

## CORPO, INVISIBILIDADE

e DIVISÃO:  
METÁFORAS DA  
IDENTIDADE em  
TEOLINDA GERSÃO e  
BERNARDO CARVALHO

— Helena Carvalho Buescu  
Universidade de Lisboa

Em finais de 1999, foi publicado pela Cotovia um romance do brasileiro Bernardo Carvalho, intitulado *Teatro* e originalmente saído no Brasil no ano anterior. Poucos anos antes, em 1995, Teolinda Gersão trouxe a lume o romance *A Casa da Cabeça de Cavallo*. São estas as duas obras de que aqui proporei uma leitura cruzada, antecipando desde já que o que nelas sublinharei, como aproximação, consiste justamente numa forma de reflectir sobre o corpo enquanto manifestação de uma identidade em pleno estatuto de precarização e fragilidade. Ou seja, em ambos os romances creio assistirmos a uma encenação (esta palavra ficará clara mais tarde) do aparentemente assumido estatuto do corpo como afirmação da identidade, e as formas alternativas que a corporeidade assume, nos dois textos, sinalizam a meu ver uma profunda angústia relativa ao grau de *existência* que ela pode ter enquanto manifestação identitária. Entretanto, a questão complexifica-se se aceitarmos, como proponho, que esta manifestação identitária não pode dissociar-se, nos dois romances, de uma interrogação também válida para as identidades comunitárias e em particular nacionais que lhes subjazem, a saber respectivamente Brasil e Portugal. E, neste sentido, os corpos invisíveis, divididos e expostos que aqui lemos são tanto uma forma de questionar a demasiadamente directa relação entre corpo e identidade pessoal como um modo de, por metonímia, evocar os tempos e os espaços que formulam uma certa identidade comunitária.

>>

De algum modo, assistimos em ambos os romances ao desenrolar de uma narrativa que contraria e desfaz – mas ao mesmo tempo talvez leve ao limite – a experiência cognitiva do corpo moderno, tal como Foucault a descreveu. Como lembra Leda Tucherman:

Constituído então como objecto no mundo, ao contrário do sujeito clássico, que era um universal, o sujeito moderno será individual: terá corpo e história. Significa então que a experiência do homem na Modernidade é dado um corpo que é o seu corpo – corpo próprio –, cuja espacialidade própria é irreduzível e se articula com o espaço das coisas. A esta experiência são dadas duas formas: desejo (intensidade particular) e linguagem (capacidade de representar o mundo). Apesar de poder pensar o intemporal e de perceber em si a acção da temporalidade, o corpo existe no presente e é o suporte da sua experiência de sujeito, assim como de objecto. (Tucherman, 1999: 85)

Ora precisamente o que os romances em questão colocam no centro narrativo é a forma como a contemporaneidade pode dissolver a experiência identitária do corpo justamente pela fragilização tanto do desejo como da linguagem. Como veremos, quer *Teatro* quer *A Casa da Cabeça de Cavalo* colocam em cena protagonistas relativamente aos quais o corpo próprio é mais uma interrogação sobre os limites do desejo e da linguagem do que a sua afirmação identitária e existencial. Ambos o fazem, também, através de uma fábula em que o recorte da história individual atinge ressonâncias comunitárias, nacionais e sociais – e nesta medida políticas (não sendo aqui evidentemente descabido lembrar a incidência simbólica do assassinato do político envolvido num escândalo sexual, na segunda parte do romance de Bernardo Carvalho). Finalmente, em ambos o corpo próprio é alvo de profunda suspeição, dissolvendo-se (e desdobrando-se) num processo de fantasmização espectral que, em muitos pontos, se pode aproximar de uma certa visão apocalíptica que Baudrillard ilumina com a sua noção de "simulacro".

Estaríamos, assim, no cerne daquilo a que Tucherman chama, com perfeita propriedade, a "crise do corpo", comentando a este respeito:

Este corpo está desaparecendo, por motivos que se relacionam com a crise do sujeito moderno, perplexo diante das simulações e dos duplos que põem em questão a sua principal noção de realidade, tradicionalmente associada à presença tangível e ao suporte material. (Tucherman, 1999: 94)

Será pois em torno destas questões que orientarei esta minha contribuição, sublinhando entretanto que não é por acaso que estamos perante duas obras em que o corpo individual declina os problemas de uma identidade que é, simultaneamente, pessoal e social (ou seja, interpessoal). E que neste sentido o lugar escolhido, com as suas *fronteiras simbólicas*, de que também falarei, é um lugar cuja privacidade é condição do corpo *na medida em que* nela pudermos ler um gesto metonímico de expansão. É precisamente isto que acentua Peter Brooks, ao sublinhar o carácter cultural (ou mesmo civilizacional, no sentido que lhe dá Norbert Elias, justamente recordado por Brooks) da privacidade moderna e do recorte que ela faz do corpo sexualizado: >>

The work of social and cultural historians has more and more confirmed our commonsense view that the Enlightenment is the crucible of the modern sense of the individual, the individual's rights, and the private space in which the individual stakes out a claim to introspection, protection, and secrecy, including private practices of sexuality and writing. Modern notions of the individual entail a conception of privacy as that place in which a person can divest himself or herself of the demands of the public and cultivate the irreducibly individual personality. Within this private space, what often appears to be most problematic, interesting, anguishing is the body. (Brooks, 1993: 5)

A assim ser, um bom sítio para começar será interrogar o sistema dentro do qual o *lugar* ocupado pela personagem, ou pelo(s) seu(s) corpo(s), permite circunscrever uma posição no mundo que se trata, como vimos, de problematizar. E isto significa que a questão da *fronteira* e do lugar que o sujeito ocupa se torna objecto central de investigação, como forma de definir ou pelo menos permitir a sinalização identitária. Tal elemento torna-se um dos *leitmotiv* do romance de Bernardo Carvalho, em particular na sua primeira parte, enredando-se na interrogação da língua e do país, "o centro do império", "o país das maravilhas" – que os pais do narrador teriam buscado, com ele por nascer (em revisão, em tom menor, da viagem de José e Maria para Nazaré), e de que ele depois teria fugido, para escapar ao controle dos "sãos". Fronteira que o seu próprio corpo manifesta enquanto marca e inscrição, através da linha da vida, interrompida na mão, anunciando a sua entrada na clandestinidade, na periferia, na marginalidade – mas também a morte, mesmo se simbólica (ou imaginária):

Estou longe, deste lado do mundo, onde não há mais nada,  
eles dizem. Aqui está tudo perdido. (Carvalho, 1999: 12)

Trata-se pois de habitar (se disso se pode falar, talvez não possa, talvez a palavra habitar seja existencialmente desproporcionada) um espaço claramente fantasmagórico, mais tarde reconhecível como espaço de alienação, em que o "para cá" da fronteira recorta um universo periférico, marginal, "não-são".

Este narrador parece ser, na primeira parte do romance (mas a segunda justamente problematizará tal descrição identitária), um polícia aposentado que, aos sessenta anos, foge do "centro do império" e da língua imperial para o lugar periférico de onde os pais tinham fugido. Ambos, pais e filho, atravessam assim a mesma fronteira, no mesmo trilho – mas em sentidos inversos. Os "sãos", conta o narrador, criaram "um monstro" (que perceberemos depois ser uma ficção de identidade, uma

imagem virtual, um "ser de papel" no sentido pleno da palavra, no sentido simulacral de Baudrillard) – e ele, polícia aposentado e em fuga, assistiu a esse nascimento e, afinal, nele participou, tendo-lhe sido reservado papel activo. Podemos pois dizer que a sua palavra é "fora-de-lei", uma palavra que põe em questão e destrói toda a estratégia de identidade consensual e comunitária, ao exigir que, aos sessenta anos, este polícia passe a "fora-de-lei", o cumpridor e vigilante da regra passe a seu violador, o falante da "língua rica" passe a usar a "língua pobre" para poder contar a sua história.

Esta complexa passagem de fronteiras, de natureza fundamentalmente *regressiva*, tem efeitos quer sobre a identidade quer sobre o próprio corpo que aparentemente a sustenta: porque o dualismo existencial que caracteriza, então, o narrador (e que mais tarde se complexificará) funda-se na própria natureza híbrida e heterogénea da fronteira regressiva que ele tem de atravessar, regresso *ad uterum* angustiante e obsessivo. *Voltar atrás* é voltar a uma identidade inexistente e em boa verdade impossível – mas torna-se igualmente o único gesto possível.

Este procedimento, de carácter individual, surge como a narrativa quase alegórica de um procedimento colectivo e comunitário, pelo que este polícia solitário se situa como o ser entre identidades e corpos sociais cuja plena integração é, na realidade, inviável. É ver como o próprio texto discursiviza tal conexão:

Eles [os do país do centro do império] se protegiam do resto do mundo como um corpo são das doenças contagiosas.

(*Idem*, 29-30)

O contágio, pois, espreita os corpos, e de vários contágios se fala neste romance, do *travestissement* sexual ao corpo exposto (justamente não privado) do actor, dito actriz, pornográfica/a, passando pela centralidade que assume, na primeira parte do romance, a história sobre o envio de cartas assassinas, em

série, a cidadãos eles mesmos sem história, cartas contendo um pó venenoso (mas "solar", diz um dos atingidos) e letal: "O pressuposto 'terrorista' era a personificação, embora ausente, imaterial, fantasmagórica, da ameaça de morte ao alcance de todos" (*Idem*, 32) – ameaça a uma identidade, pois, simultaneamente individual e colectiva.

As cartas a reivindicar os atentados, semi-citadas pelo narrador, fazem eco, mais uma vez, daquilo a que Baudrillard chamou *simulacro*: a produção de uma imagem cujo carácter virtual, mais do que espelhar, *substitui* a própria realidade, chamando a si uma natureza mais real do que o próprio real, o que significa que todo este cenário comporta também uma inegável dimensão trágica, a que envolve questões de inocência e culpa em torno de um corpo cuja identidade é, então, sempre mais precária e frágil do que cada um imagina. E, evidentemente, não deixemos de recordar a forma como o texto surge como reaproveitamento (escrita palimpséstica) de uma série de pormenores relacionados com os misteriosos crimes atribuídos, nos Estados Unidos, ao famoso "Unabomber"/"Zodiac": as cartas assassinas; a acção colocada nos Estados Unidos, precisamente; os contactos "epistolares" com os *media* fazendo parte integrante da estratégia que viria a resultar no pânico mediatizado; ambos os suspeitos surgirem como ex-professores universitários (pormenor pouco abonatório da classe, refira-se entre parênteses...), geniais mas também institucionalmente marginais; ambos viverem obcecados com mensagens e criptogramas, de um ou outro modo; ambos terem cabanas de refúgio e fuga no meio da floresta, exigindo o desenvolvimento de estratégias de sobrevivência – e ainda o facto de os crimes do Unabomber/Zodiac terem significado, nos Estados Unidos, o símbolo de um crime inexplicável, cuja justificação antitecnológica resiste, ainda, a surgir como uma completa e racionalizada "explicação".

Sem grande dificuldade, pois, se entende ser o país do Sul, o da "língua pobre", para onde o narrador supostamente foge, o Brasil (e o outro, o do Norte, é claro, os Estados Unidos) – e nessa

medida a ficção do lugar sustenta um conceito de identidade forjada, é claro, mas apesar de tudo a única capaz de fundar o discurso do narrador, permitindo-lhe contar a sua história, passá-la a outros e, ao torná-la comunitária, fazer com que a sua própria morte se torne uma estratégia inútil (mas, lembremos, ele encenou já a sua morte, justamente para poder fugir...).

Por isso, talvez aquilo que melhor signifique esta posição impossível é também uma "frase impossível", que ele vê pela primeira vez pintada num muro, "Até que Daniel pare de sonhar", e cujo sentido cifrado e misterioso se torna cada vez mais impenetrável, à medida que ele toma consciência da sua natureza de *locus communis*:

>>

Pensei muito naquela frase, que eu não compreendia, e podia ser uma mensagem cifrada, um código que o membro de uma gangue havia deixado para um de seus companheiros e que não poderia ser lido por seus inimigos. Ou, como as fórmulas do suspeito, uma ameaça aos olhos de quem não a compreendia. Dias mais tarde, no mercado, um homem me disse a mesma coisa, a mesma frase, ao me entregar embrulhado num jornal o peixe que eu acabara de comprar. Fiquei perplexo. Daí em diante, passei a prestar mais atenção, percebi que as pessoas aqui costumam dizer umas às outras 'Até que Daniel pare de sonhar', que é uma espécie de cumprimento ou forma de cortesia, mas cuja variedade de situações em que é aplicada ainda não me permitiu entender o que realmente significa. Dizem isso nas ruas, em recepções, na saída ou na chegada, ao descer de um táxi, quando compram algo que acham caro e também quando acham barato, quando estão aborrecidos ou alegres. É como um ponto impenetrável da língua pobre do meu pai. (*Idem*, 57)

O "ponto impenetrável" sinaliza então, verdadeiramente, isto: que há fronteiras pastosas que o corpo, a identidade e a língua não sabem, porque não podem, atravessar. O corpo dual (e mais tarde exposto na sua divisão) do narrador, vivo e morto, de língua rica e língua pobre, imperial e estrangeiro, polícia e fora-de-lei, homem e mulher, sexualmente inactivo e porno-

gráfico, assinala aqui mesmo esse “ponto impenetrável” – sublinhado pelo facto de que Daniel é um dos nomes que pode usar como seus e a que responde, e que o nome Daniel corresponde, na narrativa-mãe do Antigo Testamento, justamente àquele que dá sentido ao mundo porque a sua ligação ao sonho é umbilical, e este se torna então transparente e vibrátil. O poder imperial de Nabucodonosor precisa do sentido do sonho de Daniel, o escravo, que nunca poderá então deixar de sonhar sem deixar de ser, precisamente, o profeta do sentido.

De forma semelhante, N., o suposto irmão do terrorista, pode também ele servir-se do caso de V., seu irmão, para produzir uma analogia de carácter alegórico entre o corpo individual e presente do irmão e o corpo comunitário e histórico do tema que investiga, a heresia medieval dos cátaros:

Sentiu que podia fazer algum tipo de analogia entre as duas incompatibilidades, ‘as duas heresias’ – o idiota falava desse jeito ao jornal –, a criação de um pensamento original e independente contra o consenso da regra, embora uma ainda fosse colectiva e comunitária (a dos cátaros) e a outra (a do suspeito, seu irmão) totalmente solitária e individual (...). (*Idem*, 65)

Entretanto, logo compreendemos que o narrador é, não apenas aquele que narra a história, mas o seu verdadeiro protagonista: ao aceitar redigir todas as cartas de reivindicação dos atentados, ele torna-se no suspeito, encobrendo a sua identidade de polícia através do simulacro da culpa, do atentado e da marginalidade. É este, afinal, um dos “teatros” de identidade de que fala o romance: uma culpa encenada – como depois teremos o corpo masculino, designado como feminino, encenado no filme pornográfico –, a teatralização do “mal necessário” que o mestre, uma das outras personagens, diz professar. Por um lado, o terrorista nunca existiu; mas, por outro lado, é a sua mesma existência virtual e simulacral que atesta uma ontologia que, então, nada pode negar, porque se funda sobre o exercício espectral do teatro.

Esta mesma identidade é tornada ainda mais frágil quando a segunda parte do romance, "O meu nome", confunde ainda mais as identidades, entre o narrador Daniel e a suposta actriz, ou actor, de filmes pornográficos, Ana C., entre o terrorista e estas duas personagens, entre a identidade sexual masculina e a feminina, entre o corpo reservado e privado do polícia e o corpo exposto e tornado imagem virtual da actriz (ou actor), entre personagem e narrador, entre sanidade e loucura, que o mesmo é dizer: entre a fronteira (o deserto) que o protagonista diz atravessar, na sua história regressando ao Brasil, na história do outro dele saindo – em qualquer dos casos envolvido em episódios onde a troca e mesmo o esfumar de identidades se funde, de modo intenso, com a noção de uma culpa associada à perseguição do inocente. Por outro lado, o desfazer da identidade sexual, projectando no masculino o *travestissement* feminino, associado à pornografia e por isso ao *voyeurismo*, inevitavelmente prolonga as porosidades ameaçadoras de qualquer noção mais sustentada de identidade que se quisesse apresentar, mesmo através da identificação sexual e simbólica da mulher, confundindo deliberadamente numa só figura as metáforas prevaletentes sobre a antinomia activo *vs.* passivo, na sua correlação com o masculino e o feminino, como nos lembra Helen Haste, em *The Sexual Metaphor*:

John Berger's writing [em *Ways of Seeing*] on the relationship between active and passive in the field of visual presentation has been very influential. Women are objectified through the role they play in presentation; or as objects of men's (the voyeur's ) gaze, whether as artist's model or the final model. This passivity is a pervasive metaphor in art, as activity is of the male role. It is the metaphor of woman as plaything or possession, the object of prey of the male in sexual pursuit; woman is eroticised because passivity expresses sexual receptiveness. So any act performed when she is in the voyeur's lens becomes, by definition, erotic. A voyeur is someone who has illicit access to what he sees through guile or accident. Or he may have licit access, because she is 'on view'. But even when she is on view, she *receives* the viewing rather than defining

>>

what image she wishes to present; she is defined even by the action of others painting or photographing her. So she still remains an image to be made as he wishes. (Haste, 1994: 71)

Assim, ao apresentar-se sob a máscara de Ana C., suposta actriz de filmes pornográficos, reencenando a posição acima descrita, objecto de visão e voyeurismo explicitamente sexuado, o protagonista ocupa uma posição intersticial ameaçadora, em que a identidade existencial não encontra, sequer, um suporte numa identidade sexual fixa e segura: a sua feminização faz-se pelo lado do estereótipo, pela confirmação dos lugares sexuais e dos papéis socialmente distribuídos, por tradição, aos actores masculinos e femininos – e por isso a sua passividade *oferece-se* como emblema de um sexo que, agora, verdadeiramente o não é, no próprio momento em que se expõe *voyeuristicamente*.

Em certo sentido, a posição heterogénea de ambos os sistemas de personagens, nos dois romances, poderia ser descrita como partilhando a característica de *interstício* que a fronteira, enquanto gume (“edge”), oferece, por aí se distinguindo da fronteira que, enquanto superfície, pode funcionar como “interface” – para utilizarmos uma distinção, que julgo produtiva, de Avrum Stroll (Stroll, 1988: 197ss.). Isto significa, como Stroll aliás sublinha, que se trata não apenas de uma fronteira abstracta mas, sobretudo, de uma fronteira que não pode ser corporizada (“embodied”): quem a ocupa (e a meu ver as personagens dos dois romances em questão precisamente ocupam-na) está num lugar intersticial, numa espécie de lugar impossível em que nenhuma das superfícies com que abstractamente confina pode verdadeiramente constituir superfície de passagem e contacto. Por isso nenhum dos dois romances *resolve* (ou sequer *pretende resolver*, como veremos), em definitivo, a interrogação sobre a que tipo de espaço e tempo “verdadeiramente” pertencem as personagens: porque talvez essa questão seja, de algum modo, inútil, como indica, logo desde o início, o romance *A Casa da Cabeça de Cavalo*, de Teolinda Gersão:

Estava-se deste modo (...) no domínio inquietante das aparições: um momento antes, em determinado lugar, ainda nada está, mas de repente, nesse mesmo lugar, 'outra coisa' acontece. No momento da aparição o mundo rasga-se e acaba e um outro mundo sobrepõe-se 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. (Gersão, 1995: 16)

E isto porque os "gumes" cortam, sem entretanto fazerem apagar: e a identidade individual das personagens desta história recorta-se, assim, de uma inevitável ressonância comunitária, porque se trata de uma imagem que confronta o espaço português (o regime dos topónimos e dos antropónimos é a este respeito particularmente significativo) com o espaço fantasmático das "aparições" e com o tempo, também ele fantasmático, dos séculos e da história que já foram e não são – mas de outro modo (qual?) continuam a ser.

Por isso as "aparições", "desaparições" e outros "habitantes invisíveis", as histórias por eles infinitamente contadas e repetidas, as chegadas reencenadas do francês, as bruxas e bruxarias que se agitam neste romance pertencem à mesma espécie heterogénea das interrogações que encontramos em Bernardo Carvalho. Ou de como um francês, de história familiar também ela duvidosa e com alternativas hipotéticas incompatíveis, ao entrar violentamente na história reclusa e familiar portuguesa, traz a história do mundo arrastada consigo – e nada mais será como dantes: de algum modo, violação simbólica e misteriosa de um corpo feminino (mas ao certo qual é o violentado? o da mulher que a falta de honradez do sogro lhe deu, Maria do Lado, ou o da irmã Virita, que ele tinha pedido?), que se expande na identidade encapsulada familiar e na identidade macroscópica de uma comunidade nacional que se interroga sobre o espaço que ocupa e o que a história dele foi fazendo: todas as perguntas, pois, sobre formas de identidade enquanto intimamente rela-

cionadas com a consciência corporal que podem ou não imaginariamente manifestar.

Um dos campos em que tal questão surge trabalhada de forma mais sustentada é o discurso de recorte explicitamente genealógico – que encontramos exposto, de forma obsessiva se bem que irregular, ao longo de todo o romance, retraçando parentescos, gerações, nomes de família, brasões, armas e emblemas, mas que ocupa justamente o centro de interesse do capítulo intitulado “Desenhos, testamentos e galhos genealógicos”: interrogando-se sobre as origens, possivelmente bastardas, da Casa (em eco que a formação da nacionalidade portuguesa não pode deixar de fazer recordar, com um estrangeiro da Borgonha a casar com uma princesa bastarda), sobre as doações reais que a legitimam, ou sobre as relações de parentesco dos que a constroem e sustentam, este capítulo de alguma forma tenta penetrar no que poderíamos designar como *mistério das origens* – ou seja, no cerne da própria interrogação temporal da identidade, aqui indiscernível da interrogação histórica.

Como sabemos, as famílias e as casas são outros tantos microcosmos que, metonimicamente, representam identidades comunitárias como aquela que o Romantismo cristaliza em torno do conceito de nação. Esta casa violenta e misteriosa, angustiada com o tempo e a memória e habitada por fantasmas que o fim do romance verá desaparecer é, então, verdadeiramente mais uma “casa portuguesa”. E os rituais e as conversas dos seus “habitantes invisíveis” podem ser considerados como interrogações sobre as formas de corpo que a invisibilidade pode supor, que o mesmo é dizer sobre as formas de precarização da identidade que essa invisibilidade então sinaliza: Ercília servindo o chá inexistente, todas as tardes, e inventando palavras para que a linguagem não se perca; Paulinho brincando ininterruptamente com o grilo na gaiola; a tia Carmo sentada a costurar; o avô Januário arrumando papéis, agarrando palavras, escrevendo tudo aquilo de que se lembravam no Caderno de Apontamentos, preservando a memória; a prima Horária e Maria Benta em baixo, pondo

em ordem a cozinha – todos eles são personagens invisíveis habitando a casa violenta e misteriosa, e em torno deles é que o tempo e a história vão tecer as suas hipóteses e obsessões, numa espécie de fantasmização colectiva que, curiosamente, parte de corpos presentes e palpáveis (nos dois primeiros capítulos) para depois para sempre os abandonar e esquecer. Esta é, também, uma história de fantasmas, obcecados com o seu passado e a impossibilidade de o enterrarem:

Arrumou outra vez no armário as chávenas e o bule, fechou a porta empurrando um pouco mais para dentro um dos pires, na última prateleira. >>

Sentou-se de novo em frente da mesinha e voltou devagar as cartas: saíram a torre, o enforcado, os amantes, o sol, o mago, a estrela. E deitadas anteriormente, por intenção de Carmo, tinham saído o dez de copas, o valete de espadas e a sacerdotisa. E somando as figuras que deitara por si mesma, o louco.

Mas nada disso tinha importância, viu, ela deitava as cartas como se abrisse um leque, que se podia sempre fechar e voltar a abrir, estava inteiramente na sua mão e inteiramente fora dela. Como o tempo. Também o tempo era um jogo. Simultaneamente perdido e ganho. Só que essa era uma verdade que, enquanto estavam vivos, não sabiam.

Lembrou-se da febre, da ansiedade e da tensão com que Inácio e Januário tinham jogado toda a vida, como se ganhar significasse uma mudança. Mas ganhar ou perder não mudava nada. Era esse o segredo dos baralhos. Como se estivessem viciados à partida.

Sorriu, arrumando as cartas na gaveta. (*Idem*, 35)

Desfilam assim, colectivamente assumidos pelos narradores espectrais que habitam a casa, episódios centrais que marcam grande parte do século XIX português (embora com remissões contínuas mas fragmentárias a outros tempos, anteriores e posteriores): as Invasões francesas, a fuga dos reis para o Brasil, a tomada de Lisboa por Junot, a guerra civil estalando entre D. Pedro e D. Miguel, a vitória dos liberais, a chegada do

misterioso francês Filipe, casado com uma das irmãs, dormindo com ambas – e assim fazendo entrar a Casa da Cabeça de Cavalo no lado nocturno e secreto que a história vai afinal desenrolando. E por isso a narrativa das gravidezes violentas e indesejadas de Maria do Lado pode, simbolicamente, considerar-se como a fragilização de um corpo que, ao não se amar, impede também a identidade dos outros – do marido, o francês Filipe; da irmã e rival, Virita; dos filhos que terá, também eles divididos entre mãe e tia:

38>39

[Maria do Lado] marcava com uma cruz no calendário os dias já passados, encarava o parto com terror e olhava com raiva contida o homem que a colocara naquela situação sem a amar e continuava a viver o dia a dia como se nada fosse, deixando-a sozinha com o seu corpo. Como sempre fizera. Ele sempre a deixara sozinha com o seu corpo. E agora o corpo, o ventre, crescia como algo exterior a si, e ela transformava-se em algo monstruoso e assustador, de que sentia vergonha. Quase não saía à rua, porque não suportava que a olhassem.

Foi um beijo venenoso, menina, riu um homem ao vê-la, numa manhã em que ia à missa, disse Carmo. Daí em diante passou a ouvir missa na capela.

Achava-se disforme e cada vez mais feia, disse Ercília, tinha vontade de se esconder dentro de arcas e armários, até ter a criança. Vontade de morrer, quando ela nascesse. Porque ela seria um estranho mais na Casa, um estranho mais na sua vida, como agora era um estranho no seu corpo. Como o seu próprio corpo lhe era estranho. Estranho, estranho. Sonhava que lhe nascia um filho com cabeça de cão felpudo. (*Idem*, 192-3)

Ambos os romances funcionam pois como uma história de recorte simultaneamente literal e alegórico, em que as histórias individuais das personagens encontram eco e ressonâncias directas nas histórias nacionais e comunitárias em que se integram, Brasil e Portugal. Através dos corpos fantasmáticos e virtuais dos protagonistas, ambos os romances se interrogam também sobre a dimensão de existência que, no final do século XX,

Portugal e o Brasil realmente têm (podem ter) naquilo a que, ainda no século XIX, se chamava metaforicamente o "concerto das nações".

Essa mesma interrogação, afinal comum e procedendo de forma semelhante nos dois romances, configura-se entretanto, na obra de Bernardo Carvalho, através de uma preocupação predominantemente de tipo espacial, enquanto na de Teolinda Gersão as suas tonalidades principais são, sobretudo, de caráter temporal e histórico.

Assim, em *Teatro* a fantasmização do corpo e da identidade pessoal e comunitária recebe um recorte predominantemente geográfico, concebendo-se em torno da noção de uma fronteira espacial que separa e distingue, como gume, o país do Norte, de língua rica, e o país do Sul, de língua pobre – o primeiro, espaço da regra, da simulação e do simulacro, da imagem feita teatro e da lei; o segundo, o espaço do fora-de-lei, da perseguição e do refúgio, da identidade perdida. Paralelamente, embora de forma diferente, em *A Casa da Cabeça de Cavalo* a primeira distinção que faz despoletar o romance, se parece ser de índole geográfica (ao separar o espaço "quotidiano" do lugar fantástico e marginal da Casa de Cabeça de Cavalo), é na verdade o sustentáculo para que a história desenrole e exponha a existência de fronteiras temporais que separam o presente do passado, as personagens vivas dos fantasmas que se agitam, repetindo e reencenando os gestos que tinham sido seus um dia: chás, amores, desencontros, jogos de cartas, corpos abandonados, mistérios familiares, identidades questionadas e equívocas.

Em *Teatro*, o processo é, singularmente, o inverso: se, como vimos, o imaginário fantasmático é de ordem fundamentalmente espacial, e as posições dos corpos na geografia do mundo parecem ser o lugar-chave da questionação conduzida, o certo é que não é possível escamotear de que forma essa espacialidade dá origem ao episódio temporal, libertando outros mortos, outras violências, outros corpos heréticos e sem repouso – justamente na dimensão subitamente central que a história

da heresia cátara, em meados do século XIII, acaba por ocupar na história predominantemente geográfica que o polícia aposentado até aí vai narrando – e que se desdobrará em posteriores antinomias, por exemplo entre “sanidade” e “loucura”.

De algum modo, ambos estes romances interrogam as fronteiras que os corpos, pessoais e comunitários, partilham com outros. Porque se trata, em ambos os casos, de fronteiras porosas e portanto ameaçadoras de uma integridade fundada na segregação, o questionamento da identidade revela-a como basicamente precária e frágil, tão precária e tão frágil como a própria corporeidade do corpo que a manifestava. Ou, para tudo resumir na máxima cátara, suposta teoria do mundo encontrada escrita em língua d’oc (outra língua pobre...) no pergaminho encontrado: “era preciso pôr-se em desacordo com o corpo para libertar-se” (*Idem*, 79).

Diz Peter Brooks:

We are prone to assume that we live after a Fall from a time of greater unity of consciousness, language, and being. In any event, we can think back to, or invent, such unity only through our present consciousness of division, our sense that the body can be recuperated to consciousness and language only by an effort – of which the narrative and descriptive project of realism is one example. Whatever it once was, the body is now problematic; and our sense that it was once less so may be a reflection of how much it now is. (Brooks, 1993: 5)

A ser assim, de algum modo os dois romances aqui analisados se situam, já, num ponto de viragem da consciência do corpo como consciência da identidade: porque, se por um lado tal trabalho é denso, elaborado e complexo nos dois textos, por outro lado em nenhum deles a questão da unidade é *verdadeiramente* pressuposta. Aparentemente, todos os corpos são lugares de divisão com que é preciso viver. <<

## BIBLIOGRAFIA √

Brooks, Peter (1993), *Body Work: Objects of Desire in Modern Narrative*, Harvard University Press.

Carvalho, Bernardo (1999), *Teatro*, Lisboa, Cotovia.

Gersão, Teolinda (1995), *A Casa da Cabeça de Cavalo*, Lisboa, Publicações Dom Quixote.

Haste, Helen (1994), *The Sexual Metaphor*, Harvard University Press.

Stroll, Avrum (1988), *Surfaces*, University of Minnesota Press.

Tucherman, Ieda (1999), *Breve História do Corpo e de Seus Monstros*, Lisboa, Vega. >>

42>43

>>