinhos em fanicos". O seu respeito por Cristo e pelos "livros santos, que eram

---

[495] *C. C. C.* , p. 215
[496] CIXOUS, Hélène and CLEMENT, Catherine, *op. cit.*, p. 80
[497] *C. C. C.* , p. 215
[498] *C. C. C.* , p. 216

muito bonitos", não a impedem, porém, de denunciar "os da igreja", como sustentáculos de uma situação gravosa para as mulheres.

Embora vaticinando que um dia as mulheres vão também entrar na igreja, como os homens, e acreditando que com isso ela ganhará mais amor e uma alma maior, Badala remete essa possibilidade para daí a muito tempo [499], em virtude da raiva que "os da igreja" sentem pelas mulheres. Segundo ela, nem esses estão livres de delirar sobre os pauzinhos, "não atinando melhor solução do que arrancá-los, por causa das mulheres", facto anti-natural e causador de tal sofrimento e canseira que não lhes deixa força nem tempo para o essencial - o amor e a justiça.

Devido ao desvirtuamento que "os da igreja" fazem relativamente à mensagem de Deus e à sua insensibilidade perante os sentimentos das pessoas ("eles não sabem ler nos livros santos nem no coração da gente") Tina é aconselhada, por um lado, a não acreditar neles e, por outro, a viver o amor e a confiar em Deus, " pois Deus fez o amor e a mulher, Deus também tem mulher e foi com ela que gerou o mundo, porque nada se pode gerar sem a mulher"[500] , nestes termos terminando, ao anoitecer, a "conversa" com Tina.

Durante essa "conversa", porém, já noutro momento "os da igreja" foram alvo da crítica de Badala, mas dessa vez na figura do bispo [501], ridicularizado por aquilo que diz e também pelos "modos tão sonantes mas ao mesmo tempo tão fora do mundo" com que o diz.

Aproveitando o facto de estar de visita à Casa da Cabeça de Cavalo, o senhor bispo resolveu dar às meninas uma lição sobre as mulheres, colhida em livros escritos por doutores , "dos maiores que havia" e cujo teor provoca o riso de Badala, a ponto de quase a fazer deixar cair a travessa de encharcada de ovos. De facto, a lição do bispo não é senão uma paródia de textos de Freud e de Lacan, tendo em vista denunciar a forma como a mulher é reprimida no quadro da sociedade patriarcal: ao ser considerada ausência e negação, ela é excluída da representação.

Segundo o senhor bispo, as mulheres eram o que "havia de mais belo no mundo", o que não impedia que fossem o "vazio", o "nada", sem que esses termos fossem depreciativos, porque "o vazio era tudo", podendo "infinitamente, encher-se de tudo". Para tornar a sua ideia mais compreensível, serve-se do exemplo do *napperon* de renda, em cima da credência da sala: os buracos , "aquele lugar sem nada, onde havia, onde

---

[499] Será interessante confrontar estas ideias de Badala com as palavras de Frei Bento Domingues, O. P. , o qual, na página 10 do jornal *Público* de 14 de Março de 1999, no artigo "Perder as mulheres", afirma o seguinte: "Hoje, para a Igreja, perder as mulheres é muito mais grave do que foi ter perdido a classe operária no séc. XIX. São elas que estão na linha ascendente das sociedades modernas. Não é provável que gostem de ser emancipadas na sociedade e subordinadas na religião. Não vão tolerar serem consideradas menos dignas que os homens para os "ministérios ordenados."

[500] Cf. *C. C. C.* , pp. 216-217

[501] Cf. *C. C. C.* , pp. 209-212

parecia haver, uma falta, era o infinito". A renda, que eram as mulheres, "tecia-se em torno do nada, dos intervalos do vazio". Sendo renda, as mulheres eram "o que havia de mais belo, e ao mesmo tempo de mais inexistente no mundo", "pura ausência, absoluta falta de essência." Daí que, o noivo das mulheres, mesmo das casadas, fosse Deus e ninguém lhes pudesse tocar (embora um homem pudesse tocar numa mulher, castigá-la até, se necessário, ou tocar-lhe também em outro sentido, como tem de admitir, forçado por Duarte Augusto, nada disso significava que verdadeiramente lhe tocasse ...) Para que não restassem dúvidas, repete que as mulheres eram "pura abstracção", "inessenciais", "não existiam mais concretamente do que Deus", acabando, porém, por admitir a existência do "defeito original": "Aquela falta, o buraco – da renda – era a única coisa essencial – o que não havia, o que lá não estava nem podia estar nunca."

Esta última afirmação marca o momento em que a ideologia subjacente ao discurso do bispo se torna indisfarçável. Até aí, procurou disfarçar a anulação da mulher através do recurso a elogios constituídos por lugares comuns ("As mulheres eram o que havia de mais belo no mundo (...)", "Quando passavam deixavam no ar o seu perfume." "As mulheres eram o vazio. (...) o vazio era tudo.", "As mulheres eram a renda (...)"[502]) mas chegou a altura em que o peso que Freud atribui à diferença anatómica faz com que ela seja assumida como o "defeito original"[503], expressão que não pode deixar de evocar, sobretudo se se pensar no estatuto de quem a profere, o "pecado original" cometido pelos nossos primeiros pais, por sugestão de Eva.

Se a teoria de Freud acerca da diferença sexual se baseia na visibilidade da diferença resultante do facto de o homem ter um órgão sexual óbvio, ao passo que, quando se olha para a mulher, não se vê nada, sendo, portanto, a diferença percebida como "ausência" ou negação da norma masculina,[504] para Badala, indignada, "até um cego via" que nem as mulheres nem os homens tinham nenhum defeito, "porque estava bom de ver que Deus não se enganava a fazer as coisas." Para mais, que autoridade podia ter o bispo para falar sobre as mulheres, se era homem, e, se calhar, nunca tinha ido com nenhuma mulher para a cama?

Já noutro momento da lição, Badala, estarrecida com o que ouvia, tinha sentido vontade de perguntar ao bispo, quando ele afirmou que as mulheres eram "pura ausência", se ele não via "como estavam ali presentes, com os pés no chão, e o rabo tão bem assente no estofo da cadeira.", mas foi impedida de o fazer porque ele, olhando o tecto, "de olhos em alvo", continuou a falar. Nem o narrador Januário, apesar de ser homem, resiste a comentar, com ironia, essa atitude de olhar o tecto, de olhos em alvo:

---

[502] *C. C. C.* , p. 210
[503] *C. C. C.* , p. 212
[504] Cf. exposição de Toril Moi acerca das teorias de Freud, na obra que temos vindo a citar, *Teoría literaria feminista*, pp. 141-144

"Como se elas estivessem no tecto, ou a cada momento pudessem evaporar-se, escapulir-se no meio dos florões de estuque, e ninguém lhes pudesse tocar."

A possibilidade de as mulheres se recusarem a pactuar eternamente com esta ideologia, a "pagar tributo ao negativo", que, no discurso do bispo, é parodicamente transmitido através do uso do vocabulário característico dos textos de Freud e Lacan ("vazio", "nada", "falta (de essência)", "buraco", "ausência", "defeito") é proclamada por Cixous no texto que temos vindo a citar. Ao afirmar ainda, ironicamente, a indisponibilidade das mulheres para girarem em torno "do supremo buraco", Cixous estará a apontar para uma "líbido cósmica", bem diferente da sexualidade masculina que gravita em torno do pénis, com as consequências de todos conhecidas:

> But nothing compels us to deposit our lives in these lack-banks; (...) to endlessly bail out the father's religion. Because we don't desire it. We don't go round and round the supreme hole. We have no *womans's* reason to pay allegiance to the negative.[505]

Ao usar a paródia do discurso machista, Teolinda Gersão segue o conselho de Luce Irigaray para que as mulheres evitem cair na armadilha essencialista da definição do que é ser mulher, antes se empenhem, através da interpretação da forma como o feminino se define no discurso masculino, em demonstar que é possível superar e alterar essa lógica:

> Por lo tanto [las mujeres] no deben formular la pregunta "Que es la mujer?". Deben demostrar, mediante la repetición e interpretación de la forma en la que se define lo feminino en el discurso – como carencia, como ausencia, como imitación, o como reproducción invertida del sujeto - , que en el lado feminino es possible *superar y alterar* esta lógica. [506]

Superar e alterar essa lógica pode ser, por exemplo, reagir contra a ausência, tornar-se presente, visível, ser livre e dona de si própria, manobrando habilmente os mecanismos do desejo, como Cleópatra na sua vivência da relação amorosa com António:

> (...) it is herself in flesh and in reality who wellcomes him, it is herself without making use of the glamour of absence who shows herself, unveiled, given to touch, to taste (...)
>
> She knew how to *give herself* to being seen, to bestow unforgettable beauty on seeing, in a representation whose moments rhythm the awakening of desire, its blooming and its delighted satisfaction. [507]

---

[505] CIXOUS, Hélène and CLEMENT, Catherine, *op. cit.*, p. 85

[506] IRIGARAY, Luce, *Ce sexe qui n'en est pas un*, Paris, Minuit, 1977, pp. 75-76, citado por MOI, Toril, *Teoria literaria feminista*, Madrid, Ed. Cátedra, 1988, p.148

[507] CIXOUS, Hélène and CLEMENT, Catherine, *op. cit.*, p. 126

E mais adiante, numa clara alusão às teorias lacanianas, recusadas liminarmente, pode ler-se, no estilo habitual de Cixous:

> Everything exchanged between the two boundless lovers is received as the child receives mother's milk: on Antony's word, Cleopatra's ear breakfasts, and that is the right way. We are far from object "a", from the fatality of its absence, from its evasions that only sustain desire by default.[508]

A forma como Cleópatra e António se relacionam distancia-se, assim, das afirmações de Lacan sobre a relação sexual e a mulher, nomeadamente na sessão do seminário *Encore* (1972-1973) intitulada «Dieu et la Jouissance de la Femme», em que depois de ter feito cáusticas referências a um livro surgido a propósito da sua obra *L'Instance da la Lettre*, afirma:

> " Là-dessus, je poursuis ce que j'ai aujourd'hui à vous dire, c'est à savoir, articuler plus loin la conséquence de ce fait qu'entre les sexes chez l'être parlant le rapport ne se fait pas, pour autant que c'est à partir de là seulement que se peut énoncer ce qui à ce rapport supplée."[509]

Da estranheza e perturbação provocada por esta afirmação de que "entre os sexos, no ser falante, não há relação ", porventura devidas ao facto de ela ser lida literalmente, melhor do que nós poderá falar, por exemplo, o autor da entrada «Lacan (Jacques-Marie)» no *Grand Dictionnaire de la Psychologie*[510]:

> En effet, *il n'y a pas de rapport sexuel*, dira Lacan au scandale de ses suiveurs comme de ses détracteurs. Il rappelait par cette formule (qui fait choc parce qu'elle contrevient à deux siècles de fois religieuse) que, si le désir vise l'entre-deux voilé par l'écran où se projette la forme excitante, le rapport ne se fait jamais qu'avec une image; image de quoi? – sinon de l'instrument qui fait la signifiance du langage, c'est à dire le Phallus (cause du panérotisme qui fut reproché à Freud). C'est pourquoi une femme se voue à le représenter en faisant semblant de l'être (c'est la mascarade féminine) alors que l'homme, lui, fait semblant de l'avoir (c'est le comique viril). Si rapport il devait y avoir, il se ferait ainsi imaginairement avec le Phallus (vérité expérimentale pour l'hommosexuel) et non pas avec la femme qui, elle, n'éxiste pas. L'entre-deux désigne aussi bien, en effet, le lieu Autre (Autre du fait qu'il ne puisse y avoir aucun rapport avec lui) et de se tenir à cette place, *une* femme (article indéfini) ne peut y trouver ce qui la fonderait dans son existence et en ferait *la* femme. (...)

Sobre o conceito de Outro, o mesmo autor esclarece ainda, utilizando expressões que evocam de perto as da lição do bispo em *A Casa*, com que são definidas as mulheres: "As mulheres eram o vazio, o nada. Mas não julgassem as meninas que esse

---

[508] CIXOUS, Hélène and CLEMENT, Catherine, *op. cit.*, p. 127

[509] LACAN, Jacques, *Le Séminaire de Jacques Lacan*, Texte établi par Jacques-Alain Miller, "Livre XX, Encore", Paris, Seuil, 1975, p. 63

[510] BLOCH, Henriette *et alii* (dir.), *Grand Dictionnaire de la Psychologie*, Paris, Larousse, 1991

era um termo depreciativo. Porque o vazio – o vazio era tudo. Podia infinitamente encher-se de tudo.":

> La catégorie de L'Autre est essentielle parmi les formulations originales de Lacan parce qu'elle désigne primordialement, dans l'entre deux, **la place vide, mais aussi potentiellement grosse de tous les élements** du langage susceptibles de venir s'insérer dans mon énonciation et y donner à entendre un sujet que je ne peux que reconnaître comme mien sans pour autant le faire parler à ma guise ni même savoir ce qu'il veut: c'est le sujet de l'inconscient.

Se a complexidade das ideias de Lacan pode explicar a dificuldade em aceder ao seu verdadeiro significado, uma coisa, porém, é clara para qualquer leitor: a intenção paródica que preside à utilização de palavras e expressões características do seu discurso, no intuito de alertar contra as armadilhas do discurso masculino.

3.1.2.2.4 Contra os filhos sem pai(s)

Apesar de reivindicar o direito à sua voz e ao seu corpo, Badala nunca assume atitudes radicais em relação à maternidade. Embora não tenha tido filhos biológicos, Badala foi "mãe" de Virita e dos filhos de Maria do Lado e de Filipe. De igual forma, assume sem problemas as tarefas "femininas": enquanto embala Tina, uma das crianças de Maria do Lado, e lhe conta histórias, Badala faz meia, tendo de interromper, ao anoitecer, porque além de ver mal as malhas, tem de ir "para a cozinha ajudar a Agripina e a Libânia."[511]

Em oposição à disponibilidade de Badala para assumir os filhos de outras mulheres, surge Maria do Lado, surpreendida por uma gravidez que nunca desejara nem esperara,[512] afectada física e moralmente, vivendo momentos de tensão, angustiada pelas exigências do pai e sem saber como conciliar as tarefas da Casa e o filho que aguarda. Disforme e com vontade de se esconder até ter a criança, Maria do Lado considerava o ser que trazia dentro de si como "um estranho no seu corpo", sentindo o momento do parto, apesar do suor, dos gritos e do sangue, como o desembaraçar-se "de um fardo". Foi assim no primeiro parto e nos três que se lhe sucederam, apesar de, desde a primeira gravidez, ela jurar que seria a última.

A chegada intempestiva de Joaquim Gaito junto de Cavês, acordando-o em sobressalto, numa noite de inverno, para ir buscar a parteira, e o quadro pouco animador que lhe pinta, já não auguram nada de bom em relação ao primeiro parto de Maria do Lado [513]: "A fidalga berra que nem capado e o crianço não lhe sai das partes". Enquanto

---

[511] *C. C. C.* , p. 217
[512] Cf. *C. C. C.* , p. 192
[513] *C. C. C.* , pp. 194-208

Cavês, muito contrariado, se dispõe a ir buscar a parteira, não deixando de, em monólogo interior, confrontar a facilidade com que a sua falecida mulher dava à luz ("A Domingas é que era mestra em paridelas, punha a um canto as fidalgas todas"), os acontecimentos relativos ao parto, propriamente dito, serão relatados, como convém, por Horária, uma narradora. As "horas de aflição e de gritos" vividas pela parturiente, enchendo a Casa de ansiedade, são acompanhadas pelo aparato dos preparativos exigidos por um parto, ocorrido no século XIX: panelas de água a ferver, na cozinha, desde o meio dia, tesouras fervidas e compressas. Reclamados pela criada Agripina, promovida a parteira pela força das circunstâncias, estes instrumentos são-lhe passados, respeitosa e assustadamente por Libânia, sua colega mais nova, através da porta entreaberta. Como só tinha quinze anos, Libânia era impedida de entrar no quarto por Agripina que "achava demasiado cedo para a deixar presenciar aqueles mistérios". Esta restrição desencadeia uma focalização interna, através do "olhar medroso" de Libânia, espreitando pela frincha da porta para o interior do quarto, iluminado pelo candeeiro de petróleo, o que, aliado aos gritos de Maria do Lado, contribui para despertar na rapariga um verdadeiro pavor "pela fatalidade de um dia ela mesma ter um filho".

A visão parcial da cena associada às sombras que se espalham no quarto criam um ambiente fantasmagórico, sugestivo do tabu que o parto constituía na época, tal como continua a constituir ainda, em determinados contextos, apesar do tempo volvido desde então:

> Pela frincha da porta Libânia não via mais do que a barra da cama, coberta pela colcha levantada para trás e por roupa confusa que eram talvez lençóis. O corpo da mulher ocultava-se atrás dessa barreira, e ela via apenas pernas e braços agitando-se de um e de outro lado da cama estreita, como uma aranha branca que gritava. A luz do candeeiro de petróleo aumentava as sombras, de modo que a última coisa que ela viu foi uma aranha gigantesca na parede. Jesus, Maria e José, sobressaltou-se, e repetiu outra vez a jaculatória, cruzando os dedos de susto.[514]

Mas Agripina não se limitou a impedir Libânia de assistir ao parto, também "voltou para a parede a cara do senhor dos Aflitos, porque lhe pareceu falta de respeito deixá-lo ver tudo aquilo". Tal facto não a impediu de lhe fazer a promessa de três galinhas, em troca da ajuda no parto da patroa, conforme conta Benta, acrescentando ainda a especial devoção da sua antecessora pelo santo e os "negócios" que mantinha com ele para se fazer ouvir.

Talvez devido à ajuda do Aflitinho, ao fim de uma noite de gritos, Maria do Lado lá conseguiu ter a criança, no preciso momento em que a parteira chegava, mas a presença vísível do filho em nada alterou os seus sentimentos para com ele: "As crianças eram, como a gravidez, um embaraço."[515]

---

[514] *C. C. C.*, p. 197
[515] *C. C. C.*, p. 193

Foi assim com todos os filhos que teve, com os quais, depois de os ter passado "com alívio para as mãos de Badala", mantinha "uma relação assustada e frouxa, raiada de enervamento mal contido". Estes, por sua vez, "puseram rapidamente de lado uma mãe áspera e distante e encontraram alegremente em Badala uma mãe acolhedora que cuidava, lavava, sentava ao colo, contava histórias, segura e confortável como um sapato velho"[516].

Tanto Maria do Lado como Umbelina fazem parte do grupo de mulheres que, ao longo da obra de Teolinda Gersão, estabelecem com os filhos uma relação marcada pela ausência, física ou psicológica. Em *O Silêncio*, Lavínia é uma mãe alheada que desiste de viver, constituindo um exemplo que a filha, Lídia, recusa. Em *Paisagem*, a mãe de Hortense é apresentada como uma pessoa doente, apagada, perante a figura autoritária e reaccionária do marido e não é por acaso que o seu nome, Helena, só surge uma vez. Excepção será a mãe de Jerónimo, em *O Cavalo de Sol*, que governa a casa e toma decisões, mas já a mãe de Vitória, Estela, está morta e o seu desaparecimento provocou na filha uma imensa saudade e um enorme terror da morte. Não fugindo à regra, a narradora de *A Árvore das Palavras* adopta no seu coração Lóia, a mãe preta, relegando para segundo plano a verdadeira, mulher frustrada e amarga, a quem chama sempre Amélia, nunca a referindo como "mãe". Em *Os Teclados*, Júlia vive com os tios, não se sabe por que razão, nem há nunca a mínima referência aos pais. Por sua vez, Ilda, a narradora de *Os Anjos*, relata a fixação obsessiva da mãe no amante Serafim (que, aliás, nunca é referido nessa condição), facto que explica as repetidas ausências e as tendências suicidas que manifesta. Esse quadro psicológico dá origem a uma inversão de papéis, sendo a filha, ainda criança, que é encarregada pelo pai de vigiar a mãe. Para cúmulo, essa vigilância enerva a mãe, levando-a a tomar atitudes tresloucadas, fechando a filha no canil com o cão ou metendo-a no galinheiro e não lhe dando de comer durante todo o dia, quando não a agride violentamente, como acontece na fonte, onde a vizinha a segura, para ela lhe bater à vontade.[517] Só devido à atitude racional do avô, reconhecendo que a "loucura" da nora seria ultrapassada se ela fosse sozinha, de noite, ter com os espíritos (anjos) que a assediavam, o equilíbrio familiar é conseguido e, com ele, o apaziguamento entre mãe e filha.

Em *A Casa*, apesar dos seus sentimentos e atitudes chocantes, por anti-naturais, Maria do Lado é, de certo modo, desculpabilizada pela narradora Horária. Se é certo que "impaciente e agreste", enxotava as crianças "enfadonhas e sujas" que lhe iam pedir à porta e olhava "com comiseração e desprezo" as mulheres do povo "que carregavam filhos e feixes de lenha, cozinhavam, lavavam, sachavam, escanavam milho, mondavam com os filhos ferrados como cães, às canelas", o peso que a primeira gravidez (e as

[516] *C. C. C.* , pp. 193-194
[517] Cf. *Os Anjos*, pp. 11-12

seguintes) constituía(m) para ela, devia-se, no entanto, em grande parte, ao facto de ela(s) ter(em) resultado de uma relação sem amor:

> Marcava com uma cruz no calendário os dias já passados, encarava o parto com terror e olhava com raiva contida o homem que a colocara naquela situação sem a amar e continuava a viver o dia a dia como se nada fosse, deixando-a sozinha com o seu corpo. Como sempre fizera. Ele sempre a deixara sozinha com o seu corpo.[518]

De facto, durante a gravidez, Filipe refugiava-se na caça dias inteiros ou fechava-se a ler no sótão. Este local foi igualmente escolhido para nele aguardar o nascimento do primeiro filho, para lá subindo com o tabaco e o jornal, durante a longa noite em que o parto se desenrola. A narradora Carmo não deixa, porém, de sugerir o seu nervosismo, através da referência aos passos que se ouviam "para cá e para lá, medindo o soalho" [519].

Apesar das diferenças de cultura e mentalidade, neste aspecto Filipe não se distingue do sogro, como é visível no sonho deste sobre o nascimento de Maria do Lado. Nesse sonho, contado por Ercília, Duarte Augusto entra no quarto onde se encontra Umbelina e a criança recém-nascida e recua perante a "ideia de segurar aquela coisa informe e lancinante" que a parteira lhe quer pôr nos braços. Fingindo pôr-lhe a mão na cabeça, limita-se a tocar no xaile que a envolve e afasta-se, fechando a porta. Este movimento de se afastar, fechando a porta, marca bem a distância que pretende manter em relação à ex-centricidade daquela realidade "feminina", tão diferente do seu mundo organizado e coerente, como se, de facto, lhe fosse totalmente alheio.

> Mas ele estava do outro lado, fora desse universo caótico, excessivo e doloroso, de onde se escapava nauseado e aflito.[520]

Sendo pouco provável que a realidade tivesse sido muito diferente do sonho, a insistência nas atitudes de alheamento comodista dos homens em relação à gravidez e ao parto das respectivas mulheres chama a atenção para um facto de que Badala, mais uma vez, tem uma consciência clara e lúcida, porque baseada na sua própria experiência de mulher que, não tendo tido filhos seus, foi mãe dos filhos de outras mulheres: "é difícil e triste criar filhos sozinha, eu que o diga, que vos criei a todos e todas nesta Casa."[521]

---

[518] *C. C. C.*, p. 192

[519] *C. C. C.*, p. 203

[520] *C. C. C.*, p. 96. Será curioso comparar estas atitudes com as que lhe são ditadas pela satisfação dos seus sentimentos machistas, aquando do nascimento do neto varão, Francisco : "Então ele pediu novamente para ver o neto e quando a parteira lho levou, embrulhado num xaile, sorriu e tocou-lhe na face com a ponta dos dedos (...)" (cf. p. 208 de *C. C. C.*)

[521] *C. C. C.*, p. 215

3.1.3 Outros marginalizados

De entre os ex-cêntricos até agora referidos, Gaudêncio, Filipe e Badala são personagens da novela encaixada, enquanto que Ercília, uma das narradoras da novela, é, por sua vez, personagem da narrativa encaixante. Para concluirmos a questão da ex-centricidade, observaremos ainda como, na narrativa primeira, se chama a atenção para outras situações de marginalização.

A lenta agonia do avô Januário[522] progressivamente esquecido no andar de cima da Casa, numa "cama que ia ficando cada vez maior e mais escura, até se tornar do tamanho da noite", transformado num "objecto em que ninguém pensava", ao ponto de se esquecerem das suas necessidades fisiológicas, chama a atenção para a forma como os velhos doentes são postos à margem pelos que os rodeiam. A sua luta contra a morte chamando pelas pessoas, batendo com a bengala, tocando uma sineta e arquitectando o plano inexequível de ensinar o corvo Claudino a ir pedir ajuda, é comparável à que a avó de Hortense, em *Paisagem* [523], travou contra os objectos "que custavam cada vez mais a manter domesticados", e da qual acabou por sair vencida:

> (...) mas as coisas acabaram por vencer, aos poucos ela foi perdendo a força de lutar contra elas, transformou-se numa planta, numa boneca de papel, num insecto colado aos vidros, os seus olhos fixando-se na luz até não ver mais a luz, gradualmente foram-na esquecendo, deixaram de sentá-la, de deitá-la, de vesti-la, de levar-lhe comida, ela ficou assim muito tempo à janela, de costas para a sala, como um objecto tão familiar que ninguém vê mais, só quando a voltaram repararam que estava morta, de pé, tombada para a frente, a cabeça encostada aos vidros (...)

É a consciência da sua fragilidade actual que leva Januário a recear que a criança de uns seis anos que, um dia, lhe entra no quarto, o inspecciona com surpresa e lhe toca na mão com um dedo, possa matá-lo, com um gesto desastrado, ou mesmo como vingança das constantes restrições que os adultos lhe faziam, relativamente aos comportamentos a seguir ("Não faça barulho, não corra no corredor, não salte na escada, sente-se direito à mesa, ponha o guardanapo no colo, vá lavar as mãos" [524]). É precisamente na inversão de situações relativamente ao que é habitual que Januário encontra a explicação para a surpresa e curiosidade da criança - habituado a ser dominada e controlado pelos mais velhos, o menino depara-se agora com um adulto, numa situação de maior fragilidade do que aquela em que ele próprio se encontra:

> (...) ambos eram criaturas de pequenas dimensões e sem defesa. Mas a criança era agora mais forte, ele mirrara e emagrecera tanto que o menino poderia chegar sem dificuldade e atirá-lo ao chão. E ele partir-se-ia em pedaços.

---

[522] *C. C. C.*, p. 39-46
[523] Cf. p. 22 de *Paisagem com Mulher e Mar ao Fundo*
[524] *C. C. C.*, p. 44

Se, através deste episódio, se chama a atenção para os direitos dos velhos, ignorados por uma sociedade que os deixa morrer na solidão, igualmente se reclama o direito de as crianças viverem a sua infância, expandindo livremente as energias, em vez de serem sistematicamente anuladas e reprimidas pelas regras dos adultos.

A este propósito, convirá lembrar como, também no campo da educação das crianças, Badala se revela surpreendentemente inovadora, proporcionando às meninas uma infância despreocupada e feliz, semente que, para grande desgosto seu, acabou por não frutificar, na idade adulta, abafada pelo peso da Casa. A longa enumeração das "asneiras" praticadas sob o olhar complacente da criada sugere bem o contraste entre o espaço de liberdade da infância e a prisão da vida adulta:

> (...) em crianças ainda riam com ela, batendo as palmas, e cantando lenga-lengas (...) Faziam caretas, cuspiam com raiva no espelho (...) Mudavam o lugar das coisas. Roubavam açúcar na cozinha. Espreitavam pela janela do curral quando se metiam lá dentro os porcos de cobrição. Riscavam as paredes com tinta. Abriam o galinheiro e deixavam fugir as galinhas, que derrubavam as flores e esgaravatavam nos canteiros. Escondiam-se atrás das portas, assustando Agripina, que deixava cair as travessas. Espreitavam pelas frinchas, quando alguém ia no quintal à "casinha"[525]

3.2 Duarte Augusto – o esvaziamento do centro

Dedicada às crianças desde que eram pequeninas, nunca deve ter passado pela cabeça de Badala a ideia de abandonar o emprego a que se dedicou, de alma e coração, uma vida inteira. Nisto se distingue de Casimira, a criada de *Paisagem com Mulher e Mar ao Fundo*, a qual, tendo embora nítidas semelhanças com ela, tanto pelo estatuto sócio-profissional como pelo papel desempenhado na família, em substituição da função maternal junto das meninas da casa, ao serviço da qual se encontrava, cumpriria as tarefas, mas só até ao ponto de ruptura em que, tal como Hortense, uma das meninas que tinha criado, acabaria por pegar nas coisas e partir, recuperando a sua liberdade:

> Havia sempre uma distância que ela mantinha e que a impedia de ser assimilada, cumpria exactamente as tarefas, mas dentro de si negava-as todas, chegaria sempre o momento em que bateria com a porta e esse gesto destruiria de uma vez os anos que servira, era de novo livre e voltava ao seu lugar (...)[526]

Se a distância de um século que separa Badala de Casimira poderá explicar que uma se sujeite a ser despedida e a outra assuma a decisão de deixar de servir, em relação aos respectivos patrões dir-se-ia que o tempo deixou de correr. Vejamos como o perfil do pai de Hortense, patrão de Casimira, poderia transferir-se *ipsis verbis* para Duarte Augusto:

---

[525] *C. C. C.*, pp. 182-183

[526] *Paisagem com Mulher e Mar ao Fundo*, p. 96

> Seu pai. De pé em cima da pirâmide familiar, detentor dos bens e dono único da verdade e da força.[527]

Militar e apoiante convicto da ditadura de O.(liveira) S.(alazar), o pai de Hortense revela bem como o espírito absolutista continua vivo, na reacção que tem quando a criada se foi embora, ela que fora "o pilar, o esteio, a alma da casa", desde que a mulher adoecera : "– Era uma ingrata. As pessoas do povo não têm sentimentos"[528].

O mesmo espírito está presente na personagem Jerónimo de *O Cavalo de Sol*, através da sua tentativa de domínio total sobre a realidade que o rodeia e, de forma especial, sobre a prima, Vitória, tentativa essa vinda desde os jogos de infância e que procura (em vão)[529] estender à idade adulta, em que ela se converte em sua noiva. Uma cena passada durante a caça, com uma perdiz morta, é bem reveladora do seu fascínio pelo poder, mas, ao mesmo tempo, da sua consciência de que, na relação com Vitória, tinha de enfrentar outra vontade, como a do animal selvagem que o desafiava nas matas e silvados.

> Pegou na ave com as mãos: um corpo tépido, fofo e sem vontade. Voltava-a e ela não se defendia, era um pedaço de carne e de penas, imune ao susto, ao pavor, ao sobressalto. Totalmente entregue ao seu poder e abandonada. (...)
>
> Agora ele existia absolutamente sobre ela. Mas, viva, era ela que existia sobre ele, fugia nas alturas, inacessível esquiva, rápida, astuta, protegida pelo seu mundo selvagem. Onde, se quisesse penetrar, ele teria de se servir da astúcia, da velocidade e da surpresa.
>
> Era isso que buscava, pensou (...) dominar esse mundo fascinante e estranho, que, só por existir, o agredia. [530]

Ainda na mesma linha, a narrativa *Os Teclados* não deixa de incluir, entre as suas personagens, um chefe de família autoritário e repressivo, perante o qual as mulheres da casa se curvam, forçadamente (como é o caso da sobrinha Júlia) ou de forma voluntária (como é o caso da mulher e da criada Arménia):

> Falando pausadamente, de dedo indicador levantado (...). Como se o que dizia ficasse dito, de uma vez por todas, e o resto do mundo devesse acorrer obedecendo, com a solicitude respeitosa de Arménia que surdamente se enervava com a tia [a mulher de Octávio] mas venerava em silêncio o Senhor Octávio e encontrava uma forma de distanciada bem-aventurança nos cuidados a ter com as

---

[527] *Paisagem com Mulher e Mar ao Fundo*, p. 93

[528] Cf. pp. 38-39 de *Paisagem com Mulher e Mar ao Fundo*

[529] Cf. o que sobre o assunto diz José N. Ornelas no texto «Subversão da topografia cultural do patriarcado em *O Cavalo de Sol* de Teolinda Gersão», in *Discursos – estudos de língua e cultura portuguesa*, nº 5, Universidade Aberta, 1993, p.125: "A anulação do «outro» que é o objectivo fundamental do desejo do poder absoluto prova ser uma falsa ilusão para Jerónimo. Perante a força dele só os cães e os falcões se deixam dominar completa e absolutamente" e, mais adiante, na p. 127: "Vitória recusa-se a submeter-se aos desígnios do homem, rejeita o papel de submissão que lhe é reservado pelo discurso patriarcal (...) tem iniciativa própria e considera-se ser autónomo"

[530] *O Cavalo de Sol*, p. 151

> camisas, gravatas, peúgas, lenços, vincos das calças do senhor Octávio. O qual, mesmo sem o arco do violino na mão e as palmas da tia, parecia estar sempre a pisar um palco, porque sabia que era ilustrado e culto.[531]

Estar na ribalta, dominar tudo e todos era também o sonho de Duarte Augusto mas, se bem que deixando sempre marcas dolorosas nas vidas de quantos o rodeavam, o seu poder está sujeito, ao longo do tempo, a um processo de diluição, visível a diversos níveis.

Começando pelo plano político, a invasão de Portugal pelo exército napoleónico, em 1807, constituiu, sem dúvida, um rude golpe, não apenas para o seu patriotismo, mas também para as suas convicções, uma vez que, apesar dos desvirtuamentos a que os ideais revolucionários tinham sido sujeitos, as coisas não podiam voltar a ser o que tinham sido, o mundo velho estava definitivamente comprometido. Assim, no dizer de Raul Brandão[532], mais que a força das armas, o que se impõe e avança inexoravelmente é a força da Ideia nova:

> E o pior é que o que aí vem não são só homens, armas, canhões. Esta gente, a corte, o mundo velho, a pragmática fogem diante de uma Ideia. (...) Vem aí o Terror, os jacobinos, a revolução, homens doutro planeta. (...)
>
> Fujam! fujam! Canhões, homens, Bonaparte, a guerra, tudo isto é frenético e imenso. Foi grito, é agora vagalhão colérico, diante do qual reis, ministros, corte, cada vez se sentem mais pequenos e grotescos. É a Vida. É um século de discussão, de análise, de balbúrdia, de mixórdia, de cóleras, em marcha sobre a corte minúscula, sobre homens minúsculos. E é perante essa Ideia, que os apavora, que fogem , como diante dum jacto de luz.

Não menos rude golpe constituiu para os ideais absolutistas de Duarte Augusto a independência do Brasil, uma das manifestações da onda autonomista que no século XIX atingiu a América Latina, mostrando a viabilidade da existência independente de territórios que, até então, se preferia acreditar só possíveis dentro de um quadro eurocêntrico, em consonância com o pensamento de filósofos e historiadores para quem "el sentido de la historia era la realizacion de la civilizacion, es decir, de la forma del hombre europeo moderno"[533]. Outra grande ferida nas suas convicções foram as ideias liberais, cuja vitória definitiva, reconhecida pela Convenção de Évora Monte, ocorre no ano (*et pour cause!*) da chegada à Vila do francês que, inesperadamente, se havia de tornar seu (detestado) genro.

Assediado pelo caos envolvente, Duarte Augusto optará por se acantonar nos seus domínios, procurando salvaguardar o controlo do círculo familiar. Só que, também a esse nível, os ventos não lhe correm de feição. Habituado a submeter as mulheres à sua

---

[531] *Os Teclados*, pp. 37-38

[532] BRANDÃO, Raul, *El-Rei Junot*, Lisboa, Imprensa Nacional-Casa da Moeda, 1982, pp. 84-85

[533] VATTIMO, G. , «Posmodernidad: una sociedad transparente?», VATTIMO, G. y otros, *En torno a la Posmodernidad*, Barcelona, Anthropos, 1991, p. 11

vontade, estas acabarão também por, de forma mais ou menos dissimulada, se rebelarem contra a sua tirania. Umbelina, sua mulher, incapaz de perceber a instabilidade do seu temperamento, acaba por desitir de viver; Carlota, sua irmã, não tem outro remédio senão resignar-se a esperar por Gaudêncio, limitando-se, assustadamente, a praticar os seus feitiços, na tentativa de assegurar a permanência da sua imagem na memória do amado; Maria do Lado, sua filha mais velha, vive para lhe agradar e adivinhar os desejos; já Virita, a filha mais nova, trinta anos depois de sua tia Carlota, passa à acção e, dissimuladamente, consegue aproximar-se e conquistar Filipe, contrariando a vontade do pai, apesar de, inicialmente, quando soube do casamento da irmã, ter adoecido e ter mesmo tentado suicidar-se; muito mais frontal será, porém, Badala, proclamando alto e bom som o desacordo relativamente às prepotências do patrão.

Quanto aos homens sobre os quais exerceu o seu poder discriminatório, o genro, optando por não o hostilizar abertamente, acaba por viver a seu bel-prazer, revelando sobre ele uma superioridade que os narradores não deixam nunca de assinalar. Relativamente a Gaudêncio, o pretendente recusado da irmã, o texto fornece indícios do seu sucesso sentimental e profissional, no Brasil,[534] e se, finalmente, há alguém prejudicado, esse alguém está bem próximo de Duarte Augusto – sua irmã Carlota, "emparvecida à janela", como dirá cruamente Badala.[535]

Nas diversas situações em que surge, Duarte Augusto acaba coberto de ridículo e as suas atitudes seriam de rir se não tivessem, por vezes, consequências tão graves sobre as vítimas da sua prepotência. É assim quando entorna a travessa das narcejas sobre a mesa, na sequência da discussão com Filipe sobre a maior ou menor propriedade com que as respectivas línguas nomeavam essas aves,[536] é assim quando se gaba da astúcia, imaginação e audácia com que defendera a Casa e a famíla contra os franceses em 1807 e Badala mostra que tudo aquilo não passa de invenções [537], é assim quando, depois de ter sovado brutalmente a mulher por julgar que esta se deixava cortejar por Gaudêncio, descobrindo que, afinal, era a irmã que este cortejava, acusa o pretendente de ter sido ele o autor material da agressão,[538] é assim quando, na noite do primeiro parto de Maria do Lado, exige que o rodeiem de atenções e, cúmulo dos cúmulos, lhe preparem fatias paridas, estando a única pessoa da Casa capaz de o fazer envolvida na assistência à parturiente, uma vez que a parteira nunca mais chegava. As fatias acabarão por ser confecciondas, na cozinha, pela estreante Libânia, de acordo com as instruções dadas, à distância, por Agripina, retida no quarto de Maria do Lado.[539] Mas a situação

---

[534] Cf. *C. C. C.*, p. 166
[535] *C. C. C.*, p. 214
[536] Cf. *C. C. C.*, pp. 113-114
[537] Cf. *C. C. C.*, pp. 121-122 e 124-125
[538] Cf. *C. C. C.*, pp. 157-160
[539] Cf. *C. C. C.*, pp. 204-205

em que o ridículo se impõe com mais intensidade é aquela em que surpreende a conversa de Badala com Virita, quando se encontra na "casinha" ao fundo da varanda, para onde se dirigiu à pressa, na sequência de abusos na quantidade de ovos moles, e vê o objectivo da sua deslocação anulado, devido à perturbação provocada pelo teor da conversa das mulheres:

> Nem ali o poupavam, naquele lugar que devia ser de isolamento e de recato, protegido das falsidades do mundo. Porque, para bem se desempenhar das penosas tarefas do corpo, precisava um cristão de sentir-se relaxado e em paz. Mas elas, mesmo sem saber, até ali o perseguiam.[540]

Além de tomar consciência da baixa conta em que Badala o tem, condizente, aliás, com o local em que se encontra, Duarte Augusto está chocado com a descoberta das manhas das mulheres contra os homens e furioso com a filha e a criada, sobretudo porque sente ruir o edifício construído pela sociedade patriarcal para justificar a autoridade masculina. Quando o narrador Januário refere a inutilidade da pressa de Duarte Augusto aliada ao facto de que "toda a vontade se desfazia em vento", esta expressão, graças às virtualidades da polissemia, aponta não apenas para a satisfação gorada da necessidade fisiológica, mas também para o esvaziamento do poder do macho, devido à ineficácia da sua vontade perante as espertezas das mulheres.

O subsequente despedimento de Badala, "não obstante o desespero e as lágrimas da Casa inteira"[541], é uma tentativa de afirmação de um poder cujo detentor, sentindo-o fugir-lhe perigosamente, não olha a meios para o preservar. O móbil deste tipo de comportamento não escapa a Isabel Allegro de Magalhães quando afirma[542]:

> Quer isto dizer que, ao ser posta em questão a sociedade e a mundividência nas suas versões masculinas, os homens se sentem ameaçados no cerne da sua existência. Por isso impõem redobradas defesas, desmultiplicadas maneiras de controlar o mundo e de manter o *statu quo* que criaram.

É precisamente o desespero de Duarte Augusto que o leva a eliminar sumariamente qualquer potencial rival, ainda que seja... um simples galo.[543] De facto, enquanto se encontra na casinha ao fundo da varanda e ouve a conversa de Badala com Virita, um galo faz ouvir a sua voz, na capoeira. Quando se prepara para deixar o local, sem conseguir realizar o objectivo que lá o levou, "o galo cantou de novo, um som alto, estridente como uma gargalhada de metal nas suas costas". Tanto basta para que, abrindo a pontapé a porta da cozinha, ordene que o matem.

---

[540] *C. C. C.* p. 187
[541] *C. C. C.* p. 189
[542] MAGALHÃES, Isabel Allegro de, «A violência nas palavras: notas sobre o masculino e o feminino na linguagem», *O Sexo dos Textos*, Lisboa, Caminho, 1995, p. 120
[543] *C. C. C.* , pp. 187-188

O simbolismo, aqui representado pela eliminação do macho da capoeira pelo macho da Casa, não será facto isolado na obra, outros ocorrerão, mas de sinal contrário. De facto, Duarte Augusto morrerá em 1846, ano-chave em que deflagra a rebelião das mulheres, chefiada pela Maria da Fonte, contra o governo autoritário de Costa Cabral e, numa segunda fase de sublevações, uns meses depois, os "patas ao léu" se levantam contra o ministério de Saldanha, na Patuleia.

4. A eclosão da nova ordem

Por sua vez, a readmissão de Badala, alguns anos mais tarde, para cuidar dos filhos de Maria do Lado e Filipe, nomeadamente de Tina, perante a qual, deitada no berço, desfia o seu testamento ideológico, e o sucesso de Filipe e de Gaudêncio não podem também deixar de ser lidos, simbolicamente, como (pequenas) vitórias sobre o absolutismo, impondo-se como sinais de que, sob o caos provocado pelas actuações ex-cêntricas, se desenha uma nova ordem geométrica, assegurando que o caos tem, afinal, por trás, uma geometria.

CAPÍTULO IV

O ESPAÇO E O TEMPO – RECRIAR O PASSADO A PENSAR NO FUTURO

> *(...) aquilo que quero chamar de pós-modernismo é fundamentamente contraditório, deliberadamente histórico e inevitavelmente político.*
>
> Linda Hutcheon

> *(...) a História é um tempo outro, para a consciência do leitor contemporâneo, que dá directrizes e ensinamentos para a vivência do presente.*
>
> Maria Alzira Seixo

1. A presença do passado

Como tivemos oportunidade de referir na Introdução, o título *A Casa da Cabeça de Cavalo* parece apontar para um romance histórico, em torno de uma casa senhorial, criando expectativas sobre a possibilidade de a história dessa casa vir a ser apresentada desde o momento da fundação até ao eventual desaparecimento, na narrativa se incluindo não só os aspectos da construção, como os acontecimentos relativos à vida familiar dos seus sucessivos habitantes, não podendo estes, por sua vez, deixar de se relacionar com as personalidades e os acontecimentos histórico-políticos envolventes. Verificar se essas expectativas se concretizam será um dos aspectos a analisar nas páginas que se seguirão. Fazendo jus à paradoxalidade do género, o leitor, pelo menos o leitor menos instrumentado, poderá ainda esperar encontrar a aliança da ficcionalidade, própria do romance, com os dados factuais colhidos na História, ao serviço, nomeadamente, da reconstituição da cor local, obtida através do respeito pelos *topoi* da data e do lugar.

Mas se referimos o leitor menos instrumentado, é exactamente devido à consciência de que outro tipo de leitor poderá estar preparado para o tratamento da matéria histórica através de processos que nada (ou menos) têm a ver com aqueles a

que o romance da tradição *scottiana* nos habituou. É precisamente sobre as questões relacionadas com o tratamento do espaço e do tempo e com a presença da História na obra que recairá a análise a que procederemos neste último capítulo do nosso trabalho.

Com efeito, se a localização dos factos diegéticos de *A Casa da Cabeça de Cavalo* no passado é um facto óbvio, que dispensa menção, já a diversidade dos momentos do passado contemplados pela narrativa, bem como a oscilação entre o rigor e a imprecisão (ou inexistência) da localização cronológica de alguns deles exigem um comentário e uma interpretação. O mesmo tipo de análise merecerá o tratamento do espaço, em que a cuidadosa reconstituição da cor local ombreia com processos debilitantes da ilusão referencial, levando-nos a interrogarmo-nos sobre os efeitos e intenção dessa estratégia. De igual modo, a inserção da História na ficção, a forma como a História é perspectivada e a intenção dessa forma de a perspectivar merecerão, neste capítulo, uma especial atenção, à luz da forma como a contemporaneidade olha essas mesmas realidades.

2. A localização temporal - entre a precisão e a referência vaga

Quase no início da narrativa, o narrador heterodiegético situa a narração num momento concreto da existência da Casa da Cabeça de Cavalo, em que esta está fechada há muito tempo, existindo ainda, por essa altura, a loja mais antiga do largo da Vila, a de Bernardino Gomes da Silva que, em prolepse, se sabe virá a ser sucessivamente substituída pelo "Café Triunfante" e pela "Sapataria Cometa".[544] Momento concreto, mas indeterminado. Quando existiu, afinal, essa loja?

Quanto à história da própria Casa, cuja existência se pretende atestar através da menção de vários documentos, os dados que nos ficam também não são muito objectivos. Na Carta de Brasão de Armas de Nobreza e Fidalguia a data está omissa, não sendo igualmente possível datar o terramoto seguido de incêndio que destruiu parcialmente a Casa e fez desaparecer o original da dita Carta, que papéis de Cipriano Aires, bisavô de Duarte Augusto, confirmaram ter existido[545]. Nova referência a estes papéis voltará a surgir, adiante, como tendo sido destruídos por Gaspar Severino, "que pertencia aos primos de Pomar Grande e casara com Doroteia"[546]. Ora apurando-se mais tarde[547] que, em 1834, Duarte Augusto tinha três filhas casadoiras e duas casadas, uma das quais de nome Doroteia, percebe-se que essa deve ser a mesma que é referida no capítulo 2 [548], como sendo casada com Gaspar Severino, o tal que, "meio século mais

---

[544] *C. C. C.* p. 20
[545] Cf. *C. C. C.*, p. 24
[546] *C. C. C.*, p. 25
[547] Cf. Cap. 8, p. 77 de *C. C. C.*
[548] *C. C. C*, Cap. 2, p. 25

tarde", por ocasião de partilhas (tratar-se-ia de partilhas, depois da morte de Duarte Augusto, ocorrida em 1846, "no mesmo ano da Maria da Fonte e da Patuleia"?[549]), queimou, o que restava dessse papéis de Cipriano Aires, trisavô da mulher. A ser assim, Cipriano Aires teria registado os seus dados sobre a Casa, entre os quais a referência ao original da Carta de Brasão de Armas, por finais do século XVIII. Mas esta é uma dedução complicada que exige muita atenção do leitor, uma vez que Doroteia é apenas referida pelo seu nome próprio, na página 25 e só volta a sê-lo cinquenta e duas páginas depois, sendo aí, então, apresentada como uma das filhas casadas de Duarte Augusto e vivendo em Vale de Ovelha. A preocupação em situar a destruição dos documentos de Cipriano Aires, como tendo ocorrido meio século depois da sua elaboração, só aparentemente surte efeito, porque, na realidade, o leitor continua sem dados cronológicos concretos e precisos, como seria de exigir num relato com pretensões de historicidade.

Pode, pois, concluir-se que se, no capítulo 2, parece haver a intenção de contar a história da Casa da Cabeça de Cavalo, os dados cronológicos fornecidos são muito pouco concretos, não permitindo sequer apurar-se qual o século em que ela surgiu. As expectativas suscitadas pelo título são, em parte, frustradas, pois o que se fica a saber sobre a história da Casa enquanto edifício ou sobre as sucessivas gerações que a habitaram é bastante limitado.

No final do segundo capítulo, regressa-se ao momento da narração em que a Casa "está há muito tempo fechada e todos os seus habitantes mortos"[550], situando-se a diegese no século XX, como mais adiante se virá a concluir, quando Carmo, um dos espectros narradores, referir o mês de Maio de 1910 como a data em que ela e os seus companheiros, na altura ainda vivos, deveriam ter assistido a um casamento que não se chegou a realizar porque, na véspera, Armindo, o noivo, fugiu com uma das convidadas.[551] No início do século XX, portanto, a Casa ainda estava habitada, sendo a narração posterior a esta data.

A evocação de alguns momentos da vida terrena dos espectros feita pelo narrador heterodiegético ou pelos próprios espectros aponta, portanto, para fins do século XIX, início do século XX, facto confirmado pela acumulação de pormenores que compõem a atmosfera epocal, deliciadamente reconstituída: os hábitos de ler o almanaque e fumar rapé ou de dançar a valsa ao som da pianola, a forma de escrita com caneta de aparo molhado no tinteiro, os cuidados dispensados aos doentes, a propósito da doença do avô Januário, e os aspectos evocados nos testes de memória deste último – os trabalhos agrícolas relacionados com o cultivo do milho e as vivências do verão,

---

[549] *C. C. C.*, Cap. 20, p. 189
[550] *C. C. C.* , p. 27
[551] Cf. *C. C. C.* , p. 58

incluindo as festas religiosas, os casamentos e a "loucura" que assaltava as pessoas.[552]

Por sua vez, os factos diegéticos da novela encaixada protagonizados pelos antepassados dos espectros que se encarregam de os narrar situam-se num período da história da Casa que se estende ao longo de grande parte do século XIX.

Começa-se por narrar factos ocorridos entre a década de 30 e os finais desse século, relativos, essencialmente, às relações das filhas de Duarte Augusto com o estrangeiro chegado à Vila , mesmo para além da morte deste, em 1849, dado que nem a morte foi capaz de pôr cobro à rivalidade das duas irmãs. Como diz Januário, "Maria do Lado e Virita tiveram quinze anos para disputar Filipe e mais de três décadas para chorar a sua morte"[553] e, em 1867, dezoito anos após a morte do amado, Virita ainda parte para Vichy, na louca esperança de o encontrar. Mas a narrativa, através de analepses, debruça-se também, fundamentalmente, sobre o lapso de tempo compreendido entre finais do século XVIII (em que, por dedução, se conclui ter ocorrido, por exemplo, o casamento de Umbelina com Duarte Augusto) e 1808, referindo factos relativos à geração anterior à das meninas da Casa da Cabeça de Cavalo, em parte coincidentes com a primeira invasão francesa e girando em torno dos amores contrariados de Carlota e Gaudêncio.

Quanto à localização cronológica desses factos, por vezes sucede que "as alusões aos acontecimentos históricos mais ou menos exteriores à narrativa em si mesma (...) fornecem pontos de referência cronológicos"[554]. É assim que ficamos a saber a data da chegada de Filipe à Vila "no ano de 1834, depois da partida de D. Miguel para o exílio e dois meses depois da Convenção de Évora Monte" (que os registos da História afirmam ter sido assinada em 26 de Maio de 1834) ou a data da morte de Duarte Augusto "que foi em 1846, no mesmo ano da Maria da Fonte e da Patuleia."[555]

Se, neste caso da data da morte de Duarte Augusto, a narradora acrescenta, logo a seguir, a referência precisa ao ano, mês, e dia ("Para ser mais exacta, ele morreu em catorze de Dezembro"), procurando, com este rigor, criar a ilusão referencial (embora dessa referência talvez não esteja ausente uma certa ironia relativamente aos processos narrativos do romance tradicional) casos há em que a referência é muito vaga, como acontece relativamente a uma das etapas da relação amorosa de Virita e Filipe:

---

[552] Cf. respectivamente pp. 29, 37, 39, 50, 42, 48 e 55-57 de *C. C. C.*

[553] *C. C. C.* , p. 222

[554] BOURNEUF, R. e OUELLET, R., *O Universo do Romance*, Coimbra, Livraria Almedina, 1976, p. 182

[555] *C. C. C.* , respectivamente pp. 59 e 139. Convém, no entanto, referir, desde já, o valor simbólico dos acontecimentos escolhidos como pontos de referência.

> Por essa época, que era já quase o início de uma nova estação do ano [...] Virita leu num livro a explicação da linguagem das flores e copiou-a [...] estendendo-a a Filipe no meio da lição. [556]

Na verdade, pouco importa o momento exacto em que Virita toma a iniciativa de, através da linguagem das flores, manifestar os seus sentimentos a Filipe. A "nova estação do ano" é apenas mais uma etapa de um processo de aproximação iniciado no momento em que "ela teve de repente a ideia de aprender francês com Filipe" e que irá avançar até ao ponto da comunhão total, quando "meses mais tarde, ou talvez um ano mais tarde" , Virita passar a Filipe a chave de um novo código, em que as flores têm agora a função mais concreta de marcar encontros nos sítios mais diversos.[557]

2.1 A novela dos antepassados – duas gerações, o mesmo tirano

Sendo personagens da novela dos antepassados, Virita e suas irmãs, as meninas da Casa, pertencem a uma geração posterior a outra, igualmente focalizada na novela - a de seus pais.

No entanto, entre os factos referentes a cada uma dessas gerações não há relação de causalidade, sendo a ponte apenas estabelecida pela figura autoritária de Duarte Augusto, impondo a sua vontade despótica sobre quantos o rodeiam e, de forma especial, sobre as mulheres da Casa, por cuja infelicidade é responsável.

A narrativa está apostada em chamar a atenção para a sua actuação inalterável, ao longo do tempo, e para os efeitos lamentáveis que produz. Acentuando a semelhança das situações, Virita é apresentada, em certa medida, como um duplo de sua tia Carlota.

2.2 Uma narrativa "económica"

A preocupação de referir apenas os factos essenciais, para economizar tempo narrativo, poderá explicar a impressão da existência de um hiato entre a primeira e a quarta década do século XIX. Porém, se lidos com atenção, alguns capítulos incluem alguma informação relativa a essa época, como, por exemplo, a morte da mulher de Duarte Augusto, Umbelina, no capítulo 9 . Essa morte já havia sido referida no capítulo anterior, quando foram feitos os retratos antagónicos das suas duas filhas, Maria do Lado e Virita, e se contou que Maria do Lado assumiu o governo da Casa aos dezassete anos, por altura da morte da mãe.[558] Referindo o mesmo capítulo que Maria do Lado

---

[556] *C. C. C.* pp. 174-175
[557] *C. C. C.*, respectivamente pp.167 e 176
[558] *C. C. C.* p. 81

tinha, à época da chegada do francês, vinte e oito anos, é possível deduzir-se que nasceu em 1806 e que sua mãe faleceu, portanto, em 1823.[559]

Para além de recorrer a referências difusas que o leitor mais atento terá de se esforçar por concretizar, a novela lança mão de outros recursos que contribuem para o ritmo rápido dos eventos, próprio da novela.

2.2.1 Frequência: discursos iterativo e singulativo

É assim que, sobre a juventude das meninas da Casa, apenas se narram, para ilustrar a diversidade de temperamentos e comportamentos das duas irmãs, e recorrendo ao discurso iterativo, as festas da Casa:

> Quando havia uma festa, Maria do Lado transferia para a Casa a atenção e os cuidados que Virita dirigia apenas para si, disse Horária. Mandava limpar vidros e cristais, polir metais e pratas [...]. Em tudo isso punha uma energia e um brio que depois não encontrava mais dentro de si quando a festa verdadeiramente começava [...]
>
> Virita fazia exactamente o contrário, disse Ercília. Ocupava-se apenas em ser olhada, o que conseguia sem dificuldade [...][560]

Não surpreende, portanto, o que, em discurso singulativo, se conta, logo de seguida, sobre a primeira festa a que Filipe compareceu:

> "A noite em que Filipe chegou não foi diferente, disse Januário. Como se tudo já estivesse de antemão previsto, ele escolheu-a entre todas e foi quase sempre o seu par"[561]

Já no capítulo 11, por exemplo, a humilhação da vida de casada de Maria do Lado, é referida através do relato, em discurso iterativo, dos sonhos que "durante muito tempo (...) lhe encheram as noites de angústia"[562]. No segundo desses sonhos, ela vestia-se com a roupa de Virita, era Virita e, revestida dessa identidade, fazia amor com Filipe.

Quanto à vida da irmã, anuncia-se, em prolepse, que "Virita não casou nunca", apesar de ter tido dois pretendentes, não se importando "de estragar a vida da irmã, do mesmo modo que acreditava que ela estragou a sua." [563]

"Para reconstituir a verdade dos factos, mesmo dos que não foram conhecidos (...)"[564], os narradores contam a tentativa frustrada de suicídio efectuada por Virita, atirando-se da janela, na noite do casamento da irmã, e utilizam o discurso iterativo para

---

[559] *C. C. C.* pp. 78-79
[560] *C. C. C.* p. 82
[561] *C. C. C.* , p. 83
[562] *C. C. C.* , p. 105
[563] *C. C. C.* , p. 106
[564] *C. C. C.* , p. 106

resumirem a sua vida futura, pelo menos até ao momento em que, " de repente" se lembrou de ter lições de francês com o cunhado[565] , estratégia de aproximação a que recorreu depois de, através da sua beleza e arranjo pessoal, lhe ter feito um cerco de sedução com que a irmã não podia competir:

> A partir daí, a sua vida decorreu sem acidentes visíveis, disse Carmo. Tal como sempre fizera, punha o maior cuidado em enfeitar-se, e tornou-se ainda mais bonita [...] [566]

Por seu lado, a narrativa de um incidente ocorrido durante um almoço é, no entanto, exemplificativa do clima que habitualmente se vivia na Casa, motivado pelo ódio que Duarte Augusto sentia por Filipe e que se reflectia na relação conflituosa do sogro com o genro, nomeadamente acerca das línguas de cada um deles[567]:

> 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 defendeu placidamente o francês [...]

O advérbio "placidamente", colocado de forma estratégica, anuncia a atitude que Filipe manterá ao longo da discussão, falando num tom neutro, "distanciado", argumentando objectivamente que "não achava particularmente imaginativa a aproximação [da palavra galinhola]) com a galinha" e optando por sorrir quando "Duarte Augusto refutou de novo, subindo de tom e fazendo questão de sublinhar que era forçado a desdizê-lo, contra sua vontade"

Este incidente, para além de funcionar como exemplo da vivência conturbada da Casa, por essa altura, contribui para caracterizar os dois homens, por oposição, salientando a superioridade do mais novo, em relação à atitude descontrolada do mais velho o qual, subindo de tom "até atingir o registo da paixão e da ira", entorna a travessa na mesa, exigindo que lhe sirvam o café na varanda.

Foi exactamente na varanda, frente ao café, que Duarte Augusto teve a ideia de que Filipe era *maçon* ou jacobino, facto que lhe provocou tal emoção que "ficou vários dias sem fala", só ao fim de uma semana reunindo condições para ir procurar, no sótão, entre os haveres com que Filipe chegou à Vila, a confirmação da sua suspeita.

---

[565] Cf. no capítulo 18, a narrativa das lições de francês que constituem também um bom exemplo de discurso iterativo

[566] *C. C. C.* , p. 110

[567] *C. C. C.* , pp. 113-114

2.2.2 Duração: elipses e sumários

No caso atrás referido, estamos perante uma elipse, mas, por vezes, também se recorre ao sumário como meio de acelerar o ritmo narrativo. É o que se passa com o relato do período de um mês decorrido entre a entrevista de Filipe com Duarte Augusto e a data do seu casamento com a mulher cuja mão não pedira, o qual é condensado numa página, assim introduzida:

> E de repente era a data marcada, disse Januário.
> O tempo intermédio passou tumultuoso e confuso, para uns com a velocidade dos sonhos, para outros com a lentidão dos pesadelos. [568]

Como se vê, também nesta história, o tempo é, por vezes, redimensionado na sua duração, através das vivências psicológicas das personagens.

Outro exemplo de elipse, desta vez relativo a um período de dezoito anos, é a que apaga da narração os factos ocorridos entre 1849, ano da morte de Filipe, e a viagem de Virita a Vichy, em 1867, apenas se referindo, acerca desse período, as disputas das duas irmãs sobre o direito ao luto pelo desaparecido.

2.2.3 Ordem : anacronias

Se a análise que temos vindo a fazer até ao momento, nos permite classificar a história dos antepassados como uma novela, há, no entanto, um aspecto em que ela se afasta da novela canónica[569]. De facto, o tempo não é linear, havendo um frequente recurso a anacronias, sobretudo analepses, embora as prolepses também manifestem a sua presença.

As analepses não surgem apenas para introduzir os factos ocorridos no início do século XIX, também são frequentemente usadas na narração do sucedido depois de 1830. Recorre-se a uma interessante estratégia narrativa, muito de acordo com a situação enunciativa, uma vez que, tratando-se de uma narrativa oral e, para mais, da responsabilidade de vários narradores (os espectros que contam histórias, conversando), os factos vão surgindo menos organizadamente e, por vezes, é necessário acrescentar informação importante para o prosseguimento da história. É essa a necessidade sentida por Januário, no final do capítulo 8 quando, depois de ter feito referência à entrevista entre Filipe e Duarte Augusto, algum tempo depois da festa na Casa da Cabeça de Cavalo, juntando à necessidade o efeito de *suspense*, anuncia o assunto do capítulo

---

[568] *C. C. C.* p. 101

[569] Cf. REIS, Carlos e LOPES, Ana Cristina, *Dicionário de Narratologia*, Coimbra, Almedina, 1987, p. 295: "(...) na **novela**, o **tempo** representa-se quase sempre de forma linear, sem desvios bruscos nem **anacronias**, assim acompanhando a relativa simplicidade da acção"

seguinte: "Antes, porém, de contar o que se passou na entrevista teremos de falar de Duarte Augusto."

Nesse mesmo capítulo 8, Carmo aperceber-se-á ainda de outra omissão, que será remediada, em seguida, através da narração, em analepse, da vida e morte de Umbelina:

> Mas saltámos sobre a sua mulher Umbelina, sem falar nela, disse Carmo, como se a sua vida não tivesse passado pela Casa. O que seria uma forma demasiado injusta de contar a história:
> Umbelina chegou à Casa da Cabeça de Cavalo por altura de uma festa do Senhor dos Aflitos [...] [570]

Como se pode ver, estamos perante analepses bem sinalizadas e que esgotam o que há a dizer sobre o assunto, facto que contrasta com as surgidas nos dois primeiros romances de Teolinda Gersão, assim caracterizadas por Inês Alves de Sousa, na obra atrás citada:

> "As múltiplas analepses, sempre fragmentárias, incompletas e constantemente interrompidas, são com frequência introduzidas por verbos de memória ou referências temporais que assinalam o transporte da narrativa para um outro tempo, mas surgem também de forma abrupta, sem qualquer transição"[571]

Caso interessante a nível do tratamento do tempo é o da longa analepse abrangendo os capítulos 15 a 17 em que depois de, nos capítulos 13 e 14, terem apresentado Carlota, separada do seu amado Gaudêncio, bordando um lençol, fazendo feitiços e sonhando juntar-se-lhe do outro lado do mar, em 1807 e "durante muitos anos" que se lhe seguiram [572], os narradores contam o que se passou durante o verão em que se conheceram, namoraram e foram separados pela tirania de Duarte Augusto.

Ao longo desses três capítulos, fica-se a saber que "Gaudêncio chegou no mesmo verão que os saltimbancos", que "passou meteoricamente na Vila durante um verão" e que "quando partiu, no fim do verão, só restava a Carlota a espera, e a promessa de ele voltar"[573], mas as indicações temporais são propositadamente vagas, só no final do capítulo 17 surgindo a indicação do ano de 1802, em que esse verão se situa [574]. Tal indicação é associada a uma alusão a factos narrados anteriormente, seguida, por sua vez, de prolepses sobre o futuro dos dois namorados, com que se fecha a sua história.

---

[570] C. C. C. p. 87

[571] SOUSA, Inês Alves de, *op. cit.*, p. 37

[572] *C. C. C.* , p. 135, capítulo 14

[573] *C. C. C.* , respectivamente pp. 144, 146 e 161

[574] Verifica-se uma incompatibilidade entre estes dados cronológicos do capítulo 17 com outros do capítulo 15, em que se situa uma cena passada no jardim da Casa durante a primeira invasão francesa, "num domingo de Agosto de 1808" (cf. p. 148 de *C. C. C.*) e se refere a presença de Gaudêncio, falando com Carlota e Umbelina. Tal facto seria impossível, uma vez que Gaudêncio partiu para o Brasil em 1802 e os narradores contam que, no inverno de 1807, Carlota continua a esperar por ele e assim continuará durante muitos anos (cf. pp. 130-135).

> Tudo isto se passou em mil oitocentos e dois, disse Inácio, Carlota tinha então dezanove anos, menos dezasseis que Duarte Augusto. E já contámos o que vai na sua cabeça no inverno de mil oitocentos e sete, e se manteve ainda por muito tempo mais. Diremos ainda que ela não se casou nunca [...]
>
> Acerca de Gaudêncio, disse Januário, podemos garantir que ele tinha toda a intenção de voltar, e que de esquecer Carlota ele não será no fundo grandemente culpado, porque a vida tem razões que a cabeça da gente desconhece. [575]

Como facilmente se depreende, a longa analepse relativa ao verão de 1802 tem, entre outras, a função de evidenciar toda a extensão da prepotência de Duarte Augusto o qual, insensível à infelicidade trazida à vida da irmã pela sua actuação, insiste, trinta anos mais tarde, em exercer sobre a filha mais nova o mesmo tipo de domínio.

O verão, estação da plenitude da vida, é uma época privilegiada ao longo da novela, nela se situando também a chegada à Vila do estrangeiro que, pouco depois, casou inesperadamente com Maria do Lado.

Já o primeiro filho surgido deste casamento, cuja gestação é situada em 1840[576], nascerá numa madrugada de Dezembro, como não podia deixar de ser, se se atender à importância que seu avô, Duarte Augusto, atribui ao facto de ter um neto macho, esperando por ele como pelo Messias:

> 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 [577].

A propósito do nascimento desta criança ocorre uma anacronia que, aliás, como já se viu, só vem reforçar a impressão de grande naturalidade com que flui a narração da história, feita alternadamente por diversos narradores: Januário é forçado a chamar a atenção de Inácio por este, embalado pelo ritmo da narrativa, adiantar todo o assunto das promessas da criada Agripina ao Senhor dos Aflitos, relativamente aos sucessivos partos de Maria do Lado, no momento em que estão a narrar apenas o primeiro.

> Mas esses partos ainda vêm longe, disse Januário, ainda nem sequer chegou a parteira de Francisco [...] [578]

Uma última referência à prolepse de maior alcance, a relativa ao caso de Gilberto, neto de Filipe, com Arlette Grangier, que as bocas da Vila ainda teimaram em associar, exasperantemente, à história da "antepassada" Filipa Rapada, acabando por, segundo alguns, conduzir ao aportuguesamento do nome da família, enquanto, para outros, essa história já estaria completamente esquecida e a mudança do nome se deveria a razões pragmáticas.[579]

---

[575] *C. C. C.*, pp. 165-166
[576] *C. C. C.*, p. 190
[577] *C. C. C.*, p.194
[578] *C. C. C.* p. 201
[579] *C. C. C.* pp. 74-76

A impossibilidade de se apurar a verdade, mesmo em casos tão comezinhos como o da existência de Filipa Rapada, ou o da razão do aportuguesamento do nome da família, é apenas um exemplo, entre outros de que a obra se serve, para problematizar o conhecimento histórico. Esta problematização, considerada por Linda Hutcheon como típica do pós-modernismo, é por esta autora intimamente associada à da referência, de que nos ocuparemos seguidamente, uma vez que esta se prende com a forma como o espaço é tratado em *A Casa*.

3. A problematização da referência

Sobre esta questão da referência, pode ler-se a certo passo de *Poética do Pós-Modernismo*:

> Menos do que desgastar nosso "senso de história" e referência (Foster 1985, 132) o pós-modernismo desgasta nosso velho e firme senso sobre o que significavam a história e a referência. Ele nos pede que repensemos e critiquemos as noções que temos com relação às duas.[580]

Mais adiante, no capítulo 9 da referida obra, intitulado "O Problema da Referência", Linda Hutcheon tornará mais claro o que entende por desgaste do "nosso velho e firme senso sobre o que significavam a história e a referência", lembrando que a problematização da questão da referência, é feita, para além da ficção, pela filosofia, linguística, semiótica, historiografia e teoria literária, fazendo parte "de uma percepção contemporânea no sentido de que muitas coisas que antes tomávamos como certas por serem "naturais" e fazerem parte do senso comum (como o relacionamento palavra/mundo) devem ser examinadas com grande cuidado."[581]

É nessa linha de pensamento que historiadores como Hayden White, em consonância com a ficção contemporânea, têm vindo insistentemente a formular questões que, embora não sendo novas, assumem maior importância e generalização:

> O que é que constitui a natureza da referência na história e na ficção? (É a mesma coisa? É totalmente diferente? Tem alguma relação?) (...) Será que o signo linguístico se refere a um objecto real – na literatura, na história, na linguagem comum? Caso positivo, que tipo de acesso isso nos permite em relação a essa realidade? Afinal, *referência* não é *correspondência* (ver Eco 1979, 61). Será que alguma referência linguística pode ser direta, não ter intermediários? [582]

---

[580] HUTCHEON, Linda, *Poética do Pós-Modernismo*, p. 70. Quanto à obra de Foster citada por L. Hutcheon, a referência é a seguinte: FOSTER, Hal, *Recordings: Art, Spectacle, Cultural Politics*. Port Townsend, Wash. , Bay Press, 1985.

[581] HUTCHEON, Linda, *Poética do Pós-Modernismo*, p. 201

[582] HUTCHEON, Linda, *Poética do Pós-Modernismo*, p.186. Quanto à obra de Eco citada por L. Hutcheon, a referência é a seguinte: ECO, Umberto, *The Role of the Reader: Explorations in the Semiotics of Texts*, Bloomington, Indiana University Press, 1979

A este propósito, Linda Hutcheon[583] julga conveniente afirmar a sua discordância relativamente a uma visão da linguagem da qual "parece originar-se a maioria das teorias do pós-modernismo". Essa visão consubstanciar-se-ia no "famoso exagero" de Roland Barthes: "Do ponto de vista referencial (a realidade), 'o que acontece' numa narrativa é literalmente nada; 'o que acontece' é apenas a linguagem, a aventura da linguagem, a incessante celebração da sua chegada."[584] Para a autora de *Poética do Pós-Modernismo*, esse formalismo é a expressão definitória não do pós-modernismo, mas do modernismo, especialmente nas manifestações extremas da superficção americana, dos textos da *Tel Quel* ou das obras do Gruppo 63 italiano. Citando Peter Brooks, Hutcheon observa que tanto a arte como o discurso teórico contemporâneos manifestam um "certo anseio pelo retorno do referente", mas esse retorno jamais pode ser ingénuo e deixar de ser problemático: "chegou ao fim a inocência relativamente ao *status* do referente, e ao acesso a esse referente, em todos os tipos de discurso"[585] Sendo assim não se trata, de forma alguma, de uma "verdadeira desvalorização da dimensão referencial da linguagem, como afirmam muitos teóricos do pós-modernismo (...) Nem se trata de um deleite não problemático na imediação factual, como ocorre na chamada ficção factual ou de informação (a romantização da sociologia, da psiquiatria, da economia ou da antropologia.) A metaficção historiográfica torna problemáticas a negação e a afirmação da referência."[586]

3.1 O espaço – a ilusão referencial debilitada

A forma como é tratado o espaço em *A Casa da Cabeça de Cavalo*, especialmente na novela dos antepassados, integra-se nesta linha do pensamento contemporâneo, uma vez que, ao inserir e só depois subverter o seu envolvimento mimético com o mundo, problematiza tanto a negação como a afirmação da referência. Efectivamente, como veremos na análise que se seguirá, de acordo com a época em que se situa a diegese, a história contada pelos espectros parece adoptar as convenções da narrativa realista-naturalista, através da criação da ilusão do real, baseada num trabalho de cuidada documentação sobre o século XIX. Parece mesmo haver a pretensão de reforçar o crédito dessa reconstituição, através de repetidas afirmações de fidelidade à verdade, por parte dos narradores. Torna-se, assim, inegável a referência à realidade, só que ela é feita por intermédio dos textos que a veiculam.

---

[583] Cf. HUTCHEON, Linda, *Poética do Pós-Modernismo*, p. 187

[584] BARTHES, Roland, *Image Music Text*, trad. Stephen Heath. Nova Iorque, Hill & Wang, 1977, p.124, citado por Linda Hutcheon in *Poética do Pós-Modernismo*, p. 187

[585] BROOKS, Peter, «Ficion and its Referents: A Reappraisal», *Poetics Today* 4, 1, 1983, pp. 73-74, citado por Linda Hutcheon in *Poética do Pós-Modernismo*, p. 187

[586] HUTCHEON, Linda, *Poética do Pós-Modernismo*, p. 187.

Consciente da impossibilidade da correspondência entre palavra e coisa, a obra não recorre, no entanto, a comentários reflexivos sobre o problema da referência, são as próprias descrições que, por vezes, se encarregarão de a questionar: quanto mais esforçadamente pretendem criar a ilusão de representar o real, mais se afirmam como objectos linguísticos, assim debilitando os efeitos da ilusão referencial.

3.1.1 A reconstituição do espaço vivido – um processo ambíguo

Passando à análise do espaço, um exemplo comprovativo de que a ficção, em busca de um efeito de verosimilhança, vai colher elementos a outros textos, pode ser retirado da comparação do relato da viagem entre o Porto e o Solar da Mó que Chora efectuada por Filipe, a convite de Floriano, com o texto em que Raul Brandão[587] traça o estado das vias de comunicação em Portugal, em época não muito anterior à referida em *A Casa*. Lê-se o seguinte em *El-Rei Junot* :

> Quem viaja fá-lo em muares por caminhos péssimos, leitos de torrentes, com o credo na boca. Alguém pergunta a Wellington: - Então como viajam os portugueses no Inverno? – E ele responde: - Decerto não saem de casa. – Estradas regulares há-as nos arredores de Lisboa, mandadas fazer por Pombal e Manique. (...) Por Alvará de 28 de Março de 1791 ordena-se a conclusão da estrada de Lisboa ao Porto, passando por Lisboa e Coimbra e o encanamento do Mondego. Manda-se que a estrada tenha 40 palmos de largura.

Quanto ao texto ficcional, enquanto que, na versão do capítulo 6, se afirma que a viagem, feita de liteira e "aos solavancos pela estrada", "demorou três dias, porque não se conseguia avançar mais de cinco léguas por dia", o narrador Inácio, na nova versão apresentada, no capítulo 7, como forma de atestação da veracidade, tem a preocupação de clarificar:

> 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. [588]

Ocorrendo esta viagem de Filipe em 1834, bem piores ainda seriam as que Umbelina teve de efectuar, umas décadas atrás, nas raras vezes que desceu da sua serra para a Casa da Cabeça de Cavalo, "até porque a distância parecia então considerável, já que era preciso transpô-la aos solavancos, em velhos carros de cavalos que se desconjuntavam pelas estradas esburacadas da serra."[589]

---

[587] BRANDÃO, Raul, *El-Rei Junot*, p. 114

[588] *C. C. C.* , p. 67. Idênticas referências às péssimas estradas surgem a propósito da que ligava a serra em que Umbelina vivia à Casa da Cabeça de Cavalo. (cf. pp. 87 e 90-91)

[589] *C. C. C.* , p. 87

Apesar de as estradas e os carros de cavalo em que Virita e os primos circularam em Vichy, em 1867, oferecerem, por certo, muito mais garantias de conforto e segurança que os de Umbelina ou Filipe, atrás referidos, tal facto não impediu que, logo à chegada, uma roda do carro em que viajavam saltasse, facto que constituiu o primeiro de uma série de contratempos ocorridos na estância termal francesa. Esse carro deveria ser em tudo semelhante àquele em que Virita entrou, no dia a seguir ao da chegada, de manhã muito cedo, em busca de um "là-bas, sous les arbres", onde a imaginação doente lhe dizia que a esperaria o seu amado, morto há vários anos, e que acabou por lhe valer ser assaltada e deixada em terra pelo cocheiro, num local recôndito do parque,[590] vendo assim desmoronadas todas as suas ilusões.

A sugestiva evocação, no capítulo 22, da confortável vida a bordo do vapor inglês que levou Virita até Marselha, reflexo da visível idealização correspondente ao período de ilusão / alienação vivido pela personagem, contrasta com a seca referência à chegada de Filipe ao Porto, no barco a vapor, vindo da capital, no início do capítulo 6. Essa diferença explica-se pelo estatuto das personagens e pelos motivos que as levam a viajar: enquanto Virita faz uma viagem de turismo para satisfazer um velho sonho, Filipe viaja na tentativa de dar um rumo à sua vida cujas condições não podiam ser piores, naquele momento.

Em oposição ao rigor posto na transmissão das condições da viagem, do Porto para o Solar da Mó que Chora, o narrador Januário, acerca das cidades de Lisboa e Porto limita-se, quase exclusivamente, nesta altura, à menção dos seus nomes, sem que haja a menor informação sobre a sua fisionomia, em 1834 .

Sintomaticamente, a evocação que Floriano faz de Lisboa é inventada e reflecte os lugares-comuns que qualquer pessoa dessa época poderia produzir sobre a capital, uma vez que, querendo embora dar a impressão contrária ao seu convidado, Floriano nunca lá esteve:

> (...) Floriano (...) evocou ainda uma vez a capital, sublinhando sobretudo a sua predilecção pela Ópera, falou da música, das primas-donas, da sala dourada, do camarote onde ficava, das noites gloriosas das estreias. [591]

Lisboa voltará a ser evocada, mais adiante, no início do capítulo 14[592], mas relativamente a um momento histórico mais recuado, através das informações pouco seguras, o "disse que disse" que chega à Vila, sobre a situação da capital ocupada pelos franceses, em 1807.

Quanto ao Porto, a nova referência que lhe é feita, no capítulo 15, surge a propósito de Gaudêncio, o pretendente pobre de Carlota que, anos antes do Verão de

---

[590] *C. C. C.* , p. 231
[591] *C. C. C.* , p. 62
[592] *C. C. C.* , p.129

1802, em que os seus amores floresceram, fora acolhido por uma tia velha, "no terceiro andar de uma casa torta, numa rua escura e estreitinha como as há no Porto"[593], depois de, por causa da sua má cabeça, (pelo menos, na perspectiva da narradora Horária, em nada coincidente com a do próprio [594]) ter sido despedido de uma firma inglesa. Trata-se, como se vê, de uma referência curta e estereotipada, mas onde é possível ler traços típicos do referente, coincidente, aliás, com o tratamento habitual do espaço na novela.

Noutros momentos, porém, sobressai o carácter vago das referências espaciais, como é o caso da Vila em que se situa a Casa da Cabeça de Cavalo, cujo nome ou localização aproximada nunca são referidos.

Dir-se-ia que a preocupação com a objectividade é apenas aparente e um bom exemplo disso pode ler-se no excerto que refere a localização da Casa na Vila, em que a sobrecarga toponímica e o carácter simbólico da mesma, apontando para a possibilidade de a Casa estar assombrada, subvertem a verosimilhança, fazendo encarar a realidade descrita como uma construção verbal :

> Ficava (e por enquanto ainda fica) no extremo da Vila, na Travessa do Assombro, não muito longe da Azinhaga da Torre, passada a Fonte do Cabo e o Campo da Vessada, depois do largo (...)[595]

3.1.1.1 A Casa – o espaço nuclear

Quanto à Casa da Cabeça de Cavalo, e estendendo, agora, a análise a todo o romance, apesar de ser o espaço aglutinador e fundamental da obra, as referências que a ela se fazem também não são muito concretas nem pormenorizadas, quer no momento da sua construção, quer durante a época em que era habitada pelos antepassados dos habitantes invisíveis, quer na época em que estes a ocuparam enquanto vivos, quer, finalmente, no momento em que, aos olhos de todos, está fechada e (aparentemente) desabitada.

O primeiro elemento referido logo na primeira página é, como não podia deixar de ser, " a cabeça escura, voltada para leste" do cavalo que, umas páginas adiante [596], depois de muitas dúvidas sobre o seu estatuto e insinuações sobre o seu carácter fantástico, se afirma tratar-se de "uma muito real cabeça de cavalo, de bronze escuro, cravada na parede de pedra, junto à porta de entrada", da qual pende uma argola de ferro "que em tempos serviu para prender os cavalos".

No momento em que a narração se processa, apesar de a casa estar fechada há muito tempo, o seu aspecto exterior é convidativo -"o riso escancarado das varandas, a

---

[593] *C. C. C.* , p.146
[594] *C. C. C.* , pp. 147 e 155-156 respectivamente
[595] *C. C. C.* , p. 20
[596] *C. C. C.* , p. 21

porta de madeira escura, as suas muitas janelas, o grande portão de ferro que marca o começo da quinta e a separa da estrada" - se bem que, pelo facto de estar fechada, o narratário seja avisado de que, no seu interior, faltam os sinais de vida (pelo menos, numa observação à distância)[597].

O desenho à pena e a planta que surge na parte de trás do desenho parecem apontar para uma casa antiga, de tipo senhorial, mas a descrição da planta só permite saber aquilo que ela não tem, em relação ao projectado: uma parte que englobava três janelas e a escada de acesso à porta principal [598] (isto, claro, se o documento corresponder à Casa, facto acerca do qual , como se viu, o narrador afirma subsistirem dúvidas...)

Antes de penetrarmos no interior da Casa, detenhamo-nos um pouco no espaço que a cerca. Ao longo da obra, vão surgindo referências ao quintal e às laranjeiras, por exemplo, no final do capítulo 1 e no início do capítulo 8, em que o jardim surge varrido e preparado para a festa a que Filipe comparecerá pela primeira vez, bem como no 13, em que se conta que, no quintal, se enterraram os haveres que Duarte Augusto queria esconder da cobiça dos franceses. Esse espaço, característico do século XIX, adquirirá alguma importância no momento em que servirá de cenário à conversa de Gaudêncio com as senhoras da Casa, sobre o Brasil, enquanto que, em cima, na varanda, mais resguardados do calor, Duarte Augusto conversa com o padre:

> (...) Umbelina abrira a sombrinha e caminhava no jardim, de vestido verde claro, disse Carmo. Gaudêncio caminhava a seu lado, e a certa altura ofereceu-se para lhe segurar a sombrinha. Carlota seguia atrás, e todos pisavam a relva, atravessando o jardim fora dos trilhos, para fugir mais depressa ao calor, a caminho do caramanchão e das nogueiras.[599]

Para além disso, representará um espaço de liberdade, em que os homens se reunem para conversar de assuntos a que os ouvidos femininos não deveriam ter acesso, tal como a explicação do nome de Filipa Rapada que, como muitas outras histórias, constituía matéria de "ao fundo do quintal".[600]

Através da alusão às tarefas que Maria do Lado dirigia ou realizava, antes das festas, adivinha-se uma casa rica e bem recheada:

> Mandava limpar vidros e cristais, polir metais e pratas, sacudir tapetes, engomar cortinas e toalhas de renda, pensava e organizava em pormenor o banquete, reservando para si própria a tarefa de fazer a maior parte dos doces.[601]

---

[597] *C. C. C.* , pp. 20-21
[598] Cf. *C. C. C.* , p. 23
[599] *C. C. C.* , p. 149
[600] *C. C. C.* , p. 69
[601] *C. C. C.* , p. 82

Referências à Casa em geral, como por exemplo, o facto de só ter dois pisos, (o que explica ter Virita escapado à morte, quando se atirou da janela para o jardim, na noite de núpcias da irmã) bem como aos diferentes aposentos, cozinha, sala, quartos, no andar de cima, varanda, adega e até à capela, em que Maria do Lado casa com Filipe e Carlota e Eugénia rezam terço sobre terço pelo bom sucesso do primeiro parto de Maria do Lado, vão surgindo ao longo da obra, mas não são muito pormenorizadas.

A familiarmente chamada Sala das Nespereiras "que ficava ao lado do Quarto dos Remédios, em frente do Quarto das Arrumações e do Quarto dos Cartuchos"[602](veja-se como os nomes atribuídos aos aposentos sugerem, de imediato, uma casa vivida, remetendo ainda para uma época em que havia espaços disponíveis para cada fim) é um dos espaços interiores que merecem mais atenção, pois é lá que os habitantes invisíveis da Casa continuam a reunir-se, desempenhando as suas tarefas habituais e conversando. Ao longo dos capítulos 3 e 4, em que se apresenta a vivência dos espectros, não surge nenhuma descrição completa, mas vão sendo feitas referências esparsas a móveis e objectos decorativos, tais como uma mesa, uma cadeirinha baixa, um candeeiro de pé alto, um tapete, um armário com chávenas e bule, sofás, uma secretária com um tinteiro e, na parede, um relógio de cuco que não batia, o que permite reconstituir o ambiente do aposento .

Alguns objectos como o referido relógio de cuco, a mesa de camilha das lições de francês, coberta por um pano de brocado amarelo, o *napperon* de renda em cima da credência, durante a visita do Bispo, o espelho do quarto de Virita em que ela se olha, no momento que antecede a sua morte, bem como aquele que não reflecte a imagem que Januário nele procura, quase no final da obra, adquirem um simbolismo que iremos referindo oportunamente.

Também o espaço misterioso e marginal do sótão será várias vezes referido. Para esse local foram relegados os miseráveis pertences de Filipe, quando chegou à Vila, e era aí que ele se refugiava a ler os livros que trouxera consigo. O próprio Duarte Augusto pôde comprovar o que de Filipe aí se guardava quando, desconfiando que ele era *maçon* ou jacobino, subiu as escadas, à procura de provas[603] . O mesmo espaço propiciará ainda encontros clandestinos a Virita e Filipe, com a cumplicidade de Badala, e acolherá Filipe, que para lá sobe, com o jornal e o tabaco, enquanto aguarda nervosamente o nascimento do primeiro filho. Nele será guardado, muito mais tarde, o medalhão que, segundo Filipe, representava Filipa Rapada, e que persistia em trazer à lembrança da Vila histórias que os seus descendentes gostariam de ver esquecidas.

Se, neste momento do trabalho, a nossa atenção incide especialmente na Casa, enquanto espaço físico, não deixaremos de lembrar que, já noutras ocasiões, apontámos

---

[602] *C. C. C.*, p. 29
[603] Cf. *C. C. C.*, pp. 114 -115

o valor metafórico que ela assume, ora significando a opressão exercida sobre as mulheres que nela habitam (é "o peso da Casa" de que se fala no capítulo19), ora a efemeridade da própria vida, na sua impotência contra o galope vertiginoso do cavalo que a faz desaparecer, no final do romance.

Por assumir igualmente valor metafórico, reservámos para o final, um outro espaço, referido com bastante atenção, facto que poderá surpreender, se tivermos em conta a função a que habitualmente se destina, mas que será plenamente justificado se atendermos ao contexto em que surge - trata-se da "casinha", ao fundo da varanda, onde se situava a retrete cuja descrição é feita nos seguintes termos:

> (...) constava simplesmente de um banco de tábua, com um buraco no meio. Os excrementos caíam para baixo, para uma divisão térrea, cuja porta só se abria de longe em longe, quando Jesuíno ia fazer a limpeza e retirar para um carro de mão pàzadas (sic) de detritos, que serviam de adubo no quintal.[604]

É sentado nesse banco que Duarte Augusto, estarrecido, ouve a conversa de Badala, tentando convencer Virita a viver a sua vida, e se apercebe de que alguns que, como ele, se sentiam reis do mundo, poderiam não passar de simples joguetes nas mãos das mulheres. O "trono" em que se senta surge à medida da sua decepção de rei destronado, contrastando totalmente com um elemento constitutivo do espaço próprio de Filipe.

3.1.1.2 A botica – um exemplo de "escrituralismo"

O elemento a que acima aludimos faz parte, já se vê, da botica da Vila, onde o francês exerce, com competência, uma actividade produtiva e até criativa (apesar da ironia subjacente à explicitação das suas "invenções"), uma vez que a ele se ficou a dever a invenção das hóstias contra fanicos ou flatos e de uma pomada misteriosa que os homens adquiriam quando não havia mulheres por perto e que exigia, nos dias anteriores à aplicação, cuidados que o boticário se fartava de recomendar. Arrostando com a oposição de quantos consideravam essa ocupação indigna de um membro de família tão nobre, Filipe instalou, na parte de baixo da Casa, uma botica, cuja descrição ocupa um dos segmentos descritivos de espaços mais longos da obra e em que a cor local é mais convincentemente transmitida, abarcando medicamentos e plantas, com a especificação dos modos de utilização e aplicações, para além dos gestos profissionais do boticário e dos recipientes (que, como um dos narradores tem o cuidado de referir, não sem alguma ironia, naquela altura ninguém imaginaria que se iam tornar cobiçadas peças de museu). Mas, se por um lado, esta descrição está ao serviço da criação da cor local, não deixa de ser tentador atribuir-lhe uma outra função para que Jean Ricardou chama a atenção em

---

[604] *C. C. C.* , pp. 184-185

Problèmes du Nouveau Roman, num segmento da sua obra sub-intitulado *"La description comme refuge."*[605] Se para Mathias, personagem de *Le Voyeur* de Robbe-Grillet, a descrição se torna "*asilaire*", uma vez que a contemplação demorada de várias realidades é o meio encontrado pela personagem para se furtar à observação dos circunstantes, nos quais adivinha um sentimento de suspeição em relação a si, em *A Casa*, embora a focalização do espaço descrito pertença aos narradores, ela pode também sugerir a função que esse espaço assume para Filipe: o de refúgio contra a hostilidade do meio envolvente. É nesse espaço, em que se destaca "um balcão alto, mais ou menos em forma de altar, onde duas serpentes se enroscavam em redor do cálice, e que ele mandara fazer (...) depois de ter ele próprio desenhado e pintado o cálice e as serpentes"[606], que Filipe surge como que entronizado, apesar da bata que usa como qualquer empregado, uma vez que a produtividade do seu trabalho, contrastando com a inércia do sogro, lhe confere superioridade sobre ele e legitima a sua presença na Casa. Por isso, o narrador Januário tem o cuidado de esclarecer que, apesar de se ter servido da história de Filipa Rapada como uma espécie de *pass-word*, para ser admitido no círculo da Vila, Filipe "não passou o resto da vida à sombra de uma história"[607], comprovando tal facto com a referência à botica por ele criada.

Na III parte do seu estudo «O que é uma descrição?», Philippe Hamon propõe-se responder ao seguinte ponto: "para que serve uma descrição, qual é o papel que desempenha na economia global de uma narrativa?"[608] A resposta surge, na página seguinte, formulada nos seguintes termos:

> (...) a descrição será, pois, o lugar onde a narrativa se interrompe, onde se suspende, mas, igualmente, o espaço indispensável onde se "põe em conserva", onde "armazena" a informação, onde se condensa e se redobra, onde personagens e cenário, por uma espécie de "ginástica" semântica, para retomar a expressão de Valéry, entram em redundância; o cenário confirma, precisa ou revela a personagem como feixe de traços significativos simultâneos, ou, então, introduz um anúncio (ou um engano) para o desenrolar da acção (...)

Nesta óptica, a descrição da botica de Filipe revelará traços do seu proprietário, apresentando-o como um indivíduo empreendedor, competente e metódico, dotado de certo espírito científico, dando dele uma visão não coincidente com a anteriormente veiculada, em que surge como aventureiro e oportunista. Se, por um lado, esta descrição introduz um "anúncio" pois Filipe manter-se-á até à morte interessado na botica e, depois da morte de Duarte Augusto, confirmando a sua faceta de indivíduo

---

[605] RICARDOU, Jean, *Problèmes du Nouveau Roman*, Paris, Seuil, 1967, pp. 150-151
[606] C. C. C. , p. 70
[607] *Idem, ibidem*
[608] HAMON, Philippe, «O que é uma descrição?», *Categorias da Narrativa*, 2ª ed. , Colecção Práticas de Leitura, dir. Maria Alzira Seixo, Lisboa, Arcádia, 1977, p. 80

activo, fará mesmo com que os campos finalmente produzam [609], por outro lado, de certa maneira, introduz um "engano" pois a sua responsabilidade ao nível profissional não se estenderá ao nível sentimental, sendo referidas as suas aventuras, não só com Virita mas também com Maria Migas, a criada promovida a ajudante de farmácia, despedida no momento em que, no Entrudo, a relação entre ambos foi motivo de uns versos atrevidos. Ao contrário do sogro, apresentado (quase sempre) como o protótipo do macho inflexível, Filipe guardará sempre, como se viu, a capacidade de surpreender, mantendo, até à morte, uma aura fascinante de mistério.

Mas esta descrição da Botica da Vila pode também, em nosso entender, ser considerada um bom exemplo daquilo que Ricardou, ao longo da sua obra, designa como "escrituralismo", ideologia da produção de sentidos através da escrita, opondo-o ao "realismo", ideologia da representação/expressão do sentido instituído. Veja-se o que, sobre o assunto, nos diz, por exemplo, entre muitas outras passagens, em *Problèmes du Nouveau Roman* [610]:

> Le réalisme contraint la forme à ressembler au contenu, et signaler de cette manière qu'elle en émane. L'allitération expressive est une occurrence exemplaire de ce procédé. Si Oreste s'écrie célèbrement:
>
> Pour qui *s*ont ces *s*erpents qui *s*iffl*e*nt *s*ur vos têtes?
>
> ce n'est pas sans que la forme, en ses sonorités, ne se subordonne pas au contenu qu'elle imite.
>
> Avec l'attitude inverse, c'est le contenu, au contraire, qui est sommé de ressembler à la forme.

Nesta linha de ideias, o ritmo das sucessivas enumerações dos remédios e das plantas, sugerindo a pretensão à exaustividade, pontuadas pela anáfora, pela repetição estrutural das expansões predicativas constituídas por orações relativas e pelas insistentes aliterações e assonâncias, como que produz o sentido, fazendo surgir a ideia de que a arrumação metódica dos inúmeros produtos nas prateleiras só pode ser fruto de um proprietário competente e com capacidade organizativa :

> E havia a erva lombrigueira, também chamada formigueira, disse Horária, que andava nas bermas dos caminhos e nos terrenos arenosos, cujas flores, numa infusão xaroposa serviam de tónico a convalescentes, e cuja essência era vermífuga (...) E havia também a erva das sete sangrias, que crescia nos matos e charnecas, a das verrugas ou erva andorinha, a das escaldadelas, que curava escrófulas, a erva-prata, a erva-roberta que se colhia também, apesar de fétida, ou a melissa (...) [611]

Poder-se-á verificar, a propósito desta passagem, algo semelhante ao que, na sua obra *Metafiction*, Patricia Waugh observa numa descrição de *Not to Disturb* de Muriel

---

[609] Cf. *C .C. C.*, pp. 219-220
[610] RICARDOU, Jean, *op. cit.* , pp. 54-55
[611] *C. C. C.* , p. 71

Spark[612]: a escolha de símiles, à primeira vista extremamente estranhos, para descrever uma tempestade, relaciona-se, afinal, explicitamente, com o que está a acontecer ao nível da história (por exemplo, a comparação dos raios da trovoada com um fecho *éclair* arrancado da roupa por um maníaco sexual relaciona-se com uma das personagens do romance, o filho do aristocrata, deficiente mental que está constantemente a tentar abrir o fecho *éclair*, na excitação da sua energia sexual intermitente). Patricia Waugh pode, assim, concluir:

> Thus not only do the characters in this novel play roles, "fictionalize" in terms of the *content* of the plot; they too are "fictionalized", created, through *the formal construction* of the plot.

Na linha de pensamento que vínhamos expondo, Ricardou chega ao ponto de negar um facto geralmente tido como inegável:

> "L'on aime à prétendre que le réalisme s'associe au goût des descriptions. C'est un étrange mirage (que connaissent parfois des auteurs à prétention réaliste) A mesure qu'elle multiplie les raffinements et se précise jusqu'au luxe, une description obtient un objet conforme, en ses détails, à la nature du langage. [613]

Constituindo a descrição um momento em que se produz uma excessiva desproporção entre a duração nula da ficção e o correspondente estiramento do texto, tal facto tende a fazer surgir a escrita em toda a sua pureza. Por outras palavras, o efeito de atolamento ("enlisement") produzido pela descrição dá ênfase à "narração" em detrimento da "ficção" [614] e faz com que, nas palavras de Ricardou, "le roman cesse d'être l'écriture d'une histoire pour devenir l'histoire d'une écriture." [615]

De maneira semelhante pensa Patricia Waugh, quando, a certa altura, afirma, em *Metafiction* [616]:

> The attempt exhaustively to describe anything constructs not an illusion of that object but a reminder of the presence of the language.

A este propósito, será interessante comparar a descrição da botica de Filipe com a da farmácia de M. Homais em *Madame Bovary* que, na edição consultada, se resume a dezanove linhas[617]. Enquanto que, em *A Casa*, o rol dos remédios e das plantas, de que já transcrevemos um pequeno exemplo, excede as duas páginas, na enumeração dos produtos disponíveis, terminada por um providencial "etc", contida no texto de Flaubert, é evidente uma muito maior contenção:

---

[612] WAUGH, Patricia, *Metafiction. The Theory and Practice os Self-Conscious Fiction*, pp. 17-18
[613] RICARDOU, Jean, *op. cit.* , p. 19
[614] Os conceitos de "ficção" e "narração" são definidos por Ricardou, respectivamente, como "ce qui est conté" e " la manière de conter", na página 11 da obra que temos vindo a citar.
[615] RICARDOU, Jean, *op. cit.* , p. 166
[616] WAUGH, Patricia, *Metafiction. The Theory and Practice of Self-Conscious Fiction*, p. 95
[617] FLAUBERT, G. , *Madame Bovary*, Paris, Le Livre de Poche, 1972, pp. 86-87

> Sa maison, du haut en bas, est placardée d'inscriptions écrites en anglais, en ronde, en moulée: "Eaux de Vichy, de Selz et de Barèges, robs dépuratifs, médecine Raspail, racahout des Arabes, pastilles Darcet, pâte Regnault, bandages, bains, chocolats de santé, etc."

Outra comparação interessante poderá ser a das referências aos proprietários, no interior dos seus estabelecimentos. No romance de Flaubert, a personagem é apenas entrevista diluidamente: "Le soir (...) s'entrevoit l'ombre du pharmacien, accoudé à son pupitre", enquanto no de Teolinda Gersão, a personagem, focalizada por quem passasse, é descrita na execução minuciosa dos seus gestos profissionais, servindo-se dos instrumentos que lhe são próprios:

> Quem passasse diante da porta vê-lo-ia deitar pós para um papel de seda, sobre o prato redondo de uma balancinha, ou a deitar água numa proveta, gota a gota, limpando duas vezes os óculos antes de se firmar nas medições definitivas e de as assentar no referido livrinho de papel aos quadrados.

3.1.1.3 As paisagens de Umbelina – a descrição ao serviço da construção da personagem

Mas nem sempre a presença da linguagem, ostentando a condição de artifício do texto, se impõe, na descrição, da forma que temos vindo a referir. Outros segmentos descritivos merecerão ainda o nosso comentário, precisamente por a sua função na narrativa coincidir com o que Flaubert, citado por Mieke Bal, afirma, a propósito das descrições de *Madame Bovary* [618]:

> Il n'y a point dans mon livre une description isolée, gratuite; toutes servent à mes personnages et ont une influence lointaine ou immédiate sur l'action.

Os segmentos descritivos que analisaremos referem, precisamente, dois espaços relacionados com a mesma personagem, Umbelina, de cuja focalização parte a sua articulação contrastante. O primeiro é aquele que ela, recém-chegada, avista da janela do quarto da Casa da Cabeça de Cavalo:

> Quando desceu pela primeira vez do carro e abriu a janela do quarto, Umbelina achou que tinha chegado à terra prometida, disse Ercília. A vinha, muito verde, estendia-se a perder de vista no terreno plano, entremeada aqui e além com árvores de fruto carregadas, mais adiante distinguia a mancha compacta de árvores de grande porte que, quando depois as viu de perto, verificou serem castanheiros, cobertos de ouriços gordos, brilhando no meio das folhas. Mais longe ainda, quase na linha do horizonte – via ainda da janela – havia a mancha escura de um pinhal.
>
> O ar era ameno, sem vento, e a paisagem pareceu-lhe acolhedora, diferente em tudo da solidão da serra.

---

[618] BAL, Mieke, *op. cit.* , p. 92 (Mieke Bal não referencia a sua citação)

A impressão deslumbrada de Umbelina perante o espectáculo que circunda a Casa complementa-se com a que colheu no seu interior: Casa generosa, azafamada, com armários cheios de roupa e prateleiras cheias de fruta rescendente.[619]

O excerto transcrito encaixa perfeitamente nos cânones realistas da descrição sistematizados por Hamon, no estudo atrás citado [620]. A exemplo do que se passa em Zola, respeita o postulado de "objectividade", sendo a personagem, não o narrador, quem se encarrega de olhar o cenário. Mas, para que se torne verosímil, a descrição deverá ser justificada. Surgirão, assim, temas, que funcionam como signos demarcativos, e que constituem uma temática *vazia*, cuja função é evitar o hiato entre descrição e narração. O segmento transcrito contém as marcas introdutórias da descrição que Hamon aponta como temas obrigatórios: a presença de meios transparentes (o gesto de abrir a janela afasta possíveis obstáculos à visão) , de personagens-tipo (Umbelina é uma visitante recém-chegada), de cenas tipo (Umbelina abeira-se da janela) e de motivações psicológicas (curiosidade, interesse da visitante).

Quanto ao seu funcionamento interno, a descrição actualiza a fórmula da descrição-tipo [621]: P + F + T-I (N + PRq + PR-f), em que P será a personagem (no texto, Umbelina); F a forma olhar, /falar de/, agir sobre, (no caso, olhar); T-I o tema introdutor, (aqui, um local identificado com a terra prometida que só surge claramente enunciado como "paisagem" no final do segmento); N, uma nomenclatura (a vinha, árvores de fruto, árvores de grande porte/ castanheiros, um pinhal) e PR as expansões predicativas, ou qualificativas ou funcionais ("verde", "estendia-se", "a perder de vista", "plano", "entremeada", "carregadas", "compacta", "de grande porte", "cobertos", "gordos", "brilhando", "escura")

Trata-se de uma descrição perfeitamente legível, pela sua previsibilidade, uma vez que o paradigma constituído pelo tema introdutor e pela nomenclatura arrasta os predicados condizentes: de uma terra prometida seria de esperar opulência de árvores e de frutos. A descrição aproxima-se do cliché, trazendo uma informação reduzida. Mas, por tal facto, não se deverá ver nela a confirmação de uma ideia que certos sectores da crítica defendem, a de que a descrição só tem valor ornamental.

Para Barthes [622], por exemplo, a descrição, ao contrário da estrutura narrativa, não teria nenhuma marca preditiva, podendo considerar-se um luxo, dentro do tecido narrativo. Depois de analisar rapidamente a forma como a cultura ocidental atribuiu à descrição a finalidade do "belo", Barthes avança até Flaubert, onde "o objectivo estético

---

[619] *C. C. C.* , p. 88
[620] HAMON, Philippe, *op. cit.* , pp. 70-71
[621] HAMON, Philippe, *op. cit.* , p. 72
[622] BARTHES, Roland, «O Efeito de Real», *Literatura e Realidade*, TODOROV, Tzvetan (apres.), Lisboa, Publicações Dom Quixote, 1984, pp. 87-97

da descrição é ainda muito forte"[623]. Recorrendo como exemplo à descrição de Rouen, em *Madame Bovary*, considera que ela está submetida às limitações do "verosímil estético", acrescentando mais adiante[624]:

> Se bem que a descrição de Rouen seja perfeitamente «impertinente» em relação à estrutura narrativa de Madame Bovary (não é possível ligá-la a nenhuma sequência funcional nem a qualquer significado caracterial, ambiencial ou sapiencial), não é de forma alguma escandalosa; justifica-se, senão pela lógica da obra, pelo menos através das leis da literatura: o seu "sentido" existe, depende da conformidade, não ao modelo, mas sim às regras culturais da representação.

Mieke Bal, em *Narratologie*, faz uma leitura completamente diferente desta descrição, mostrando que o *efeito de real* de Barthes assume um sentido estrutural, sendo possível estabelecer uma relação entre a visão realista e a personagem Ema: as alusões ao aspecto espaçoso da paisagem que observa enquanto desce a encosta, correspondem ao desejo ilusório de Ema de escapar à estreiteza da sua existência, mas a imobilidade e monotonia que se desprendem dos elementos descritos apontam para a monotonia da sua vida e para a impossibilidade de a mudar. A descrição, assumindo uma função metafórica, corresponde à realidade da existência de Ema significada pela realidade de Rouen.

De forma semelhante, o fascínio que a paisagem avistada da janela provoca em Umbelina faz supor uma existência anterior de privações e sofrimento e a sua ânsia de se libertar. A descrição confirma e desenvolve o pouco que até agora se soube acerca da personagem: que pertencia aos primos de Chão de Moinhos, "ramo afastado e mais pobre da família", que vivia numa serra e que recebeu um convite da mãe de Duarte Augusto para a festa do Senhor dos Aflitos.[625] Ao contrário da descrição de Rouen, nesta não surge nenhuma nota de monotonia (mesmo a mancha escura do pinhal avistado ao longe, aponta para a ideia da abundância do arvoredo cerrado). Tal facto está, aliás, de acordo com o momento em que a descrição surge e com a subjectividade da personagem, uma vez que Umbelina acaba de chegar e o deslumbramento provocado nela pelo contraste entre a paisagem que observa e aquela em que sempre viveu tornaria estranha a menção de qualquer nota discordante. Se o carácter esteriotipado da descrição pouca informação aduz, também não é isso que se pretende, mas tão só que ela funcione como fundamento do sentimento de Umbelina perante ela. Não é por acaso que o narrador, antes de iniciar a descrição, começa por afirmar que Umbelina, mal abriu a janela do quarto "achou que tinha chegado à terra prometida": a sua "apreensão do

---

[623] BARTHES, Roland, *op. cit.*, p. 91
[624] BARTHES, Roland, *op. cit.*, pp. 91-92
[625] *C. C. C.*, p. 87

mundo" vai ser necessariamente condicionada pela sua subjectividade. Trata-se de mais um exemplo que vem dar razão a Helena Carvalhão Buescu[626], quando afirma:

> Nesta perspectiva, a descrição, tradicionalmente entendida como fundamento aparente de uma objectividade, dita como cópia do real, demonstra assim ser condição de uma subjectividade e de uma objectividade que mutuamente se pressupõem e condicionam. Pela descrição assistimos à explanação de um sujeito perceptivo e do seu estar-no-mundo, postulando-se a intersecção entre uma apreensão desse mundo (erroneamente dita como cópia) e um sujeito que lhe pertence, que está nele, e não é apenas um seu espectador distante e separado.

Por outro lado, a descrição do que Umbelina observa à chegada poderá ter uma função preditiva, trazendo à ideia a possibilidade de esta rapariga, descida das agruras da sua serra, protagonizar um sonho dourado, casando com o filho dos donos da Casa e tornando-se dona do paraíso que se estende a seus pés.

A descrição da paisagem, por sua vez, engendra a narração subsequente: os pensamentos de Umbelina sucedem de forma lógica às imagens que tem diante dos olhos, sendo natural que, perante tanta beleza, lhe venha à cabeça, por contraste, o seu passado, significado pelo segundo espaço descrito, o do ambiente em que nasceu e se criou. Nada melhor que as imagens desoladas que atravessam o seu cérebro, nesse momento, e a que a adjectivação se encarrega de atribuir particular ênfase, para indiciar as privações, o sofrimento e a solidão da sua existência, agravada pela morte da mãe, cujo triste destino ela não queria repetir:

> Nem queria pensar que poucos dias depois tinha de voltar outra vez para os montes, para a casa perdida lá no alto, a que o vento arrancava as telhas no inverno. (...)
>
> Não aguentava mais os caminhos sombrios, debaixo das árvores cerradas, nem os grandes descampados pedregosos, de erva escassa. Solidão, dizia a paisagem, o grasnar dos corvos, o voo planado dos gaviões, dos milhafres e de outras aves de rapina. Uma vida cruel, de dentes cerrados, que exigia, cobrava, obrigava, impunha. (...)[627]

Como a descrição da paisagem auspiciosa que a esperava na Casa da Cabeça de Cavalo parecia prometer, o milagre aconteceu e a pobre rapariga acreditou que seria possível, com o seu amor, contornar o génio irascível e as oscilações de humor de que sofria o príncipe que o destino lhe concedeu. Só que a "realidade" veio provar que as descrições podem criar falsas expectativas e, por fim, será uma nova descrição que se encarregará de ilustrar os factos, revelando a dimensão da sua derrota perante o "jogo sem regras" que teve de jogar com a "distorção delirante do real" operada pela mente do marido, culpando-a de tudo o que (lhe) sucedia:

---

[626] BUESCU, Helena Carvalhão, *Incidências do Olhar: Percepção e Representação*, Lisboa, Caminho, 1990, pp. 275-276

[627] *C. C. C.* , pp. 88-91

> No fim da vida, ela própria se desinteressou do real, como se ele a tivesse excessivamente cansado. 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 voo selvagem dos pássaros, o vento soprando nos ouvidos, agora não a assustando mais, antes familiar como um reencontro de si mesma (...) [628]

A perda do sentido do real que leva a personagem a situar-se mentalmente no lugar dantes detestado, transfigurando-o no "lugar perfeito", é a forma mais apropriada para transmitir toda a intensidade do drama vivido, responsável pela sua reviravolta interior e, finalmente, pelo seu desaparecimento prematuro.

O desenlace da vida desta mulher, cuja história (como, aliás, a de muitas outras mulheres) quase ia ficando por contar[629], é, assim, acompanhado da respectiva descrição, da mesma forma que já o foram a acção que mudou a sua vida (a primeira visita à Casa da Cabeça de Cavalo) e a situação inicial de que partiu quando, como nó desencadeador, até ela chegou uma carta providencial "que viajou a cavalo durante vários dias, por estradas pedregosas, cheias de sulcos de enxurradas"[630] com um convite para a festa do Senhor dos Aflitos.

3.1.2. A (re)invenção do espaço sonhado

Se, no fim da sua primeira viagem para a Casa da Cabeça de Cavalo, Umbelina pode observar uma realidade nova que a fascina, casos há em que as personagens se limitam a (re)inventar, através da palavra, espaços de que lhes falaram, mas onde (ainda) não estiveram. Esses espaços, quer se trate de França, destino turístico, quer do Brasil, terra de emigração, afiguram-se-lhes como o *ailleurs* capaz de apagar a estreiteza e amargura das suas vidas.

3.1.2.1 Vichy e o Brasil – o "real" em segunda mão ou o "real" sonhado

Não será mera coincidência o facto de as descrições de Vichy e do Brasil serem o produto da forma como Virita e Gaudêncio os imaginam, antes de lá chegarem, a primeira, a partir das imagens que Filipe lhe transmitiu, (ou que ela quis captar dos seus relatos), e o segundo redourando o relato, já de si fantasioso, de Rogério, um "brasileiro" que "voltara havia pouco de visita, de sapato de pala branca, anel de brilhante e relógio de ouro."[631] – um "real" em segunda mão, portanto, mas nem por isso menos fascinante.

---

[628] *C. C. C.*, p. 93
[629] Cf. *C. C. C.*, p. 87
[630] *C. C. C.*, pp. 90-91
[631] *C. C. C.*, p. 150

Em França, destacam-se dois locais, Lourdes, objectivo final da prima Céu, ao qual esta se dirige para pedir a graça de um herdeiro, mas perante o qual Virita não mostraria mais do que "uma curiosidade distante pela gruta, as velas, as orações e os peregrinos"[632], e Vichy, terra natal de Filipe, em que a atenção e o coração de Virita estão obsessivamente centrados.

Conforme diz Januário, fiel aos estereótipos, em 1867 "Vichy era uma estância de luxo, onde iam a águas os elegantes da Europa" e, segundo Virita, na ânsia de convencer a prima Céu a estender a viagem de Lourdes até lá, para além das propriedades curativas das suas nascentes, algumas das quais enumera ("a Source Grande Grille, Source Célestins, Source Chômel, Source de Cusset, também chamada Source Mesdames (...) como se tivesse acabado de visitar todas elas na véspera") era forçoso visitarem-na, também por uma questão de cultura:

> Vichy era o mesmo que Paris, chamavam-lhe até *Paris d'été*, porque lá se podiam ver as mesmas elegantes, as mesmas modas, os mesmos espectáculos, os mesmos carros de cavalos. Ver Vichy e morrer, era o que toda a gente suspirava.[633]

As cenas que Virita imagina, debruçada no deque do vapor inglês e sorrindo "para si mesma, o dia inteiro", dão conta do progressivo estado de alienação a que a paixão a conduz e que o desfecho da sua estada em Vichy acabará por efectivar.

Já a ninguém espantará que seja Ercília a narradora escolhida para dar voz aos seus pensamentos, deixando propositadamente o leitor na dúvida (pelo menos nas primeiras linhas) sobre se Virita está a pensar ou se já está, de facto, em Vichy. Nesse segmento, a estância termal surge em todo o seu fascínio de lugar de eleição dos viajantes do século XIX [634], como se tivesse sido recortada de um guia turístico, permitindo, também ao leitor, viajar no tempo. A ficção satifaz, deste modo, uma necessidade humana, uma espécie de *voyeurisme* saudável, de que a própria História também já se apercebeu e a que procura, por sua vez, dar resposta:

> Porque todos nós temos nostalgias históricas. Exilados por acaso no século XX, viajantes sem bagagens sobre o mapa do tempo, gostamos de olhar para trás para saber de que era feito o passado. Como é que se dormia na Idade Média? Como é que se viajava no tempo de Péricles? De que pratos se compunham as refeições dos faraós? Como é que os médicos no tempo de Molière "cuidavam" dos doentes? Perguntas pontuais, banais, em suma, muito comuns, mas tão mais reveladoras de uma época do que as guerras, os tratados e os actos e delitos dos homens ilustres.[635]

---

[632] *C. C. C.* , p. 225
[633] *C. C. C.* , p.223
[634] *C. C. C.* , pp. 226-227
[635] WOLFROMM, Jean-Didier, «Quarenta Anos de Vida Quotidiana», *A Nova História*, GOFF, Jacques le *et alii*, Lisboa, Edições 70, 1991, p. 66

Assim, depois de um primeiro parágrafo em que uma sucessão de frases, nominais, na sua maioria, evoca, em pinceladas, como que abolindo o tempo, os parques, os hotéis à beira rio, com os porteiros abrindo as portas das carruagens, os jardins povoados de elegantes, os concertos de verão da estância de Vichy, o filme que se desenrola na mente de Virita centrar-se-á num homem, "uma face de repente familiar e antiga", com o qual se cruza, nas alamedas do parque e, mais tarde, no concerto, mas com o qual adia o encontro, porque preferia "encontrá-lo mais tarde, ao fundo do parque, por entre as árvores".Trata-se de um encontro marcado pelo destino, a que nem a morte poderá opor-se. Por isso, ele surgirá fatalmente, "de entre as sombras" (do parque ou do reino das sombras para onde já partiu?): "Porque é a hora marcada, não pode deixar de se cruzar com ele, no meio das árvores." A evocação do espaço, sugestivamente condimentada com o uso de francesismos, prossegue com a referência ao *guignol*, diante do qual, vestidas como se também tivessem sido retiradas das folhas de uma revista de moda do século XIX, (novamente o fascínio pelas coisas do passado, acessíveis através da textualização) as crianças dos dois sexos se atropelam, controladas, de longe, pelas amas que caminham olhando os *landaus* e os *cabriolés* e os barcos que levam os turistas no rio. A própria Virita disfruta do espectáculo, sentindo, por trás dela, muito perto, a presença de um homem:

> E quando volta a cabeça sabe que ele estará de calça e casaca de lemiste, usará suíças e um alfinete de ouro com uma pérola na gravata, e ela terá um vestido de musselina de renda e sorrir-lhe-á de repente, levantando o rosto, debaixo do chapéu.

A "realidade" se encarregará de desfazer brutalmente os sonhos, fazendo com que tudo saia gorado, durante a estada em Vichy. Para cúmulo dos contratempos, o passeio de Virita pelo parque, na manhã seguinte ao dia da chegada, em busca do local do "encontro" com Filipe, é responsável pelo seu regresso a casa de Madame Duval, como uma assombração, "com o olhar vazio, como se tivesse enlouquecido", depois de o cocheiro, chamando-lhe "*vieille folle*", lhe ter roubado o dinheiro e as jóias que levava consigo.[636]

Igual desfecho terão os sonhos que a partida agitada dos reis, em fuga para o Brasil, suscitam em Carlota [637]. Estando, na realidade, em casa, à espera de Gaudêncio que, há cinco anos, partiu sozinho para Pernambuco e, se calhar, já por lá encaminhou a sua vida com outra mulher, Carlota, ao saber da viagem da família real, imagina que partiu com o amado "de outro modo, muito antes deles e noutro barco, num dia em que havia um céu muito claro e o Tejo se espraiava, largo e límpido, diante de Lisboa." Sendo o início da descrição da "viagem" apresentada pela narradora Carmo, será

---

[636] *C. C. C.*, pp. 231-232
[637] Cf. *C. C. C.*, pp. 131-132

também Ercília quem se encarregará de a completar. Enquanto que sua sobrinha e seu duplo, Virita, está dentro de um barco e imagina Vichy, o local de destino, Carlota imagina-se num barco e é dentro dele que ela se "vê" com o amado, a caminho de Pernambuco:

> A sombra do navio. O sulco branco de espuma, assinalando uma passagem, que só dura um instante. Estão ambos de pé, no deque batido pelo sol, ela volta-se de repente para o mar e acena às duas sombras, escuras, sobre o mar brilhante, a sombra levanta a mão e acena, segue a seu lado, desliza, paralela, na água clara.

A felicidade sonhada da viagem partilhada condiz com "o sulco branco da espuma", com o "sol" que bate no deque, com o "mar brilhante" e com a "água clara", mas ao leitor não escapará também, para além da expressão "que só dura um instante", a recorrência da palavra "sombra", neste excerto surgida três vezes e, uma delas, associada ao adjectivo "escuras". Enquanto que, no excerto atrás referido, sobre o parque de Vichy, a palavra "sombras" conotava morte, neste contexto parece apontar para a ideia da infelicidade, provocada pela separação irremediável, indiciada pelo simbolismo do deslizar paralelo das sombras.

Tal como quando Virita sonha acordada, a bordo do vapor inglês, gera-se um equívoco acerca da realidade ou do carácter imaginário da viagem de Carlota, mas neste caso, o equívoco é levado ainda mais longe, porque o parágrafo imediatamente a seguir ao acima trancrito refere-se já à viagem dos reis, sem que a distinção seja feita previamente. Quando a leitura do parágrafo começa, o texto parece continuar a referir-se à "viagem" dos dois apaixonados, só umas palavras depois o leitor percebe que já se está a falar da dos reis:

> Mas no dia seguinte veio um temporal que espalhou os barcos dos reis aos quatro ventos, disse Horária. Contou-se na Vila, muito tempo depois, com grande maravilha (...)[638]

Nos "sonhos", de Carlota e de Virita, não assinalados como tais, de forma clara e inequívoca, assiste-se a uma fuga às convenções realistas para a qual Ricardou propõe a designação de "principe des *réalités variables*, la règle anti-réaliste selon laquelle, dans un texte, un «réel» se révèle «virtuel», ou inversement, par un coup d'écriture."[639] Duas páginas adiante, analisando um excerto de *Le Voyeur* de Robbe-Grillet, Ricardou refere "un curieux renversement de temps. Tandis que la séquence «réelle» est offerte aux passés de l'indicatif, la séquence «virtuelle» se développe par les vertus du plus réalisant des temps: l'indicatif présent".

O confronto dos parágrafos atrás transcritos sobre as duas viagens permite confirmar a presença dessa "inversão" de tempos verbais, figurando o presente do

---

[638] *Idem, ibidem*

[639] RICARDOU, Jean, *Problèmes du Nouveau Roman*, Paris, Seuil, 1967, p. 32

indicativo na viagem "virtual" de Carlota e os tempos do passado na dos reis. Facto semelhante ocorre no excerto anteriormente analisado sobre Vichy. Depois dos dois parágrafos evocativos do espectáculo de *guignol* imaginado por Virita, redigidos predominantemente no presente do indicativo (exceptua-se a parte referente à forma como Virita imagina as *toilettes* usadas quando, finalmente, enfrentar o homem com quem se tem cruzado, que se apresenta no futuro), no que se lhes segue, e que aponta para o que "realmente" sucedeu, o texto recorre aos tempos do passado:

> Mas em Vichy tudo correra mal, desde o princípio, contaria Virita, desatando a chorar, mais tarde, disse Januário. Uma roda saltou do carro em que seguiam, ficaram tolhidos e transidos no meio da chuva, a prima Céu desmaiara (...) [640]

Quanto ao Brasil, surge aos olhos de Gaudêncio como o *Eldorado* cujo reverso, não deixando de ser assinalado, se lhe afigura insignificante, perante os prodígios que encerra, como os pássaros de todas as cores e tamanhos, "o menor dos quais era o beija-flor, um pássaro tão inacreditável que parecia inventado" [641]. O espaço brasileiro é, para ele, um local paradisíaco que nada nem ninguém conseguirá corromper, mesmo que, para lá chegar, tenha de fazer a viagem como passageiro de proa, nas condições em que viajavam os emigrantes para o Brasil, comprando a travessia a crédito aos engajadores.

Francisco Gomes de Amorim, o biógrafo de Garrett, sentirá na pele, alguns anos depois, as condições traçadas por esta personagem, já que em 1837, desembarcou em Belém de Pará, com o irmão Manuel, onde foi vendido no cais da alfândega, depois de uma viagem de cinquenta e tantos dias, da qual o prefácio dos seus *Cantos Matutinos* [642] guarda um testemunho comovido, uma vez que o viajante, nessa altura com dez anos de idade, deixara a mãe em Portugal, com o coração dilacerado:

> Eu também chorei muito, com saudades d'ella, nos primeiros oito dias; porém, a viagem foi-se tornando trabalhosa, e os perigos presentes desvaneceram pouco a pouco as magoas da ausencia. (...)
>
> Depois de uma viagem a que não faltaram a fome, a sêde, as calmas e as tormentas, chegámos a essa formosa terra de Santa Maria de Belem do Pará (...)

Vejamos agora como a narradora Carmo reproduz a conversa durante a qual, no Verão de 1802, o jovem Gaudêncio expõe às senhoras da Casa, Carlota e Umbelina, os seus planos de, contra todos os obstáculos, tentar a sorte no Brasil [643]:

> Cinquenta e nove dias de viagem, do Porto a Pernambuco, disse Carmo, num navio à vela que poderia ser barca, brigue, galera ou escuna, em qualquer um ele embarcava e em todos o vento o levava até ao outro lado do mar, passageiro de proa

---

[640] *C. C. C.*, p. 227
[641] *C. C. C.*, p. 150
[642] AMORIM, Francisco Gomes de, *Cantos Matutinos*, 3ª ed., Porto e Braga, Livraria Internacional de Ernesto Chardron e Eugénio Chardron, 1874, p. 35
[643] *C. C. C.*, pp. 151-152

> sem cama nem rede, que dormia ao relento sobre a caixa de pinho que era toda a sua bagagem, ao lado de outros que também assim partiam e não tinham a bem dizer mais espaço para ocupar do que o do corpo.

A "caixa de pinho" de Gaudêncio, para além de reforçar a cor local, funciona como sinal do seu baixo estatuto sócio-económico, da mesma maneira que a pequena e esfarrapada mala de Filipe, em contraste com as de Floriano, " reluzentes, com pregaduras, armas e monogramas"[644]. Estas são reveladoras de um à vontade económico semelhante ao de Virita, que "fez (...) questão de pôr ela mesma as etiquetas nas malas de porão e de cabina, que iriam entrar com eles em Lisboa num vapor inglês, rumo a Marselha."[645]

Tal como Virita o faz relativamente a Vichy, o amado de Carlota, projecta as suas ilusões no espaço que o espera, inventando um local de que ouviu falar, mas onde nunca esteve e arranjando sempre maneira de apagar a nota discordante que poderia comprometer toda a construção:

> A ele, Gaudêncio, saíra-lhe a sorte grande, porque o Rogério lhe dava a passagem a troco só de um ano de trabalho, um ano a medir panos no metro pintado no balcão, a abrir e a fechar os braços mil vezes por dia, como se abraçasse o mundo. Só cambraias e sedas, loja fina no melhor lugar da rua, que o Rogério sabia o que era bom (...) Só de o ouvir falar se sentia o cheiro da rua, se via o formigar da gente (...)[646]

E a evocação da rua continua, com Gaudêncio fazendo apelo a todas as sensações e conseguindo, magicamente, recriar o ambiente, através de sucessivas enumerações em que os nomes apontam para a diversidade de lojas e de produtos e os verbos no infinitivo reproduzem, como se de um *script* se tratasse, todos os passos do acto de comprar [647]:

> (a gente) a entrar e sair das lojas, mercearias, alfaiates, retroseiros, sapateiros, querendo ver, tocar, apalpar, cheirar as mercadorias, comparar com as outras, apreçar, regatear, levar finalmente na mão os artigos embrulhados, seguros por uma argola de guita.

Tratando-se de uma rua de Pernambuco, para completar a cor local, a nota exótica não poderia faltar e ela aí está, nas referências à loja de feitiços "com um preto velho de louça sentado a guardar a porta" e à loja ao lado, à porta da qual a gente se empurrava, para comprar a um preto de cabelo branco "água de cheiro, loções, contas, velas, sementes, pós, colares, fitas e óleos de benzeduras"[648].

---

[644] *C. C. C.* , p. 64
[645] *C. C. C.* , p. 225
[646] *C. C. C.* , p. 152
[647] *Idem, ibidem*
[648] *C. C. C.* , pp. 152-153. Neste excerto, em que Gaudêncio "sonha" com Pernambuco assiste-se ao uso reiterado da enumeração, recurso retórico muito frequente ao longo da obra em estudo, o qual é considerado por Fokkema como uma "opção privilegiada" pelos pós-modernistas, embora já se possa

3.2 O realismo estará de volta?

Da análise a que procedemos relativamente ao tratamento do tempo e do espaço, poderá concluir-se que só aparentemente estas categorias da narrativa estão ao serviço da reprodução mimética do real. Do jogo entre as notações concretas e precisas e outras de carácter vago e impreciso, surge uma espécie de ambiguidade: por um lado, parece apontar-se para uma preocupação de reproduzir o real com objectividade, por outro, o carácter vago da localização espacial e, por vezes, temporal, limitando-se a criar uma atmosfera, como que abstractiza o espaço e o tempo, conferindo aos factos diegéticos uma dimensão generalizante que, por assim dizer, os intemporaliza.

Afastada a possibilidade de a arte ser uma cópia do real, ainda assim a atmosfera epocal é reconstituída com verosimilhança, sendo o passado recriado com um comprazimento que Linda Santos Costa põe justamente em relevo num artigo dedicado ao romance *A Árvore das Palavras*:

> "E há escritores que constroem a sua obra decididamente à luz do desejo de preservar o passado, a memória.
>
> Teolinda Gersão é disso um bom exemplo (...) De "O Cavalo de Sol" e "A Casa da Cabeça de Cavalo" a "A Árvore das Palavras" [...] assistimos à transmutação (recriação) de uma história que nos concerne e onde nos reconhecemos. Mas desenganem-se os ingénuos que esperam da arte uma imitação da vida entendida como cópia literal (o que é isso ?): Teolinda Gersão, de livro para livro, vem reafirmando uma superior capacidade de transmutar os factos (os dados) submetendo-os ao cadinho da memória (que é sempre recriação) [...]"[649]

Como seria de esperar, o desejo de "preservar" o passado através da recriação "de uma história que nos concerne e onde nos reconhecemos", aponta, obviamente, para um tipo de ficção distinto do romance histórico tradicional, relacionando-se também, obviamente, com a forma como a História tem vindo a ser encarada nos últimos anos.

4. O tratamento da História

Segundo Linda Hutcheon, depois do formalismo e esteticismo a-históricos que caracterizaram o período modernista[650], assistiu-se no pós-modernismo, ao retorno à

---

encontrar de modo moderado em autores modernistas como Gide ou Thomas Mann. Segundo Fokkema, este recurso sugere um alto grau de arbitrariedade (Cf. FOKKEMA, Douwe, *História Literária, Modernismo e Pós Modernismo*, Lisboa, Ed. Vega, pp. 68-69)

[649] COSTA, Linda Santos, «*"A Árvore das Palavras", de Teolinda Gersão*, " Ser as coisas era fácil"», *Público*, Suplemento Leituras & Sons, 22 de Março de 1997, p. 8

[650] Nas pp. 121-122 de *Poética do Pós-Modernismo* , Linda Hutcheon interroga-se sobre se a história não seria já declaradamente problematizada em romances como *Absalão! Absalão!* e *Orlando*, avançando a resposta, logo a seguir: "Bem, sim e não: o pós-modernismo paradoxal é, ao mesmo tempo, edipianamente oposicional e filialmente fiel ao modernismo. Certamente a natureza provisória

História, facto que lhe mereceu, da parte dos seus detractores, acusações de reaccionarismo. A este propósito, a referida autora esclarece:

> (...) não é uma questão de ele [pós-modernismo] ser ou nostalgicamente conservador ou radicalmente anti-humanista em sua política (Foster 1985, 121). Na verdade ele é, ao mesmo tempo, ambos e nenhum. Sem dúvida, caracteriza-se por um retorno à história, e realmente problematiza toda a noção de conhecimento histórico. Mas o restabelecimento da memória não é acrítico nem reacionário, e a problematização das certezas humanistas não implica sua negação ou sua morte.[651]

Trata-se, pois, de um retorno problematizante à História, na linha de pensamento dos próprios historiadores, nomeadamente os da escola francesa dos *Annales*, os quais, como também recorda Linda Hutcheon, não se coibem de veicular a "suspeita radical em relação ao acto da historiografia":

> (...) historiógrafos contemporâneos – Hayden White, Michel de Certeau, Paul Veine, Louis O. Mink e outros – vêm questionando , já há bastante tempo, a natureza do conhecimento na disciplina da história. De maneira semelhante é o que vem sendo feito pela metaficção contemporânea. (...) Em capítulos posteriores deste livro, veremos que nesse tipo de ficção as fontes documentais da história, bem como a sua forma narrativa, são submetidas a um exame tão sério quanto o exame a que as submete a atual filosofia da história.[652]

No caso português, para além do exame a que as fontes documentais são submetidas, a maneira como o passado é interpretado e a relação que estabelece com o presente (e o futuro), sofreram uma transformação radical com a revolução do 25 de Abril de 1974. O passado deixou de ser o que ensinavam os livros de História do regime salazarista, passando a ser olhado sob outras perspectivas e a ter uma função completamente diferente, libertando-se da ideologia que impunha o seu domínio até na selecção dos momentos considerados dignos de serem tratados pela História:

> As verdadeiras imagens da história, essas que valia a pena recordar e glorificar, estavam localizadas noutros tempos [diferentes do século XIX]: era a "fundação da nacionalidade", era a "tarde de Aljubarrota" e a "idade de ouro" dos Descobrimentos, era mesmo o "crepúsculo" e a esperança do "Desejado", era a "manhã da Restauração", o "esplendor" do ouro do Brasil e, depois dos tempos negros do liberalismo e da República, era a "ressurreição" salazarista, a "reconquista da ordem".[653]

---

e indeterminada do conhecimento histórico não foi descoberta pelo pós-modernismo. Nem o questionamento do status ontológico e epistemológico do "fato" histórico ou a suspeita de aparente neutralidade e objetividade do relato. Mas a concentração dessa problematização na arte pós-moderna não é algo que possamos ignorar."

[651] HUTCHEON, Linda, *Poética do Pós-Modernismo*, p. 70. Quanto à obra de Foster citada por L. Hutcheon, a referência é a seguinte: FOSTER, Hal, *Recordings: Art, Spectacle, Cultural Politics*. Port Townsend, Wash. , Bay Press, 1985

[652] HUTCHEON, Linda, *Poética do Pós-Modernismo*, p. 82

[653] MATTOSO, José (dir.), *História de Portugal*, Lisboa, Círculo de Leitores, 1993, Quinto Volume, p. 10

Ao assumir, paradoxalmente, por um lado, um retorno à História e, por outro, a problematização do conhecimento histórico, *A Casa da Cabeça de Cavalo* inscreve-se numa das tendências mais salientes da ficção contemporânea (veja-se a afirmação de Hutcheon, na citação em epígrafe: "... aquilo que quero chamar de pós-modernismo é fundamentalmente contraditório ..."), só que, ao contrário de outras obras em que a problematização é também feita explicitamente, através de comentários do narrador ou das personagens (como é o caso, por exemplo, da ficção histórica saramaguiana), neste romance são utilizados processos menos directos – a ironia e a paródia.

4.1 O acto historiográfico sob suspeita

Segundo Helena Kaufman, um dos aspectos fundamentais em que se baseia a História tradicional é a crença "na possibilidade da objectiva reconstrução do passado, através da exploração de fontes e documentos escritos e da análise de factos"[654]. Ora, em *A Casa*, essa possibilidade é, como veremos, posta em questão.

Parecendo pretender fazer crer na existência histórica da Casa da Cabeça de Cavalo, o narrador aduz, no Capítulo 2, as costumeiras atestações de veracidade, próprias de uma casa com pergaminhos: desenhos, descrições heráldicas, Carta de Brasão de Armas de Nobreza e Fidalguia e testamentos.

Sobre a relação entre um desenho à pena existente e a Casa, as opiniões divergem, no entanto. Cassiano Xavier, Timóteo José e José Constantino[655] (deste último não se voltará a falar e dos dois primeiros saber-se-á, quase no fim do romance, que são aguardados pelos habitantes invisíveis da Casa, os quais estranham que ainda não se tenham vindo juntar a eles, na situação *post-mortem* em que se encontram, devendo, portanto, ser seus contemporâneos) têm cada qual o seu ponto de vista: para o primeiro, o desenho antecedera a Casa, para o segundo, representava outra casa e, para o terceiro, seria posterior à Casa. O narrador refere ainda as diferenças entre a planta que figura nas costas do desenho e a realidade da própria Casa.

A um primeiro exame, tanta minúcia tem o intuito de fazer crer que o narrador leva a sério a pretensão de provar a autenticidade dos factos narrados, facto para que também contribui a referência à afirmação escrita de uma testemunha credível, o bisavô de Duarte Augusto, que teria visto o original da Carta de Brasão de Armas de Nobreza e Fidalguia, antes de esta desaparecer nas circunstâncias que já referimos. Na dita Carta, reproduzida através da memória de Cipriano Aires, parodiando a sintaxe e o estilo

---

[654] KAUFMAN, Helena, *Ficção Histórica Portuguesa do Pós-Revolução*, versão policopiada, em português, da Tese de Doutoramento apresentada à University of Wisconsin-Madison, 1991, p. 191

[655] Como se viu em nota anterior, estas três personagens são também referidas noutro romance da autora, *O Cavalo de Sol*, como proprietários da Casa, antes de esta pertencer aos pais de Jerónimo, o qual teria nascido em 1897, uma vez que em 1923 tem vinte e seis anos.

próprios da época recuada da sua produção, "Dona Balbina Teresa de tal e tal" era autorizada por El-rei a usar as armas pertencentes à família do defunto marido, cujos pais e avós eram nomeados.[656] Mas os termos em que a Carta é apresentada, omitindo o nome do rei outorgante e substituindo os apelidos de família, o local de residência da requerente e a data do documento pelas expressões "de tal" ou "de tal e tal", não pretendem senão lançar a dúvida sobre a seriedade dos objectivos do narrador.

Quanto aos papéis da testemunha que afirmou ter visto a Carta de Brasão de Armas, o narrador também não apresenta o próprio documento, mas um resumo, cujos termos apontam para a autenticidade do original, efeito conseguido, nomeadamente, através do uso dos antropónimos (Dona Estela Caetana, Pascoal Madanços, Alfredo Paciência) e da referência às profissões da época (ourives, almotacé pequeno) bem como aos objectos de prata fabricados pelo ourives Madanços (pratos cobertos, gomil com lavanda e terrinas). Mas a dúvida sobre a credibilidade do testemunho do bisavô de Duarte Augusto é instilada, de forma subtilmente irónica, pelo narrador, ao apresentar os termos através dos quais, depois de referir as circunstâncias em que a Carta de Brasão desaparecera, Cipriano Aires enaltece a sua própria acção na reconstrução da Casa, depois do terramoto, e a pertinácia com que sua mulher, Dona Estela Caetana, e criadas procuraram e recuperaram nos escombros os restos das pratas que, depois de fundidas pelo ourives da casa, Pascoal Madanços, ainda permitiram "lavrar nove pratos cobertos, um gomil com lavanda e catorze terrinas."[657]

A mesma ironia perpassa na forma como o narrador parece aderir às reservas que "teimavam em proliferar em ramos menos floreados ou politicamente discordantes da família" não só sobre a autenticidade da Carta de Brasão de Armas de Nobreza e Fidalguia como sobre a legitimidade dos filhos de Dona Balbina Teresa. À manifestação mais evidente do desprezo pelos pergaminhos, por parte dessa linha mais plebeia da família, já atrás foi feita referência: trata-se da atitude de Gaspar Severino, genro de Duarte Augusto, ao queimar o que restava dos papéis do trisavô da mulher, Doroteia. Juntando a palavra ao acto, é assim que manifesta, verbalmente, os seus sentimentos em relação à idoneidade moral das senhoras da família, simbolizada nos elementos heráldicos do brasão:

---

[656] As personagens referidas na Carta de Brasão de Armas de Nobreza e Fidalguia inserida na p. 24 de *A Casa da Cabeça de Cavalo* são aparentemente as mesmas que Jerónimo refere como seus antepassados, nas páginas 28 e 29 do romance *O Cavalo de Sol*. No entanto, neste último romance, D. Balbina Teresa é apresentada como **filha** de D. Francisco Inácio e de D. Genebra Joaquina e neta de D. Miguel Serafim e de Dona Preciosa Senhorinha, enquanto que em *A Casa da Cabeça de Cavalo*, surge como **viúva** de D. Francisco Inácio de tal, filho de D. Teodósio António e de D. Genebra Joaquina e neto de D. Miguel Serafim e de D. Preciosa Senhorinha. Parece-nos ser este mais um meio a que Teolinda Gersão recorre para afastar qualquer veleidade relativamente à veracidade dos factos narrados pela ficção.

[657] *Idem*, pp. 24-25

> [...] gritando que as lisonjas esquarteladas eram umas grandecíssimas [sic] cadelas, que fossem fornicar em campo azul prà puta que as pariu, e que, em vez de unicórnio, o que ele tinha a certeza de que lá existia era um corno.[658]

Mesmo admitindo que a fúria que ressalta destes juízos emitidos "por uma ocasião de partilhas" em que os ânimos se encontram mais exaltados, pode indiciar algum exagero, o narrador parece partilhar das ideias de Gaspar Severino, como se depreende, logo a partir do título do Capítulo 2, em que a opção pela palavra "galhos" em vez de "ramos" não foi, por certo, feita inocentemente: "Desenhos, Testamentos e Galhos Genealógicos".

Quanto aos testamentos também referidos no título, o narrador "transcreve" dois pedaços, em boa linguagem testamentária, sobrantes da destruição perpetrada por Gaspar Severino, mas em que a intenção irónica e crítica é igualmente bem visível.

No primeiro, o testador Tiago Damião faz depender o legado de bens irrisórios "doze cadeiras e seis tamboretes de sola com pregadura grossa que deles tinha também o leito de pau preto" de um número infindável de condições impostas aos herdeiros, entre as quais figura, *et pour cause*, a salvaguarda machista, associada à moral vigente em tempos de antanho:

> E por morte do dito primeiro herdeiro sucederia o filho legítimo varão mais velho, preferindo sempre o macho à fêmea em igual grau, sendo todos havidos de legítimo matrimónio.[659]

Aliás, registe-se em parêntesis, a mesma mentalidade machista, aliada à parcialidade dos juízos, visível na recusa em admitir qualquer fraqueza no comportamento moral do rei, é também ironicamente acentuada nos argumentos usados pelos que duvidavam da autenticidade da Carta de Brasão de Armas:

> Segundo os que assim falavam, o próprio facto de a petição ter sido feita por uma mulher, depois da morte do marido, retirava-lhe toda a credibilidade, uma vez que, se essa pretensão fosse legítima, o próprio marido a teria feito, em dias de vida. E o acordo de el-Rei, se alguma vez ele o tivesse dado a uma mulher, provaria apenas que também el-Rei passava por sua cama. Mas Deus os livrasse desses pensamentos em relação a el-Rei Nosso Senhor, acrescentavam logo. [660]

Voltando aos testamentos, o que mais notoriamente a ironia realça no de Dona Sebastiana Joaquina são os sentimentos beatos da mesma, atribuindo aos seus herdeiros o encargo de fazerem cumprir inúmeras disposições em favor do Senhor dos Esquecidos, do Vínculo das Mais Desamparadas Almas do Purgatório e de Nossa Senhora da Boa Hora, sem que, pelo menos no pedaço sobrante, se chegue a indicar em que consiste a herança.

---

[658] *Idem* p. 25
[659] *C. C. C.*, p. 26
[660] *C. C. C.*, p. 25

A dúvida relativamente à fiabilidade de fontes históricas como a Carta de Brasão de Armas, os desenhos da Casa ou os documentos de Cipriano Aires, a descrença no merecimento dos títulos nobiliárquicos atribuídos, abalando a segurança das pretensões da família da Casa a um passado glorioso, assim como a dúvida acerca da própria existência dos antepassados vêm, por sua vez, lançar a suspeita acerca da fidedignidade dos registos da História.

Mas não é apenas neste aspecto que *A Casa* se afasta do romance histórico tradicional, dele também se afasta significativamente pela forma como encara o passado, ponto de vista, aliás, corrente na ficção contemporânea.

4.2 A negação da "utopia retrospectiva"

Ao analisar a obra de José Saramago, Maria Alzira Seixo tem insistido na ideia de que, embora os seus livros tendam a ser lidos como romances históricos, "de uma perspectiva rigorosa de teoria literária, *não são.*" E justifica:

> O que acontece é que José Saramago convoca o passado, aliás fielmente reconstituído (mas com intromissões de tipo fantástico que o alteram, note-se), para o filtrar de modo consciente por uma óptica do presente - o que é inteiramente diverso do que acontece com o romance histórico, onde o presente se abandona como tal para mergulhar completamente no passado e nele se integrar; ora o que de menos se pode acusar a obra de José Saramago é de ser "passadista", pois nela justamente o passado tem uma função, diríamos "brechtiana", de crítica do presente (...)[661]

Ora o argumento com que autora defende a sua tese, aplica-se cabalmente, em nosso entender, ao que se passa em *A Casa da Cabeça de Cavalo.*

Comecemos por aquele aspecto, tão característico do romance histórico tradicional, que Maria Alzira Seixo reconhece na ficção de temática histórica de José Saramago e que Fernando J. B. Martinho, no artigo de notável argúcia dedicado ao romance, que várias vezes temos referido, assinala igualmente em *A Casa* – a "cuidada reconstituição do passado"[662] . De facto, como a análise a que submetemos o espaço da narrativa facilmente provou, o ambiente, a cor local, os costumes do passado são

---

[661] SEIXO, Maria Alzira, «Alteridade e auto-referencialidade no Romance Português de Hoje. (A propósito das obras de J. Saramago, M. Cláudio e Maria Gabriela Llansol)», *A Palavra do Romance. Ensaios de Genologia e Análise*, Lisboa, Livros Horizonte, 1986, p. 23. A mesma ideia é transmitida em «O Fantástico da História ou as Vacilações da Representação», *Lugares da Ficção em José Saramago*, Lisboa, Imprensa Nacional-Casa da Moeda, 1999, pp. 54-55

[662] MARTINHO, Fernando J. B. , «Teolinda Gersão. Contadora de histórias», *Jornal de Letras* nº 661, 14 de Fevereiro de 1996, p. 22. Este texto foi posteriormente publicado por SILVEIRA, Jorge Fernandes, org., in *Escrever a Casa Portuguesa*, Belo Horizonte, Editora U.F.M.G., 1999, pp. 213-217, com o título «Os Habitantes Invisíveis da Casa. Introdução à Leitura de *A Casa da Cabeça de Cavalo*, de Teolinda Gersão»

fielmente reproduzidos (a dar-se crédito às fontes históricas de que se dispõe), estando ao serviço, pelo menos à primeira vista, da criação da ilusão referencial.

Já em relação à forma como o passado é encarado, Teolinda Gersão, tal como Saramago, está longe da atitude de "utopia retrospectiva" da qual os românticos são acusados frequentemente, e que Helena Kaufman caracteriza como a "idealização ou evocação sentimental de alguns momentos do passado", motivada pela "desilusão para com o presente" [663]. Por sua vez, o presente, avaliado em função do passado, afigurar-se-á, para os mesmos românticos, tanto mais mediocre e frustrante quanto mais este último se apresentar glorioso. Tal revivescência nostálgica do passado (ou pitoresca que seja) não é a adoptada em *A Casa da Cabeça de Cavalo*, antes se impondo um distanciamento crítico, à luz da experiência política do presente. Como procuraremos demonstrar através da análise do tratamento dos factos históricos inseridos, embora focalize o passado, o romance fá-lo a pensar no presente (e no futuro).

Se, apesar da cuidada reconstituição da atmosfera epocal, a localização espácio-temporal dos factos diegéticos oscila, como se viu, entre a precisão e o carácter vago da referência, a sua inserção no contexto histórico também tem um tratamento diversificado.

4.3 A contextualização histórica da diegese

Localizados cronologicamente, embora sem grande rigor, os eventos da narrativa primeira não são contextualizados através de factos referenciáveis historicamente. Nas alusões à existência terrena dos narradores da novela surge apenas a referência à data de Maio de 1910, mas, apesar de, por exemplo, uns meses depois, a República vir a ser proclamada, não surge qualquer eco desse acontecimento.

Quanto à novela dos antepassados, ocorrem duas situações. Na parte referente à geração das meninas da Casa, as datas da Convenção de Évora Monte e da Maria da Fonte e da Patuleia, embora tenham de ser lidas simbolicamente, limitam-se a balizar os factos diegéticos, não havendo referências ou reconstituição de acontecimentos históricos em que os da vida familiar se possam inserir. No episódio da morte da mulher e dos filhos do primo Heitor, ordenada pelo comandante do barco que os transportava para o Brasil, quando tomou conhecimento de que Heitor professava a ideologia liberal [664], ecoam, sem dúvida, os ódios entre absolutistas e liberais, mas, para além de ter provavelmente ocorrido antes de 1834, durante a juventude das meninas da Casa, em nada interfere com a vida dos protagonistas.

---

[663] KAUFMAN, Helena, *Ficção Histórica Portuguesa do Pós-Revolução*, versão policopiada, em português, da Tese de Doutoramento apresentada à University of Wisconsin-Madison, 1991, p. 21

[664] *C. C. C.*, pp. 246-247

Já no respeitante à geração anterior à das meninas, representada por seus pais, Duarte Augusto e Umbelina, e por sua tia Carlota, apaixonada por Gaudêncio, os factos estão devidamente enquadrados no respectivo contexto histórico, através de referências à intervenção dos ingleses em Portugal, à retirada dos reis para o Brasil e à actuação dos franceses, durante a primeira invasão.

É curioso observar que, ocorrendo os factos diegéticos centrais da novela depois de 1834, a ficção vai sobretudo interessar-se pelos factos históricos ocorridos no início do século XIX, essencialmente entre finais de 1807 e Agosto de 1808, isto é, durante o conturbado período da primeira invasão francesa, altura em que, das cinco meninas da Casa, apenas existiam Maria do Lado e Doroteia. Sua tia Carlota, já então separada de Gaudêncio há cinco anos, é, como se viu, a personagem mais directamente afectada por esses acontecimentos, para além de Duarte Augusto, de quem parte a iniciativa de organizar a defesa da Casa contra os franceses.

Para além de questões de estratégia narrativa que terão feito com que a parte do romance em que os factos diegéticos assumem maior impacto fosse "aliviada" de referências contextuais, a escolha do momento da primeira invasão não pode deixar de ser considerada intencional. Deixando marcas terríveis na sociedade portuguesa, as invasões francesas assinalam, porém, o fim do Portugal antigo, reforçando ideias que já por cá vinham penetrando há algum tempo e que, apesar da forte oposição dos sustentáculos do regime, de que o intendente Pina Manique é o exemplo mais tristemente célebre, frutificarão a breve prazo, com o advento do liberalismo.

Melhor que nós ajuízam da sua importância Luís Filipe Torgal e João Lourenço Roque, quando propõem 1807 como data de início do V Volume *da História de Portugal*, intitulado "O Liberalismo (1807-1890)"[665]:

> Mas, voltando ao início cronológico do nosso volume, diremos ainda que a data de 1807 não deixa de ser significativa, não só da realidade da nossa história como do modo como a encara o historiador. Ela começa com um movimento de algum modo extrínseco à nossa realidade, as invasões francesas, que despertam simultaneamente o "nacionalismo português" e dinamizam a tendência "liberal", ao mesmo tempo que reforçam uma situação de "crise", reagente da vontade criadora de outras estruturas.

É, afinal, baseado numa lógica semelhante a esta que, umas décadas mais tarde, Ega/(Eça), durante o jantar no Hotel Central [666], escandalizará os convivas, fazendo assentar a única possibilidade de salvação do país na desejada invasão espanhola:

> Sovados, humilhados, arrasados, escalavrados, tínhamos de fazer um esforço desesperado para viver. E em que bela situação nos achávamos! Sem monarquia, sem essa caterva de políticos, sem esse tortulho da "inscrição", porque tudo

---

[665] MATTOSO, José (dir.), *História de Portugal*, Lisboa, Círculo de Leitores, 1993, Quinto Volume, Introdução, p. 12

[666] QUEIRÓS, Eça de, *Os Maias*, Lisboa, Edições "Livros do Brasil", s.d., p.168.

> desaparecia, estávamos novos em folha, limpos, escarolados, como se nunca tivéssemos servido. E recomeçava-se uma história nova, um outro Portugal, um Portugal sério e inteligente, forte e decente, estudando, pensando, fazendo civilização como outrora... [667]

Através da novela dos antepassados, veicula-se uma perspectiva completamente negativa do comportamento dos invasores franceses, justificativa do ódio e dos sentimentos nacionalistas, quer de alguns elementos das classes privilegiadas, hostis aos franceses, representados pela figura do absolutista Duarte Augusto, quer da classe dominada, representada por Badala. Apenas num breve momento da narrativa[668] se faz referência aos portugueses a quem, por essa altura, as ideias francesas seriam simpáticas, nas pessoas dos primos do Lameirinho, "que eram a puxar para o jacobino" e que, no entender de Badala, caso se apercebessem do medo de Duarte Augusto aos franceses, moveriam influências para que o caso aparecesse n' *A Zombeta*. Mas, se da leitura da novela fica a ideia de que nenhuma vantagem terá surgido da presença dos franceses em Portugal, da forma como a retirada da família real e da Corte para o Brasil é perspectivada também está ausente qualquer sentimento "patrioteiro" ou complacência, relativamente aos símbolos da velha ordem absolutista, os governantes do país, como era habitual na História e na ficção "oficiais", anteriores ao 25 de Abril de 1974.

Estando as referências a factos e personalidades relacionadas com a primeira invasão francesa e com a retirada da família real para o Brasil localizados entre os capítulos 12 e 15, é sobre esta parte da obra que nos deteremos em seguida.

4.3.1 "El- Rei" Junot em Portugal, Reis de Portugal no Brasil

Nos capítulos acima referidos, a História funciona como pano de fundo dos factos diegéticos e, em parte, interfere neles, mas essa interferência é bastante pontual, ocorrendo uma espécie de propositado distanciamento, através do qual se procura não datar demasiado os factos referidos, com o intuito de lhes conferir uma certa intemporalidade que torne possível uma interpretação transponível para o presente e até para o futuro.

É o receio dos saques dos franceses que leva Duarte Augusto a fechar-se na Casa, fingindo que ninguém lá habita, com as já conhecidas e desagradáveis consequências sobre a família. Por sua vez, os ecos chegados à Vila acerca da partida da

---

[667] A propósito deste e de outros textos semelhantes, afirma João Medina, em *Eça de Queiroz e a geração de 70*, Lisboa, Moraes Editores, 1980, p. 56, a inexistência de qualquer anticastelhanismo visceral na obra de Eça : "ela [Espanha] é o aguilhão destinado a acordar o país sonâmbulo, sacudindo brutalmente uma grei hamletizada e morbidamente decaída. Nenhum dos textos citados encara a Espanha como *inimigo em si mesmo*, mas sempre como elemento exterior destinado a trazer-nos a salvação por um processo de recondução dialéctica à positividade, pela negação da negatividade"

[668] Cf. *C. C. C.* , pp. 126-127

família real para o Brasil, em Novembro de 1807, vêm intensificar o desejo de Carlota de também partir ao encontro de Gaudêncio que, cinco anos atrás, teve destino idêntico ao dos reis, deixando-a à espera de um regresso nunca concretizado[669].

Descontando embora a fanfarronice de Duarte Augusto, gabando-se de poder vir a ganhar a guerra contra o genro, da mesma maneira que já a tinha ganho, vinte e sete anos antes, contra outros franceses, por ter actuado com "astúcia, imaginação e audácia, ponderando tudo a seu tempo", o relato das providências tomadas, contra um possível assalto, não deve afastar-se muito do efectivamente praticado por muitas pessoas, nesses momentos de aflição. As páginas do capítulo intitulado "Memórias das Guerras contra a França"[670], dedicadas à sua actuação, reforçando a segurança da casa com grades, trancas e barrotes, fabricando, artesanalmente e com os recursos disponíveis, as munições, enterrando as moedas, louças e pratas no quintal e fazendo reserva de mantimentos, constituem um momento em que a cor local é convincentemente transmitida.

Por seu lado, a homilia contra os franceses proferida pelo abade, num domingo de Agosto de 1808[671], é outro momento em que os factos diegéticos se interligam com a História, sabida como é a importância do clero na resistência aos franceses, durante a parte final da primeira invasão, depois de uma primeira fase em que, sobretudo os altos dignitários da Igreja, tanto apoiaram Napoleão.[672]

Já o relato dos abusos dos franceses na casa do marquês de Vila Rosa e noutros locais[673] surge como acorrendo à memória de Duarte Augusto, vinte e sete anos depois da primeira invasão francesa, e a evocação fica-se a dever à comparação com Filipe, que, no entender do sogro, pela sua ambição, nada ficava a dever aos anteriores invasores, seus compatriotas. De modo semelhante, o Tratado de Fontainebleau é evocado vinte e sete anos mais tarde, através de uma "visão" de Duarte Augusto, o qual, levado pelo ódio, altera imaginariamente os acontecimentos, transformando o genro em terceiro protagonista de um acordo efectivamente celebrado entre duas personalidades históricas.

---

[669] Cf. *C. C. C.* , pp. 130-131

[670] *C. C. C.* , pp. 121-122

[671] *C. C. C.* , p. 148

[672] Sobre este assunto, vejam-se, por exemplo, as referências unânimes à subserviência de altos dignitários da Igreja, como o Inquisidor Geral, o Patriarca de Lisboa, os bispos do Porto e de Lamego, considerando Napoleão como um segundo Cristo e recomendando que se recebam os franceses como irmãos, em autores como BRANDÃO, Raul, *El-Rei Junot*, I. N.-C. M. p. 141, VICENTE, António Pedro, «José Accursio das Neves- Panfletário antinapoleónico», *Ler História*, nº 17, Edições Teorema, 1989, p.119, NEVES, José Acúrsio das, *Obras Completas*, Porto, Afrontamento, vol. 1, pp. 282-285 e MATTOSO, José (dir.), *História de Portugal*, Lisboa, Círculo de Leitores, 1993, Quinto Volume, p. 28. Tal atitude será alterada, depois de Maio de 1809, data a partir da qual, como se lê na p. 219 de *El-Rei Junot*, "a Igreja, para quem Bonaparte fora um *segundo Cristo*, lhe chama com escárnio *Buonaparté*."

[673] *C. C. C.* , pp. 116-117

Nestes dois casos, não há, portanto, articulação directa dos factos históricos com os diegéticos, sendo aqueles apenas evocados muitos anos depois.

A forma como o facto histórico é manipulado pela ficção – característica pós-moderna – vem tornar pertinente o estudo da relação do texto ficcional com as fontes documentais de que parte, manifestação inegável da intertextualidade que já se viu ser apanágio de *A Casa*.

4.4 O diálogo fontes documentais/ ficção

Conforme conta a História, a decisão da retirada da família real para o Brasil, perante a invasão do reino pelo exército francês, foi tomada *in extremis*, acabando por ir ao encontro dos desejos dos ingleses que, a um mês da invasão, tinham negociado uma convenção secreta com Portugal, em que se previa a transferência da sede da monarquia para o Brasil e a ocupação da ilha da Madeira por tropas britânicas, pelo tempo que durassem as operações militares no continente[674] (dessa situação, como é óbvio, tirando vantagens a Inglaterra, nomeadamente o controlo do comércio do Brasil). A justificação oficial do acontecimento é apresentada no Real Decreto de 26 de Novembro de 1807 em que o Príncipe Regente anuncia a decisão de se ausentar do reino e nomeia a Regência que governará Portugal durante a sua ausência:

> (...) E Querendo Eu evitar as funestas consequencias, que se podem seguir de huma defesa, que seria mais nociva, que proveitosa, servindo só de derramar sangue em prejuizo da humanidade, e capaz de acender mais a dissenção de humas Tropas, que tem transitado por este Reino (...); conhecendo igualmente que ellas se dirigem muito particularmente contra a minha Real Pessoa, e que os Meus Leaes Vassallos serão menos inquietados, ausentando-me Eu deste reino: Tenho resolvido, em benefício dos meus Vassallos, passar com a Rainha Minha Senhora e Mãe, e com toda a Real Familia para os Estados da America, e estabelecer-me na Cidade do Rio de Janeiro até á Paz Geral. [675]

A decisão do Príncipe Regente é defendida acaloradamente por José Acúrsio das Neves, coevo dos acontecimentos, o qual, entre as peripécias do embarque, refere os esforços do inimigo (francês) que, mesmo na véspera da partida, " tentou por meios pérfidos seduzir S.A.R. para retroceder, do seu heróico projecto". Quem também apoia essa decisão, como se pode deduzir dos termos em que fala do "nosso Amabilíssimo Príncipe e toda a Família Real" no momento em que a esquadra se fez à vela, é Eusébio Gomes[676], almoxarife do Palácio de Mafra e autor de memórias de acontecimentos

---

[674] Cf. BRANDÃO, Raul, *El-Rei Junot*, pp. 81- 82 e MATTOSO, José (dir.), *História de Portugal*, Quinto Volume, p. 24

[675] Transcrito por Raul Brandão em *El-Rei Junot*, p. 95

[676] Cf. respectivamente, NEVES, José Acúrsio, *Obras Completas*, 1º vol., p. 226 e BRANDÃO, Raul, *El-Rei Junot*, nota 1 da p. 102. Diga-se, porém, que a decisão da retirada para o Brasil não colheu a unanimidade de opiniões, nem nos apoiantes nem nos opositores ao regime, tendo surgido, em ambas

ocorridos entre 1800 e 1832, que ele próprio presenciou ou que chegaram ao seu conhecimento.[677]

Apesar de Raul Brandão citar frequentemente Eusébio Gomes, a sua perspectiva do acontecimento, mais de um século volvido sobre a sua ocorrência, é bastante diferente da dele, como se pode verificar através dos termos em que é feito o relato dos dias que antecedem o embarque para o Brasil, em *El-Rei Junot*:

> Este quadro exige chacota e tintas grossas. A exactidão não tem aqui que fazer. Reclama exagero, linhas que avolumem as figuras e salientem os traços de aflição e de grotesco... No fundo turvo a soldadesca avança sobre Lisboa. (...) Nas casas do Lavradio, do Angeja, do Cadaval, do Alegrete, aferrolham-se as arcas e enfardelam-se de mistura, numa mixórdia de saque, as jóias, as inutilidades e as seringas de clisteres (...) Vai tudo – o saco das moedas, os quadros de Sequeira e as aves de estimação em gaiolas doiradas. Depressa! depressa! Os navios podem levantar ferro e não haver lugar nos porões. (...)
> - Na quarta-feira à noite juntam-se as riquezas das reais capelas (...) e as do palácio real, as preciosidades, os tesouros que tinham celebridade na Europa. É um verdadeiro saque: calcula-se que vão para o Brasil mais de 80 milhões de cruzados. Deixa-se o calote, os empregados públicos por pagar, os cofres varridos, o papel-moeda depreciado em 30% - e a ralé para sofrer. Essa fica para o drama.[678]

A enumeração dos objectos empacotados aleatoriamente, nas casas nobres portuguesas, durante os preparativos atabalhoados para o embarque [679], associada à afirmação de que o relato dos factos terá de exagerar, salientando "os traços de aflição e de grotesco", já aponta para a discordância em relação aos mesmos, discordância essa que será ainda mais claramente assumida quando se denuncia o "verdadeiro saque" que a ida para o Brasil representa e, mais grave que isso, a situação dramática em que o povo é deixado.

A saída da corte para o Brasil é, assim, encarada, em *El-Rei Junot*, como "fuga", surgindo esse vocábulo no título do capítulo IV - "A Fuga"- e sendo o verbo "fugir" reiteradamente utilizado ao longo do referido capítulo. Tal não impede, porém, como noutros momentos se explicita, que a decisão dos governantes de se refugiarem na colónia, seja considerada, talvez, a única possibilidade que lhes restava, tendo em conta o ponto a que as coisas tinham chegado:

---

as facções, vozes que a apoiaram e vozes que a criticaram. Sobre este assunto, cf. MATTOSO, José (dir.), *História de Portugal*, Quinto Volume, pp. 125-126

[677] CF. BRANDÃO, Raul, *El-Rei Junot*, pp. 74-75

[678] BRANDÃO, Raul, *El-Rei Junot*, pp. 97-98.

[679] É interessante verificar que a enumeração dos bens empacotados para serem embarcados é transferida, com adaptações, para a ficção, sendo inserida no decurso da viagem, durante a qual esses haveres sofrem descaminho . Por exemplo, o pormenor das "aves de estimação em gaiolas doiradas" vai ser utilizado como exemplo do bem da infanta mais velha desaparecido durante a viagem : "e à infanta mais velha roubaram-lhe o piriquito, que era todo azul e ia numa gaiola dourada" (*C. C. C.* , p. 133)

> E, diga-se, fugir era decerto o mais lógico, o mais sensato, o mais simples. São três exércitos, é a tropa que bateu a Europa e desbaratou os melhores generais dos impérios, é uma canalha sórdia [*sic*], descalça, feroz, e heróica (...) Se prendem o Príncipe, a Inglaterra desembarca nas colónias – é o fim de tudo. Fugir é portanto o mais sensato, mas o bom senso, que fica bem nos mangas-de-alpaca, não assenta da mesma forma nos príncipes. [assim se explicando que o Príncipe Regente hesite até ao fim, antes de decidir partir.][680]

Quanto à interpretação dos acontecimentos proposta pela ficção, e embora nunca seja utilizada a palavra "fuga", que outra palavra poderá ocorrer para caracterizar a forma como o embarque da Ribeira das Naus, é evocado em *A Casa*[681], com gente de todas as condições correndo "em grande confusão e alarido", formando "uma mancha negra de vultos e de gritos" que rompe caminho, à força, para o rio "de água escura", onde estão os barcos que a hão-de levar? Segundo a narradora Ercília, contextualizando a ficção na História, a personagem Carlota, sentada a meio da escada da Casa, longe da capital, imaginar-se-ia parte actuante dos acontecimentos cujo eco chegava até si, vendo-se perdida, tremendo de frio, correndo, "entre gente que se espalha em gritos por Belém inteiro", procurando também embarcar para Pernambuco (onde o seu amado se encontrava há cinco anos), porém Carmo, corrigindo a sua companheira de narração, apresenta uma outra versão dos pensamentos de Carlota: esta teria imaginado para si um embarque em momento e circunstâncias completamente diferentes. Não deixa, porém, a narradora de aproveitar a oportunidade para referir pormenores nada nobilitantes do embarque da família real, em que se destacam, com ironia, o numeroso séquito e, com crueza, a loucura da rainha D. Maria (cujo nome, como o de qualquer outra personalidade histórica, aliás, nunca é indicado, assim se reforçando a intenção de distanciamento que nos parece presidir à evocação dos factos históricos):

> Ah, não assim, não assim, disse Carmo. Que se vão embora os reis, que partem mais adiante da Ericeira, que se vá a princesa viúva, a infanta, os príncipes, as camareiras mores e as amas de leite, e mais a rainha doida, que vai de cadeirinha e há dezassseis anos não era vista, idiota, desgrenhada e espavorida, que se vão embora todos – ela partiu com Gaudêncio de outro modo, muito antes deles e noutro barco, num dia em que havia um céu muito claro e o Tejo se espraiava, largo e límpido, diante de Lisboa.[682]

A ficção segue, de perto, o texto de Raul Brandão, tanto ao nível factual como relativamente ao ponto de vista negativo sobre as personalidades históricas. A adesão a esta perspectiva implica, como é óbvio, a recusa da que é avançada por José Acúrsio das

---

[680] BRANDÃO, Raul, *El-Rei Junot*, p. 84. A interpretação da decisão do Príncipe Regente como fuga não colhe a adesão de historiadores contemporâneos, como José Mattoso e Joaquim Veríssimo Serrão que, nas suas *História de Portugal*, preferem falar de "retirada". Por sua vez, José Acúrsio das Neves, defende acaloradamente tal decisão, como já foi referido em nota *supra* (cf. p. 226 do 1º vol. de *Obras Completas*, Porto, Afrontamento, 1984)

[681] Cf. *C. C. C.* , pp. 130-131

[682] *C. C. C.* , p. 131

Neves, sempre preocupado em exaltar a família real, escamoteando tudo o que possa deslustrá-la, como nas transcrições em nota se poderá comprovar.[683] A intenção crítica do produtor do texto, ao optar por um ponto de vista desvaforável sobre os reis em detrimento de outro claramente elogioso, contribui para confirmar a presença de traços pós-modernos na obra.

A partida dos reis para o Brasil, em 1807, intensifica em Carlota o desejo de se juntar a Gaudêncio, em Pernambuco, para onde ele acabou por partir, já há uns anos, depois de, por sua vez, tanto ter sonhado com essa cidade como o local ideal para viver, conforme torna claro na conversa com as senhoras da Casa.

Mas a Pernambuco voltará a ser feita referência noutro momento da narrativa, a propósito de um facto que as fontes documentais confirmam efectivamente. Uns anos mais tarde, da mesma cidade brasileira haveria de largar um brigue, com água, mantimentos e presentes, vindo em auxílio da família real portuguesa, cuja armada se dispersara devido a um temporal.[684] A longa enumeração dos produtos embarcados, muitos deles de características exóticas, associada ao poder dos sufixos ("caixot**ões**", "cest**adas**") é a principal responsável pela impressão de "fartura" e "beleza" que se impõe em toda a sua espectacularidade. Constitui também, como a seguir se verá, o

---

[683] Parece-nos interessante comparar a versão ficcional com as fontes em que se inspirou. Assim, na p. 100 de *El-Rei Junot* lê-se o seguinte: "E o desfile segue, as bagagens, o tumulto, os grupos hostis que crescem de momento a momento, quando a carruagem chamada *o oitavado* chega com a Sr[a] D. Carlota Joaquina e os filhos, duas camareiras-mores e a ama-de-leite. Passa num clamor, por entre lágrimas, vaias e exasperos . (...) e sobre isto a chuva que vem em cordas sobre cordas ininterruptas do lado da barra. D. Pedro de Alcântara demora-se à espera da avó, que duas damas arrancam afinal do carro.(...) Levam-na à força. O povo olha-a num espanto: não tornara a vê-la havia 16 anos. A Doida descarnada desata aos berros de olhos turvos e cabelos brancos estacados. Atira os braços para a frente, num movimento de recuo e de protesto:

- Devagar! Devagar!"

Como se pode ver, do texto de Teolinda Gersão, estão ausentes referências ao comportamento popular, cuja hostilidade é explicitamente expressa no de Raul Brandão, mas a loucura da rainha está bem patente em ambos. Mais interessante se torna, assim, a comparação com a versão de José Acúrsio das Neves, em que há coincidência de pormenores com os dois textos anteriores, mas o ponto de vista é completamente oposto, procurando-se "apagar" tudo o que possa denegrir a família real, como a hostilidade popular ou a doença mental de D. Maria. Leiam-se as seguintes passagens, transcritas das pp. 224 e 225 de *Obras Completas*: "Apareceram com o dia pelas ruas e pelas praias de Belém bandos errantes de pessoas de ambos os sexos, e de todas as idades, em cujos rostos estavam pintadas a mágoa e a deseperação: chegou a temer-se que no excesso da sua dor rompessem em algum desatino contra os que julgavam culpados na desgraça pública .(...) Havia 16 anos que a Rainha N. S. tinha sido roubada, pelo estado da sua saúde, às vistas do seu povo: aparece-lhe agora, mas em que terríveis circunstâncias! (...) Esta Augusta Soberana mostrou uma grande resignação no seu infortúnio: foi a primeira das pessoas reais que saiu de Queluz, e dizem que, vendo correr o seu coche com pressa, clamara que a levassem devagar, porque não fugia; demorou-se um pouco sobre o cais, por não ter chegado a cadeirinha em que a conduziram ao escaler. Seguiam-se as Sereníssimas Senhoras Princesa viúva, e Infanta D. Maria Ana, igualmente consternadas e aflitas, e por último S. A. R. a Senhora Princesa D. Carlota, levando consigo no oitavado, todos os seus Augustos Filhos, as duas camareiras mores e a ama de leite."

[684] A conversa de Gaudêncio passa-se no verão de 1802 e a família real chegará ao Brasil em Janeiro de 1808.

contributo verosímil, conquanto que não comprovável historicamente, aduzido pela ficção à secura dos factos registados pelas fontes históricas:

> (...) era só ver que fartura e que beleza, papagaios e araras empoleirados em caixotões de fruta, papagaios [*sic*], manga rosa, goiaba, água de coco fresca, siri, lagosta, camarão, peças de carne, cachos de banana prata e cestadas de abacaxi, sem falar nos cocos que se abriam ali mesmo diante dos olhos de todos, com um golpe certeiro, de alto a baixo, E também o nome do brigue era uma lindeza, como só lá se inventava, chamava-se Três Corações.[685]

A História comprova que ocorreu efectivamente uma tempestade, já em costas brasileiras, o que explicaria o auxílio vindo de Pernambuco[686]. Curiosamente, José Acúrsio das Neves, nos Capítulos XV e XXVII, respectivamente do I e II Tomos da sua *História Geral das Invasões dos Franceses e da Restauração deste Reino* [687] nas partes relativas ao "Embarque da Real Família e da Corte, sua saída do porto de Lisboa, e circunstâncias principais deste memorável sucesso" e aos "Sucessos mais notáveis da viagem da Família Real até ao Brasil", em que refere diversas tempestades ocorridas durante a viagem, não menciona nenhuma em costas brasileiras, referindo, sim, entre os eventos relativos à parte final da viagem, a chegada do brigue Três Corações vindo de Pernambuco, com víveres:

> A 10 de Janeiro pelas 11 horas da manhã se cortou a linha, e o hemisfério austral viu pela primeira vez sobre si um soberano europeu, com toda a sua Real Família. A 19 chegou o brigue Três Corações, mandado pelo governador de Pernambuco com víveres, para o fornecimento das Pessoas Reais; e finalmente a 22, ao nascer do sol, se descobriu terra: era a da Baía, em cujo porto surgiram os quatro navios [que se mantiveram juntos, dos dezasseis que constituíam a esquadra, à partida] no dia seguinte.[688]

Esta última informação da chegada simultânea à Baía dos quatro navios não coincide com a veiculada pelas memórias de Eusébio Gomes, transcritas por Raul Brandão, em *El-Rei Junot*. Nesse texto, é igualmente referido um temporal, logo no início da viagem, na noite de 29 para 30 de Novembro, acrescentando-se, porém, que cada navio "tomou seu rumo (...) sem jamais se avistarem na viagem":

> (...) e no dia 29 com bom vento se fez á vella a Esquadra Portugueza que condusio o nosso Amabilissimo Principe e toda a Familia Real para o Brazil, cuja Esquadra se compunha de 8 Naus, tres Fragatas, dois Brigues, uma Escuna e uma charrua de mantimentos; e com ella 21 Navios do commercio nacional. Nesta noite de 29 para 30 ouve um temporal tão violento que causou estragos por varias partes, e no mar

---

[685] *C. C. C.*, p. 134

[686] Cf. SARAIVA, José Hermano e GUERRA, Maria Luísa, *Diário da História de Portugal*, Lisboa, Difusão Cultural, 1998, p. 342, em que se pode ler: "Já em costas brasileiras, uma grande tempestade dispersou a armada". Tal facto fez com que as naus que transportavam algumas das princesas chegassem ao Rio de Janeiro, antes da nau *Príncipe Real* em que viajava o futuro D. João VI, que acabou por aportar primeiro à Baía.

[687] NEVES, José Acúrsio das, *Obras Completas*, vol. 1, Porto, Afrontamento, pp. 223-229 e 309-313

[688] *Idem*, p. 313

> foi elle tão violento que a Esquadra se dispersou por tal forma que cada uma das embarcações tomou seu rumo e navegou como pôde sem jamais se avistarem na viagem, mas todos foram a salvamento.[689]

Quanto à versão adoptada pela ficção, estabelece a síntese de informações colhidas em várias fontes, pese embora o facto de daí resultar alguma incongruência. Por um lado, segue a lição de Eusébio Gomes, falando apenas de um temporal e localizando-o no "dia seguinte" ao do embarque, referido umas páginas atrás[690], (embora, à primeira vista, como atrás se viu, pareça não se estar a falar da viagem dos reis, mas da que Carlota imagina fazer com Gaudêncio, para Pernambuco). Por outro lado, associa a esse temporal o auxílio pernambucano referido por José Acúrsio das Neves, mas por este situado quase no fim da viagem. Na realidade, seria inverosímil que os pernambucanos soubessem da tempestade ocorrida logo no início da viagem, a tempo de enviarem auxílio, como a ficção parece sugerir[691], mas noutros aspectos, a novela acata, com bastante fidelidade, pormenores fixados nas fontes históricas, como os relativos à constituição da esquadra, referidos tanto por Eusébio Gomes como por Acúrsio das Neves:

> Mas no dia seguinte veio um temporal que espalhou os barcos dos reis aos quatro ventos, disse Horária. Contou-se na Vila, muito tempo depois, com grande maravilha: todos perdidos no mar, oito naus, três fragatas, três brigues, uma escuna, uma charrua e vários navios mercantes, e ainda uma galera que fugiu por entre as balas, da Ribeira, quando já o Jinó tinha entrado em Lisboa.[692]

A entrada e permanência de Junot em Lisboa deixou tremendas marcas no imaginário popular de que *A Casa da Cabeça de Cavalo* se faz eco, correspondendo a factualidade, no essencial, ao que se pode ler nas obras *El-Rei Junot* de Raul Brandão e

---

[689] Citado por BRANDÃO, Raul, *El-Rei Junot*, Lisboa, Imprensa Nacional-Casa da Moeda, 1982, na nota 1 da p. 102

[690] Cf. *C. C. C.* , p. 130

[691] Acerca da situação crítica em que ficou a esquadra, depois do temporal ocorrido no início da viagem, José Acúrsio das Neves, em *Obras Completas*, vol. 1, Porto, Afrontamento, p. 312, acrescenta uma referência ao auxílio recebido, mas vindo dos ingleses, não dos pernambucanos: "A tudo supriu o trabalho da nossa gente, a actividade do infatigável Smith, e o socorro generoso que por sua ordem prestou a esquadra inglesa". Como vimos, só mais adiante, no relato da parte final da viagem, referirá o auxílio do brigue Três Corações, vindo de Pernambuco. (cf. p. 313)

[692] *C. C. C.* , p. 132. Verifica-se uma pequena discrepância entre a ficção e a versão de Eusébio Gomes, quanto ao número de brigues. O mesmo não se passa se compararmos a ficção com o texto de José Acúrsio das Neves, *Obras Completas*, vol. 1, Porto, Afrontamento, em cuja p. 227 se lê: "Compunha-se a esquadra portuguesa de oito naus, três fragatas, **três** brigues, uma escuna e uma charrua (...)" (negrito nosso). Sobre a galera fugitiva, surge o seguinte, na p. 228 da mesma obra de Acúrsio das Neves:

" Para maior desgraça, um grandíssimo número de navios que também se dispunham a sair não puderam aprontar-se a dar à vela senão depois da entrada de Junot em Lisboa, que os fez estacionar todos no porto, à excepção da galera denominada o *Chocalho*, sobre a qual chegou ainda a fazer-se fogo, que porém teve a fortuna de escapar por entre as balas."

História Geral da Invasão dos Franceses em Portugal e da Restauração deste Reino, de José Acúrsio das Neves

Tendo em conta o ocorrido durante esse período, nem será necessário considerar a ideologia absolutista de Duarte Augusto para que se compreenda o verdadeiro pânico que o assalta quando, vinte e sete anos após a primeira invasão francesa, tendo irreflectidamente proporcionado o casamento da filha com um francês desconhecido, suspeita que ele era *maçon* ou jacobino. Não tendo encontrado provas de tais ideologias durante as buscas efectuadas no sótão, entre os papéis de Filipe, pode no entanto concluir, baseado na experiência nacional vivida há vinte e sete anos atrás e numa lógica eivada de preconceitos, que ele "era pelo menos francês. Portanto invasor"[693] e que, nessa qualidade, entrara em sua casa. O que lhe contaram sobre essa época conturbada e aquilo de que ele próprio se lembrava, exemplificado com o que se passara em casa do marquês de Vila-Rosa, ocupada por um general francês, sem o menor respeito pela família e os bons costumes, a ponto de violar a marquesa, na capela e em presença do marido, poderá justificar, até certo ponto, os seus preconceitos para com o genro. Até porque, neste campo, as histórias contadas sobre a violência e o saque dos franceses coincidem com os relatos históricos, podendo mesmo o referido caso do marquês ser considerado menos grave, se comparado com muitas outras atrocidades cometidas, tanto em casas particulares como em igrejas, palácios e conventos. São desse teor as que, em *A Casa*, evoca o narrador Januário:

> Quando não entravam logo a matar, o que também acontecia, disse Januário, tudo passado a baioneta, dos amos aos filhos e às filhas, aos criados e criadas, exceptuando alguns que fugiam à frente, espavoridos que nem galinhas, enquanto os outros assaltavam armários e despensas e levavam o que havia, paios, presuntos, enchidos, sacos de farinha, e se cruzavam na escada com os que arrombavam a porta das adegas, levavam garrafas e botijas, e o que não levavam entornavam no chão, furando os tonéis, as adegas eram coisas tristes de ver, cheias de gente morta, caída por terra no meio de poças de vinho –

Se, num primeiro momento, em *El-Rei Junot*, o "historiador" considera exageradas as narrativas dos fugitivos relativas aos estragos provocados pelos franceses ("Já vem gente fugida na frente dos invasores, e, com exagero, narra o saque, o estupro, o vinho que corre nas adegas, o clarão de incêndio nos ares."[694]), uns meses depois, quando Junot e os seus generais já abriram o jogo, revelando descaradamente as suas ambições políticas e materiais, e chega o momento da sublevação generalizada, de que os principais motores, mas também as principais vítimas, são os frades e os paisanos, não deixa qualquer dúvida sobre a veracidade dos factos que transmite. Não se coíbe mesmo de criticar abertamente o comportamento dos franceses, como sucede a propósito dos

---

[693] *C. C. C.*, p. 115
[694] BRANDÃO, Raul, *El-Rei Junot*, p. 93

acontecimentos ocorridos em Évora, em 29 de Junho de 1808, cujo relato permite adivinhar o tipo de "protecção" que pretextavam dispensar a Portugal, contra a nefasta influência inglesa[695]:

> Fazem montaria aos frades. Alguns buscam o amparo dos altares, mas a soldadesca mete as portas dentro e viola as mulheres sobre as sepulturas. Crianças morrem debaixo dos franceses. Das adegas corre o vinho a jorros. A tiros de espingarda, a golpes de coronha e de machado, arrombam portas, armários e arcas (...)
> Nas casas os moradores fogem de quarto para quarto. Os bandos entram e exigem oiro, quebram os gargalos das garrafas para beber, e, numa grande exaltação, apalpam o seio das mulheres à procura de jóias escondidas. Atrás da cáfila que sai, surge outra cáfila sôfrega. (...)
>
> Uma noite de regabofe e de espanto. O homem sente-se deus: destrói e não há gritos nem súplicas que o detenham. É animalidade estreme. (...) É o homem voltado do avesso.

A propósito do tratamente dado aos frades pelos franceses, ocorre referir a forma como esse grupo social também está representado em *A Casa*. No final do capítulo 13, "Memórias das Guerras contra a França", surge a figura simpática de um frade, cujos amores com uma menina só vieram a ser conhecidos depois de ele ter morrido na guerra, facto que levou a que a sua amada acabasse por professar. A morte do frade "por culpa daqueles danados", como refere indignadamente Badala, aponta muito tenuemente para uma realidade histórica a que já aludimos e a que Raul Brandão confere grande importância – o papel dos frades, liderando o processo de resistência aos invasores, nos meios rurais, fazendo irromper os chuços das mãos dos pobres camponeses, durante as guerrilhas restauracionistas. Esta ideia, repetidamente afirmada, é assim formulada, no final do capítulo VIII de *El-Rei Junot* [696], numa espécie de introdução ao seguinte , sintomaticamente intitulado «O Frade e o Povo»:

> Salvou-nos da vergonha o frade exasperado, salvou-nos a multidão anónima e feroz.

Há, no entanto, uma diferença abissal entre a figura ficcional do frade apaixonado, que faz versinhos à amada ("Meu amor, ao leres meu nome – Neste papel que aqui deixo – Vê bem que ao lado do nome – Também te lá deixo um beijo.") e, por exemplo, a figura histórica do frade domínico, formado na escola da Inquisição, competindo com o sardónico general Loison [697]:

> O frade não ri como o Maneta. É pior: reza. Pertence a uma religião que inventou tenazes complicadas para introduzir entre a unha e a carne, estopa, embebida em pez, que transforma as mãos em candelabros. Enche o quadro de negrume. Comanda, arrasta para a morte os cavadores, os ferreiros, os almocreves

---

[695] BRANDÃO, Raul, *El-Rei Junot*, pp. 230-231
[696] BRANDÃO, Raul, *El-Rei Junot* , p. 215
[697] BRANDÃO, Raul, *El-Rei Junot* , p. 225

> – o Palaio, o Medas, o Venta Larga. Cantam o *Bendito* e abalam. (...) Entre o Vinagre, o Torto e o Vesgo, surge sempre a figura de sotaina, moldada de um só jacto. O Maneta teme-os. É Frei João da Madre de Deus, é Frei Jesus Maria de Ascenção, e Frei António Pacheco, *os frades do hábito branco*.

É esta cumplicidade entre o frade e o povo, associada à sensibilidade de Badala relativamente a todos aqueles que sofrem, que explica os desejos de vingança da criada contra três dos protagonistas da primeira invasão francesa - o feroz Maneta, o Intendente e Junot - assumidos simbolicamente como culpados pela morte do frade na guerra e pela infelicidade do povo em geral [698]:

> Haviam era de ter mandado pra França o coto do Maneta, enrolado em papel de embrulho, que era para saberem que cá se fazem e cá se pagam, e ao Intendente, que mandou matar todos os cães de Lisboa, haviam de o ter matado também a ele, que nem a um cão (...) Mas a verdade é que Deus não dormia, e logo mandara um castigo ao Jinó, que morreu louco.

Estas palavras de Badala são, em grande parte, o equivalente em prosa de umas *Cantigas aos Francezes*, surgidas depois da derrota dos invasores e transcritas por Raul Brandão, nas "Notas" da obra que temos vindo a citar[699] :

Amigo Napoleão
Quem te havia de dizer
Que o fim de tuas façanhas
Aqui havias de vir ter.

Hereis tantos mil homens
Tão fallados algum dia
Já perderam a chibança
Acabou-se a valentia

(...)

Elle também é bom môço
Olha que fallo do Jinó,
Vê se desatas o laço
Antes que lhe corra o nó.

Tu tinhas lá bons môços
Pois então o tal Maneta,
Mandar-te-hemos o côto
Para que não cuides é pêta.

E o nosso bom Intendente!
Olha é dôr do coração
Levará para sua paga
A sentença do pobre cão.

Cento e nove varredores
Cada um com sua pá
O desfarão em bocadinhos
Para mandarmos para lá.

(...)

---

[698] *C. C. C.* , p. 128
[699] BRANDÃO, Raul, *El-Rei Junot*, pp. 266-267

As alusões feitas pela criada da Casa da Cabeça de Cavalo a cada uma dessas personalidades incidem apenas num traço mais evidente, impossível de escapar aos olhos dos da sua classe social, sendo notório o facto de os nomes não serem mencionados (ou serem-no deturpadamente, no caso de Junot) preferindo-se uma alcunha ou a indicação do cargo desempenhado. Se os interlocutores de Badala facilmente as identificariam, o mesmo não se passa com a maioria dos destinatários do romance, que precisarão de se informar sobre elas. Comparando com o que se observou quanto à reconstituição do tempo e do espaço, relativamente às personagens referenciais, estaremos perante o mesmo processo ambíguo de, por um lado, introduzir na ficção os protagonistas históricos, mas, por outro, não revelar completamente a sua identidade. É óbvio que, em *El-Rei Junot*, essas personalidades são alvo de uma atenção muito mais minuciosa e a sua psicologia analisada com muito mais profundidade.

Quanto ao Maneta, Loison, é este o retrato que dele traça Raul Brandão, na altura em que procura resistir à insurreição que alastra a todo o país[700]:

> É uma figura sardónica e atroz, alma de carrasco, farda e penacho sobre um burel de frade. O povo criou-o assim, e é assim na realidade que ele existe. Frade não foi, não o tinha sido nunca. (...) Frade não foi, mas o povo completou a figura, fazendo de ele um blasfemo. E o burel assenta-lhe bem. À força de ouvir gritos – de onde ele vinha: da revolução, do cadafalso, do saque, do incêndio! (...) ressequiu: resta-lhe a ganância, a ambição do oiro, o desejo da rapina e o gozo da violência: é quando o olhar lhe irradia chispas e o braço tolhido, o braço morto, se lhe agita num frenesi: - *Fuzilé! fuzilé...*

Acerca da actuação de Lagarde, *monsieur Lagarto* como lhe chama o povo, feito intendente da Polícia por Junot, dispondo de centenas de espiões (as *moscas*) e controlando a *Gazeta* e a correspondência privada segundo as conveniências[701], Badala, fazendo-se porta-voz do descontentamento do povo, alude apenas à decisão de mandar matar mais de dois mil cães vadios em Lisboa, tomada a 11 de Abril de 1808. No entanto, a voz que relata os factos em *El-Rei Junot* (e nisso se distingue do que se passa em *A Casa*, onde, como se viu, nunca é reconhecida qualquer vantagem na presença dos franceses em Portugal) não deixa de reconhecer, os benefícios para a saúde pública, desta e de outras medidas do mesmo tipo, provindas de ocupantes mais civilizados que o povo ocupado:

> É que Lisboa anda mais limpa. A polícia matou os cães, o que deu lugar a motins, e varreu o lixo e o entulho. Limpára-se o boqueirão do Cais de Sodré, ficara a imundície do cais de Manuel Ribeiro.[702]

---

[700] BRANDÃO, Raul, *idem*, p. 224
[701] BRANDÃO, Raul, *idem*, pp. 145-146
[702] BRANDÃO, Raul, *idem*, p. 174

Relativamente a Junot, personalidade que fascina Raul Brandão, "general, duque" que "foi toda a vida sargento", a prepotência e vaidade atrás das quais procura esconder a mediocridade, são também explicadas pela loucura que o avassala[703]:

> Ignorante e vaidoso, *Jinot*, como lhe chama ainda hoje o povo, sente-se perdido exactamente no momento em que a vaidade pode desenvolver-se-lhe à larga.
>
> Está doido. Em 1792 acertou-lhe uma bala na cabeça; outra em 1796. Daí em diante sofreu sempre. As primeiras excentricidades manifestaram-se quando governador em Paris. Batia nos criados do café onde jogava bilhar. Tempo antes da invasão já Marbot lhe notara a alucinação do olhar ...

Da loucura de Junot, que Badala atribui a um castigo de Deus, e dos efeitos da sua vaidade megalómana, prepotência e ostentação, chegam ecos a todos os cantos do país que os escuta aterrorizado. Aliás, Junot não é exemplo único e até entre os portugueses colaboracionistas há quem dê livre curso à sua cobiça e sede de poder: "Cada um, mesmo as figuras subalternas, segue entre as galas e a ópera, a sua própria ambição. Junot cisma em ser rei, Ega em ser ministro, Loison no oiro, Delaborde nos quadros..."[704]

A evocação da realidade vivida na capital invadida, feita por Raul Brandão ao longo da obra e abarcando diversos momentos da ocupação, é condensada num interessante excerto do romance[705], fundindo com outros, posteriores, os acontecimentos do fatídico dia 13 de Dezembro de 1807, em que a bandeira francesa foi arvorada no castelo de S. Jorge, em substituição da portuguesa. Nesse excerto, cheio de vivacidade, é transmitida a forma como os boatos chegados à Vila agravam a insegurança e o medo sentidos pelos seus habitantes, nomeadamente os da família de Duarte Augusto. A sucessão dos acontecimentos, cada um mais escandaloso que o outro (a substituição da bandeira portuguesa pela francesa, a falta de víveres, as afrontosas festas dadas pelos franceses), a enfatização desse escândalo através da insistente repetição do advérbio "já", a mudança brusca do pretérito perfeito para o presente do indicativo, como que para tornar mais viva a realidade, a repetida oposição dos pronomes "nós" e "eles" marcam bem o desespero dos que estão na base do vulcão e fazem chegar aos que estão mais longe as suas queixas amargas, deixando adivinhar que não será apenas de água que terão sede...

> Já no Terreiro do Paço se ajuntou muito povo, já no Castelo subiu a bandeira francesa, já na capital escasseiam víveres, que duzentas e cinquenta mil é muita boca, e de tudo o que há os franceses são senhores e donos, já em São Carlos o Jinó dá uma festa, quatro mil aguadeiros se vão postar em volta, cada um com dois barris de água ou até três, não vá rebentar qualquer incêndio, e nós aqui sem água para beber, nesta desgraça, já eles dançam no palco da Ópera e sobe outra vez a

---

[703] BRANDÃO, Raul, *idem*, pp. 51 e 203
[704] BRANDÃO, Raul, *idem*, p. 154
[705] *C. C. C.*, pp. 129-130

> bandeira deles e ao som do hino corre o pano de boca e aparece uma barraca de campanha e a mesa posta, onde nada falta, nem champanhe, e nós aqui a comer pão duro e carne seca, cada vez com mais desespero e com mais sede, e diz-se e diz-se, e são rebates falsos, diz-se que os nossos se juntaram e foram contra eles, e diz-se que não, que a vitória é da França e que eles estão por todo o lado, (...)[706]

O "nós" a quem a narradora Carmo dá voz e que se exprime nestes termos é, obviamente, o povo de Lisboa, uma vez que, na generalidade, as classes dirigentes praticaram um colaboracionismo que lhes garantiu a manutenção dos privilégios de que disfrutavam até então.

Consultando várias fontes, estabelecendo sínteses das informações recolhidas, optando pelo ponto de vista considerado mais correcto e justo, a ficção manteve-se, no entanto, fundamentalmente fiel à factualidade, numa única situação dela se desviando acintosamente.

4.5 A adulteração deliberada dos dados

O único desvio detectado, relativamente à verdade dos factos históricos referidos, ocorre por via de um anacronismo: sendo Belém o local de embarque e como tal referido pela narradora Ercília, quase logo a seguir, Carmo situa a partida "mais adiante", na Ericeira. Só que não é apenas no espaço que a Ericeira se situa "mais adiante", também no tempo, só um século mais tarde esse local virá a servir de cenário a outro embarque real, marcando o fim da monarquia em Portugal. Tal confusão pode interpretar-se como manifestação de uma tendência da ficção histórica contemporânea que faz com que, segundo Hutcheon, "certos detalhes históricos [sejam] deliberadamente falsificados para ressaltar as possíveis falhas mnemônicas da história registrada e o constante potencial

---

[706] Será interessante comparar o excerto transcrito com dois dos textos de *El-Rei Junot* a que Teolinda Gersão foi colher elementos para o redigir. O primeiro, situado na página 148, diz respeito ao início da ocupação (Junot entrara em Lisboa a 30 de Novembro de 1807): "É que a 13 de Dezembro, já passado o medo dos Ingleses e das tropas portuguesas que tinham sido mandadas para fora de Lisboa, substituíra-se com aparato a bandeira portuguesa pela francesa. Deu-se um banquete a que assistiram os governadores do Reino. Só o povo se amotina nas ruas (...) Junot bradara aos lívidos convivas: - Desgraçados dos que se atrevam a conspirar! Os senhores respondem-me pelos excessos que o povo cometa. Vamos a S. Carlos!" Nas páginas 211 e 212, a evocação das festas em S.Carlos realizadas nos meses de Junho e Julho (a convenção de Sintra que põe termo à primeira invasão francesa será assinada em Setembro de 1808) é feita nos seguintes termos: "As festas em S. Carlos são um esplendor. Há-as com baile, jogo e ceia. Para o bufete armado no palco sobe-se por duas escadas. Nos programas marca-se a atitude dos convidados e do público logo que chegue El-Rei Junot. É esplêndido o aspecto dos camarotes e da sala, com as portuguesas e as francesas, que vieram com o exército (...) Dança-se e à meia-noite e meia hora sobe o pano e o buffet surge sob uma barraca de campanha, mágico de luz, de flores, de bandeiras vitoriosas. A orquestra rompe com o *Veillons au salut de l'empire*, e o mestre-de-cerimónias anuncia: - *Monseigneur est servi*!"

Para além da intertextualidade com a obra de Raul Brandão, também é notória a que é praticada relativamente à obra de José Acúrsio das Neves, como já deixa adivinhar o resumo do Capítulo XXI, feito na p. 270 do Vol. I de *Obras Completas*: " Teme-se a fome em Lisboa. A bandeira francesa é arvorada no Castelo de S. Jorge; fermentação do povo e suas consequências"

para o erro propositado ou inadvertido",[707] mas outros motivos poderão explicá-la. Por um lado, poderá servir para marcar o paralelismo das situações, uma vez que, em ambos os casos, se vive uma crise acentuada, que culmina no afastamento da família real, mas, por outro lado, suprimindo da História um século de monarquia, não deixa também de insinuar que só a queda irreversível desse regime poderá trazer a esperança de uma mudança segura e profícua para o povo. Algo aproximável ocorre em *Paisagem com Mulher e Mar ao Fundo* [708], quando, depois de ter referido a revolução do 25 de Abril de 1974, uma espécie de segunda morte do ditador O. S., a narração inflecte, sem transição, para a evocação do regicídio de 1908[709], aproximando, desta forma, dois factos distanciados no tempo, mas determinantes no processo de afirmação da vontade popular.

Mas se dados tão objectivos como o local de partida da família real, em princípio, não suscitam dúvidas, o mesmo não se poderá dizer relativamente a outras ocorrências ou à explicação do móbil das mesmas, factos em relação aos quais é possível avançar diversas versões e/ou interpretações. É precisamente baseada nesta convicção que a ficção pós-moderna multiplica as versões de um mesmo facto.

4.6 A focalização múltipla

O relato da viagem da família real para o Brasil, em *A Casa*, surge em duas versões contrárias, da responsabilidade de duas personagens de estatutos sócio-económicos diferentes . Estamos perante aquilo que Elizabeth Wessling designa como "multiple focalization" e acerca da qual afirma:

> "By justaposing diversing views on the same historical object, the novelist can "show" the polyinterpretability of the past."[710]

A propósito do temporal que assolou a armada, dispersando os navios, fazendo escassear os alimentos e a água, provocando mal-estar físico e desorientação, responsável pelo descaminho dos haveres reais [711], enquanto a prima Horária pinta dramaticamente o quadro vivido a bordo pelos reis:

> "(...) e foi tudo uma desolação e um desconforto, porque também os reis podem morrer de fome, sede ou frio, como qualquer um, e não se deve pensar que não são filhos de Deus como a gente,"

---

[707] HUTCHEON, Linda, *Poética do Pós-Modernismo*, p. 152

[708] GERSÃO, Teolinda, *Paisagem com Mulher e Mar ao Fundo*, p. 131

[709] É curioso verificar que, na evocação do assassínio do rei D. Carlos, Teolinda Gersão transcreve um passo das *Memórias* de Raul Brandão, como expressamente reconhece numa nota introdutória ao romance.

[710] WESSLING, Elizabeth, *Writing History as a Prophet – Postmodernist Innovations of the Historical Novel*, Amsterdam / Philadelphia, John Benjamin Publishing Company, 1991, p. 85

[711] *C. C. C.*, pp. 132-134

Badala, "sem papas na língua", proclama a quem quer ouvi-la, no registo condizente com o seu estatuto social:

> "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)."

Pela boca da criada Maria Benta, reproduzindo *ipsis verbis* o discurso do seu duplo Badala, faz-se ouvir o ponto de vista do outro, o esquecido pela história oficial, aqui surgido do meio das vozes compadecidas dos narradores que fazem parte da classe privilegiada a que pertence a família da Casa, e em relação ao qual é visível a mesma solidariedade revelada por Raul Brandão quando, num excerto atrás citado, refere o sofrimento da "ralé", deixada na miséria, enquanto os reis e a sua comitiva levam para o Brasil uma soma calculada em mais de oitenta milhões de cruzados[712].

A mesma contestação do discurso monolítico da história oficial ("segundo foi voz corrente") veiculado pelo narrador Inácio[713], redunda na "trivialização" das acções das figuras históricas, considerada por Carlos Reis, num artigo sobre *Memorial do Convento*, "um procedimento distanciado das idealizações do historicismo romântico"[714]. Veja-se, em oposição à versão "heróica" de Inácio, a desprestigiante justificação da ida dos reis para a colónia, apresentada por Badala:

> chegaram ao Brasil espavoridos e acossados, sem metade dos seus haveres, disse Inácio. Eles que, segundo foi voz corrente, se tinham sacrificado heroicamente a ir embora, arrostando com tantos perigos, só para salvação do trono, não fosse o país ficar órfão,
>
> uma figa, disse Badala, tiveram mas é medo, e esses tais outros ingleses não vieram ajudar coisa nenhuma (...) - disse Benta, mas os outros não a ouviram, embalados pelo andar da história,[715]

Não admira que o ponto de vista da(s) criada(s) não seja ouvido pelos outros, pertencentes à classe dominante e, portanto, habituados a perspectivar à sua maneira o "andar da história" e a ignorar simplesmente as versões das Badalas e das Bentas.

Convirá aqui recordar que a apresentação de diversas versões de um mesmo facto não se limita aos acontecimentos historicamente referenciáveis. Já atrás se analisou o mesmo processo relativamente aos factos diegéticos, de ambos os casos resultando um efeito semelhante, como bem viu Maria de Fátima Marinho, no texto dedicado ao romance em estudo, inserido em *O Romance Histórico em Portugal* [716]:

---

[712] Cf. BRANDÃO, Raul, *El- Rei Junot*, p. 98

[713] Cf. os termos do Real Decreto de 26 de Novembro de 1807, de que atrás se transcreveu um excerto.

[714] REIS, Carlos, «Memorial do Convento ou a Emergência da História», *Revista Crítica de Ciências Sociais*, nº 18/19/20, Fevereiro de 1986, p. 98

[715] *C. C. C.* , pp. 133-134

[716] MARINHO, Maria de Fátima, *O Romance Histórico em Portugal*, Porto, Campo das Letras, 1999, p. 292

> A forma narrativa torna-se quase a demonstração da natureza aleatória do discurso da História, mesmo quando não se trata da História pública mas da privada. E a prova é que depois de, no capítulo 6, se ter relatado a chegada do francês, no capítulo seguinte, se repete essa chegada e suas consequências, com acrescentamento de pormenores e algumas variantes

4.6 O "repensar irónico" da História

Apesar de, na narrativa dos acontecimentos da viagem, de que se encarregam os patrões de Benta[717], estes não disfarçarem o seu envolvimento afectivo e a sua solidariedade com a família real, os recursos postos ao serviço da enumeração dos haveres desaparecidos durante a viagem, deixam bem clara a ausência de qualquer visão idealizada ou nostálgica do passado por parte do produtor do texto. A referência do narrador heterodiegético, exagerando caricaturalmente os traços da narradora Horária ("enviezando os olhos e abrindo muito a boca")[718], revela o próprio excesso da sua posição ideológica de incondicional apoio aos reis, facto que é reforçado por alguns elementos que compõem a sua fala. O diminutivo "coitadinhos" e a associação, na enumeração dos bens perdidos, de objectos preciosos, como a caixa das jóias, com outros comezinhos, como os ferros do cabelo - são recursos responsáveis pela ironia que o texto destila e que se repetirão, reforçados por outros, ao longo da enumeração dos haveres da rainha, da aia, do rei e da infanta mais velha, desaparecidos durante a viagem. Cada personagem privada dos seus bens tem direito a um "parágrafo" devidamente começado pela conjunção copulativa "e". Através deste efeito de polissíndeto anafórico, sublinhado pela subversão das convenções gráficas (a conjunção surge depois de uma vírgula e mudança de linha, colocada como se de início de parágrafo se tratasse, mas escrita com minúscula) a ideia da quantidade e qualidade dos bens extraviados, transmitida pela enumeração, é intensificada, veiculando implicitamente uma crítica aos monarcas que se "sacrificam heroicamente", indo para o Brasil com "as baixelas, as louças das Índias, os potes de Cantão, as chávenas de Saxe, os lustres de Murano" [719], mas deixando o povo com fome e sem armas para lutar.

> Ah, mas coitadinhos, acudiu Horária enviezando os olhos e abrindo muito a boca, os navios espalhados e eles perdidos, toda a viagem um desconsolo e um tormento, sempre com ventos contrários, mar bravo e tanto enjoo, as infantas nem

---

[717] *C. C. C.* , pp. 132-133

[718] Como já tivemos oportunidade de referir quando procedemos ao estudo da instância narrativa, na novela dos antepassados, o narrador heterodiegético limita-se quase exclusivamente a atribuir as falas às personagens que contam a(s) história(s) ("disse Fulano", "disse Cicrano"). Este é um dos raros momentos em que a atitude da personagem/narrador é explicitada, deixando assim transparecer a discordância do narrador heterodiegético relativamente ao ponto de vista do narrador intradiegético sobre os incómodos dos reis.

[719] *C. C. C.* , p. 133

> sairam do camarote (...) e perderam sete caixotes de vestidos, e a caixa das jóias, e os ferros do cabelo,
> e à rainha roubaram os chapéus (...),
> e à aia quatro saiotes (...),
> e o rei nunca mais achou o jogo do dominó (...),
> e à infanta mais velha roubaram-lhe o piriquito [720] (...)

Estamos, sem dúvida, perante o "repensar irónico" da história de que fala Linda Hutcheon como típico do pós- modernismo, a ele se referindo nos seguintes termos[721]:

> (...) o repensar irônico pós-modernista da história não é nostálgico. De forma crítica, ele confronta o passado com o presente e vice-versa. Numa reação direta contra a tendência de nossa época no sentido de valorizar apenas o novo e a novidade, ele nos faz voltar a um passado repensado, para verificar o que tem valor nessa experiência passada, se é que ali existe mesmo algo de valor. Mas a crítica de sua ironia é uma faca de dois gumes: o passado e o presente são julgados um à luz do outro.

É precisamente a partir desta atitude perante o passado, com as inevitáveis consequências políticas, que Hutcheon chega à definição basilar de pós-modernismo, citada em epígrafe, no presente capítulo:

> (...) aquilo que quero chamar de pós-modernismo é fundamentalmente contraditório, deliberadamente histórico e inevitavelmente político.

4.8 A atitude (inevitavelmente) política

Com o mesmo desassombro com que afirma o seu ponto de vista sobre a retirada dos reis ("tiveram mas é medo"), aduz Badala o comentário sobre a actuação dos ingleses, durante essa época conturbada da vida portuguesa. Só que esse comentário, transcendendo as circunstâncias relativamente às quais foi produzido, pode ser transposto para o presente, em que o imperialismo tanto se faz sentir:

> (...) e esses ingleses não vieram ajudar coisa nenhuma, convenceram os reis a ir embora para virem tomar conta de tudo, sem vergonha na cara, porque cá para ela nem ingleses nem franceses, aquilo de andarem uns pela terra dos outros era muitíssimo mal feito e um dia o Brasil ainda havia também de dar um pontapé no cu da gente (...)[722]

Diga-se, aliás, que a vontade de vir "tomar conta de tudo" da velha aliada portuguesa já não datava de há dois dias, e desse facto tem também Gaudêncio, o namorado de Carlota, perfeita consciência, talvez porque conhece bem os ingleses e foi

---

[720] A deturpação da palavra "periquito" em "piriquito", própria de um registo popular, podendo sugerir que a infanta se referiria dessa forma ao seu animal de estimação, não é nada abonatória da sua cultura, o que permite ver nesse elemento linguístico uma subtil ironia.

[721] HUTCHEON, Linda, *Uma Poética do Pós-Modernismo*, p. 63

[722] *C. C. C.* , p. 134

vítima das suas arbitrariedades. A expressão da sua posição sobre as pretensões imperialistas dos ingleses, que lhe valeu ser despedido do escritório, é, pois, condizente com a de Badala, até no registo de língua em que a exprime, em 1802, perante Carlota e Umbelina. Só que enquanto a de Badala era, digamos assim, uma desconfiança instintiva ("cá para ela nem ingleses nem franceses, aquilo de andarem uns pelas terras dos outros era muitíssimo mal feito"[723]), a sua é fundamentada em razões económicas e políticas:

> Assim, vissem as senhoras, assim eram os ingleses, por exemplo: chamavam-nos povo amigo, fiel e dedicado, aliado como nenhum outro e como nenhum outro amado. Por nós despiam até a camisa, juravam, e iam-se instalando, mandando, tomando conta, o Porto, a bem dizer, era já deles, e a seguir iam querer o Brasil, os Açores e o resto. (...)
> Porque as senhoras talvez não soubessem, mas andavam todos enganados, aquilo de nos ajudar e proteger era uma fita, o vinho do Porto de que pagavam o tonel por dez réis de mel coado, vendiam-no em Londres por vinte ou trinta vezes mais, e os barcos que levavam o vinho voltavam carregados de tecidos, porque os sacanas, com perdão de vossas senhorias, exigiam pagar em espécie, e nós engolindo as sarjas e as baetas deles e deitando as nossas aos bichos. E o rei e o governo não sabiam bater o pé, aterrados com a ideia de o país ser pequeno, fingiam não ver que se riam de nós e nos chamavam país de cafres (...)[724]

Por sua vez, é o facto de "o do chapéu" ter os mesmos objectivos imperialistas que os ingleses que explica que, em 1834, Duarte Augusto associe as intenções de "arrecadar tudo", atribuídas ao genro, ao sonho napoleónico de conquistar a Península Ibérica, vinte e sete anos atrás. Tal associação será levada ao extremo, na visualização de uma cena imaginária, passada na sala de jantar da Casa, em que "o do chapéu" e Filipe, associados a uma terceira pessoa – Godoy – tomam conhaque, enquanto o primeiro risca um mapa.[725] Como facilmente se percebe, a "visão" de Duarte Augusto é a versão, "subvertida" pela sua imaginação, de um facto histórico, ocorrido um mês antes da Primeira Invasão Francesa – o Tratado de Fontainebleau[726].

---

[723] *C. C. C.*, p. 134

[724] *C. C. C.*, p. 154. A análise de Gaudêncio sobre a situação da economia nacional coincide, em boa parte, com a que é feita por Jorge de Macedo e apresentada por Albert Silbert em *Do Portugal de Antigo Regime ao Portugal Oitocentista,* obra citada por DIONÍSIO, Eduarda *et alii* em *Textos em Situação – 3. Os Românticos*, Lisboa, Gradiva, 1982, pp. 10-11. Embora Silbert considere que a tese de Jorge de Macedo não está solidamente fundamentada, não deixa de lhe reconhecer interesse, resumindo-a nos seguintes termos: "Portanto, neste domínio [industrial], a expansão é incontestável [de 1775 a 1800]. Mas é preciso ter cautela com a data em que nos fixamos. Porque pode bem ser que 1800-1802 tenham sido anos de charneira, a marcarem o fim de um período de progresso. Esta é a opinião de Jorge de Macedo, para quem o declínio principia com toda a certeza em 1802. E a explicação afigura-se-lhe simples. Trata-se da entrada maciça, por via oficial ou por contrabando, de tecidos de algodão e lã, de estampados, de ferro e de quinquilharias provindas de Inglaterra. A concorrência inglesa ter-se-ia tornado, desde então, cada vez mais catastrófica (...) Significa que o crescimento industrial português teria sido travado pela importação de mercadorias inglesas, mais baratas, antes das invasões francesas."

[725] *C. C. C.*, pp. 118-119

[726] O Tratado de Fontainebleau é transcrito nas pp. 104-105 da obra *El-Rei Junot* que temos vindo a citar. As circunstâncias em que surge e os termos em que é assinado são as seguintes, resumidamente:

Esta situação é comparável, se bem que não idêntica, a outras que Maria de Fátima Marinho assinala em determinados romances contemporâneos:

> É visível em vários romances a multiplicidade de leituras de que pode ser alvo determinado facto passado, dando azo a interpretações diversas ou até subversivas, podendo mesmo personagens inventadas influenciar o decorrer dos acontecimentos tidos como referenciáveis, ou factos verdadeiros serem tranferidos de uma época para a outra (ficção ucrónica).[727]

Neste segmento de *A Casa*, a ficção introduz uma personagem inventada no decorrer de acontecimentos referenciáveis, só que não há a intenção de fazer crer na sua historicidade, uma vez que a cena é claramente referida como uma visão. A introdução da personagem Filipe, a substituição, à mesa das negociações, dos representantes de Napoleão e Godoy pelos próprios e a localização da cena na sala de jantar da Casa da Cabeça de Cavalo, vinte e sete anos depois da data efectiva, são, assim, alterações dos factos históricos, fazendo parte de uma série de processos através dos quais se opera a sua recriação irónica, com intuitos reprovadores.

Ao número dos responsáveis pelo gizado do Tratado fixado pela História, aduz-se, como se viu, um terceiro, fazendo "parelha" com Napoleão, em virtude da sua nacionalidade e da comunhão de intenções. O nome do imperador dos franceses nunca é pronunciado, como que para esconjurar a possibilidade maldita do seu regresso de além-túmulo, sendo recorrentemente identificado através da emblemática referência ao chapéu[728] (oito ocorrências nas trinta e cinco linhas de texto que compõem o episódio da "visão" de Duarte Augusto, cinco das quais se referem a Bonaparte como "o do chapéu"). Os pormenores da divisão de Portugal em três partes coincidem com o consignado historicamente, mas a parte disponível do território, que (providencialmente)

Perante a indecisão de Portugal em aderir ao Bloqueio Continental com que Napoleão pretendia obrigar a Inglaterra a capitular, a França combinou com a Espanha, através do ministro Manuel Godoy, a invasão de Portugal. Godoy, valido de Carlos IV, a quem este concedeu o título de Príncipe da Paz quando, em 1795, pôs fim à guerra com a França republicana, seria contemplado com uma das três parcelas em que o território português seria desmembrado, nos termos do referido Tratado, como prémio de permitir a travessia de Espanha pelos exércitos franceses. Segundo o T. de Fontainebleau, assinado secretamente em 29 de Outubro de 1807 pelo general Duroc, em representação de Napoleão, e por Eugénio Isquierdo, em representação de Carlos IV, mas que nunca viria a ser executado, o Alentejo e o Algarve constituiriam um reino, dado ao Príncipe da Paz, que o governaria com o título de Príncipe dos Algarves; Entre-Douro e Minho formariam um outro reino, com capital no Porto, cujo rei seria o neto de Carlos IV, o jovem rei da Etrúria, cedendo este, em troca, a Etrúria à França; as províncias da Beira, Trás-os-Montes e Estremadura ficariam sob administração da França, até que, depois da paz, lhes fosse atribuído um destino, admitindo-se a possibilidade de virem a ser devolvidas à Casa de Bragança, sob certas condições.

[727] MARINHO, Maria de Fátima, *O Romance Histórico em Portugal*, Porto, Campo das Letras, 1999, p. 251

[728] Apesar de a referência ser facilmente "legível" para a generalidade dos leitores, ainda assim, o facto de se utilizar o hiperónimo "chapéu" em vez do hipónimo "tricórnio" atenua um pouco o seu carácter emblemático, o que, em nosso entender, se inscreve no propósito, extensivo a toda a novela, de fazer com que as personagens históricas, não perdendo essa sua condição, transcendam a situação contextual em que, de facto, existiram.

ficaria sob reserva, é atribuída a Filipe. Este surge aos olhos do sogro numa atitude gulosa, comendo *petits fours*, de início, de forma prudente e calculada ("Filipe sustinha a respiração, tirava da bandeja um *petit four* e cravava-lhe à experiência dois dentes, abrindo caminho para cravar os mais"), mas por fim, quando tem a certeza de que também ele será contemplado com o seu quinhão, esquecendo-se de mastigar, devido à emoção.

O discurso do "do chapéu", ao mesmo tempo que risca o mapa que, a certa altura, pinga, com o conhaque que está a beber, é tratado parodicamente: sendo basicamente transmitido em português, surge a tradução de uma expressão em francês ("o país seria dividido em três partes, que era como quem diz , *en trois parties*") e a forma como os topónimos são grafados sugere uma pronúncia afrancesada ("Alentejô e Algarvê formariam um principado independente (...), a norte do Dourô (...) sentariam no trono o rei da Etrúria (...) o restante, Estremadurá e Beirás (...) podiam pertencer a Filipe"). A mesma deturpação fonética sofre o nome de Godoy, pronunciado à francesa ("Godoa"), facto que encanta o visado, o que não é para admirar, dado o seu enfeudamento aos interesses franceses. A "visão" de Duarte Augusto inclui ainda uma referência ao destino das colónias, que Napoleão admite, em voz alta, e por cortesia, dividir pelos três em partes iguais, embora pensando que só podiam pertencer à França, "porque nenhuma ideia mais pequena lhe cabia debaixo do chapéu". Não querendo perder a oportunidade de, também ele, intervir no curso da "História", Duarte Augusto reclama para si o apreciado papel de "herói" astuto, cuja intervenção faz ir pelos ares detestadas ambições e conluios imperialistas:

> Mas quando todos riam e se recostavam para trás nas cadeiras, disse Inácio, ele, Duarte Augusto, abria pé ante pé a janela e uma rajada de vento entrava com fúria e levava o chapéu ao do chapéu. Porque vária era a vida, e curiosa a História, rematava Duarte, rindo por sua vez. E então os outros desapareciam, e no lugar onde tinham estado havia só três cadeiras, como por encanto vazias.[729]

Pena é que que a História não se deixe apagar com "visões" *a posteriori* e que o chapéu de "o do chapéu" ainda lhe tenha permanecido na cabeça o tempo suficiente para levar a cabo a destruição de mais dois países, durante a Guerra Peninsular.

Na sua forma de perspectivar a História, a literatura repercute, assim, as transformações que têm vindo a ocorrer não só ao nível da historiografia, mas de certas correntes do pensamento contemporâneas, como o feminismo.Veja-se, uma vez mais, o que Linda Hutcheon adianta sobre o assunto:

> A resultante refocalização da historiografia (...) sobre objetos de estudo antes negligenciados – objectos sociais, culturais e econômicos – (...) coincidiu com a

[729] *C. C. C.*, p. 119

> reorientação dada pelo feminismo ao método histórico no sentido de enfatizar o passado dos ex-cêntricos, anteriormente excluídos (as mulheres – mas também a classe trabalhadora, os *gays*, as minorias étnicas e raciais, etc.). Naturalmente, é possível encontrar o mesmo impulso na metaficção historiográfica (...)[730]

Com as diversas versões dos acontecimentos apresentadas por personagens de diferentes classes sociais, a literatura pretende mostrar que não há verdades definitivas e que a interpretação habitual da História pode ser questionada. Os próprios historiadores chegam ao ponto de falar das "ficções" da História, desmistificando os simulacros produzidos pela narrativa histórica em que, apesar dos protestos de objectividade, "a inevitável textualidade de toda a escrita"[731] faz com que a subjectividade se torne, por sua vez, inevitável.

Michel de Certeau, desmonta perfeitamente o passe ilusionista em que consiste a ilusão narrativa. É através dele que o historiador transforma em discurso sobre o real a fabricação de um texto a partir de restos documentais. Mas o processo ficcional não acaba aí:

> Em seguida é a arte da encenação sedutora: o prazer de compreender, de reatar relações com os desaparecidos ou de ler notícias de um outro mundo. Mas os simulacros que aumentam o prazer de escutar um outro mundo - característica de todos os historiadores do mundo - fazem esquecer o que tornou possível os restos de que são feitos: o murmúrio de um corpo social, o imenso rumor das práticas antigas, tudo aquilo que se calou e agora a História substitui pelas suas ficções. O simulacro ocupa o lugar dos corpos individuais e colectivos, marcados na dor e na lei do trabalho. Esta dor é o real que o discurso histórico postula mas que nunca penetra. Ela faz falar aquilo que a faz esquecer.[732]

Embora Gaudêncio seja também um malabarista das palavras, como bem vê Carlota quando ele lhe pinta os encantos do Brasil, país maravilhoso onde nunca esteve[733], através da sua voz, associada às de Badala/Benta, na denúncia do imperialismo e de outros abusos do poder, o "simulacro" recua e "os corpos individuais e colectivos marcados na dor e na lei do trabalho" de que fala Certeau, recuperam um pouco do lugar a que têm direito. E não importa que as personagens e as situações pertençam ao passado, já que, no presente, alguns homens continuam a espezinhar outros e não se entrevê, para breve, o fim da opressão. Escrever sobre o passado, apontando a dedo as injustiças e arbitrariedades, torna-se, assim, uma forma de intervir no presente e de prevenir relativamente ao futuro.

---

[730] HUTCHEON, Linda, *Poética do Pós-Modernismo*, pp. 130-131

[731] Cf. HUTCHEON, Linda, *Poética do Pós-Modernismo*, p. 283

[732] GOFF, Jacques le *et alii*, «A História - Uma Paixão Nova» (mesa redonda), *A Nova História*, Lisboa, Edições 70, 1991, pp. 32-33

[733] *C. C. C.* , pp. 150-151

CONCLUSÃO

[...] um romance é a narrativa de um itinerário, de um ritual de passagem. Não só do tempo, ou não prioritariamente do tempo, mas da vida. É a história da revelação de estar vivo. Escrever é tornar possível aos outros entrarem nessa experiência, como se também fosse a deles. E, se aderirem, é a deles, enquanto durar a leitura, se ela os tocar mais fundo, passará a ser deles em definitivo. Porque os livros, como as pessoas, são encontros. Não se existe sozinho, é dos outros que é feito o nosso mundo.

Teolinda Gersão

Pela parte que nos toca, só podemos dizer que tivemos sorte em comparecer ao encontro com *A Casa da Cabeça de Cavalo*. Esse encontro, mais demorado do que os que habitualmente acontecem com outros livros, proporcionou-nos momentos de puro deleite, à medida que esquadrinhávamos os cantos da *Casa* e nos íamos sentindo mais em casa, misturados com outros momentos de tensão, perante portas fechadas, negando a transparência que "o riso escancarado das varandas" e "as suas muitas janelas"[734] prometiam. Até que entendemos que "se os livros como as pessoas, são encontros", também, como as pessoas, têm jardins secretos que, às vezes, por grande favor, deixam entrever, daí resultando uma visão desfocada, porventura distorcida do que lá guardam. Depois de, durante muito tempo, termos procurado as chaves e tentado chegar a cantos e escaninhos, mais não nos restou do que respeitarmos esse direito de não se revelar por inteiro e contentarmo-nos com o que podíamos enxergar. Por isso, prestes a terminar o relato do nosso encontro com ela, fica-nos a consciência de que muitos espaços ficam ainda por explorar, à espera de novos visitantes que a possam percorrer, inventando-lhe uma arquitectura diferente.

A dar-se o caso de alguém achar alguma utilidade em servir-se das nossas chaves para nela entrar, resta-nos agora apresentar as conclusões a que chegámos durante o período de tempo em que a percorremos de trás para diante e de diante para trás, tendo como ponto de

---

[734] *C. C. C.*, p. 20

partida as expectativas resultantes dos sinais afixados no portal de entrada e procurando clarificar as que se concretizaram, as que não se confirmaram e as que foram excedidas.

Uma das primeiras expectativas que a leitura do índice da obra possibilitaria era a de estarmos perante uma narrativa de recorte tradicional, próxima dos cânones realistas, de intriga bem delineada e conduzida por um narrador omnisciente. Ora se, por um lado, essa expectativa se concretiza através do desenvolvimento de uma intriga recheada de conflitos e peripécias amorosas e aventurosas (umas "reais", outras inventadas) por outro, resulta frustrada, uma vez que, mesmo na novela encaixada que, mais que o resto da obra, se aproxima da narrativa realista, a multiplicidade de narradores e a diversidade de pontos de vista sobre os factos diegéticos, bem como o próprio desfecho, apresentando simbolicamente a morte das duas irmãs como "duas viagens a cavalo" se encarregam de a deitar por terra.

Por outro lado, a nível estrutural, defrontámo-nos com uma diversidade de outros elementos, uma vez que a narrativa encaixante, ao começar por discutir o estatuto ontológico do cavalo cuja cabeça está pendurada numa das suas paredes, desenvolve um tipo de narração, na qual detectámos a presença do elemento fantástico, conseguida através da estratégia da criação da hesitação que Todorov considera típica desse género. Verificámos assim que, se no final, o efeito fantástico é destruído pelo desfecho metafórico, em que o cavalo é identificado com a morte, no resto da narrativa a hesitação é alimentada quase até ao final.

Vimos ainda que, depois de (supostamente) dar como esclarecido o estatuto da cabeça de cavalo, e parecendo o narrador heterodiegético disposto a enveredar pela vertente para a qual o título do romance parece apontar, a histórica, a expectativa relativamente à possibilidade de ficarmos a conhecer a história da Casa, desde a sua fundação, cedo se desvanece, dada a exiguidade e limitação das informações transmitidas. Ao fixar-se no momento em que a Casa está fechada há muito tempo, a narrativa penetra no domínio do impossível e, centrando-se na vivência dos espectros que, em vida, foram os seus últimos habitantes, viabiliza uma diversidade de histórias narradas pelos próprios espectros, primeiro incidindo em momentos das suas próprias existências terrenas, localizadas sem grande rigor em finais do século XIX, princípios do século XX, e demorando-se, depois, na narração partilhada de uma história relativa a antepassados do século XIX. Nessa novela, observámos, como pano de fundo, fundamentalmente na parte da intriga relativa aos amores de Carlota e Gaudêncio, situada durante o período da primeira invasão francesa, a presença, agora mais consistente, do elemento histórico[735], confirmando, mais uma vez, expectativas suscitadas pela leitura do índice.

---

[735] Como vimos, relativamente ao período em que decorrem os amores das duas irmãs pelo francês, embora surjam referências a acontecimentos como a Convenção de Évora Monte, a Maria da Fonte e a Patuleia, só muito esporadicamente o contexto histórico transparece como pano de fundo.

A diversidade de elementos detectados no romance não é senão a que Maria Alzira Seixo[736] assinala num modo contemporâneo de escrever ficção, em que o universo romanesco se autonomiza, mas não completamente, deixando uma larga margem de tangência em relação ao mundo efectivo, evidenciando que a questão ficcional central não é a de desenvolver a escrita como um modo de conhecimento, mas a de pulverizar esse mesmo conhecimento "misturando várias ordens: a do passado e a do presente, a do verdadeiro e do falso, a do original e a da imitação, a do quotidiano e a do excepcional, a do possível e a do impossível, a do real e a do fantástico - naquele complexo de noções diferenciadas a que Ihab Hassan chama o «plural» do Pós-Modernismo, que acentua o pendor para a divergência lúdica em oposição à convergência modernista". A este «plural», chamámos nós «heterogeneidade», confirmando, desta forma, uma das expectativas iniciais resultantes da leitura do índice.

Conduzimos, em seguida, a análise no sentido de investigarmos se essa heterogeneidade comprometeria a unidade da obra, estudo que nos pareceu tanto mais necessário quanto tudo o que está para além do "essencial", a "narrativa de nítido interesse" incidindo no triângulo amoroso desenvolvido entre as duas irmãs e o francês, fora caracterizado por Fernando Venâncio como "narração desconjuntada, experimental, inconsequente" e tratado como "o resto", para além de o livro ter sido incluído no rol dos que apresentam uma "descontinuidade a fundo perdido" e classificado como "desengonçada narrativa".[737] Contrariando esta leitura, deixámos clara a nossa discordância relativamente à hierarquização dos elementos da obra em "o essencial" (aparentemente, a narrativa encaixada) e "o resto" (aparentemente, a narrativa encaixante), através da conclusão de que a narrativa encaixada, com os seus satélites narrativos, assim como as outras histórias dentro da narrativa encaixante fazem parte, afinal, de uma estratégia dilatória, através da qual os espectros, qual Xerazade, procuram, salvaguardando a memória, manter-se num estádio intermédio securizante e conseguem, embora temporariamente, adiar a morte definitiva. A morte, misteriosa e angustiante surge, assim, como linha de fundo e só no final, fazendo jus às próprias palavras da autora que a considera "a única fatalidade que aparece no livro"[738], fará com que o cavalo, despojando-se da sua ambiguidade, imponha a sua lei inexorável à Casa e aos seus habitantes invisíveis. Curiosamente, sendo a morte uma temática tão importante, tanto o título da obra como os dos capítulos ocultam-na completamente. Em nosso entender, porém,

---

[736] Cf. SEIXO, Maria Alzira, «Vergílio Ferreira, Os Modernos, os Pós- Modernos e a Questão das Dominantes. A propósito de "Na tua Face"», Lisboa, *Colóquio –Letras*, nº 134, Outubro-Dezembro de 1994, pp. 122-123. Sobre a citação de Hassan, Maria Alzira Seixo dá a seguinte referência bibliográfica: Ihab Hassan, *The Dismembrement of Orpheus, toward a Postmodern Literature*, Madison, The University of Wisconsin Press, 1982 (1ª ed. 1971)

[737] VENÂNCIO, Fernando, «A hora dos fantasmas», *Jornal de Letras* nº 671, 3 de Julho de 1996, p. 24

[738] FERNANDES, Elena, «Teolinda Gersão: A Memória do Tempo» (entrevista), *Jornal de Letras*, 3 Julho 1996, p. 17

o desfecho não é totalmente disfórico, uma vez que, embora tendo perdido o abrigo habitual e sido lançados num espaço hostil, os espectros dão as mãos e se põem a caminhar, na escuridão, numa atitude de busca que encerra alguma esperança.

Tendo analisado a forma como as histórias se articulam e inserem noutras, de nível diegético superior (ou não) e feito o levantamento dos elementos unificadores julgamos ter comprovado que a acusação de "descontinuidade a fundo perdido" não se aplica a esta narrativa e que, na sua heterogeneidade, ela mantém uma indissociável unidade, envolvendo o leitor num "jogo a cuja sedução ele dificilmente se exime", nas palavras de Fernando J.B. Martinho[739], cujo entusiasmo partilhamos. Para além destes aspectos, confirmam-se as promessas do índice relativamente a um filão do romance constituído por histórias, algumas das quais assumidas por alguém que não o narrador inicial.

Mas não é só por ser plural que a obra alinha no seu tempo, marcando-o e sendo marcada por ele. Vinda à luz numa época de questionamento das "certezas" e da "verdade absoluta", *A Casa* questiona, por sua vez, alguns dos princípios da cultura humanista tradicional, nomeadamente os de centro, origem e homogeneidade. Tendo deixado para o terceiro capítulo o questionamento da ideologia patriarcal, absolutista e machista, no segundo debruçámo-nos sobre aspectos mais formais, entre os quais se destaca a desfamiliarização do modelo do narrador tradicional, omnisciente e garante da ilusão referencial. Assiste-se, por um lado, à admissão da auto-referencialidade, sobretudo em segmentos paratextuais e na narrativa encaixante (onde se fala, por exemplo, "das personagens desta história"[740]) e, por outro lado, dá-se azo a uma narração descentralizada, nalguns casos assumida por mulheres, uma das quais passa por louca e outra é criada da Casa. Da multiplicidade de vozes e/ ou focalizações resulta uma diversidade de versões dos mesmos factos, relativamente, por exemplo aos antecedentes familiares de Filipe, à história do parente de Chandeigne, ao caso de Filipa Rapada e aos efeitos da primeira invasão francesa sobre a vida habitual da Casa da Cabeça de Cavalo, pondo em causa a ideia de uma verdade única e definitiva. Confrontados estes aspectos com algumas das expectativas enunciadas na Introdução, verificamos que elas se concretizaram, embora assumindo, nessa concretização, uma complexidade que não é de espantar e que nos leva a concluir que as expectativas foram ultrapassadas.

Do questionamento da noção de origem (e originalidade) resulta a descomplexada assunção da intertextualidade, outro aspecto que, como vimos, se perfilava desde a leitura da nota prévia ao romance, onde um dos textos fonte é identificado. Não ocorrendo mais nenhuma identificação deste tipo, outras referências intertextuais são, no entanto, facilmente

---

[739] MARTINHO, Fernando, J. B. , «Teolinda Gersão – Contadora de histórias», *Jornal de Letras* nº 661, 14 de Fevereiro 1996, p. 22

[740] *C. C. C.* , p. 16

localizáveis, remetendo para a Bíblia e para os livros sobre moda, viagens, linguagem das flores ou manuais para aprender línguas estrangeiras do século XIX. Relativamente à reconstituição do fundo epocal, Teolinda Gersão recorre também a fontes textuais, entre as quais se destacam *El- Rei Junot*, de Raul Brandão e *História Geral da Invasão dos Franceses em Portugal e da Restauração deste Reino* de José Acúrsio das Neves, habilmente "reciclados", como tivemos oportunidade de comprovar. Com intenção assumidamente paródica, surgem alusões a textos de Freud e de Lacan e assiste-se ainda à reformulação de uma narrativa tradicional, na história de Dona Isabela Bela, com que Badala procura convencer Virita a mudar o rumo da sua existência. Verifica-se ainda a existência de manifestações de intertextualidade homo-autoral, por exemplo, no tratamento dos temas da maternidade, do poder opressivo da casa e da opressão social e mental.

A pluridiscursividade da obra, como factor de heterogeneidade, foi também objecto de análise, tendo-se verificado o comprazimento com que são inseridos discursos como, por exemplo, o heráldico, o diplomático e o tabeliónico, o jornalístico, o da farmacopeia e o instrucional (cf. instruções da caixa dos papéis fumigatórios azotados), para além da particular vivacidade e mestria com que o registo popular é reproduzido e a oportunidade com que se recorre aos ditados, parlendas e lenga-lengas populares. As promessas do título "Histórias de Badala embalando Tina" relativamente à possibilidade da presença de um locutor de condição social popular, dotado do registo linguístico condizente, confirmam-se e são excedidas, dado que se verifica a presença de uma muito maior diversidade de discursos.

A ambiguidade da personagem Januário, o escritor perseguido pela "maldita questão do estilo" que toma a decisão de jamais escrever um livro, levou-nos a equacionar a possibilidade de estarmos perante uma narrativa em que, como os títulos dos capítulos "O Vício das Histórias" e "Os Cadernos de Januário" poderiam indiciar, a ficção se apresenta como produto de uma personagem sua, mas, embora não nos pareça que *A Casa da Cabeça de Cavalo* pretenda apresentar-se como obra de Januário, nem por isso deixa de estar presente um tipo de narcisismo, através do qual a obra equaciona a questão da escrita e do papel do escritor.

Num mundo em que as estruturas são abaladas e grassa o mal-estar, é compreensível que a literatura transmita aos leitores a inquietação acerca do seu papel na sociedade, embora, pelo menos se tivermos em conta o que pensa Charles Russel, não sejam de esperar respostas muito incisivas. De facto, num estádio inicial da sua teorização, Charles Russel, critica o pós-modernismo, considerando-o "uma arte de crítica, que não tem nenhuma mensagem além da necessidade de permanente questionamento. É uma arte de inquietação, que não tem nenhuma plateia claramente definida além daqueles que se dispõem à dúvida e à busca". Russel preferiria que ele se afigurasse como um movimento "para além da dúvida e da suspeita, rumo à visão inspirada". Posteriormente, porém, vem a reconhecer que esse tipo de movimento não faz

parte do empreendimento pós-modernista, o qual continua a ser fundamentalmente contraditório, apresentando apenas perguntas, e nunca respostas definitivas."[741]

Tendo confrontado a forma como a questão da dialéctica ética-estética é tratada em *A Casa* e em outros momentos da obra da autora, pudemos concluir que, embora a questão não seja definitivamente encerrada, perante um mundo que se afigura estilhaçado, esvaziado de sentido, privado de transcendência e marcado pelo individualismo, parece apontar-se para a crença na comunicação artista-público, no decurso da qual, ainda que ténue e fugazmente, poderão surgir momentos que deixem transparecer centelhas da harmonia superior que governa o mundo, por trás do caos que parece dominá-lo. Nunca desistir de escrever, mesmo que a escrita possa parecer inútil ou distractora da realidade, parece ser o caminho apontado (veja-se, em *A Casa*, o arrependimento de Januário por ter perdido tanto tempo em busca da palavra exacta e "eles a esquecerem tantas coisas enquanto ele hesitava"[742]) . E é por acreditar que o questionamento pode favorecer a mudança, que Teolinda Gersão não prescinde da palavra que tem a dizer à literatura e à sociedade do seu tempo, prosseguindo simultaneamente no afã de encontrar a chave (/a clave) que lhe permita decifrar o enigma da arte.

Para representar o abalo da ordem tradicional e a sua substituição por uma nova ordem, cujo descentramento em relação à anterior provoca uma diversidade de focos polarizadores, Teolinda Gersão recorre, como vimos no capítulo 3 da Dissertação, ao jogo de relações entre as personagens da novela encaixada, localizado essencialmente ao longo da primeira metade do século XIX, dado que Duarte Augusto, o centro do círculo familiar, morre em 1846. Mas se os factos diegéticos se situam no passado é do presente que se pretende falar, de um presente em que a noção da "racionalidade central" da História é questionada pela emergência de racionalidades "locais" reivindicando o direito de se fazer ouvir e instaurando, deste modo, relativamente à "segurança" anterior, uma desconfortável impressão de caos.

Dentro do universo diegético, a principal vítima do abalo das estruturas tradicionais é, sem dúvida, Duarte Augusto, o qual, habituado a ocupar o centro e a dispor da vida de toda a gente como se da sua própria se tratasse, verá a sua posição ameaçada pelas vicissitudes exteriores e pela actuação de alguns ex-cêntricos que, embora sem pretensões a ocupar o centro, questionam o sistema patriarcal que o legitima como elemento central.

Assim, ao longo da análise da evolução das personagens tornou-se claro o processo de dissolução do poder do *pater familias* desde aqueles momentos em que, instalado no seu centro, dispõe da vida da irmã, condenando-a à solidão e à espera, provoca a morte da mulher e, não contente com isso, gera, no interior do círculo familiar, um triângulo sentimental

---

[741] Cf. HUTCHEON, Linda, *Poética do Pós-Modernismo*, pp. 66-67. Hutcheon cita dois excertos da obra de Charles Russell, *The Avant-Garde Today: An International Anthology*, Urbana, University of Illinois Press, 1981, respectivamente pp. 58 e 5

[742] *C. C. C.* , p. 246

responsável pela infelicidade das suas duas filhas e porventura do genro, até aquele outro momento em que, através da conversa que surpreende entre Badala e Virita, acaba por tomar consciência da vacuidade do seu poder, cujos estertores finais o conduzem às decisões desesperadas de mandar matar o galo e de despedir Badala. Mas estes factos só serão conhecidos depois da apresentação e actuação dos protagonitas do *ménage à trois* que, devido à desigualdade dos atributos das duas irmãs, nos ocorreu classificar de triângulo escaleno. Evidenciada através da sua caracterização antagónica, já indiciada no título do capítulo 8, "Retrato de Maria do Lado e de Virita", essa desigualdade é pontuada pela repetição dos motivos das mãos (cf. as "mãos gretadas" de Maria do Lado em oposição às "mãos ociosas" e à mãozinha leve" de Virita) e dos pés (cf. as constantes referências à leveza e delicadeza tanto dos pés como do calçado de Virita, bem como a sua aptidão para a dança, e à perda desses atributos, nos momentos em que se pretende transmitir o declínio da personagem). Complementando Virita, Filipe surge caracterizado como bom dançarino e detentor de pés grandes, calçados com botas francesas invejadas pelo sogro, mas, para além de a sua caracterização física ser bastante limitada, o francês revela-se uma personagem enigmática sobre a qual os diversos narradores não sabem o que pensar, apesar de profundamente atraídos por ela. A este nível, Filipe destaca-se claramente da personagem da ficção realista-naturalista, ingressando no rol das que surgiram na sequência das introduzidas pelo Modernismo.

Quanto à caracterização disfórica do padre e à ironia relativamente ao seu sermão contra os franceses, ironia essa extensiva à lição do bispo sobre as mulheres, durante a visita à Casa, vimos que elas estão ao serviço de uma estratégia através da qual se procura pôr em causa duas personagens que se apresentam como sustentáculos e reforços do poder centralizador.

Agindo em sentido inverso ao do padre e do bispo, destacámos as actuações "ex-cêntricas", viessem elas de Gaudêncio, o namorado da irmã de Duarte Augusto, do genro deste ou da criada Maria Badala. Enquanto os dois primeiros protagonizam a "diferença" sócio-económica, Badala, feminista *avant la lettre*, surge como o tipo acabado da ex-centricidade no feminino e, assimilando anacronicamente o discurso de diversas autoras do século XX, proclama o direito à sua voz e ao seu corpo, profetizando a mudança do destino das mulheres, no momento em que elas serão capazes de se libertar do "peso da Casa" (cuja acção opressiva e estiolante surge, como vimos, recorrentemente tematizada ao longo da obra de Teolinda Gersão) e da "lei do mundo" (quer essa lei seja ditada pelos homens, quer por uma igreja dominada pelos mesmos homens). No que diz respeito à narrativa encaixante, também aí observámos o espaço atribuído a alguns ex-cêntricos, como Ercília, a "louca", a quem é dada a possibilidade de participar na narração da história dos antepassados, incidindo preferencialmente nas vidas de Carlota e Virita, suas companheiras na "alienação". Quanto a Januário e ao pequeno sobrinho que o visita durante a sua doença, são apresentados na sua

qualidade de representantes de escalões etários cuja fraqueza os torna especialmente propensos a tornarem-se vítimas de marginalização ou de abuso de autoridade.

Desalojando Duarte Augusto do centro, chamando a atenção para o direito à "diferença" e preocupando-se em dar voz àqueles a quem a sociedade falocêntrica tanto tempo a negou, e de uma forma especial às mulheres, *A Casa da Cabeça de Cavalo* desafia a geometria tradicional dando, assim, o seu contributo para a instauração de uma nova "ordem" descentralizada em que o respeito pelas "diferenças" não seja letra morta. Mas estas conclusões ultrapassam largamente as expectativas de qualquer leitor que nada mais conheça da obra de Teolinda Gersão e que, antes de proceder à leitura de *A Casa*, se tenha limitado a debruçar-se sobre os aspectos paratextuais, nada indiciadores de intenção tão séria.

De facto, o índice da obra, funcionando como uma máscara, parece apontar para um tipo de leitura propiciadora de momentos de evasão, marcada por forte componente lúdica. A própria leitura, porém, levantando a máscara, acabará por infirmar essa expectativa, revelando a profundidade dos sentidos nela contidos, profundidade condizente, aliás, com o conceito de romance que Teolinda Gersão expõe na citação em epígrafe: "Um romance é a história da revelação de estar vivo". Ora, se escrever é partilhar essa experiência com os outros, cumpre tirar daí as devidas ilações: para que a leitura se torne um encontro duradouro é necessário que o leitor se sinta tocado pelo livro, efeito que só poderá surgir se a literatura não cair na tentação solipsista da expressão de uma vivência individual. A "revelação de estar vivo" terá de incluir, necessariamente a abertura aos outros, já que, como também se afirma, "não se existe sozinho, é dos outros que é feito o nosso mundo". O que não significa, porém, cedência fácil aos gostos e hábitos simplistas do leitor, pois isso redundaria num encontro empobrecedor.

Podem estas considerações vir a propósito da forma como são tratadas, no romance, por um lado, as categorias narrativas do espaço e do tempo e, por outro, a matéria histórica. No capítulo 4 do nosso trabalho, procedemos ao estudo destes aspectos, tendo concluído que, numa época em que a moda da ficção histórica se generalizou e podendo o ficcionista cair na tentação de se limitar a fornecer ao público leitor a satisfação de um sentimento que Jean-Didier Wolfromm classifica de "nostalgias históricas"[743], Teolinda Gersão não se restringe a alimentar essa espécie de *voyeurisme* relativamente ao passado, pois se, por um lado, parece satisfazê-lo, como alguns títulos de capítulos faziam esperar, por outro, não deixa de questionar a referência e a possibilidade do conhecimento histórico, aspectos em que as expectativas criadas pelo índice são, mais uma vez, largamente ultrapassadas.

---

[743] WOLFROMM, Jean-Didier, «Quarenta Anos de Vida Quotidiana», *A Nova História*, Goff, Jacques le *et alii*, Lisboa, Edições 70, 1991, p. 61

Relativamente ao tratamento do tempo e começando pelo momento em que se situa a narração, apenas se pode deduzir que ela ocorre depois de 1910. O mesmo raciocínio dedutivo permite situar cronologicamente, embora de forma bastante imprecisa, os factos diegéticos da narrativa encaixante, levando a concluir que se os habitantes invisíveis da Casa estavam vivos em 1910, a sua situação de espectros e habitantes da Casa, fechada há muito, terá necessariamente de se situar bastante depois disso. Também quanto à história da Casa da Cabeça de Cavalo, o narrador heterodiegético, aparentando uma preocupação de rigor histórico, acaba por não apresentar datas concretas relativamente à sua fundação e destruição parcial, o mesmo se passando quanto à data de emissão da (presumível) Carta de Brasão de Armas de Nobreza e Fidalguia.

No que à novela encaixada se refere, concluímos que a análise do tratamento do tempo, quanto à frequência e duração, aponta para um tipo de "economia" narrativa ao serviço da condensação e ritmo rápido próprios da novela, conseguidos através da articulação dos discursos iterativo e singulativo e do recurso a sumários e elipses. Quanto à ordem por que os factos diegéticos são narrados, verifica-se um desvio relativamente à novela canónica, devido à presença de anacronias, especialmente analepses, mas muitas delas são funcionalmente justificadas, devido ao facto de a narrativa fluir ao longo de uma conversa, em que os esquecimentos e omissões são perfeitamente naturais, como natural se torna ter de os colmatar com recuos no tempo. Já a longa analepse relativa ao verão de 1802, em que Carlota e Gaudêncio se conheceram, amaram e foram separados por Duarte Augusto, terá como principal função reforçar a ideia da incorrigível prepotência do chefe da família que, trinta anos depois de ter provocado a desgraça da irmã, não muda de actuação em relação à filha.

Ao contrário do que se passa na narrativa encaixante, na novela, os factos diegéticos são muito mais balizados por referências cronológicas concretas, algumas correspondendo até a factos históricos de todos conhecidos (Primeira Invasão Francesa, Convenção de Évora Monte, Maria da Fonte, Patuleia), mas a combinação destas referências concretas com a imprecisão de muitas outras cria uma espécie de ambiguidade que nos levou a interrogarmo-nos acerca da verdadeira intenção dessa estratégia narrativa.

Se relativamente à narrativa encaixante não é possível localizar os factos diegéticos com muita precisão, tal facto não impede que a atmosfera epocal de finais do século XIX, inícios do século XX, seja verosimilmente reconstituída, o mesmo se passando na novela encaixada em que está presente uma cuidadosa reconstituição da cor local, relativamente a diversos momentos do século XIX, visível em referências a espaços domésticos, móveis e objectos de decoração, vias de comunicação e meios de transporte, moda e hábitos sociais, viagens e locais de destino, paisagens e ambientes urbanos que, a partir de outros textos, trazem até nós um passado ressuscitado. Mas a impressão de ambiguidade surgida em relação ao tempo volta a colocar-se agora em relação ao espaço, dado que, se por um lado parece estar presente a intenção de produzir a ilusão referencial, por outro desenham-se processos que

a debilitam, do que acaba por resultar uma espécie de abstractização do espaço e do tempo que faz com que os factos diegéticos pareçam ganhar uma transcendência que os intemporaliza.

O estudo do espaço permitiu ainda verificar como a obra, parecendo acreditar na reprodução mimética do real, problematiza, afinal, a questão da referência. De facto, da análise de alguns excertos descritivos, como o da botica de Filipe, pôde concluir-se que, contrariando a "ideologia da representação/expressão do sentido instituído", está presente a "produção de sentido" através da escrita, para usar as palavras de Jean Ricardou, e que a tentativa de descrever exaustivamente o real redunda não na ilusão referencial, mas na afirmação do texto como construção verbal. Em grande parte dos casos esta afirmação é reforçada formalmente, através do recurso insistente a processos retóricos como a enumeração, a aliteração e a assonância. Quanto aos excertos relativos aos locais sonhados (Vichy e Brasil) alertam, por seu lado, para a forte carga subjectiva subjacente a qualquer descrição (e a qualquer texto), problematizando desta forma, a referência. Como refere Linda Hutcheon, "o próprio termo *referente* implica que a «realidade» à qual nos referimos não é um dado, uma matéria bruta, mas sim «aquilo sobre o qual falamos». Em outras palavras, talvez por definição, o referente é uma entidade discursiva"[744].

Através das suas descrições, a obra pretende, assim, lembrar-nos que a escrita não imita o mundo, constrói dele diferentes versões, porventura mais " reais" que o próprio real..

Resta ainda apresentar as conclusões relativamente ao tratamento da matéria histórica inserida na obra, aspecto em que, como noutros já referidos, são bem visíveis os reflexos do pensamento contemporâneo.

Começando pelas questões epistemológicas, o romance faz-se eco da problematização da História, questionando, através da ironia e da paródia a fidedignidade das fontes documentais e testemunhais (veja-se a forma como, no capítulo 2, são tratados os desenhos da Casa, a Carta de Brasão de Armas de Nobreza e Fidalguia e os testamentos, bem como os testemunhos de Cipriano Aires e são levantadas dúvidas relativamente às pretensões de nobreza da família da Casa.). Confirma-se assim, não só a inserção e a importância da vertente histórica que a leitura do índice permitia adivinhar, como a forma de tratamento irónico dessa matéria, conforme indiciava, de forma subtil, a utilização da palavra "galhos" em vez de "ramos" no título do Capítulo 2, "Desenhos, Testamentos e Galhos Genealógicos". Inserção e subversão da História, atitude paradoxal, na linha do que Linda Hutcheon não se cansa de repetir como tipicamente pós-moderno.

O modo como o passado é reconstruído, à luz da experiência entretanto adquirida, recusando qualquer atitude passadista, é outra questão em que *A Casa* se afasta também

---

[744] HUTCHEON, Linda, *Poética do Pós-Modernismo*, p. 188

claramente da abordagem nostálgica do romance histórico tradicional. Essa perspectiva tem as suas consequências, visíveis sobretudo na contextualização histórica dos factos diegéticos narrados nos capítulos 12 a 15, relativos aos finais do século XVIII, inícios do século XIX, em que a presença dos ingleses em Portugal e os factos relativos à retirada da família real para o Brasil e à primeira invasão francesa surgem como pano de fundo e interagem com os factos diegéticos.

Assim, as pretensões imperialistas inglesas tornam-se o pretexto para que, através das vozes dos "ex-cêntricos" Badala e Gaudêncio, numa atitude inequivocamente política, (pós-moderna, segundo Hutcheon,) todo o tipo de imperialismo seja posto em causa.

Quanto ao embarque e à viagem da família real para o Brasil, embora os factos referenciáveis historicamente correspondam com bastante rigor ao consignado nas fontes consultadas, já no que diz respeito à sua interpretação, a duplicidade de pontos de vista sobre a retirada para a colónia, processo narrativo a que Elisabeth Wesseling chama "multiple focalization", põe em causa a intocabilidade da versão da História dos vencedores. Em *A Casa*, esta surge em confronto com uma outra, a dos representantes dos vencidos, redundando no que Carlos Reis designa como "trivialização" das acções das figuras históricas: à versão oficial do sacrifício heróico da retirada dos reis, transmitida por Inácio, opõe-se a da fuga apavorada e egoísta, veiculada por Badala. No que às personagens referenciais diz respeito, está presente uma forma de tratamento que, de certa maneira, se pode comparar à ambiguidade com que o tempo e o espaço são tratados. Relativamente à família real, por exemplo, e contrariamente às fontes consultadas, em que se referem os nomes da princesa D. Carlota, da Infanta D. Maria Ana ou de D. Pedro da Alcântara, o romance limita-se à indicação dos títulos nobiliárquicos, aludindo também à "rainha doida", o que faz com que, embora "reconhecendo" as personalidades históricas em questão, o leitor consiga, de certa forma, intemporalizando os acontecimentos, proceder à transposição para o presente.

Processo semelhante ocorre relativamente às personalidades ligadas ao terceiro grupo de factos históricos acima referidos - a primeira invasão francesa – surgindo estas apenas referidas através da alcunha, do título do posto ocupado, do nome deturpado ou do traço emblemático. Apresentada como pano de fundo da diegese, desta feita situada entre finais de 1807 e Agosto de 1808, altura em que, das cinco meninas da Casa, apenas existiam as duas mais velhas e o pai decidiu preparar a resistência contra as eventuais investidas dos franceses, a invasão propicia o relato em duas versões, uma de Duarte Augusto e outra da criada Badala, de um episódio ficcional, mas verosimilmente (re)construído, surgido com o intuito de reforçar a chamada de atenção para a subjectividade inerente a qualquer texto, mesmo aos históricos, aos quais tradicionalmente é reconhecida objectividade, dessa forma instaurando a suspeita relativamente ao seu conteúdo.

Quanto à escolha do momento histórico da primeira invasão, ela não foi de forma alguma aleatória, porque se, por um lado, proporciona uma clara tomada de posição contra os

invasores, por outro, nela não deixará de ter pesado a ideia do papel desses dramáticos acontecimentos no despertar da consciência nacional para a necessidade de transformação do *status quo*. Ao longo da ficção figuram páginas em que os acontecimentos são verosimilmente reconstituídos, como é o caso do relato acima referido (em duas versões) das providências de Duarte Augusto para se defender de um possível assalto dos franceses, ou então "transportados", com adaptações, de fontes textuais consultadas (textos de Raul Brandão ou José Acúrsio das Neves, por exemplo), dando origem a narrativas como as referentes às violências ocorridas em casa do marquês de Vila Rosa e noutros locais (palácios, igrejas e conventos) e ao clima vivido na capital ocupada, com destaque para o contraste entre o fausto dos ocupantes e a miséria dos ocupados. Nestas transparece sempre a simpatia pelo mais fraco, vítima de opressão e de exploração, quer elas venham de um qualquer "el-rei" Junot, quer de uma família real em fuga, deixando o povo sem dinheiro e sem armas para lutar contra o invasor. Relativamente ao tratamento dos factos históricos, observámos ainda a propositada adulteração de um dado, a alusão, em determinado momento, ao embarque dos reis na Ericeira (em vez de Belém), misturando dois factos históricos ocorridos à distância de um século, e sugerimos explicações para tal ocorrência. Igualmente interpretámos a intromissão de uma personagem ficcional, Filipe, num facto histórico, o tratado de Fontainebleau, evocado à distância de vinte e sete anos, através de uma visão de Duarte Augusto, em que os factos surgem, em alguns aspectos, "desviados" do que os registos históricos consignam, como o meio encontrado pela ficção para, através da identificação dos propósitos dessa personagem com os das personalidades históricas, cujo comportamento é ironicamente desmistificado, criticar todos os usurpadores.

Torna-se assim evidente, mais uma vez, o efeito pragmático e actual de *A Casa da Cabeça de Cavalo*, um romance que, embora diegeticamente centrado no passado, pretende ter voz na História, intervindo no presente e apontando para o futuro. E nessa qualidade se aproximará de novo do Pós-Modernismo cuja imagem de indiferenciação axiológica não é, afinal, reconhecida unanimemente, como lembra Maria Alzira Seixo:

> (...) nem todos os historiadores e teóricos da literatura concordam em limitar ao indiferentismo a relação da sensibilidade pós-moderna com o social e o político. Certos modos mais salientes do romance pós-moderno remetem simultaneamente para a auto-reflexividade e para a tomada de posição junto do terreno social.[745]

Mas, como referimos na Introdução, a questão da inserção da obra numa corrente literária, seja ela qual for, afigura-se-nos secundária. Mais importante parece-nos ter sido o trabalho da sua desmontagem, no sentido de descobrirmos de onde surge o fascínio que invade

---

[745] SEIXO, Maria Alzira, «Narrativa e Ficção – Problemas de Tempo e Espaço na Literatura Europeia do Pós-Modernismo», *Colóquio – Letras*, nº 134, Outubro-Dezembro, 1994, p. 111

o leitor quando comparece ao encontro que ela lhe marca. E julgamos ter achado a chave: para além da paixão pela arte ficcional e do talento sempre inquieto com que a pratica, Teolinda Gersão sabe que os livros só poderão ser encontros com os leitores, se reflectirem encontros anteriores dos seus autores com aqueles que os cercam, seus companheiros na vida, que é "um tecido de mil coisas". O que Teolinda Gersão fez em *A Casa da Cabeça de Cavalo*, como no resto da sua obra, foi desfiar o tecido variegado da vida (do qual fazem parte, recorde-se, muitos outros livros) e voltar a tecer, criativamente, as múltiplas histórias do texto.

A nós, ao longo do encontro com *A Casa*, coube-nos destecer o texto, em busca dos sentidos que ele guarda, na sua qualidade de "história da revelação de estar vivo". E seria ingratidão terminarmos sem dizer, preto no branco, que o encontro nos tocou fundo e que *A Casa da Cabeça de Cavalo* nunca mais vai sair da nossa vida. É que ela tem uma vantagem sobre outras casas da nossa infância e juventude que ainda estão lá, mas já não são nossas: esta está sempre lá, pode-se até levar connosco e nela entrar a qualquer momento, sem pedir licença a ninguém. Vai haver, de certeza, visitas frequentes. Para matar saudades.

BIBLIOGRAFIA

BIBLIOGRAFIA ACTIVA

GERSÃO, Teolinda,

O Silêncio,
1ª e 2ª ed., Lisboa, Livraria Bertrand, 1981
3ª ed., Lisboa, O Jornal, 1984
4ªed. Lisboa, Publicações Dom Quixote, 1995

«Mulher Dormindo» (Conto),
Colóquio-Letras, nº 61, Maio de 1981, pp. 42-44

Paisagem com Mulher e Mar ao Fundo,
1ª e 2ª ed., Lisboa, O Jornal, 1982
3ª ed., Lisboa, O Jornal, 1985
4ª ed., Lisboa, Publicações Dom Quixote, 1996

Os Guarda-Chuvas Cintilantes, Diário,
Lisboa, O Jornal, 1984

O Cavalo de Sol,
Lisboa, Publicações Dom Quixote, 1989

A Casa da Cabeça de Cavalo,
1ª ed., Lisboa, Publicações Dom Quixote, 1995
2ª ed., Lisboa, Publicações Dom Quixote, 1996

A Árvore das Palavras,
Lisboa, Publicações Dom Quixote, 1997

Os Teclados,
Lisboa, Publicações Dom Quixote, 1999

Os Anjos,
Lisboa, Publicações Dom Quixote, 2000

BIBLIOGRAFIA PASSIVA

ALVES, Clara Ferreira, «Teolinda Gersão», entrevista publicada no *Jornal de Letras*, nº 34, 1982, pp. 8-9

BERRINI, Beatriz, «Carta para Teolinda. A propósito de *Os Guarda-Chuvas Cintilantes*», *Jornal de Letras*, nº 103, 1984, p. 5

Biblos, Enciclopédia Verbo das Literaturas de Língua Portuguesa, Lisboa/ S. Paulo, 1977, vol. 2, pp. 820-821

BRITO, Casimiro de, «Teolinda Gersão, *Os Guarda-Chuvas Cintilantes*», *Colóquio-Letras*, nº 89, Janeiro de 1985, pp. 93-94

COELHO, Eduardo Prado,
«A Seda do Lenço (sobre *O Silêncio* de Teolinda Gersão)», *A Mecânica dos Fluidos- literatura, cinema, teoria*, Lisboa, Imprensa Nacional - Casa da Moeda, 1984, pp. 91-100
«Os Degraus da Morte», *Público*, Suplemento *Leituras & Sons*, 15 de Junho de 1996, p. 12
«Se É Bom Observador», *Público*, Suplemento *Leituras*, 29 de Abril de 2000, p.8

COSTA, Linda Santos,
« *"A Casa da Cabeça de Cavalo", de Teolinda Gersão.* O Cavalo do Tempo.», *Público*, 6 de Janeiro de 1996
« *"A Árvore das Palavras", de Teolinda Gersão.* "Ser as coisas era fácil"», *Público*, Suplemento *Leituras & Sons*, 22 de Março de 1997, p. 8
«A Música das Palavras», *Público*, Suplemento *Leituras*, 5 de Junho 1999, p. 5
«Angelus Novus», *Público*, Suplemento *Leituras*, 1 de Abril de 2000, p. 3

DIAS, Maria Heloisa Martins, «Teolinda Gersão – Uma Voz Expressiva da Ficção Portuguesa Contemporânea», *Letras e Letras*, nº 60, 4 de Dezembro de 1991

DIOGO, Ana Teresa, «Teolinda Gersão. O CAVALO DE SOL». *Colóquio- Letras*, nº 121/122, Dezembro 1991, pp. 258-259

FERNANDES, Elena, «Teolinda Gersão: A memória do tempo», entrevista publicada no *Jornal de Letras* nº 671, 3 de Julho de 1996

FRIAS, Joana Matos, *A Memória como Ficção da Verdade: Recordar o Imaginado em "A Casa da Cabeça de Cavalo" de Teolinda Gersão,* (dact.) trabalho apresentado no Seminário O Romance Histórico em Portugal e no Brasil, do Mestrado de Estudos Portugueses e Brasileiros da Faculdade de Letras do Porto, Julho de 1996

HORTA, Maria Teresa, Entrevista a Teolinda Gersão, *Ler, Livros e Leitores*, nº 40, Outono/Inverno, 1997/98

KAUFMAN, Helena, *Ficção Histórica Portuguesa do Pós-Revolução*, versão policopiada, em português, da Tese de Doutoramento apresentada à University of Wisconsin-Madison, 1991, cap. II, pp. 98-102

KONG-DUMAS, Catherine, «Teolinda Gersão. *Paisagem com Mulher e Mar ao Fundo*», *Colóquio-Letras*, nº 73, Maio de 1983, pp.78-80

LEPECKI, Maria Lúcia,
«*O Cavalo de Sol*. O Amor Impossível Contado em Romance», *Diário de Notícias*, Revista de Livros, 22 de Abril de 1990
«Duas Personagens à Boca do Palco», *Diário de Notícias*, Revista de Livros, 29 de Abril de 1990

LUCAS Fábio, «Teolinda Gersão. Música das Esferas», *Jornal de Letras*, nº 757, 6 de Outubro de 1999, p. 21

MACHADO, Álvaro Manuel (org. e dir.), *Dicionário de Literatura Portuguesa*, Lisboa, Edições Presença, 1996, pp. 220-221

MAGALHÃES, Isabel Allegro de,
O tempo das Mulheres, Lisboa, Imprensa Nacional - Casa da Moeda, 1987, pp. 387-460
«Universos de permanência e de utopia na ficção portuguesa contemporânea. Dois exemplos» e «A violência nas palavras: notas sobre o masculino e o feminino na linguagem», *O Sexo dos Textos*, Lisboa, Editorial Caminho, 1995, pp. 67-80 e 113-120

MARQUES, Carlos Vaz, «Teolinda Gersão no Ciclo do Cavalo», entrevista publicada no *Jornal de Letras* de 28 de Novembro 1989, pp.16-17

MARINHO, Maria de Fátima,
O Romance Histórico em Portugal, Porto, Campo das Letras, 1999, cap. 4, pp. 291-292

MARTINHO, Fernando, J. B. , «Teolinda Gersão – Contadora de histórias», *Jornal de Letras* nº 661, 14 de Fevereiro 1996. Texto posteriormente publicado por SILVEIRA, Jorge Fernandes, (org.), *Escrever a Casa Portuguesa*, Belo Horizonte, Editora U.F.M.G., 1999, pp. 213-217, com o título «Os Habitantes Invisíveis da Casa. Introdução à Leitura de *A Casa da Cabeça de Cavalo*, de Teolinda Gersão»

MEDINA, Cremilda de Araújo, *Viagem à Literatura Portuguesa Contemporânea*, Rio de Janeiro, Nórdica, 1983, pp. 451-456

MORÃO, Paula, «O Brando Mover d' "O Silêncio"», *Viagens na Terra das Palavras. Ensaios sobre Literatura Portuguesa*, Lisboa, Edições Cosmos, 1993, pp.109-111

OLIVEIRA, Cristina Cordeiro, «Teolinda Gersão. *O Silêncio*», *Colóquio-Letras*, nº 65, Janeiro de 1982, pp. 81-83

ORNELAS, José N. , «Subversão da topografia cultural do patriarcado em *O Cavalo de Sol* de Teolinda Gersão», *Discursos – estudos de língua e cultura portuguesa*, nº 5, Universidade Aberta, 1993

PEDROSA, Inês, «Teolinda Gersão: Interessa-me Captar o Inconsciente em Relâmpagos», entrevista publicada no *Jornal de Letras*, nº 103, 1984, p. 4

REIS, Carlos, «Teolinda Gersão. Inscrição ficcional de África», *Jornal de Letras*, 7 de Maio de 1997, p. 22-23

RITA, Annabela,
«Na Casa de Teolinda», *Vária Escrita*, nº 5, Sintra, 1998, pp. 201-211
«De Casas...», *Sol XXI, Revista Literária*, nº 27, Dezembro 1998, pp. 100-103

ROCHA, Rui, «Em África como num Poço», *Expresso*, Cartaz, 15 de Março 1997, p. 20

SEIXO, Maria Alzira,
«Os Guarda-Chuvas Cintilantes de Teolinda Gersão», *A Palavra do Romance. Ensaios de Genologia e Análise*, Lisboa, Livros Horizonte, 1986, pp. 237-241
«Teolinda Gersão. Jogos nostálgicos do tempo e do lugar»", *Jornal de Letras*, 17 de Julho de 1996, p. 22

SILVA, Rodrigues da,
«"A Árvore das Palavras". África, adeus», *Jornal de Letras*, nº 690, 26 de Março de 1997
«*Os Teclados*, de Teolinda Gersão. Um anjo no trapézio», *Jornal de Letras*, nº 748, 2 de Junho de 1999, p. 25
«Teolinda Gersão. O elixir do amor», *Jornal de Letras*, nº 770, 5 de Abril de 2000, p. 23

SOUSA, Inês Maria Alves de, *Teolinda Gersão: O Processo de uma Escrita*, Dissertação de Mestrado, apresentada na Faculdade de Letras da Universidade do Porto, (dact.), 1988

VENÂNCIO, Fernando, «A hora dos fantasmas», *Jornal de Letras* nº 671, 3 de Julho de 1996, p. 24

CONSULTAS efectuadas na INTERNET

<http://www.citi.pt/cultura/literatura/romance/gersao/teolinda.html>
<http://www.mulheres-ps20.ipp.pt/Teol-Gersao.htm>

BIBLIOGRAFIA CRÍTICA

ALLENDE, Isabel, *Afrodite. Histórias, Receitas e Outros Afrodisíacos*, Lisboa, Difel, 1998

AMORIM, Francisco Gomes de, *Cantos Matutinos*, 3ª ed., Porto e Braga, Livraria Internacional de Ernesto Chardron e Eugénio Chardron, 1874

BAL, Mieke, *Narratologie*, Paris, Ed. Klincksieck, 1977

BARTHES, Roland,
«O Efeito de Real», *Literatura e Realidade*, TODOROV, Tzvetan (apres.) Lisboa, Publicações Dom Quixote, 1984, p. 87-97
«A morte do autor», *O Rumor da Língua*, Lisboa, Edições Setenta, 1987, pp. 49-53

BLANCHOT, Maurice, *Le livre à venir*, Paris, Gallimard, 1959

BLOCH, Henriette *et alii* (dir.), *Grand Dictionnaire de la Psychologie*, Paris, Larousse, 1991

BOURNEUF, Roland e OUELLET, Réal, *O Universo do Romance*, Coimbra, Livraria Almedina, 1976

BUESCU, Helena Carvalhão, *Incidências do Olhar: Percepção e Representação*, Lisboa, Editorial Caminho, 1990

CABRAL, Maria Manuela,
A História como Memória em «A Costa dos Murmúrios» de Lídia Jorge, Dissertação de Mestrado apresentada na Faculdade de Letras da Universidade do Porto, (dact.) 1996, esp. pp. 34-51
«*A Torre da Barbela* - Espaço Mítico da Identidade Portuguesa», pp. 271-299 de SILVEIRA, Jorge Fernando (org.), *Escrever a Casa Portuguesa*, Belo Horizonte, Editora U.F.M.G. , 1999

CIXOUS, Hélène and CLEMENT, Catherine, «Sorties: Out and Out: Attacks / Ways Out / Forays» , *The Newly Born Woman*, (Translation by Betsy Wing), Manchester, Manchester University Press, 1986

COELHO, Eduardo Prado,
A Mecânica dos Fluidos- literatura, cinema, teoria, Lisboa, Imprensa Nacional - Casa da Moeda, 1984, especialmente pp. 295-305

COMPAGNON, Antoine
Les Cinq Paradoxes de la Modernité, Paris, Seuil, 1990
«D'Une Fin de Siècle à l'Autre», *Dedalus - Revista Portuguesa de Literatura Comparada*, nº 1, Dezembro 1991, pp.367 - 376

DÄLLENBACH, Lucien, *Le Récit Spéculaire. Essai sur la Mise en Abyme*, Paris, Seuil, 1977

Dedalus - Revista Portuguesa de Literatura Comparada, Edições Cosmos, nº 6, 1996

DIDIER, Béatrice,
L'écriture-femme, Paris, Presses Universitaires de France, 1981
(dir), *Dictionnaire Universel des Littératures*, Paris, P.U. F., 1994

DIONÍSIO, Eduarda *et alii*, *Textos em Situação – 3. Os Românticos*, Lisboa, Gradiva, 1982

Discursos – estudos de língua e cultura portuguesa, nº 5 (Discursos Femininos), Universidade Aberta, Outubro 1993

DUBY, Georges *et alii*, *História e Nova História*, 3ª ed., Lisboa, Editorial Teorema, 1994, pp. 5-21 e 87-96

ECO, Umberto, *Porquê «O Nome da Rosa»?*, Lisboa, DIFEL, 1991

EMINESCU, Roxana, *Novas coordenadas do romance português*, Lisboa, Biblioteca Breve, 1983

FLAUBERT, G., *Madame Bovary*, Paris, Le Livre de Poche, 1972

FOKKEMA, Douwe,
História Literária, Modernismo e Pós-Modernismo, Lisboa, Vega, s.d.
«How to decide whether Memorial do Convento by José Saramago is or is not a postmodernist novel?», *Dedalus, Revista Portuguesa de Literatura Comparada*, nº 1, Dezembro de 1991, pp. 293-301
«Empirical Questions about Symbolic Worlds: a Reflection on Potential Interpretations of José Cardoso Pires, *Ballad of Dog's Beach* (1982)», *Dedalus, Revista Portuguesa de Literatura Comparada*, nº 2, Dezembro de 1992, pp.59-66

FOUCAULT, Michel, *O que é um autor?* Lisboa, Vega, 1992

FOWLES, John, *A Amante do Tenente Francês*, (trad. Paula Vitória Silva), 2ª ed., Lisboa, Editorial Presença, 1988

GENETTE, Gérard ,
Figures II, Paris, Seuil, 1969
Figures III, Paris, Seuil, 1972

GOFF, Jacques le *et alii*, *A Nova História*, Lisboa, Edições 70, 1991

HAMON, Philippe, «O Que É uma Descrição?» e «Para um Estatuto Semiológico da Personagem», *Categorias da Narrativa*, 2ª ed. , Colecção Práticas de Leitura, SEIXO, Maria Alzira (dir.), Lisboa, Arcádia, 1977, pp. 61-112

HRUSHOUSKI, Benjamin,, «Présentation et représentation dans la fiction littéraire», *Littérature* nº 57, février 1985, pp. 6-16

HUTCHEON, Linda,
«Modes et formes du narcissisme littéraire», *Poétique*, nº 29, février 1977, p. 90 – 106
Poética do Pós- Modernismo, tradução de Ricardo Cruz, Rio de Janeiro, Imago Editora, 1991

KAUFMAN, Helena, *Ficção Histórica Portuguesa do Pós-Revolução*, versão policopiada, em português, da Tese de Doutoramento apresentada à University of Wisconsin-Madison, 1991

LACAN, Jacques, «Dieu et la Jouissance de la Femme», *Le Séminaire de Jacques Lacan*, Texte établi par Jacques-Alain Miller, "Livre XX, Encore", Paris, Seuil, 1975, pp. 61-71

LYOTARD, Jean-François,
A Condição Pós-Moderna, Lisboa, Gradiva, 1989
O Pós-Moderno Explicado às Crianças, 2ª ed., Lisboa, Publicações Dom Quixote, 1993

MACEDO, Ana Gabriela, «Angela Carter e o «Processo de Descolonização da Linguagem e do Pensamento», *Dedalus - Revista Portuguesa de Literatura Comparada*, nº 6, 1996

MACHADO, Álvaro Manuel (org. e dir.), *Dicionário de Literatura Portuguesa*, Lisboa, Edições Presença, 1996

MAGALHÃES, Isabel Allegro de,
O tempo das Mulheres, Lisboa, Imprensa Nacional - Casa da Moeda, 1987
O Sexo dos Textos, Lisboa, Editorial Caminho, 1995

MAKARYK, Irena R. (ed. e comp.), *Encyclopedia of Contemporary Literary Theory. Approaches, Scholars, Terms*, Toronto Buffalo London, University of Toronto Press, 1993

MARDONES, José María, «El Neo-Conservadurismo de los Posmodernos», VATTIMO, G. y otros, *En torno a la Posmodernidad*, Barcelona, Anthropos, 1991, pp. 21-40

MARINHO, Maria de Fátima,
«Reescrever a História», *Revista da Faculdade de Letras "LÍNGUAS E LITERATURAS"*, Porto, vol. XII, 1995, pp. 189-219
«O Sentido da História em Mário de Carvalho», *Revista da Faculdade de Letras "LÍNGUAS E LITERATURAS"*, Porto, vol. XIII, 1996, pp. 257-267
O Romance Histórico em Portugal, Porto, Campo das Letras, 1999
«A especificidade do discurso em "El- Rei Junot" de Raul Brandão», Actas do Colóquio *"Ao Encontro de Raul Brandão"*, org. Centro Regional do Porto da Universidade Católica Portuguesa, Porto, Lello Editores, 2000, pp. 267-275

MARTINHO, Fernando, J. B. , «Teolinda Gersão – Contadora de histórias», *Jornal de Letras* nº 661, 14 de Fevereiro 1996. Texto posteriormente publicado por SILVEIRA, Jorge Fernandes, (org.), *Escrever a Casa Portuguesa*, Belo Horizonte, Editora U.F.M.G., 1999, pp. 213-217, com o título «Os Habitantes Invisíveis da Casa. Introdução à Leitura de *A Casa da Cabeça de Cavalo*, de Teolinda Gersão»

MATTOSO, José (dir.), *História de Portugal*, Lisboa, Círculo de Leitores, 1993, Quinto Volume

MEDINA, João, *Eça de Queiroz e a geração de 70*, Lisboa, Moraes Editores, 1980

MOI, Toril, *Teoría literaria feminista*, Madrid, Ed. Cátedra, 1988

MOLINO, Jean, «Logiques de la Description», *Poétique* nº 91, septembre 1992, pp. 363-382

MOUSSEAU, Jacques e MOREAU, Pierre-François, *Dicionário do Inconsciente*, Lisboa / S. Paulo, Verbo, 1984

PAVEL, Thomas, *Univers da la Fiction*, Paris, Editions. du Seuil, 1986

PENNAC, Daniel, *Como um Romance*, 4ª ed. Porto, Ed. Asa, 1994

QUEIRÓS, Eça de, *Os Maias*, Lisboa, Edições "Livros do Brasil", s.d.

REBELO, Luís de Sousa, «A consciência da história na ficção de José Saramago», *Vértice*, nº 52, II série, Jan-Fev. 1993, pp. 29-37

REIS, Carlos,
Técnicas de Análise Textual, 2ª ed. rev. e aum., Coimbra, Livraria Almedina, 1978
«Memorial do Convento ou a Emergência da História», *Revista Crítica de Ciências Sociais*, nº 18/19/20, Fevereiro de 1986, pp. 91-103
«Fait Historique et Référence Fictionnelle", *Dedalus, Revista Portuguesa de Literatura Comparada*, nº 2, Dezembro de 1992, pp. 141-147

REIS, Carlos e LOPES, Ana Maria, *Dicionário de Narratologia*, Coimbra, Almedina, 1987

RICARDOU, Jean
Problèmes du Nouveau Roman, Paris, Editions du Seuil, 1967
Nouveaux Problèmes du Roman, Paris, Editions du Seuil, 1978

SANTOS, Boaventura de Sousa, *Pela Mão de Alice. O Social e o Político na Pós-Modernidade*, 5ª ed. , Lisboa, Edições Afrontamento, 1996

SARAIVA, António José, «Algumas Feições Persistentes da Personalidade Cultural Portuguesa», *A Cultura em Portugal*, vol. I, Gradiva, Lisboa 1994, pp. 75-107

SARAIVA, José Hermano e GUERRA, Maria Luísa, *Diário da História de Portugal*, Lisboa, Difusão Cultural, 1998, pp. 340-348

SARRAUTE, Nathalie, *L'ère du soupçon*, Paris, Editions Gallimard, Col. Folio / Essais, 1987

SCHOLES, Robert, «Métarécits», *Poétique*, nº 7, 1971, pp. 402-412

SEIXO, Maria Alzira,
A Palavra do Romance. Ensaios de Genologia e Análise, Lisboa, Livros Horizonte, 1986
«Modernités Insaisissables – Remarques sur la Fiction Portugaise Contemporaine», *Dedalus, Revista Portuguesa de Literatura Comparada*, nº 1, Dezembro de 1991, pp. 303 – 313
«Le Fait de la Fiction en Littérature – Ricardo Reis et Pessoa chez Saramago», *Dedalus, Revista Portuguesa de Literatura Comparada*, nº 2, Dezembro de 1992, pp. 85-93
«Narrativa e Ficção – Problemas de Tempo e Espaço na Literatura Europeia do Pós-Modernismo», *Colóquio – Letras*, nº 134, Outubro - Dezembro 1994, pp.101-114
«Vergílio Ferreira, os Modernos, os Pós-modernos e a Questão das Dominantes. A propósito de "Na tua Face"» *in* Referências Bibliográficas, *Colóquio – Letras*, nº 134, Outubro - Dezembro 1994, pp. 121 - 126
«O Fantástico da História ou as Vacilações da Representação», *Lugares da Ficção em José Saramago*, Lisboa, Imprensa Nacional - Casa da Moeda, 1999, pp. 51-60

SILVA, Teresa Cristina Cerdeira da, «O Quinto Evangelista ou da Tigela ao Graal», *Vértice*, nº 52, II série, Jan-Fev. 1993, pp. 17-21

SMART, Barry, *A Pós-Modernidade*, Lisboa, Publicações Europa-América, 1993

TADIE, Jean-Yves, *O Romance no Século XX*, Lisboa, Publicações Dom Quixote, 1992

TODOROV, Tzvetan,
Introduction à la Littérature Fantastique, Paris, Editions du Seuil, 1970
Poética, Lisboa, Ed. Teorema, s.d.

URDANIBIA, Iñaqui, «Lo Narrativo en la Posmodernidad», VATTIMO, G. y otros, *En torno a la Posmodernidad*, Barcelona, Anthropos, 1991, pp. 41-75

VATTIMO, Gianni,
O Fim da Modernidade, Niilismo e Hermenêutica na Cultura Pós-Moderna, Lisboa , Editorial Presença, 1987
«Posmodernidad: Una Sociedad transparente?», VATTIMO, G. y otros, *En torno a la Posmodernidad*, Barcelona, Anthropos, 1991, pp. 9-19

VICENTE, António Pedro, «José Accursio das Neves- Panfletário antinapoleónico», *Ler História*, nº 17, Edições Teorema, 1989

WAUGH, Patricia, *Metafiction. The Theory and Practice of Self-Conscious Fiction*, London and New York, Routledge, 1993

WESSELING, Elisabeth, *Writing History as a Prophet - Postmodernist Innovations of the Historical Novel*, Amsterdam/ Philadelphia, John Benjamins Publishing Company, 1991

WRIGHT, Elizabeth (Ed.), *Feminism and Psychoanalysis. A Critical Dictionary*, Oxford and Massachusetts, Blackwell Publishers, 1992

ERRATA

Onde se lê	Leia-se
p. 15, l. 5 Iñaki Urdanibia. aponta	Iñaki Urdanibia aponta
l. 6 não poderá de deixar	não poderá deixar
p. 23, l. 3 hetrogeneidade	heterogeneidade
p. 29, l. 8 associadas	associados
p. 46, l. 3 Segunda	segunda
p. 50, nota 109 *C.C.C.*, p. 37	TODOROV,TZVETAN, *op. cit.*, p. 37
p. 51, nota 110 *C.C.C.*, p. 38	TODOROV,TZVETAN, *op. cit.*, p. 38
p. 53, nota 116 *C.C.C.*, p. 59	TODOROV,TZVETAN, *op. cit.*, p. 59
nota 117 *C.C.C.*, p. 88	TODOROV,TZVETAN, *op. cit.*, p. 88
p. 76, l. 23 intrusão narrativa	intrusão na narrativa
p. 113, nota 299 satifeita	satisfeita
p. 162, nota 474 *idem*, p. 414	*Técnicas de Análise Textual*, 2ª ed. revista e aum., Coimbra, Livraria Almedina, 1978, p. 414
p. 180, l. 32 confecciondas	confeccionadas
p. 207, l. 10 Mieke Bal, em *Narratologie*,	Mieke Bal, na III Parte de *Narratologie* , intitulada «Descriptions»,
p. 243, últ. l. objectos	objetos