

A FALA DO CORPO OU O SILÊNCIO DE PAPEL

Proposição de leitura de «Uma Vida em Segredo»

Léa Selma Amaral

A Autran Dourado, pela delicadeza de nos oferecer uma oportunidade de participar de sua canastra.

«Quem entender a linguagem entende Deus
cujo filho é Verbo. Morre quem entender.
A palavra é disfarce de uma coisa mais grave, surda-muda,
foi inventada para ser calada.»

ADÉLIA PRADO

«Eu sou mulher de verdade,
mas você é tão feliz!
Você que é moça bonita,
cantora, vedete, atriz,
que conta os homens nos dedos,
que joga a vida nos dados,
São Paulo, Tóquio, Paris,
o corpo solto no espaço,
por um triz...
quem sabe você me ajuda
a descobrir que é que eu fiz,
ou então, o que eu não fiz,
que a vida balança no ar,
por um triz.»

MARIA LUÍZA RAMOS

A FALA DO CORPO OU O SILÊNCIO DE PAPEL

O silêncio como única forma de manifestação da mulher dentro de uma sociedade de moldes patriarcais é a proposição desse trabalho. A idéia surgiu da própria significação do nome Biela: uma peça que funciona como eixo impulsionador de uma máquina. A questão maior proposta seria a da mulher como a peça-chave da grande máquina do mundo social. Assim Biela valeria como metáfora de uma situação desconcertante: os desenhanos do homem contemporâneo face ao espaço múltiplo do social.

Autran mostra a mulher como centro de uma realidade ambígua e angustiante, ao seguir a jornada desse corpo grotesco que é Biela. A composição de Biela obedece a uma escrita pertinente no autor, que poderia ser chamada de tessitura do corpo. Autran disse uma vez que ele não tinha personagens, mas uma personagem-síntese, que se desdobraria em imagens: «Os meus personagens são imagens, nada mais que imagens».¹

O trabalho do analista seria então de desafiar esse risco de bordado, tentando atar e explicar como essas imagens se deslizam umas nas outras, como elas se tocam e significam.

A rotatividade dos papéis, proposta por Autran, para seus personagens, em «Uma Vida em Segredo», impede que um personagem valha por si mesmo. Ela vai circular entre a idéia de fragmento de um outro corpo-personagem e a de organizador desse mesmo corpo. Tal mosaico espacial de sua localização dirige a leitura para um questionamento ambivalente: existiam vários personagens ou vários pedaços de uma mesma estampa, que seriam distribuídas como um quebra-cabeças, sempre à espera de um leitor astuto?

O próprio autor nos ajuda ao traçar o caminho de criação de Biela. Diz ele que recebeu a história contada em sonho, pela prima Rita: «Prima Rita se sentou, aflitou pudorenta a saia comprida, cruzou ponderada as mãos no colo (de tanto ela ficar com as mãos cruzadinhas, era por onde seus vestidos primeiro puiam) e erguendo os olhos para mim começou a falar. A voz, ao contrário da real que a minha lembrança guarda, era firme, nítida, sem recuo, silêncios ou indecisões.²

A Rita do cotidiano era sisuda, calada como confirma Autran: «Prima Rita foi uma figura de minha infância, morava na casa do meu avô, era uma espécie de curatelada dele. Era uma figura simples e apagada vinda da roça, tão insignificante na aparência, que dela tinha me esquecido por completo por quase trinta anos. Nunca, acordado, jamais me ocorreu lembrar da prima Rita, da sua silenciosa presença na cozinha, pilando milho, moendo ou torrando café, aquele barulhinho monótono que tanto anestesiava, tão bom eu achava, e o cheiro de café-santos-exportação».³

Essa idéia de criação de um personagem a partir da imagem de um sonho nos vai permitir consolidar a hipótese de que as personagens do livro são imagens. A inversão no papel da prima Rita no sonho lembra um dos recursos do inconsciente, onde, através da substituição, recupera-se o que foi interditado.

Parece que esse processo foi explorado no livro até as últimas conseqüências. Quando, no sonho de Autran, prima Rita revela seu nome: «Eu me chamo Gabriela da Conceição Fernandes, Biela para os de casa», ele substitui seu nome real deslocando no sonho a pessoa real da prima Rita, condensando-a com a figura do sonho. Biela nos parece pois uma colagem de fragmentos, uma vestimenta costurada de farrapos, de substituições e associações. O que tentaremos é ressaltar alguns desses elementos.

1 — Gabriel/Gabriela

O jogo ambíguo do nome é o primeiro farrapo dessa vestimenta — colagem, o corpo de Biela. Esse elemento é o determinante, o truque da construção do texto. Através de sua oscilação espacial, Biela configura o seu próprio sentido: serve para

traçar a relação entre o espaço de sua criação-Fundão — e o espaço de criação da família — a casa dos primos.

Para mostrar que seu espaço de criação espelha o da criação da família, Biela vai ser mediadora, uma ponte. Fio condutor do relacionamento entre dois espaços, ela os faz coincidir.

O código religioso vai ser o primeiro desses elementos, permitindo uma leitura mais ampla. Vemos isto quando Biela compara seu pai a Deus: «O Deus do Fundão se parece com o pai afundado na rede, balançando silêncio nos dias ruins (...)» p. 80; «Não sabia o que Deus dizia, mas ganhava certeza de que Deus falava mudamente com ela» p. 80. Ela é portanto, um elemento, um pequeno farrapo do Fundão que vai ser cosido na família.

A família, preenchida por Biela-filha de Deus, incorpora o código religioso e associa-se imediatamente à idéia de Sagrada Família que, segundo a religião cristã, é o modelo, a origem simbólica da família. Logo a dos primos é apenas sua metonímia.

Sendo farrapo, Gabriela vai assemelhar-se ao porta-voz, ao arauto da construção da Sagrada Família: o anjo Gabriel. A significação simbólica de anjo-assexuado contrasta desde o princípio com a personagem de Autran, Gabriela, semanticamente escrita no feminino. A ironia de Autran com relação à criação da família, no social, esta aí estampada. Seu anjo tem sexo e significativamente é mulher. A função da mulher como procriadora, geradora da família é criticada no texto na medida em que está ligada ao jogo duplo triangular — Sagrada Família e Santíssima Trindade — na Santíssima Trindade, só há homens, enquanto na Sagrada Família, a farsa é clara: o pai é figurado, pois é adotivo — São José; a mãe por sua vez não gera, mas reproduz Cristo, o filho de Deus.

Tal fusão porosa entre Biela e Alfeu significa a conquista maior da dança de Biela: Vê-se metida num vestido emprestado, imitando outra que não ela. A absorção semântica de Alfeu em Biela se completa no seu riso:

«Começou a achar graça na figura que via no espelho.
Era engraçada, era boba demais, todos tinham razão de rir. E começou a rir, a rir como nunca tinha rido, a

rir como ela não ria. E o riso era tão forte, tão nervoso, tão vindo de dentro dela, não podia mais parar. Ria por si e pelos outros, ria pelo pai, que feito ela nunca ria. A boca aberta gargalhava em violentos arrancos. O riso encheu-lhe os olhos de lágrimas. As lágrimas corriam pelo rosto. Mal podia ver no espelho, através das lágrimas a figurinha de tafetá de que ela tanto ria» (p. 112).

O rompimento do riso que se esgota num pranto violento é o resultado da fusão Biela/Alfeu. A violência do riso denuncia a ambigüidade dessa condenação: por detrás do palhaço — Alfeu — está o titereteiro Pai/Conrado. Finalmente Biela vê quem comanda a sua mímica, o seu próprio movimento. A imagem distorcida dessa mímica é efetuada pelas lágrimas que desmancham o fino papel que a cobre:

«Rasga a figurinha de tafetá de que ela tanto rir. Numa fúria que desconhecia em si mesma e só via nos terríveis momentos do pai, Biela rasgava o vestido de ponta a ponta, atirando os pedaços longe» (p. 112)

Intensifica-se tal fusão ao contagiar o próprio espaço. Colando-se em Conrado através da ligação à Constança, Biela anula a distância semântica entre o Fundão — lugar do pai — e a casa, lugar de Conrado.

Uma continuação natural progressivamente vai sendo adquirida entre os dois espaços. A casa é o corpo, o lugar do espetáculo do vestir. Constança costura Biela no espaço da casa, leva-a para o quarto do espelho. O quarto, enquanto espelho pertence ao espaço da casa, faz parte do seu corpo. Entretanto, contendo a canastra, ele se liga ao Fundão — a Canastra, pertencente ao espaço do Fundão, contém o vestido de chita de Biela e está guarnecida pelo nome do pai.

A síntese revelada pelo quarto é percebida no olhar de Biela que vê no espelho a cena na qual seu corpo balança. Essa cena muda dubla o pai, deitado na rede como «Deus que balança silêncio nos dias ruins». (p. 80)

A função da mulher nesse jogo duplo é apenas de reproduzir o triângulo masculino: a mãe é lugar de passagem de Deus em homem-corporificação de Deus. Essa função, silenciada no social, é revelada no texto de Autran ao colocá-la como dupla do anjo que prenuncia a metamorfose de Deus em homem. Invertendo o sentido do código religioso, Biela vai mostrar o seu papel. Não anuncia a maldade dos homens — o homem como pecador, que mata o Cristo —, mas o homem que é crucificado, silenciado nesse discurso sedutor.

O papel da Virgem como reprodutora do Divino é invertido em Biela. Ao ser emissária, ela anuncia o sacrifício da Virgem. O papel anjo-Gabriel da mulher na família, é preenchido em Gabriela, sexuada, portanto diabólica. A contradição do moldar-se ao código religioso é apresentado no aspecto posição da família dos primos de Biela. Ela é sua filha postiça; Conrado é o seu pai adotivo; Constança sua mãe emprestada; os filhos são imagens desdobradas de Biela, dos quais Alfeu vai ser a síntese.

Tal contradição é também uma leitura da bandeira do Cristianismo: molde de violência da colonização brasileira. Embora esse ponto não vá ser desenvolvido, fica a sugestão.

2 — Canastra/Camarim

O outro farrapo, agora já intrínseco ao feitio da vestimenta-colagem, isso é, à própria representação de Biela, é o inter-relacionamento dos elementos na família da prima Constança.

Entrando em cena com a morte do pai, Biela vai estabelecer uma série de ligações entre personagens, tempo e espaço. Constança, esposa, é o primeiro papel que Biela espelha. Papel feminino que vai costurar Biela na casa. Espelhar Constança é vê-la na sala de costura, fazendo vestido e para construir Biela, Constança reduplica o feitio da Revista Francesa.

O aspecto risível e grotesco desse papel colado por Constança em Biela é relevado: está no segundo papel duplicado por Biela, ou seja, em Alfeu. Seu riso debochado funciona como abertura do corpo de Biela, isso é desmascaradamente de seu papel. Alfeu é uma máscara-incarna e repete Biela é puro riso,

que Biela percebe pelo vidoro da Guilhotina: Alfeu parecia alma do outro mundo, cabelos assanhados, nariz achatado no vidro». (p. 59) Essa comparação tecida em Alfeu faz lembrar a imagem de um palhaço, passando portanto a valer no texto como metonímia de palhaço. Essa associação dá a Alfeu o aspecto de representação, de farsa. Com esse papel de palhaço, Alfeu revela o ambíguo papel de Biela: «Vê o triste papel que fazia com aqueles vestidos novos (. . .)» (p. 60). «Era de vê-la andar pela casa feito um espantalho, os braços abertos com medo de amarrotar o vestido» (p. 63).

A trapaça do silêncio de Biela é desnudada nessa ressonância especular: o corpo-Biela, que balança na cama é pura representação. A linguagem de denúncia de sua construção pelo pai não é oral, mas corporal. Ela dança, mimetiza o seu papel; ela é a veste que cobre o seu próprio corpo de silêncio de «mosquito zunindo», enfim encorpora o Fundão.

Trata-se de dar-se conta de que a palavra não basta para denunciar a construção. É preciso dar um salto: a única linguagem possível é a do corpo. Percorrer o caminho do corpo é a dialética imposta na poética do livro. Consumir o outro, conhecê-lo é tirar sua roupa, desnudá-lo. Vestida de Constança, Biela escava o máximo o seu papel.

Atingir a palavra pelo corpo é o fio condutor de Biela. Conrado é tomado como a metáfora da palavra: «O que é bom já nasce feito, formiga não tem caroço» diz ele. Escondendo a origem da palavra, negando-lhe um pai, Conrado impede a leitura de seu papel. Ao renascer como sua filha Biela repete dissimuladamente suas palavras. Sendo dupla de Constança e sendo filha adotiva de Conrado faz ler a letra de seu corpo, a função de Constança: Conrado é seu pai. Crítica aguda à formação da família, onde a mulher esposa metaforicamente o seu próprio pai-marido.

Essa vida simbiótica de Constança é arditamente denunciada pela desfecho de vestir de Biela: sua morte. O camarim-corpo de Biela, vestindo e desvestindo cenas-enigmas do enredo novelar (família) de Constança, dissolve a farsa da construção da família.

3 — Casamento e mortalha no céu se talha ou o coser do camarote.

Biela troca no espelho a roupa feita por Constança, pelo vestido de chita com o qual veio do Fundão. Dessa forma, ela liga a morte do pai à sua vida na casa dos primos: sai da morte do pai e revestida de morte-mortalha.

A metamorfose de roupas implica no seu deslocamento do quarto para a cozinha da casa. Semanticamente, a cozinha é o lugar de quem produz, faz a comida, mas não come. Em termos de estratificação social, Gumercindo, Joviano e as empregadas falam a mesma linguagem de Biela.

O deslocamento de Biela no espaço da casa, associa-se também a uma produção de Constança: esboça o casamento de Biela com Modesto, do mesmo jeito que constrói os vestidos; a fuga de Modesto para o sertão preenche a ida de Biela para a cozinha. A fome, não-vida de Constança, a conduz à cozinha. Esse espaço é o sexo da casa, desligado pelo pai do corpo da mesma. Modesto é glutão «urubu que foi simhora, levou a carniça, deixando só o osso» (104).

Elemento escavador, seu corpo vai inchando e preenchendo o significado da escavação. Marília casa-se e é levada para o sertão. Modesto é glutão e vai para o sertão. Marília vale, pois como substituta de Biela, um seu fantasma, que acompanha o glotonismo de Modesto.

Pelo seu aspecto devorador, Modesto simbolizará a escavação do nordeste, do sertão, causador das secas. Enquanto Biela sobe para a casa dos primos, Marília desce para o sertão. A dissimetria entre os dois espaços. Sertão: baixo, casa dos primos: alto, é denunciado pela simetria dos papéis de Biela/Marília. O que fica enunciado é o casamento com Deus, consumido no céu: alto (morte de Biela) semelhante à vida no sertão: baixo.

Na cozinha Biela liga-se ao cachorro. Tal relação com Vis-mundo preenche malabaristicamente a relação incestuosa do casamento de Constança. Funcionando como domadora do cachorro, Biela veste-o de nome, transformando-o em seu perso-

nagem; a figura ossificada do cachorro ganha corpo ao tornar-se Vismundo.

Vismundo está doente, o que simbolicamente, quer dizer que ele está carregado de um sema de morte, de violência. Isso dá a Biela o poder mágico de denúncia da construção da família: ela é excluída da família tal qual um doente, por ameaçar, significar perigo de contágio. «Meu Deus que bicho primo Juvêncio criou! Isto não é gente, pensou Constança pela primeira vez sem caridade. A presença de prima Biela rebaixava, lhe ofendia a feminidade (56).

O cachorro, duplo de Biela, traz a ambigüidade vida/morte no próprio nome: vis: bis: = dois (mundos). Pertencendo a dois mundos, ele vai pertencer ao mundo de representação-ator-espectador. Transforma-se em palhaço espantado, lembrando o papel de Alfeu. Sendo guiado por Biela ele vai também espelhar o calar do pai, que faz de Biela sua repetição: Nomeando-o, Biela reproduz, em diferença, o poder do pai que a nomeia. Esconde também a violência dos bastidores: o empalhar a figura ossificada do sertão.

Biela cobre Vismundo com seus ossos, nomeia-o ao morrer tuberculosa — ficam os ossos desintegrados. Ao ser domadora, mostra seu lugar de domesticada: cachorro criado, nomeado, como ela, que é alimento fictício, dupla da relação do casamento de Constança, pura domesticação.

4 — Um manequim Recheado.

Essa contrução fragmentada de Biela parece obedecer à própria fragmentação imanente na vida social. O mundo absorvido sob essa grande metáfora, que é Biela, só ganha sentido se o leitor preencher cada fato singular, realizando mediações particularizadoras que conduzem à generalização do sentido. Para refletir esse mosaico interno que é o corpo-Biela, é preciso transcendê-lo, penetrar na aparência estilizada do mundo que aí se mostra.

Para permitir ao leitor a configuração da cara desse mundo, Autran enxerta um recheio de linguagens contraditórias. A pala-

vra perde o lugar para o corpo, mas o corpo só pode ser de papel. A dissolução do corpo do texto seria a vida de papel colada em sua história seria ou não uma inversão especular da história do mundo que a cerca e a história desse mundo que se colaria na sua própria história: vida em segredo, vai retratar o segredo de um mundo confuso, regido pela palavra. «Quando procurava se lembrar da cara dos outros, quando procurava reconstituir toda a história, desde o princípio, para saber como tudo começou, como tudo cresceu, sentada na canastra, encurvada, de olhos opacos, parecia não ver, tão longe esticava a vista. Não entendia, não conseguia saber quando foi mesmo que tudo começou, porque ela deixou que tudo começasse. E ruminava a sua dor, se repetia, o grande ressentimento que afundava dentre dela (p. 109)

Agradeço o incentivo e a paciência da Professora Ruth Silviano Brandão Lopes, durante a elaboração desse trabalho e a quem devo essa publicação.

NOTAS BIBLIOGRÁFICAS

1. — DOURADO, Antran — **Poética de Romance/Matéria de Carpintaria**, Rio de Janeiro, Difel, 1976 — p. 78.
2. — idem — p. 135
3. — Idem — p. 135

BIBLIOGRAFIA

- DOURADO, Antran — **Uma Vida em Segredo**, Rio de Janeiro, Expressão e Cultura, 1976.
- , — **Poética de Romance/Matéria de Carpintaria**, Rio de Janeiro, Difel, 1976.
- GUÉRIOS, Rosário Farâni Mansur — **Dicionário Etimológico de nomes e sobrenomes**, São Paulo, Ave Maria 1973.

* Léa Selma Amaral é monitora de Teoria da Literatura da Faculdade de Letras da UFMG.