

PONTIFÍCIA UNIVERSIDADE CATÓLICA DE MINAS GERAIS
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM LETRAS
MESTRADO EM LITERATURAS DE LÍNGUA PORTUGUESA

**O DESNUDAMENTO FICCIONAL EM *A CASA DA CABEÇA DE CAVALO* E
A ÁRVORE DAS PALAVRAS, DE TEOLINDA GERSÃO**

MARIA CAROLINA FALCÃO DUARTE

BELO HORIZONTE

2009

MARIA CAROLINA FALCÃO DUARTE

**O DESNUDAMENTO FICCIONAL EM *A CASA DA CABEÇA DE CAVALO* E
A ÁRVORE DAS PALAVRAS, DE TEOLINDA GERSÃO**

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Letras da Pontifícia Universidade Católica de Minas Gerais, como requisito parcial para obtenção do título de Mestre em Literaturas de Língua Portuguesa.

Belo Horizonte

2009

FICHA CATALOGRÁFICA

Elaborada pela Biblioteca da Pontifícia Universidade Católica de Minas Gerais

Duarte, Maria Carolina Falcão
G381c.Yd O desnudameto ficcional em *A casa da cabeça de cavalo e A árvore das palavras*, de Teolinda Gersão/ Maria Carolina Falcão Duarte. - Belo Horizonte, 2009.
97 f.

Orientador: Lélia Maria Parreira Duarte.
Dissertação (mestrado) – Pontifícia Universidade Católica de Minas Gerais. Programa de Pós-Graduação em Letras.
Bibliografia.

1. Gersão, Teolinda. A casa da cabeça de cabeça – Crítica e interpretação.
2. Gersão, Teolinda. Árvore das palavras – Crítica e interpretação.
3. Literatura portuguesa – História e crítica. I. Duarte, Lélia Maria Parreira. II. Pontifícia Universidade Católica de Minas Gerais. Programa de Pós-Graduação em Letras. III. Título.

CDU: 869.0.09

Maria Carolina Falcão Duarte

O desnudamento ficcional em **A casa da cabeça de cavalo** e **A árvore das palavras**

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Letras da Pontifícia Universidade Católica de Minas Gerais, como requisito parcial para obtenção do título de Mestre em Literaturas de Língua Portuguesa.

Profa. Dra. Luci Ruas (UFRJ)

Profa. Dra. Suely Maria de Paula e Silva Lobo

Profa. Dra. Lélia Maria Parreira Duarte (orientadora)

Belo Horizonte, 19 de junho de 2009.

Ao Caetaninho

Meu amor

Abre a porta para a noite passar

E olha o sol da manhã

Olha a chuva, olha o sol

Olha o dia a lançar serpentinas

Serpentinas pelo céu

(...)

Imagina

Imagina

(Imagina, Chico Buarque)

AGRADECIMENTOS

A CAPES, pela bolsa de estudos.

A minha orientadora, pela paciência e amizade.

Ao Gustavo, pela ajuda companheira.

Ao meu pai, pela força.

A minha mãe e a minha irmã, pela graça de viver.

E aos meus queridos avós, Vovó Lola e Vovô Leão, pela presença tão incentivadora e carinhosa em minha vida.

(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.)

Os guarda-chuvas cintilantes, Teolinda Gersão

RESUMO

Esta dissertação realizou um estudo comparativo entre os romances **A casa da cabeça de cavalo** e **A árvore das palavras**, da escritora portuguesa Teolinda Gersão, tendo como norteador teórico principal a obra **O fictício e o imaginário – perspectivas de uma antropologia literária**, de Wolfgang Iser. Seu objetivo foi analisar como a relação entre real e imaginário presente nas obras contribui para o desnudamento ficcional – conceito desenvolvido por Iser que permite identificar elementos que denunciam a consciência da ficcionalidade no próprio texto. A análise comparada das obras permitiu perceber como cada uma exibe o seu caráter de ficção, ainda que propondo formas diferentes de jogar com a instabilidade dos limites entre real e imaginário.

Palavras-chave: desnudamento ficcional. Teolinda Gersão. Wolfgang Iser.

ABSTRACT

This dissertation consists of a comparative study between Portuguese novelist Teolinda Gersão's novels **A casa da cabeça de cavalo** and **A árvore das palavras**, based on Wolfgang Iser's *O imaginário* as its main theoretical frame. The analysis focuses on how the relation between the real and the imaginary present in those novels contributes to the fictional denuding – a concept, developed by Iser, that allows identifying elements that denounce the awareness of fictionality in the text itself. The compared analysis of the novels pointed out how each one displays its nature as fiction, though proposing different forms of playing with the instability of the boundaries between the real and the imaginary.

Key-words: fictional denuding. Teolinda Gersão. Wolfgang Iser.

SUMÁRIO

<i>1 UNIVERSOS FICCIONAIS DE TEOLINDA GERSÃO</i>	10
1.1 Breve biografia	10
1.2 Seus temas e questões	10
1.3 Projeção crítica: escrita feminina, memória, história e estórias	11
2 O IMAGINÁRIO EM TEOLINDA GERSÃO: UMA HIPÓTESE	16
2.1 O imaginário em <i>Os anjos</i>	16
2.2 Imaginário em teoria	18
2.3 As várias formas do imaginário em Teolinda Gersão	19
3 O DESNUDAMENTO FICCIONAL	22
3.1 O imaginário e o fictício de Wolfgang Iser	22
3.2 A antropologia literária	24
3.3 O desnudamento ficcional	27
3.4 O leitor e a obra	29
3.5 Contribuições da antropologia literária	30
4 A CASA DA CABEÇA DE CAVALO E A ÁRVORE DAS PALAVRAS EM ANÁLISE	31
4.1 <i>A casa da cabeça de cavalo: reinventar memórias</i>	31
4.1.1 <i>Imaginários entrelaçados</i>	42
4.2 <i>A árvore das palavras: política e/ou imaginário?</i>	53
4.2.1 <i>Imaginários entrecortados</i>	58
4.2.2 <i>O imaginário como um jogo de escrita</i>	68
5 O DESNUDAMENTO FICCIONAL EM A CASA DA CABEÇA DE CAVALO E A ÁRVORE DAS PALAVRAS	79
REFERÊNCIAS	89

1 UNIVERSOS FICCIONAIS DE TEOLINDA GERSÃO

1.1 Breve biografia

Teolinda Gersão nasceu em Coimbra, em 1940. Até 2007, teve treze livros publicados, seis deles traduzidos para diversas línguas, como o francês, o inglês e o alemão, e cinco deles premiados. Suas obras são muito estudadas não só em Portugal, mas em vários outros países da Europa e no Brasil, além de ser, a escritora, citada em diversos dicionários literários em língua portuguesa, francesa e alemã. A produção acadêmica a respeito de sua obra começa a se desenvolver logo após o lançamento de seu premiado romance de estreia **O silêncio**, de 1981, sendo constante até hoje. Tal produção aborda temas diversos, como o universo feminino, morte e vida, identidade, musicalidade – em especial na premiada narrativa **Os teclados** (1981) –, questões históricas e memorialísticas, a relação fala e silêncio, a arte de narrar histórias, os processos de escrita e ficcionalidade, a palavra e o fazer literário, além de serem estabelecidas relações entre a sua obra e a de outras importantes escritoras portuguesas e brasileiras como Clarice Lispector, Lygia Fagundes Teles, Agustina Bessa-Luís e Lídia Jorge.

1.2 Seus temas e questões

Teolinda Gersão é considerada uma importante escritora da atualidade. Em cada conto ou romance seus, depara-se com universos diferentes que se entrecruzam, construindo tramas narrativas repletas de ambiguidades e questionamentos. É interessante como a escritora desconstrói toda a expectativa de serem encontradas em suas obras personagens prontas, narrativas lineares e narradores confiáveis. As entidades do romance (sujeito, tempo e espaço) têm um tratamento diferenciado, a escritora experimenta diversas formas de apresentá-las e relacioná-las.

A partir de suas narrativas, podem-se vislumbrar reflexões acerca da natureza da linguagem em questões levantadas pelos personagens, bem como pela construção de uma arquitetura que foge aos padrões da tradição romanesca. Dessa forma, sua obra abre espaço para desenvolver discussões acerca dos processos literários da atualidade. Um dos pontos que se pode destacar é o desnudamento ficcional decorrente do realce dado pela escritora à questão dos limites entre real e imaginário.

O jogo com a palavra parece ser uma tônica constante nos textos da escritora em um trabalho permanente de busca de possibilidades, de ritmo e de imagens poéticas. São obras que não trazem apenas a criação de personagens e situações conflituosas para serem resolvidas ao longo da história; há nelas a composição de uma trama verbal que questiona a natureza da linguagem, suas funções, seus objetivos e possibilidades. A forma como são narradas as histórias, com o uso de metáforas e jogos de linguagem, sugere uma luta contra a morte e a busca do eterno e permanente; a morte, aqui, não se apresenta como finalização ou fechamento, mas como germinação do novo, como transgressão e subversão das regras da linguagem.

1.3 Projeção crítica: escrita feminina, memória, história e estórias.

A fortuna crítica da obra de Teolinda Gersão versa sobre diversos temas, entre eles, os mais abordados são a presença do imaginário, a reflexão sobre a escrita, a escrita feminina, o romance histórico e as questões político-sociais, principalmente as que envolvem a relação Portugal-África. Um ponto comum a todos os críticos e estudantes que se dedicaram à obra de Teolinda Gersão é a conclusão de que a escritora configura-se como uma contadora de histórias que mescla percepções do real, questões políticas, históricas e sociais, com o imaginário, as fantasias, os medos e elucubrações em geral. O imaginário é, sem dúvida, em suas narrativas, um tema para o qual muitos críticos chamam atenção e sobre o qual muitos trabalhos já foram feitos. Carlos Reis (1997), por exemplo, relaciona a presença do olhar feminino com a propensão para o imaginário e a efabulação na obra da escritora. Maria Alzira Seixo, em seu livro **Outros erros** (2001), considera a obra completa

de Teolinda Gersão significativa para pensar a literatura portuguesa contemporânea por trazer questões fundamentais do imaginário de Portugal.

A presença do feminino é outro ponto muito discutido na bibliografia crítica da obra de Teolinda Gersão. Em entrevista, a escritora fala que não simpatiza com o rótulo escrita feminina. Interessante é que Lúcia Castelo Branco (1991), em obra sobre esse tema, fala sobre esse comum incômodo entre as escritoras. Castelo Branco diferencia o feminino e a mulher utilizando-se da oposição entre feminino e masculino. A escrita feminina, segundo a escritora, não fala necessariamente de coisas de mulher; traz uma “mulheridade”, que muitas vezes está relacionada com a mulher, mas se trata principalmente de uma melodia feminina da escrita “quando o leitor percebe que, mais que a história que se vai contar, mais que o enredo que se desenvolve, importam o som das palavras, a textura da voz, os contornos do ritmo, os movimentos respiratórios do texto” (BRANCO, 1991, p.21).

A escrita feminina, segundo Castelo Branco, busca a inserção do corpo no discurso e o faz pela apresentação de uma linguagem em que o signo é a coisa e não sua representação. Todo discurso é atravessado pelo corpo; no entanto, há textos que privilegiam essa ambiguidade presença/ausência e corporificam o discurso, priorizando mais a forma (voz, som) do que o sentido. O feminino da escrita, porém, não pode ser definido em oposição ao masculino; ele não se revela por inteiro, apenas sugere. A escrita masculina estaria relacionada com o paradigma textual da cultura ocidental e a escrita feminina se diferenciaria desse paradigma. O que pode acontecer é a escrita feminina tangenciar esse paradigma da escrita masculina, confundir-se com ele e ofuscar-se, não ficando clara ao olhar.

Como dizer a coisa sem fazer dela outra coisa? Como sair da linguagem utilizando-se da própria linguagem? São questionamentos que a obra de Teolinda suscita e que se assemelham muito ao que Branco coloca, ao chamar atenção para o fato de que essa escrita feminina inaugura um outro incaptável na linguagem, assemelhando-se à escrita do gozo que aponta para um além que nunca é atingido. A escrita feminina, assim como a do gozo, é insatisfeita. O leitor do texto do gozo é colocado em estado de desconforto, pois são abolidos os limites da linguagem.

De forma semelhante, encontra-se em Teolinda Gersão uma escrita que circula no vazio, que se constrói a partir da lacuna, numa fala excessiva que não preenche a falta. Os

personagens de Teolinda Gersão vêm-se em meio a um projeto de escrita impossível. Se a escrita comum é simbólica e representativa, a fala deles busca dessimbolar para se aproximar da coisa; esse projeto é impossível, pois não há como fazer da palavra o mesmo que a coisa. Ainda assim, o romance acontece, realiza-se num paradoxo, em uma linguagem que não alcança o que pretende, mas que é diferente da linguagem cotidiana, representativa.

Ainda que este estudo não tenha a intenção de aprofundar o viés da escrita feminina, é interessante, de qualquer forma, pois Branco chama atenção para o fato de que, muitas vezes, a escrita feminina está relacionada com uma escrita de memória. Isso pode acontecer pelo fato de que a escrita feminina muito se assemelha à escrita memorialística, pelo modo como diz o que tem a dizer. Tanto o discurso da memória, como a escrita feminina trazem uma ambiguidade que está relacionada com uma ligação frouxa com o passado; guiados pelo que está por vir, mostram o próprio vazio e a possibilidade de criação a partir do potencial da linguagem.

Teolinda Gersão, também, é reconhecida pela crítica como uma escritora que explora a memória e a história em seus romances, com uma escrita sem compromisso com uma verdade ou com um sentido linear, ao contrário, ela multiplica os vários e minúsculos sentidos da escrita. Suas obras não trazem fidelidade ao passado ou aos fatos reais, não apresentam o sujeito da escrita como um ser completo e definido, mas trazem fragmentos, vazios, um rodear de linguagem que assume ritmos variados, exibindo-se para o leitor mais como ausência que como presença, trazendo mais dúvidas do que respostas. Dessa forma, a escritora aproxima o leitor de seus personagens em momentos de lembranças, que retomam passados breves ou remotos, perdendo-se em detalhes de um percurso imaginário que reflete o seu trabalho com a palavra.

Segundo Halbwachs (1990), a memória dá-se no entrelaçamento entre o indivíduo e a coletividade, de forma que a memória de cada sujeito depende do seu relacionamento com os grupos de referência dos quais faz parte. Se de um lado os indivíduos constroem a memória coletiva, de outro a memória coletiva reside em cada indivíduo, de tal maneira que não se pode delimitar exatamente a fronteira entre o que é particular e o que é comum.

Pollak (1992) afirma, junto com Halbwachs (1990), a relação entre memória e identidade social, no contexto específico da história oral. Para o primeiro, a memória é um

processo seletivo, que não registra ou grava tudo que acontece, mas seleciona os fatos a partir de vários elementos que circunscrevem o ato de lembrar o ocorrido, elementos de ordem social, cultural, política, econômica e subjetiva. Outro aspecto fundamental observado pelo autor é que a memória, também, sofre alterações no momento em que é narrada. Assim, longe de ser uma mera reprodução ou transcrição de um fato, a memória é um “processo construído” que envolve tanto aquilo que se apreende da realidade, quanto a narrativa daquilo que ocorreu.

Segundo Pierre Nora (1984), a memória, sendo um fenômeno presente, é vida, ou seja, está ligada ao mutável, ao movimento, à indeterminação. O processo da memória é modificador, nesse sentido, por estar de acordo com os atuais interesses e com o contexto no qual está inserido aquele que lembra. Nora insiste em dizer que a memória é, por natureza, múltipla, coletiva e plural. A história, pelo contrário, ocupa, segundo o autor, o lugar da reconstrução problemática e incompleta daquilo que não é mais. A história tenta fixar fatos ocorridos de maneira objetiva e crítica, tornando-se, dessa forma, artificial. Cada participante de um acontecimento o percebe por uma perspectiva singular, cada um traz uma carga de sentimentos, conhecimentos e impressões que dizem respeito a um único indivíduo, sua consciência e seus valores.

A História Oficial não traz para seu discurso os vários ângulos de um acontecimento, mas convencionou uma versão dos fatos como verdade única, sendo adotada, na maioria das vezes, a versão do grupo dominante, o que contribuiu para o empobrecimento cultural dos grupos sociais. Pesquisadores, como Pollak e Halbwachs, buscam outras formas de investigar os fatos históricos. Com o objetivo de entender a história em sua manifestação múltipla, Pollak, por exemplo, debruça-se sobre os relatos orais de épocas e fatos historicamente relevantes. Esse mesmo autor chama atenção para a importância da literatura nessa linha de pesquisa histórica. Ao trazer um fato histórico como pano de fundo, ou mesmo como tema central da criação, a literatura se apresenta como uma forma de perceber a história de maneira extra-oficial. Um romance, ou mesmo um poema, modifica a versão oficial dos acontecimentos no percurso da história, pelo envolvimento de personagens fictícias e pela subversão das regras da linguagem cotidiana. E mais, ainda que a literatura não faça referências claras e objetivas a um momento histórico, não podemos

ignorar que ela está inserida na história e que é uma resposta ao momento em que foi produzida.

As escritas de memória e feminina encontram-se conjugadas na obra de Teolinda Gersão. Sua escrita poética extrapola limites, busca a coisa-palavra e constrói-se a partir da perda. Suas obras abrem-se à escuta do discurso, à percepção da superfície do texto. A palavra, em seu romance, torna-se objeto para falar do nada e do vazio esbarrando nos limites do impossível e da morte.

O simbólico permite que o real seja vislumbrado, seja representado, mas, ainda assim, o real permanece intangível. Os personagens de Teolinda Gersão buscam o real, mas se este não pode ser dito, já que a linguagem é irremediavelmente simbólica e representa todo o tempo, eles se põem a andar em círculos, a repetirem-se em histórias, memórias e imaginário. A escrita da escritora assume, dessa forma, um ritmo e uma sonoridade que valorizam a palavra como material de construção.

2 O IMAGINÁRIO EM TEOLINDA GERSÃO: UMA HIPÓTESE

2.1 O imaginário em *Os anjos*

Esta pesquisa teve origem em um estudo que realizei em 2004, com bolsa de Iniciação Científica, sobre um conto de Teolinda Gersão chamado *Os anjos* (2000), no qual foi analisada a narrativa utilizando-se como norteador teórico a obra de M. Bakhtin. A partir desta pesquisa, foi possível estabelecer várias reflexões acerca dos elementos do romance na literatura contemporânea e, lendo outras obras da escritora, perceber ser o imaginário um tema importante em todas as suas obras, embora apareça em cada uma delas de forma diversa. A recorrência do tema em suas diferentes formas pareceu interessante ponto para um estudo mais aprofundado.

O questionamento das entidades do romance ficou claro não só em *Os anjos*, mas em toda a obra de Teolinda Gersão. Segundo Ferraz (1942), essa reflexão do fazer literário configura-se como ironia romântica, que nem sempre está clara em palavras no próprio romance, mas, também, pode ser identificada na relação entre a obra e seu tempo ou lugar. Este estudo, que privilegiou a reflexão sobre o lugar do narrador na obra literária, permitiu a identificação do destronamento do narrador da literatura clássica. Teolinda Gersão é um belo exemplo da literatura contemporânea que representa a ausência de crença do homem contemporâneo em uma verdade universal, fixa e pronta. Sua obra destaca a palavra e o discurso como verdade efêmera, valorizando o que é ambíguo e contraditório.

Segundo Bakhtin, “o homem tem uma necessidade absoluta do outro, da sua visão e da sua memória; essa memória é o que o junta e unifica, sendo a única capaz de lhe proporcionar um acabamento externo. Nossa individualidade não teria existência se o outro não a criasse. A memória estética é produtiva: ela gera o homem exterior pela primeira vez num plano da existência” (Bakhtin, 1997, p.55). O mesmo que acontece nas relações cotidianas deve acontecer na arte, segundo Bakhtin.

Na literatura, encontram-se dois sujeitos espelhados: autor e herói. Nesse espelhamento há duas consciências, sendo que uma engloba a outra. O autor é responsável

pela construção do romance, tudo o que sente e move o herói terá relevância e importância dentro do todo da obra (Bakhtin, 1997). A obra de criação verbal não permite que seja confirmada a exotopia do autor, o que a torna sedutora e instigante. Isso quer dizer que o leitor não sabe os fins e significados de cada pensamento ou ação do herói; apesar disso, pode considerar que nada, dentro da obra, é aleatório; pode, da mesma forma que o autor, julgar o “eu” do herói, considerando o todo da obra.

A exotopia do autor é, para Bakhtin, essencial para que seja estabelecida essa relação de espelhamento e seja mantida uma diferenciação entre autor e herói. E é essa exotopia que irá condicionar o excedente da visão do autor, ou seja, o que o autor vê no herói e que nunca será visto por ele mesmo. Para Bakhtin, o ato estético consiste em vivenciar e construir o herói, acabando quando o autor volta a si, quando sai da posição de herói.

Tanto autor como leitor devem estabelecer uma distância da obra para que seja garantida a contemplação estética, caso contrário, o acontecimento artístico perde-se. Somente a partir do momento em que a obra ganha espectadores é que ganhará valor estético, pois somente o ser que contempla pode atribuir valores que surgem da própria visão em relação ao herói, valores transcendentais ao herói atribuindo ritmo temporal e uma forma espacial. O “eu” enriquecido por essa relação de valoração estética é transposto para outro nível de existência e se torna herói.

Essa transcendência, para a qual Bakhtin chama a atenção, permite ver a obra literária como um todo em construção. Ao ler *Os anjos*, sente-se um incômodo, percebe-se algo que não está escrito, talvez, pelo fato de haver ali somente o discurso de Ilda, a narradora-personagem. Sabe-se que há a fala de um personagem, percebem-se algumas estratégias de manipulação nesse discurso, mas mesmo que não seja possível saber qual é a verdade de tal relato, e até pelo fato de saber-se da não existência dessa verdade, definida e rígida, nota-se através dele, através de sua progressão, o desenvolvimento do personagem, seu amadurecimento.

As decepções e dificuldades pelas quais passa Ilda são responsáveis por esse amadurecimento. *Os anjos* viriam, segundo o que Ilda imaginava, libertá-la de todos os problemas; com sua chegada, a infelicidade da mãe, o silêncio do pai, a solidão e a rejeição iriam desaparecer como num passe de mágica. Ilda não conta, porém vê-se que quando

percebe que seus anjos salvadores não iriam chegar, quando ela decide que não vai mais à igreja por não haver ali nenhum anjo a sua espera, quando decide se calar sobre o que sabe do amante da mãe, ela passa a se enxergar maior do que tudo isso.

Ilda permanece acreditando nos anjos. O imaginário, o ilusório está presente até o fim da obra, mas nota-se que a garota abandona uma ilusão: a de resolver todos os conflitos que a atormentam. Ela não mais espera a resolução para se sentir bem, ela não tem mais a ilusão de antes, quando pensava que a felicidade estava na ausência de problemas em casa ou na escola. Com certeza, sempre existiriam conflitos, porém antes ela não tinha consciência disso. O crescimento permitiu que Ilda, apesar de algumas utopias, se conscientizasse de seus problemas e passasse a conviver com eles em harmonia, podendo, finalmente, dizer: “E eu estava contente por ter nascido”.

As teorias de Bakhtin foram essenciais para a compreensão do funcionamento do conto de Teolinda Gersão e para despertar questões sobre as transgressões que seu texto alcança, pela recorrente utilização do jogo entre real e imaginário. Para aprofundar os estudos nesse sentido foi utilizada como base a obra de Iser Wolfgang sobre o imaginário.

2.2 Imaginário em teoria

Segundo Wolfgang Iser, que retoma o sociólogo Castoriadis, a imaginação motiva a instituição daquele ou daquilo que é determinado e, conseqüentemente, indica sua mutabilidade. Para o autor, se o real do indivíduo já é uma transformação de algo, não há como dizer que este seja definitivo; ele estará em constante movimento, mesmo porque o imaginário é responsável não pela constituição do sujeito individual, mas do sujeito social, que está exposto a outros sujeitos que transformam a realidade de forma diversa da dele. O imaginário é “incaptável e seu modo de ser é, per definitionem, um modo do não ser”, mas ao mesmo tempo, “não é algo indeterminado (...), é o outro da determinação e, assim, sua transformação” (ISER, 1996, p.246).

Nietzsche afirma que o disfarce é fundamental para a sobrevivência do homem, pois o instituído e o conceitual seriam formas de igualar o diverso; para ele, tentar dizer a

verdade é ignorar a diferença. A verdade torna-se, assim, aos olhos do filósofo, uma ilusão, um conjunto de “metáforas que se tornaram gastas e sem força sensível, moedas que perderam sua efígie e agora só entram em consideração como metal, não mais como moeda” (NIETZSCHE, 1983, p.57). A literatura vem renovar, movimentar e atualizar tal função metafórica da linguagem, refrescando as palavras com um emprego não cotidiano e inesperado, de forma a realçar, assim como diz o autor, a efígie perdida da moeda. A luta por uma verdade é a luta pela determinação, é a luta por uma linguagem transitiva, que acredita poder alcançar o objeto, nomeando-o; o homem abriga em si a mentira e a verdade, seu lado racional o incentiva a buscar uma verdade, porém ele só poderá fazê-lo por meio da linguagem, ou seja, seus meios de busca são inevitavelmente intuitivos, instaurando-se aí um paradoxo.

Teolinda Gersão joga com o discurso inconsistente de seus personagens para compor suas obras projetando estruturas inovadoras para seus romances, com narradores diversos e personagens inusitados. Com o olhar atento, percebem-se as artimanhas dos narradores que a escritora cria, em obras que destronam o narrador romântico tradicional, bem como sua temática que girava em torno da saga de um determinado personagem. Teolinda Gersão parece quebrar as regras e costurar, na trama literária e em seus discursos, os nebulosos e inconsistentes caminhos da memória, os desejos e expectativas de cada personagem.

Sua literatura mostra-se, assim, consciente e desenganada. Ainda que toda arte traga a ilusão e o engano, o que remete, mais uma vez, ao paradoxo literário, observa-se em Teolinda Gersão a constante presença da ironia romântica pela revelação dos processos de construção ou mesmo pela discussão desse fazer artístico como um todo; quando se percebe a ironia romântica é porque o disfarce foi revelado. A suposta verdade que poderia haver em qualquer discurso é destronada, a multiplicidade de possibilidades é desvelada, o movimento e o jogo se sobrepõem. Nesta pesquisa, pretende-se verificar em que sentido tal desnudamento ficcional ocorre na obra de Teolinda Gersão. A pesquisa terá, portanto, o objetivo de discutir como se fazem presentes nos dois romances o real e o imaginário, buscando identificar as transgressões e conjugações operadas e seus desdobramentos para a construção das obras escolhidas para estudo.

2.3 As várias formas do imaginário em Teolinda Gersão

Para buscar entender como Teolinda Gersão trabalha com o imaginário em suas obras, será feito aqui um estudo comparativo de dois romances da escritora: **A casa da cabeça de cavalo** e **A árvore das palavras**. A escolha das obras deve-se ao fato de que parece existir em ambas (assim como em todas da escritora) o mesmo pensamento sobre a verdade como um conceito inconsistente e inapreensível, com o qual a escritora joga, trazendo a possibilidade da conjugação do real e do imaginário na literatura. Ao mesmo tempo, os romances apresentam estruturas completamente diversas: em **A casa da cabeça de cavalo** encontra-se um narrador que busca no discurso de várias personagens uma verdade sobre as histórias acontecidas na sua família, mas acaba se frustrando, o que vem mostrar a impossibilidade de construção de uma verdade definitiva; em **A árvore das palavras**, não há um narrador com tal pretensão, a história e o cotidiano de uma família são contados pela filha, em dois momentos de sua vida, e pela mãe, sem um fio narrativo que ordene e ligue as três histórias, o que resulta em três narrativas diversas, que ora se confirmam, ora se contradizem.

No romance **A casa da cabeça de cavalo**, Januário, o personagem escritor, na tentativa de catalogar todas as histórias, toma posse das narrativas contadas pelos antigos moradores da casa, buscando para elas um fio condutor, uma linha que as mantenha em um determinado rumo, assim como faz o próprio narrador desse romance. Já em **A árvore das palavras**, não se encontra esse narrador que toma posse das narrativas, que as organiza, ligando uma história a outra. O que se pretende é investigar se, ainda assim, há um ponto de vista comum sobre a literatura nas duas obras e qual a relação desse ponto de vista com as questões de real e imaginário. Coloca-se aqui a hipótese de que não há uma atitude autoritária em nenhum dos romances, o que sugere a relativização de um real comum a todos os personagens.

Nas duas obras, encontram-se personagens que repetem as mesmas histórias, acabando por denunciar máscaras e disfarces. A impossibilidade de lembranças claras ou exatas e a multiplicidade de perspectivas de enxergar o mundo levam o leitor a uma

sensação de vazio e estranhamento. Blanchot levanta questões que podem auxiliar essa discussão, já que, segundo o autor, o homem é uma multidão e, conseqüentemente, um vazio. O homem, na busca de compreender a existência, não só não consegue encontrar a resposta, mas, também, não é capaz de formular a questão essencial para alcançar esse saber que procura. Segundo Blanchot, “todas as questões têm uma questão central, informulável” (2001, p.41), a virada do tempo faz surgir a questão de tudo, “aflorando, vindo à superfície, ela se desprende do fundo e dessa maneira tendo se tornado superficial, oculta novamente, preservando-a, a questão mais profunda”. A busca dessa questão mais profunda, aquela que, ao menos, apontará para a solução final é inalcançável. Aí se dá o vazio do narrar e, ao mesmo tempo, o que há de instigante nele. Os narradores de **A casa da cabeça de cavalo** e de **A árvore das palavras** percebem-se em transformação, num contexto altamente mutável, em que nada é concreto e determinado; em uma trajetória de desvios, em que o sentido da realidade permanece em fuga, os personagens vêm-se rumo ao inalcançável.

Nos dois romances, é como se fosse encontrada uma voz enunciativa que, debaixo da “árvore das palavras” – expressão que retoma um antigo hábito de povos africanos de contar lendas e mitos –, narrasse histórias, resgatando o tradicional narrar de que fala Benjamin; há uma circularidade presente nesse recontar, como um rodear infinito em torno de um vazio inalcançável. Ainda que pareça haver aqui uma intenção de buscar o mito, um desejo de tradição, ela não se concretiza, pois não se define um mito fundador; os personagens permanecem sem referências concretas, e, assim, a escritora parece realçar o imaginário, elemento transgressor da ordem comum e cotidiana, como uma resposta à modernidade.

Ao denunciar os processos ficcionais – seja pela intervenção direta dos personagens, como acontece com Januário, ou indireta, como acontece com Gita, seja pela inovação da construção narrativa –, uma constante apresenta-se nas obras de Teolinda. Parece existir na literatura contemporânea uma reflexão sobre si própria, uma tendência de mostrar como ela se constitui, revelando a consciência de que não existe uma verdade, uma realidade concreta e comum a todos os homens. A ironia romântica dá-se nesse evidenciar do processo de construção do romance, exibindo o jogo de enganos que ali se desenvolve. Segundo Lélia Parreira Duarte, a ironia romântica é “uma auto-ironia, fruto da consciência

narrativa, em que o texto, em vez de buscar afirmar-se como imitação do real, exhibe seu fingimento, revelando seu desejo de ser reconhecido como arte, essência fictícia, elaboração de linguagem” (DUARTE, 2006, p.40). Assim como a ironia romântica fala dos elementos que exibem a ficcionalidade de um texto, a idéia do desnudamento ficcional desenvolvida por Iser também tenta discutir esse processo essencial ao texto literário.

3 O DESNUDAMENTO FICCIONAL

3.1 O fictício e o imaginário de Wolfgang Iser

Wolfgang Iser nasceu em 1926, na Alemanha. Em 1967, integrou-se a um importante núcleo de estudos literários contemporâneos, responsável pela edição da série “Poética e hermenêutica”. Suas publicações de maior destaque foram: O leitor implícito (1972), O ato de ler (1976) e O fictício e o imaginário (1991).

Neste estudo, as análises serão norteadas segundo alguns conceitos discutidos nesse último livro. Nessa obra, Iser propõe uma revalorização do fundamento antropológico da literatura mostrando a ficção como performática. Inserida nas reflexões sobre a estética da recepção, a obra discute como o leitor entra em processo de autoconhecimento no momento da leitura já que, segundo o autor, a duplicidade do ser é encenada no imaginário. Iser aprofunda a discussão ao dizer que a obra literária não é mimética, mas performática, desafiando os limites do saber e da expressão.

A pergunta “o que é o ficcional?” norteia a discussão dessa obra que coloca a literatura como uma teoria do conhecimento, dialogando com o discurso filosófico moderno. O ficcional não se define por oposição ao discurso pragmático, segundo o autor, definir-se-á pelo questionamento que propõe sobre o que é convencional, inclusive sobre o discurso pragmático. Essa obra de Iser não traz, segundo o próprio autor, uma teoria da literatura moderna, mas busca pensar o ficcional literário como singular, sem a pretensão de abarcar a história ou a filosofia.

Segundo Iser, o que a literatura fala não existe fora dela e, dessa forma, ela se abre para a interpretação. Ao observar a história da literatura, pode-se ver que tantos foram os métodos desenvolvidos para interpretar a obra literária que eles próprios se tornaram objeto de estudo e muitos foram rapidamente descartados. O texto literário pode ser interpretado sob elaborados sistemas de hermenêuticas, sendo que cada um procura olhar o texto ficcional de uma forma diferente.

Um exemplo de interpretação é atrelar a ficção a um determinado fato (tempo, espaço, sujeito) do mundo factual e considerá-la como prova concreta desse fato. Essa visão, chamada sociológica, que buscou a representação da sociedade na literatura, acaba por reduzi-la a um mero documento. Outro modelo interpretativo, apontado por Iser, seria aquele que buscou o literário da literatura, chamado estruturalista. Essa visão, que busca a literariedade pura, traz em si o pensamento da arte como autônoma, excluindo aquele que percebe a obra como parte importante do seu processo de significação e acaba por fechar e determinar seu significado. Outras formas de análise, como as psicológicas e filosóficas, entre outras, acabam por, como essas já citadas, colocar a literatura apenas como meio, não se restringindo à interpretação da obra ficcional. Iser chama atenção para o fato de que, quando aproximada de outros campos, a literatura perde a sua significação central como paradigma cultural, de forma que, ao fechar-se em modelos analíticos de outras áreas, acaba desconsiderando o que há de singular no texto literário, que é o que permite o diálogo do leitor com a obra.

Como a literatura não traz seu fundamento consigo e teve suas antigas funções de lazer e entretenimento dela separadas, ganhando autonomia, o autor se pergunta se ela ainda tem algum significado, mas percebe que, ainda assim, sem função e sem determinação, a literatura existe, indicando que a pragmática não é tudo. A busca da necessidade histórica da literatura é captada por trás de sua autonomia ou “força mimética”, e da construção de uma realidade que ela produz, e está evidenciada na “constituição antropológica do homem que se alimenta de suas fantasias” (ISER, 1996, p.8).

Segundo Iser, a literatura tem um substrato plástico inconstante, que reformula o já reformulado, de forma que atualiza pela escrita o que permaneceria inacessível. Como perdeu suas funções, a literatura torna-se espelho da plasticidade humana, assinalando uma tendência para a objetivação que, no entanto, não assume figura definitiva, pois sua condição de manifestação é a superação de limites. Ao converter a plasticidade humana em forma num processo de superação de limites, o desdobramento dessa forma literária torna-se o espelho do homem que sempre tenta superar a si mesmo. Aí está a pretensão da literatura e, assim, ela mostra o caráter ilusório do determinado, mesmo que seja a objetivação de um imaginário, ela o faz desmentindo-o, e é nesse processo que encontra seu significado. Dessa forma, segundo Iser, a literatura não é apenas um engano, uma invenção

sem finalidades, ela traz em si a consciência de sua própria indefinição, o que a desmascara como aparência.

Embora não seja o propósito deste trabalho seguir as teorias de Iser em um estudo de estética da recepção, será útil ao seu desenvolvimento a compreensão da antropologia literária proposta pelo autor e a sua descrição do funcionamento do imaginário na obra literária, o que será feito a seguir.

3.2 A antropologia literária

Segundo Iser, o valor antropológico da literatura está em mostrar que a plasticidade humana não se encerra em sua objetivação. A antropologia literária, que o autor propõe, não utiliza os padrões das outras antropologias, pois iria, dessa forma, buscar padrões em outras disciplinas, correndo o risco de servir de ilustração às suas premissas. Ainda que os estudos antropológicos, em geral, focalizem os fenômenos da arte e expliquem suas diversas funções, seus parâmetros são insuficientes para explicar porque a literatura é necessária enquanto objetivação da plasticidade humana.

Para o estudo de uma antropologia literária, não se podem utilizar métodos de outras disciplinas; além disso, esse estudo deve se apoiar em disposições humanas presentes na literatura, que seriam, segundo o autor, o fictício e o imaginário. Ainda assim, justamente por serem disposições antropológicas que se manifestam tanto na literatura quanto na vida real, fictício e imaginário não podem ser totalmente fundamentados e não são as únicas condições para a existência da literatura.

Fictício e imaginário serão diferenciáveis quando estiverem articulados no texto literário. Sua presença e a relação que estabelecem um com o outro evidenciam como os fenômenos da arte não existem por si mesmos. Segundo Iser, o imaginário e o fictício fazem-se presentes na literatura somente quando o leitor realiza com o autor o pacto ficcional.

Na objetivação da plasticidade humana, há uma atualização que revela a necessidade de autopresentificação do homem, o que acaba por oferecer respostas sobre sua

necessidade de ficção. O estudo da antropologia literária, proposto por Iser, envolve disposições antropológicas, buscando analisar diversas manifestações históricas e tematizações sistemáticas do fictício e do imaginário. Como esses têm aplicações diversas, a sua interação específica foi denominada por Iser de literatura.

Segundo Iser, a ideia de que os textos literários são de natureza ficcional, e de que essa ficção se opõe ao real, tem como base o saber tácito, uma intuição. Mas nem sempre os textos ditos ficcionais são de todo inventados, da mesma forma que os textos ditos como não ficção são de todo isentos da ficção. A oposição real x ficção é, pois, insuficiente para entender a especificidade do literário. Por isso, Iser propõe que, como o fictício não tem a finalidade de descrever o real, ele é um fingimento e, portanto, a preparação de um imaginário. Pela tríade ficcional-imaginário-real fica possível considerar o texto literário, já que a oposição ficção x real nada explica. Essa tríade permitirá trazer à luz o fictício do texto ficcional.

No texto ficcional, há elementos reais – como os acontecimentos históricos, as premissas sociais, as formas comportamentais e as reações emocionais –, mas esses elementos não repetem ou imitam o real. Segundo Iser, quando elementos do real são trazidos para a literatura, realiza-se um ato de fingir, já que o contexto e os objetivos desse real são agora outros. O ato de fingir repete o real no texto dando forma ao imaginário; a realidade torna-se um signo e o imaginário torna-se o efeito daquilo que é referido, transgredindo seus limites.

O ato de fingir, assim como o imaginário, transgride limites, sendo que o imaginário é difuso e arbitrário, havendo no ato de fingir um objetivo. Será nessa objetivação do fingir que o imaginário tomará forma, ganhando o atributo de realidade no texto ficcional. Dessa maneira, Iser mostra como o ato de fingir é transgressor em dois sentidos: 1) por repetir a realidade no texto, modificando-a e transformando-a em signo, e 2) por transferir o caráter difuso do imaginário para uma configuração determinada. A partir disso, o autor mostra uma interessante inversão: o ato de fingir atua na irrealização do real e na realização do imaginário, quer dizer, atua como modo operatório da relação triádica entre imaginário, fictício e real.

A partir desse pressuposto, Iser situa o fictício no texto ficcional. A mediação de real e imaginário pela ficção se dará, segundo o autor, através de três atos funcionais: a seleção, a combinação e a auto-indicação (desnudamento).

A seleção é descrita por Iser como o ato que irá, a partir de uma decomposição das estruturas do mundo real, selecionar elementos que serão acolhidos pelo texto, desvinculados da estrutura semântica e sistemática de onde foram tirados, de forma que esses elementos selecionados passam a ser destacados e perceptíveis. Suprimindo as articulações pré-existentes dos elementos, o ato de seleção modifica o valor desses, expressando uma nova intenção. A percepção desse ato possibilita apreender a intencionalidade de um texto por dar visibilidade a determinados elementos, ressaltando-se que a intenção não é do autor, mas do texto.

O ato correspondente, no nível intratextual, à seleção é a combinação. O ato da combinação pode acontecer no nível lexical ou semântico, de forma que os elementos selecionados anteriormente sofrem uma mudança de perspectiva. A forma como são combinados os elementos selecionados permite que à referência anterior, do mundo real, seja somada a referência criada, originando uma relação figura-fundo oscilante. No texto ficcional, elementos que a princípio nada tem a ver um com o outro, quando então combinados, ganham significações imprevisíveis.

A combinação provoca relacionamentos intratextuais que, por serem atos de fingir, revelam a intencionalidade do texto como “fato de ficção”. Segundo Iser, o relacionamento permite que o texto alcance facticidade, isto é, mesmo que o ato do relacionamento traga referências que não façam parte de um contexto pré-existente reconhecido pelo leitor, esse ato de fingir é responsável por originar no mundo criado uma aparência de real, de forma que o leitor é capaz de compreender o que está sendo contado.

Segundo Iser, o relacionamento é um ato de fingir que assume três planos de transgressão. O primeiro diz respeito à articulação de valores, convenções e normas, selecionadas para o texto. A ficção permite que num único espaço estejam várias linguagens que não existem. Nesse caso, a transgressão dá-se pela reflexão e questionamento de determinadas normas do mundo real. O segundo plano de transgressão diz respeito aos espaços semânticos referenciais criados pela articulação do relacionamento. Esses espaços serão responsáveis por estimular uma ação revolucionária do herói, no caso

da narrativa, que irá modificar valores pré-existentes; a ação do personagem, nesse caso, é que possibilita o relacionamento. O terceiro plano de transgressão diz respeito ao rompimento de limites de significados. Alguns significados aparecem e outros somem; o significado literal da língua é anulado como função designativa.

Segundo Iser, “o relacionamento é ao mesmo tempo um processo que se manifesta desde o rompimento do significado lexical, passando pela violação dos espaços semânticos, até a alteração do valor” (1996, p.22). Converte-se, dessa forma, a função designativa da linguagem em função figurativa, mas a referência pré-existente dessa função não é resgatável. Essa referência torna-se ambígua por se aproximar de uma representação, não a sendo, por não ser idêntica à referência e tornando-se signo da intraduzibilidade verbal daquilo para o qual aponta. O relacionamento é, dessa forma, a configuração concreta de um imaginário, ainda que nunca esteja totalmente integrado na língua.

Seleção e combinação são atos de fingir que transgridem os limites de texto e contexto. Depois que os elementos do real são descontextualizados e relacionados, eles se afirmam como ficção pelo processo de auto-indicação, ou seja, pelo desnudamento de sua ficcionalidade, o terceiro ato funcional que irá mediar o real e o imaginário pela ficcionalidade.

3.3 O desnudamento ficcional

O desnudamento ficcional é o ato de fingir presente em todo texto ficcional a partir de um repertório de signos que aparecem como sinais de ficção. Esses sinais não identificam a ficção em si, mas o contrato entre leitor e autor de que ali existe uma encenação. Ainda que se tenha conhecimento de que a ficção está presente em outras situações, contextos e textos que não o literário, o texto ficcional literário diferencia-se justamente pelo desnudamento da sua ficcionalidade.

Se, como o próprio Iser diz, não se pode retomar as referências utilizadas pelo autor no momento da sua escrita, já que essa se torna irrecuperável pelos processos de seleção e combinação, pode-se, no entanto, identificar como aparece o desnudamento ficcional de

uma obra. Ainda que o texto ficcional traga inúmeros elementos da realidade, eles ali estão sob o signo do fingimento. O mundo trazido para a ficção é posto entre parênteses e transforma-se em um “como se”; nesse sentido, ele é representado, tem seus critérios naturais suspensos de forma que não retorna por efeito de si mesmo, nem se esgota na descrição de um mundo que lhe fosse pré-dado.

Segundo Iser, a ficção que dissimula se oferece como aparente realidade e mantém intactos os critérios naturais do real, enquanto que a ficção que se desnuda coloca o mundo entre parênteses, oferecendo-se como encenação. A repetição da realidade é superada quando são assinalados aspectos da totalidade. Esses aspectos são referências a algo que deixou de ser; cada elemento do real que entra no texto assume função dentro do jogo textual que se diferencia da sua função no mundo real, fazendo parte da totalidade da obra e não mais do mundo. “A realidade representada no texto não deve ser tomada como tal, ela é a referência de algo que, de fato, não é, mesmo se este algo se torna representável por ela” (1996, p.25).

O parêntese do “como se” fica claro quando se expõe o fingimento, ou seja, quando se percebe que o que foi dito é irreal. Desse modo, entra em processo uma espécie de equivalência, uma comparação entre o que é real e o que não é. O “como se” mostra que a representação do mundo não é o mundo, mas que por uma determinada finalidade deve ser representado como tal. Se for retirado ou ignorado o “como se”, elimina-se também o elemento de comparação aí manifesto.

A realização da finalidade de um texto está condicionada à existência de um termo de comparação determinado, pronto para o uso: o mundo representado no texto. Isso porque o mundo representado é sempre ambivalente, ele parece representar um mundo ao mesmo tempo em que, pelo que se vê pelos atos de seleção e combinação, não é idêntico a esse mundo, apenas refere-se a ele. Essa finalidade é responsável por objetivar e determinar o imaginário – “o que não é real”, o impossível e indeterminado – pelo ato de fingir.

De acordo com Iser, no texto literário o significado literal da língua é anulado, a função designativa converte-se em função figurativa. Quando a função designativa prevalece, cabe perguntar o que pretende essa representação, já que se perde seu caráter de comparação. Ou seja, imitar o mundo real não possibilita a comparação. Ao mesmo tempo, o mundo representado só alcança sentido quando comparado com um mundo real. A

designação do texto mantém-se pelos atos de combinação e seleção, mas é o ato da auto-indicação (o “como se”, o desnudamento ficcional) que indica o caráter análogo e não mimético do mundo representado.

A remissão, ao contrário da designação, abre espaço para a finalidade do texto se esboçar. Pela remissão o elemento imaginário começa a se tornar perceptível. O mundo representado remete ao que é imaginário, provocando no leitor a transgressão deste ao compará-lo com o real. Como o real do leitor não é o mesmo real a que o texto se refere, e este não é recuperado pelo texto, acontece uma dupla transgressão: do mundo do texto e do difuso do imaginário. Essa série de transgressões poderia levar o texto a se tornar incompreensível, mas por que isso não ocorre? Porque o texto, ainda que não designe o mundo real, remete a ele.

3.4 O leitor e a obra

Segundo Iser, quando o leitor percebe que o que está escrito no texto não é verdade e que esse dito está dentro dos parênteses do “como se”, é desencadeada uma reação sobre o mundo real. Nesse momento, o leitor compara o mundo criado com a sua realidade e modifica seu olhar sobre esta. Para que esse processo aconteça, é preciso irrealizar o mundo criado e torná-lo análogo à realidade. Essa analogia pode ser uma forma de destacar um ponto de vista sobre o mundo real.

O leitor que assume o pacto literário põe-se a serviço da irrealidade e por isso a relação com o mundo do texto tem o caráter de acontecimento. Este tem origem na violação de limites e não é referencial por não voltar à realidade. O imaginário é, então, uma experiência de determinação também para o leitor. O fictício traça limites e os rompe no texto ficcional e o leitor busca controlar a experiência do acontecimento do imaginário.

Iser lembra que, segundo a psicolinguística, a compreensão da expressão verbal é acompanhada de uma expectativa de constância de sentido; da mesma forma, ressalta o autor, o leitor cria expectativas em relação ao desfecho dos acontecimentos das obras que lê

que estão diretamente relacionadas com seu imaginário. O texto literário joga com o imaginário do leitor ao sugerir caminhos interpretativos que depois são desviados quebrando esse horizonte de expectativas e transgredindo seu imaginário. Em outras palavras, o acontecimento ficcional é reconduzido ao familiar e depois tem suas referências ultrapassadas. Na leitura do texto ficcional, há um processo de tradução que permite assimilar uma experiência que se origina na transgressão do próprio homem. Se a semantização e a doação de sentido dependem da tensão gerada por esse movimento de geração e quebra de expectativas entre leitor e obra, então o sentido do texto é uma “pragmatização do imaginário” e não está definido e fechado no texto em si. O fictício é dessa forma, segundo Iser, a tradução do imaginário na configuração concreta para o fim de uso, comprovando assim que a energia constitutiva do texto ficcional está no imaginário.

A partir desse raciocínio, abre-se a possibilidade da diversidade de sentidos e a idéia de um sentido oculto para o texto tornar-se semanticamente exequível. Dessa forma, aponta-se o limite da semântica e evidencia-se que o problema da interpretação do texto literário não pode ser por ela resolvido.

3.5 Contribuições da Antropologia Literária

Como dito anteriormente, não é objetivo deste estudo uma análise que siga os passos da antropologia literária de Iser, mas aproveitar suas considerações acerca do texto literário para entender melhor como se dá a ficcionalidade nos textos de Teolinda Gersão, os quais estão permanentemente brincando com o fingimento, o imaginário e o real.

Para demonstrar isso, tomam-se as já mencionadas duas obras da escritora, **A casa da cabeça de cavalo** e **A árvore das palavras**, em que esses três elementos tão discutidos por Iser aparecem de forma diversa. Primeiramente, será feita uma análise isolada de cada uma das obras e que, posteriormente serão comparadas.

4 A CASA DA CABEÇA DE CAVALO E A ÁRVORE DAS PALAVRAS EM ANÁLISE

A ficcionalidade presente no romance **A casa de cabeça de cavalo** é explorada por diversos críticos, que veem não apenas nesse, mas em outras obras da escritora, um forte acento na tendência à fabulação. Uma análise comparativa desse romance com **A árvore das palavras** não se fez ainda. A fragmentação, a ficcionalidade, o apelo ao imaginário, tanto em um como em outro será tema das discussões apresentadas nos capítulos posteriores. As duas obras de Teolinda Gersão já foram muito estudadas tanto no Brasil quanto em Portugal. Por esse motivo, faz-se necessária uma revisão bibliográfica que poderá ajudar ao se fazer uma comparação entre as duas obras.

4.1 A casa da cabeça de cavalo: reinventar memórias

A casa da cabeça de cavalo foi um romance premiado e muito bem recebido pela crítica na época de seu lançamento. Na obra, estão conjugados elementos da história de Portugal, da escrita e da leitura ficcionais e da memória em um jogo de contar histórias que envolve vários narradores que misturam realidade e ficção.

Como se sabe, o romance apresenta-se como uma justaposição de histórias e narradores. Há um narrador principal que introduz a história e os personagens, mas, à medida que tais personagens entram no jogo narrativo, é como se esse narrador perdesse a posse do fio narrativo para esses personagens que vão tomando conta do romance. O narrador passa a estar, assim, em segundo plano, como um observador, enquanto outros personagens conduzem a narrativa.

O romance desenvolve-se, portanto, com poucas intervenções do narrador. A palavra desloca-se de um personagem para outro, compondo um palco dramático de várias vozes. A fragmentação dessas histórias, que se entrecruzam e se interpenetram, faz-se num contínuo, num trânsito sem impedimento, em um movimento permanente que parece buscar uma unidade. A narrativa é deslocada, a todo momento, por um narrador onisciente, que

não se mostra, como se fosse um personagem que busca uma história para escrever e outros vários que contam as mesmas histórias.

Ana Teresa Diogo, em resenha publicada na revista Colóquio Letras, observa que **A casa da cabeça de cavalo** traz temas recorrentes da obra de Teolinda Gersão, como a casa, a mulher, a história e a escrita. A casa, nesse romance, segundo a escritora, sofre uma subversão pela presença do cavalo num “movimento de loucura e de morte que devasta e liberta ao mesmo tempo”. A escritora, assim como Linda Santos Costa, mostra a similaridade dessa obra com *O cavalo de sol*, também de Teolinda Gersão, com uma diferença: **A casa de cabeça de cavalo** traz uma trama mais complexa ao apresentar a realidade num entrecruzamento de histórias, memórias e imaginação, valorizando a multiplicidade de olhares e perspectivas e criando assim um “efeito caleidoscópico”.

O jogo proposto causa grande sensação de ambiguidade. A maneira com que as lembranças são relatadas pelos personagens e a forma com que são combatidas pelos que ouvem tais lembranças fazem desaparecer os limites entre o que é coletivo e o que é individual, de forma que não é possível entender o que foi realmente vivido por aqueles fantasmas, que agora contam, e o que não passa de flutuação da memória individual. Nesse sentido, também, pode-se perceber uma oscilação entre vida e morte, limite que parece ser muitas vezes ignorado ou esquecido pelos personagens no decorrer do romance. Se aqui se depara com fantasmas, pode-se presumir que esses já ultrapassaram a linha entre vida e morte, o limite final da vida; no entanto, tais fantasmas mantêm-se amarrados ao passado vivido com tal intensidade que chegam a ressentir tudo o que foi sentido em vida, no momento em que contam suas memórias. Esses fantasmas se veem presos a uma casa e a seus companheiros de vida, mesmo sabendo que tudo aquilo não mais existe. A própria imagem do cavalo que está preso à frente da casa aponta para tais ambigüidades, já que o cavalo é símbolo, ao mesmo tempo da vida e da morte, por representar a força e o movimento.

Pela presença dos personagens mortos, os fantasmas, pelos acontecimentos que esses narram, que, muitas vezes, fogem da possibilidade de acontecerem na ordem natural do mundo da realidade, pode-se pensar este romance como um exemplo da literatura fantástica, pois esta tem, como pressuposto, um estranhamento, uma ambiguidade que se

relaciona à dúvida do leitor ao se questionar sobre a possibilidade dos fatos terem acontecido ou não.

Na época do lançamento do romance, Teolinda Gersão, em entrevista ao Diário de Notícias (1996), negou, entretanto, que ele poderia se encaixar no rótulo da literatura fantástica – apesar de trazer alguns elementos que são básicos do fantástico, em muitos pontos foge do tradicional estranhamento proposto pela literatura fantástica –, argumentando que as referências, que poderiam ser classificadas como fantásticas, rumam para outros espaços que se relacionam mais com os fenômenos humanos do cotidiano comum. Segundo a escritora, esse romance assume um tom mais cômico do que fantástico, provoca o riso destronante sobre a morte, ficcionalizando-a e, dessa forma, iluminando e suspendendo o mistério que a envolve e, conseqüentemente, permitindo ver vida e morte num mesmo patamar, num contínuo. Em acordo com essa declaração da escritora está o artigo de Eduardo Prado Coelho, para quem a morte não aparece nesse romance como destino ou território final e, lembrando a fala de uma das personagens, diz que esse é um livro sobre os degraus da morte. O último degrau da morte seria fulgurante como uma aparição.

O narrador de **A casa da cabeça de cavalo**, segundo Ana Teresa Diogo (1998), permanece escondido, mostrando-se apenas nos momentos em que são desfeitas algumas contradições entre as histórias contadas. Para além desse narrador, o romance se constrói nas diversas aparições de personagens que são salvos pela escrita, que têm sua memória salva pelas palavras. Nesse sentido, a escritora ressalta que essa salvação não se dá pela fixação das histórias, mas é como um resgate que acontece pelo simples questionar e entrecruzar do que restou da vida dos fantasmas, pela retomada dos vestígios e rastros que foram deixados por aqueles que estão mortos.

Sabe-se que o narrador é um ser imaginário responsável por definir o ponto de vista da narrativa; na ficção, o enunciado é feito por um narrador que manipula eventos e vozes dentro do texto. As teorias sobre o narrador analisam como este constrói a sua realidade ficcional. Se, inicialmente, as primeiras teorias sobre o texto literário distinguiam três tipos de narrador – o primeiro como aquele que sabe tudo sobre o personagem, não faz parte da história e está presente normalmente nas narrativas realistas do séc. XIX; o segundo como aquele narrador que faz parte da história e conta tudo a partir do que sente e vê; e,

finalmente, o terceiro tipo de narrador como aquele que faz parte da história, mas narra de uma forma distante, conta apenas o que vê sem fazer julgamentos – o narrador deste romance de Teolinda Gersão não se encaixa em nenhuma dessas definições.

Todorov, que enfoca a voz do narrador e não sua visão, apresenta uma crítica a essa taxonomia e começa a clarear um pouco o cenário literário em que se desenha o narrador dessa obra de Teolinda Gersão. Ele evidencia que nenhuma dessas classificações aparece tão simplesmente num romance, o narrador aparece, normalmente, como sendo uma figura central ou como um ser que relata uma história. Essa crítica permite ver o narrador como aquele que revela o que é importante na história, segundo o seu julgamento, e oculta o que não é, tentando, a cada momento, manipular a opinião do leitor. Quando o narrador narra a si mesmo, observa-se o fenômeno da possibilidade de multiplicação do “eu”; assim criam-se um ou mais sujeitos ficcionais: um que narra, um que sofre e um que atua. Nesse momento, esse narrador evidencia que o sujeito se expressa diferentemente do que é e cria, dessa forma, novos “eus”, aproveitando-se da diversidade presente em um único sujeito.

Nesse sentido, parece estar a análise do narrador de **A casa da cabeça de cavalo** de Anabela Rita (2006), que sugere que esse romance coincide com o livro de anotações do personagem Januário, um dos fantasmas que habita a casa, e cujo objetivo é relatar as histórias que são contadas pelos outros fantasmas que por ali também transitam. Sua importância está, principalmente, nas reflexões que propõe sobre a linguagem e a palavra escrita. Esse assunto será tratado mais tarde, por hora é interessante ressaltar a possibilidade que Anabela Rita propõe ao colocar um dos personagens como o próprio autor e narrador do romance e como a multiplicação desse “eu” ficcional acontece.

As teorias de Walter Benjamin sobre o narrar também auxiliam essa revisão. Suas reflexões sobre o texto literário permitem perceber a complexidade do fio narrativo construído nesse romance de Teolinda Gersão. O autor vai dizer que a narração foi extinta desde o surgimento do romance na modernidade, quando o narrar deixa de se relacionar com o intercâmbio de experiências. As ações da experiência, segundo o autor, desvalorizaram-se na modernidade. Segundo Benjamin, a experiência que passa de pessoa a pessoa é a fonte a que recorreram todos os narradores. E, entre as narrativas escritas, as melhores são as que menos se distinguem das histórias orais contadas pelos inúmeros narradores anônimos. O autor, então, nomeia dois tipos de narradores. Segundo ele, o

primeiro foi o narrador oral, e sua grande diferença em relação ao narrador do romance é que está sempre contando algo a alguém, já o segundo escreve na sua solidão, o que permite a porta de entrada para o universo infinito do personagem. Dentro do romance, os narradores diferenciam-se em o camponês e o viajante. O primeiro transmite a tradição cultural de um povo e o segundo conta suas aventuras pelo mundo. Na realidade, na extensão do reino narrativo, os dois tipos de narrador interpenetram-se.

Para Benjamin, a natureza da verdadeira narrativa tem em si, às vezes de forma latente, uma dimensão utilitária, que pode vir em um ensinamento moral, numa sugestão prática, num provérbio, ou mesmo numa norma de vida, “de qualquer maneira, o narrador é um homem que sabe dar conselhos. Mas se ‘dar conselhos’ parece hoje algo antiquado é porque as experiências estão deixando de ser comunicáveis”. O conselho, para Benjamin, seria uma forma de sugerir a continuação da história que está sendo contada, portanto, o que separa o romance da narrativa é o livro, pois enquanto o narrador retira da experiência o que conta, incorporando a experiência do ouvinte, o romancista segrega-se, traz isolado o indivíduo que não sabe dar ou receber conselhos. Essa concepção é baseada pelo autor na ideia de que a informação, que deve ser plausível, compreensível em si, influenciou o romance.

Em **A casa da cabeça de cavalo**, depara-se com algo que se aproxima muito da ação do narrador oral, ao mesmo tempo em que se diferencia do narrador de romance de que fala Benjamin. O jogo de contar histórias, que se instaura no romance, permite a criação de uma rede narrativa em que cada personagem continua e modifica a história do outro e esses acabam por se modificar também. Se assim aparecem os narradores do romance de Teolinda Gersão, tem-se aqui algo muito próximo ao que Benjamin acredita ser a narração, no entanto a utilidade dessa narrativa não existe, ou está perdida. A narrativa desse romance de Teolinda Gersão rejeita qualquer explicação, suscitando a reflexão. A transformação dos narradores, personagens que escutam e que contam histórias, fica clara para o leitor, assim como a percepção de um tempo passado-presente-futuro aberto, indefinido, por vir, retira qualquer poder ou autoridade que a morte poderia ter. A experiência coletiva do contar histórias está presente nesse romance, os personagens narram um passado ou o inventam; ao mesmo tempo, está presente a dimensão do narrador de

romance que traz o leitor para perto desse jogo e o aproxima do universo de alguns personagens.

Segundo Brandão (2001), na literatura moderna e contemporânea, o narrador é visto como um ponto para onde convergem diversos elementos. Tais elementos não irão compor uma verdade ficcional, nem poderão dizer ao leitor o que pensa realmente o personagem. Mas é nessa indefinição que o romance pode ser construído, dando espaço para a ambiguidade e para a diversidade de leituras. Um exemplo característico da literatura contemporânea seria o narrador copista, que tenta passar por situações vividas por outros, juntando textos, fazendo modificações e edições que constroem uma colagem. Esse processo, ao mesmo tempo em que cria um novo texto, destrói antigas significações, constituindo-se em um pastiche. Ao recontar um fato como se ele o tivesse vivido, o narrador escreve e modifica a história para convencer o leitor da sua versão.

Tal processo assemelha-se bastante ao que ocorre em **A casa da cabeça de cavalo**. Teolinda Gersão, em entrevista ao Jornal de Letras (1996), coloca que o narrador desse romance permanece em tom ambíguo por ser onisciente; não aparece o tempo todo e não é bem delimitado. Esse é um narrador que abre espaço para os personagens aparecerem, tomarem voz, apresentando assim um destronamento de si próprio. Nesse jogo entre narrador e personagens, há trocas de papéis e jogos de enganos, em que narradores transformam o discurso do outro, propondo um novo olhar para a própria história de Portugal, isso leva a identificar outro ponto também muito discutido a respeito dessa obra.

Ao contar suas histórias, esses personagens fantasmas trazem à tona elementos que os localizam em espaços e tempos específicos da história de Portugal. Nesse momento, articulam o plano individual daquele que fala – que se constitui pela percepção singular do seu espaço-tempo e que, no relato, ainda traz essa percepção atravessada pelos desvios da memória –, com o plano público, que se constitui pelo que é convencionalizado e acordado como verdade entre os integrantes de um grupo social. Nesse sentido, Maria de Fátima Marinho vai dizer, em seu estudo sobre o romance histórico em Portugal (1999), que esse romance configura-se como um romance histórico pós-moderno, por trazer à tona fatos da história sem apontar verdades, mas, ao contrário, pondo-os em causa, observando todos os lados da questão, como num prisma multifacetado, na tentativa de reconstruir o imaginário e o saber de uma comunidade. Há no romance uma reconstrução da história, um processo

de lembrar que vem como uma forma de resolver os conflitos não solucionados, como uma forma de enterrar, de vez, alguns fatos para culminar na morte definitiva.

Nessa mencionada entrevista, Teolinda Gersão ressaltava a história de Portugal presente no romance, comentando as críticas feitas ao país e à atual política europeia, de certa forma abordadas no romance sob a máscara de alguns personagens. A situação política e cultural de Portugal é crítica, na opinião da escritora, mas, ainda assim, ela acredita que os escritores têm um importante papel na manutenção de uma consciência e de um resgate cultural que pode aprofundar o conhecimento da identidade portuguesa e preservar uma memória a ser trabalhada por gerações futuras.

A casa da cabeça de cavalo é um romance que se constrói pelo relato da memória de cada personagem. Eles não têm mais vida, na verdade, a memória é tudo que lhes resta. O jogo que se propõem jogar, lembrando as histórias de quando eram vivos, permite que, imaginariamente, eles revivam se configurando o jogo como uma possibilidade de existir, pois sem a memória nada são. Os personagens buscam algo que lhes seja comum, um real que coincida é a esperança desses seres que, ao perceber a impossibilidade do que esperam, se desfazem e somem no nada.

Se for tomado o ponto de partida de Halbwachs e Pollak, pode-se ver no relato da memória um texto ficcional em potencial, já que o lembrado nunca será exatamente igual ao ocorrido, haverá sempre uma série de elementos inseridos na narração pelo sujeito e pelos que o cercam. O texto ficcional em si, também, é uma construção, explora a falha inerente da linguagem, qual seja: as palavras e as coisas não se tocam com perfeição, a escrita dista de seu objeto, atua na impossibilidade de dizer aquilo que quer ser dito. Nesse ponto, memória e literatura encontram-se, ambas trazem uma possibilidade de significação para além do texto referencial. Como diz Pollak, a flutuação da memória não é em si um erro, mas uma evidência dos laços de determinado sujeito.

O relato de memória dos personagens de **A casa da cabeça de cavalo** é relativo e confuso e, ao mesmo tempo, como aquilo que permanece, configura-se como o rastro de uma concretude perdida com a morte. Se a memória se conserva e se modifica a si mesma, o que será que permanece? Nessa reflexão, instaura-se uma primeira ambiguidade presente em **A casa da cabeça de cavalo**, pois o que parece permanecer para esses personagens que morreram é essa memória que se altera com o tempo; assim, o que permanece é aquilo que

se modifica. Esses que se lembram tornam-se apenas vestígios de um tempo que já não existe; essa memória modificada mantém, assim, um resto de vida, ainda que fantasmagórica. Os fantasmas parecem ilustrar o rastro daquilo que um dia foi corpo e agora é apenas vulto e está prestes a desaparecer: não é bem delimitado, mas traz o mistério em forma de ilusão e sonho.

O romance está repleto de símbolos que vão remeter a esse forte caráter ambíguo com que a obra se desenvolve. O cavalo apresenta-se como uma das figuras principais dessa ambiguidade. Segundo Linda Santos Costa, no jornal Público (1996), o cavalo, ao mesmo tempo em que simboliza a vida instintiva e selvagem, transporta a morte. Como uma metáfora do tempo, passa e leva quem está no caminho, cavalga com liberdade e, concomitantemente, carrega as trevas. Para a ensaísta, o cavalo é responsável por convocar os personagens para entrarem na encenação do romance e, no final, é quem fecha as cortinas anunciando o fim, seu cavalgar tumultua os ares levando todas as palavras pronunciadas no tempo. A casa, espaço físico de todo o romance, de onde tudo parte e onde tudo culmina vem como representação da tradição, da própria existência humana em sua psique. A casa é o abrigo, é responsável por conectar e aproximar, permitindo que os fantasmas juntem-se, troquem experiências e histórias. Os fantasmas, como já foi dito, simbolizam aquilo que restou do vivo, que está no limite entre morte e vida, que já não é e ainda não foi.

Eduardo Prado Coelho, no mesmo jornal, discute o cruzamento desses símbolos ao levantar a seguinte questão: é possível o romance nos dias de hoje? Melhor dizendo, seria possível escrever um romance com poder simbólico significativo para o mundo atual? Para responder a isso, ele retoma as funções narrativas de Propp e levanta a importância da família nesse romance de Teolinda Gersão. O jogo entre dependência e ruptura familiar, proposto no romance representa, segundo Coelho, a relação com o primordial, um vínculo simbólico, ainda que distante no tempo e no espaço. Nesse sentido, o autor acredita que o romance **A casa da cabeça de cavalo** estabelece uma discussão essencialmente familiar ao relacionar o território concreto da casa e a sua desterritorialização, provocada pela cabeça de cavalo; a presença do cavalo, símbolo da loucura e do delírio, dá vida a casa. A complexa relação entre esses dois elementos perpassa todos os personagens, que têm seus limites testados, já que a liberdade selvagem e desgovernada do cavalo está em

contraposição à tradição e à concretude da casa; a simultaneidade com que tais elementos são apresentados no romance provoca reações diversas em cada personagem.

Ao trazer símbolos e temas, como o cavalo, os fantasmas e a memória, a escritora, conforme diz em entrevista, busca ressaltar o caráter ambíguo e opaco da literatura, ao mesmo tempo em que instaura um clima de brincadeira e jogo. Annabela Rita tem sua análise fundamentada nessa mesma proposição. Segundo ela, a ambiguidade e o múltiplo parecem ser a tônica desse romance. A indefinição que a simbologia do cavalo apresenta seria um primeiro indício do múltiplo, que vai culminar em uma relativização do conceito de “conhecimento” e de “ficção”. O homem e o cavalo têm perspectivas diferentes sobre o mundo: enquanto o homem tem uma visão monofocal, condição que permite o foco objetivo, ao mesmo tempo impede a percepção do todo, o cavalo tem uma visão bifocal, que permite um olhar panorâmico, impedindo-o de se concentrar em um foco específico. A partir dessa oposição, Rita resalta que se desenvolve no romance uma reflexão sobre a própria ficcionalidade, sendo assim uma ficção que busca a si mesma. Nesse jogo de perspectivas, o romance coloca até seu próprio leitor a questionar seu papel no jogo ficcional.

Linda Santos Costa, também, vai ressaltar a constante atmosfera de jogo que se instaura no romance, o jogo da escrita, do contar histórias, de lembrar e de inventar. Isso, também, faz Fernando J. B. Martinho, no *Jornal de Letras* (1996), ao ressaltar a qualidade de contadora de histórias que Teolinda Gersão apresenta em sua obra como um todo, inclusive em **A casa da cabeça de cavalo**. Ele aponta que esse romance é um redemoinho de histórias, com uma diversidade de pontos de vista que tem como base a memória e a vontade de se agarrar às antigas lembranças. Nesse sentido, o jogo que se propõe nesse romance é um jogo com o tempo e com a realidade, ilustrando o jogo do narrar e o jogo da criação literária. A história que vai aqui se desenhando tem referências históricas, costura a História Oficial a outras estórias inventadas, combinando questões políticas, sociais e imaginárias.

A casa da cabeça de cavalo é, segundo Annabela Rita (), um romance que está fundamentado sobre a invenção. Se num primeiro momento há um narrador que inventa e manipula outras tantas histórias, há, num segundo nível, personagens que também inventam e manipulam essas histórias. Essa manipulação sugere um espetáculo, uma encenação da

ficção que é assumida quando, ao fim do romance, as cortinas são fechadas e os bonecos guardados.

Ao perceberem a impossibilidade do resgate de uma memória comum e única a todos, os habitantes somem, suas histórias acabam, suas palavras calam-se, mas a ficção, o romance em si, não desaparece como esses fantasmas, ela permanece concreta no papel e no imaginário do leitor. Os fantasmas fazem-se presentes pelo contar histórias, ao reunirem-se em um jogo de memória e invenção de retomar histórias que, a princípio, haviam se perdido no tempo e que, agora, juntas instauram uma nova forma de olhar. As histórias são repetidas várias vezes, mas sempre de forma diversa uma da outra, cada personagem narrador insere em cada fato seu olhar, sua impressão.

A encenação consciente, que se mostra encenação, aponta para uma ficção da ficção. Enquanto jogavam – inventavam –, os personagens ordenavam-se, seguiam as regras do jogo. Com a consciência da encenação e da impossibilidade do real e definitivo finda-se tudo. Nesse cenário, a escritora Annabela Rita, em seu livro *Emergências estéticas* (2006), abre uma discussão sobre o narrável e o não-narrável. A ficcionalidade dessa obra seria sugerida pela sua construção: as regras de um jogo que subverte a verdade e a modifica, alterando sua lógica e linearidade. O personagem Januário, que se propõe a escrever os relatos dos outros moradores fantasmas, reforça o caráter da encenação. Ele se sugere como centro dos encontros, responsabilizando-se por instaurar o jogo narrativo dos encontros e seu caderno, que é um meio subversivo de saber a “verdade”, pode ser visto como o próprio romance em si. Dessa forma, Rita (2006) sugere em Januário um autor-personagem para o romance, o que ilustraria o poder que um autor tem sobre seu personagem e suas ações, bem como o poder que um autor tem de imaginar e criar o personagem e suas histórias, fingindo uma verdade e manipulando o entendimento do leitor. De qualquer forma, a idéia de Rita (2006) é uma hipótese que não pode ser confirmada, pois o texto não possibilita nada além da própria possibilidade. A partir das reflexões de Januário, instauram-se questões relacionadas com a literatura, com as suas (im)possibilidades, com a construção do texto literário sob uma perspectiva da escrita e da leitura, como processos ambíguos, complexos e indeterminados.

Annabela Rita propõe uma leitura de **A casa da cabeça de cavalo** explorando a ficção em dois níveis: exógeno, em que se relacionam os processos de ficcionalidade do

leitor com a obra, e endógeno, em que se relacionam os processos de ficcionalidade na obra de Teolinda Gersão como um todo.

Pela via endógena, Rita relaciona o romance, sobretudo, com *O cavalo de sol* (1999), desenvolvendo uma reflexão acerca dos processos ficcionais que se desenrolam sob o signo ambíguo do cavalo, ao mesmo tempo expressão de vida e morte, força e arrebatamento. Nesse ponto, a autora do artigo destaca como a casa e o cavalo se relacionam de forma a sugerir um “hibridismo monstruoso” – teria a casa cabeça de cavalo ou uma cabeça de cavalo? – causando uma estranheza, que ressoa na aliteração em “c” do título do romance, e um hibridismo de tempo e espaço, história e casa. A partir desse jogo entre duplos, Annabela Rita acredita estar presente um deslocamento da casa-espaço para uma casa-sujeito. A casa se mistura com os outros personagens, assim como eles, está morta, é um “corpo desabitado”.

Seguindo a via exógena de ficcionalidade, Annabela Rita vai discutir a relação entre leitor e obra nesse romance de Teolinda Gersão. Os indícios do imaginário, que nele aparecem, são seu ponto de partida para investigar como o leitor pode ser identificado na própria obra. A casa da cabeça de cavalo, segundo a autora do artigo, é um romance construído a partir de um jogo entre os vários narradores, que apresentam pontos de vista diversos e que camuflam um narrador onisciente. O romance traz uma multiplicidade de olhares que se mantêm conflitantes, num movimento que faz aflorar a memória, o imaginário e a invenção, tencionando e causando uma estranheza que é possível pela natureza polifônica do texto literário. Essa observação de Rita confirma, ou pelo menos reforça, o hibridismo monstruoso apontado anteriormente.

Annabela Rita conclui seu texto ressaltando que o caráter de invenção presente nessa obra é uma resposta ao indefinido, ao ambíguo e ao híbrido apontados logo na primeira página do romance. O romance não pode ser infinito, assim como a ficção pode ser, mas, como disse a própria autora do romance, permanece no imaginário do leitor, desperta nele reflexões, sensações que ficarão em sua memória.

Ao ser distinguida com o Grande Prêmio de Romance e Novela da Associação Portuguesa de Escritores pelo romance **A casa da cabeça de cavalo**, Teolinda Gersão proferiu um discurso de agradecimento em que ressaltou os temas do trabalho da escrita e da memória presentes nesse romance, discutindo a reprodução industrial do livro, o circuito

comercial e a sensibilização do olhar que o texto literário proporciona. Para ela, o imaginário que circula na ficção dos textos literários permite que a memória dos que escreveram seja reinterpretada ou reinventada pelos futuros leitores. Essa seria a grande função da literatura e da cultura de um modo geral, pois elas compõem as pegadas que o homem deixa em sua passagem pelo mundo. Daí que, segundo a própria escritora, essa seria a discussão estabelecida pelo personagem escritor desse romance que, a todo tempo, questiona como serão lidas aquelas palavras que escreve. As palavras, na obra, diluem e somem no tempo, mas o que a escritora vem ressaltar nesse discurso de agradecimento é que nem mais importa quem conta as histórias desse romance, o importante é que elas sejam contadas. Segundo a escritora, nesse livro há um árduo trabalho de orquestração de pequenas narrativas que ilustram o trabalho de qualquer escritor: a escuta, a concentração e a doação.

4.1.1 Imaginários entrelaçados

O romance **A casa da cabeça de cavalo** tem, logo de início, uma advertência da autora, Teolinda Gersão, que diz que os lugares descritos no romance pertencem ao texto, por mais que coincidam com a realidade. Dessa forma, a própria escritora avisa ao leitor que seu romance tem muitas referências à realidade, as quais assumirão, entretanto, novas feições no texto, pois serão modificadas pela ficção: estarão em um novo contexto, em que se conjugam imaginário, real e ficcional.

Nessa atmosfera, inicia-se o romance. O narrador começa contando como era a casa que tinha uma cabeça de cavalo pregada em cima da porta principal. A cabeça, virada para o leste, tinha a luz do sol matinal batendo nos olhos do cavalo, o resto do corpo devendo ser imaginado, como se o cavalo tivesse sido engolido pela casa, mas, ainda assim, sendo possível imaginar seu corpo como o início, o meio e o fim do dia: um cavalo vivo que habitava a casa e sobre o qual eram feitas diversas especulações. Os moradores das redondezas contavam histórias sobre aquele lugar tão misterioso como aquele cavalo que a adornava: seria ele um cavalo de bronze apenas ou um cavalo vivo? Poderia mesmo ser

tocado e acariciado por qualquer ou era exigente e selvagem a ponto de desejar um cavaleiro específico para sua montaria? Seria louco o cavalo? A partir de uma das histórias, o narrador decide, então, contar a sua própria:

Esses juravam que o cavalo simulava habitar na Casa, mas seu verdadeiro lugar era em precipícios e desfiladeiros: atirava-se do alto de penhascos com personagens de sombra mal seguras na garupa, levantando chispas de fogo no lugar em que as patas feriam o chão sem atinar onde tocavam, numa carreira endoidecida e sem freio. (GERSÃO, 1998, p.16)

Com essa cena de loucura e delírio, o narrador sugere que, além das histórias que se contam sobre o cavalo, ele próprio traz consigo outras narrativas e personagens. Essa passagem é o prenúncio de uma outra história e, de maneira sombria e misteriosa, ela é anunciada:

Em certas noites de lua, diziam, ouvia-se um relincho selvagem estalando no ar e rebentando no peito o coração de quem ouvia. Um riso-relincho saindo de uma garganta empinada, por entre beijos contraídos acima dos dentes, deixando ver uma faixa estreita de gengiva, o que era o prenúncio de que qualquer coisa iria acontecer. (GERSÃO, 1998, p.16)

O cavalo é descrito como uma criatura irônica, que assombra com seu riso, que carrega e conduz os personagens, querendo assustar aquele que o escuta, mas trazendo certo deboche, como se estivesse escondendo algo que está por vir.

Entrava-se deste modo, segundo esses, no domínio das inquietantes aparições: um momento antes, em determinado lugar, ainda nada está, mas de repente, nesse mesmo lugar, 'outra coisa' acontece. No momento da aparição o mundo rasga-se e acaba num outro mundo que se sobrepõe ao primeiro. Quem sofre uma aparição é por isso também destruído em parte, ou pelo menos dividido ao meio, e terá posteriormente muito trabalho em juntar as duas partes de si que correspondem doravante a dois mundos. De onde se depreende que o cavalo-aparição poderá acarretar grandes problemas a algumas personagens desta história. (GERSÃO, 1998, p.17)

É interessante perceber que o narrador anuncia, logo nesse princípio de romance, que há aqui não uma história, mas um emaranhado delas, misturadas e interpostas. O que está sendo contado por esse narrador o é por muitos outros, há muito tempo, mas agora essa história será escrita e irá se desenvolver provavelmente de forma alucinada e louca, sem

freio e sem linha reta. O cavalo-aparição, condutor dos personagens, acabará por levar o leitor a lugares desconhecidos, para a beira do precipício, para o limite entre dois mundos.

O mundo para onde o cavalo conduz o leitor – esse ser que sofre a aparição, que escuta os relinchos, risos e histórias – o transformará por completo: esse mundo se assemelha ao imaginário de que fala Iser, presente na ficção, que é transformadora do olhar do leitor, que será modificado por esse mundo imaginado, de histórias emaranhadas. Depois da experiência lida/vivida ele não será mais o mesmo, pois conhecerá mundos que se sobrepõem, paralelos, e poderá chegar mais perto da forma como o cavalo, com olhos nos lados da cabeça, pode enxergar e os humanos não. O leitor é, então, conduzido a esse mundo estranho para o homem, que não vai em uma breve linha reta, mas segue o interminável e circular percurso do sol: um cavalo livre, ainda que preso, “a pedra da casa era quebradiça e vã, contra a infinita liberdade do cavalo” (GERSÃO, 1998, p.17)

A aparição e o fantasmagórico, tão presentes no romance, ilustram a teoria desenvolvida por Iser. Como visto anteriormente, o autor diz que o texto ficcional faz-se pela seleção de elementos da realidade, da combinação desses elementos em um novo contexto e da auto-indicação de ficcionalidade. A aparição nada mais é que um resto de vida que, já descontextualizada de sua realidade, aparece para os vivos e para outros mortos, de maneira inesperada, de modo que provoca o susto, mas sem possibilidade de ação, já que não faz parte da realidade, revelando assim seu caráter ambíguo, pois coloca aquele que sofreu a aparição em dúvida, a se questionar sobre o que aconteceu.

A história que o narrador conta, segundo ele próprio, faz-se de aparições e desaparecimentos: o cavalo é uma aparição, não há aqui desde o princípio certeza em nada que é contado. Baseando-se em invenções e ficções do povo de um lugar, o narrador diz que agora tudo que se fala sobre a casa são mesmo histórias; pois já nada existe por ali, a casa está abandonada e não há ninguém que possa contar o que realmente aconteceu, pode-se apenas, “se entrarmos em bicos de pés” (GERSÃO, 1998, p. 21) ouvir os ecos das tantas vozes que já passaram por ali.

E como se o próprio narrador entrasse em bicos de pés, aos poucos ele apresenta a casa e seus vários habitantes invisíveis, suas várias épocas, que apareceram e sumiram, que o tempo levou e deixou; tudo se torna vestígio de um lugar que já foi muitos e significou muitas coisas diferentes. Apesar de concreta, essa casa transforma-se, transmuta naquilo

que fazem dela seus habitantes; a casa sustenta a história, mas não a garante, não a limita, pois é, ao mesmo tempo, também uma miragem.

A casa em si é um personagem do romance; sendo assim, também se modifica, passa por transformações, mortes e renascimentos, de acordo com o tempo e com seus habitantes. Incêndios e terremotos destroem documentos que comprovavam seus limites, suas origens, seus donos; como se perdesse sua identidade e certidão de nascimento, ela se reconstrói com o passar do tempo, morre e renasce. Esse percurso impreciso origina uma infinidade de histórias, mas nada do que se conta é certo, tudo é sempre considerado como possível imaginação, misturando-se histórias contadas pelo narrador, pelos moradores da região e pelos habitantes invisíveis. Uma delas conta sobre um documento que legitimava a posse da casa pelo rei de Portugal, o qual, entretanto, teria sido perdido em um terremoto. Como muitos nunca o haviam visto, passava-se a história de um para outro, tanto da família como das redondezas, porque tal história não seria nada mais do que invenção ou imaginação da dona da casa, na época Dona Balbina Teresa.

De qualquer maneira, imaginária ou não, essa casa atua como uma espécie de centro que concentra as tantas histórias que o cavalo louco carrega em seu trajeto circular. Como se fossem tijolos da arquitetura de uma casa concreta, as histórias atuam como a estrutura de um romance, que se faz concreto, e que acontece no texto ficcional em livro. A casa, ainda que se modifique, reúne esses personagens, é esse lugar real e imaginário a que a escritora refere-se em seu prólogo, o que permite, segundo as teorias de Iser, a criação do texto ficcional.

Nada disto porém invalidava as histórias suspeitosas que teimavam em proliferar em ramos menos floreados ou politicamente discordantes da família, e evidentemente também fora dela, sobre o caráter imaginário do referido documento e, o que complicava as coisas, também sobre a legitimidade do nascimento dos filhos de Dona Balbina Teresa, que, segundo essas versões, eram bastardos. (GERSÃO, 1998, p.25)

Depois de queimados e perdidos vários documentos sobre a casa, alguns poucos ficaram, em pedaços, restos, com meias palavras, meias promessas e meias ordens. Os personagens, habitantes invisíveis da casa, todos já mortos no tempo da narrativa, são ainda vistos no presente, mas apenas como aparições, miragens que somem quando chegamos perto ou tentamos entender o que dizem realmente.

O romance desencadeia-se, assim, a partir das histórias que rondam uma casa abandonada, parte delas passadas de geração a geração por antigos moradores. Com essa estrutura e caracterização dos personagens dá-se a abertura da ficcionalidade da obra; faz-se pelo imaginário das personagens, constrói-se a partir do que é especulado e contado oralmente, por histórias que misturam temas fantásticos, mas que são vistas como o que pode ou não acontecer.

No terceiro capítulo, chamado “Os habitantes invisíveis da casa”, o narrador aproxima o olhar dos personagens anunciados e começa a contar quem são os habitantes invisíveis da casa, aqueles guiados pelo cavalo louco e que irão tomar conta da narrativa durante o resto do romance. A caracterização desses personagens acaba por ser um forte apelo ao imaginário, já que, por serem invisíveis, não terão feições determinadas, a não ser na imaginação, o que é, de certa forma, irônico, pois, ainda que fossem visíveis dentro da história, não seriam visíveis fora dela. Dessa forma, identificamos aqui mais uma vez um indício do desnudamento ficcional de que fala Iser, já que o texto ficcional se faz de imagens invisíveis no mundo real.

Nesse capítulo, o narrador fala da rotina desses habitantes invisíveis, cada um com uma função dentro da casa; envolvidos em sua atividade, eles vão tomando forma, delineando-se pela voz que lhes é concedida. Percebe-se, então, que cada um não teria papel no romance se não fosse a hora do chá em que se juntam para contar histórias.

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

Era mais uma coisa que os unia, esse gesto de passar os objectos, de se servirem deles numa festa íntima, com uma espécie de alegria partilhada. Estavam cheios de atenção uns pelos outros, cheios de paciência e de perdão. (GERSÃO, 1998, p.30)

O ritual do chá faz, assim, o grande momento, em que esses habitantes invisíveis tomam forma por ali se relacionarem uns com os outros e estabelecerem o espaço da memória, um espaço que, como o próprio cavalo determina, traz um tempo circular, em que o chá, ainda que fosse servido mil vezes, seria como a primeira vez, e as histórias contadas no momento do encontro “seriam sempre novas, mesmo que fossem porventura sempre

iguais” (GERSÃO, 1998, p.30). A hora do chá, assim como a casa, torna-se um centro de reunião das histórias, um círculo de personagens que contam e recontam suas lembranças, misturam, inventam e encadeiam uma história na outra, do que se aproveita o narrador do romance para contar a sua história.

As lembranças dos habitantes estão repletas de objetos, vestidos, chapéus e pessoas que saltam, aparecem e desaparecem sem explicação, transformando-se em outras coisas. Costurando impressões e opiniões, interferindo na história do outro, tomando posse da narrativa, os personagens vão tomando forma e começam a fazer parte da construção do romance junto com o narrador, de maneira que aqui, também, nada fica muito certo. As histórias começam a circular no romance, sem início ou fim, o narrador parece jogar o leitor num redemoinho em que o tempo é cíclico, o espaço imaginário e os sujeitos livres, indefinidos e ilimitados.

E o ar ficou de repente muito leve, porque ninguém limitava as coisas e as forçava a caberem em definições. 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. Criavam agora um clima de receptividade e segurança, em que cada um podia desdobrar o seu sonho, a sua interrogação ou seu desejo. E, o que quer que dissessem, ninguém iria dizer que mentia, ou que nada disso era possível. Pelo menos faria um esforço para proceder assim: cada um tentaria receber o que os outros passavam, com a mesma naturalidade com que acolhia a chávena do chá. Que não importava estar vazia. Ou que estava, talvez, como eles próprios, cheia de possibilidades insuspeitadas. (GERSÃO, 1998, p.32)

Assim como os habitantes invisíveis passam uma xícara de chá vazia, eles se veem no vazio, mas esse vazio não é negativo, ele se torna positivo por ser possibilidade. Assim como a xícara vazia pode estar cheia do que o outro quiser, os próprios personagens se veem na possibilidade de serem o que quiserem, de acreditarem no que desejarem. Já são mortos, já não precisam mais assumir os limites da vida, dos papéis sociais, não esperam mais pela morte e esta já não é o desconhecido para eles.

A existência de cada habitante é, para eles próprios, ambígua. Ao mesmo tempo em que para sua existência é necessário que eles falem, lembrem, contem e recontem, eles não têm uma essência, um limite que os determine; eles não se pertencem, são apenas personagens de uma história, parte de um jogo “simultaneamente perdido e ganho” (GERSÃO, 1998, p.35), em que ganhar ou perder nada significa.

No quarto capítulo, nomeado “O vício das histórias”, os habitantes se propõem a iniciar um jogo em que cada um irá contar como ocorreu a própria morte. De forma muito bem humorada, as histórias vão sendo contadas de maneira que não percebemos o temor da morte existente em vida, pois esse é um território agora conhecido. A morte é tratada como um assunto qualquer, sem importância, ainda que possa ser nebuloso, pois faz parte da memória. Aqui, então, percebemos como o desconhecido assume facetas diversas: quanto mais sombria a existência, mais ameaçadora e triste.

Dessa forma, enquanto uns riem da própria morte, outros parecem não gostar da lembrança, pela carga emocional que ela proporciona. A história de Paulinho, por exemplo, é apenas contada por meias palavras, ninguém sabe dizer ao certo como o garoto morreu. As emoções fortes são responsáveis por cegar esses habitantes, que entram em um círculo vicioso de delírio e imaginação. Nesse episódio, cada habitante passa a especular uma possível morte para Paulinho e é interessante que Ercília, transtornada, pergunta-se se algum dia foi mãe do garoto. A morte não garante o fim das perguntas nem da ambiguidade, ela é, no romance, a consciência da inexistência da verdade e do determinado, o que antes era um problema agora não é mais. A dúvida de ser ou não mãe de Paulinho surge na mente de Ercília, mas não a perturba, pois não é necessário ter a certeza de uma resposta afirmativa ou negativa.

Nessas histórias de morte, estão ilustrados o declínio, o desaparecimento e a mudança de valores do que é importante em cada momento. O contato do homem velho com o menino, a forma como eles se parecem e se diferenciam ilustram o movimento do mundo. As coisas, os objetos, os sentimentos, como numa roda da fortuna vão se modificando, transformam-se nesse moto-contínuo, e, pela imagem da morte, vai se revelando esse movimento irreparável.

Como não há mais verdades a serem contadas, os habitantes riem uns dos outros quando percebem que estão sendo contadas histórias que não existem e não passam de imaginação dos outros. Um exemplo é quando Januário descreve a sua morte, dizendo que foi abandonado pelos familiares no segundo andar da casa. Segundo sua versão, enquanto pôde gritou para pedir ajuda; depois começou a bater forte no chão com uma bengala, pois já não tinha voz, e quando perdeu as forças, instalaram um sininho para que ele tocasse, até que a corda do sininho se rompeu e ninguém a consertou. Nesse momento, diz ele, chegou

a pensar em treinar o corvo Claudino, que latia como um cão, para pedir auxílio, porém como não tinha voz nem disposição, isso nunca havia acontecido. E assim termina esse capítulo:

Os outros sorriram com indulgência, quando ele acabou de contar. Essa era certamente uma recordação inexata, disseram. 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? (GERSÃO, 1998, p.46)

É interessante observar como essa última frase do capítulo é extremamente ambígua e incerta. Primeiro o narrador afirma que nunca existiu o corvo e depois se faz a pergunta, como se cada habitante a estivesse fazendo para si e para os outros: seria a inexistência do corvo uma certeza ou não? Esse questionamento elimina a certeza da afirmação anterior, assim como a roda da fortuna ilustra dois lados de uma questão e a morte mostra o circular da vida.

O capítulo seguinte inicia-se justamente com a lembrança de Januário sobre o corvo Claudino, de forma que se tem a impressão de que o narrador do romance quer realmente confundir o leitor. Nesse momento, percebe-se como o narrador brinca com o texto e a possibilidade da literatura, em que não é necessário afirmar ou negar nada; ele se vê na possibilidade de dizer sim e não, ao mesmo tempo, sem precisar escolher um lado ou definir o que está certo ou errado. Claudino, o corvo, existiu ou não? Não importa, importa é que a partir dele se cria uma história, contam-se histórias, que, assim como o bule e as xícaras, passam de um habitante para outro.

Januário começa a se preocupar com esse estado de incertezas: “onde se iria parar, pensou com uma ruga de inquietação na testa, folheando um caderno de apontamentos, onde se iria parar se as lembranças comessem a misturar-se, ou, pior ainda a desaparecer?” (GERSÃO, 1998, p.47). E começa, então, a tentar lembrar cada detalhe prático e objetivo da vida, como a cor das flores, a época de colheitas e a forma de sementeação de cada grão. Ao se ver certo de suas lembranças, de que recorda todas as regras e detalhes, sente-se aliviado e satisfeito, pois carrega certezas, mas esse estado não dura muito.

Eleito pelos outros habitantes, Januário havia sido nomeado como o responsável por registrar todas as memórias que eram contadas durante os chás. Esse personagem sempre se preocupou com as palavras, com o que dizia e com a forma de dizer; embora não aceitasse o cargo de registrador de memórias de imediato, depois percebeu que tinha todo o tempo do mundo para apenas escrever. Acreditava que as palavras não o "pegariam", pois escreveria apenas o que era objetivo, como nomes de pessoas, lugares, receitas, datas. Conhecia o campo minado das palavras, “buracos em que caía facilmente, animais selvagens que invertiam a situação e caçavam o caçador incauto e o prendiam em redes onde nunca mais saíam” (GERSÃO, 1998, p.49), mas pensou que não seria mais uma presa fácil.

Ao descrever a palavra, Januário parece referir-se ao cavalo que guia sua habitação, o cavalo selvagem que carrega em sua carruagem todos os personagens da história. Assim, vê-se, mais uma vez, acontecer no romance o desnudamento da ficcionalidade. O narrador diz que vai contar uma história, e nesta encontram-se personagens que narram outras histórias, refletindo sobre o que é o contar, o lembrar, o inventar, e mais importante, o que é escrever uma história e quais os riscos aos quais se expõem nessa empreitada.

Januário coloca suas reflexões sobre o contar e explicitamente sobre a escrita. Como assumiu o papel de registrador, põe-se a todo o momento a pensar sobre o que é a palavra escrita. Julga, inicialmente, que seria muito fácil tal trabalho, pois não iria cair nas armadilhas das palavras. Começa escrevendo em cadernos todo tipo de informação objetiva que colhia dos outros habitantes da casa,

Mas a medida que o número de cadernos crescia, deu conta de que não possuíam organização nem ordem e de que sua consulta era quase impossível. Ninguém iria nunca encontrar nada naquele amontoado fastidioso e caótico. Decidiu por isso reorganizar tudo por assuntos, em folhas separadas, que se poderiam sempre, naturalmente, ir completando, a medida que fossem surgindo na lembrança novas informações. O trabalho pareceu-lhe, ao cabo de algum tempo, relativamente conseguido. Quase entrevia um livro, através das folhas.

Um livro, senti, devia ser assim: lia-se a transparência, através das folhas. Antes de estar escrito. E o trabalho da escrita era forçar as folhas a essa transparência – para ver através delas o que de algum modo, já lá estava. (GERSÃO, 1998, p.50)

Aqui o narrador expõe o pensar de um autor de literatura que procura a transparência da palavra, que busca dizer algo que está além de sua concretude, um autor que percebe a insuficiência da palavra que nada cria nem transforma, pois busca o

existente, porém nunca o alcança. E Januário, por mais que busque a objetividade, fugindo daquilo que ele chama de armadilha da palavra, evitando escrever sobre os outros habitantes, concentrando-se apenas no que é falado por eles, acaba caindo, inevitavelmente, na armadilha que ele já conhecia. Ao escrever seu tratado da sementeira das hortaliças,

curioso, pensou olhando as letras: Tratado da Sementeira das hortaliças. Mas logo, mordiscando distraidamente a ponta da caneta, riscou Hortaliças e escreveu Legumes. E depois de algum tempo riscou legumes e reescreveu: Hortaliças. E pensando melhor, riscou sementeira e escreveu: Plantação. Para também riscar plantaço e voltar e escrever: sementeira. (GERSÃO, 1998, p.51)

A partir daí, ainda nesse capítulo, Januário põe-se a refletir sobre os vários nomes que poderiam ser título de seus escritos, considerando sonoridade, origem e uso da palavra e, divagando, diverte-se com as possibilidades que as palavras lhe colocam, como cada uma tem um efeito diferente frente ao leitor e como cada uma pode aproximar-se mais ou menos do que ele quer realmente dizer. Nesse ponto, Januário percebe-se com um pé no buraco, armadilha que tanto evitou: “não era então possível escrever tudo o que quer que fosse sem cair no abismo?” (GERSÃO, 1998, p.54)

Para se certificar de que se lembrava de tudo, Januário começa a pensar nas estações do ano, primeiramente no verão, e nesse ponto não sabemos mais de quem é o discurso pronunciado, se de Januário ou se do narrador. De qualquer forma, de maneira muito poética, a lembrança de Januário sobre o verão vai tomando conta da narrativa, com leveza e poesia ele descreve o verão, abandonando a objetividade desejada e deixando-se levar por um discurso agradável e poético.

Eis então que o verão rebentava pelo meio. Um zumbido entrava nos ouvidos, atordoando as pessoas que dormiam de olhos abertos, encandeadas pelo sol, entorpecidas pelo calor, pelos cheiros do ar, pelas dádivas do tempo e da terra, agradecendo o vento, o sol e os frutos. (GERSÃO, 1998, p.57)

A partir de então, os moradores resolvem contar outras histórias que aconteceram na casa, na tentativa de reavivar as memórias; mesmo que não exista a certeza, o que os habitantes pretendem é encontrar uma forma de não esquecer, não perder nada do que aconteceu na vida. Decidem contar a festa mais louca já acontecida na casa, na ocasião do casamento de um estrangeiro com a filha mais velha da família, Maria do Lado.

A loucura sempre permeia as histórias e os comentários dos habitantes, parece haver uma aceitação da loucura como algo próprio da existência, e como aqui eles não têm mais a necessidade de ser ou não ser, eles apenas existem nas histórias e no contar, a loucura deixa de ser errada, escandalosa, para ser comum e divertida.

Inácio começa a contar a história da festa de casamento e sua voz se mistura à do narrador, de maneira que não sabemos quem está a narrar o episódio. Sabemos apenas ao final do quinto capítulo que o narrador passa a voz a Januário:

No ano de 1834, depois da partida de D. Miguel para o exílio e dois meses depois da Convenção de Évora Monte, houve um incidente que nada fazia prever que acontecesse, começou Januário: Um estrangeiro chegou a Vila, e inesperadamente casou com Maria do Lado, que era ao tempo a filha mais velha da casa da cabeça de cavalo. (GERSÃO, 1998, p.59)

No capítulo seguinte, a história continua, a princípio sob a narração de Januário, mas o narrador sempre intervém como se estivesse reportando aquela história, contando o que Januário contou, ao mesmo tempo em que inclui o comentário de outros personagens, de forma que nos parece sempre que o narrador está a brincar com as histórias, como os próprios personagens. Assim como eles ficam a lembrar e inventar o que pode ou não ser verdade, o narrador está sempre presente para orientar, da forma que bem entende, como essas histórias serão passadas para os leitores do romance. Tudo se torna incerto para quem lê o livro, o leitor nunca tem certeza de quem fala, a todo o tempo o narrador lança dúvidas, o leitor está sempre em um terreno movediço e ambíguo.

Depois de contarem resumidamente a história de como o estrangeiro Felipe chegou a casa, no capítulo seguinte, intitulado “Onde se repete, para ver melhor, a chegada do francês”, Inácio, um dos habitantes invisíveis, decide que é melhor recontar a história, para verificarem se tudo está certo, se os fatos estão bem contados em todos os seus detalhes. Nesse recontar, fazem-se vários capítulos, em que uma história puxa outra e outra e outra; os habitantes vão se ajudando e recontando vários episódios, sempre buscando entender melhor como as coisas “realmente” aconteceram, buscando a “verdade” dos acontecimentos. O interessante é lembrar que, no início do romance, havia sido dito que a verdade não era mais necessária, mas, ainda assim, esses personagens permanecem na

eterna busca do determinado, de forma que o romance acaba por ilustrar como a busca da uma verdade movimenta o diálogo e faz acontecer o romance.

Enquanto narram, os personagens habitantes interpretam, como num teatro, os episódios acontecidos e o narrador conta como acontece esse teatro. A princípio não se sabe quem está a narrar a história de Maria Badala e, aos poucos, o narrador organiza esse teatro, explicando quem está a interpretar quem naquele momento:

Pois casa-te com outro, menina. Que isso de passar a vida com os mesmos pensamentos nem é coisa de gente atinada. Nem calculas as ganas que me dão de te sacudir, a ver se acordas,

Mas é que eu, por mais que faça, não o consigo tirar da idéia, jurava Virita (disse Ercília)

É porque a tua idéia se amalucou, ralhava a outra, (disse Benta). Andas a dormir em pé pela Casa fora, aluada de todo e sem ver um palmo adiante do nariz. Precisas é de dar com a cabeça na parede e entender que o que tu queres é um homem a sério e que seja teu,

Mas é só dele que eu gosto, desesperava-se Virita (disse Ercília). (GERSÃO, 1998, p.182-183)

O narrador vai atuando como uma espécie de organizador do romance; os personagens falam livremente (mesmo a pontuação é livre, como se pode observar no excerto acima), muitas vezes, tornam-se narradores; como se pode ver na passagem acima, em muitos momentos se misturam, contam histórias conjuntas ou divergentes, fazem encenações, funcionando o narrador como um centralizador das histórias. Dessa forma, pode-se pensar na possibilidade da equivalência desse narrador com o próprio caderno do avô Januário, que busca centralizar todas as histórias em sua responsabilidade de registrar as memórias dos habitantes.

Das mortes assim relatadas, as últimas são de Maria do Lado e Virita. A primeira é a mais controladora e perturbada de todas as mulheres lembradas pelos habitantes invisíveis, preocupada ao extremo com a casa, sempre limpando e organizando tudo em seu devido lugar. Sua morte é descrita como um momento em que, pela primeira vez, em toda a sua vida, ela poderia descansar. Descansar dos pensamentos, das funções e deixar-se ir para onde quer que a levem, como numa viagem sem volta para um lugar desconhecido. Guiada pelo cavalo, Maria do Lado deixa-se ir, numa sensação agradável e serena, sentindo o corpo leve, abandonando as lembranças da casa e de seus habitantes e percebendo-se cada vez mais forte em si mesma. A morte de Virita é descrita de forma um pouco mais confusa do que a de Maria do Lado, mas traz também referências ao esquecimento, ao abandono de

costumes, à falta de entendimento do que acontece à sua volta e há também o cavalo a levá-la para algum lugar desconhecido.

Cessando enfim as narrativas, as personagens começam a refletir sobre o processo da morte, descrevendo os níveis de consciência por que passam aqueles que atravessam a barreira da vida, que vai da consciência plena da existência em vida à desconhecida existência em morte. E percebem que, nem nesse estado de contar histórias poderão permanecer, ainda partirão para outro lugar, nesse constante circular que lhes impõe o cavalo, o vazio e o desconhecido.

Ao final do romance, percebem que é hora de ir embora, mas para onde? Não sabem, sabem apenas que devem ir. Mais uma vez esquecem tudo, como se vivessem a morte mais uma vez. Ambiguamente, vivem a morte e permanecem na transformação. As certezas são mais uma vez derrubadas, insistentemente apagadas. Januário vê seu caderno de lembranças como um livro impossível; ao se perceber na beira do abismo, revolta-se e pensa que pode insistir em um estilo que o afirme, que o faça existir de algum modo pela escrita. Como isso não acontece, Januário percebe que a existência, assim como o tempo, é sempre um intervalo entre duas coisas; ele estaria, portanto, sempre tenso e na expectativa do que viria a seguir.

O cavalo não para, continua seu trajeto louco e incerto; já mortos, os habitantes morrem de novo, abandonam suas memórias e o apego com que as vivenciaram e pedem, desesperadamente, enquanto o cavalo os aguarda, que Januário não esqueça de suas lembranças, para que fiquem registradas para os próximos habitantes invisíveis daquela casa que eles agora abandonam e que os abandona, desaparecendo assim como eles.

4.2 A árvore das palavras: política e/ou imaginário?

A árvore das palavras é um romance que conta a história da família de Gita, uma garota cujos pais, nascidos em Portugal, mudam-se para a cidade de Lourenço Marques, capital de Moçambique. O encontro dos pais dá-se de forma original: Amélia, a mãe, quando jovem, depois de viver uma decepção amorosa, lê no jornal um anúncio em que

Laureano, o pai, procura uma esposa portuguesa para viver com ele no continente africano. Amélia, muito orgulhosa, não querendo demonstrar sua tristeza pelo fim do namoro, resolve aceitar a proposta de Laureano e vai para Lourenço Marques. Gita nasce desse casamento. Com um pai sonhador e desligado e uma mãe mesquinha e orgulhosa, a menina desenvolve grande admiração pelo pai e estranhamento profundo pela mãe, que vive a reclamar da vida e não esconde sua rejeição aos africanos nativos. Gita torna-se adolescente, a mãe abandona a família, repetindo a experiência de buscar um homem em outra terra, e o pai entra em profunda depressão; neste cenário, a menina resolve ir embora para Portugal, terra natal dos pais, em busca de novas perspectivas.

A recepção desse romance pela crítica foi positiva, apresentando maior ênfase nas reflexões sobre as questões políticas e sociais que ambientam e provocam comportamentos e reações a cada personagem, de maneira que configuram um cenário com profundas relações com a construção do romance como um todo. Outro ponto discutido pelos críticos está na dimensão da escrita literária e da construção da narrativa, da forma como os personagens vão sendo desenhados, como são delineados por seus desejos e temores, como a escritora permite que se entre em contato com tais feições ficcionais.

Segundo a autora Linda Santos Costa (1997), nesse romance as personagens tornam-se espessas pela simplicidade com que Teolinda Gersão as constrói e as amarra. Pelo universo familiar, que se faz presente no romance, entra-se em contato íntimo com os personagens, principalmente Gita e a mãe, ainda que esta seja uma família desunida. A mãe decepciona-se com a situação financeira em que o pai a coloca; precisando de trabalhar como costureira, revolta-se com a sua condição, recusando-se a participar do cotidiano do pai, da filha, dos vizinhos, da empregada. O pai aparece como um personagem pacífico, mas que, também, não insiste na união familiar. Passivo, parece preferir evitar discussões e se esconder em uma aparente paz de um cotidiano tranquilo. A filha é quem propõe a discussão e a comparação entre esses dois extremos, até por ser ela mesma o ponto de convergência dos dois. Gita fala, pergunta, reflete, busca entender de todo jeito o que acontece ao seu redor, principalmente em sua casa.

A repulsa que a mãe sente pela empregada da casa contrasta fortemente com o amor que a garota sente pela mesma. Já a aula de balé que a garota tanto odeia, contrasta fortemente com o deslumbramento da mãe pelo ideal de ter uma filha bailarina estudando

na mesma escola que as filhas das mulheres da alta classe. Esses conflitos de ordem ideológica contrapõem a visão de mãe e filha. Se a princípio, pela fala de Gita quando criança, suas idéias são aparentemente influenciadas pelo pai, em contraposição às idéias da mãe, depois será mostrada onde está a influência e a marca inevitável dessa mãe na filha. A depressão do pai, depois da partida da mãe para a Austrália, faz a filha perceber a fragilidade do pai e a força da mãe, o que a leva a seguir os passos da mãe, que se desprende daquilo que nunca lhe agradou partindo para outros países, outros lugares.

José Paulo Paes, em artigo de jornal, chama atenção para uma interessante relação entre as personagens e a colonização portuguesa em África. Ele apresenta cada personagem como um espectro da colonização, sendo Amélia a rejeição dos portugueses, Laureano a acomodação e Gita a integração. Nesse sentido, há três formas de o homem se relacionar com o processo de colonização, humanizando assim a história oficial, subjetivando um fato objetivo.

Os conflitos inerentes à existência humana transitam nessa obra e, assim, ela se torna universal. Ilustra-se aqui uma típica relação de atração/repulsa entre mãe e filha. A menina que aparece aqui como a narradora das partes 1 e 2 abre-se pelas palavras para a construção do romance, contando sua história. Linda Santos Costa (1997) diz que **A árvore das palavras** ultrapassa a dimensão local de Lourenço Marques para ganhar o mundo, não só no espaço, mas no tempo. Retomando o pensamento de Pascal para refletir sobre a dessimetria essencial entre o homem e o universo, a escritora lembra que a criação e a arte são a salvação do homem, frágil frente à morte e ao esquecimento.

Costa (1997) chama a atenção para a maneira como os corpos são notados: o corpo da natureza, da cidade e o próprio corpo dos personagens constroem-se aos poucos, cada um no seu tempo. Acompanhando o desenvolvimento do olhar narrativo, a escritora observa que há um erguer de fantasmas: a mãe que vai embora, a empregada que morre e a cidade, Lourenço Marques, que se torna a independente Maputo. Nesse sentido, pode-se perceber a presença da escrita feminina nesse romance. Se forem retomadas as idéias de Castelo Branco sobre essa escrita, notam-se no romance dois pontos essenciais para a sua identificação: a corporeidade, que se vê pelas referências ao corpo da personagem, da natureza e do próprio tempo, ressaltando o corpo da linguagem pela imersão no universo feminino, e a preocupação com a palavra escrita, seu ritmo, sonoridade e aparência.

Rodrigues Silva (1997), assim como outros autores, chama atenção para essa linguagem, que aparece no romance como espelho da integração com a natureza e a cultura africana que a protagonista mostra em sua infância.

Outro tema recorrente na obra de Teolinda Gersão, a memória, aparece nesse romance. Quando a menina fala de sua vida ou quando é contada a história da mãe, vê-se um discurso repleto de lembranças, muitas vezes nostálgicas. O passado ora surge enfeitado como um tempo em que tudo parecia mais belo e tranquilo, ora vem permeado de conflitos e sentimentos ruins. Mas o contraste com o presente em que vivem os personagens, até mesmo os pais ou a empregada que não tem voz, confere ao romance um clima permanente de quebra de expectativa. Todos os ideais expostos pelo discurso da mãe, da filha e do pai frustram-se, num processo longo e contínuo que dura todo o romance até seu fechamento, quando todos os sonhos parecem arruinados.

A ruína, ainda que aparentemente negativa, assim como a morte, é uma renovação. A filha e a mãe trazem esse traço do renovado e se aproximam. Ambas partem e deixam para trás a casa onde a mãe idealizou um futuro com o “marido mais rico e mais velho” e a filha idealizou a possibilidade de uma família ideal e uma cidade mais justa, sem desigualdades. Já o pai permanece na ruína. Nesse personagem não encontramos o desprendimento da mãe e da filha. Ainda que a mãe venha a repetir uma mesma ação de sua juventude, sua ação promove o movimento; o pai, ao contrário, permanece inativo. Dessa forma, há uma mudança de polaridades: mãe e filha, que em outro momento encontravam-se em lugares opostos, agora compõem um mesmo movimento em direção à renovação que se contrapõe à apatia paterna.

A memória e a efabulação são constantes durante todo o romance. Tanto Silva como Costa percebem o espaço da África como um lugar que permite uma nova experiência de mundo devido ao clima, ao espaço geográfico e à cultura, o que provoca no leitor uma dupla visão sobre o continente: se de um lado é um lugar mágico e encantado, do outro é estranho e hostil.

Carlos Reis, também, ressalta a espacialidade presente no romance. Em seu artigo de maio de 97, no *Jornal de Letras*, o autor afirma que os personagens e os espaços tornam-se palpáveis por uma ativação dos sentidos e pela atribuição de sensualidade às feições. Carlos Reis vê o romance **A árvore das palavras** como uma resposta ao déficit em que se

encontra a relação da “África portuguesa” com a literatura em língua portuguesa. Segundo ele, essa África apresenta-se na literatura portuguesa como um lugar vago, que ilustra apenas ausências e experiências indiretas como em **A ilustre casa de Ramires**, de Eça de Queirós, ou mesmo em textos mais modernos, mas que têm o olhar focado na política e nas guerras travadas entre colonizadores e colonizados. Segundo ele, **A árvore das palavras** tem uma forte marca política, mesmo que não se apresente submetido a qualquer ideologia. Ainda que Teolinda Gersão mantenha nessa obra a “mesma finura metafórica” de outros romances, o contexto político no qual se desenvolve a história e a forma com que a escritora relaciona seus personagens com o cenário é aqui o seu grande mérito. Além do que a África ressaltada nesse romance não é um lugar vazio e negativo, mas preenchido por vivências infantis, ricas, vitais e, por que não dizer, encantadas.

A marca política é realmente forte, mas, ainda assim, é possível tomar alguns processos narrativos desse romance como indícios de sua ênfase com a criação literária. A fabulação, a arquitetura do romance e a constante fuga ao imaginário dos personagens apontam para a preocupação com a construção ficcional. Rodrigues Silva (1997) observa que a guerra é, no romance, apenas um cenário e ressalta o modificar de um personagem frente a esse cenário. A guerra, complexa situação política, provoca sentimentos e leva a protagonista a tomar posicionamentos, porém o que mais aparece no romance é como essa garota circula nessa mistura de culturas, no olhar que passa por tudo que a cerca e que a faz sentir-se parte desse lugar do qual sua mãe tentou, insistentemente, tirá-la.

Percebe-se, de uma maneira geral, que a crítica privilegiou a questão política no romance. Compreender a cena política angolana, como pano de fundo desse romance, é de grande importância para a apreensão do texto, porém ela não pode ser vista como foco principal, nem mesmo como o mais importante. A relação com a colonização portuguesa e a situação política no romance aparecem como um cenário que provoca a reflexão dos personagens sobre si mesmos. O romance não vem aqui como uma imitação da vida real, não aparece como dogma ou detentor de verdades. Há, sem dúvida, um ponto de vista privilegiado, mas não se apresenta como único, mas um dentre os vários possíveis sobre uma dada realidade.

Linda Santos Costa salienta a escrita da memória, seja de fatos individuais ou políticos. Nesse sentido, relaciona **A árvore das palavras** a outros dois romances de

Teolinda Gersão, **A casa da cabeça de cavalo** e **O cavalo de sol**. Segundo ela, nesses três romances encontramos a recriação da história, submetida à memória e ao entrelaçamento do múltiplo, o que evita a imitação da vida real.

Pensar nessa recriação não como uma flutuação de memória, mas como um processo característico da escrita do romance parece ser um interessante ponto a pesquisar. Talvez o desejo de preservação da memória esteja no romance em si, mas vem alterado pelo olhar de cada personagem que toma voz no romance. O imaginário parte do real, mas reorganiza seus elementos de forma transgressora, com uma lógica subjetiva, onde o querer, o desejo e o medo tomam as rédeas da construção. Os romances citados são recriação da história, segundo Linda Costa Santos, e estão submetidos aos processos memoriais e ficcionais. Quais seriam, entretanto, esses processos ficcionais?

Teolinda Gersão remete à relação esquecimento/memória ao retratar o cotidiano, que é atravessado por pequenas mortes, esquecimentos e abandonos que parecem fundamentais para o sobreviver. Esquecer a terra natal, esquecer a mãe, esquecer o amor são apagamentos que figuram pequenas mortes essenciais para a transformação da menina em adolescente, e, mais tarde, da adolescente em adulta. A invenção, também, passa-se aqui como uma criação: esquecer o real, as normas do mundo factual e físico que entorna esse personagem e lhe possibilita criar novos mundos, uma nova realidade aniquilando aquilo que não agrada, mas machuca, fere e incomoda. Nesse sentido, é possível estabelecer uma relação com a escrita do romance. Assim como a protagonista e os outros personagens sonham e modificam sua realidade, a autora do romance também cria.

A “árvore das palavras”, símbolo africano da reunião de pessoas que contam e inventam histórias, vem como nome desse romance. Nesse sentido, podemos estabelecer uma relação de invenção e ficção em tudo que se passa nessa história, questão essa privilegiada pelo fato de que as personagens encontram-se num constante imaginar e inventar, perdendo-se do real factual para seguir outras regras.

O contar histórias faz-se presente em **A árvore das palavras**, e ainda que José Paulo Paes rejeite em sua resenha qualquer espécie de metalinguagem possível no primeiro, é possível identificar elementos de uma encenação da ficção e observar a escrita literária em três níveis de imaginário: do autor, do personagem e do leitor.

4.2.1 Imaginários entrecortados

O romance é composto de três partes. Na primeira, encontra-se Gita, ainda criança, narrando em primeira pessoa suas impressões sobre seu universo infantil, que se restringia a sua casa, escola e alguns poucos lugares da cidade. Aproxima-se, nesse momento, do cotidiano de uma criança, que sonha e inventa, numa forte relação sinestésica com um mundo que, aos poucos, começa a compreender, trazendo para o texto a atmosfera ensolarada e colorida africana através da narração. Na segunda parte, vê-se mais de perto a mãe de Gita. Aqui há uma narração em terceira pessoa, mas com um narrador que não se identifica. A princípio, pode-se pensar que seria a própria filha a narrar a história de sua mãe, até porque a narrativa é permeada por ironias e críticas às ações do personagem, mas não há como afirmá-lo. Na terceira parte, há um reencontro com Gita, que fala em primeira pessoa sobre seu tempo de jovem adolescente na antiga Lourenço Marques. Nesse momento, a menina passa a se expressar melhor sobre o que sente em relação ao pai e à mãe, fala sobre o amor, os amigos, a situação político-social do país em que vive e é quando, finalmente, resolve ir embora para Portugal.

Gita apresenta-se na primeira parte do livro como uma garota que busca descobrir e entender o mundo que a cerca; às vezes, percebe que existe limite entre ela mesma e as coisas do mundo e, às vezes, essa referência se perde. Em sua descrição sobre o dia e a noite, por exemplo, percebe-se que ainda que ela saiba diferenciar um do outro, ambos a levam para a atmosfera do desconhecido; ao mesmo tempo em que o “sol é um olho enorme que cega com sua luz excessiva” (p.10), a noite é escura, cheia de trevas e mistérios. A percepção dos limites de sua existência, também, é desequilibrada, o que está presente durante todo o romance, seja na casa da família, onde pai e mãe não se misturam, negro e branco tampouco, seja no mundo externo, na sociedade que separa não só o negro do branco, mas, o pobre do rico e o português do africano.

Sim, queremos perceber o que se passa à nossa volta, organizar o mundo, e por isso nos fazemos espertos e rimos, descobrindo, porque pensar é um gozo, juntamos uma coisa a outra e no fim há um desenho que aparece. Provavelmente

será assim com tudo, o universo deve estar cheio de indícios, como sinais numa floresta. (GERSÃO, 2004, p.69)

O discurso da menina vai e volta em suas descrições das relações que estabelece com o pai, a mãe e Lóia. De uma hora para outra, a narrativa muda de rumo, se estava a falar de um personagem, agora fala de outro. Sem linearidade, a menina demonstra, pela narrativa, como é o seu próprio pensamento, ainda muito difuso, misturado e ilimitado. Com o desenvolvimento da narrativa, da primeira à terceira parte do livro, vai-se aos poucos vislumbrando o amadurecimento da garota, que percebe os limites do próprio corpo, os limites do mundo, até poder refletir sobre esse mundo que a cerca, para formar suas próprias opiniões.

Logo no início da narrativa, a narradora apresenta os outros personagens: Laureano, Amélia e Lóia. Laureano e Amélia são os pais da garota, mas ela quase nunca se refere a eles como pai e mãe. Descobre-se apenas no desenrolar da história que são estes os seus papéis, e observa-se que a garota demonstra, na maior parte do tempo, admiração pelo pai e repulsa pela mãe. Lóia, a empregada da casa, e suas filhas são as principais companhias de Gita na rotina diária da casa. Com elas a garota entra em contato com a cultura local, que apesar do desgosto da mãe, passa a ser a principal influência da sua formação e tem origem nas antigas tribos africanas que acreditavam num tempo cíclico e no caráter uno da natureza.

Ao contar um sonho que teve envolvendo a criada Lóia, Gita mostra como percebe o mundo de maneira fragmentada e, ao mesmo tempo, revela a lógica de sua narrativa. Ela conta que em um sonho desesperou-se com medo de perder Lóia, então começou a chorar e Lóia veio consolá-la:

Senta-se no chão ao meu lado, e faz-me uma boneca de trapo, com dois gestos rápidos das mãos – farrapos soltos, sobras desconexas da costura de Amélia, botões e argolas, colchetes e miçangas apanhados do soalho, de repente juntos, numa figura inteira. Sigo fascinada os seus dedos, como num passe de mágica, e olho a boneca com assombro, porque ela me parece misteriosa. Um fio une os pedaços, invisível, mas tão forte que a transforma numa coisa quase viva. E isso aconteceu diante dos meus olhos, eu vi. (GERSÃO, 2004, p.29)

Assim como Lóia constrói sua boneca, Gita constrói sua narrativa. Com os pedaços que junta, constrói uma estrutura com vida própria, que se movimenta numa dança que,

como se fosse contada embaixo da árvore das palavras, ganha vida cada vez que é lida. Vida e morte fazem-se presentes constantemente em suas fantasias, ilustrando a transfiguração permanente de sua vida. Na ânsia de se transformar em outra, a menina sonha, inventa histórias, vive e morre. A vida para Gita é estilhaçada, mas, assim como as histórias, tem um fio condutor; ambas eram “regulares, mas deixavam lugar para o imprevisto e quase para o impossível” (GERSÃO, 2004, p.72)

O fingir não se faz presente apenas nas brincadeiras descritas por Gita, mas seu próprio discurso é um fingimento. Em alguns momentos, a narrativa faz-se de maneira tradicional, em que Gita conta histórias que aconteceram no decorrer de sua vida; mas, em muitos outros momentos, ela parece se perder nesse narrar e é como se passasse a conversar com seu pai, num diálogo direto, explicitando, dessa forma, para aquele que lê sua história o pacto lúdico que há entre os dois. Estaria a menina a contar histórias para o pai? “É essa a parte da história que não me canso [Gita] de te [Laureano] ouvir contar” (GERSÃO, 2004, p.48). Tentaria ela ajudá-lo a contar as suas histórias, ou estaria ela tentando se lembrar desse tempo passado, ou seriam todas as histórias imaginadas? De qualquer forma, o tempo que passa com Laureano em sua infância é descrito com nostalgia, um tempo de descoberta ao qual ela nunca mais irá retornar, nem mesmo pelo narrar.

Não só há um pacto lúdico, mas um pacto amoroso entre Gita e Laureano, que assume ao olhar da filha um lugar de homem e não de pai:

E agora és de novo tu, de novo um homem, o homem amado desta casa. Vejo teu rosto, o teu corpo, os teus olhos sobre tudo, e não sei como foi possível ter estado alguma vez no teu lugar o animal. Ou o mal. Porque agora me és familiar como o vento e como a chuva. (GERSÃO, 2004, p.13)

O personagem narrador desta parte do romance, a garota Gita, está em simbiose com o ambiente natural, ligada aos elementos da natureza, a terra, o fogo, a água e o ar. O ambiente externo de sua casa a influencia a perceber o mundo como um lugar onde tudo se parece, as coisas que a rodeiam são uma só, tudo é um só, inclusive ela. No mundo, que a menina cria para si, não há distinções, pois tudo “pode ser”, tudo pode se transformar em outro, o que é vivo pode estar morto e o que está morto pode reviver, a existência é circular, repete-se, como o dia e a noite vão e vêm todos os dias: “O que penso não tem nitidez, é

talvez uma aproximação inexata. A vida cabe numa colher de gelado, respira-se, devora-se com a boca.” (GERSÃO, 2004, p.43)

Nascida de pais brancos, Gita passa por uma espécie de “enegrecimento” por sua convivência com Lóia. Como se fosse contagiada pelo leite da ama negra, a menina, que nasceu branca, passa a ser preta aos olhos de Amélia, que tenta a todo modo evitar que isso aconteça: exige que a ama desinfete a mama antes de dar o leite, exige que tire as tranças do cabelo da menina, exige que esta pare de andar com Orquídea, filha de Lóia. Laureano, o pai, que é descrito como um homem alegre e tranquilo, que cantarola e brinca, ao contrário da mãe, ri da situação, parece gostar da relação da filha com as negras, como se estivesse a pensar que se a menina sofresse algum tipo de influência das duas negras não seria tão mau.

Ninguém estava inquieto ou preocupado ou distraído a pensar em amanhã, cada um se entregava sem reservas ao gozo do momento que passava. A Bibila tirava pedaços com uma colher grande e anunciava: Ai meus filhos, isto ainda é só o principio, há outro tacho no lume. E o Jamal perguntava: Sempre a aviar a caçar ou a comer? E o Relito e o André contavam das sécuas e dos pombos verdes que apanhavam em armadilhas, quando eram garotos. Tu rias e abrias outra garrafa de vinho. E ninguém se ralava se partia um copo ou se caía uma nódoa na toalha. (GERSÃO, 2004, p.36)

Vê-se, dessa forma, o ambiente alegre e de mistura com que a menina se identifica e como ele difere imensamente do que a mãe lhe impõe em casa. Amélia, permanentemente, reforça as diferenças entre ela e Lóia e todos os negros da cidade, enquanto o pai desmistifica todo o preconceito que a mãe de Gita insiste em semear. “Prevenir todos os contágios era um de seus cuidados” (GERSÃO, 2004, p.41), assim fala Amélia dos negros africanos, referindo-se apenas às doenças, aos feitiços ruins e às mentiras que estes podem contar.

Ao final da primeira parte do romance, percebe-se que a impressão de unificação com o mundo que a cerca permanece na menina, mas agora é com a cidade que ela estabelece essa relação. A cidade, com seu calor que induz ao sono e ao torpor, fornece o ambiente ideal para desenvolver o seu imaginário.

O corpo amolece de cansaço, por momentos reage, sacode torpor e por um instante fica alerta, suspenso de expectativa – mas já de novo desliza para o cansaço e o sono.

É verdade que uma certa embriaguês os assaltava, tomava conta de nós, África entorpecia-nos, sim, entrava dentro de nós como um bruxedo. (GERSÃO, 2004, p.50)

A menina conta como se transformava em bicho, como mergulhava no mato como se mergulha no oceano, como escutava a voz das árvores. Tudo isso com certo distanciamento, já que a narração descreve momentos da infância que se referem à idade inicial, como quando amamenta junto com Orquídea em Lóia. A narração parece acontecer com um distanciamento da memória bem grande, e as referências da cidade são feitas como se já lá ela não estivesse, Lourenço Marques é uma cidade imaginária, não existe mais, está na lembrança de maneira difusa, impregnada de fantasia. A África está no passado da narradora, era uma terra que “amolecia e fazia perder o norte” (GERSÃO, 2004, p.51).

A segunda parte do livro apresenta a história de Amélia. Um narrador desconhecido conta como foi a ida de Amélia de Lisboa a Lourenço Marques, marcando uma sucessão de ilusões, fingimentos e enganos. A viagem de navio é contada como um desastre em que Amélia passa muito mal e tem como companheiros de viagem pessoas em quem ela não confia e de quem tem nojo.

Amélia foi para a África depois que, aos 19 anos, ainda residente em Portugal, leu em um jornal um anúncio escrito por Laureano em que ele buscava uma mulher para se casar e constituir família. Estando brigada com seu namorado na época, Amélia resolveu responder ao anúncio de Laureano, de brincadeira, apenas para fingir certa importância, para que depois, seu namorado Quim resolvesse ficar com ela e, então, acabaria com o fingimento da correspondência. Mas nada aconteceu como imaginava. Quim resolveu não lutar por ela e acabou procurando outra namorada; a tia, que a criara e que não era tão ligada à sobrinha, começou a empurrá-la para a viagem que a levaria para longe e, nessa situação, Amélia resolveu acreditar nas promessas de uma vida melhor com Laureano e decidiu ir. “Assim pois a viagem começava mal, pensou. O primeiro movimento em direção aquela terra trazia lhe já um sofrimento que só podia ser de mau agouro”. (GERSÃO, 2004, p.90).

Sua viagem também não aconteceu como se previa. Amélia passou a viagem à sombra da primeira classe, em que havia champanhe e piscina, o que ela nunca poderia

alcançar e se punha a imaginar como essa gente passava. As festas, os jantares, as roupas, as cantorias, tudo Amélia imaginava e sentia mal pois percebia que seu futuro marido não podia lhe proporcionar a viagem de primeira classe. Assim, ao conversar com o marinheiro que lhe pergunta quanto tempo irá ficar em Lourenço Marques, percebe que nunca mais conseguirá dizer uma palavra verdadeira sobre si.

A história de Laureano é mais explorada nessa segunda parte, mas o narrador não entra em muitos detalhes. Laureano é um personagem que aparece muito a partir do que é contado sobre Gita e Amélia. Na primeira parte, ele aparece como o herói da filha Gita, que vê nele toda a verdade do mundo, já na segunda parte, ele aparece como uma brincadeira que Amélia resolve fazer para provocar ciúmes em seu namorado e que, depois, serve para levá-la para longe da sua terra natal, como se ali não fizessem gosto dela. Laureano não tem voz marcada no romance e suas opiniões sobre o mundo ficam um tanto nebulosas. Na terceira parte, pela voz de Gita, Laureano aparece como um homem fraco, que após a partida de Amélia, que nunca o tratou com cuidado, é acometido por uma depressão sem volta que o leva para um estado vegetativo. Laureano, depois que Amélia foi embora, nunca mais foi o mesmo, perdeu a alegria, transformou-se em um ser sonâmbulo e automático; como se estivesse sempre dormindo, parou de comer e de falar:

agora se senta na cadeira a aviador, de olhos fechados, com o gato a dormir sobre os joelhos. Tem os cabelos brancos, rugas aos cantos dos olhos e da boca e usa óculos fora da moda. Um pássaro que caiu no chão, ocorre-me, um pássaro que não abriu as asas a tempo e nunca mais pode voar. (GERSÃO, 2004, p.151)

Na segunda parte do romance, Amélia, mãe de Gita, é o personagem principal. Assim como a filha revela seu imaginário ao narrar sua infância, Amélia aparece aqui, pela voz de um narrador, como um personagem que imagina e fantasia a todo tempo, em alguns momentos parece até extrapolar o imaginário da filha. Pode-se ver em Amélia, nessa segunda parte do livro, outra dimensão do personagem que a primeira parte não alcança, aqui mãe e filha se igualam e fica exposto como é o processo do imaginário, como acontece e como ele se faz presente na própria literatura.

A criação de uma realidade a partir de outra que se transforma em algo diverso fica muito clara nessa segunda parte. Por não se ver satisfeita com o que a vida lhe entrega, Amélia modifica a todo o momento a sua perspectiva sobre o real, assim como faz a

literatura que traz traços da realidade, mas cria outra a partir desta. Nessa segunda parte do romance, mantém-se a lógica fragmentada da primeira. A narrativa faz-se de trechos de depoimentos e fatos, como se fossem retalhos que Amélia recortou e Gita tenta juntar. O narrador tenta reunir as histórias e os três personagens da família em um todo, tenta fazer deles uma família que eles próprios não aceitam. Talvez apenas Laureano venha a gostar da família, porém, em sua apatia, em sua aversão ao conflito, não consegue vê-la como realidade. A história contada, como uma árvore, tem início em um tronco que vai se abrindo em galhos, até se tornarem todos os personagens distantes uns dos outros.

Amélia é costureira, assim como corta linhas e tecidos, num trabalho frenético para ganhar dinheiro a todo custo, vem representar para Gita o corte entre o imaginário e o real, o limite das coisas do mundo. Aos olhos da menina, a mãe que corta a linha “com os dedos, ou mete-a entre dois dentes e puxa-a com um golpe seco” (GERSÃO, 2004, p.19), ou, então, usa uma tesoura de tamanho excessivo para cortar seus tecidos, está sempre concentrada em seu trabalho, com uma profunda ruga na testa, de olho na agulha a coser o tecido. Amélia desenha-se, assim, para a filha, como uma mulher objetiva, reta e quadrada, chegando a assumir aparência de monstro para a filha. Com a mãe, a menina vivencia momentos de forte tensão, como quando apanha ou quando é agredida verbalmente sem nada ter feito. A mãe não demonstra carinho pela filha, desencadeando o medo e a dor de Gita, inaugurando nela a sensação de vazio.

Lóia tinha um ritmo de vida que saía da ordem imposta por Amélia, que não podia entender essa outra lógica sob a qual vivia a empregada e que Gita buscava vivenciar e incorporar. Amélia, pelo contrário se negava a compreender, resistia a toda perspectiva que fosse diferente da sua. Lóia é descrita pela menina como uma mulher que aceitava o ritmo da natureza e era tolerante com relação às coisas, “como se não quisesse ofendê-las nem forçá-las, antes parecendo dar-lhes tempo para se ajeitarem sozinhas, sem lhes impor ordem nenhuma, e apenas de repente, por encanto, todas as tarefas aparecessem feitas” (GERSÃO, 2004, p.22).

Amélia detestava Lóia, vivia a dizer que iria mandar a criada embora e procuraria um cozinheiro e um minato, mas nunca o fez, pois Laureano não deixaria que isso acontecesse. Lóia, também, não gosta de Amélia; segundo a criada, Amélia está morta, apesar de viva, pois ela não tem vida no coração.

Lóia cantava e dançava com as meninas em volta da árvore e contava que assim faziam seus antepassados como forma de celebração da vida e da morte. Lóia aproxima a narradora personagem desse espaço místico africano que celebra os espíritos, deuses e antepassados. Dessa forma, a personagem Lóia é responsável por aproximar Gita do universo da tradição das antigas tribos africanas, e a garota parece se identificar com essa tradição, que inclui o temor das coisas naturais, o respeito pelo que a natureza constrói, pelo destino e pelo que a dança da vida oferece para cada um. Dessa forma, a menina idealiza para si uma família que exclui a mãe e inclui Lóia e suas filhas.

As cenas que mostram a vida de cada um vão aos poucos se cruzando, como uma costura vão compondo a narrativa num tecido de retalhos que não parecem combinar, uma costura mal feita com cores e tecidos que não se assentam, assim parecem estar ligadas as histórias de Amélia e Laureano, que em nada se assemelham. Na terceira parte do romance, Gita volta a narrar em primeira pessoa, em um discurso também metafórico e leve, mas agora não se trata mais de uma criança e sim de uma jovem moça que reflete sobre sua realidade e conta histórias de passeios e aventuras com amigos. Gita tenta entender os mistérios do mundo, numa busca interminável de resolução de um enigma sem resposta.

Com o desenrolar da narrativa, percebe-se o desenvolvimento da menina, o mundo agora não está apenas em sua casa e seu quintal; sua rua, sua vizinhança e a cidade como um todo passam a fazer parte de seu mundo e atravessam sua história. Gita passa a conviver com a cidade onde fica sua casa, junto com ela, vai-se conhecendo a cidade que o pai lhe apresenta. A mãe nunca os acompanha em seus passeios, o pai a leva nos centros populares da cidade, onde se misturam brancos e negros, portugueses e africanos, ou, então, saem com a vizinhança para fazer piqueniques na praia onde Amélia, também, nunca vai, pois não gosta de se misturar com as pessoas. Gita vê as pessoas se misturando, assim como a natureza se misturava a ela quando era mais nova e vê muita beleza nesses acontecimentos.

A arquitetura confusa das habitações dos nativos da cidade encanta a menina por serem labirintos cheios de escadas, com várias casas que se confundem, onde uma começa a outra acaba, corredores, quartos, salas e varandas se misturam em interiores sombrios e profundos aos olhos da menina, que ouve apenas vozes de crianças, mulheres e homens a rir e a xingar, uma confusão que parece guardar várias famílias. Ainda assim tudo parece ser organizado, cada um sabe o que fazer e como fazer, sabe onde achar o que precisa, era

uma ordem diferente da sua. Pessoas aparecem e desaparecem. Assim como Lóia aparece e desaparece.

Gita se sente parte dessa cidade, que, ao final do romance, irá, entretanto, morrer para ela, deixará de fazer sentido, quando, então, ela procurará outros horizontes. A princípio, a história de Maputo está muito presente na narrativa, quando Gita começa a conhecer essa terra em que habita, e, então, passa a descrever a cidade. Mas Portugal começa a ser uma possibilidade para ela. Os lugares, que a menina conhece de nome, das cidades de Portugal fazem-na imaginar como é o país de origem dos pais e despertam na garota muitas fantasias. A mãe e o pai adotam posturas diferentes sobre Portugal. Enquanto Amélia vê Portugal como um país próspero, o pai, ao contrário, assume uma postura crítica frente a Portugal e seu sistema político, “é um país mal governado” repete várias vezes, segundo a narradora.

A questão racial é muito discutida pela garota durante todo o romance, e não se pode negar que há aqui posições ideológicas bem marcadas. As percepções da mãe, da filha, do pai e da criada sobre a diferença entre negros e brancos acaba por colocar o preconceito racial como uma atitude errada e negativa. Mas, mais interessante que se prender nessas questões, é perceber como esse personagem principal, a narradora da primeira e da última parte do livro, percebe a existência desse preconceito e o que faz para modificar essa realidade, ainda que seja por meios imaginários. Em um discurso muito poético, cria metáforas, brinca com a linguagem para imaginar a união racial no seu mundo:

De novo saímos para a rua, descemos as ruas – densas agitadas, com seu zumbido de abelhas e o seu carreirar incessante de formigas, a sua mistura de cheiro de corpos, a sua teimosia, infatigável vida quotidiana. Povoada de gente de muitas raças – basta caminhar assim ao acaso e reparar nos tons da pele de quem passa: Como um pingão de tinta branca, misturada em tinta preta, a abre em claridades, e um outro pingão a abre mais ainda, até um tom mate, assim entre indianos, brancos escuros, mulatos, variavam os tons – e também o contrário, uma gota de sangue negro mesclava o claro da pele, uma segunda gota adensava mais a cor, por vezes contrariada por cabelos lisos e olhos claros. (GERSÃO, 2004, p.67)

Na terceira parte, Gita já se apresenta como uma jovem mulher, Lóia não está mais ao seu lado quando Gita se apaixona pela primeira vez. O encontro de Gita com Rodrigo é descrito, como suas vivências infantis e ingênuas, cheio de poesia e de imagens e sonhos. Gita mistura em seu pensamento as tradições africanas de iniciação da vida adulta, ao

mesmo tempo em que vive numa cidade que já não carrega tais tradições, e por ela mesma não pertencer a nenhuma tribo. Nesse turbilhão de referências é que a menina começa a perceber o corpo, o amor, o seu eu. Se não se vê aqui um imaginário é porque ele agora parece ter dado lugar ao pensamento, à dúvida e à reflexão.

A menina começa a transformar toda a sua percepção ingênua sobre a situação política de sua cidade. Principia a se preocupar com os assuntos políticos de seu país. Gita percebe que o mundo agora é outro, se antes pensava que o primeiro amante era o sol, agora vê que seu primeiro amante – o pai da infância – já não é visto mais com tanta ingenuidade, Gita percebe a infância como um “tempo irreal, impossível nos desejos e sonhos da infância. Que um dia ficou perdida para trás. Algures, no fundo de um armário, um gato-caixa-de-música tem a corda quebrada. Jamais dançará outra vez” (GERSÃO, 2004, p.166).

Agora a vida é outra, o caminho é vasto como o mar, o mundo é grande, Gita percebe o outro, outras pessoas, outros climas, outras paisagens, outras raças. Gita perde-se na multidão, mistura-se com o povo em sua cidade. O mundo não se esgota nela, é maior. A passagem do tempo é visível nas pessoas. Gita percebe que negro e branco são conceitos variáveis que podem falar de cor ou espírito e coloca Lóia como branca e Amélia como negra. “Negro e branco são conceitos variáveis, eu sempre soube disso. Lóia era branca. Luminosa.” (GERSÃO, 2004, p.174).

O fim do seu caso amoroso com Rodrigo dá-se depois de um mal entendido na notícia da gravidez da empregada com Laureano. Rodrigo pensa que quem está grávida é Gita e reage muito mal à falsa notícia, cortando o sonho da menina de ter com ele um romance mais profundo. Assim Gita, também, abandona o sonho de viver em seu país em paz, a sua vida não faz mais sentido nessa realidade em que o amor se foi, a infância e a ilusão de um pai perfeito acabaram. Laureano será agora pai de outro, uma nova fase desenha-se para o pai e Gita não se sente parte desta. Os dias, então, parecem mortos, as pessoas e a cidade morrem para a garota que passa a viver em luto.

4.2.2 O imaginário como um jogo de escrita

Na primeira parte do livro, Gita fala de suas aventuras em seu pequeno mundo, sua casa. Descrevendo suas relações com outros personagens da história, a menina traz um discurso altamente metafórico e imagético:

Assim as flores nunca morriam muito tempo, voltavam outra vez a abrir, bastava ela [Lóia] passar algumas vezes para cá e para lá, balançando sobre elas a mão do regador e a água transformada em chuva. E houve um dia em que ela ressuscitou mesmo um cocorico, depois de primeiro o ter matado na mesa de pedra da cozinha, mergulhado e água a ferver depenado, sentada num banco, à entrada do quintal. (GERSÃO, 2004, p.11)

Lóia vivia em um lugar em que se podia ver, através das portas abertas, dentro das casas, pedaços desconexos de coisa nenhuma, tudo se misturava e criava uma beleza singular aos olhos da menina. Laureano, junto com a criada, são os principais responsáveis por estimular na garota a imaginação e a brincadeira. Durante a primeira parte do romance, ela irá descrever vários momentos de faz de conta com esses dois personagens.

Em troca deste gato e da sua música, jogarei um jogo contigo [Laureano]. Assim, quando chegas a tarde, e chamas, entrando a porta: Giiiiita... – só o silêncio responde, a casa parece vazia e sonolenta. Porque eu não estou, como a hora do almoço, a tua espera na janela, transformei-me em um animal pequeno, escondido em passos furtivos atrás do guarda louças. E tu deixaste de ser tu, és agora um animal grande, chegando fatalmente chegando, cada vez mais perto. (GERSÃO, 2004, p.13)

O tempo para a menina e para o pai é irreal, juntos gostavam de imaginar, inventar e brincar. As brincadeiras que Gita descreve ter com o pai ilustram, de certa maneira, o próprio jogo narrativo do romance, que também ressalta o engano e o fingimento. Gita brinca, finge, transforma-se em várias, morre e volta à vida, supera os limites da realidade, recriando-a incansavelmente:

Ser encontrada é uma morte, um júbilo, o passar de um limite. Por isso eu grito, de terror, de gozo e de espanto. E então tu pegas em mim e eu sei que estou à tua mercê e que como um animal vencedor, me poderás levar contigo, para o outro lado da floresta. Sim, este instante é uma pequena morte jubilosa. Triunfas sobre mim e, como se me devorasses, eu desapareço em teus braços. Mas de repente

continuo viva, como se voltasse à tona de água, do outro lado de uma onda gigantesca. (GERSÃO, 2004, p.13)

Nesse brincar, ilustram-se o jogo e a repetição. Gita finge ser outra, e Laureano finge acreditar, e tal relação pactual alimenta o imaginário de ambos, realiza a possibilidade de não ser quem são, no momento do jogo. Passear pelo cais, na cidade-porto de Lourenço Marques, por exemplo, é para o pai e a menina o passeio formidável. O mar abre-se para o pensamento e o imaginário viajam como viajam os barcos que chegam e que partem, com nomes de todos os lugares, o pai e a filha colocam-se a imaginar de onde serão aqueles barcos, quem e o que eles trazem. O mar, assim como o imaginário, flutua, leva e traz o mundo para quem o observa e para quem viaja de barco, o balanço do barco no mar causa vertigem e toda a percepção do mundo altera-se, enquanto o barco balança, tudo é possível “porque nada era tão veloz como o pensamento, nada corria tão longe, no mesmo instante, sobre os mares até o outro lado do mundo” (GERSÃO, 2004, p.61).

Nessa altura sinto por ti uma grande ternura e uma grande piedade pela tua falta de perspicácia, por que é apenas um jogo, mas tu não vais nunca aprender isso, e sempre de novo vais cair dentro dele como dentro de um poço, e eu ficarei em cima, rindo – e o riso será como uma pedra atirada, agitando a água, muito tempo em círculos.

E depois fecho os olhos e sei que também eu vou cair dentro, também a mim esse jogo arrasta, como água, para dentro de um poço. Luminoso no fundo. Embora eu saiba que é um jogo – que todos os dias invento, reinvento, quando chegas. Um jogo repetido, como o sol, ou a lua, na janela. (GERSÃO, 2004, p.14)

Ao contrário do pai, a mãe de Gita tem, aos olhos da menina, um olhar preconceituoso sobre os negros africanos, assumindo a perspectiva do colonizador português que vê tudo no africano como misterioso e fantástico. Gita procura entender como é o pensamento das antigas tribos, tem curiosidade por conhecer o mundo de Lóia e de fazer parte desse mundo, pois, nesse mundo, as coisas são possíveis, transmutam-se em outras, pois há espaço para imaginar.

Mesmo com o seu crescimento, ainda que passe a entender melhor o mundo que a cerca, com o limite entre o seu corpo e as coisas, o limite entre as classes e as raças, a menina permanece ressaltando seus momentos de fantasia e sonho, seja acordada ou durante o sono, seus sonhos dizem muito sobre o que ela pensa do mundo. A menina ganha o mundo no seu imaginário, ganha o mundo observando os barcos que chegam e que

partem, observando tantos estrangeiros em sua cidade, observando o mapa-múndi que ganhou do pai, percebendo o som de outras tantas línguas. A menina imagina as cidades do mundo, vê-se ligada a esse mundo, mas não o conhece.

A vida ainda passa no “como se”, ainda misturando realidade e sonho, as incertezas do que aconteceu ou não, seria pela distância do fato para o momento do relato? Gita passa pelo momento da investigação racional do mundo, abandona um pouco o imaginário sensorial, que a infância trouxe, para dar lugar ao questionamento, e parece estar sempre seduzida por tudo aquilo que lhe causa dúvida ou que pareça enganá-la, como os olhos de Rodrigo, sua primeira paixão:

Os olhos de Rodrigo são azuis. Ou verdes? nunca sei, porque mudam com a luz. É talvez essa incerteza que me faz olhá-los tanto – inquietam-me, intrigam-me, porque nunca são iguais a si próprios. Apetece-me sempre olhá-los outra vez, para me certificar de que não me enganei e são azuis. Ou de que me enganei afinal, porque na realidade são verdes. E de cada vez me sinto insegura – pode-se confiar em alguém de quem nunca se sabe a cor dos olhos? (GERSÃO, 2004, p.142)

Na terceira parte, a realidade parece tomar conta da narrativa. A ilusão acaba e a realidade crua e desagradável toma um lugar mais visível. O romance vai chegando ao fim, pois não há mais fantasia ou imaginação. Nesse momento, tudo é morte para a garota que percebe a crueza da vida, todos os personagens de sua infância foram-se ou estão indo, desaparecendo em seu pensamento, restando apenas como vultos em sua lembrança. Todos são agora mortos, ou como se estivessem mortos. A sensação de que o sol parou e que, em volta, somente há o vazio, assim se sente quando vê que Lóia não irá mais voltar. A princípio, o pai inventa para Gita que Lóia foi para uma cidade distante e bonita, mas, depois, confessa que ela morreu de tuberculose.

Gita começa a reparar nas diferenças sociais de maneira crítica, começa a perceber como as pessoas agem e reagem aos outros no meio social de maneira que fique claro quem é rico e quem é pobre, quem é branco e quem é negro. Percebe como os negros não têm privilégios frente aos brancos, o que a incomoda profundamente; percebe a falsidade das pessoas, inclusive quando vai à missa e vê que até os padres, que chamam todos de irmãos, depois da missa irão comer comida chique com talheres de prata, enquanto outros voltam para suas casas pobres sem comida.

Amélia, enquanto o pai e a filha passam o domingo a passear pelos bairros populares da cidade, vai para os bairros nobres e seu passatempo é imaginar como são aquelas casas por dentro, quem são seus moradores, quantos quartos e salas existem ali dentro, quantos empregados, quais são as atividades que ali se desenvolvem. Mas nada disso pode ser sabido por sua família. Amélia esconde seu passatempo, apenas sai de casa enquanto o pai e a filha estão fora e volta antes que eles retornem, para trocar de roupa e fingir estar a trabalhar, como se tivesse passado a tarde toda ali, enfurnada em seu trabalho de costureira, no seu quartinho de costura.

O sonho de Amélia, ao ir para o continente africano, não se realiza. Ela sonhava com um marido rico e com uma vida abastada, porém o que encontrou foi muito diferente de sua fantasia, o que lhe causou grande frustração, levando-a a imaginar-se em outro mundo que não esse em que vive.

Àquela hora, Dora Flavia estaria no ténis, ou no Clube de Golfe. Não havia nada no Autódromo, e também não ia ao Centro Hípico, tinha dito ao telefone à Conceição Santana e à Pureza Antelo. Pelo menos, era o que julgava ter ouvido. Ouvia muitas coisas, desde que passara a ir lá trabalhar, à quarta-feira.

Apressara-se a anunciar às freguesas: À quarta-feira não faço provas. Vou para o Sommershild.

Dissera isso pelo prazer de dizer esse nome, associado ao seu, pelo prazer de saber que doravante passariam palavra no bairro: Amélia não está, a quarta-feira. Ou: nesse dia Amélia não está. Vai sempre para o Sommershild. (GERSÃO, 2004, p.85)

Por essa fala, percebe-se que Amélia mostra-se preocupada com o que pensam dela, mostra-se feliz por pensar que suas freguesas pobres irão imaginá-la no bairro de pessoas ricas a fazer vestidos de gala, sugerindo novas modas para serem usadas nos encontros da alta sociedade, ainda que na verdade ela fosse apenas à casa de uma senhora para arrumar a roupa das crianças, o que não tinha glamour nenhum, apenas de vez em quando arrumava a barra de uma saia, apertava algum vestido ou refazia alguma costura desfeita da dona da casa que tinha suas roupas compradas em Lisboa, ou então confeccionadas por modistas da alta costura. Quando Dora Flávia, a cliente rica, deixa com Amélia um vestido que deveria ter consertado, apenas uma bainha descosturada, ela vê sua chance de enfatizar e confirmar sua fantasia frente às outras mulheres que frequentavam sua sala de costura. O episódio foi a glória de Amélia que pôde levar o vestido para casa e deixá-lo como um troféu

dependurado em seu quartinho de costura. Ficou durante uma semana mostrando às freguesas do bairro o vestido, dizendo que havia sido feito por ela e que teria de terminá-lo antes do final de semana para levá-lo à patroa requintada.

Amélia sonhava, imaginava como era a vida das pessoas que tinham muito dinheiro, sonhava em ser como elas e fingia conhecer muita gente rica,

Gente que ia e vinha e nunca se sentia aprisionada, nem corria o risco de enjoar em barcos, antes com facilidade com que se muda de vestido, pousava suavemente no chão e descia elegantemente uma escada de metal em Mavalane. Que entrava depois num carro, levando apenas uma pequena mala de crocodilo ou de antílope, onde às vezes se via um monograma, ou se se tratava de uma mulher, segurando a alça da malinha da “nécessaire” com um design moderno, que arredondava as arestas debruadas de metal (GERSÃO, 2004, p.104)

A convivência com Dora Flávia, mulher da alta sociedade de Lourenço Marques para quem Amélia costurava apenas para as crianças é ao mesmo tempo como estar ao lado, a um passo de tudo aquilo que ela sempre sonhou, mas ao mesmo tempo em que é a evidência de que ela nunca terá nada daquilo. O ambiente é apenas um estímulo para que ela se coloque cada vez mais a imaginar:

Parecia tudo tão simples a quem estivesse de fora, como se não houvesse mais nada a fazer senão sentar-se na varanda, nas cadeiras com almofadas de flores, e jogar canastra, bridge ou mah-jong, comer scones com doce e tomar chá em bules de prata, servidas por mãos negras enluvadas de branco.

(...)

E depois havia, debaixo desse mundo ocioso e brilhante, outro, escondido feito de ódios, rivalidade, inveja ciúmes, havia os amantes, as amantes, as noites varadas nas mesas de jogos, em casa de uns e outros, o álcool os escândalos, as fortunas perdidas ao pôquer –

ah como ela sabia, como ela sabia tudo isso, e como essas histórias a excitavam, essas coisas ouvidas por entre as portas, em pedaços de conversas, ao telefone, quando provava a roupa das crianças e Graça Casaleiro ou Telma, ou Paulina, telefonavam e Dora interrompia a prova do Vestido de Maria, do calção de Diogo ou do bibe do Martim e prometia que ligava já, mas não se continha e ia dizendo, uma frase ou duas, e metade de mais outra, e ela percebia, pelo dito e sobre tudo pelo não dito, como se lesse claramente em entrelinhas. (GERSÃO, 2004, p.107)

Vê-se claramente nessa passagem como Amélia cria em sua imaginação as histórias da alta sociedade, recria em seu pensamento, a partir das palavras que Dora deixa escapar e como ela própria diz, pelas palavras que ficam não ditas, suas histórias. O não dito abre

aqui, como o próprio Iser vem ressaltar, o maior espaço para o imaginário se manifestar, acontecer. A partir das lacunas que se formam entre o que é certo e o que aparenta ser verdade, surge esse espaço para a criação, abrindo um lugar do imaginário; dessa forma se faz presente o desnudamento desta obra.

Amélia, além de tudo, é um personagem que gosta de perceber a língua, a palavra. Gosta de nomes, de imaginar como são as pessoas que têm certos nomes, isso a fascina e é motivo para muitas divagações, assim como o é para imaginar as diferentes línguas. Gostava do inglês e de qualquer outra coisa que lhe soasse diferente, ao mesmo tempo em que não gostava das línguas africanas e seus dialetos, preferia tudo que estivesse em língua estrangeira, pois o som da palavra era mais bonito e agradável. Amélia detestava o próprio nome, Capítulo, dado pela tia e põe-se a imaginar um nome melhor, que pudesse condizer com a personalidade com que sonhava, com seu imaginário de mulher rica e requintada.

Amélia vive em um mundo imaginário e não nega isso para si mesma, “gostava de mentir-lhes [ao marido, à filha, aos vizinhos]. Nem sabia por quê. Sentia-se melhor assim, escondendo deles seus pensamentos, como escondia os passeios solitários de domingo” (GERSÃO, 2004, p.113). Amélia perde-se em suas idéias sobre os nomes, as palavras, as línguas estrangeiras de países e povo ricos; ela vê a beleza do mundo, assim como Gita tem uma percepção poética da vida. Em sonhos, ela era uma agulha que cozia a imensidão do mar, assim como cozia as histórias de sua vida, assim como esse romance costura as histórias desses personagens:

a agulha corria, sempre para adiante, no pano, sempre para adiante, enlouquecida – o pano era imenso e vasto como o mar, e não havia margens, ela pedalava furiosamente por que os pés se tinham soltado e não lhe obedeciam, ela era a agulha que corria para frente, corria – sonhara isso uma vez, havia muito tempo. Era um sonho velho, esquecido. Mas agora vinha outra vez à idéia – ela era a agulha, uma agulha louca que cosia o mar – (GERSÃO, 2004, p.115)

Amélia gostava de se perder nesse mundo cheio de brilho e luzes reluzentes a piscar. Ao mesmo tempo em que detestava sua casa, seus vizinhos, tinha horror dos piqueniques a que Laureano e Gita iam com o maior prazer, não gostava do quintal como Gita gostava, nem mesmo do gato Simba, nem de ir ao zoológico ver palhaços. Amélia se perdia no seu mundo de recortes de jornal, de recortes de vidas alheias.

Até o dia em que resolve partir, criando um personagem para interpretar. A partir de um desses recortes de jornal, Amélia passa a se fingir de Patrícia Hart para um português que vivia na Austrália e estava a procurar uma esposa. Começa a se corresponder com ele, sem dar seu endereço e nome verdadeiro, fingindo ser outra pessoa, fingindo levar outra vida. Amélia não pretendia encontrar com o homem, gostava da brincadeira, gostava de fingir ser Patrícia Hart, ir ao correio, que ficava em um prédio tão bonito e enfeitado, pegar as respostas de Bob Pereira.

(...) sentava-se depois no continental ou no scala ou, se calhava apanhar um machimbombo sem esperar muito, também no café domino. Tomava chá com leite ou com limão enquanto lia a carta, folheava depois, com vagar, uma revista de moda, escolhendo os vestidos que mandaria fazer num atelier de alta costura. Se fosse Patrícia Hart. (GERSÃO, 2004, p.127)

A princípio, para Gita, o mundo é ilimitado, tudo se mistura, tudo se torna um só. Seu corpo faz parte do mundo e o mundo faz parte de si. Enquanto é criança, as dimensões são indefinidas e se transformam todo o tempo. Dessa maneira, o mundo não guarda segredos da garota, ela vive ali num universo lúdico, em que se misturam o real e o imaginário, quase como num ambiente embriagado, em que o calor do verão africano produzia miragens e sonhos acordados em que ela se transforma em bicho.

Podia-se ser tudo, e de manhã voltava-se. Abriam-se os olhos, mas mesmo de olhos abertos nada era diferente. Saltava-se da cama com o pé fendido da zebra e escovavam-se ao espelho os dentes aguçados do coelho ou da lebre. Lóia punha na mesa o leite e a fruta e devorava-se tudo com boca de animal esfaimado. Saía-se a porta abanando a cauda.

O dia não quebrava o sonho, podia-se dormir de olhos abertos, e a vida era gozosa e fácil como o jogo e o sonho. Podiam-se abrir os braços e gritar – eu vivo – mas não era necessário esse gesto exultante e excessivo, as coisas eram tão próximas e simples que quase não se reparava nelas. Saía-se, por exemplo, a porta da cozinha sem se dar conta de transpor um limiar. Não havia separação entre os espaços, nem intervalos a separar os dias. Porque o corpo ligava a terra ao céu. (GERSÃO, 2004, p.15)

As coisas começam, porém, a ter limites quando a mãe se faz presente no discurso da menina. Amélia não gostava da África, nem dos nativos, e por isso fazia questão de deixar bem separado o que era, em sua opinião, ser branco e ser negro, ser pobre e ser rico, ser africano e ser português. O contraste é bem claro nas duas personagens que a narradora destaca. Lóia é a figura da mulher que espera, que tem paciência, que segue o ritmo do

mundo natural, enquanto Amélia tudo quer mudar: “Amélia corta, separa os pedaços, acaba com o fio condutor, a linha mestra que unia os bocados e os transformava em uma coisa inteira” (GERSÃO, 2004, p.76).

O pai, também, atua como um agente que limita, porém sua presença é mais apaziguadora. O pai, assim como uma luz na janela de um quarto escuro, é a principal referência da menina. Ele a orienta: ilumina, mas não cega; limita, mas não corta. Amélia com sua frieza e suas tesouras atua de maneira mais traumática.

Parece maior, a tesoura, assim olhada de perto afiada metálica, as duas laminas afastadas, num longo bico voraz. Imagino Amélia cortando retalhando.
(...)
Percoiro com os dedos os bordos da tesoura, sinto a lâmina fiada sobre a pele. Uma arma branca, cortante como uma lâmina de faca. (GERSÃO, 2004, p.75)

Amélia, também, vive com Gita transitando nos limites entre o real e o imaginário; ao mesmo tempo em que imagina, condena-se por se perder em suas fantasias. Amélia chega a vestir o vestido de Dora e se imagina no lugar da patroa, imagina como poderia pedir a ela que lhe pagasse mais, imagina como faria um vestido igual. Mas Amélia percebe a realidade e vê a impossibilidade de ser como sua patroa, percebe-se sem meios de lhe pedir o aumento e percebe que nunca poderia fazer um vestido igual, pois nunca teria acesso àquele tipo de tecido, e nem nunca teria ocasião para usar tal roupa.

Ao mesmo tempo em que Amélia se perde em suas divagações, também a todo tempo percebe a realidade em que vive, pega-se a cortar os próprios sonhos assim como faz com Gita, colocando-se sempre no seu verdadeiro lugar com grande amargura e nostalgia do tempo em que era nova e podia sonhar com uma vida diferente.

A vida se desenha para Amélia como enganadora, quebrando todas as suas expectativas. Para o personagem a vida era falsa e lhe causava constantes decepções. Assim como a levou para o Sommershild, enganando-a e seduzindo-a, com a promessa de que aquele fato mudaria alguma coisa em sua vida, como se a partir daquele momento fosse tomar um novo rumo, a vida levou-a para Lourenço Marques, na promessa de que encontraria ali um marido rico para fazer dela a madame que sempre quis ser.

Ainda que demonstrasse horror pela cultura local, Amélia temia-a. Rendia-se a superstições, tinha medo de feitiços, estava a todo tempo querendo prevenir-se de qualquer contaminação:

Amélia que nos repetia a todas as horas que o importante era ganhar dinheiro, entrar na sociedade, subir na vida. Mas havia pessoas, dizia ela olhando-nos com raiva, que se tornavam iguais aos negros, como se fossem também daqui. Filhos do mato como eles. Só lhes faltava estenderem a esteira e dormirem na palhoça.

Na vida era assim, havia os que subiam e se refinavam, e os que andavam sempre para trás. Nos éramos destes últimos, Laureano e eu. Segundo Amélia. (GERSÃO, 2004, p.51)

Em contraponto a essa visão ambiciosa da vida que Amélia apresenta, para Lóia “ambição grande não é bom, diz Lóia dobrando os lençóis, sentada sobre os calcanhares. Coração fica pesado. Como quizumba.” (GERSÃO, 2004, p.51).

Amélia tem perfil europeu, gosta do requinte, está sempre de cabelos pintados e fingindo ser estrangeira, como se usasse uma máscara. Gosta da língua inglesa, apesar de não entender quase nada do que ela diz. Amélia admira os estrangeiros, principalmente os sul-africanos, que são loiros e altos enquanto que Gita e Laureano não gostam deles, pois estão sempre bêbados a fazer arruaça pelas ruas da cidade que não lhes pertence, que não faz parte deles. Percebem nos estrangeiros o preconceito com os nativos e com eles próprios, habitantes da cidade, o que Amélia insiste em não ver. Amélia quer se passar por estrangeira e acha essa a melhor das promoções.

O balé em que Amélia decide matricular Gita representa grande aflição para a menina. Querendo fazer igual às mães chiques, Amélia obriga a garota a frequentar as aulas de uma dança tradicional de uma cultura, completamente, diferente da que Gita conhece. Enquanto a dança africana era livre e alegre, o balé exigia o cumprimento de regras rígidas, que obrigavam o próprio corpo a ficar rígido, além de serem exigidos o uso de roupas apertadas e desconfortáveis e um penteado feio e incômodo. O balé pareceu para Gita, que estava acostumada a dançar no quintal de casa, uma dança fria e sem propósito. Amélia obrigava a menina a sair de casa impecavelmente arrumada, bem penteada, com as melhores roupas, mas a menina sempre voltava suja e descabelada depois dos passeios com o pai.

Com o passar do tempo, Gita vai amadurecendo e alimentando sua repulsa pela mãe. Gita não se sente filha de Amélia, não quer usar as roupas arrumadas, nem dançar o balé clássico, prefere Lóia, quer ser filha de Lóia, usar a capulana e dançar descalça no quintal, debaixo da árvore. A negação da mãe pela filha culmina no final da primeira parte quando Gita faz um feitiço para afastar a mãe da sua vida. Mas, já mais velha, na terceira parte, como Amélia, Gita junta os pedaços do seu mundo imaginário desfeito em um tecido só, os corpos dos alunos da escola, as nuvens no céu, criando também uma nova Amélia:

Mas agora Amélia é uma imagem quase doce. Ou sou eu que a vejo de outro modo. Peguei o que restava dela – fotografias, papéis, recortes de jornais, recordações – e juntei todos, reinventei-os todos, até surgir, com nitidez uma figura. Um rosto diante dos meus olhos, que olha para mim, por sua vez. Com grandes olhos tristes. (GERSÃO, 2004, p.173)

A dança circular que puxa a menina e a leva para essa forma de vida, leva-a a enxergar a vida de maneira singular, aproximando-se da dança da morte representada pelo pintor em seu quadro, como num movimento natural das coisas.

A cidade cerca-nos, com seus muitos braços, os seus muitos círculos, nenhum dos quais nos exclui. Ninguém pode nos retirar essa sensação de pertencer, de estar contido. Somos parte de um todo, uma cidade viva. Algures barcos passam, entram no porto ou partem. Na praia as crianças brincam, os fatos de banho serão manchas claras no sol. Haverá barcos de recreio mais ao longe e saindo a barra paquetes, vapores transatlânticos. Abarcar-se-á tudo isso de um ponto alto, de um mirante, ou mesmo a partir de uma pergola florida. (GERSÃO, 2004, p.43)

Amélia passa a ser para Gita uma imagem sem nitidez, um vulto em fuga. Amélia não levou quase nada consigo quando se foi para a Austrália, deixou tudo para trás e quando Gita encontra esses pertences esquecidos no tempo, pensa que a mãe podia ter deixado tudo para que, depois de um tempo, a menina recompusesse sua imagem, como as peças de um quebra cabeças. Gita percebe que Amélia repete a mesma história, com amargura deixa uma vida que não deu certo para ir viver o que era apenas uma brincadeira. “Se pensar nela vejo-a andar em roda, em roda, como se estivesse enfeitiçada. Amélia, que tinha tanto medo de feitiço” (GERSÃO, 2004, p. 150).

A convivência com Orquídea volta depois da partida de Amélia e Gita vê como seus costumes são diferentes, para Orquídea nada é de ninguém, tudo circula, as casas são abertas, os objetos são emprestados de uma para outra.

Lóia está viva, faz parte do vento, da luz, da paisagem, da alma deste lugar, dos espíritos familiares que se invocam em redor da árvore dos antepassados. E é Amélia que está morta, viva e morta, algures, como se o lugar para onde foi, e de onde nunca mais deu notícias, se chamasse também Mocimboa da Praia. (GERSÃO, 2004, p.174)

5 O DESNUDAMENTO FICCIONAL EM *A ÁRVORE DAS PALAVRAS* E *A CASA DA CABEÇA DE CAVALO*, DE TEOLINDA GERSÃO.

Em seu estudo da antropologia literária, Iser vai dizer que, ao ler, o leitor do texto literário estabelece com este um pacto de ficção. Esse pacto se refere à consciência de que o conteúdo da obra é ficcional. Se a obra de ficção é resultado de uma série de processos que envolvem a realidade e o imaginário do autor, a partir do momento em que o leitor aceita o pacto ficcional, seu imaginário será modificado pela obra que lê e sempre o será a cada texto de ficção com o qual compactuar. Portanto, segundo Iser, a consciência da ficção não é unilateral, somente do leitor, ela também está presente no texto literário. A consciência do seu caráter ficcional é revelada na própria obra pela presença de elementos que indicam essa consciência. Esses elementos podem ser encontrados de diversas maneiras nos textos literários e serão eles os responsáveis por explicitar o jogo entre real e imaginário que se faz naquele texto e revelar como se construiu a ficção. A esse conjunto de elementos Iser nomeou desnudamento ficcional.

Nas obras de Teolinda Gersão, inúmeras são as pistas lançadas pela escritora para levar o leitor a perceber que sua obra é um jogo de linguagem e não um tratado de verdades. Dentre essas várias formas de chamar atenção para o jogo que propõe, uma forma recorrente nas obras da escritora é a evidência da ficcionalização. Seus personagens estão sempre na tentativa de modificar o real para encontrar pela imaginação um mundo novo, cheio de possibilidades que a realidade não admite. Como neste estudo tomou-se como base duas obras da escritora, agora será mostrado como se dá o desnudamento ficcional dessas obras.

A princípio, apresenta-se o que as duas obras trazem de comum. Um primeiro ponto a observar é que as duas trazem personagens que contam histórias passadas. No romance **A casa da cabeça de cavalo**, os personagens contam histórias que aconteceram quando eram “vivos”, enquanto no romance **A árvore das palavras**, as duas personagens contam as histórias que aconteceram quando “viveram” na África. O contar histórias, marca constante nas obras da escritora, faz-se presente nos dois romances e já pode ser visto como uma pista de que há aqui dois textos ficcionais. Ao contar as histórias passadas, os personagens

modificam os fatos de acordo com uma série de fatores como os abordados por Pollak e Halbwaks, discutidos no primeiro capítulo desta dissertação. As flutuações da memória, o contexto e o motivo pelo qual contam as histórias modificam os fatos de maneira que cada personagem acaba por contar uma história diferente, embora baseada em fatos semelhantes.

No romance **A casa da cabeça de cavalo**, os personagens contam as histórias para não se esquecerem de si mesmos. O jogo que se propõem jogar não tem fim, pois as histórias são infinitas, cada jogador lembra um detalhe singular, cada um percebeu e sentiu o fato de uma forma diferente e, portanto, o relata de uma forma diferente. Os personagens discutem, cada um defendendo a sua versão, buscam uma verdade para cada história, mas, ao final, percebem a impossibilidade de chegar a essa verdade.

No romance **A árvore das palavras**, filha, mãe e pai relembram as histórias da família, cada um no seu momento. As narrações referem-se muitas vezes a um mesmo acontecimento, porém nunca são contadas da mesma forma, em alguns momentos são mostradas três versões diversas do mesmo fato. Nessa obra, assim como em **A casa da cabeça de cavalo**, os narradores relembram as mesmas histórias, mas as diferenciam pelo modo de contar. A invenção nesse romance fica ainda mais clara pela fascinação da mãe pelo universo das madames ricas da cidade e da menina pelas tradições africanas. Cada uma de sua forma está constantemente se reportando para um mundo criado a partir de um universo que está tão perto, mas ao mesmo tempo tão longe de se tornar realidade. Amélia frequenta as grandes mansões da cidade, porém não é convidada, apenas presta serviço de costureira para os filhos pequenos das madames, enquanto Gita sofre por ser branca e sonha ser filha da empregada negra.

Outro ponto em comum entre as duas obras é a presença de personagens que contam histórias repetidas, mas diversas. A repetição de histórias e de atitudes dos personagens remete à busca do homem pelo inefável. A respeito disso, fala Blanchot:

Assim, a fuga não revela somente a realidade como esse tudo (totalidade sem lacuna, sem saída) de que é preciso fugir: a fuga é justamente esse tudo que se esconde e para onde ela nos atrai, repelindo-nos. A fuga pânica é esse movimento de esconder que se realiza como a profundidade, ou seja, como conjunto que se furta e a partir de que já não há onde esconder-se. Assim, a fuga se realiza finalmente como impossibilidade de fugir. (BLANCHOT, 2001, p. 80)

O homem, ao se questionar, busca aquilo que foge, busca a fuga e, portanto, é um ser em fuga. Ao se questionar sobre o real que percebe, buscando encontrar uma verdade determinada para sua existência, o homem vê essa questão como indeterminável, e se não é possível determinar o objeto do qual foge, o homem acaba por fugir de tudo e logo não pode fugir. Essa fuga permanente faz do homem uma multidão, o homem torna-se fuga, vazio. A palavra desse sujeito é uma palavra em fuga; falar é fugir, falar é esconder. Se o vazio torna-se tão impalpável, o que importa é dizer. A linguagem preserva o jogo, ela perde-se e confirma-se no jogo. Segundo Blanchot, “essa palavra que desvia, que vira, evidencia a virada do tempo”, evidencia o tempo como alterado pelo homem e alterador do homem. (BLANCHOT, 2001, p. 58).

Tanto em **A árvore das palavras** como em **A casa da cabeça de cavalo**, os personagens, na busca de compreender a sua existência, acabam por fugir da mesma. Gita, a mãe e o pai fogem dos seus países de origem para buscar em outros lugares aquilo que desejam. Laureano, o pai, e Amélia, a mãe, saem de Portugal, um por decepcionar-se com o sistema político-social do país e a outra para fugir da dor e humilhação por uma desilusão amorosa; mais tarde, ainda, vai embora da África para a Austrália para viver o personagem que cria para si, Patrícia Hart. Gita acaba por repetir a ação dos pais e vai embora da África para Portugal.

A casa da cabeça de cavalo traz personagens que, ao tentar insistentemente definir as histórias que ocorreram em “vida”, esquecem sua condição de mortos, permanecendo num estado imaginário, num delírio que os mantêm na mesma casa, com a mesma aparência, convivendo com as mesmas pessoas como quando eram “vivos”. A repetição das histórias revela o medo pelo desconhecido, a negação e a tentativa de fuga da morte.

Os romances fazem-se, dessa forma, desterritorializados. Os personagens movem-se para buscar-se e acabam por fugirem de si mesmos: Gita vai para Portugal e sua mãe vai para a Austrália, os fantasmas mortos veem desaparecer sua casa imaginária e, também, o seu discurso desaparece, sugerindo uma indeterminação que confirma o caráter ficcional, o “como se” de ambos os textos.

A presença dessa estrutura narrativa múltipla nas obras de Teolinda Gersão evidencia a recusa em aceitar uma suposta determinação da realidade. A cada versão apresentada, os fatos se tornam cada vez mais sombrios e duvidosos, os narradores

manipulam a palavra como um brinquedo em um jogo de incertezas, de forma que acabam por causar uma série de transgressões. Iser nos diz que

A estrutura de duplicação dos atos de fingir abre espaços de jogo à medida que não transcende o que é transgredido, fixando-o, porém, de modo a se tornar parceiro em um jogo de contramovimentos. Através de sua transgressão de limites, peculiar em cada caso, os atos de fingir multiplicam a diferença que constitui o espaço do jogo. (...) Em conseqüência, a diferença deixa de ser mera distinção; como intervalo vazio, ela opera simultaneamente como divisão e impulso para a articulação do que foi separado. (ISER, 1996, p.265)

Ao contar histórias, os personagens, na busca de construir a sua verdade, acabam por fugir dela, pois a linguagem não alcança essa determinação e assim se faz o jogo literário. A escritora ilustra esse jogo ao colocar personagens que se propõem a jogar o jogo do contar. Tem-se assim mais uma pista de que os textos em questão constituem-se como ficção. As inúmeras versões denunciam para o leitor o jogo de que ele aceitou participar. Escrever ou contar as histórias é como uma brincadeira, uma ação que instiga a imaginação e que permite o jogo.

Alguns personagens dos romances parecem ter a função de chamar atenção para o pragmatismo das verdades ali construídas. As criadas e as crianças que aparecem no romance estão sempre questionando as regras pré-estabelecidas e propondo novos olhares sobre as situações em que se encontram. Se Lóia aparece para Gita como alternativa para os ensinamentos da mãe, assim também Badala traz para a casa da cabeça de cavalo a possibilidade de abolir fronteiras de preconceitos e regras. Na fala de Badala, há uma interessante reflexão sobre a infância das meninas da casa, que nessa época “riam com ela. Com as histórias que ela contava. Mas depois cresciam e mudavam: Tanto era o peso da casa e da lei do mundo. Esqueciam tudo, sentavam-se nos seus lugares na sala, e nunca mais se riam” (GERSÃO, 1996, p.182). Assim como as criadas, as crianças dos romances de Teolinda Gersão também têm um papel interessante, neste caso, pela forma de ver o mundo ainda não tão determinado pelas regras impostas pela convivência social. Os personagens infantis dos dois romances vêm sempre dizer o contrário, o que não pode ser dito ou o que ninguém diria.

Ao lado desses personagens transgressores estão os personagens que buscam a determinação. A mãe de Gita e o tio Januário estão ambos na luta para ser o que desejam

ser, lutam para determinar-se, mas acabam sendo os responsáveis pelas maiores transgressões de ambos os romances. Januário, na sua luta com a linguagem, perde-se no seu próprio discurso, enquanto Amélia, preconceituosa e presa a valores elitistas, acaba por se revelar a mais sonhadora das personagens. Ao criar Patrícia Hart, o personagem que se corresponde com o australiano Bob Pereira, e abandonar sua família na África para viver seu sonho na Austrália, repete uma ação da sua juventude, quando foi encontrar Laureano, na expectativa de uma vida diferente da que tinha em Portugal.

Segundo Iser, ao relacionar personagens desse tipo, ao unir num mesmo espaço linguagens e perspectivas diferentes, a literatura quebra uma série de regras previsíveis, mostrando seu caráter transgressor. As relações estabelecidas entre crianças e adultos, entre empregadas e patroas, entre negros e brancos promovem diálogos possíveis somente na literatura. Badala, a criada da casa da cabeça de cavalo, assim como Lóia, criada da casa de Gita, riam das regras impostas e criticavam suas patroas.

Em **A casa da cabeça de cavalo**, os personagens fantasmas habitam uma casa imaginária, que é, entretanto a imagem da casa de concreto na qual todos eles viveram em alguma época. A casa real, que remete ao concreto do mundo, onde as regras, assim como as paredes, são rígidas e intransponíveis, Badala tentava romper, deixando os encontros adúlteros entre Virita e Felipe acontecerem, dando a liberdade que as crianças pediam e rindo um riso de derrubar qualquer parede ou obstáculo que se impusesse em sua frente, para não acabar louca como os moradores de lá: “ela, Badala, não se deixava se endoidecer nem sufocar. Ela ria. E o seu riso abanava a casa, que tremia até os alicerces: telhas, vigas, traves, vidros, janelas estremeciam, as portas oscilavam nos gonzos, a louça tilintava nos armários” (GERSÃO, 1996, p.179). Badala traz duras críticas ao discurso do padre que fala da beleza das mulheres: para ele, elas “eram o que havia de mais belo no mundo. (...) As mulheres eram o vazio. O nada. Mas não julgassem as meninas que esse era um termo depreciativo. Porque o vazio – o vazio era tudo. Podia, infinitamente, encher-se de tudo” (GERSÃO, 1996, p.210). Mas Badala via o absurdo do discurso do padre e ria de cair ao escutar o resto do sermão:

As mulheres eram a renda, o que havia de mais belo, e ao mesmo tempo de mais inexistente no mundo. Pura espuma do mar, crepitando na areia, que no momento seguinte já lá não está. Pura ausência, absoluta falta de essência, assim

eram as mulheres. Por isso, verdadeiramente, o noivo das mulheres, mesmo das casadas era Deus.

(...)

E olhassem que não era por ser padre nem bispo que assim falava. Nem sequer eram idéias da cabeça dele. Estava tudo aquilo escrito em livros, por doutores. Dos maiores que havia. Aquela falta, o buraco – da renda era a única coisa essencial – o que não havia, o que lá não estava nem podia estar nunca. O defeito original. Por assim dizer. (GERSÃO, 1996, p.212)

Mas para Badala essa distinção entre homens e mulheres era boba e inútil, ainda mais por ser elaborada por um homem; para ela “as mulheres não tinham nenhum defeito, nem os homens, por que estava bom de ver que Deus se não enganava ao fazer as coisas (...). E para mais o que é que o bispo ou outro homem qualquer sabia de mulheres, se nunca tinham sido senão homens?” (GERSÃO, 1996, p.212). Badala era punida “só porque ria e falava – mas se tinha língua era para falar, e falaria (...) falaria alto como um sino – não por falar tanto que lhe chamavam badala?” (GERSÃO, 1996, p.212). Badala estimulava as meninas a saírem da casa, a explorarem o mundo, via as mulheres da casa como enlouquecidas, mas os homens, da mesma forma, deliravam muito com suas preocupações.

Assim, também Lóia, de **A árvore das palavras**, agia. Sem se importar com os costumes trazidos dos portugueses para a África, mantinha seus costumes e apresentava-se como um contra-ponto de Amélia:

As grandes mãos de Lóia, ágeis como duas mãos direitas. Nunca tinha pressa e dir-se-ia, ao vê-la arrastar-se, que jamais poderia ser eficiente. Mas ela regia-se por uma lógica própria, que desarmava, ou excluía, qualquer outra: Recusou sempre por exemplo aprender a ver as horas, média o tempo pelo lugar das sombras no quintal. Se lhe explicávamos, apontando o mostrador, olhava para nós e sorria com indulgência, como se tivéssemos enlouquecido. E se lhe perguntávamos, fazendo girar os ponteiros, depois outra explicação paciente: Então e agora, que horas são? ela dizia ao acaso qualquer hora e escapulia-se, sem mais, para a cozinha.

Ela mesma era um desafio à lógica comum porque seu vulto corpulento, agigantado, não se coadunava com a leveza dos movimentos nem com a suavidade dos seus gestos. A espantosa rapidez com que arrumava a casa também nada tinha a ver com a tolerância infinita que demonstrava em relação às coisas, como se não quisesse ofendê-las nem forçá-las, antes parecendo dar-lhes tempo para se ajeitarem sozinhas, sem lhes impor ordem nenhuma, e apenas de repente, por encanto as tarefas aparecessem feitas.

E por cima de tudo ela cantava, por entre dentes, como se a vida fosse uma cantiga. (GERSÃO, 1996, p.22)

Ainda que as criadas tenham um pensamento definido sobre as coisas do mundo que as cerca, dentro dos romances são elementos transgressores, pois são o lado alternativo, que representa o que está à margem do senso comum. Esse movimento de idéias e deslocamento de verdades é responsável por instaurar o jogo de que fala Iser. O movimento do vaivém, segundo o autor, é essencial para a existência do jogo, pois indica “uma ausência de fundamento, que se transforma em uma energia impulsionadora de ocupações possíveis” (ISER, 1996, p.273). A intenção do jogo aponta para o lugar transgredido; dessa forma, “o fingir se torna um jogo vazio que, ultrapassando o que é, se volta para o que não é” (ISER, 1996, p.273).

Essa circularidade, de que falam Iser e Blanchot, está presente nos romances de Teolinda Gersão aqui analisados. Os habitantes da casa da cabeça de cavalo se reúnem na mesa, num círculo a imaginar, lembrar e inventar histórias para manterem-se juntos, existentes, e com um mínimo de concretude possível. Januário ainda tenta tornar esse concreto mais real trazendo todas aquelas histórias para seu caderno, mas logo percebe a cilada em que caiu, pois a escrita, ao contrário de satisfazer a vontade de definições, acaba por revelar vazios impreenchíveis. Já os narradores de **A árvore das palavras** não têm o objetivo de afirmar nada, mas da mesma forma trazem a circularidade, pois estão em volta da árvore das palavras para contar histórias de uma família que se desfez pelo mundo e, embora não escrevam, eles usam as palavras para expressar os desejos, sempre insatisfeitos.

Até aqui, percebem-se os vários pontos em comum entre as duas obras de Teolinda Gersão. O contar histórias, as memórias, os personagens são elementos organizados nessas obras de maneira muito parecida, exibindo o vazio com o qual o texto literário lida. Nos textos aqui analisados os personagens, através do imaginário, lutam contra a morte e o indeterminado. As duas obras exibem, dessa forma, o imaginário dos personagens que despertam para o vazio ao perceber o real inalcançável, ao mesmo tempo em que mostram a transgressão desse imaginário pela impossibilidade de contá-lo de maneira exata.

Ainda que ambas as obras tragam a encenação do imaginário, cada uma o faz, entretanto, de maneira diferente. Enquanto os personagens de **A casa da cabeça de cavalo** combatem a sua condição de mortos evitando o vazio e o desconhecido pela exploração do imaginário com o objetivo de manterem-se juntos, em **A árvore das palavras**, os personagens fogem da realidade em que vivem para um mundo imaginário, de maneira que

cada vez mais vão se distanciando uns dos outros. As obras compõem assim, comparativamente, entre si, um jogo de contramovimentos de fuga e combate, sendo que, em ambas, as personagens acabam, cada uma da sua forma, por verem-se frustradas pela impossibilidade de alcançar pela palavra o imaginário que constroem.

Os personagens tornam-se narradores que contam, enchem livros com palavras, mas não alcançam qualquer satisfação. Encontrar uma verdade ou fugir da realidade torna-se tarefa impossível, e, assim, como na história que conta Agamben sobre o escriba que se aventura na tarefa da escrita e percebe que “todo longo volume que tinha enchido de letras, mais não era que a tentativa de representar aquela tábua perfeitamente rasa sobre a qual ainda não se escreveu nada” (AGAMBEN, 1999, p.25), da mesma forma terminam os romances de Teolinda Gersão, quando os personagens percebem que nada mais resta senão eles próprios em uma história que ainda não foi contada. Gita, prestes a ir para o desconhecido Portugal, e os três fantasmas perdidos no escuro da nova morte, ainda, existem, porém não mais se prendem as suas histórias passadas, ao seu imaginário de vivos, fazem parte apenas de textos ficcionais.

Ao traçar o histórico dos estudos sobre o imaginário, Iser mostra como a imaginação foi sempre definida mais pelos seus fins e funções do que por ela mesma, apontando haver aí uma tentativa de domar o imaginário, já que ele não pode ser determinado e, portanto, pode tornar-se perigoso. A tentativa de dominação do imaginário dá ao leitor uma pista para entender a repetição presente nos dois romances. Eles repetem-se na tentativa de melhor compreender a própria existência, mas isso não é possível, a busca é eterna e não há como controlar esse imaginário que os leva para longe da sua própria existência. A apreensão dessa explicação é, segundo Agamben, impossível. O incognoscível de Agamben relaciona-se com a dificuldade de que fala Iser de alcançar o imaginário por ser esse também incognoscível.

A percepção das impossibilidades da linguagem nesse percurso de contar histórias, de percepção do vazio e de exploração do imaginário apresentam-se nas obras aqui estudadas e constituem os elementos que denunciam seu caráter ficcional. Mas identifica-se aqui mais um ponto de diferença. O romance **A casa da cabeça de cavalo** traz um personagem, o Tio Januário, que como visto no capítulo de análise deste livro, é um escritor frustrado por não conseguir escrever as histórias dos seus companheiros fantasmas. O

drama desse personagem está diretamente relacionado à impossibilidade da escrita e o desnudamento ficcional dessa obra se torna mais claro pela existência desse elemento metalinguístico. Já no romance **A árvore das palavras**, não se encontra nenhum elemento dessa natureza. Ainda que Amélia, em suas cartas para Bob Pereira, crie uma ficção dentro da ficção, não há a reflexão sobre a construção textual explícita como o faz Tio Januário, mas não é por isso que ele constitui uma obra não consciente da sua ficcionalidade.

A autoindicação não é um sinônimo da metalinguagem. Como se vê aqui, o desnudamento ficcional, ou autoindicação de ficcionalidade de que Iser fala, faz-se presente nos dois romances pela forma como a escritora mostra seus personagens que, assim como na escrita de um texto literário, ainda que o imaginário modifique a realidade e a transgrida, ele não pode ser realizado em palavras. Enquanto a busca dessa realização persiste, seja pelos personagens ou pelo autor do romance, o jogo da linguagem permanece e nasce aí um outro texto que não é real, não é imaginário, mas sim ficcional.

As duas obras, aqui estudadas, têm seu fim com o desaparecimento dos personagens. Em **A casa da cabeça de cavalo** os fantasmas abandonam seus companheiros e a casa, partindo para o desconhecido, sem imagens e sem palavras. Como o imaginário, a morte aparece como transformadora. Se em vida os personagens da história percebiam o mundo de uma maneira, quando mortos passam a ver todos os acontecimentos passados de outra forma, sob novas referências e olhares. Contudo a transformação desse olhar não se define ou se determina apenas pela mudança de perspectiva opositiva morte/vida; a mudança é circular, faz-se permanente. Ainda, depois de mortos, os personagens, ao fim do romance, se veem forçados a renovar o seu olhar.

As lembranças tornam-se “um resto de memória que se ia gastando, como uma vela de cera, e quando acabasse também eles chegariam ao fim e não haveria mais nada.” (p.247); o romance acaba e eles permanecem tentando entender o que acontece; resiste a consciência, ainda que perdida:

Está tão escuro, repetiram, sem palavras, tentando debalde achar um ponto de referência, algo que os pudesse nortear, porque não conseguiam distinguir nada, a não ser aquele espaço imenso e vazio.

Procuraram-se uns aos outros, estendendo os braços, Januário, Horária, Benta, Inácio, Carmo, Ercília, Paulinho, que segurava ainda a gaiola do grilo, procuraram-se no escuro, porque tinham medo de perder-se e agora não sabiam o que fazer nem para onde ir.

De mãos dadas, começaram a andar. (GERSÃO, 1996, p.248)

Assim termina o romance, como que num recomeço do movimento. Algo ainda resta: os nomes, o grilo e a vontade de permanecerem juntos, mas o lugar é outro e sempre será outro, eles já não têm voz; a casa e o cavalo, assim como apareceram, agora sumiram. Com os poucos vestígios que reuniram, os personagens que restaram irão imaginar um novo lugar e um novo tempo para garantirem sua existência, ainda que de outra forma, pois o romance, agora que não tem mais voz, já não é mais possível.

Em **A árvore das palavras**, Gita, depois de ver cada um dos personagens desaparecer no mundo (Amélia, Lóia, Rodrigo, Laureano), despede-se, finalmente, de seu melhor amigo Roberto:

Quando chegamos ele pára em frente, no outro lado da rua, e abraça-me:

Vou ficar aqui até entrares

(Até desapareceres. Até desapareceres na noite, no escuro)

À porta volto-me para trás e aceno. Mas não o vejo porque os meus olhos têm chuva e a noite desceu de repente. Como uma pálpebra caindo. (GERSÃO, 2004, p.188)

E o romance chega ao fim. Gita desaparece como todos os personagens no escuro da noite silenciosa. Tudo que a narradora viu florescer no sol da África agora morre. Ao fechar os olhos, é como se ela própria morresse. Como em **A casa da cabeça de cavalo**, o fim do romance chega prenunciando outras histórias, confirmando a idéia da repetição e do circular.

O que fica para os leitores das duas obras de Teolinda Gersão é a escrita leve e poética da escritora que, como se estivesse a colorir um quadro de aquarela com leves pinceladas, criando imagens com matizes que aparecem na mistura das cores na água, compõe as obras deslizando pelos meandros do real e do imaginário para construir o ficcional.

REFERÊNCIAS

AGAMBEN, Giorgio. **Idéia da prosa**. Trad. pref. e notas de João Barrento. Lisboa: Cotovia, 1999.

ALVES, Clara Ferreira. Não Gosto dessa Conversa de Escrita de Mulheres: entrevista com Teolinda Gersão. **Jornal de Letras**, Lisboa, 1982, n.34.

ALVES, Maria Theresa Abelha Alves. *A Casa da Cabeça de Cavallo: A Morte Como Lucidez*. **Scripta**, Belo Horizonte, vol.6, nº12, 2003.

AZEVEDO, Marcello de. C. Não-moderno, moderno e pós-moderno. **Revista de educação AEC**. Belo Horizonte, ano22, out/nov de 1993. p.

BAKHTIN, M. **Marxismo e filosofia da linguagem**. 8. ed. São Paulo: Hucitec, 1997.

BAKHTIN, M. **Problemas da poética de Dostoiévski**. Trad. Paulo Bezerra. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2002.

BAKHTIN, M. **Questões de literatura e de estética**. Trad. Aurora Bernardini et al. São Paulo: Hucitec, 1993.

BARTHES, Roland. **Aula**. Trad. Leyla Perrone-Moisés. São Paulo: Cultrix, 1992.

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

BARTHES, Roland. **O prazer do texto**. 3. ed. São Paulo: Perspectiva, 1993.

BARTHES, Roland. **O rumor da língua**. Trad. Mário Laranjeira. São Paulo: Martins Fontes, 2004.

BAUDELAIRE, C. **Escritos sobre arte**. Trad. Plínio Augusto Coelho. São Paulo: Imaginário / Edusp, 1991.

BENJAMIM, Walter. **Magia e técnica, arte e política**: ensaios sobre literatura e história da cultura. São Paulo: Brasiliense, 1994.

BENJAMIN, Walter. **A modernidade e os modernos**. 2. ed. Rio de Janeiro: Tempo Brasileiro, 2000.

BENJAMIN, Walter. **Textos escolhidos**. São Paulo: Nova Cultural, 1975.

BERNARDO, Gustavo. **A ficção cética**. São Paulo: Annablume, 2004.

BERNARDO, Gustavo. A qualidade da invenção. In: OLIVEIRA, Leda (org.). **O que é qualidade em literatura infantil e juvenil**: com a palavra, o escritor. São Paulo: DCL, 2005.

BESSE, Maria Graciete. A árvore das palavras, de Teolinda Gersão. In: **Percursos no feminino**. Lisboa: Ulmeiro, 2001. p.147-150.

BLANCHOT, Maurice. **A conversa infinita**: a palavra plural. Trad. Aurélio Guerra Neto. São Paulo: Escuta, 2001.

BLANCHOT, Maurice. **A parte do fogo**. Trad. Ana Maria Scherer. Rio de Janeiro: Rocco, 1997.

BLANCHOT, Maurice. **O espaço literário**. Rio de Janeiro: Rocco, 1987.

BLANCHOT, Maurice. **O livro por vir**. Trad. Leyla Perrone-Moisés. São Paulo: Martins Fontes, 2005.

BOURGEOIS, André. A ironia romântica. Trad. Luiz Morando. In: **Cadernos do NAPqn**. 22. Belo Horizonte: CESP/FALE/UFMG, dez. 1994. p. 55-82.

BRANDÃO, Luis Alberto (Org.). Transgressões à obra de Wolfgang Iser. **Cadernos de Pesquisa**. Belo Horizonte, NAPq/FALE/UFMG, n.42, novembro, 2003.

BUESCU, Helena Carvalhão. Corpo, invisibilidade e divisão: Metáforas da identidade em Teolinda Gersão e Bernardo Carvalho. **Cadernos de Literatura Comparada: Corpo e Identidade**. Lisboa, nº 3/4, Universidade do Porto.

CALVINO, Italo. **Seis propostas para o próximo milênio**. São Paulo: Companhia das Letras, 1996.

CARVALHO, Jorge Vaz de. **Um encontro através das palavras**: leitura da obra ficcional de Teolinda Gersão. Viana do Castelo: Centro Cultural do Alto Minho, 2003.

CASTELLO BRANCO, Lucia. **O que é a escrita feminina**. São Paulo: Brasiliense, 1991.

CASTRO, E. M. de Melo. A ficção portuguesa após 25 de abril de 1974: para uma teoria da leitura. In: **O fim visual do Século XX e outros ensaios**. Seleção e apresentação de Nádya Battella Gotlib. São Paulo: EDUSP, 1993. p.138-149.

CATROGA, Fernando. Memória e história. In: PESAVENTO, Sandra Jatahy. **Fronteiras do milênio**. Porto Alegre: Editora da Universidade/UFRS, 2001. p. 43-69.

CESERANI, Remo. **O fantástico**. Trad. Nilton Cezar Tridapalli. Londrina: Editora UFPR, 2006.

COELHO, Eduardo Prado. Os degraus da morte: *A casa da cabeça de cavalo*, de Teolinda Gersão. In: **O cálculo das sombras**, Lisboa: Finis terra, 1997.

CORTÁZAR, Julio. **Valise de cronópio**. Trad. Davi Arrigucci e João Alexandre Barbosa. São Paulo: Perspectiva, 1974.

COSTA, Linda Santos. O cavalo do tempo: *A casa da cabeça de cavalo*. **Público**. Lisboa, 1996.

COSTA, Linda Santos. Ser as coisas era fácil: *A árvore das palavras*, de Teolinda Gersão. **Público**. Lisboa, 22 de março de 1997, p.8.

DIOGO, Ana Teresa. *A casa da cabeça de cavalo*. **Colóquio Letras**. Lisboa, janeiro-junho de 1998, n.147. p.351.

DUARTE, Lélia Parreira (Org.). **As máscaras de Perséfone**: figurações da morte nas literaturas portuguesa e brasileira contemporâneas. Belo Horizonte: PUC Minas; Rio de Janeiro: Bruxedo, 2006.

DUARTE, Lélia Parreira. **Ironia e humor na literatura**. Belo Horizonte: PUC Minas; São Paulo: Alameda, 2006.

FERRAZ, Maria de Lourdes. **A ironia romântica**: estudo de um processo comunicativo. Lisboa: Casa da Moeda, 1987.

FOUCAULT, Michel. Linguagem e literatura. In: MACHADO, Roberto. **Foucault, a filosofia e a literatura**. 2. ed. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, 2001, p. 137-174.

FOUCAULT, Michel. **O pensamento do exterior**. São Paulo: Princípio, 1990.

FOUCAULT, Michel. O que é um autor? In: **O que é um autor?** 2. ed. Porto: Vega / Passagens, 1995, p. 30-71.

GERSÃO, Teolinda. **A árvore das palavras**. São Paulo: Planeta, 2004.

GERSÃO, Teolinda. **A casa da cabeça de cavalo**. 2. ed. Lisboa: Dom Quixote, 1996.

GERSÃO, Teolinda. **O silêncio**. 3. ed. Lisboa: O Jornal, 1984.

GERSÃO, Teolinda. **Os anjos**. 2. ed. Lisboa: Dom Quixote, 2000.

GERSÃO, Teolinda. **Os guarda-chuvas cintilantes**. 2. ed. Lisboa: Dom Quixote, 1997.

GERSÃO, Teolinda. **Os teclados**. Lisboa: Dom Quixote, 1999.

GODINHO, Helder. O silêncio de Deus. **Jornal de Letras, artes e idéias**. Lisboa, n.966, outubro de 2007.

HALBWACHS, Maurice. Memória Coletiva e memória individual. In: **A memória coletiva**. São Paulo: Vértice, 1990. p. 25-52.

HORTA, Maria Teresa. Falar da morte em tom de comédia. **Diário de Notícias**. Lisboa, 13 janeiro de 1993.

ISER, Wolfgang. **O fictício e o imaginário**: perspectivas de uma antropologia literária. Rio de Janeiro: EDUERJ, 1996.

ISER, Wolfgang. Os atos de fingir ou o que é fictício no texto ficcional. Trad. Heidrun Krieger Olinto e Luiz Costa Lima, In: LIMA, Luiz Costa. **Teoria da Literatura em suas fontes**. vol. 2. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2002. p. 955-987.

LACAN, Jacques. L'angoisse: entre jouissance et désir. In: **Le séminaire livre X – L'angoisse**. Paris: Seuil, 2004. p. 185-198.

LE GOFF, Jacques. Memória. In: **História e memória**. Trad. Irene Ferreira et al. Campinas: Editora da Unicamp, 2003. p. 419-476

LOPES, Silvina Rodrigues. Sobre-viver: o inacabado. In: **Románica**. Lisboa: Colibri, n.15. 2006, p. 139-146.

MACEDO, Helder. **Trinta leituras**. Lisboa: Presença, 2007. p. 70-77.

MACHADO, Roberto. O ser da linguagem. In: **Foucault, a filosofia e a literatura**. 3. ed. Rio de Janeiro: J. Zahar, 2005. p.85-116.

MARINHO, Maria de Fátima. Teolinda Gersão, A casa da cabeça de cavalo. In: **O romance histórico em Portugal**. Lisboa: Campo das letras, 1999. p.291-293.

MARTINHO, Fernando J. B. Contadora de histórias. *Jornal de Letras*. Lisboa, 14 de fevereiro de 1996.

MARTINHO, Fernando J.B. Teolinda Gersão: Os habitantes invisíveis da casa: introdução à leitura de *A Casa da Cabeça de Cavalo*, de Teolinda Gersão. In: SILVEIRA, Jorge Fernandes da. **Escrever a Casa Portuguesa**. Belo Horizonte: Editora UFMG, 1999. p. 213-218.

MERLEAU-PONTY, Maurice. A linguagem indireta e as vozes do silêncio. In: **Textos Selecionados**. Tradução Marilena Chauí. São Paulo: Abril Cultural, 1980. p. 141-175.

NIETZSCHE, Friedrich Wilhelm. Acerca da verdade e da mentira. In: **Obras incompletas**. São Paulo: Editora Nova Cultural, 1999. p. 53-60.

NIETZSCHE, Friedrich Wilhelm. Livro Segundo. In: **A gaia ciência**. São Paulo: Hemus, 1976. p. 80-120.

NIETZSCHE, Friedrich Wilhelm. O eterno retorno. In: **Obras incompletas**. São Paulo: Editora Nova Cultural, 1999. p. 439-450.

NORA, Pierre (Org.). La fin de l'histoire-mémoire. In: **Les lieux de mémoire**. Paris: Gallimard, 1984. p. 25-43.

PAES, José Paulo. Obra decompõe relação entre metrópole e colônia. *O Estado de São Paulo*, 26 de abril de 1998.

PAZ, Octávio. **Signos em rotação**. Trad. Olgária Savary. São Paulo: Perspectiva, 1972.

PEN, Marcelo. Teolinda Gersão vislumbra África lírica e naturalista. **Folha de São Paulo**. São Paulo, 11 de setembro de 2004, Ilustrada, p.E4.

POLLAK, Michael. Memória e identidade social. **Estudos históricos**. Rio de Janeiro, vol. 5, n. 10, 1992. p. 129-280.

QUEIRÓS, Bartolomeu Campos. Menino temporão. In: **O jogo do livro infantil**. Belo Horizonte: Dimensão, 1997. p. 41-43.

REIS, Carlos. Inscrição ficcional de África. *Jornal de Letras*. Lisboa, 7 de maio de 1997. p.22.

RITA, Annabela. **Emergências estéticas**. Lisboa: Casa de Cultura, 2006.

RITA, Annabela. Na casa de Teolinda. **Vária escrita**. Sintra, 1998, n.5, p.201-212.

SANTOS, Luís Alberto Brandão, OLIVEIRA, Silvana Pessôa de. **Sujeito, tempo e espaço ficcionais**: Introdução à teoria da literatura. São Paulo: Martins Fontes, 2001.

SCHOLLHAMMER, Karl Erik. A literatura e/é o direito à morte. In : NASCIMENTO, Evando; OLIVEIRA, M.C. Castelões de. **Literatura e filosofia**: diálogos. Juiz de Fora: UFJF, 2004. p. 113-125.

SEIXO, Maria Alzira. Jogos nostálgicos do tempo e do lugar: A casa da cabeça de cavalo, de Teolinda Gersão. In: **Outros erros**. Porto: Asa, 2001. p.308-311.

SHOLLHAMMER, Karl Erik. Regimes representativos da modernidade. **Alceu**. v1, nº2, p. 28-41, jan/jun 2001.

SILVA, Rodrigues da. África, adeus: A árvore das palavras, de Teolinda Gersão. **Jornal de Letras**. Lisboa, 26 de março de 1997.

SILVA, Rodrigues da. Contos do nosso mal-estar. **Jornal de Letras**. Lisboa, março de 2007, p.12.

TAVARES, Maria Teresa Peixoto Braga de Almeida. **A casa da cabeça de cavalo, de Teolinda Gersão**: Escrever histórias, reescrever a História como forma de estar na História. Tese de Mestrado, Universidade do Porto, 2000.

TODOROV, Tzvetan. **Introdução à literatura fantástica**. Trad. Maria Clara Castello. São Paulo: Perspectiva, 1975.