

# **AS TRÊS ISAURAS: FICHAS DE ARQUIVO DESORDENADO DA MEMÓRIA FAMILIAR EM A DANÇA DOS CABELOS**

**Letícia Malard**

Doutora em Literatura Brasileira  
Professora titular (aposentada) de  
Literatura Brasileira da  
Universidade Federal de Minas Gerais  
Brasil

## **Resumo**

Leitura do romance *A dança do cabelos*, de Carlos Herculano Lopes, como reconstrução da memória familiar rural em Minas Gerais através dos seguintes aspectos: a problematização do foco narrativo; os sentidos da disseminação, na narrativa, do título e de uma das epígrafes em suas remissões a mitemas; a questão da mineiridade paradoxal, e as marcas de submissão da mulher ao patriarcalismo e seus mecanismos de escape.

## **Résumé**

Lecture du roman *A dança do cabelos*, de Carlos Herculano Lopes, en tant que reconstruction de la mémoire de la famille rurale de Minas Gerais, à partir des aspects suivants: la problématique des narrateurs; le sens de la dissémination - dans le récit - du titre et d'une des épigraphes en ce qui concerne leurs rémissions à des mythes; la question de la <mineiridade> paradoxale, et les marques de la submission de la femme et ses mécanismes d'évasion au patriarcat.

## 1. A problemática do foco narrativo

O título deste ensaio remete à questão do narrador no romance de Carlos Herculano Lopes, *A dança dos cabelos* (1987). Seu foco narrativo é propositadamente confuso e difuso. As três Isauras - avós, mãe e filha - são quem narra o romance, não se diferenciam pelo discurso literário narrativo e entram em cena sem qualquer aviso prévio. Evocam lembranças de um passado comum e interligado, cada recordação marcada apenas por espaçamentos na folha impressa. Nem os espaçamentos maiores, correspondentes à abertura de nova página-capítulo, asseguram que haja mudança do ponto-de-vista, tal é a identidade narrativa das três mulheres. É claro que existem indícios de qual delas está narrando certos fatos, afirmativa não válida para grande parte dos casos.

Exemplos de certeza são trechos narrativos da neta, devido a seus indicadores de vivência e viagens turísticas na época contemporânea. Ela parece ser a única a saltar da vida rural ou semi-rural para a eminentemente urbana, em caráter definitivo, com a livre escolha do parceiro amoroso. Em contraposição, outros trechos indiciam que sua mãe vivera um tipo de vida urbana enclausurada, estudando interna num colégio e de onde era possível escolher parceiros amorosos apenas via correspondência. Os encontros nunca se efetivavam, dado o regime religioso do internato. Já a avó, para sempre enclausurada no patriarcalismo rural, parece ter sido a maior vítima da violência em todos os sentidos, especialmente a sexual, obrigada que foi a unir-se ao homem que a estuprou depois de invadir belicamente as terras do pai e apropriar-se delas.

Alertamos para a repetição do verbo *parece*, no parágrafo anterior. Uma análise paciente talvez encontre marcadores mínimos, seguros, de quem narra o quê nessa narrativa labiríntica - e por isso chamada *A dança dos cabelos* - clareando os limites dos três focos narrativos. Talvez. Mas não será por aí que se caminhará. Nos movimentos da dança, seus fios se tecem, se embaraçam, se desembaraçam para se emaranharem de novo, num ritual narrativo em *moto continuo*.

A condição feminina dessas narradoras pertencentes à família rural, os tipos de enclausuramento que sofrem as mais antigas - cuja decorrência é a imposição de um companheiro com quem deverão viver para sempre - nos transmitem um retrato sem retoques dos papéis da mulher em nosso regime pratriarcal, de repressão da sua

sexualidade e, em contrapartida, de como enfrentam e procuram minimizar essa repressão. Em todo o texto, o autor trabalha com resíduos permanentes do implante do sistema familiar mineiro setecentista metaforizado nos cabelos dançantes, formando arabescos -quer na acepção de ornato, quer de rabisco.

## 2. O título do romance

O título abrange um campo semântico e metafórico maior do que «fios de cabelos». Sua primeira remissão no livro, p. 38<sup>1</sup>, aparece significando fios invisíveis de linha que costuraram uma das narradoras por dentro, na infância, os quais ela não consegue desfazer na vida adulta. Na p.45, à hora do enterro do irmão, uma neblina cai e aos poucos vai engrossando e atingindo/tingindo os cabelos de Isaura. No momento seguinte, p. 53, diz a narradora que, às vésperas de seus quinze anos, o pai pela primeira vez a assentara no colo e passara as mãos em suas tranças, fazendo-a sentir na carícia o calor de seu corpo. A relação entre «tranças» e «prazer» também se encontra à p. 54 - quando Isaura, depois de ser estuprada, se liga a Marcela em encontros amorosos - à p. 90 - por ocasião da volta do marido pródigo, a quem a esposa se entrega para feri-lo em seguida com uma navalha - e à p. 82 - *tranças desfeitas* no momento da entrega amorosa. Na p. 68 é dito que a Isaura velha tem mania de ocupar-se com tranças, e, duas páginas adiante, a neta informa que suas primeiras tranças e carícias foram feitas na cidade onde nasceu. À medida que a narrativa prossegue, os fios literais continuam a pontuá-la, os metafóricos vão multiplicando-se, unindo-se, e a entidade narradora supõe que virão a transformar-se em barbantes, cordas e arame de cerca, na p.77.

No rastreamento das imagens que remetem ao título, são detectados intertextos míticos diversos e diversificados os quais, por sua vez, remetem a temas da memória familiar elaborados no romance.

Analisemos o intertexto do conto de Grimm, cuja personagem central é Rapunzel, em uma das versões mais correntes da literatura oral de nossas babás: seqüestrada na torre do castelo pela feiticeira, as tranças da moça são a única via de acesso para se chegar até ela,

---

<sup>1</sup> Lopes, Carlos Herculano. *A dança dos cabelos*. Rio de Janeiro: Espaço e Tempo, 1987. Todas as citações serão feitas desta edição.

acesso ao qual somente a feiticeira tem. Certo dia, depois de ver a bruxa pedir a Rapunzel que jogasse as tranças a fim de que ela subisse, um príncipe faz o mesmo. A prisioneira atende ao pedido, na crença de que ele havia sido feito pela bruxa. Rapunzel espanta-se com a presença de um homem, ser que ela nunca vira. O fato se repete, até que a feiticeira descobre, corta os cabelos da moça e a leva para a floresta. A bruxa arma uma cilada para o príncipe, jogando-lhe as tranças já cortadas. Chegando à torre, ele verifica o engodo, atira-se da janela e, ferindo os olhos nos espinhos, fica cego. Depois de algumas peripécias o par se reencontra e vive feliz para sempre.

Esse conto de fadas constitui uma versão «feminina» do mito de Sansão, e ambos são transformações de mitos solares arcaicos. Nestes, os cabelos longos, detentores da força, apontam para os raios do Sol enquanto divindade. O enigma de Sansão é dos mais antigos da humanidade, mas a versão mítica que nos interessa aqui é a de qualquer bíblia, em que aparece a bela Dalila. Sua figura é homóloga à da feiticeira, na medida em que, ao descobrir que a fortaleza de Sansão reside nos longos cabelos, Dalila aproveita-se da situação de amante para cortá-los, fazendo-o perder a força e entregando-o aos inimigos, que também o cegam. No conto, a bruxa, ao saber que o príncipe se encontra com Rapunzel pelo caminho das tranças - a única força capaz de enganá-la - corta-as e com elas arma a cilada que leva o moço a perder a vista.

Tanto o conto quanto o mito giram em torno da «dança» dos cabelos trançados/amarrados. Prolongamentos hiperbólicos do corpo de Rapunzel, pois sua medida aproxima-se à da torre, são eles a única ligação entre ela e o mundo, mundo este representado maniqueistamente por duas entidades: a bruxa e o príncipe, o ódio e o amor, o extremo mal e o extremo bem. A proximidade do mundo com Rapunzel acontece somente através dos cabelos, que conduzem até ela pessoas e sentimentos antagônicos. E mais: o elemento fantástico do conto reside não só no tamanho dos cabelos como também na força física de Rapunzel, que suporta com freqüência o peso descomunal de um corpo, usando as tranças como cordas de alpinismo. Assim, a leveza da dança dos cabelos soltos aqui é substituída pelo peso que os cabelos pesados/trançados sustentam. Rapunzel vê-se obrigada a levantar, alternadamente, um peso ruim (a feiticeira) e um peso bom (o príncipe).

Sansão é também portador de prolongamentos hiperbólicos

do corpo, os quais o tornam um herói capaz de derrotar exércitos, com uma força misteriosa e secreta que lhe fora doada por Deus. Seus cabelos, tal como os de Rapunzel, são sua única ligação com o mundo: o mundo do mal - representado pelos exércitos inimigos aos quais tinha de vencer - e o do bem aparente - o amor de Dalila, que se encanta com eles, tocando-os e trançando-os. São os responsáveis pela derrota dos filisteus, povo inimigo, até que a sedução de uma «feiticeira» leva o herói a revelar-lhe o seu segredo. Tal como Rapunzel, Sansão é punido com o corte dos cabelos e a conseqüente perda da força em decorrência da entrega amorosa. Ele é feito prisioneiro pelos príncipes filisteus, que também o cegam. Mais tarde vai recuperar a força, graças à intervenção divina. Lembre-se, ainda, de que em ambos os mitos a punição pela cegueira mediada pela interdição amorosa é recebida pelo elemento masculino, reduplicando o mito de Édipo.

Ora, na recuperação das memórias de família, não necessariamente mineira, é claro, mitos arcaicos não poderiam faltar, pois estes sempre fizeram parte do imaginário dos grupos parentais, que os agenciam sempre que não conseguem resolver suas contradições no nível do real. No caso em pauta, o conto de fadas e o episódio bíblico - espaços discursivos do mágico infantil e do religioso adulto nas formas de comunicação da instituição familiar - articulam não somente magia e religião mediadas pela questão amorosa, mas também os sentidos apropriados da metáfora cabelos em ambos os mitos. Na construção da história familiar com tijolos de alguns de seus mitemas, novos agenciamentos metafóricos acontecem a partir das tranças de Rapunzel e da cabeleira de Sansão.

«Tranças» aponta para pelo menos três significados, coincidentemente o número dos narradores do romance, metaforizando-o: penteado, tramóia, confusão. O penteado consiste no entrelaçamento de, comumente, três madeixas, passando-se em alternância, a da esquerda ou da direita sobre a do meio. O resultado é, portanto, a união das três partes divididas do cabelo solto (leve), em uma só parte pesada, o próprio penteado. As três Isauras representam as madeixas trançadas, desde o início da narrativa, tal sua simbiose na vida geracional. E a narrativa progride sempre confirmando a simbiose, pelo discurso alternado das três mulheres, alternância não matemática, permeando-o a madeixa-avó, se assim se pode dizer, devido a sua condição de geratriz da consangüinidade. Da mesma forma, os focos narrativos são tranças, madeixas que, depois de trabalhadas,

não mais se distinguem.

Enquanto «penteado» *stricto sensu*, as tranças aparecem no texto relacionadas ao prazer interdito, tal como numa parte do conto de Rapunzel, quando elas servem de escada de acesso à torre, para seu amante. Da mesma forma Sansão, nos braços da amante Dalila, antes de ela ter conquistado sua absoluta confiança, mente dizendo que sua força acabaria se ela tecesse suas sete tranças numa corrente, prendendo-a no chão.

A interdição assume as formas de incesto, premeditação homicida e homossexualismo. Vejamos os textos:

#### Incesto:

*«(...) o meu pai havia me amado, tendo, uma única vez, nas vésperas dos meus quinze anos, feito esta demonstração, quando, em uma noite de lua clara, ele me assentou no seu colo. E conversamos muito, enquanto ele passava as mãos em minhas tranças e eu sentia, com um leve temor, os seus chamegos e o calor do seu corpo.»* (p. 53) (grifo meu)

#### Premeditação homicida:

*« (...) uma mulher, conhecida nossa, que morava aqui nesta casa e que depois de passar mais de vinte anos esperando pelo seu marido, que anda de cidade em cidade colecionando amantes e águas-marinhas, o envolveu em suas tranças. E entre gemido, que se misturavam ao prazer, cortou com uma navalha o seu pescoço.»* (p. 90) (grifo meu)

#### Homossexualismo:

*«(...) e sentíamos em nossos corpos o vento frio da cachoeira, em cujas águas o sol dourou ainda mais as nossas peles, deixando mais negras as suas tranças e camudos os seus lábios que sedentos buscaram os meus e umedeceram as minhas pernas nas horas em que, entre gemidos e abraços, eu descobri aqueles que seriam os meus breves momentos de amor.»* (p. 54) (grifo meu)

Na acepção de «tramóia», «traição», o melhor exemplo encontra-se no penúltimo texto citado, onde «tranças» remete tanto para

penteadado quanto para «tramóia», vocábulo típico do gênero dramático, da representação teatral. A mulher, ao envolver o marido em suas tranças no ato sexual para depois feri-lo gravemente no pescoço, envolve-se numa trama de sedução em que se mesclam o amor e o ódio guardados por vinte anos, colocando-se no interior do *paradoxo* de que fala Guimarães Rosa em «*Minas Gerais*»<sup>2</sup>, ao qual se voltará em seguida. Essa Isaura é uma réplica invertida de Dalila e da bruxa, que se envolvem nas tranças de Sansão e de Rapunzel, respectivamente, para cortá-las e causar a cegueira do herói, no primeiro caso, e do príncipe, no segundo.

No sentido de «confusão», as tranças transpõem o significado literal do vocábulo para o metafórico. Remetem para o sinal de envelhecimento biológico (a neblina que se espessa atingindo os cabelos de Isaura no momento do enterro do irmão, confundindo, no branco, neblina e cabelos). Remetem também para a prisão interior das personagens em seus fantasmas, que gradativamente vai tomando-se cada vez mais sufocante. As personagens ficam sem vias de acesso de saída do labirinto psicológico confuso em que se metem. Os fios trançados vão transformando-se em barbantes, cordas e arame farpado, aprisionando as mulheres cada vez mais não só ao passado como também umas nas outras.

Ora, a indissociabilidade das narradoras bem como a disseminação do título por toda a narrativa, e nos termos da leitura que se acaba de empreender, vêm dialogar com a visão perspicaz sobre o paradoxal do mineiro, revelada por Guimarães Rosa no texto citado. Para os que não conhecem esse texto de seis páginas e meia, informa-se que se trata de um texto em que se misturam literatura, história, geografia, sociologia, filosofia, enfim, uma miscelânea genial.

Recuperando a síntese conceitual deleuzeana sobre o paradoxo, ou seja, aquilo que «*destrói o bom senso como sentido único, mas, em seguida, o que destrói o senso comum como designação de identidades fixas*»<sup>3</sup>, as narradoras de *A dança dos cabelos* são paradoxais, a partir da técnica de narrar. Não têm identidade própria na medida em que perdem o caráter individual do nome - um único para três pessoas. A contestação deste, portanto a não-garantia da permanência de um saber narratório, faz do romance um mundo de in-

---

<sup>2</sup> (O mineiro) Sente que a vida é feita de encoberto e imprevisto, por isso aceita o paradoxo; (Rosa, 1985: 272)

<sup>3</sup> Deleuze, 1975: 3

certezas pessoais, ou, como diria Deleuze, esquarteja o sujeito segundo a dupla direção: subvertendo simultaneamente o bom senso e o senso comum, que são o dois aspectos da *doxa*<sup>4</sup>. Esse paradoxo, a começar pelo foco narrativo, incorpora tanto o previsível/imprevisível quanto o reconhecível/irreconhecível da mineiridade, como a interpreta Guimarães Rosa no texto citado, ao mencionar, por um lado, a «*memória longa*» do mineiro, suas audácias invisíveis, e, por outro, a afirmativa categórica de que «*De Minas, tudo é possível (...) tudo o que aberra e espanta*». Sem ter aqui o espaço necessário para o aprofundamento da questão, pode-se dizer que Rosa encontra a lógica do sentido mineiro, «*do homem em permanente estado minasgerais*», na força do paradoxo, representado em seu texto pela enumeração de qualificativos (sagrados e profanos) atribuídos ao mineiro - pela população do País e pelo próprio escritor - ora caótica, ora taxionômica. Essa adjetivação dá conta do que dizem desse homem e do que ele próprio diz de si mesmo, transitando da confirmação para a negação da *doxa*. O que se afirma, ao fim e ao cabo, é que «*o mineiro há (...) o mineiro está sempre pegando com Deus (...)*», mas em Minas «*o diabo aparece, regularmente*». Minas é, portanto, o espaço ilimitado do paradoxo.

Assim, a narrativa de Carlos Herculano. Associando as Isauras numa univocidade e compatibilizando-as com seres da mitologia cristã (Sansão e Dalila) e da mitologia «pagã» (Rapunzel, o príncipe e a bruxa) através de mitemas que sinalizam para o bem e o mal, o romancista alcança o infinito do paradoxo. Se, por um lado, as Isauras são vítimas do patriarcalismo de seus Antônios, por outro lado escapam dele pelo exercício desejante do incesto, pela prática do homossexualismo culposo e do homicídio premeditado. Sem dúvida, os três pecados de horror dessa Minas da mais antiga tradição mineradora ou, nas palavras de Guimarães Rosa:

«(...) donde de tudo surge um hábito de irrealidade, hábito do passado, do mais longe, quase um espírito de ruínas, de paradas aventuras e problemas de conduta, um intimativo nostalgicar-se, a melancolia que coerce, que vem de níveis profundos.»<sup>5</sup>

---

<sup>4</sup>Id. ib.: 78-81.

<sup>5</sup>Rosa, 1985: 270



### 3. A família enquanto narrador

A tentação do leitor é esforçar-se em discriminar os focos narrativos.

Acredito que inutilmente, tal como uma Isaura que costurou fios e não consegue desfazê-los, tal como o escritor que também os trançou, porém deixando várias pontas impossíveis de se atarem. Sob a perspectiva da recepção do texto, a discriminação dos focos seria positiva: ela daria lógica ao sentido do enredo, amenizando a angústia do leitor já de si angustiado pela sucessão de mortes antinaturais e outros tipos de violência. Contudo, sob a ótica da criação literária, a discriminação faria perder a marca da técnica da narrativa, cujo suporte consiste na revelação das três faces de uma mesma Eva «encarnada» em gerações sucessivas, que conta e reconta a sua história paradoxal, como se contasse a história da vida privada da mulher rural (mineira).

Assim sendo, a estruturação física do romance apresenta-se como um arquivo memorialístico desorganizado, onde as fichas registram dados que tanto podem ser privativos de uma pessoa quanto de outra(s). Os dados se intercambiam e estão sujeitos a interpretações várias, de tal forma que o arquivista se vê obrigado a rever seus critérios de ordenamento e conformar-se com a confusão das fichas, fantasiando-as como cartas de baralho mágico. Tal como o arquivista, o leitor, sua metáfora, precisa reciclar-se, revendo seus critérios de legibilidade para aceitar sem maiores transtornos uma narrativa com focos narrativos misteriosos, encobertos tanto como o autor do crime no romance policial, porém com uma diferença. Neste, ao fim e ao cabo, sabe-se quem é o criminoso.

Como não é usual essa técnica narrativa, o leitor desavisado pode encontrar nela um defeito, próprio de escritor jovem e inexperiente. Entretanto, não é esse o caso em pauta. Carlos teve plena consciência do que fez, e quanto a isso acho importante dar um depoimento pessoal. Quando concluiu a primeira versão do livro, procurou-me, na qualidade de amigo e confiante na professora de literatura, a fim de que lhe desse opiniões e sugestões. Elogiei o texto, propus algumas modificações e chamei a atenção para a indiscriminação dos focos narrativos, em vários momentos. Sugestões foram acatadas pelo autor, mas a questão do foco permaneceu quase intocada. Isso vem comprovar o propósito da técnica, seu caráter inovador, mas também o risco de ser rejeitada pelo leitor e pela

crítica. Porém, mais tarde, relendo sobre o paradoxo via Deleuze e a mineiridade via Guimarães Rosa, pude compreender aonde Carlos queria chegar.

#### **4. A uniformização dos discursos narradores**

O mesmo se poderia dizer sobre a indiscriminação dos discursos das narradoras, corolário da indistinção dos focos narrativos. Discriminá-los seria dar a chave da identificação total, anular algumas formas de manifestação do paradoxo, acabar com o caráter de replicante entre as Isauras e seus Antônio. Ocorre-me a crítica de Silviano Santiago ao *Relato de um certo Oriente*, romance do então estreante Milton Hatoum. Santiago atribui a defeito técnico a similitude de discursos dos diferentes narradores. Diz ele:

*«Não existe um único narrador no romance, apesar de ele se apresentar como «escrita da memória». São vários os narradores. Mas não há diferença alguma de fala (a não ser as acidentais, em geral de comportamento) entre os vários narradores. (...) Há falsidade psicológica ao nível do tratamento da linguagem. Isso é grave.»<sup>6</sup>*

É possível que o crítico tenha razão, no caso de Hatoum, pois nele não há a intencionalidade de «unificar» os narradores, como em Carlos H. Lopes. No escritor amazonense, as memórias de uma família de imigrantes libaneses são narradas por diferentes pessoas, guardando cada qual sua identidade. Em Lopes, predomina a unicidade de uma voz narrativa familiar, ou seja: as narradoras, além de estarem ligadas da forma mais direta pelos laços de sangue, dentro do sistema de parentesco, também se ligam pelo mesmo prenome e pelo mesmo prenome de seus parceiros amorosos. Portanto, tomando-se as três Isauras como emissoras da voz da memória familiar, quase como uma entidade abstrata, e complexa no nível da representação, justifica-se não só a similitude de seus discursos como também, a mixagem dos focos narrativos. Lopes, construindo o monólogo interior da Isaura neta:

*«E por que me privar destes sonhos, se sou ao mesmo tempo as duas, embora em meu coração, em diferentes mas cadencia-*

---

<sup>6</sup> SANTIAGO, 1989: 5.

*dos compassos, pulse a vida de uma terceira mulher que também se chama Isaura e que como elas nasceu em Santa Marta, (...)*» ( p. 70) (grifo meu)

## **5. A disseminação da primeira epígrafe pela narrativa**

A epígrafe de número 1 é retirada de *Sete noites*, de Borges:

*«... Mas eu sempre soube que, a longo prazo, tudo isso se converteria em palavras - sobretudo as coisas ruins, já que a felicidade não precisa de transformações. A felicidade é seu próprio fim.»*

Ela remete para diversos caminhos que se bifurcam - espelho, portanto, da própria narrativa - a começar pela teorização do estatuto da criação literária, feita por Borges e retomada por seu fiel leitor, Carlos H. Lopes. A essa epígrafe poder-se-ia acrescentar outra, do mesmo Borges, retirando-a do conto «O imortal»: *A história que narrei parece irreal porque nela se misturam os sucessos de dois homens diferentes*<sup>7</sup>. Onde se lê *dois homens*, leia-se *três mulheres*, no caso.

*A dança do cabelos* constitui-se num somatório de infelicidades, que se repetem patologicamente nas três gerações e circulam pela narrativa sob a forma de resíduos arcaicos, para não dizer genéticos, que se transmitem hereditariamente. Não de forma determinista, é claro, mas devido à solidão das vozes narrativas em uma única - a voz da memória familiar - como já foi dito.

Fernando Correia Dias, comentando o enrijecimento do patriarcalismo em Minas, informa:

*«(...) nem tudo se apresenta negativo na vida social da família. Pode-se ter uma imagem por vezes favorável às virtudes e aos valores culturais do ambiente familiar através desses documentos pessoais deliciosamente expressivos, que são os relatos íntimos referentes à Velha Minas.»*<sup>8</sup>

Como exemplo desses relatos, Correia Dias cita o Minha vida

---

<sup>7</sup> BORGES, 1973: 15

<sup>8</sup> DIAS, 1971: 29

de menina, Helena Morley (1942), cujo subtítulo é Cadernos de uma menina provinciana nos fins do século XIX. Sob a forma de diário, Helena conta suas memórias, a partir de 1893. Trata-se de um relato em tudo oposto a A dança dos cabelos, a começar pelo binômio felicidade *versus* infelicidade. Helena tematiza a infância alienada do sofrimento, mas não se preocupa com a profundidade analítica do psicológico no traçamento das personagens. Para ela, a infância é a Idade de Ouro, o berço esplêndido que os anos não trazem mais. Por outro lado, as Isauras mostram o reverso da medalha, revelam cruamente o enrijecimento do patriarcalismo, têm clareza de sua consciência infeliz e da submissão a que ele sujeita as mulheres. Mas contra ele se rebelam, mediante a prática de interjeições, conforme já se viu. A título de exemplo, comparem-se as reações de Helena e de uma Isaura diante de um fato comum em ambas as narrativas - o papel do padre nas relações familiares. As citações são longas, mas valem. Diz Helena:

*«Há dias encontrei-me com Padre Neves, em casa de minhas tias inglesas e senti que ele teve tanto prazer em me ver como eu. (...) Eu sempre gostei de Padre Neves, considerando-o um santo na terra para encaminhar as almas para o Céu. Ele não se aborreceu comigo por ter dito no confessional que o achava feio e continuou gostando de mim na mesma.»<sup>9</sup>*

Em casa de tia Madge, esta lhe conta os elogios que o padre fizera à menina. Ela fica satisfeita e diz ser uma das boas coisas da vida a gente querer bem a uma pessoa e ser correspondida. E continua:

*«Quando eu estava no Catecismo tinha tanta admiração por Padre Neves e tanta amizade que o melhor dia para mim era o sábado, dia em que nos reuníamos em casa dele para os ensaios de canto (...) Lembro-me até hoje do gosto que ele tinha em nos obsequiar com doces e biscoitos (...)»<sup>10</sup>*

Nem de longe Helena poderia colocar sob suspeita o comportamento do sacerdote, seu carinho e seu agrado pelas guloseimas.

---

<sup>9</sup> MORLEY, 1966: 160.

<sup>10</sup> Id., ib.: 161

Santidade, feiúra e amizade são suficientes para garantir o caráter angelical do padre e seu respeito pela família. Por outro lado, a experiência de Isaura nada tem de inocente: o homem da Igreja é representado como um anjo mau. Fingimento, sujeira e traição à confiança nele depositada pela família são as suas marcas.

Isaura, ao receber os pêsames do padre no funeral do irmão, observa:

*«(...) não sei explicar direito o que senti: mas uma espécie de nojo ao perceber encostado no meu, aquele rosto suado e muito liso. E ficou tão clara a minha reação, que dias mais tarde, quando as coisas estavam mais ou menos no lugar, minha mãe se trancaria comigo no quarto para dizer: você agiu muito mal ao proceder daquela maneira, destratando sem nenhuma razão a quem sem interesse nos serviu.»<sup>11</sup>*

Se aceitamos que o homem de roupas negras (p. 75) seja esse padre, que também leva Isaura para sua casa, dá-lhe figurinhas, bombons e brevidades em troca da permissão de carícias luxuriosas, patenteia-se a representação oposta que as mulheres têm do sacerdote: a ingenuidade feliz de Helena, gratificada com a amizade sincera do anjo, e a permissividade repulsiva e infeliz de Isaura, ofendida com os abusos sexuais do demônio.

A tematização da infelicidade, sua transformação em literatura (porque a felicidade não precisa de transformações, diz Borges), acabaria, em última instância, por conferir à literatura o caráter de imortalidade a que todo escritor aspira para sua obra. Isso não significa que Lopes, nessa epígrafe, esteja acenando pretensiosamente para uma certeza de permanência de sua obra, muito menos comparando-se com o escritor argentino. Ela, a epígrafe, remete ao caráter da escrita enquanto construção de uma memória (familiar), cujo pilar ou ponto de irradiação é a Isaura escritora que, em viagem pela Argentina ( a pátria de Borges), faz anotações e fica indecisa quanto a remetê-las ou não ao amado Antônio.

Portanto, é uma Isaura que, de alguma forma, crê na imortalidade da genealogia familiar ao registrar a sua história infeliz e, registrando-a, faz suas as vozes das outras Isauras.

Se a finalidade da escrita consiste em transformar o efêmero

---

<sup>11</sup> Lopes, 1987: 42.

em eterno, se a conversão de coisa em palavras é sua única garantia de imortalidade, se esse processo conversivo é válido somente para a matéria infeliz (porque a feliz não se converte), resta, à terceira Isaura escritora, a dúvida: divulgar ou não a sua infelicidade histórica, contar ou não as estórias de morte de sua família para que esta se torne imortal e a redima de todas as mortes, na condição de última da genealogia, seu fim. A epígrafe do livro desse fiel leitor de Borges só poderá ser esclarecida com o fecho de O imortal:

*«Quando se aproxima o fim (...), já não restam imagens da lembrança; só restam palavras. Palavras, deslocadas e mutiladas, palavras de outros, foi a pobre esmola que lhe deixaram as horas e os séculos.»<sup>12</sup>*

É por isso que a importância da palavra escrita no discurso de A dança dos cabelos corresponde à arca indelével deixada pelas mortes da família no mundo dos vivos. Fernando, o tio suicida, construiu a casa mais luxuosa da cidade. Antes de morrer, escreve com o próprio punho, em suas paredes e com letras vermelhas, versos de louvor à vida, nos quais pede que não chorem por ele. Uma Isaura, ao pensar na morte, diz que nada mais resta para si além do bordado de uma letra. Antes de matar o marido, escreve nas paredes frases que louvam a procura suicida do amor, e não de louvor à vida, como escreve o tio Fernando. O médico da Isaura louca contrai lepra depois de escrever um livro sobre o assunto. No internato, Isaura joga pela janela bilhetes a rapazes, pedindo cigarros e marcando encontros que nunca acontecem, e foge do colégio por causa da menina que lhe deixara, sob o travesseiro, um bilhete de amor. Isaura-mãe teme que, após sua morte, a filha venda as terras para uma companhia que deseja instalar nelas fábricas com letreiros que ninguém entende.

Esses são alguns exemplos da presença da palavra-signo na narrativa, em que escrita e morte se associam, ou, por outra, reforçam o significado da epígrafe mencionada: a infelicidade, as coisas ruins cujo limite insuportável é a morte, transformando-se em palavras. Estas anunciam ou reconfirmam desgraças e funcionam como significantes de corpos que se encontram no limite e, antes de

---

<sup>12</sup> Borges: 1973: 17

ultrapassá-lo, imprimem nas superfícies objetuais afetivas o seu epítáfio - último discurso a ficar registrado no rito de passagem.

Não raro a letra se alterna com o ícone - imagem da escrita, seu desenho e sua visualização. Uma Isaura ritualiza a volta ao passado folheando toda noite o álbum de família. Outra Isaura expressa sua loucura ora rabiscando traços fortes e coloridos que se transformam em quadro pintado especialmente para a mãe, ora comendo jornais e revistas velhos, que estampam fotos de rapazes, fotos que serviram de jogo sexual para a mesma mãe, em outros tempos. Outra narradora cultiva o rito de homenagem ao marido morto, regando-lhe a sepultura, mas, antes, traça no chão várias cruces. E há ainda a sedução do olhar e do ler revistas e livros que despertam desejos sexuais.

Cabelos, fios, narradoras, discursos, dialogação intertextual, epígrafe, palavras, ícones. Portas que se abrem para um labirinto que falazmente desemboca na mesma câmara, como em "O imortal". E construindo uma narrativa que persegue a imortalidade de uma genealogia, sua história repetitiva e espelhada, Carlos Herculano Lopes põe em prática a reflexão do narrador borgeano:

*«Entre os Imortais (...) cada ato (e cada pensamento) é o eco de outros que no passado o antecederam, sem princípio visível, ou o fiel presságio de outros que no futuro repetirão até à vertigem. Não há coisa que não esteja como que perdida entre infatigáveis espelhos. Nada pode ocorrer de uma só vez, nada é preciosamente precário.»<sup>13</sup>*

Belo Horizonte, setembro de 1993 e agosto de 1995.

## Referências bibliográficas

BORGES, Jorge Luiz. «O imortal». In: *O aleph*. Trad. De Flávio José Cardozo. Porto Alegre: Globo, 1973. p. 3-17.

DELEUZE, Gilles. *Lógica do sentido*. Trad. Luiz Roberto Salinas Fortes. São Paulo: Perspectiva, 1975.

DIAS, Fernando Correia. *A imagem de Minas*, Ensaios de sociologia regional. Belo Horizonte: Imprensa Oficial, 1971.

---

<sup>13</sup> *Id. ib.*: 13.

**LOPES, Carlos Herculano.** *A dança dos cabelos.* Rio de Janeiro: Espaço e Tempo, 1987.

**MORLEY, Helena.** *Minha vida de menina.* Rio: José Olympio, 1966.

**SANTIAGO, Silviano.** Autor novo, novo autor. *Jornal do Brasil; Idéias.* N. 135. 29 Abr. 1989. p. 4-5.

**ROSA, João Guimarães.** Minas Gerais. In: *Ave, palavra.* Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1985. p. 269-75.