

UNIVERSIDADE TECNOLÓGICA FEDERAL DO PARANÁ
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM LETRAS

MARIVANE SIMONETTI

**UMA VIDA FEMININA: A PERSONAGEM BIELA DE *UMA VIDA EM
SEGREDO*, DE AUTRAN DOURADO**

DISSERTAÇÃO DE MESTRADO

PATO BRANCO

2021

MARIVANE SIMONETTI

UMA VIDA FEMININA: A PERSONAGEM BIELA DE *UMA VIDA EM SEGREDO*, DE AUTRAN DOURADO

A Woman's Life: The character Biela in *A hidden life*, by Autran Dourado.

Dissertação apresentada como requisito parcial para obtenção do título de Mestre pelo Programa de Pós-graduação em Letras da Universidade Tecnológica Federal do Paraná – UTFPR, *Campus* Pato Branco.

Linha de Pesquisa: Literatura, Sociedade e Interartes

Orientador: Prof. Dr. Marcos Hidemi de Lima

PATO BRANCO

2021



[4.0 Internacional](https://creativecommons.org/licenses/by/4.0/)

Esta licença permite que outros distribuam, remixem, adaptem e criem a partir do seu trabalho, mesmo para fins comerciais, desde que lhe atribuam o devido crédito pela criação original. É a licença mais flexível de todas as licenças disponíveis. É recomendada para maximizar a disseminação e uso dos materiais licenciados.



**Ministério da Educação
Universidade Tecnológica
Federal do Paraná Câmpus
Pato Branco**



MARIVANE SIMONETTI

**UMA VIDA FEMININA: A PERSONAGEM BIELA DE UMA VIDA EM SEGREDO, DE
AUTRAN DOURADO**

Trabalho de pesquisa de mestrado apresentado como requisito para obtenção do título de Mestre Em Letras da Universidade Tecnológica Federal do Paraná (UTFPR). Área de concentração: Linguagem, Cultura E Sociedade.

Data de aprovação: 26 de Fevereiro de 2021

Prof Marcos Hidemi De Lima, Doutorado - Universidade Tecnológica Federal do Paraná

Prof.a Mariese Ribas Stankiewicz, Doutorado - Universidade Tecnológica Federal do Paraná

Prof.a Susylene Dias De Araujo, Doutorado - Universidade Estadual de Mato Grosso do Sul (Uems)

Documento gerado pelo Sistema Acadêmico da UTFPR a partir dos dados da Ata de Defesa em 26/02/2021

Aos meus pais, Dona Cecília e Seu Mário.

AGRADECIMENTOS

Agradeço a todos que direta ou indiretamente colaboraram para que este trabalho pudesse ser realizado. Em especial os abaixo citados.

À minha família: minha mãe Cecília, meu pai Mário e ao meu irmão Milton, por sempre me incentivarem ao estudo.

Aos professores do Programa de Pós-Graduação em Letras da Universidade Tecnológica Federal do Paraná, câmpus de Pato Branco, por todo o esforço realizado em prol da comunidade acadêmica.

Ao professor Marcos Hidemi de Lima, meu orientador, por seu profissionalismo, sua prestatividade e seu amor à causa. A assistência dele foi de essencial importância para que eu chegasse ao fim desse projeto. Obrigada por seus vários votos de confiança.

À professora Mariese Ribas Stankiewicz por tão carinhosamente aceitar participar da banca e por desde o princípio manifestar interesse na minha pesquisa, me incentivando e me apoiando.

À professora Susylene por também aceitar participar da banca e contribuir para que esse trabalho melhorasse.

Ao apoio dos demais amigos, familiares e colegas.

Viu não mais com os olhos, esses estavam para ela fechados, umas manchas brancas deslizando rápidas. Um pasto muito verde onde as manchas se mudavam em figuras quase fluidas. E essas figuras pairavam sobre o verde, sustentadas em nada, contra um céu azul onde voavam pássaros em círculos.

Autran Dourado
Uma vida em segredo
1964

RESUMO

SIMONETTI, Marivane. **Uma Vida Feminina: A Personagem Biela de *Uma Vida em Segredo*, de Autran Dourado**. 2021. 138 p. Dissertação de Mestrado. Programa de Pós-Graduação em Letras. Universidade Tecnológica Federal do Paraná. Pato Branco, 2021.

Neste trabalho, investigamos a personagem Biela, protagonista de *Uma vida em segredo* (Autran Dourado, 1964). Esta novela, ambientada em Minas Gerais do começo do século XX, narra a história de Biela, moça do campo que aos dezoito anos muda-se para a cidade e ali precisa se adaptar a novos costumes. Biela representa uma mulher branca e de posses que não se encaixa nos padrões exigidos pela sociedade. Buscamos, a partir dela, discutir a relação entre o papel social da mulher e a dominação masculina que impregna uma sociedade na qual alguns valores do patriarcado ainda continuam vigentes. A pesquisa constitui-se de um levantamento biobibliográfico e de recepção crítica sobre o escritor e sua obra, o estudo sobre personagem e algumas discussões sobre a condição feminina na sociedade ainda com traços patriarcais. No que tange às discussões sobre personagem, empregamos, entre outros, Candido (1987; 2010), Brait (1985), Forster (2005). Estes autores partem do conceito de personagem com o intuito de estudarem sua função desempenhada dentro de um romance além de traçarem abordagens sobre a expressão da personagem como o que há de mais real em uma narrativa. O aporte teórico, por sua vez, baseia-se, sobretudo nas categorias de Reis (1987) núcleo e nebulosa, respectivamente definindo a organização social hierarquizada em volta de uma figura de poder masculina (núcleo) contrastando com as personagens marginalizadas à sua volta (nebulosa). Também contamos com as contribuições teóricas de Bourdieu (2012), cujas reflexões salientam que a formação social por meio de uma dominação masculina permanece na nossa sociedade na forma de violência simbólica, aquela que, apesar de não-física, forma nossas estruturas de pensamentos e justifica a posição da mulher como não-sujeito, conceituação esta defendida também por Beauvoir (1967;1970). Além disso, nosso arcabouço teórico conta com Lepecki (1976), que analisa as obras de Autran Dourado sob um viés mítico e psicanalítico. Composta pela compreensão do escritor e sua obra, o estudo da personagem e a situação da mulher numa sociedade com marcas patriarcais, esta dissertação procura demonstrar como Biela é elemento de subversão dentro de uma sociedade ainda marcada pelo lógica e pela opressão patriarcal quando a protagonista se nega a desempenhar certas expectativas e privilégios da classe socioeconômica a que pertence, preferindo viver num entre-lugar entre a periferia e o centro de onde deriva o exercício do poder.

Palavras-chave: Personagem feminina; Autran Dourado; *Uma vida em segredo*; ordem patriarcal; literatura brasileira.

ABSTRACT

SIMONETTI, Marivane. **A Woman's Life: The character Biela in *A hidden life*, by Autran Dourado.** 2021. 138 p. Master Thesis. Programa de Pós-Graduação em Letras. Universidade Tecnológica Federal do Paraná. Pato Branco, 2021.

In this work, we investigated the character Biela, protagonist of *A hidden life* (Autran Dourado, 1964). This novel, placed in Minas Gerais at the beginning of the 20th century, tells the story of Biela, a countryside girl who moves to the city, at the age of eighteen, and needs to adapt to new customs there. Biela represents a white and wealthy woman who does not fit the standards required by society. It is sought, from that, to discuss the relationship between the social role of women and male domination that permeates a society in which some values of patriarchy still remain. The research consists of a bio-bibliographic survey and critical reception about the writer and his work, the study of character and some discussions about the female condition in society still with patriarchal features. Regarding the discussions about character, we used, among others, Candido (1987; 2010), Brait (1985), Forster (2005). These authors start from the concept of character in order to study their role played in a novel in addition to tracing approaches on the expression of the character as what is most real in a narrative. The theoretical contribution is based mainly on the categories of Reis (1987) nucleus and nebula, which respectively define the hierarchical social organization around a male power figure (nucleus) contrasting with the marginalized characters around him (nebula). We also have the theoretical contributions of Bourdieu (2012), whose reflections point out that social formation through male domination remains in our society in a way of a symbolic violence, the one that, despite being non-physical, forms our structures of thoughts and justifies the position of women as non-subjects, a concept also defended by Beauvoir (1967; 1970). In addition, our theoretical framework relies on Lepecki (1976) who analyzes the works of Autran Dourado from a mythical and psychoanalytic perspective. Composed by the understanding of the writer and his work, the study of the character and the situation of women in a society with patriarchal marks, this dissertation aims to demonstrate how Biela is an element of subversion within a society still marked by the patriarchal logic and oppression when the protagonist refuses to fulfill certain expectations and privileges of the socio-economic class to which she belongs, preferring to live in a place between the periphery and the center from which the exercise of power derives.

Keywords: Female character; Autran Dourado; *A hidden life*; patriarchal order; Brazilian literature.

SUMÁRIO

INTRODUÇÃO	10
1. ASPECTOS GERAIS DA OBRA DE AUTRAN DOURADO	14
1.1. A vida de Autran Dourado	14
1.2. Algumas considerações sobre a produção literária de Autran Dourado	20
1.3. <i>Uma vida em segredo</i> : uma obra sem encaixe	29
2. O ESTUDO DA PERSONAGEM.....	36
2.1 Personagem por Candido, Wood, Brait, D’Onofrio, Forster.....	36
2.2 Discurso indireto livre em <i>Uma vida em segredo</i>	50
2.3 A persona e a personalidade de Biela.....	55
3. A REPRESENTAÇÃO DO FEMININO NA LITERATURA.....	64
3.1 Algumas considerações gerais	64
3.2 A permanência e a mudança	67
4. SÃO COISAS DE BIELA	84
4.1 O entre-lugar de Biela	84
4.2 Tão boazinha era ela	88
4.3 Lembranças de casa	93
4.4 Entre panos finos e trapos	100
4.5 Os negócios e o casamento.....	105
4.6 Biela como serva e como coisa	116
4.7 Um final para Biela.....	121
4.8 O segredo como sinônimo de silêncio.....	126
CONSIDERAÇÕES FINAIS	131
REFERÊNCIAS.....	136

INTRODUÇÃO

Este trabalho tem sua base na teoria das marcas do patriarcado presente no livro de Roberto Reis (1987) *A permanência do círculo*, em que o estudioso de literatura evidencia como a organização patriarcal impõe às mulheres uma posição periférica. Isto é decorrência do fato de que o centro, ou núcleo, sempre está ocupado por uma figura masculina e que as demais personagens se organizam em torno desse ponto irradiador de poder. Em contrapartida, de acordo com a interpretação de Reis, as personagens marginalizadas, pobres, negras, ocupam um lugar a que chama nebulosa. Neste livro, o autor destaca que, nos romances brasileiros, personagens pertencentes à nebulosa (ainda que sejam protagonistas da narrativa, como Biela) tendem a buscar incansavelmente a aproximação ao centro mesmo que nem sempre tenham consciência desta ação.

Tomando como ponto de partida da pesquisa a obra de Reis (1987), este trabalho visa a estudar a novela do mineiro Autran Dourado, *Uma vida em segredo*, publicada em 1964. Apesar de ser um dos mais comoventes livros do escritor, a obra não figura entre as produções ficcionais do autor sobre as quais se têm feito fartos estudos acadêmicos. Isto provavelmente se deve ao fato de as pesquisas concentrarem-se em livros deste autor que angariaram mais expressividade junto aos leitores e à crítica.

Biela, protagonista dessa novela, é objeto de análise deste trabalho. Sua peculiaridade, levando em consideração a oposição núcleo e nebulosa de Reis, provém do fato de ser ela a representação de uma mulher branca, de boa condição financeira, que sai da área rural rumo à vida numa cidade, sem demonstrar ambições de pertencer a esse espaço distinto do que ela conhecera até então.

Resumidamente, a novela trata da perda do pai da protagonista aos dezoito anos, obrigando-a a deixar a fazenda onde se criou e ir morar com a família de seu primo na cidade. Ali ela é coagida a mudar comportamento, hábitos, gostos. Logo, porém, percebemos que ela não tem a tendência de querer participar dessa forma de organização social. Tal situação, dentro da teorização proposta de Reis, leva a uma contradição, pois é alguém próxima ao núcleo e, de certa forma, pertencente a ele, entretanto escolhe viver na nebulosa, entre os ocupantes das camadas desafortunadas da sociedade. Dessa forma, como que inserida numa espécie de

entre-lugar, ela não pertence nem a um nem a outro, encontrando-se assim em um local fronteiro e de difícil categorização.

Neste trabalho, com o foco sobre Biela, buscamos entrelaçar o papel social da mulher com a representação feminina na novela analisada, já que esse se revela rico em significações que dizem respeito à conduta e à inclusão da mulher dentro de um sistema que retrata a decadência patriarcal. Biela atua como um agente transgressor da ordem por se negar a seguir padrões da sua época para sua classe social. Por isso, este trabalho se encaixa sobretudo nos dois primeiros termos dos três que compõem a linha “Literatura, Sociedade e Interartes”, havendo a possibilidade de também considerar que os três elementos da linha de pesquisa são contemplados ao se levar em conta que a novela foi adaptada para as telas do cinema em 2001.

Esta dissertação se concentra no seguinte questionamento: como a existência dessa mulher simples (Biela) impacta na relação com as demais personagens de *Uma vida em segredo*, observando que os eventos da narrativa transcorrem numa sociedade que mantém marcas da ordem patriarcal ainda vivas? Demais hipóteses e questionamentos objetivam sustentar a análise aqui empregada, mas, em síntese, o principal problema desse enredo seria a “condição” feminina de Biela.

Este trabalho foi feito tomando como ponto de partida o texto literário e o levantamento de elementos estruturais, discursivos, narrativos, entre outros, utilizados pelo escritor no desenvolvimento da obra. Depois foi efetuado um avanço no sentido de trabalhar uma interpretação sustentada em teorias e análises feitas por pesquisadores e estudiosos disponíveis em livros, artigos, dissertações, teses, entre outros materiais.

Em termos gerais, este trabalho tem o objetivo de analisar *Uma vida em segredo* no intuito de mapear a existência da personagem Biela, avaliando sua representação e, sobretudo, sua negação a inserir-se socialmente, o que, ao mesmo tempo, a leva a ser marginalizada e a promover a instauração de questionamentos aos valores patriarcais à sua volta.

Por meio de reflexões que somente a literatura como arte é capaz de fazer e por conta de a ficção ser organizada de forma que tenhamos a capacidade de ver e refletir o real através de uma deformação criadora, este trabalho busca contribuir para o entendimento da difícil relação – presente em *Uma vida em segredo* – entre

uma figura feminina e a sociedade ainda patriarcal das primeiras décadas do século XX e como tal relação permanece viva na atualidade, visto que ainda persiste uma sociedade marcada por valores patriarcais na qual a mulher tende a ser marginalizada.

Além disso, a dissertação busca promover a discussão das obras de Autran Dourado, apreendendo-o como um escritor que contribuiu ativamente para a construção de um acervo brasileiro de qualidade que preconiza fortes figuras femininas marcadas pela opressão do sistema patriarcal. Em suma, este trabalho procura manter aceso o debate em torno da figura feminina na literatura, já que discussões acerca desta temática reverberam na sociedade, uma vez que, mesmo com mudanças operadas no sentido de valorização do papel feminino, tais alterações ainda continuam a ser superficiais, como bem comenta Maria Lúcia Rocha Coutinho (1994, p. 13):

Embora importantes transformações políticas, econômicas e sociais tenham ocorrido, não podemos, no entanto, superestimar a profundidade destas mudanças, nem tampouco acreditar que as desigualdades entre homens e mulheres tenham sido erradicadas. A verdade é, de fato, bem mais complexa e muito trabalho nos âmbitos teórico e prático necessita ser levado adiante. Se muitas destas mudanças no papel e na posição social da mulher podem ser atribuídas às pressões desenvolvidas pelos movimentos feministas desencadeados nos Estados Unidos e em alguns países europeus, elas se devem, também, às novas pesquisas acadêmicas que alteraram substancialmente algumas concepções, mitos e estereótipos antigos acerca da mulher e configuraram o que se denominou Estudos da Mulher.

Para dar conta dos objetivos acima propostos, este trabalho se divide em quatro capítulos. No primeiro, “Aspectos gerais da obra de Autran Dourado”, buscamos contextualizar a produção literária de Autran Dourado (1926-2012), autor da obra analisada, e, também, apresentar um pequeno acervo crítico de *Uma vida em segredo* (1964). Para uma apreensão geral da produção literária do escritor, optamos por levantar sua fortuna crítica buscando considerações às suas obras em Alfredo Bosi (2006), Antonio Candido (2010), Carlos Nejar (2007), João Luís Lafeté (1997), Fábio Lucas (1973), Eneida Maria de Souza (1996), entre outros. Cabe, pois, a este capítulo demonstrar como o escritor, a obra em geral e a novela estudada nesta dissertação contribuíram para o engrandecimento da literatura brasileira.

No capítulo seguinte, “O estudo da personagem”, efetuamos a reflexão a respeito do estudo de personagens em geral e de prima Biela em particular, por ser

a personagem central de *Uma vida em segredo* à qual este trabalho se dedica. Para alcançarmos este objetivo, empregamos, entre outros, os estudos que tratam sobre personagem de ficção efetuados por Antonio Candido (1987), Beth Brait (1985), James Wood (2012), Edward Morgan Forster (2005) e Salvatore D’Onofrio (2007).

Em “A representação do feminino na literatura”, terceiro capítulo desta dissertação, partimos para a investigação da mulher brasileira na sociedade patriarcal nos valendo sobretudo dos estudos de Mary Del Priore (2004/2011), Pierre Bourdieu (2012), Simone de Beauvoir (1967/1970) e Michelle Perrot (2007). Com estes autores, propomo-nos desenvolver um breve estudo sobre o papel da mulher brasileira na sociedade e na literatura a fim de demonstrar como as construções sociais e os valores patriarcais influenciam a personagem feminina aqui analisada e na novela ora estudada.

Enfim, no último capítulo, intitulado “São coisas de Biela”, analisamos a constituição da personagem Biela, sua relação de expectativa e estranhamento na relação com os parentes que a acolhem, o silenciamento a que ela é submetida durante toda sua existência enquanto mapeamos sua representação na obra. Para embasamento suficiente para tal tarefa, além dos demais pesquisadores supracitados, utilizamos, sobretudo, Roberto Reis (1985), Maria Lúcia Lepecki (1976) e Terezinha Richartz (2016).

Devido ao fato de Biela ser uma personagem que, ao mesmo tempo, carrega as marcas da ordem patriarcal e as subverte, ela se destaca por, sozinha e mesmo de forma inconsciente, atacar alguns padrões machistas, hipócritas e a falsa moral de sua época por meio de atitudes que, do ponto de vista da família, não era adequado para sua classe e, portanto, envergonhavam e constrangiam os que a cercavam. Ao viver à sua maneira, sem levar em consideração a falsa moralidade social e as regras patriarcais estabelecidas, esta personagem revela, na sua alma simples e por vezes ingênua, a beleza do seu ser.

1. ASPECTOS GERAIS DA OBRA DE AUTRAN DOURADO

Neste capítulo, exploramos um pouco sobre a biografia, a bibliografia, a crítica e a estética de Autran Dourado a fim de mostrarmos como estes conjuntos de itens impactaram positivamente na sua produção literária. As informações contidas aqui vão ser úteis para nos dar suporte na análise e contextualizar a produção da obra que pretendemos explorar. O capítulo se divide em três partes: a primeira trata sobre a biografia do autor, a segunda dedica-se a trazer um pouco da recepção crítica da obra de Autran Dourado como um todo e a última apresenta especificamente comentários críticos sobre *Uma vida em segredo*.

1.1. A vida de Autran Dourado

Sou feliz. Não! Acho *feliz* uma palavra horrível. Considero-me só em parte realizado, embora em constante conflito comigo mesmo. (DOURADO, 1983, p. 7).

Segundo dados retirados de um depoimento biográfico escrito por Ângela Maria de Freitas Senra, publicado na coleção *Literatura comentada* em 1983, Waldomiro Freitas Autran Dourado, mais conhecido como Autran Dourado, nasceu em Patos de Minas, Minas Gerais, em 1926 e faleceu na cidade do Rio de Janeiro, em 2012. Ele morou até os 13 anos em Monte Santo de Minas. Filho de juiz, Dourado teve uma infância agradável. O avô materno era, como o escritor descreve, “cortador de pauzinhos”; Conhecido como coronel Osório, foi uma típica figura do interior de Minas que trabalhava com qualquer coisa quando havia necessidade. Seu avô paterno, Ângelo Dourado, por sua vez, lutou na Revolução Federalista contra a ditadura de Floriano Peixoto e, depois de exilado no Uruguai, envolveu-se na guerrilha (Revolução de 1893) junto com Aparício Saraiva, importante político e militar que, na época, foi general das tropas federalistas. O pai de Dourado, homem da lei, rígido, porém impulsivo, resolveu mudar-se para Minas Gerais, estado onde Autran nasceu e cresceu.

Autran Dourado teve seus primeiros contatos com a literatura bem cedo. No depoimento mencionado acima, o autor relata que sua professora lhe pediu para ler *Eurico, o presbítero* (1844), de Alexandre Herculano, quando ainda estava no quarto

ano, na tentativa, talvez, de martirizá-lo por se tratar de uma leitura densa para tão tenra idade. Essa leitura, porém, instigou-o a mergulhar no mundo literário ainda mais. Ele admite que “[a] rigidez e o ritmo de meus estudos primários me permitiram fazer o ginásio sem estudar” (DOURADO, 1983, p. 4). Depois de terminar os estudos primários com professores particulares, Dourado foi levado ao internato São Sebastião do Paraíso, e ali viveu uma educação mais “[...] concentrada, convivendo com pessoas mais livres e broncas” (DOURADO, 1983, p. 4). Essa experiência foi considerada por ele como “amarga”.

Depois do internato, a família mudou-se para Belo Horizonte. Nesta cidade, sua educação formal continuou. Foi nessa cidade que, por conta de um professor de filosofia que, premido por algumas circunstâncias, precisou dar aulas de português, Dourado foi incentivado à leitura dos clássicos portugueses. A propósito deste mestre, o escritor comenta que “[...] nisso tive uma formação muito boa, sempre por intermédio dele, que me emprestava ou me indicava e eu os lia na Biblioteca Municipal de Belo Horizonte” (RICCIARDI, 2008, p. 81). Nesta mesma biblioteca, ele também ia ouvir conferências de autores como Sérgio Milliet e Oswald de Andrade, figuras importantes do movimento modernista, destacando: “Da janela da Biblioteca Municipal via passar Mário de Andrade, cercado de piás” (DOURADO, 1983, p. 7).

Estimulado e interessado desde muito cedo a escrever, aos dezessete anos, Dourado compôs um livro de contos e o levou até Godofredo Rangel, escritor mineiro de experiência que foi, na época, segundo Dourado, “[...] decisivo na [sua] formação de escritor” (DOURADO, 1983, p. 5). Rangel leu o livro de contos do jovem e aconselhou-o a “[...] ler Stendhal, Flaubert, Tchecov e em caixa alta, MACHADO DE ASSIS” (DOURADO, 1983, p. 5). Esses conselhos parecem ter marcado a formação do jovem escritor, tanto que esse evento é descrito por ele em vários momentos.

Godofredo Rangel, segundo Autran Dourado, foi mestre na área de escrever, mas seu nome não tem sido muito lembrado por sua literatura propriamente dita. Ele ficou mais conhecido pela vasta correspondência que trocou com seu amigo Monteiro Lobato, imortalizada em *A barca de Gleyre* deste último, cuja publicação ocorreu em 1944. *Vida ociosa*, publicada em 1920 e *Falange gloriosa* (1917/1955) parecem ser os romances mais representativos da obra de Godofredo Rangel.

Rangel foi homenageado em *Um artista aprendiz* (1989) por Dourado. Por meio de um protagonista chamado João da Fonseca Nogueira, Dourado emprega neste romance um mascaramento de sua juventude e de seu processo de formação literária. Ana Cláudia da Silva (2012) analisa tal romance e a relação de mestre e aluno que existiu entre Rangel e Dourado no artigo “Godofredo Rangel e Autran Dourado: o artista e o aprendiz”. Na análise, ela percebe que Dourado deixa claras as referências entre as personagens fictícias e quem elas representam. No caso, Godofredo Rangel é apresentado como Sílvio Souza, e este tinha publicado dois livros: *Vida interna*, alusão ao romance *Falange gloriosa*, e *Cidade sufocada*, nome ficcional do romance *Vida ociosa*, conforme salienta a autora do artigo:

Os títulos fictícios dados por Autran Dourado aos romances de Godofredo Rangel condizem com o tema das obras; o autor faz questão de dar ao leitor informações que o levam a identificar os romances rangelianos, caso o leitor tenha essa informação em seu repertório cultural. (SILVA, 2012, p. 67).

Em 1945, Dourado entrou para a Casa de Afonso Pena, a Faculdade de Direito da Universidade Federal de Minas Gerais, e ali conheceu Sábato Magaldi (1927-2016), que se tornaria no futuro um importante crítico teatral e dramaturgo brasileiro. O jovem Magaldi, pouco mais de um ano mais novo que Dourado, o apresentou a um grupo de jovens escritores dentre os quais estavam, entre outros, Wilson Figueiredo, Otto Lara Rezende, Fernando Sabino, Murilo Rubião. Segundo Dourado, “[f]oi um período muito importante, de trocas de leituras e impressões, além de muita agitação – estávamos inebriados com a política, que a ditadura nos sonegava” (1983, p. 5). Nessa época, esse grupo de jovens escritores criou a revista *Edifício*, que contou com apenas quatro edições (de janeiro a junho de 1946), cabendo a Autran Dourado o posto de redator-chefe.

A modesta revista “[...] refletia as inquietações do momento, lutava pela liberdade e por uma literatura de forte tendência populista” (SOUZA, 1996, p.13). Marcado pelo contexto da ditadura de Vargas e da Segunda Guerra Mundial, o grupo de jovens intelectuais de Belo Horizonte, reunido em torno da figura de Carlos Drummond de Andrade, buscava com essa revista colocar Belo Horizonte no palco das discussões intelectuais e políticas da época e repensar a literatura do momento. No artigo “*Edifício*: Que geração é essa?”, publicado em 1998, Eneida Maria de

Souza reflete um pouco mais sobre o que essa revista fez na época. Ela ressalta, nesse texto, alguns aspectos sobre o pensamento do grupo:

A necessidade de assumir o individualismo como condição para se impor como cidadão e artista, na opinião de Autran Dourado e de muitos deles, implica igualmente a defesa de uma literatura que atingisse os ideais coletivos, sem se tornar comprometida com os princípios ideológicos. [...] O caráter político dessa geração irá, paradoxalmente, escolher determinados princípios estéticos voltados para os processos intimistas de criação, o experimentalismo e o fantástico. (SOUZA, 1998, p. 16).

Ainda na faculdade de Direito, Dourado começou a trabalhar com taquigrafia. Exerceu esta atividade na Câmara Municipal de Belo Horizonte e na Assembleia Legislativa do Estado. Quando Juscelino Kubitschek foi eleito governador de Minas Gerais, Dourado foi procurado por ser o único taquígrafo escritor disponível no Estado. Tornou-se, então, oficial de gabinete de Juscelino em Minas Gerais e depois secretário de imprensa na presidência da República. Sobre esse período o escritor destaca o seguinte:

Trabalhei para os outros imensamente, nos tempos de Juscelino, perdendo noites de sono, dormindo em horas extravagantes, lidando com políticos, com pessoas que nada tinham a ver com as minhas cogitações. Meu trabalho de escritor ficou tumultuado; minha disciplina foi alterada: não conseguia manter meu programa de trabalho. [...] Encerrei minha experiência política (minha 'militância política', porque continuo a me interessar por política) há mais de vinte anos. (DOURADO, 1983, p. 6).

Como fica evidente pelas informações acima, desde muito cedo, Dourado esteve envolvido com política. Em seus anos de faculdade, filiou-se ao Partido Comunista Brasileiro (PCB). A razão, segundo ele, derivou de sua vontade de querer derrubar o regime ditatorial. Numa entrevista, ele destacou o seguinte: “Pertenci à Juventude Comunista porque não me satisfaziam os chamados ‘liberais’, que depois deram na UDN brasileira que acabou dando naquela ‘revolução’ de 64. O Partido comunista era ilegal e eu entrei também na ilegalidade” (RICCIARDI, 2008, p. 77). Dourado deixou o PCB depois de publicar *A teia* (1947), pois foi acusado de fazer uma literatura muito existencialista quando o partido queria algo mais marxista: “Como eu não era marxista mesmo e achasse a posição artística do partido uma besteira muito grande, decidi largar o partido” (SOUZA, 1996, p. 27). Tal envolvimento político do escritor exerceu grande influência em sua vida, pois, além

de deixar claro seu posicionamento ideológico, foi responsável pela formação de seu círculo de amigos, com os quais criou a revista *Edifício*, como citado anteriormente, e com muitos deles conviveu até o fim de sua vida.

A experiência de Dourado com a taquigrafia o ajudou em seu processo de escrita de textos literários. De acordo com o autor, escrever primeiro empregando os sinais taquigráficos não o fazia redigir propriamente mais rápido. Segundo ele, o problema do escritor não é escrever depressa, mas sim encontrar a “palavra”. Por isso redigir de antemão um texto taquigraficamente lhe proporcionava “Um trato diferente com a palavra” (DOURADO, 1983, p.6). Ainda segundo o escritor:

Na taquigrafia, a palavra só tem sentido dentro da frase. Não existe pontuação; só o ponto, não há a vírgula. Depois do texto taquigrafado, pronto, vou pra máquina, onde traduzo: boto vírgula, vou acertando o ritmo, reescrevendo, retrabalhando. É nesse espaço de tradução do taquigrama que apreendo a palavra na sua totalidade, e não como desenho, não só foneticamente — visualizo e sinto-a de outra maneira. É nessa fase que trabalho mais intimamente com a palavra (altero, mudo); é quando se dá uma outra elaboração, uma segunda visão, uma outra percepção. (DOURADO, 1983, p. 6).

Mais tarde, em outras entrevistas, o autor revelou que, para se adaptar à modernidade, abandonou essa técnica e passou a usar um *laptop*. Ainda assim, é possível que essa forma de registrar primeiramente sua escrita por intermédio da taquigrafia tenha influenciado a forma ou o estilo de suas obras. *Uma vida em segredo*, por exemplo, foi uma novela cujo rascunho foi primeiramente taquigrafada, como vamos elucidar mais adiante.

Questionado em uma entrevista ao *Jornal Opinião*, em 1974, sobre suas fortes personagens femininas, Dourado argumentou o seguinte:

Eu tenho a impressão que os homens são muito chatos, muito horizontais. Eu acredito que as mulheres sejam mais ricas. O problema feminino no Brasil é alguma coisa sobre o qual eu me debruço, sinto mais enfatizado. [...] talvez o homem brasileiro é mais típico: eu me sinto mais à vontade trabalhando com mulher. E a exploração talvez de um lado comum, do lado feminino da alma humana, mas é difícil colocar isso, pode dar uma série de mal entendidos. (COSTA, 1974, p. 19).

Consagrado como um intelectual de sua época, Dourado tornou pública sua opinião sobre diversos assuntos. Ao tratar de suas personagens e do universo feminino ao qual se dedicava, ele fala da mulher como um ser artisticamente rico e

pouco explorado. A justificativa para tal motivação derivava do fato de achar o comportamento do homem muito padronizado como demonstra em sua ficção. Em *Uma vida em segredo*, por exemplo, as personagens mais profundas são Biela e Constança. Quando o foco se dirige a Conrado, percebe-se a tendência desta personagem a ser sempre igual, ter os mesmos comportamentos e falar apenas o óbvio.

Uma pessoa importante para o escritor foi a esposa, Maria Lúcia Christo Autran Dourado, que se casou com ele em 1949. De acordo com o autor, ela lhe auxiliou muito na escrita dos livros, pois lhe preparava o ambiente que necessitava para escrever, tirava-lhe dúvidas de francês e ainda lhe falava toda hora como uma mulher se sente. Ainda acerca do universo feminino, o autor comenta a respeito de suas tias Ângela e Maria, que lhe davam informações sobre coisas reais, como nome de vestuário, tintura de cabelo, entre outras coisas relacionadas ao universo feminino. Segundo ele, isso eram coisas “[...] essenciais para um escritor que usa a realidade para recriá-la miticamente, fazer uma nova realidade, a artística” (DOURADO, 1983, p. 7).

Em 1954, Dourado mudou-se com a família de Belo Horizonte para o Rio de Janeiro e ali viveu até sua morte em 2012. Morreu aos 86 anos. Sua longa carreira – contando a partir de 1947 com a publicação de seu primeiro romance durou 65 anos. Ao longo desse tempo, publicou dezessete romances, seis ensaios em que desvela seu fazer literário, além de vários contos e de um livro de memórias intitulado *Gaiola aberta*, publicado em 2000.

Depois da publicação de *A teia*, Dourado publicou em 1950, *Sombra e exílio* pelo qual recebeu, em 1971, o Prêmio Mário Sette. Na sequência, em 1952, publicou *Tempo de amar*, que recebeu, no mesmo ano, o Prêmio Cidade de Belo Horizonte. Essa última é caracterizada como marco que protagonizou as mudanças que vieram em suas obras subsequentes. Percebeu-se nela o cuidado maior na técnica, no estilo e na linguagem, que passou a ser mais refinada. É a partir deste livro que Autran começou a trabalhar com um “fazer artesanal”, retomando o texto depois de pronto, incluindo e modificando passagens para gerar e dar ao texto mais movimento e plasticidade.

Já no Rio de Janeiro, durante o período da presidência de Juscelino Kubitschek, foram publicadas as coletâneas de contos *Três histórias na praia*, em

1955, e *Nove histórias em grupos de três*, em 1957, ganhando com esta última o prêmio Arthur Azevedo, do Instituto Nacional do Livro. Em 1961, o escritor lançou *A barca dos homens*, que lhe rendeu o Prêmio Fernando Chinaglia. A obra sobre a qual se detém esta dissertação, *Uma vida em segredo*, foi publicada em 1964 (BRAGA, 2012).

Entre os prêmios recebidos por sua obra, Autran Dourado pôde ver *Ópera dos mortos*, publicada em 1967, ser incluída na coleção de obras representativas da Unesco. *O risco do bordado*, publicado em 1970, recebeu o Prêmio Pen-Club do Brasil. Lançado em 1974 e *Os sinos da agonia* ganhou o prêmio Paula Brito. Ademais o autor ganhou o Prêmio Jabuti, em 1982, na categoria contos, crônicas e novelas com a obra *As imaginações pecaminosas* (1981). Porém, os maiores prêmios que conseguiu com a notoriedade de sua obra foram o Prêmio Camões, em 2000, e o Prêmio Machado de Assis, concedido em 2008 pelo conjunto de sua obra (BRAGA, 2012).

Não nos convém aqui descrevermos toda a obra do escritor, até porque, além de ser muito extensa, este não é nosso objetivo. Portanto, nesta e na próxima seção faremos apenas um apanhado geral de algumas de suas obras mais significativas e dos assuntos que são mais explorados nelas.

1.2. Algumas considerações sobre a produção literária de Autran Dourado

De acordo com Carlos Nejar (2007, p. 475), em *História da literatura brasileira*, “[s]e todos os caminhos levam a Roma, todos os caminhos da obra ficcional de Autran Dourado levam a Minas Gerais, a de sua geografia mítica, que se povoa de linguagem”. Seus escritos se interligam na mesma medida em que são independentes criando uma “consonância musical”. Para Nejar, a narrativa de Autran Dourado “[...] equilibra o que relata, o presente, e o que se vai relatando pelo desenvolvimento dos personagens” (2007, p. 475). Em seus romances, Dourado toma um direcionamento contra o esquecimento, contra a penúria humana que configura em suas narrativas a saga da decadência de Minas Gerais.

Quando questionado em entrevistas sobre o quanto Minas Gerais havia influenciado em seus romances, Dourado costumava responder que sua formação foi essencialmente mineira, que conhecia o feitio de sua terra, pois ele também era

mineiro. Contraditoriamente ele afirmava que escrevia para compreender o estado onde nasceu, que seu objetivo como escritor era compreendê-lo: “[...] o dia que eu entender Minas Gerais acho que paro de escrever” (DOURADO, 1983, p. 9).

Segundo a professora Ana Agra, em entrevista, em 2001, ao programa *Leituras*, da TV Senado, Dourado escreve de “Minas para falar do mundo”. Ainda de acordo com ela, a opressão descrita por ele, que aparentemente está no interior do estado, nada mais é o que temos internalizado dentro de nós mesmos. Por seu turno, o autor destaca que Minas não se define nunca, está sempre nesse ser e não ser ao mesmo tempo. Nesse sentido, Minas é uma metáfora para a sociedade em geral.

Em uma matéria no jornal *Estado de Minas*, publicada no ano de morte de Dourado, Silvano Santiago classifica a obra de Dourado como cosmopolita. Segundo este crítico literário e escritor:

Por ter o romancista adotado o método mítico na composição, o personagem de Autran Dourado, antes de ser produto de uma sociedade particular, a mineira ou a brasileira, encontra-se envolto (é dito e repetido, é reescrito) pela cultura ocidental. Nessa linha de raciocínio, um romance dele antes de ser regional, é cosmopolita. Antes de ser brasileiro, português ou africano, é ocidental. A vida do personagem no romance principia onde termina a história regional de Duas Pontes, cidade mítica mineira que adota como sua. (SANTIAGO, 2012, s. p.).

Ao se acatar essa linha interpretativa oferecida por Santiago sobre a obra do escritor mineiro, podemos destacar que as personagens de Dourado são indivíduos que se inserem na sociedade brasileira, mais especificamente em Minas, mas que se configuram, antes disso, como indivíduos da sociedade ocidental, fazendo a obra do escritor adquirir ares de universalidade.

Em geral, em seus livros, Dourado relata a vida bucólica e decadente no interior de Minas ao mesmo tempo em que contrasta uma dinâmica familiar e os aspectos sociais e comunitários com um foco na vida interior das personagens. O escritor se apropria do seu profundo conhecimento do interior de Minas, da cultura, dos mitos, das tragédias, das lendas e da linguagem do povo como metáfora para compreender os conflitos humanos. Na reportagem à TV Senado (2001), ele afirmou que seus livros são resultados de suas inquietações internas. Nessa mesma matéria, Dourado afirma que criou a cidade imaginária de Duas Pontes, cenário de

alguns dos seus mais importantes livros, não com o objetivo de fazer realismo dela e sim apenas com o intuito de ilustrar a Minas que ele conhecia, bem como não busca fazer realismo de suas personagens e sim significá-las dentro da linguagem.

Vale destacarmos que não são exploradas temáticas regionalistas nas obras de Dourado. Ele apenas utiliza a vida no interior de Minas Gerais como foco para tratar de assuntos peculiares à psicologia humana, como a morte, a solidão, a incompreensão, a loucura, entre outros. Percebemos nisso influências dos autores que lhe foram aconselhados por seu mentor, Godofredo Rangel: Johann Wolfgang Von Goethe, Henri-Marie Beyle (Stendhal), James Joyce e outros mais.

A respeito da não exploração da vertente regionalista em seus livros, o autor ressalta que:

Não faço regionalismo, que, para mim, é coisa encastoadada no tempo. A minha região me interessa por outro tipo de problema, pelo que trago dentro de mim e ela me revela o que sou. Veja esse baú do meu bisavô, o coronel José de Almeida Freitas, com as iniciais gravadas: J. A. F. É esse baú de emoções que venho carregando comigo vida afora. É ele o meu passado das minhas Minas... (DOURADO, 1983, p. 9).

Este mesmo baú com as iniciais de seu avô é citado quando Dourado revela como “recebeu” a ideia súbita para escrever *Uma vida em segredo*. Segundo o escritor, semelhante baú lhe apareceu em sonho, apenas as iniciais eram outras: G. C. F., correspondentes a Gabriela da Conceição Fernandes, nome completo de Biela, que na novela também carrega uma canastra e dentro dela também guarda seu passado.

Dourado recebeu reconhecimento em vida. Ganhou com isso a oportunidade de participar de várias palestras e cursos em diversas universidades. Isso o motivou a escrever sobre seu fazer literário, e essa característica é seu diferencial em relação a outros escritores brasileiros do mesmo período. A este respeito, Dourado comenta:

Eu sempre procurei pensar minha obra. Não somente pensar os grandes problemas do homem através dos meus romances, mas pensar e repensar a minha própria obra, analisá-la e mostrar como eu a conheço e faço. Em um país como o Brasil, ainda bastante atrasado, o novelista, o poeta e o romancista não têm apenas de fazer a mágica, mas de explicar o truque. (SOUZA, 1996, p. 40).

As explicações sobre os truques literários, no sentido de técnicas, escolhas que um escritor faz no processo de criação de uma obra literária, são as reflexões que Dourado efetuou sobre seu próprio fazer literário e foram publicadas nos seguintes volumes de ensaios: *Uma poética de romance: matéria de carpintaria* (1976), *O meu mestre imaginário* (1982), *Um artista aprendiz* (2000), *Breve manual de estilo e romance* (2003).

Por conta de seu sucesso editorial no Brasil, Autran Dourado pôde ver alguns de seus livros serem traduzidos e publicados no exterior para diversas línguas. Sobre isso, o autor fala em seu depoimento biográfico:

Temos uma grande dificuldade para a tradução brasileira: nossa língua é falada por muitas poucas pessoas que circulam na formação da cultura. E a dificuldade já começa no editor estrangeiro, que não tem leitor crítico para selecionar os livros brasileiros a serem traduzidos: em geral, quem faz a seleção são portugueses ou espanhóis, que têm falares parecidos com o nosso. Não me preocupo demais com isso. Preocupo-me com a linguagem, com a obra no Brasil. (DOURADO, 1983, p. 7-8).

Destaca-se que Autran Dourado empenhava-se em fazer sua arte antes de opinar sobre questões a ele secundárias.

Em *História concisa da literatura brasileira* (2006), Alfredo Bosi chama a estética prosaica do qual Autran Dourado faz parte de “intimista”. Segundo ele, a “refinada arte de Autran Dourado [...] move-se à força de monólogos interiores” (BOSI, 2006, p. 422). O estudioso de literatura destaca a combinação do estilo indireto livre com um monólogo interior das personagens como sendo a primazia do autor. “O que há é uma redução dos vários universos pessoais à corrente de consciência, a qual, dadas as semelhanças de linguagem dos sujeitos que monologam, assume uma face transindividual” (BOSI, 2006, p. 422). O crítico ainda destaca que:

[...] embora a matéria pré-literária de Autran Dourado seja a memória e o sentimento, a sua prosa afasta-se de módulos intimistas que marcavam o romance psicológico tradicional. Mas deste não se distancia quanto aos componentes léxico e sintáticos, apesar de um ou outro regionalismo, um ou outro arcaísmo que fizeram certa crítica falar em “influência” de Guimarães Rosa, perto do qual Autran Dourado é um prosador ortodoxo. (BOSI, 2006, p. 422-423).

De fato, o refinamento linguístico e estético nas obras de Autran Dourado, aliado à construção crítica do trato com a palavra, é o que chamou a atenção da crítica literária. Segundo Antonio Candido em *Iniciação à literatura brasileira* (2010), o escritor “[...] utiliza inteligência crítica aplicada à ficção, a qual confere um toque de refinamento na organização segura e na capacidade de ver o real através da deformação criadora” (2010, p. 118).

Esta característica, de acordo com Carlos Nejar (2007), é que leva o escritor aos enredos simples, sem grandes peripécias, retratando a vida corriqueira, bucólica, do interior de Minas, tornando-se, enfim, grandes histórias:

Autran em sua ciência narrativa nunca é comum, muitas vezes é o mistério do encantamento: o de transformar o comum no incomum. E é necessário nisso magiar, cruzar palavras a nado. Basta uma iluminação, seja adjetivo, advérbio, seja um relance. O mágico é o comum que se deslumbra, desperto. E Autran trabalha os fragmentos como se fossem conjuntos, e os conjuntos desdobram-se em fragmentos, peças do grande Todo, a Obra. (2007, p.478-479).

No ensaio “Uma fotografia na parede”, escrito por João Luiz Lafetá (1997), o professor que atuou na Universidade de São Paulo escreveu que o modernismo no Brasil teve três fases, e que Autran Dourado presenciou a terceira geração que, além do experimentalismo, buscou “[...] experiências estéticas marcadas com as mais diversas correntes ou autores internacionais” (LAFETÁ, 1997, p. 26). Essa força inovadora, causada pelo modernismo, se prolongou ao longo do século XX e foi se “desgastando” até chegar aos dias de hoje. Lafetá acrescenta que esses artistas souberam “reconhecer e representar como ninguém mais as *contradições* do Brasil moderno [...]” (1997, p. 27, grifo nosso). Dourado usa tais contradições como base para sua literatura.

Lafetá destaca também que Autran Dourado se formou em um rico ambiente cultural decorrente dessas três gerações anteriores do modernismo, mas o autor em questão teria “pouco a ver com os modernistas” (LAFETÁ, 1997, p. 28). Semelhante a Graciliano Ramos, não foi ele propriamente um modernista, mas alguém que de alguma maneira se beneficiou indiretamente da revolução literária que o modernismo causou. Lafetá comenta sobre a poética de Autran Dourado da seguinte maneira:

O trato cuidadoso da linguagem, o rico conhecimento da língua portuguesa, o bem-humorado pastiche do arcaico, o gosto irônico mas fascinado pelos torneios retóricos, que caracteriza tão bem certas personagens suas, interioranos cultos, *deslocados num meio rústico que não os compreende, mas sobre o qual se impõem, afetando divertida superioridade*. Dos grandes realistas, herdou ele o desejo do romance, da forma capaz de concretizar, na composição da intriga e das personagens, no tecido das relações interpessoais, toda uma complexidade social que poderia, como em tantos casos, resvalar para o tom alegórico, mas que nele está sempre presa à experiência vivida, adquirindo consistência de símbolo. [...] Com tudo isso que está lá, presente, impressiona mais em Autran Dourado a pesquisa forte do coloquial, o tratamento em tom de cotidiano dos grandes arquétipos literários, arrancados com habilidade admirável dos momentos banais da 'vida besta', do sufocamento e da repressão pequeno-burgueses. Autran, romancista elaborado, contista de referências eruditas e variadas, é também um contador de 'assombros e anedotas', um cronista dos anais do vento, um noveleiro atento para a sabedoria e os disparates da cultura popular. (1997, p. 28-29, grifos nossos).

No caso de *Uma vida em segredo*, este cenário parece estar ligeiramente invertido, e Biela, a protagonista da narrativa, é a pessoa rústica que se encontra em um local sofisticado que não a compreende. Ainda assim, de alguma forma, sua leitura sobre esse mundo tão diferente em que ela passa a viver dá a ela um tom de superioridade na medida em que ela o contradiz, o nega e a ele se impõe em forma de uma doce rebeldia. Se lançarmos um olhar externo à história, percebemos que, de fato, a vida da moça interiorana nada tem de tão especial, pois é, justamente no interno, no nível psicológico e nas relações entre as pessoas, que acontece a riqueza da narrativa.

Em *A face visível* (1973), Fábio Lucas afirma que “[...] o clima de Autran Dourado é o passado, para o qual se volta, e, daí a importância de sua obra criticamente. É seu modo de construir sobre escombros” (1973, p. 128). Podemos dizer que Dourado é incluído junto com outros escritores como, por exemplo, Murilo Rubião, no conjunto de escritores modernos que escrevem olhando para o passado.

O professor de literatura Hermenegildo Bastos, na reportagem do programa *Leituras*, da TV Senado, que foi ao ar em 2001, concorda com tal linha interpretativa ao afirmar que esses escritores buscam trazer à tona algo que foi dado como morto. Ainda segundo o professor, percebe-se nessa literatura algo fantasmagórico, algo de spectral. A crença no futuro e no progresso não é mais forte. É como se sentissem que o futuro, a modernidade chegou, mas alguns problemas continuaram os mesmos, nutrindo, então, um sentimento de culpa pelos que ficaram no meio do

caminho. “Eles olham para o passado como quem diz: Ei! Vamos enterrar os nossos mortos?” (informação verbal) ¹, assinala o doutor em Teoria Literária e Literatura Comparada da Universidade de São Paulo. Esses escritores, e Dourado principalmente, procuram algo que se perdeu em um passado imemorial. Predomina, na literatura de Dourado, um sentimento de que o homem perdeu sua pureza, sua candidez e sua inocência em virtude do progresso predador que tomou conta da sociedade industrial e assim criou uma sociedade de marionetes (NEJAR, 2007, p. 476).

A visão do passado de Dourado, segundo assinala Lucas (1973 p. 131, grifos do autor), é crítica e, portanto, não saudosista: “Isso quer dizer que o romancista, analisando a velha sociedade, sua estrutura arcaica, provou para usar a expressão de André Malraux, que *‘a arte é o túmulo da morte’*”.

Este traço se revela nas personagens de Dourado. Estes são, em geral, impedidos de expressar seu ser por uma moral rígida trazida do passado. Essa luta, para restringirmo-nos a dois exemplos, por não se adequar ao mundo moderno é vivenciada não apenas por Biela, como também por Rosalina, de *Ópera dos mortos*, que buscam manter a “tradição”, preservar o passado. No que diz respeito à Biela, isso se dá na medida em que ela busca manter as memórias da Fazenda do Fundão e se nega a se adaptar aos costumes da cidade. Em *Ópera dos mortos*, isso acontece porque, mesmo que Rosalina, única remanescente da família Honório Cota, tente mudar a estagnação social da família, sua tentativa de ação causa apenas desestabilização, mas não efetivamente transformações. Do mesmo modo, em *Uma vida em segredo*, Biela não assume para si o compromisso da mudança mesmo que tenha condições para tal mantendo-se assim a tradição em vigor. Outras personagens femininas do universo australiano também se inscrevem nessa situação.

Autran Dourado disse se preocupar muito com o ritmo de um livro. Dentro do livro *Uma poética de romance*: matéria de carpintaria, há um capítulo intitulado “Tônica da narrativa”, em que o escritor no papel de crítico se ocupa em explicar como isso funciona para ele: “O leitor deve guardar bem na lembrança os focos essenciais ou motivos, a fim de que consiga uma leitura não apenas linear, mas focal, em que a linha narrativa ou centro de interesse se desloca” (DOURADO, 2000,

¹ Informação fornecida por Hermenegildo Bastos em entrevista ao programa Leituras, da TV Senado, em 2001, sobre o escritor Autran Dourado.

p. 68). Ele ainda reitera que todos os seus esforços como escritor culminam para cumprir esse objetivo.

Ainda em *Uma poética de romance*, Dourado explica, no capítulo “Planta baixa de um livro”, a utilização da técnica da narrativa em blocos, que consiste em dividir o texto em vários blocos “como pedras de um dominó” (DOURADO, 2000, p. 70). Em cada um deles, o autor desenvolve o enredo sob a ótica de uma personagem, criando assim um “romance desmontável”. Jana Melo Araújo (2014, p. 16) acredita que “[e]sta técnica permite ao leitor perceber que não existe uma única verdade absoluta ao observar a história de diferentes pontos de vista”.

Essa técnica foi empregada pelo autor na construção de vários romances como *A barca dos homens* (1961), *Ópera dos mortos* (1967) e *Os sinos da agonia* (1974). O autor trata sobre a criação desses romances em blocos no já mencionado *Uma poética de romance* (2000). Certamente, *Ópera dos mortos*, que emprega a construção em blocos,² é seu livro mais famoso, muito aclamado pela crítica. O autor evidencia que o livro foi escrito em tom barroco, com um rigor formal e em blocos “bem distintos uns dos outros” (DOURADO, 2000, p. 148). O “tom barroco”, para Dourado, consiste em um jogo de antíteses e dicotomias, “luz e sombra, cheios e vazios, retas e curvas [...]” (2000, p. 54), criando uma história que obedece ao movimento pendular e circular do barroco.

Além do mais, segundo Lucas (1973) a estrutura de alguns de seus livros, especialmente *Ópera dos mortos*, se assemelha a de romances do século XIX, porém com expressividade atual e recursos buscados na ficção contemporânea: “Os resíduos da sociedade antiga, ora reelaborados artisticamente por Autran Dourado, que se volta, assim, emocionalmente para o passado, mantêm-se de tal modo em uma ordem conservadora [...]” (LUCAS, 1973, p. 130). Esta maneira de conceber e produzir literatura justifica a frase de Augusto Comte: “Os vivos são cada vez mais governados pelos mortos” (*apud* LUCAS, 1973, p. 130) como forma de sintetizar algumas das produções romanescas de Dourado.

Segundo o escritor, *Ópera dos mortos* é um livro construído por intermédio do desenvolvimento de duas metáforas: “Casa e relógio. Sinfonia, polifonia. Focos narrativos, pontos de vista, visões” (DOURADO, 2000, p. 146) e poderíamos dizer

² A construção em blocos refere-se ao processo criativo no qual o escritor cria um romance com capítulos interdependentes entre si. Cada bloco, portanto, corresponde a um capítulo. Eles são estruturados de modo que possam ser lidos de forma aleatória sem comprometer a compreensão da história. Em *Uma vida em segredo* o autor não utiliza essa técnica.

também pela dicotomia passado e presente. Esse romance ganhou continuidade com os romances *Lucas Procópio* (1985) e *Um cavalheiro de antigamente* (1992) formando, assim, uma trilogia. *Ópera dos mortos* é, sem dúvida, a obra do escritor que mais rendeu estudos acadêmicos.

A barca dos homens, por sua vez, é construída de forma circular, estrutura celular e multiplicidade de narradores. Segundo o escritor, este romance “[...] estrutura-se pelo desdobramento cíclico ou circular de três grupos principais ou três metáforas: 1) caça-pesca, 2) negrume-luz e 3) barca-mar” (DOURADO, 2000, p. 152). Esta é a única narrativa de Autran Dourado que não tem ambientação em Minas Gerais. Passa-se em uma ilha imaginária, em que Fortunato, um deficiente mental, é acusado de roubar uma arma de fogo, sucedendo uma série de tensões geradas pelos moradores da ilha cujos sentimentos afloram em uma miscelânea de vozes que constituem a narrativa.

Com a influência da leitura dos clássicos que Godofredo Rangel Ihe sugeriu, Dourado herdou o gosto pelo trato refinado da linguagem. Segundo Souza (1996, p. 13), o autor foi um dos poucos escritores da contemporaneidade que defendeu “[...] uma sólida formação literária e cultural para se tornar um bom escritor”. O uso de seu conhecimento dos clássicos, de acordo com Souza, possibilitou a Dourado criar textos que abarcam, ao mesmo tempo, os traços da oralidade e do coloquial sem que seu texto perca a sofisticação. Em síntese, a mescla do popular com o erudito é a característica que torna os textos de Dourado originais e criativos.

As comparações da obra de Dourado com as de renomados escritores estrangeiros, como, por exemplo, com a do francês Gustave Flaubert, demonstram a importância desse escritor para a literatura brasileira. A principal aproximação entre ambos os escritores se dá por suas técnicas de escritura e composição abertas que permitem ou propõem uma nova modalidade de leitura. Dourado não escondeu que esse foi seu objetivo em vários de seus livros já supracitados e não negou a influência de Flaubert, acrescentando-se outros escritores como Cervantes e Kafka.

Marta Pérez Rodríguez, em sua tese de doutorado (2012), realizou uma extensa pesquisa comparando a obra de Autran Dourado com a do espanhol Miguel de Cervantes. Ela analisou algumas correspondências temáticas e poéticas entre a produção dos dois escritores, como por exemplo, a aproximação temática e as coincidências procedimentais existentes entre a família de Honório Cota, presentes

na trilogia supracitada de Aufran Dourado, e a de *Don Quijote de La Mancha* (1605), de Miguel de Cervantes.

No âmbito da literatura nacional, há várias comparações de Dourado com os escritos de Clarice Lispector. Araújo (2014) dedicou um capítulo de sua dissertação a comparar Biela e Macabéa de *A hora da estrela* (1985), um dos livros mais conhecidos de Clarice Lispector. Segundo ela, as duas personagens se aproximam de diversas maneiras: ambas são órfãs, não recebem a devida atenção da família e, principalmente, saem de um meio interiorano para um meio urbano, o que as deixam sem referência cultural e lá acabam se submetendo a situações que não lhes agradam na tentativa de agradar aos outros. A autora da dissertação ainda comenta que “[c]hegou-se a falar, na época da publicação de *A hora da estrela*, que Macabéa teria inspirado Biela, o que não é possível, pois *Uma vida em segredo* foi lançado em 1964, mais de dez anos antes de *A hora da estrela* (1977)” (ARAÚJO, 2014, p.12).

Em síntese, Dourado, apesar de ser considerado um escritor canônico, não está na primeira ordem de escritores brasileiros conhecidos. Sua obra contém o esmero com a língua portuguesa e um contorno realista e mítico. Seus enredos se baseiam em conflitos humanos, bastante contemporâneos, vastos, rico de significações e por vezes contraditório. Para Santiago (2012, s.p.) é daí que vem a “dificuldade de interpretação de seus contos e romances que, no entanto, são de leitura simples e prazerosa”.

1.3. *Uma vida em segredo*: uma obra sem encaixe

Uma vida em segredo é considerada, em diversas entrevistas de Dourado, como sendo para ele sua obra-prima. Sua afeição por ela, segundo ele, deve-se à forma como a “recebeu” em sonho: “[...] ideia e forma vieram juntas, foi o meu livro que me tomou menos tempo para escrever” (SOUZA, 1996, p. 38). O autor afirma que tal livro “[é] o filho de quem mais gost[a], [...] te[m] por ele muita ternura” (SOUZA, 1996, p. 37). Apesar disso, esta obra não tem sido a mais abordada pela crítica, que prefere se dedicar a produções mais sofisticadas como *Ópera dos mortos*, *Sinos da agonia* e *O risco do bordado*. Porém, a explicação por que Dourado gosta mais de *Uma vida em segredo* do que das outras deriva justamente do fato de ter sido “[...] escrito em tom menor, num tom mais intimista” (SOUZA,

1996, p. 37). Com a publicação de *Uma vida em segredo*, Dourado reafirmou seu prestígio conquistado com a publicação de *A barca dos homens*, e, a partir de então, começou a preocupar-se mais com a crítica nacional (LUCAS, 1973, p. 126).

Uma vida em segredo representa a vida de Gabriela da Conceição Fernandes, “Biela para os de casa” (DOURADO, 2000, p.169), moça simples, da roça, que, depois da morte dos pais, é levada para a cidade para morar com a família de seu primo Conrado. A adaptação é difícil e talvez impossível, pois prima Biela não entende os costumes da cidade e da família que a acolheu. Sucede, então, uma luta interna que se externaliza na medida que prima Biela toma decisões que contrariam o que esperam dela. Por outro lado, a família do primo, em especial Constança, a esposa de Conrado, estranha profundamente os modos de prima Biela. Estabelece-se então um conflito entre o natural e o cultural, o social e o íntimo.

De acordo com Nejar (2007, p. 479) nesta criação ficcional de Dourado, “[o] nome dos personagens traça o destino das criaturas [...]”. Dessa forma, no que tange à Biela, percebemos que seu nome completo só consta uma vez na obra, dito por ela quando, já moribunda, vieram fazer seu testamento. No restante do tempo, a protagonista é tratada como Biela: um diminutivo de Gabriela. Todas as outras personagens não possuem diminutivos, apenas ela. Se seccionarmos o nome da jovem em dois – Bi / ela –, é possível associarmos o primeiro elemento à palavra latina “bi” (duas vezes) + ela (pronome pessoal), ou seja, Biela pode ser lido como “duas vezes a própria protagonista”, a jovem do mundo rural e a jovem recém-chegada à cidade. Bi + ela pode ser interpretada como uma bela metáfora para demonstrar como a personagem se desenvolve ao longo da narrativa, afinal, depois de ter passado toda sua vida no papel de Biela, a protagonista consegue ser Gabriela da Conceição Fernandes apenas antes de morrer.

Ao ser reconhecida a vida inteira pelo apelido de Biela e só angariar um nome completo quase no desfecho da trama, a narrativa aponta para um caráter de sujeição da personagem. É por esta perspectiva que Silviano Santiago analisa a novela. Segundo ele, o foco de *Uma vida em segredo* “[...] propicia uma reflexão crítica sobre o papel e a função da mulher na sociedade patriarcal e machista” (SANTIAGO, 2012, s.p). A narrativa revela em suas personagens a difícil condição que se encontravam as mulheres de Minas dentro das famílias no começo do século

XX e ainda demonstra a complexa condição socioeconômica daquele local e época por intermédio do viés da vida em família.

A narrativa apresenta um mundo em que os homens dispõem sobre o destino das mulheres. A cena que abre a novela é sobre a decisão da família do primo de levar Biela à cidade depois da morte do pai, único responsável por ela. A história toda é permeada por questionamentos quanto ao destino de Biela:

Moça criada sem mãe e na roça, solteirona e arisca, será ela acolhida pelos primos na cidade? Tornar-se-á a indispensável companheira da prima casada e também solitária? Ou será enviada pelo primo, designado seu tutor e testamentário, ao convento das freiras para lá passar o resto dos dias? Acolhida em casa dos primos citadinos, qual será seu papel e função junto à família? Caso entre para o convento, que será da sua herança? As relações entre parentes próximos, descritas e dramatizadas com elegância e primor por Autran Dourado, podem ajudar o leitor a estabelecer, de maneira inteligente e criativa, leitura contrastiva entre os costumes tradicionais do campo e os novos da metrópole brasileira. (SANTIAGO, 2012, s. p).

Biela vive uma contradição: em sua nova morada, sua situação social não condiz com seus modos. Apesar de ter posses, não assume o “comando” delas, pois não tem nenhuma ambição. Em contrapartida, prima Constança a obriga a andar em trajes finos embora a moça não queira. Procedendo assim, Constança tenta manter a consciência tranquila e evita que as pessoas aleguem que Biela não está sendo bem tratada.

Essa figura contraditória e inclassificável de Biela é o objeto de estudo desta pesquisa. Este trabalho busca analisar essa personagem contrastando sua representação com o papel social da mulher da época em que os fatos ocorrem com as concepções atuais na tentativa de percebermos a constituição da protagonista e sua relação com as demais pessoas com as quais convive, buscando apreender a problemática da existência humana dentro da obra.

Dourado conta que o processo de escrita de *Uma vida em segredo* ocorreu em razão de um sonho que lhe “entregou” a obra e que esta foi a única vez que isso lhe sucedeu. Ele narra que em uma noite em que não conseguia continuar o processo de escrita de *Ópera dos mortos*, depois de tomar um *drink* e dormir, veio-lhe em sonho a figura de uma prima. Tratava-se de prima Rita, que tinha morado na casa do avô. Ela veio, sentou-se e lhe contou sua história e se apresentou ao

término da narrativa não como prima Rita e sim como Gabriela da Conceição Fernandes, ou Biela entre os familiares. Sobre a prima de verdade, o autor revela que ela não era importante para a família: “Quando me lembro dela, eu era menino e prima Rita já velha” (SOUZA, 1996, p. 40).

Depois de acordar inebriado e taquigrafar o que sonhara, Dourado correu à máquina e datilografou tudo o que lhe havia sido revelado em sonho. Dias mais tarde, voltou às anotações e então escreveu a obra. Esse relato está descrito no capítulo oito, intitulado “Uma vida em segredo”, do livro *Uma poética de romance* (2000):

[...] [O] que mais me assustava no sonho era que a história falada era uma história escrita: eu vi toda a organização, toda a forma que eu levava meses para conseguir. Nada de nevoento, que demandasse interpretação; tudo lúcido e claro. Acordei assustado e imediatamente taquigrafei três laudas, tudo o que me tinha sido revelado. [...] De noite peguei das folhas, bati à máquina, e para surpresa minha, tudo estava pronto e organizado formalmente, como se eu tivesse trabalho aquela história meses seguidos. (DOURADO, 2000, p. 169-170).

Trata-se de uma obra singela, que retrata a existência de uma moça de coração simples, cuja lembrança, transpassada de melancolia, é a Fazenda do Fundão, onde vivera parte de sua existência. Sua vida passa rapidamente e em nenhum momento ela é ouvida ou compreendida por seus familiares. Ao fim de sua vida, os primos já haviam desistido dela, apenas um cão de rua tornara-se seu amigo, e para cada nova mania dela apenas diziam: “São coisas de Biela” (DOURADO, 2005, p. 102). Por fim, ela morre precocemente, incompreendida e afundada na tristeza e na solidão.

Uma vida em segredo está dividida em seis breves capítulos. Uma de suas principais características é a marca da oralidade, construída por meio da mistura do discurso indireto e do direto, isto é, a técnica empregada por Dourado consiste em inserir as falas das personagens junto ao discurso do narrador, que narra em terceira pessoa. Essa prática é facilmente perceptível desde o primeiro parágrafo da trama:

Quem deu a ideia de trazer prima Biela para a cidade foi Constança. Deixa, Conrado, traz ela cá pra casa, disse. Biela fica morando com a gente, pode até me ajudar com as meninas, fazer companhia. Olha, quando você vai pra roça, tem dias que eu sinto uma falta danada de alguém pra conversar. De

noite, então... Tem Mazília, se limitou Conrado na resposta. Mazília, disse ela, ainda é menina. Já é mocinha, disse Conrado, de pouca conversa. (DOURADO, 2005, p. 21, grifos nossos).

Destacamos em itálico as intervenções do narrador que se encontram misturadas às falas das personagens. Tais diálogos introduzidos junto ao texto, sem demarcação de pontuação (travessão ou aspas), é uma característica do uso do discurso indireto livre e mantêm as características típicas da fala, o que promove, no texto de Dourado, esse “tom” de conversa.

Uma vida em segredo aborda vários temas como, por exemplo, a decadência de costumes familiar e social do fim do século XIX e princípio do XX, marcado pelo patriarcalismo e a dominação masculina, o choque entre o cultural e o natural, o tipo de vida no interior mineiro. Há ainda diversos outros temas que se inserem na narrativa de maneira secundária como o casamento como instituição social, a memória, a morte etc. Neste trabalho, optamos, porém, por analisar o que concerne apenas à personagem Biela, sobretudo no que diz respeito à inserção social e familiar da protagonista, deixando outras linhas de interpretação a outros estudiosos que se debruçarem sobre a novela.

Elizabeth Marly Martins Pereira, em sua dissertação intitulada *Um presente de Morfeu? A insólita gênese de Uma vida em segredo*, de 2014, analisa a novela e a personagem de prima Biela, levando em conta as declarações de Autran Dourado sobre a gênese da obra e analisando as várias influências que o autor pode ter sofrido na construção da obra, em especial a semelhança com o conto *Um coração simples* (1877), de Gustave Flaubert, além de confrontar as várias críticas em relação à obra.

Félicité, personagem de *Um coração simples*, se evidencia por sua semelhante natureza com a personagem de Dourado. Ambas provenientes do meio rural, órfãs, se instalam em ambientes que lhes são estranhos e até mesmo substituem o amor ao próximo por animais: Félicité, por um papagaio; Biela, por um cão vira-lata. A principal diferença é que Félicité a princípio é uma criada, enquanto Biela é detentora de posses desde o nascimento, evidenciado mais uma vez que é nesse fenômeno que reside a peculiaridade da personagem australiana.

Pereira (2014) destaca ainda que *Uma vida em segredo* teve, até 2014, trinta edições no Brasil, além, de várias traduções e edições em países estrangeiros, qualificando assim um “inegável sucesso editorial” (p.11). A autora avalia que “*Uma*

vida em segredo se apresenta como uma inovação, graças à linguagem simples e clara, ao discurso direto mesclado ao discurso indireto, e pela valorização das diferenças linguísticas” (PEREIRA, 2014, p. 20). A autora salienta também a poeticidade do romance e encerra suas considerações observando que, ao contrário de Flaubert, “Dourado é a emoção de quem narra uma vida canastra, fechada, porém, sensível” (PEREIRA, 2014, p. 99).

A novela foi traduzida para o inglês, alemão e espanhol, mas não ganhou reconhecimento no exterior. Em 2001, *Uma vida em segredo* ganhou adaptação cinematográfica com direção de Suzana Amaral e produção de Assunção Hernandez. O elenco contou com os atores Cacá Amaral no papel de Conrado, Eliane Giardini como Constança e Sabrina Greve como Biela. Cumpre ressaltar que esta foi a única obra de Dourado que teve adaptação cinematográfica. O filme chegou a receber cinco indicações para o Grande Prêmio Cinema Brasil e ainda conquistou outros quatro prêmios no Cine Ceará (BRAGA, 2012).

Geraldo Nascimento e Sandra Fischer, em um artigo intitulado “*Uma vida em segredo*: o livro e o filme”, analisam a transposição literária para a obra fílmica de Amaral, principalmente como se deu interpretação da relação imagética da personagem Biela do livro para o filme. Os autores começam destacando a dificuldade de esquematizar a obra literária de Dourado: “Quando nos deparamos com *Uma vida em segredo*, de Autran Dourado, em cuja leitura encontramos algo assim como um incômodo meio intraduzível, assim quase da ordem do indizível, do estranho” (NACIMENTO; FISHER, 2014, p. 49). Na análise, os autores discutem um pouco sobre como algumas significações das personagens foram transpostas no filme com o uso de figurinos, cores, postura corporal dos atores, a organização do espaço etc., criando, assim, uma forma não verbal para transmitir a mesma mensagem.

Alguns críticos vêm percebendo a cuidadosa trama enredada das obras de Autran Dourado como um todo. Leonor da Costa Santos, em sua tese *Autran Dourado em romance puxa romance ou a ficção recorrente* (2008), percebeu que as personagens de Autran entram em livre trânsito em seus romances podendo muitas vezes uma personagem originar outro romance além, é claro, da curiosa forma recorrente de uma obra para outra “[...] evidenciando o traço obsessivo do autor na reconstrução de sua própria narrativa” (SANTOS, 2008, p.10).

Evidencia-se na tese acima citada o romance *Ópera dos mortos* como matriz de outros dois romances: *Lucas Procópio* e *Um cavalheiro de antigamente*. *Ópera dos fantoches* como reescritura de *Tempo de amar* e *Breve manual de estilo e romance* ratificando, quase trinta anos depois, os preceitos de composição literária contidos em *Uma poética de romance*; *Um artista aprendiz* convertido em *O meu mestre imaginário*, representando os dois polos da criação.

No entanto, *Uma vida em segredo* parece ser uma obra sem encaixe nessa teia. Embora seja possível perceber as características da escrita de Dourado como o cuidado com a palavra, a famosa escrita polida e erudita do narrador entrecortada pelos diálogos simples e coloquiais das personagens, forma de escrita esta que é marca do escritor. A trama ainda conta com a presença de uma personagem feminina que se rebela contra o modo de viver de seus familiares e não se encaixa nos costumes morais da sociedade. É perceptível que *Uma vida em segredo* possui importantes nuances que a tornam uma obra única. Esta diferença reside em especial na figura contraditória de Biela.

Biela é uma personagem de feitiço simples, sem ambições, boa no sentir e no agir, cuja existência parece ser regida pela fugacidade. Seu único desejo é viver tranquilamente fora de padrões impostos e em sua história nada tem de extraordinário. Juntam-se a ela nesse quesito as já citadas personagens Félicité, de *Um coração simples*, de Flaubert, e Macabéa, de *A hora da estrela*, de Lispector. Ainda assim, Biela se difere delas por um-detalhe muito importante: ela é oriunda de uma família de posses.

Depois dessas constatações, é possível afirmar que *Uma vida em segredo*, apesar de não ser considerada a obra mais importante do autor, encerra um dilema muito profundo na personagem de Biela. É como se a tenacidade e estranheza de Biela tivesse levado muitos pesquisadores a dedicarem-se a estudar outras obras do escritor deixando esta singela narrativa de lado. Ainda assim, Dourado nutria um profundo apego por esta novela, cuja qualidade inegável levou-a a transformar-se, ao longo dos anos, em um sucesso editorial. O que nos convém agora é a tentativa de decifrar as tão contraditórias escolhas de Biela.

2. O ESTUDO DA PERSONAGEM

Neste capítulo, efetuamos uma pesquisa em torno da personagem como elemento atuante dentro de um texto literário, uma vez que carrega a dinâmica que dá vida à história. Ao longo deste capítulo, vamos nos posicionar quanto à importância da personagem no romance a fim de justificar a escolha de trabalhar com estas figuras importantes das narrativas. Ademais, buscamos analisar Biela como personagem, sua atuação e posicionamento dentro da novela de Dourado a fim de facilitar nossa posterior análise. Vale salientar que a personagem é um dos elementos mais representativos e atuantes na literatura. Na prosa, destaca-se por ganhar o aspecto de *ser*, ou seja, é o elemento que vive e dá vida à trama.

2.1 Personagem por Candido, Wood, Brait, D'Onofrio, Forster

Neste primeiro momento, iremos utilizar como embasamento cinco obras que discorrem sobre a questão da personagem. A primeira é *Personagem de ficção*, de Antonio Candido, Anatol Rosenfeld, Decio de Almeida Prado e Paulo Emílio Sales Gomes, que resultou de uma experiência de ensino em um seminário interdisciplinar da Faculdade de Filosofia, Ciências e Letras da Universidade de São Paulo, realizado no ano de 1961 e organizado por Candido. Na obra em questão, cada autor discorreu, dentro de sua área de interesse, sobre a personagem. Assim, os autores que participam do livro discorrem sobre as várias faces da personagem no romance, no teatro e no cinema. Para os objetivos deste trabalho, vamos nos deter no capítulo “A personagem do romance”, da lavra de Candido, que é de essencial interesse para este trabalho.

A segunda obra a ser empregada neste trabalho é de James Wood (2012), publicada em 2008, intitulada *Como funciona a ficção*. Nela o autor comenta a estrutura de um romance, mostrando, como o próprio nome diz, como é o funcionamento da ficção. A obra é permeada de análises de obras literárias consagradas, como, por exemplo, as de Flaubert, e é dividido em vários capítulos. Entretanto, em consonância com o foco deste capítulo, dedicamo-nos em especial aos textos do autor que tratam sobre a personagem.

Assim como Candido, Beth Brait é outra pesquisadora brasileira que teorizou sobre o assunto em um livro denominado *A personagem* (1985). Neste volume, a autora analisa várias concepções de personagem, destacando as várias abordagens que esta figura, como elemento ficcional, tem sofrido desde sua origem até a atualidade.

Salvatore D'Onofrio, por sua vez, em *Forma e sentido do texto literário* (2007), objetiva trazer um estudo sincrônico “[...] do texto literário, pela qual a obra é analisada em seus elementos estruturais, internos ao próprio texto, independentemente de fatores exteriores” (2007, p. 9). Neste livro, o autor dedica uma seção para tratar da teoria da narrativa. Nela, o autor discorre sobre os planos do discurso, descritivo, narradores, história e, ao tratar do estudo da personagem, aborda sobre sua estrutura e evolução.

Por último, porém, não sem menos importância, publicado em 1927, abordaremos o volume *Aspectos do romance*, de Edward Morgan Forster. Este estudioso foi responsável por muitas mudanças na concepção de personagem trazendo uma nova visão para o tema. Ao discutir o romance inglês, Forster usa exemplo de textos clássicos para classificar aspectos universais dos romances e, entre eles, é claro, está a personagem.

A primeira questão que é levantada ao se estudar personagens é descobrir qual seu lugar, quais suas características, principalmente qual a sua função. Outra pergunta a ser feita relaciona-se ao aspecto mais fundamental do romance. Candido, em “A personagem do romance”, responde a estas perguntas da seguinte forma:

O enredo existe através das personagens; as personagens vivem no enredo. Enredo e personagem exprimem, ligados, os intuitos do romance, a visão da vida que decorre dele, os significados e valores que o animam. [...] A personagem vive o enredo e as ideias, e os torna vivos. (1987, p. 51).

Embora Candido destaque que a personagem não deva ser considerada fora de contexto, fora da realidade do livro, e que ela, portanto, está condicionada a todos os outros elementos, como o enredo, a construção estrutural, a linguagem etc., ele ressalva que, mesmo que a personagem não seja o elemento mais importante de um romance, “[...] é o elemento mais atuante, mais comunicativo da arte novelística moderna” (CANDIDO, 1987, p. 51). Candido ressalva, ainda, que

enredo e personagens são os elementos que movem os romances e estão interligados. São determinados por certa duração temporal e em determinadas condições de ambiente. Para ele, enredo existe por meio das personagens e depois desses dois elementos surgem as ideias que representam o significado.

De acordo com a abordagem de Candido, se partirmos do ponto de vista estrutural, o enredo perdeu importância para a personagem a partir do realismo. Isso quer dizer que a personagem passou a ser mais complexa, mais profunda e mais relevante para a ficção. A caracterização passou a ser maior que a ação e a representação dos indivíduos e da história de suas vidas predomina sobre a descrição de eventos e peripécias que, quando ocorrem, são decorrentes das próprias decisões humanas. Como observa Candido (1987, p. 60-61), “[p]oderíamos dizer que a revolução sofrida pelo romance no século XVIII constituiu numa passagem do enredo complicado com personagem simples, para um enredo simples (coerente, uno) com personagem complicada”.

A leitura passou a ser mais densa e, portanto, mais lenta. Por isso, a aceitação da história depende basicamente “[...] da aceitação da *verdade* da personagem por parte do leitor” (CANDIDO, 1987, p. 54, grifo do autor). Entretanto, isso nos leva ao paradoxo da personagem, que é um *ser fictício*: “O problema da verossimilhança no romance depende desta possibilidade de um ser fictício, isto é algo que, sendo uma criação da fantasia, comunica a impressão da mais lídima verdade existencial” (CANDIDO, 1987, p. 55). A ficção, portanto, estabelece essa relação entre o ser vivo e o ser fictício na medida em que a personagem encarna princípios dos seres vivos.

A personagem do romance pode espelhar uma pessoa real, mas é mais completa do que ela, porque sua “vida” está completamente (de)limitada pelo romancista e pelo próprio enredo. Enquanto o ser vivo pode ser compreendido mais completamente somente após a morte, (porque enquanto vive está regido por uma série de alternativas e possibilidades que variam e se transformam de acordo com a realidade a que está submetido), a personagem romanesca, por sua vez, mesmo que se apresente de forma esférica (usando uma das categorias de Forster, autor que será apresentado mais adiante), quer dizer, uma personagem de grande densidade psicológica, ela está constituída totalmente nas páginas dos romances. A narrativa breve de *Uma vida em segredo* e a aparente simplicidade de Biela

escondem em suas linhas uma profundidade somente percebida pelo leitor que tem prazer em encontrar o detalhe e o escondido, como dizia Machado de Assis.

Ao trazermos a questão da realidade da personagem para esta discussão, podemos citar o próprio Autran Dourado (2000) que, ao fazer apontamentos sobre a criação literária, destaca o seguinte:

Ora, os romancistas e novelistas, na sua modéstia e simpleza aparentes, sabem que usam do real com inteira liberdade. Sabem que o personagem tem a ver é com a realidade dentro do livro, a realidade do romance, a sua arquitetura [...] e não com a realidade do meio em que vivem os homens, de que eles romancistas e novelistas se utilizam como barro. O criador amassa e emprega a realidade para criar uma outra realidade, uma realidade que obedece a complicada geometria literária, ao seu sistema de forças, que nada tem a ver com as ciências físicas, naturais ou sociais. (DOURADO, 2000, p. 95).

Wood (2012, p. 12), de um lado, já aponta que a ficção é, ao mesmo tempo, verossimilhança e artifício “[...] e não há nenhuma dificuldade em unir esses dois aspectos”. E mesmo esse artifício vem de algo que o liga ao mundo, então até este é real. Para ele a tarefa do romancista é encarnar o que ele descreve, mesmo quando sua matéria-prima é “baixo, vulgar, tedioso” (WOOD, 2012, p. 39). De outro lado, para Dourado, o enredo é “apenas um elemento de sustentação da história, a maneira que o escritor encontra de manter viva a atenção do leitor” (2000, p. 98). Em conformidade, portanto, com o que vem sendo apresentado acima, *Uma vida em segredo* conta a história de uma vida, a de Biela, e os acontecimentos dentro do enredo só nos servem para demonstrar a consciência da personagem. O autor utiliza a memória, os pensamentos, os sentimentos, as falas e as reações das personagens como enredo.

Na concepção de Wood, a personagem é o que há de mais real em um romance: “Quando falo sobre o personagem, na verdade estou falando sobre o *real*, que está na base das minhas indagações” (WOOD, 2012, p.13, grifo do autor). Dourado, por sua vez, afirma:

Correndo o risco de sermos interpretados como esteticistas de alma fria, gostaríamos de dizer que o personagem tem mais a ver com a forma do que com a vida, embora a vida seja seu alimento diário. O que pode parecer uma contradição de termos, mas não é. (2000, p. 96).

Ele acrescenta ainda que “[a] grande virtude do personagem é ter um corpo, repetimos; é ter um nome, é ser substantivo” (DOURADO, 2000, p. 102). A personagem dentro do livro é a peça, e cabe ao autor saber para onde movê-la e, dependendo das escolhas que ele fizer, a personagem vai ganhar forma para o leitor.

Wood (2012) eleva o excepcional, o diferente, o que foge às regras, embora essa seja a corrente literária menos lucrativa porque esta prefere enredos cheios de peripécias que sobrepõem o enredo ao desenvolvimento das personagens (o realismo comercial). Quando um escritor consegue transformar um ser medíocre em uma personagem profunda e complexa, este escritor está se aproximando mais do que é a vida, representando-a tal como ela é. Wood concorda com George Eliot, dizendo que “[a] arte não é a vida, a arte é sempre um artifício, é sempre mimese – mas a arte é a *coisa mais próxima da vida*” (ELIOT, 1998 *apud* WOOD, 2012, p. 194, grifos do autor), ela é capaz de ampliar nosso conhecimento e nosso contato com nossos semelhantes para além do que estamos fadados a conhecer.

Se aceitarmos que a literatura é como a vida, então ela também é ilimitada, sem fronteiras e uma fonte inesgotável de possibilidades que pode tomar qualquer direção em momentos inesperados. Podemos perceber tais circunstâncias na medida em que encontramos obras com possibilidades inesgotáveis de leituras, mesmo que isso não aconteça sempre. Da mesma forma que grandes personagens da história da literatura mostraram a profundidade das relações humanas, assim também sucede a Biela, personagem dicotômica, que mostra a complexidade do entendimento do ser.

Dourado evidencia que suas personagens, dependendo da escolha do olhar, permitem que novas leituras possam ser feitas para a mesma passagem. Um só fato dentro da narrativa tem significações diferentes para personagens diferentes. Por exemplo, na narrativa, o fato de Biela ir conversar com as pessoas da cozinha a faz sentir-se bem. Todavia, tal ação deixa Constança – a prima que acolhe a jovem na cidade – muito zangada, de mau humor, e todos estes sentimentos refletem no seu sentimento por Biela. Como leitores, nós também podemos fazer interpretações diferentes para essa atitude de Biela. Dependendo do nosso olhar, isso pode ser considerado como um ato de rebeldia ou simplesmente como um impulso, uma

atitude sem intenções veladas que lhe agradava, mas que serviu como as primeiras fagulhas para ela, mais tarde, tomar atitudes de rebeldia.

Durante a narrativa, Constança zangava-se por querer que Biela mantivesse sua reputação de moça recatada e elegante. Logo, a circunstância de a moça ir conversar com os empregados contrariava essa ideia. Entretanto, Constança queria isso porque acreditava que seria o melhor para Biela, afinal gostava muito da prima, ou simplesmente zangava-se porque as atitudes que Biela tomava envergonhava sua família e a si mesma.

A forma de mostrar a profundidade psicológica nas personagens também está ligada, principalmente, à evolução delas dentro da narrativa. Ao não permanecerem sempre iguais, com as mesmas opiniões, comportamentos e aparências, as personagens mudam, aprendem, se arrependem, se transformam. Nesse ir e vir atrás da conquista do eu, as personagens se aproximam mais da representação dos verdadeiros conflitos humanos. Biela e Constança são os melhores exemplos disso em razão de suas atitudes e pensamentos mudarem de acordo com os acontecimentos. Constança, por exemplo, a princípio tinha um grande apreço por Biela. Isto se observa na insistência dela com Conrado para trazer Biela para sua casa. Porém, à medida que ela conhece melhor Biela, a afeição acaba se transformando em desprezo. Da mesma forma, a jovem, que no começo chegava a comparar a figura de Constança com uma santa, passa a perceber as mudanças no tratamento, e essa imagem que havia criado da prima se desvanece: “A ternura que começou a sentir por ela secara, sumira com os alinhavos dos vestidos” (DOURADO, 2005, p. 55). A relação de Biela e Constança, que começara com uma amizade profunda, transformou-se aos poucos em poucas palavras trocadas apenas por conveniência e, por fim, ambas evitam falar entre si até das coisas banais do cotidiano:

Ninguém na casa disse nada sobre o cachorro. Já tinham se acostumado com as esquisitices de prima Biela. Constança estava velha e cansada para se incomodar com as manias de prima Biela. Deixava prima Biela fazer o que bem entendia. Foi assim com os vestidos, foi assim com as refeições na cozinha, foi assim com as suas visitas, foi assim com a mudança para o quartinho dos fundos, junto da despensa. Não ia ser diferente com aquele cachorro. Só não queria que fosse para a sala, sujasse o assoalho. *Mas nem isto falou com prima Biela.* (DOURADO, 2005, p. 123, grifos nossos).

A passagem acima menciona que Biela tinha resgatado um cachorro da rua e tinha passado a tratá-lo com um cuidado que não daria a nenhuma pessoa da casa. Se essa atitude no começo da narrativa seria inadmissível e Constança talvez nunca aceitasse um cachorro em seu quintal, depois de conhecer prima Biela e conviver com suas atitudes consideradas “esquisitas”, Constança sequer a questiona. Perplexa, deixa que as coisas aconteçam.

Candido (1987) observa que a personagem só vai adquirir significado no contexto e que, portanto, no fim das contas, a construção estrutural é a maior responsável pela força e eficácia de um romance. Autran Dourado vai ao encontro disso ao comentar que “[d]aí talvez o esquematismo e mesmo a pobreza psicológica, a inconsistência dos personagens quando analisados fora do seu meio-contexto próprio, que é a estrutura do livro, *o livro como um todo*” (DOURADO, 2000, p. 98, grifos do autor).

Ao se questionar sobre a possibilidade de existir um ser fictício inteiramente abstraído sem nenhuma relação com o ser humano, Beth Brait (1985, p. 43) faz as seguintes considerações:

O caminho que estamos tentando perseguir neste capítulo, entrecortado por atalhos e veredas, por labirintos críticos que de forma alguma apontam para uma estrada principal (se é que ela existe...), parece se aproximar cada vez mais da concepção da narrativa como um universo organizado, coerente e lógico, como uma maneira particular de formalizar a realidade.

Sua visão é complementada ao dizer que o texto é o produto final do romancista e, por isso, nele se encontram os dados concretos que este utilizou para dar consistência à sua criação sejam elas encaradas puramente como “construção linguístico-literária ou espelho do ser humano” (BRAIT, 1985, p. 53). No texto, encontram-se as respostas que o leitor procura escondidas atrás da rede do narrador, levando-a a se indagar: “Como podemos visualizar uma personagem, saber quem ela é, como se materializa, sem um foco narrativo que ilumine sua existência?” (BRAIT, 1985, p. 54). Ainda de acordo com Brait, a personagem é a câmera e quem a move é o narrador. Em textos com narrador em terceira pessoa, este é quem vai determinar o que e como mostrar a personagem. Portanto, nesta ótica de análise, também não devemos desconsiderar o narrador.

Não podemos deixar de destacar que, nesta dissertação, tratamos de analisar *Uma vida em segredo* como um todo, não descontextualizando enredo, estrutura, narração e linguagem, mas tendo como objetivo primeiro a análise da personagem Biela, pois nesta protagonista estão contidos os elementos mais fundamentais desta novela. Além disso, analisamos como esta personagem feminina é representação da inserção social da mulher por meio da percepção capturada e transformada em linguagem pelo autor da obra.

Depois de uma longa análise da história da personagem feita por Brait, a autora salienta que, até o começo do século XX, a personagem era designada como um ser antropomórfico, ou seja, sua medida de avaliação seria o ser humano. Isso significa dizer que os seres fictícios eram tomados unicamente como imitação do mundo exterior. Depois disso, passou a ser vista como uma projeção do mundo interior do escritor. Essa mudança de perspectiva abriu espaço para pesquisas sobre algumas particularidades psicológicas que ainda não haviam sido sistematizadas, mas, ainda assim, a personagem não deixou de ser vinculada ao ser humano. Observa Brait que “[e]sta tradição só vai ser alterada nas primeiras décadas do século XX com a sistematização da crítica literária, em suas diversas tendências, e com a reabertura do diálogo acerca das especificidades da narrativa e de seus componentes” (1985, p. 39).

Ainda segundo Brait, quando Georg Lukács, em 1920, publicou *Teoria do romance*, novas bases são tomadas na avaliação de um romance e conseqüentemente na concepção de personagem.

Lukács, relacionando o romance com a concepção de mundo burguês, encara essa forma narrativa como sendo o lugar de confronto entre o herói problemático e o mundo do conformismo e das convenções. O herói problemático, também denominado demoníaco, está ao mesmo tempo em comunhão e em oposição ao mundo, encarnando-se num gênero literário, o romance, situado entre a tragédia e a poesia lírica, de um lado, e a epopeia e o conto, de outro. Nesse sentido, a forma interior do romance não é senão o percurso desse ser que, a partir da submissão à realidade despida de significação, chega à clara consciência de si mesmo. (BRAIT, 1985, p. 40).

Assim, apesar de mudar a perspectiva, Lukács submete a estrutura do romance à influência de estruturas sociais, ou seja, “sujeita ao modelo humano” (BRAIT, 1985, p. 40), mesmo depois de várias teorias já terem avançado em direção à especificidade da linguagem.

Outro autor que explora a concepção de personagem como herói é D'Onofrio (2007). Ele faz uma análise diacrônica da tipologia do herói que vai desde o herói grego até o contemporâneo. Esse último é, segundo ele, “[...] indeciso e complexo, inadaptado ao meio, que não sabe o que quer nem para onde ir” (D'ONOFRIO, 2007, p. 78). Tais características parecem se aplicar muito à personagem Biela, pois, além de não conseguir se adaptar ao meio em que vive, ela não tem outra escolha a não ser viver nele. Ainda de acordo com D'Onofrio, a concepção de personagem adquiriu “[...] diferentes configurações e representações ideológicas no decorrer da história da ficção literária” (D'ONOFRIO, 2007, p. 78). O autor destaca ainda que, na literatura greco-romana, os gêneros literários se distinguem pela característica dos protagonistas.

Além disso, D'Onofrio destaca que havia, segundo Aristóteles, a *mimese superior* e a *mimese inferior*. A primeira relacionava-se aos heróis das tragédias: deuses, príncipes e nobres. Na segunda tipologia, estavam os seres inferiores, humanos, iguais a nós, estes mais presentes na literatura satírica e cômica. Enquanto na literatura renascentista o herói era símbolo dos valores nacionais, nos romances picarescos da época pré-barroca forma-se a figura do anti-herói, que se caracteriza por ser a “expressão da rebeldia dos valores individuais contra as opressões e as hipocrisias da vida socializada” (D'ONOFRIO, 2007, p. 79).

Conforme a definição acima, Biela também poderia ser lida nesse contexto de anti-herói, afinal ela representa a subversão a várias normas, quebrando as expectativas lançadas sobre ela em muitos momentos e de variadas formas. Sua beleza questionável talvez seja o melhor exemplo disso. A protagonista normalmente é descrita como desajeitada, estranha, meio amalucada. As filhas de Conrado e Constança, que nunca tinham visto a prima, esperavam uma moça bela, formosa, elegante, contudo, desde a primeira vista, Biela decepciona-as, levando-as a afirmarem: “[...] achamos ela meio esquisita” (DOURADO, 2005, p. 29).

D'Onofrio observa que, no neoclassicismo francês, ocorre a tentativa de reatar a beleza do herói clássico, o que leva a construção de um herói: “[...] que encarne os ideais sociais, baseada na crença de que o homem, pela luz da razão e pela força da vontade consegue vencer os obstáculos e alcançar a glória [...] ou, vítima da fatalidade, sucumbe às suas paixões” (D'ONOFRIO, 2007, p. 80). No romantismo, por sua vez, o herói transforma-se em um indivíduo que expressa sua revolta aos

valores institucionalizados pela religião, pelo Estado e pelos costumes sociais. Em seguida, ainda no século XIX, o avanço da psicologia social vai demonstrar que o homem se fundamenta na ação do meio em que vive, da sua raça e do momento histórico. Consequentemente:

Surge, assim, a estética do realismo, em oposição à alienação dos ultrarromânticos. A ficção é considerada um documento humano e tem a incumbência de descrever fielmente a realidade, dando-nos uma imagem exata das falas, das situações e das ações dos homens, que vivem em um tempo e em um espaço delimitados. (D'ONOFRIO, 2007, p. 80).

Ainda de acordo com D'Onofrio, somente no realismo o herói perde sua característica de superioridade. No herói clássico, ela era dada por seu nascimento ou por seu destino enquanto no herói romântico se conquistava pela rebeldia ou pela complexidade psicológica. A partir da estética realista, o herói passou a ser a representação de um homem qualquer, “[...] que carrega o peso das misérias biopsíquicas e das injustiças sociais” (D'ONOFRIO, 2007, p.80). Um sujeito agente ou paciente das ações. D'Onofrio chama esse processo de degradação do herói romanesco cujo ápice ocorre no modernismo “[...] quando, pela ação convergente de fatores filosóficos [...] sociais, [...] e morais, o conceito de indivíduo, de pessoa una e indivisível, entra em crise, pulverizado pelas leis do inconsciente” (D'ONOFRIO, 2007, p. 81). Em síntese, o herói já não existe de acordo com o novo romance.

Em 1927, no livro *Aspectos do romance*, E. M. Forster ficou famoso por sua classificação das personagens em planas e redondas (esféricas), sobre as quais tratamos nos próximos parágrafos. Segundo Brait, “Forster encara a intriga, a história e a personagem como os três elementos estruturais essenciais ao romance e trabalha o ser fictício como sendo um entre os componentes básicos da narrativa” (BRAIT, 1985, p. 40), além de compreender a obra como um sistema, o que proporcionou relacionar personagens com os demais componentes da obra. Ao particularizar “[...] os entes ficcionais como *seres de linguagem*, [isto] resulta numa classificação considerada profundamente inovadora naquele momento” (BRAIT, 1985, p. 40, grifos nossos).

Forster chama as personagens de *peçoas*, pois ele subentende que uma personagem se constitui por características humanas, uma vez que, mesmo que o autor esteja escrevendo, por exemplo, sobre um animal ou um objeto, este ser ou

coisa só vai ganhar o título de personagem na medida em que expresse emoções humanas. Forster acredita que o romancista tem uma afinidade, uma ligação com seu tema, porque, sendo um *ser humano*, representa por meio da linguagem outros seres humanos, ligação essa que não existe em outros tipos de arte de forma tão íntima.

O romancista, ao contrário de muitos colegas, arranja uma série de massas verbais descrevendo a si próprio em termos gerais (em termos gerais, porque as sutilezas virão mais tarde), atribui-lhes nomes e sexo, esboça-lhes um conjunto de gestos plausíveis e faz com que falem, por meio de aspas, e até, quem sabe, com que se comportem adequadamente. Essas massas verbais são seus personagens. Assim, eles não lhe ocorrem friamente; precisam ser criados num estado de excitação delirante; mesmo a sua natureza está condicionada pelo que ele adivinha sobre outras pessoas, e sobre si próprio, e depois é modificado pelos outros aspectos do seu trabalho. (FORSTER, 2005, p. 27).

Enquanto nós, seres humanos, somos feitos de carne e osso, elas, as personagens, são constituídas puramente de linguagem, massa verbal. E, da mesma forma que nós somos condicionados pela duração da vida, as personagens se condicionam à duração do romance. Enquanto para o ser histórico o que permanece são as histórias das ações fundamentadas em coisas externas, para o ser ficcional, de acordo com Forster (2012, p. 28) “[...] nele, tudo se funda na natureza humana, e o sentimento dominante é de uma existência na qual tudo é intencional, mesmo as paixões e os crimes, inclusive a miséria”. Em síntese, o romancista cria uma personagem mediada por impulsos internos.

Essas interpretações só foram possíveis porque Forster esquematizou o romance ao vê-lo não mais como uma unidade inseparável, mas como um sistema, ou seja, analisando separadamente personagens, enredo e ponto de vista (ou foco narrativo). Ele ainda foi mais longe ao classificar personagens em dois tipos: planas e redondas (esféricas), duas tipologias ainda frequentemente empregadas nos dias atuais.

De acordo com esta caracterização proposta por Forster, as personagens planas são bidimensionais, normalmente muito úteis “[...] já que nunca precisam ser rerepresentados, nunca fogem, não precisam de observação para se desenvolverem, e criam sua própria atmosfera” (FORSTER, 2012, p. 36). São personagens caricatas, normalmente cômicas, que criam uma imagem ao leitor, e este a traz

facilmente à memória. São personagens prontas e as circunstâncias não as alteram, portanto não mudam de opinião nem se transformam no decorrer da história.

Já as personagens classificadas como redondas, pelo contrário, são aquelas definidas por sua complexidade, pois apresentam ao mesmo tempo várias qualidades ou tendências, surpreendendo o leitor. “São dinâmicas, são multifacetadas, constituindo imagens totais e, ao mesmo tempo, muito particulares do ser humano” (BRAIT, 1985, p. 42).

Ao voltarmos os olhos para *Uma vida em segredo*, constatamos que, apesar de Biela parecer uma personagem plana pela sua simplicidade e aparente fragilidade, ao longo da narrativa o leitor é instado a perceber que Biela é uma personagem complexa, porque, ainda que se deixe vencer pelo mundo em que vive, ela faz dentro dele as próprias escolhas e trata de vivê-las da melhor forma. Ela ainda tem uma percepção aguçada e crítica sobre o ambiente e as pessoas que a cercam. Isso fica claro em várias passagens. Por exemplo, quando Biela analisa Conrado, percebe nele características de seu falecido pai:

Primo Conrado era também de esquisitices, notava. Não assim feito o pai, mas tinha lá com ele suas parecenças, não eram primos? De vez em quando vinha carregado, dava uns rompantes, dizia impropérios mesmo à prima Constança. Prima Constança ficava envergonhada com os modos do marido, temia que a vizinhança ouvisse. É gênio, dizia desculpando-o. Por via das dúvidas, Biela não queria saber de histórias, fugia para a cozinha com medo que a coisa sobrasse para ela. (DOURADO, 2005, p. 66).

Mesmo a fuga é uma escolha consciente de Biela, que não queria que nada “sobrasse” para ela.

Ao aprofundar a teoria de Forster, Wood (2012) salienta que é mais difícil classificar as personagens em planas ou redondas do que de fato parece. Muitas vezes personagens classificados como redondas estão mais para planas e personagens planas só se classificam assim porque sua consciência está oculta dentro da narrativa. Podemos citar como exemplo Gomercindo, Joviana e Alfeu, que são personagens caricatas. Basta a presença dos três ser evocada na narrativa para que o leitor construa uma imagem mental dos dois empregados da casa e do filho travesso de Constança e Conrado. No que tange a Gomercindo e Joviana, ambos são apreendidos pelo leitor pela caipirice e pelo jeito de “gente miúda” (DOURADO,

2005, p. 37). Apesar de seus modos serem invariáveis, nenhum dos dois possui espaço para seu desenvolvimento na narrativa que está centrada em Biela.

Da mesma forma como sucede a Gomercindo e Joviana, Alfeu não tem espaço dentro da narrativa para justificar seus modos. Estes são mostrados do ângulo de Biela e interpretados por ela: “Ainda continuava a ter muito medo de Alfeu. Aquilo de vara de marmelo era bom. Via Alfeu pulando feito cabrito, as pernas escalavradas, a vara cantando” (DOURADO, 2005, p.54). Ela se alegra de ver o menino sendo “corrigido”, isto é, a narrativa não mostra o sentimento dele, apenas o dela.

Concluídas as observações sobre personagens, salientamos que as considerações sobre a mulher e o feminismo serão feitas no próximo capítulo. Todavia, para finalizar essa secção, convém fazermos um adendo para comentar brevemente sobre a concepção da personagem feminina. Sabemos que a literatura serve como uma espécie de espelho da sociedade e, por ser assim, ela também apagou ou esqueceu a figura feminina por muito tempo. A mulher na literatura foi geralmente representada como adorno ou recompensa. Sagrada ou profana, a mulher foi, na primeira opção, inalcançável e, na segunda, mero objeto de fascínio. Tanto é assim que os conceitos de herói e anti-herói anteriormente comentados são muito bem desenvolvidos, no entanto configuram padrões essencialmente masculinos.

O que se há para ser dito sobre a jornada da heroína ou da anti-heroína? Apesar de aplicarmos as teorias acima expostas a uma personagem feminina, elas foram construídas para verificar o modo de atuação de uma personagem masculina. Isso suscita algumas indagações: Em que se diferencia a jornada do herói da jornada da heroína? Há alguma diferença na construção de uma e outra? Essas perguntas vão ser respondidas pela análise de Biela – proposta deste trabalho – endossando e refutando alguns pontos apresentados a respeito da teorização sobre personagem.

No que diz respeito a uma interpretação que busca apreender a personagem feminina, é válido salientar que a literatura foi espaço de domínio masculino principalmente até o começo do século XX. Mulheres escritoras que se consagraram antes disso configuram raras exceções. Por ter sido a tradição literária escrita por homens, a mulher era representada pelo olhar masculino até a chegada do

movimento feminista, e este olhar quase nunca se mostrava livre das ideologias da sociedade patriarcal ainda dominante. De acordo com Lúcia Ozana Zolin em *Crítica feminista* (2005), somente com o modernismo e o advento da escrita feminina, houve um novo olhar de representação da mulher na esfera literária:

[...] personagens femininas tradicionalmente construídas como submissas, dependentes, econômica e psicologicamente do homem, repudiando o estereótipo patriarcal, passam, paulatinamente, a ser engendradas como sendo conscientes de sua condição de inferioridade e como capazes de empreender mudanças em relação a esse estado de objetificação. Ou, de outro lado, passam a ser inseridas em contextos que, de alguma forma, trazem à baila discussões acerca dessa problemática. (ZOLIN, 2005, p. 185).

Para Ruth Silviano Brandão (2006), por exemplo, a representação da mulher na literatura como um sintoma masculino serve como um efeito, um apoio para as histórias masculinas. Esse olhar masculino é distorcido, ele significa a mulher de acordo com o que pensa. Tal visão deformada que representa a mulher como submissa, louca, megera, fraca e incapaz, “[...] muitas vezes acaba por se tornar um estereótipo que circula como verdade” (BRANDÃO, 2006, p. 33). Tal situação, segundo a autora, pode provocar uma espécie de alienação levando a mulher a acreditar que precisa se adaptar a tais estereótipos porque a “[...] ideologia das representações confunde significante e significado e busca estabelecer uma continuidade do signo com a realidade” (BRANDÃO, 2006, p.33). Mas o que a literatura contemporânea vem tentando fazer é romper com a ideia de uma verdade preexistente. Nos textos em que há a desconstrução do sujeito-narrador, revela-se que a ficção é incapaz de capturar a verdade de um todo como o feminino. Brandão (2006, p.33), salienta ainda que “O romance, em última instância, segundo nossa leitura, desvenda a representação literária como descontinuidade, como repetição e diferença dentro da cadeia ficcional e na relação da série literária com a série social”.

Autran Dourado é um dos escritores masculinos que toma a mulher como objeto de escrita, porém, diferente do que vinha sido feito até então, ele a utiliza justamente para romper estes estereótipos. Suas protagonistas mulheres não são distorcidas ou estereotipadas, servem, muitas vezes, como crítica à problemática patriarcal. O cuidado do escritor para representar o universo feminino revela que sua forma de escrita é impessoal e de alguma forma andrógina, como a de grandes

escritores que “[...] não pensam especialmente ou separadamente no sexo” (ZOLIN, 2005, p.187). De acordo com Zolin (2005, p. 187), na literatura há que se “[d]efender a necessidade de se ser masculinamente feminina e femininamente masculino para que a arte se realize e comunique experiências com integridade”. Assim, independente do gênero do escritor, uma obra pode contemplar uma visão feminista de suas personagens e vice-versa.

Com o apanhado destas observações, podemos inferir que a personagem é criada pela percepção do semelhante e transposta por meio do domínio da palavra, para que outros seres vivos possam, por meio do ser fictício, vivenciar essa mesma percepção. Uma personagem é construída a partir de escolhas linguísticas do escritor que refletem suas ideologias, seu contexto social e sua formação de pensamento. A partir do modernismo, esse olhar do escritor passa a levar em consideração aspectos antes ignorados ou desprezados como, por exemplo, a valorização do papel social da mulher. É daí talvez que venha a importância da literatura como transformação humana e conseqüentemente social. Em suma, ela é uma ferramenta que tem se provado eficiente no questionamento do comportamento humano e na mudança de valores na mesma medida em que proporciona esse olhar para o outro.

2.2 Discurso indireto livre em *Uma vida em segredo*

Depois de concluirmos as considerações acima de que as personagens ganham forma e vida por intermédio de um meticuloso trabalho com a linguagem, falta-nos ainda comentar sobre a utilização do discurso indireto livre, considerado para muitos críticos como a melhor maneira de focalizar personagens tornando-as mais relevantes para a narrativa.

Na concepção de Brait, o emprego dessa técnica “[...] dissipa a separação rígida entre a câmera e a personagem, uma vez que lhe confere autonomia para auscultar uma interioridade que não poderia ser captada pela observação externa” (1985, p. 57). Além disso, a autora afirma que o narrador está para o romance da mesma forma que a câmera está para o cinema. Quando a narrativa está em terceira pessoa, a câmera é um elemento não envolvido na história. É o movimento do narrador que vai caracterizar as personagens. Em contrapartida, quando o

narrador é uma primeira pessoa, a própria personagem é uma câmera, e neste estilo “[...] os recursos selecionados pelo escritor para descrever, definir, construir os seres fictícios que dão a impressão de vida chegam diretamente ao leitor através de uma personagem” (BRAIT, 1985, p. 61). O discurso indireto livre consegue combinar o foco interno e o foco externo criando uma narrativa mais dinâmica, mais minuciosa.

Este artifício, segundo Wood (2012), possibilita uma ligação entre personagem e autor por meio do narrador:

Graças ao estilo indireto livre, vemos coisas através dos olhos e da linguagem do personagem, mas também através dos olhos e da linguagem do autor. Habitamos, simultaneamente, a onisciência e a parcialidade. Abre-se uma lacuna entre autor e personagem, e a ponte entre eles – que é o próprio estilo indireto livre – fecha essa lacuna, ao mesmo tempo que chama atenção para a distância. Esta é apenas outra definição da ironia dramática: ver através dos olhos de um personagem enquanto somos incentivados a ver mais do que ele mesmo consegue ver (uma não confiabilidade idêntica à do narrador não confiável em primeira pessoa). (WOOD, 2012, p. 23).

Já comentamos que uma das grandes artimanhas usadas por Autran Dourado em *Uma vida em segredo* é a mistura entre o discurso indireto e o discurso direto, porque falas das personagens aparecem sem marcação de travessão, aspas. Mesclam-se falas com pensamentos, sentimentos e ações das personagens, podendo ser a reprodução de como o narrador se expressaria ou de como a personagem pensaria criando um interessante efeito de narração. Vejamos como isso ocorre no trecho abaixo:

Constança se conformou com as esquivações de prima Biela. Deixasse pra lá, que havia de fazer se ela não queria? Sem que a outra percebesse foi reparando seu jeitão de andar. Dava umas passadas largas e vagarosas, parando em cada pé, parecia mais o modo de Gomercindo andar. [...] Surpresa, chocada, cheia de vergonha, era como se o padre estivesse visto seus pensamentos. Agora se lembrava de Deus. Mas, padre, disse, esta é a primeira vez que ela sai de casa. Até já tinha convidado Biela pra ir, mas ela foi adiando, adiando. Constança falava bastante explicando, se justificando muito perante o padre. O padre sorriu, disse eu estava apenas caçoando, dona Constança. (DOURADO, 2005, p. 44-45).

Neste exemplo, Constança sai pela primeira vez com Biela pela rua. O pensamento daquela vagueia, e o narrador descreve as ideias que passam pela cabeça de Constança. Em seguida, esta começa a reparar no modo de Biela andar e começa a ter certa aversão aos trejeitos da prima. Acaba, porém, pega de surpresa pelo padre, que interrompe suas reflexões lhe perguntando quando irá

levar a moça à igreja. A fala das personagens é reproduzida sem seccionamento do que escreve o narrador. Enfim, este acrescenta sua consideração sobre a cena: Constança falava muito para se justificar, porque se sentia envergonhada. É possível notar, portanto, o emprego por Dourado do estilo indireto livre, requerendo do leitor redobrada atenção e tornando a obra mais instigante.

O discurso indireto livre foi empregado primeiramente por Flaubert para que se conseguisse “[...] narrar como se não houvesse um narrador conduzindo as ações e as personagens, como se a história se narrasse a si mesma” (LEITE, 1989, p. 29). Nesta intenção de “esconder”, o narrador se utiliza principalmente da *onisciência seletiva múltipla*, em que “[a] história vem diretamente, através da mente das personagens, das impressões que fatos e pessoas deixam nelas. [...] o autor traduz os pensamentos, percepções e sentimentos filtrados pela mente das personagens enquanto o narrador onisciente os *resume depois de terem ocorrido*” (LEITE, 1989, p. 47, grifos da autora).

Por isso, “[o]s canais de informação e os ângulos de visão podem ser vários” (LEITE, 1989, p. 48). As percepções, frustrações, lembranças, pensamentos e emoções de Biela dominam a maior parte da narrativa, mas são combinados com o estilo indireto livre ao introduzir a descrição, os diálogos, a ação de outras personagens e outros recursos linguísticos e literários utilizados pelo autor, conforme observa Bosi (2006, p. 422), “[...] sem que haja, por isso, alterações nos traços propriamente verbais da escritura”. Bosi destaca ainda que ocorre uma redução dos universos pessoais à corrente de consciência e que os sujeitos da narrativa possuem um aspecto geral que os unem decorrente das semelhanças da linguagem de tais sujeitos.

D’Onofrio (2007), por sua vez, chama o narrador do discurso-indireto livre de onisciente seletivo. De acordo com este autor, tal focalização acontece quando o narrador é um sujeito do discurso e apresenta o ponto de vista de uma ou várias personagens de forma direta por meio da mente da personagem no momento presente. Embora em *Uma vida em segredo* a narração ocorra *a posteriori*, ou seja, verbalizado no passado, as demais características presentes na narrativa ainda se encaixam nessa classificação de D’Onofrio na qual o narrador funciona “[...] apenas como transmissor e intérprete da visão de mundo da personagem” (D’ONOFRIO,

2007, p. 52), acrescentando que “Em certos trechos fica difícil discernir se o sujeito da enunciação é o narrador ou o personagem” (D’ONOFRIO, 2007, p. 52).

Ao buscar essas características no texto de *Uma vida em segredo*, notamos a passagem para diferentes contextos narrativos de forma rápida e quase imperceptível em toda a história. A onisciência do narrador mostra o pensamento de Biela; às vezes, o de Constança; noutras situações, o de Conrado. De outros, todavia, abstém-se, como comentamos anteriormente ao citarmos Alfeu, que não tem voz na narrativa. Seus sentimentos são deixados de lado e para a narrativa só servem suas falas, suas ações, quando estas estão focalizando o menino.

No trecho abaixo, quando Biela ouve pela primeira vez Mazília tocando piano, analisamos mais detalhadamente o emprego do discurso indireto livre:

Biela estava no quarto, como sempre sentada na canastra que lhe lembrava a vida de antigamente. Cansada de ruminar sem fim as mesmas lembranças, agora *ela* não pensava precisamente em coisa nenhuma, muito vaga, os olhos afundados no vazio, na doce penumbra que se fechava no quarto. (DOURADO, 2005, p. 56, grifo nosso).

Neste primeiro momento, o narrador nos informa que Biela não pensava em nada e descreve sua morosidade e o ambiente que ela se encontrava como “uma doce penumbra”. Aqui não há o pensamento de Biela, apenas a descrição de seu estado devido ao uso do pronome “ela”. Em seguida, Biela ouve o som do piano:

Foi nisto que ouviu um som muito alto vibrando no ar. Assustou-se, não sabia o que era. Tinha certeza que fora na sala, o som ainda vibrava no ar. [...] De novo o som alto, mais alto, *que retinia com a batida de um ferreiro, de uma araponga*. Novamente rufou no ar, repetindo, o som grosso, *feito o revoar assustador das rolinhas*. (DOURADO, 2005, p. 56, grifos nossos).

Nesta última parte, já não é possível saber se as metáforas são usadas pelo narrador apenas para descrever o som ou se é a forma como Biela percebia o som. O que segue é a descrição dos pensamentos de Biela, em terceira pessoa, pelo narrador, mas sem interferências, de forma fluida:

As lembranças que tinha de música eram muito poucas: o violeiro Serafim tocando de noite sozinho no terreiro de café ou no alpendre quando o pai estava de veia e mandava chamá-lo; o gramofone que seu Desidério do Encantado uma vez trouxe com ele, numa pousada que fez no Fundão, vindo de viagem a caminho do lugar onde morava. Mas tanto a música que o violeiro tirava, pobre, mais acompanhamento, com a que vinha arranhada e rouquenha da campânula do gramofone de seu Desidério,

não podiam nem de longe se comparar com a música que agora ouvia. (DOURADO, 2005, p. 57).

As lembranças de Biela não são somente descritas, são também inseridas no momento atual e interpretadas. Tais lembranças estão ali para dizer que os sons que Biela recupera de suas reminiscências não são parecidos com o novo som que ouvia. Ou seja, nesse momento podem ser reflexões de Biela, mas também pode ser apenas uma descrição de um narrador onisciente. O que vem em seguida, porém, é o pensamento e a emoção de Biela de forma pura:

Ah, disse ao entrar na sala, vendo Mazília sentada na banquetta em frente ao móvel escuro que sempre lhe despertava curiosidade e que ela não sabia para que servia, e nunca tivera coragem de tocar ou indagar. Ah, disse, então é isto, é pra isto que serve. Arrastada pela música, foi se aproximando de Mazília, que estava de costas e não a via se aproximar, tão de mansinho ia se chegando. (DOURADO, 2005, p. 57).

Neste trecho, o narrador nos mostra novamente o pensamento de Biela, sua curiosidade ao perceber a serventia daquele objeto que ela conhecia apenas a forma. Quando o narrador nos informa que Biela salienta: “Ah, é pra isto que serve”, não fica claro se ela realmente verbalizou essas palavras (mesmo que o narrador empregue um pouco antes a construção verbal “disse”), já que Mazília não percebe a presença da prima. Muito provavelmente trata-se de palavras que Biela diz a si mesma. Em todo caso, percebe-se que o narrador assume o lugar da outra pessoa do discurso assimilando seus sentimentos, pensamentos e memórias e inserindo-os dentro de sua narrativa.

Na sequência da narrativa, ocorre o seguinte diálogo: “Como é que eu nunca vi ocê tocar? Não toco há muito tempo, bem antes de você chegar, estava enfasiada, disse Mazília. Hoje me deu vontade. Toca mais, pediu prima Biela” (DOURADO, 2005, p. 58). Notamos que a marcação do enunciador se dá apenas por assimilação já que não há demarcação e a fala de Biela e de Mazília se misturam com a enunciação do narrador. Biela se encanta com o som do piano e com Mazília também, tratando a mocinha, a partir deste momento, como a favorita entre os membros da família.

A escolha da utilização do discurso indireto livre em *Uma vida em segredo* pode revelar muito sobre a proposta que o autor quer trazer à novela. Ao utilizar essa técnica o autor opta por, de alguma forma, tirar a voz de Biela já que até seu

pensamento passa pelo crivo do narrador e sua voz se mistura em meio à voz dos demais personagens sem uma demarcação específica. O que se evidencia é que essa técnica bastante refinada traz a essa obra uma sofisticação deveras moderna.

2.3 A persona e a personalidade de Biela

Maria Lúcia Lepecki (1976) propõe uma análise significativa para algumas obras de Dourado. Ela aponta que, partindo de *Uma vida em segredo*, presenciavam-se situações iniciáticas para a vida e para a morte nos livros de Dourado. Ao analisarmos o deslocamento espacial de Biela, podemos fazer analogia a esse rito de passagem. “Toda a história de Biela (VS) traduz a ideia de vida, como iniciação, e de morte, com idêntico valor. Isso se torna particularmente claro através das sucessivas mudanças físicas e psicológicas por que passa a protagonista, actante *inciando* do ritual” (LEPECKI, 1976, p. 61, grifos da autora).

Silviano Santiago (2012) concorda com a estudiosa, afirmando que, nos romances mais representativos de Dourado, este se utiliza da composição mítica não só para a caracterização de uma personagem no contexto da história contemporânea, mas também para alargar o campo do drama humano pelo estreitamento que oferece o contexto histórico em que a personagem se insere. Ele afirma ainda que “[a] composição mítica leva o texto a transcender a época e circunstâncias históricas, para apresentar o ser humano como regido por leis universais, tão ricas e rigorosas quanto, por exemplo, a figura de Fedra na peça homônima de Racine, ou o complexo de Édipo, em Hamlet” (SANTIAGO, 2012, s. p.). Dessa forma, a história de Biela não se torna apenas uma história do interior de Minas. Transforma-se numa alegoria que representa a condição da nova metrópole brasileira. Por conseguinte, a narrativa está repleta de símbolos.

Na análise de Lepecki (1976), esta averigua que cada movimento espacial de Biela representa uma mudança interna na personagem também, a começar pela sua viagem realizada no início da narrativa quando a jovem deixa para trás a Fazenda do Fundão (sua terra natal, o conhecido), rumando para sua vida na cidade (terra estranha, o desconhecido). Da mesma forma, já habitante da cidadezinha, instalada na casa dos primos, quando Biela decide largar o quarto em que vivia para mudar-se

para o dos fundos, sem confortos, sem luxo, significa que ali ela se sentia bem, representa a aceitação dela mesma da forma como ela sempre tinha sido.

A primeira mudança oferece à Biela uma situação conflituosa que nasce do lugar novo, pessoas e situações novas que a protagonista precisa enfrentar. O que acontece é a contradição, pois, ao mesmo tempo em que deseja adaptar-se, ela recusa deixar de ser a antiga Biela ao não permitir a substituição de seus velhos hábitos pelos da cidade. Além disso, ela carrega consigo as tralhas trazidas do Fundão, e estas coisas velhas representam o Fundão que ela tem dentro de si mesma:

Buscava intimidade com o objeto antigo, precisava se apoiar em alguma coisa que fazia parte de sua vida passada, que entranhava no seu ser. Porque via que transpunha os limites de um território estranho, rico, selvagem, misterioso. Penetrava num mundo que não tinha sido feito pra ela. (DOURADO, 2005, p. 43-44).

A segunda mudança, ao contrário da primeira, é iniciativa da protagonista que decide transferir-se para o quarto dos fundos mesmo que ninguém queira que ela assim o faça. Antes mesmo de esta situação ocorrer, Biela já tinha deixado de tomar suas refeições na sala junto com a família optando por alimentar-se na cozinha junto com os empregados. Estas são, pois, as primeiras decisões tomadas espontaneamente por Biela, marcando que, a partir destas deliberações, ela iria assumir o controle de suas escolhas. Essa regressão social, que também é representada quando a personagem deixa de fazer visitas às amigas de Constança para visitar as criadas das mesmas senhoras, culmina, portanto, em uma regressão espacial quando Biela se desloca para o quarto dos fundos.

A partir desse momento, ela deixa de entrar pela porta da frente e passa a usar a porta dos empregados. De modo análogo, assim ela o faz em suas visitas às casas da vizinhança. Isso também não deixa de ser representação do amadurecimento da personagem, demonstrado que “[m]udanças físicas e ‘sociais’ acompanham a modificação psicológica da protagonista que, recuperando a fatalidade, assume-se voluntariamente como *vítima expiadora*” (LEPECKI, 1976, p. 61, grifos nossos).

Esse conceito de vítima expiatória faz lembrar-nos do famoso dito popular do bode expiatório, expressão essa que teve sua origem na tradição hebraica, nas cerimônias do *Yom Kippur*, ou Dia da Expição. Em Jerusalém, na época pré-cristã,

de acordo com a tradição judaica, escolhiam-se dois bodes, um era sacrificado e o outro passava por um ritual em que um sacerdote confessava os pecados do povo de Israel e largava o animal sozinho na natureza selvagem. Acreditava-se que com isso os pecados eram levados pelo bode e a população estaria salva como está descrito em *Levítico*. Desde então, essa expressão vem sendo usada para se referir a alguém que, mesmo inocente, não consegue fazer prova disso e precisa enfrentar seu destino, ou ainda por aquela pessoa que leva sozinha a culpa por uma tragédia mesmo quando há muitos envolvidos.

Na mitologia grega, o bode também aparece como animal imolado pelos homens, que, bêbados, vestiam sua pele e dançaram até caírem depois de o animal ter destruído as plantações de vinhas – um presente de Dioniso. Deste ritual teria iniciado a “*tragoidia*” (tragédia). Em grego antigo ‘*tragós*’ significa bode, e ‘*ōidé*’ canto. De acordo com a mitologia grega, os sátiros, criaturas metade bode, metade homem, realizavam performances estilizadas enquanto cantavam, rituais conhecidos como o “canto do bode” dedicadas ao deus Dioniso.

Na literatura, por sua vez, a vítima expiatória é a definição daquela personagem cujo destino é traçado para a fatalidade, mas que o faz de forma voluntária, assim como o cristo bíblico “[...] cuja fatalidade expiatória é anunciada no *Gênese*, mas que é recuperada como vontade própria no Jardim das Oliveiras” (LEPECKI, 1976, p. 61). Em *Uma vida em segredo* Biela não precisa enfrentar seu destino, pelo contrário, ela o aceita e deixa que ele a conduza, certa de que nada poderia fazer para se livrar do que estava irremediavelmente por vir. A história de Biela não é trágica nem dramática, pelo contrário é simples e pacata, uma vez que ela já havia aceitado sua sina de forma espontânea e natural.

Lepecki (1976) ainda explica que essa fatalidade da expiação em Biela não a torna uma personagem plana, mas, pelo contrário, ela contém dinâmica interior, pois, em seu destino, ela é apresentada a várias e diferentes escolhas. Ao mesmo tempo, ela tem consciência do que lhe sucede e das alternativas que tem para si mesma e também das reações que deseja provocar nos demais. Por exemplo, Biela muitas vezes expressa um caráter vingativo quando, por diversas vezes, exprime o seguinte pensamento: “Eles vão ver!” (DOURADO, 2005, p. 90), tomando atitudes que, de forma planejada, visam a causar choque, repulsa e sentimentos negativos nos outros. A título de exemplo, destacamos duas passagens na novela nas quais

são observados tais modos de conduta da personagem: um deles é quando rasgou seus vestidos caros e voltou a usar os trapos antigos; o segundo se dá quando, mais tarde, acolheu o cachorro de rua e o tratou melhor do que a qualquer pessoa. A leitura interpretativa de Lepecki conclui que:

Biela é, talvez, a personagem com maior densidade de vida interior em *Autran Dourado*. Nela, cada gesto, atitude, palavra pronunciada ou recusada é sinal da dinâmica psicológica. Em nenhum momento se deixa ultrapassar pelo fato que a persegue, antes assume-o: aceitando-o, recriando-o e conduzindo-o à mais alta dimensão de tragédia. Assim considerada, Biela é iniciando/iniciador de características muito próprias que a diferenciam, em grande medida, de outros iniciadores na obra de *Autran Dourado*. (LEPECKI, 1976, p. 62).

De fato, Biela, assim como *Uma vida em segredo*, obra na qual se insere, possui muitas características que as distingue das demais personagens e obras do mesmo autor. Esse fato, como já enunciado antes, é o diferencial desta novela e converge para a própria Biela que, em si, também é contraditória e diferente de tudo em seu universo.

A passividade de Biela ao chegar à casa dos primos e a negação em adequar-se aos novos costumes criam fatalidades externas que prejudicam a personagem. Ela inventa uma imagem de si mesma para os demais correspondente a de uma pessoa deselegante, sem personalidade, ignorante, desajeitada e assim por diante. Essa fatalidade, no entanto, é criada por uma natureza interna da personagem: “*integrar-se seria trair a terra de origem*” (LEPECKI, 1976, p. 63, grifos da autora). Não é que ela não consiga se adaptar e aprender a comportar-se da forma como esperam dela, é que de fato ela não quer essa mudança, e nisto reside a riqueza dessa personagem que subverte padrões para sustentar essa escolha até o fim. Ela não tinha desejo de mudar-se para a cidade, acaba, todavia, tornando-se vítima das circunstâncias. Por isso, ela busca constantemente pelo espaço perdido, evocando as memórias que tem da Fazenda do Fundão e, mais adiante, buscando um canto sossegado onde ninguém iria tentar interferir em suas idiossincrasias.

Esta contradição visível em Biela, em vários momentos já destacados acima, é explicada por Candido (1987), quando trata a respeito de personagem, em conformidade com a teoria das variedades do modo de ser. Segundo ele, uma personagem é fragmento, tendo em vista que ela é baseada em uma percepção do autor de semelhantes, mas que é apresentada em pequenas unidades que não dão

conta da psicologia complexa de um ser. Porém, um ser é tido como metafísico, ou seja, que não possui unidade nem integridade, é complexo, misterioso e imprevisível.

Este tipo de abordagem de “[...] mistérios dos seres que produzem condutas inesperadas” (CANDIDO, 1987, p. 57) sempre estiveram presentes na literatura universal mais ou menos consciente. Em Shakespeare, por exemplo, as personagens buscam retratar a complexidade das relações e da psicologia humana. No entanto, somente no século XIX é que surgiram escritores que tentavam desvendar de forma consciente o “[...] mistério psicológico dos seres, ou o mistério metafísico da própria existência” (CANDIDO, 1987, p. 57). Tal situação sofre alterações significativas. A partir do modernismo, por exemplo, passou-se então a questionar-se: O que/quem sou eu? Como percebo/descrevo a realidade?

Foi a partir do movimento modernista que a literatura começou a focar na percepção do *outro*. No Brasil este movimento foi pivô de profundas mudanças na literatura, que buscou desvincular-se da marca colonial, desligar-se do passado sem negá-lo mas ressignificando-o e criar uma literatura puramente brasileira. Esse momento tornou-se um marco, um divisor de águas. Bosi (2006, p. 435) afirma que o modernismo tem “[...] escavado os conflitos do homem em sociedade, cobrindo com seus contos e romances-de-personagem a gama de sentimentos que a vida moderna suscita no âmago da pessoa”.

Proust, Joyce, Kafka, Pirandello e Gide, entre outros, são citados por Candido como os que inspiraram a literatura moderna brasileira a seguir por esse viés. Ele conclui que nas obras em geral “[...] a dificuldade em descobrir a coerência e a unidade dos seres vem refletida, de maneira por vezes trágica, sob a forma de incomunicabilidade nas relações” (CANDIDO, 1987, p. 57).

Em *Uma vida em segredo* quase todos os conflitos são decorrentes do que chamamos de incomunicabilidade das relações. A sociedade, e por consequência a família de primo Conrado, estava organizada de tal forma que ninguém conseguia se comunicar de forma sincera com o outro: Biela não podia se expressar e era levada a se comportar da forma como esperavam que ela se comportasse. Constança não podia ser clara com o marido em suas aspirações e precisava empregar artimanhas para conseguir o que queria. Enfim, os vínculos eram vagos, imprecisos e a comunicação acontecia de forma parcial ou ludibriadora.

Quando um vínculo afetivo é esfacelado, a única ligação entre as personagens decorre do passado do qual não podem se libertar. É por isso que a família de Conrado não consegue se livrar do vínculo de parentesco com Biela nem mesmo renunciar ao convite de acolhê-la. Sucede um estranhamento entre a moça e os familiares. Pelo fato de estes não sentirem mais o apreço ou a esperança na presença de Biela, o resultado é o emudecimento. As relações tornam-se frias e cada um trata de se preocupar com seus próprios dramas íntimos, redundando numa relação cujo único objetivo são as aparências.

A respeito da incomunicabilidade nas relações, Candido (1987, p.57) afirma que na literatura isso é consequência da dificuldade em descobrir a coerência e a unidade dos seres, já que o mundo interior pode ser infinito.

Concorrem para isso, de modo direto ou indireto, certas concepções filosóficas e psicológicas voltadas para o desvendamento das aparências no homem e na sociedade, revolucionando o conceito de personalidade, tomada em si com relação ao seu meio. (CANDIDO, 1987, p. 57).

Dentro do romance, esta maneira insatisfatória, incompleta e fragmentária pela qual conhecemos nossos semelhantes é organizada pelo autor por meio de uma estrutura elaborada com simplificações que podem ser desde a “escolha de gestos, de frases, de objetos significativos, marcando a personagem para a identificação do leitor” (CANDIDO, 1987, p. 58). Assim, em *Uma vida em segredo*, Autran Dourado nos apresenta Biela por meio de seu modo de comer à mesa, destacando que ela “[...] se atrapalhava, enfiava o garfo quase todo na boca, a comida caía na toalha” (DOURADO, 2005, p. 37), pelo gosto por determinadas frutas: “as gabiobas, as uvaias, as umbaúbas, as grumixamas, as pitangas [...]” (DOURADO, 2005, p. 53), pelas frases repetitivas ditas por ela ou sobre ela, “Todo mundo achava prima Biela uma boa moça. Pena que seja assim tão mais sem jeito, diziam as mulheres” (DOURADO, 2005, p. 60), pela lembrança incessante da mãe e da Fazenda do Fundão, pelo sentimento de incompatibilidade com as pessoas e com o lugar onde vive. Essa combinação evocada nos variados contextos permite que o leitor forme uma ideia completa desse ser fictício e complexo que é Biela.

É por isso que, diferente da vida, em que nossa interpretação de cada indivíduo não pode ser fechada à unidade porque está condicionada ao tempo e as

condições de conduta das pessoas, no romance, o autor estabelece dentro da personagem uma linha de coerência fixa, que é limitada pelo começo e fim do texto. Candido (1987, p. 59) chama isso de “lógica da personagem”:

A força das grandes personagens vem do fato de que o sentimento que temos da sua complexidade é o máximo; mas isso, devido à unidade, à simplificação estrutural que o romancista lhe deu. Graças aos recursos de caracterização [...] o romancista é capaz de dar a impressão de um ser ilimitado, contraditório, infinito na sua riqueza; mas nós apreendemos, sobrevoamos essa riqueza, temos a personagem como um todo coeso ante a nossa imaginação [...]. Daí podemos dizer que a personagem é mais lógica, embora não mais simples, do que o ser vivo.

Ainda sobre o limite do conhecimento de um ser, Candido (1987), mais adiante em suas considerações, nos fala que somente podemos estabelecer um limite possível de conhecimento de uma pessoa quando ela morre. A morte é como o fim do romance, ela põe fim nos atos e pensamentos do indivíduo, permitindo-nos que elaboremos uma interpretação completa ou ao menos com mais lógica. É por isso que a arte é considerada, em casos extremos, como a única possibilidade de certeza porque ela é capaz de nos mostrar o “[...] domínio de conhecimentos absolutos” (CANDIDO, 1987, p. 64).

Os seres são por sua natureza, misteriosos, inesperados. Daí a psicologia moderna ter ampliado e investigado sistematicamente as noções de subconsciente e inconsciente, que explicaram o que há de insólito nas pessoas que reputamos conhecer, e no entanto nos surpreendem, como se uma outra pessoa entrasse nelas, invadindo inesperadamente a sua área de essência e existência. (CANDIDO, 1987, p. 56).

De acordo com Maria Stella Camargo (1973), em *Uma vida em segredo* há dois planos de narração, um que se concentra na protagonista e outro nos demais personagens, e estes dois planos se chocam durante toda a trama, e mesmo entre diferentes interações não forma uma comunicação satisfatória entre esses dois planos.

Biela cresceu tendo pouco contato com mundo. Seu pai, única pessoa que lhe fazia companhia, transformou-se em um homem maníaco e egoísta e, conseqüentemente, converteu-se numa pessoa fechada. Na passagem da narrativa destacada abaixo, Conrado lembrava-se de quando ia visitá-los na fazenda:

Prima Biela só o cumprimentou porque o primo Juvêncio disse vem cá dar bom dia pro primo. Ela o cumprimentou arisca meio de longe, estendendo-lhe as pontas dos dedos, os olhos no chão. Depois saiu ligeira para os fundos da casa, não apareceu mais. (DOURADO, 2005, p. 22)

E esta lembrança, este conhecimento a respeito de Biela, fazia-o relutar em trazê-la para sua casa: “[...] não ia dar certo, Biela não tinha com certeza nem cartilha nem Trajano, nem educação direito [...]. E já era moça velha pra aprender” (DOURADO, 2005, p. 22). A vida de Biela na cidade também se divide em duas partes. A primeira é a tentativa de adequar-se aos hábitos da nova família, a segunda é quando volta a seus hábitos antigos e renuncia às imposições que iam contra sua natureza.

Inicialmente, quando foi morar com os primos, Biela sentia-se estranha e preferia manter-se calada apenas respondendo de forma simples e curta o que lhe perguntavam. Longe de grupos, Biela até se abria com sua prima Constança, porém se sentia muito mais à vontade ao lado da “gente da cozinha”, pois com eles se tranquilizava e podia falar sem medo que lhe medissem cada palavra. Além do mais, eles conversavam sobre coisas comuns que ela conseguia entender. De acordo com Fábio Lucas (1972), no universo de Autran Dourado:

As personagens irão sentir-se desarmadas e impotentes diante das forças que impulsionam um mecanismo irreversível. A máquina do mundo leva a todas elas ao extremo do estado de necessidade. Colhidas pela engrenagem, deixam a aparência – cobertura frágil e quebradiça – ser triturada no vórtice, de que emergirão outras, modificadas, renascidas, ampliadas. (LUCAS, 1972, p. 24).

Dentro da nova realidade citadina, Biela, que pertencia à realidade rural do Fundão, tem certa consciência de que não vai conseguir sair inteira sem antes passar por um processo de resignificação, cujo resultado vai ser a de deixar de se importar com os outros, voltando-se para seu interior no qual seu verdadeiro ser reside.

Isto se revela na narrativa quando, depois de sua decisão de voltar a usar os velhos vestidos, a incomunicabilidade de Biela com a família torna-se regra. Ela não dirigia mais a palavra aos seus familiares, e eles deixaram aos poucos de se importar com ela também a ponto de *mal notarem a presença* da prima. Mazília, que era a única que se comunicava com ela, casou-se e mudou-se para longe. Com isso, a vida de Biela passou a ser marcada pela solidão. Este isolamento e falta de

carinho a levam a ter uma vida triste. Um dos fatos que ilustra a existência melancólica da personagem relaciona-se à sua ida a todos os enterros na cidade como uma forma de dar o apoio a outros como compensação do suporte que lhe faltava. Esse novo hábito mostrava também que ela própria já havia desistido da realidade.

A família do primo que a acolheu é a mesma que a marginaliza, visto que a personalidade de Biela se sobrepõe à persona que queriam dela e que ela até tentou encarnar. De acordo com Camargo (1973), “[a] família de Conrado segue o esquema típico das famílias burguesas, comunicando-se através de um discurso sem criatividade, que silencia as características individuais para refletir a coesão do todo social repressivo” (CAMARGO, 1973, p. 49). A trama de *Uma vida em segredo* é permeada por essas comunicações segmentadas e conflitos internos. Biela percorre um caminho que a leva da vida à morte em sentido literal e figurado e também ao inverso, da morte à vida, na medida em que conquista em ritos as iniciações para avançar em seu caminho. Cada descida pressupõe uma subida: “De cada vez que ela se oculta/reaparece, readquire forças para continuar dentro da conduta que traçou para si mesma” (LEPECKI, 1976, p. 64).

Procuramos, nesse capítulo, além de comentar sobre a importância da personagem do romance e a inserção de Biela como protagonista de *Uma vida em segredo*, demonstrar como seu papel está dividido em duas partes: a persona e a personalidade. A persona, tida na psicologia de Carl Jung como uma máscara que a pessoa usa para se comunicar com o mundo, mas que em sua essência é falsa, e a personalidade como o conjunto de características psicológicas assumidas por um indivíduo que determina sua diferenciação dos demais, sua identidade.

A persona que Biela tenta encarnar na primeira metade da narrativa nem sequer é formada por ela. Resulta das expectativas que pairam sobre ela e sua posição social (que será analisada mais adiante). É por isso que, ao se ver angustiada no fracasso de buscar inserir-se, Biela decide, em um ato simbólico, rasgar suas roupas, como se estivesse se despindo dessa persona que tanto lhe impõem e veste-se novamente com sua real personalidade, esta sim que define seu ser.

3. A REPRESENTAÇÃO DO FEMININO NA LITERATURA

Neste capítulo, vamos apresentar algumas considerações sobre a condição feminina na sociedade e na literatura que vão servir de embasamento para a posterior análise da condição feminina de Biela de *Uma vida em segredo*. Este capítulo se fundamenta, em especial, na observação de que nossa sociedade está baseada em conceitos acerca da mulher que permanecem apesar de mudanças circunstanciais e, por conseguinte, detectamos que velhas estruturas que desmerecem o papel da mulher seguem ainda arraigadas na sociedade moderna.

3.1 Algumas considerações gerais

Não é novo o estudo sobre como a constituição de uma sociedade patriarcalista formulada com uma dominação masculina consequentemente rechaça as mulheres a uma posição social inferior. Os primeiros olhares da literatura para esse tema, da forma como o compreendemos hoje, parecem ter se originado no século XIX, com romances protagonizados e/ou escritos por mulheres, o que era um fato surpreendentemente novo. Quando uma mulher publicou um romance que se tornou de fato relevante, como é o caso de Jane Austen de *Orgulho e preconceito* (1813), por exemplo, houve polêmica e, ao mesmo tempo, era dada a largada para o olhar relacionado a este tema que ficou conhecido como *feminismo*: a revolução do sexo frágil.

Um livro muito controverso, que dividiu opiniões, foi *Madame Bovary* (1856) de Gustave Flaubert. A representação de uma mulher branca, de classe média, privilegiada, porém adúltera, parecia ferir a moral burguesa. O tema em voga era a saga de mulheres que, por infelicidade ou mero descontentamento, tomavam decisões moralmente questionáveis. Elas, porém, atendendo à moral da época, sempre deviam ser punidas no desfecho do romance. O fim da saga destas protagonistas em geral terminava com a morte, não sem antes verem o colapso de suas vidas.

Com o surgimento das vanguardas e posterior revolução modernista, novos olhares foram lançados ao tema. Estava começando a se ler mais literatura feminina, ou seja, a produção literária escrita por mulheres. Virginia Woolf

desenvolveu um grande papel nisso ao escrever obras que feriam a moral vitoriana denunciando a angústia feminina frente à opressão masculina.

Ao olhar para esse processo, é fácil perceber que a mudança precisou ser muito lenta. Afinal, a raiz machista estava solidificada, e para as pessoas isso era considerado normal. A mudança na literatura acompanhou, é claro, as transformações sociais. Acompanhou a revolução industrial e todas suas consequências. Viu as mulheres lutarem para conseguir direito ao estudo, direito à informação, direito à opinião, direito ao voto, direito de livre expressão, e em alguns lugares até mesmo o direito de ir e vir.

O ponto mais marcante nessa guerra de sexos esteve sempre no confronto homem e mulher. Durante muito tempo, a mulher foi considerada inferior ao homem tanto biológica como mentalmente. Tal pensamento era defendido até pela ciência, que era majoritariamente representada por homens privilegiados que defendiam com fortes argumentos baseados em falsos dados que a mulher não tinha a mesma capacidade intelectual e física que o homem. Por isso, a sociedade foi estruturada por direitos que permitiam, por exemplo, que um homem pudesse cometer qualquer delito: desde um adultério até um assassinato e, muitas vezes, ficar impune, enquanto uma mulher não podia sequer opinar. Fazendo um rápido retorno ao romance de Flaubert acima aludido, o ponto crucial que regia a vida de Emma Bovary não era ser adúltera e sim pelo fato de ela ser mulher. Por isso, deveria se comportar em conformidade com as regras ditadas pelo mundo masculino. Imoralidades eram intoleráveis para esse sexo numa típica visão machista, patriarcal e hipócrita.

A historiadora Mary Del Priore expõe tais acontecimentos em solo nacional em seu livro *Histórias Íntimas* (2011). Segundo ela, enquanto a traição masculina era tida como uma situação normal, um mal necessário, ato semelhante feito por uma mulher era considerado inconcebível. Casamento era uma convenção controlada de homem para homem, um pacto entre o pai e o sogro, entre o pai e o futuro marido. A mulher, nesse panorama desalentador, era objeto do homem e representação do mal:

O corpo da mulher era diabolizado. Seu útero, visto como um mal. Suas secreções e seus pelos, usados em feitiços. Seu prazer, ignorado pela medicina, por muitos homens e até por muitas mulheres. Para as que quisessem as bênçãos do sacramento do matrimônio, a virgindade era

obrigatória. A tradição, dotes, heranças e bens assim obrigavam. Adultério feminino? *Passível de ser punido com a morte. Afinal, os homens sentiam-se obrigados a lavar sua honra em sangue.* O poder masculino dentro do casamento era total. (DEL PRIORE, 2011, p. 45, grifos nossos).

A submissão feminina nos séculos XVIII e XIX foi elevada ao extremo e tornou-se irracional por conta da violência e da brutalidade a que as mulheres eram submetidas. Até seu espaço de domínio, o lar, foi-lhes tirado, não restando nenhum espaço para terem voz. As regras sociais beiravam o ridículo. Todas as instituições – incluindo-se entre elas a igreja – sustentavam a inferioridade feminina.

Como forma de escapar às arbitrariedades de um universo predominantemente voltado aos homens, muitas mulheres lutaram para conseguir igualdade judicial e política. A consequência disto, na atualidade, é evidente: as mulheres estão definitivamente dentro do mercado de trabalho, conseguem ingressar no ensino superior e, no caso brasileiro, até suplantam em quantidade os ingressantes do sexo masculino, administram bens registrados em seu nome, votam, dirigem.

Ainda assim as disputas das mulheres por um lugar ao sol trouxeram, nalgumas situações, consequências ainda mais complexas para elas. Muitas pensavam que se conseguissem sair do lar e ganhar a rua, o mercado de trabalho e conquistar seu direito em meio aos homens, estariam mais livres. Porém, pelo contrário, o ingresso no mercado de trabalho levou-as a uma jornada dupla ou tripla. Sua força de trabalho passou a ser dividida entre trabalhar fora, cuidar dos serviços domésticos e dos filhos, e tal situação tornou-se quase trágica para muitas, visto que tiveram que lidar sozinhas com a sobrecarga de atividades. Isso porque a lógica patriarcal continuou impregnada no sistema e ideologicamente na visão dos indivíduos, o que contribuiu para que essa mudança fosse rasa e superficial.

Ainda assim, apesar de nem todas as mudanças parecerem favoráveis às mulheres, suas conquistas estão dia a dia ganhando corpo. Faz pouco que mulheres começaram a aparecer em altos cargos e é cada vez mais frequente vermos notícias do tipo: primeira presidente da história, primeira vencedora mulher etc. O que, talvez, é muito mal compreendido nessa luta é que as mulheres nunca desejaram se tornar homens. Apenas almejavam ter as mesmas oportunidades que eles. Entretanto, não é raro vermos mulheres empoderadas que não passam de grandes propagadoras do machismo cultural. A luta feminista em tese não queria que as

mulheres ultrapassassem a dominação masculina para que em algum momento se tornasse a dominação feminina. Por outro lado, mulheres seguem não alcançando o poder e são, mesmo que de forma velada, rebaixadas, impedidas de ascender socialmente, mesmo depois de tanta mudança. O que aconteceu é que houve modificações e avanços, todavia, para um expressivo número de mulheres, as condições continuam sendo aviltantes como nos séculos passados.

Dentro desse viés, esta pesquisa pretende discutir a colaboração de *Uma vida em segredo* para o entendimento destas questões estabelecidas dentro de uma sociedade de classes marcada ainda por valores caros à ordem patriarcal. O enredo desta obra ocorre mais ou menos no começo do século XX, em uma cidadezinha inominada do interior de Minas Gerais, onde se preservou por mais tempo a cultura do patriarcado. Ali surge a contraditória personagem de Biela, que se sente incompatível com o sistema social pré-estabelecido da cidade e nega-se a se adaptar, rejeitando vestidos caros, o luxo, o casamento e demais atitudes que eram considerados indispensáveis para uma dama de sua classe. Por isso, sua feminilidade é questionada, sua voz é inibida, e por falta de um poder legitimado, ela acaba se identificando por uma espécie de servilismo feito por escolha própria. Na família em que vive, sua figura acaba causando incômodo e vergonha, entretanto sua presença polêmica causa um abalo no centro de poder essencialmente masculino da época.

Essas controvérsias são explicadas por alguns pesquisadores que trazemos a seguir. Nossa questão não é explicar o feminismo e sim trazer um panorama da situação da mulher numa sociedade que se moderniza fazendo especial homologia com sua representação na literatura. Em suma, queremos mostrar como a literatura representa alguns cacoetes patriarcalistas em *Uma vida em segredo*, em especial como se dá a inserção de Biela neste cenário.

3.2 A permanência e a mudança

Para início de conversa, trazemos algumas contribuições do sociólogo francês Pierre Bourdieu. Em seu livro *A dominação masculina* (2012), publicado em 1998, Bourdieu procura investigar a dimensão simbólica da dominação masculina. Isso se refere à dimensão que corresponde à nossa estrutura de pensamentos, que está tão

enraizada em nossa mente, plantada de forma tão sutil que pode nos parecer natural, e por isso sua investigação é deixada de lado. Bourdieu, basicamente, investiga como a dominação masculina permanece na nossa sociedade em forma de violência simbólica, muitas vezes imperceptível. Para ele, a dominação masculina está sedimentada em nossas mentes, já faz parte da forma como concebemos o mundo, mas ela tem uma origem e, é claro, precisamos investigá-la.

A gravidade da violência simbólica é que ela acaba por legitimar a violência física. Por exemplo, por muito tempo agredir fisicamente a esposa foi considerado um comportamento aceito pela sociedade. Atualmente, embora tenha sido muito combatido, agressões continuam ocorrendo e muitas vezes estes atos são justificados pela violência simbólica, que psicologicamente faz homens e mulheres acreditarem que há uma hierarquia de gênero e, por isso, a mulher precisa ser submissa ao homem.

Bourdieu estudou na Argélia, ali se dedicou ao estudo da sociedade cabila, na qual prepondera a dominação masculina. Ele diz que esta sociedade se fundamenta no androcentrismo, ou seja, o masculino é tomado como perspectiva, modelo, medida para todas as coisas. Tendo por base o estudo dos habitantes de Cabília e estendendo a compreensão desta ordem social para a sociedade ocidental, ele passa a mapear historicamente desde a origem até os dias atuais os comportamentos sociais que nos parecem comuns, naturais. Assim, de acordo com Bourdieu, o grande problema da dominação masculina estar dentro das nossas concepções de pensamento é que a violência contra as mulheres, simbólica ou não, muitas vezes não é contestada até mesmo pelas próprias mulheres, que acabam presumindo que o que ocorre é natural quando na verdade não o é, porque existe um princípio.

Por conta das inúmeras mudanças ocorridas na sociedade nos últimos séculos, as origens do que somos hoje estão em maioria esquecidas, perdidas em algum lugar no tempo. A origem se perdeu, mas a forma não, ela continua. Bourdieu se perguntou então o porquê de estruturarmos nosso pensamento de forma androcêntrica. Ele chegou à conclusão de que, em princípio, nos organizamos como sociedade de forma binária, dicotômica, através de um binômio de opostos, ou seja, dicotomias. Frio-quente, cheio-vazio, dia-noite, práticas e rituais se dão por meio de

dicotomias. Por conseguinte, a forma como concebemos o mundo é dicotômica conforme os estudos de Bourdieu.

Nessa categoria entra o masculino-feminino. Se levarmos em consideração que a dicotomia estabelece a oposição entre dois conceitos, o par apresentado passa a ser assim considerado: masculino como *positivo* e feminino como *negativo*, um em oposição ao outro. Se o frio é a falta de calor, escuro é falta de luz, morte é falta de vida, o feminino desde o princípio era concebido como uma falta em relação ao masculino, “[...] a mulher estando constituída como uma entidade negativa, definida apenas por falta, suas virtudes mesmas só podem se afirmar em uma dupla negação, como vício negado ou superado, ou como mal menor” (BOURDIEU, 2012, p. 37).

E isso reverbera na construção do papel social da mulher. As meninas são criadas dentro de limites que não são dados aos meninos. Até mesmo suas roupas são pensadas com ideal de colocar o corpo da mulher em ordem. Uma menina que usa saia não consegue estar tão livre quanto um menino de *shorts*.

Como se a feminilidade se medisse pela arte de ‘se fazer pequena’ (o feminino, em berbere, vem sempre em diminutivo), mantendo as mulheres encerradas em uma espécie de *cercos invisíveis* [...] limitando o território deixado aos movimentos e aos deslocamentos de seu corpo — enquanto os homens tomam maior lugar com seu corpo, sobretudo em lugares públicos. [...] sem precisar de nada para prescrever ou proibir explicitamente (‘minha mãe nunca me disse para não ficar de pernas abertas’): ora com algo que limita de certo modo os movimentos, como os saltos altos ou a bolsa que ocupa permanentemente as mãos, e sobretudo a saia que impede ou desencoraja alguns tipos de atividades (a corrida, algumas formas de se sentar etc.); ora só as permitindo à custa de precauções constantes. (BOURDIEU, 2012, p. 39, grifos do autor).

Dessa forma, as mulheres acabam sendo limitadas no espaço até mesmo pela maneira como são ensinadas a sentar-se, de maneira retraída, curva, de modo a ocupar menos espaço. Quando, por exemplo, uma mulher é assediada na rua, ela passa a entender que ali não é seu lugar e passa a habitar mais o espaço interno, privado: a casa. Isso irá repercutir em todos os âmbitos da sociedade, e a mulher será simbolizada sempre como um ser pequeno, dócil, amável.

Até mesmo algumas cores estabelecem a dicotomia masculino-feminino. Por exemplo, enquanto a cor da mulher é o rosa, que simboliza a frivolidade, a sutileza, as emoções etc., em contrapartida, o azul representa a cor do homem, denotando a racionalidade, a frieza. No trabalho, posições de prestígio normalmente são ligadas

a homens, enquanto as mais subalternas são constantemente relacionadas às mulheres. Vejamos, por exemplo, os seguintes pares: médico-enfermeira, diretor-professora, advogado-secretária etc. A disposição hierárquica entre uma e outra atividade corrobora a desvalorização da mulher. No trabalho, a mulher é simbolizada com menos seriedade e, por isso, ela será vista com menos seriedade. Em uma reunião de trabalho, por exemplo, será normal ver uma mulher lutando para se expressar, porque ninguém (homens e mesmo mulheres) a leva a sério facilmente.

Homens desprezam mulheres de forma, muitas vezes, inconsciente quando desviam um assunto sério em um diálogo para elogiar algo que remeta à aparência, corpo ou personalidade da mulher. Homens tratam mulheres de forma íntima, carinhosa como uma forma de dominação. No mercado de trabalho, uma mulher que é chamada pelo chefe de querida, docinho ou anjo, por exemplo, não está sendo levada a sério profissionalmente.

A força da ordem masculina se evidencia no fato de que ela dispensa justificção: a visão androcêntrica impõe-se como neutra e não tem necessidade de se enunciar em discursos que visem a legitimá-la. A ordem social funciona como uma imensa máquina simbólica que tende a ratificar a dominação masculina sobre a qual se alicerça: é a divisão social do trabalho, distribuição bastante estrita das atividades atribuídas a cada um dos dois sexos, de seu local, seu momento, seus instrumentos; é a estrutura do espaço, opondo o lugar de assembleia ou de mercado, reservados aos homens, e a casa, reservada às mulheres; ou, no interior desta, entre a parte masculina, com o salão, e a parte feminina, com o estábulo, a água e os vegetais; é a estrutura do tempo, a jornada, o ano agrário, ou o ciclo de vida, com momentos de ruptura, masculinos, e longos períodos de gestação, femininos. (BOURDIEU, 2012, p. 18).

As mulheres estão sujeitas a este sistema, pois reconhecem estes símbolos e aceitam a submissão. Nesta sociedade androcêntrica, as mulheres preferem, para um relacionamento, em geral, homens mais velhos, mais altos e mais bem-sucedidos que elas. Para um bom número de mulheres, estar com um homem que esteja em um “padrão” abaixo delas é algo como uma humilhação. Isso ocorre porque:

[...] as próprias mulheres aplicam a toda a realidade e, particularmente, às relações de poder em que se veem envolvidas esquemas de pensamento que são produto da incorporação dessas relações de poder e que se expressam nas oposições fundantes da ordem simbólica. (BOURDIEU, 2012, p. 45).

Bourdieu salienta, ainda, que o homem, a masculinidade, constitui uma espécie de nobreza. Há trabalhos que são reconhecidamente femininos: lavar a louça, lavar a roupa, cozinhar. Porém, quando um homem faz um trabalho considerado “feminino”, ele automaticamente é enobrecido. Um homem que cozinha é um *chef*, um homem que costura é um estilista, um homem que ensina é um mestre e assim por diante. Em contrapartida, a cozinha é tida como o habitat da mulher, costura é considerada frequentemente como atividade feminina, o universo da escola é composto quase que totalmente por um público feminino. Hoje em dia, mulher também se torna *chef*, estilista e mestre, mas, ainda assim, se olharmos para os nomes mais bem-sucedidos, não veremos muitas mulheres na lista.

Bourdieu classifica que o masculino, nessa organização androcêntrica, torna-se dominante e é colocado na posição universal, enquanto o que não é masculino é não-dominante e torna-se particular. Homens são educados para serem líderes, competentes, hábeis e por isso se destacam no mercado de trabalho. Quando uma mulher adquire uma dessas características, ela perde a sua feminilidade. A isto se soma o fato de a feminilidade ser vista como incompetência.

É característico dos dominantes estarem prontos a fazer reconhecer sua maneira de ser particular como universal. A definição de excelência está, em todos os aspectos, carregada de implicações masculinas, que têm a particularidade de não se mostrarem como tais. A definição de um cargo, sobretudo de autoridade, inclui todo tipo de capacitações e aptidões sexualmente conotadas: se tantas posições dificilmente são ocupadas por mulheres é porque elas são talhadas sob medida para homens cuja virilidade mesma se construiu como oposta às mulheres tais como elas são hoje. Para chegar realmente a conseguir uma posição, uma mulher teria que possuir não só o que é explicitamente exigido pela descrição do cargo, como também todo um conjunto de atributos que os ocupantes masculinos atribuem usualmente ao cargo, uma estatura física, uma voz ou aptidões como a agressividade, a segurança, a ‘distância em relação ao papel’, a autoridade dita natural etc., para as quais os homens foram preparados e treinados tacitamente enquanto homens. (BOURDIEU, 2012, p. 78).

Bourdieu ainda diz que trabalhar com esses pressupostos é difícil porque estamos usando o símbolo para entender o significado, ou seja, estamos pensando sobre o pensamento. Por isso, é difícil separar o que foi fabricado historicamente do que é natural e biológico. Ainda assim, tendo em vista os indícios, não podemos negar essa construção histórica da violência simbólica.

Ao tomar ‘simbólico’ em um de seus sentidos mais correntes, supõe-se, por vezes, que enfatizar a violência simbólica é minimizar o papel da violência

física e (fazer) esquecer, que há mulheres espancadas, violentadas, exploradas, ou, o que é ainda pior, tentar desculpar os homens por essa forma de violência. O que não é, obviamente, o caso. Ao se entender 'simbólico' como o oposto de real, de efetivo, a suposição é de que a violência simbólica seria uma violência meramente 'espiritual' e, indiscutivelmente, sem efeitos reais. É esta distinção simplista, característica de um materialismo primário, que a teoria materialista da economia de bens simbólicos, em cuja elaboração eu venho há muitos anos trabalhando, visa a destruir, fazendo ver, na teoria, a objetividade da experiência subjetiva das relações de dominação. (BOURDIEU, 2012, p. 46).

Bem antes de Bourdieu lançar *A dominação masculina*, Simone de Beauvoir, em 1949, publicava pela primeira vez os escritos de *O segundo sexo*, que se tornou de imediato uma das obras mais importantes do movimento feminista. *O segundo sexo* é dividido em dois volumes, bem densos. No primeiro volume, cujo subtítulo é "Fatos e mitos" (1970), o objetivo da autora é desmistificar os fatos ou pressupostos que estão relacionados à essência feminina. Nenhuma consegue justificar porque as mulheres se encontram em situações de subordinação ao homem. No segundo, que tem "A experiência vivida" (1967) como subtítulo, Beauvoir demonstra as vivências das mulheres, como construíram sua existência a partir do que lhe foi dado.

Primeiramente é importante salientar que Beauvoir seguia a linha filosófica do existencialismo. Este pressupunha que não existe essência para nada, as coisas estão e não são. Tudo é o momento, um processo. O existencialismo se desenvolve principalmente nas ideias de Jean-Paul Sartre, companheiro de Beauvoir, que diz que a existência precede a essência. Isso significa dizer que, conforme manifestamos nossa existência, formamos uma essência e não o contrário. O homem se cria o tempo todo. Depois que se cria é que se forma uma essência. Este raciocínio está presente numa de suas famosas sínteses: "Ninguém nasce mulher, torna-se mulher" (BEAUVOIR, 1967, p. 9).

No primeiro volume, Beauvoir começa explicando sobre a misoginia presente no pensamento de Aristóteles que dizia que o princípio bom era masculino e o princípio mau era feminino. Ela questiona alguns tipos de pensamentos: a biologia, a psicanálise e o materialismo, passando por vários pensadores e questionando suas teses. Ela mostra que a formação do pensamento androcêntrico tem sua origem em tempos remotos. Beauvoir não nega a existência de uma natureza feminina, mas ela explica que essa diferença biológica não é suficiente para justificar a causa da subordinação feminina e de a mulher permanecer na imanência, presa na vida

privada. Ela exemplifica como as teses antigas sobre a função do feminino na natureza hoje se mostram controversas. Por exemplo, por muito tempo, acreditava-se que o papel da mulher na reprodução era apenas portar e alimentar o princípio vivo ativo e perfeitamente constituído deixado pelo homem em seu útero, tornando o pai o único criador.

É interessante notar que hoje a ciência já comprovou que o princípio reprodutivo da grande maioria das espécies, de mamíferos principalmente, ocorre por cooperação e nenhum dos gametas – nem o do homem, nem o da mulher – tem privilégio nesse encontro:

Ambos sacrificam sua individualidade, absorvendo o ovo a totalidade de sua substância. Há portanto dois preconceitos muito comuns que – pelo menos nesse nível biológico fundamental – se evidenciam falsos: o primeiro é o da passividade da fêmea; a fêmea viva não se acha encerrada em nenhum dos dois gametas: desprende-se do encontro deles. O núcleo do óvulo é um princípio vital exatamente simétrico ao do espermatozoide. O segundo preconceito contradiz o primeiro, o que não impede que muitas vezes coexistam: o de que a permanência da espécie é assegurada pela fêmea, tendo o princípio masculino uma existência explosiva e fugaz. (BEAUVOIR, 1970, p. 32).

Se os princípios biológicos definissem os papéis dos sexos na sociedade e a verdade é que biologicamente é impossível ocorrer a reprodução sem cooperação mútua, então por que na sociedade haveria de ser diferente? A verdade é que “[q]uanto ao papel respectivo dos dois sexos, trata-se de um ponto acerca do qual as opiniões variaram muito. Foram, a princípio, desprovidas de fundamento científico, refletiam unicamente mitos sociais” (BEAUVOIR, 1970, p. 29). E mesmo depois do avanço técnico científico da medicina, as crenças continuaram por dominar o pensamento popular por muito tempo.

Sobre esta questão biológica, Michelle Perrot também se detém em seus escritos. Em *Minha história das mulheres* (2007), esta historiadora francesa é perspicaz ao evidenciar que a ciência médica contribuiu para que os mitos sociais se perpetuassem e o papel social da mulher se mantivesse por muitos séculos em ser responsável pela reprodução, dar prazer ao homem, cuidar do lar, do marido e dos filhos.

Da mesma forma, em *História das mulheres no Brasil* (2004), Del Priore também salienta como a medicina europeia, em especial de Portugal, afirmava que as mulheres eram definidas por seu destino biologicamente inferior:

A medicina traduzia então as suas poucas descobertas sobre a natureza feminina em juízos fortemente misóginos e desconfiados em relação as funções do corpo da mulher. Na tentativa de isolar os fins aos quais a natureza feminina deveria obedecer, os médicos reforçavam tão somente a ideia de que o estatuto biológico da mulher (parir e procriar) estaria ligado a um outro, moral e metafísico: ser mãe, frágil e submissa, ter bons sentimentos etc. (DEL PRIORE, 2004, p. 83).

No que concerne ao ponto de vista psicanalítico, Beauvoir analisa o discurso de Freud, e novamente ela não o nega. Porém observa que, além de ser um discurso masculino que tenta compreender a mulher, é também um discurso dependente do contexto histórico, ou seja, se de fato existe um complexo de inferioridade feminino em relação aos homens, isso só ocorre porque as mulheres se encontram presas dentro de um contexto que valoriza muito mais a virilidade do que a feminilidade. Por conseguinte, ela tece várias críticas à teoria psicanalítica salientando que esta depende de um contexto histórico, afirmando no segundo volume que:

Se desde a primeira infância a menina fosse educada com as mesmas exigências, as mesmas honras, as mesmas severidades e as mesmas licenças que seus irmãos, participando dos mesmos estudos, dos mesmos jogos, prometida a um mesmo futuro, cercada de mulheres e de homens que se lhe afigurassem iguais sem equívoco, o sentido do 'complexo de castração' e do 'complexo de Édipo' seria profundamente modificado. (BEAUVOIR, 1967, p. 494-495).

Na terceira parte, Beauvoir passa a questionar Engels. Para ela, assim como Freud parte de um monismo psicanalítico, ou seja, uma visão de mundo somente masculina, Engels parte de um monismo econômico, porque ele considera que a situação da mulher se deve somente à condição econômica. Para a autora, a relação entre homens e mulheres independe da economia e inclusive a supera, está fora muitas vezes dessa economia.

A exposição de Engels permanece, portanto, superficial e as verdades que descobre parecem-nos contingentes. É que é impossível aprofundá-las sem sair fora do materialismo histórico. Este não pode fornecer soluções para os problemas que indicamos, porque tais problemas interessam o homem na sua totalidade e não essa abstração que se denomina *homo oeconomicus*. (BEAUVOIR, 1970, p. 76, grifo da autora).

Depois destas controvérsias, a autora busca definir o que é a feminilidade, o que é ser mulher? De acordo com Beauvoir, ser mulher é uma categoria assim como ser homem, mas na sociedade machista não existem duas categorias A e B por exemplo: existe a categoria A e a categoria não-A ou A negativo. E novamente, assim como Bourdieu também o afirma, ser mulher significa ser um não-homem. Além disso, os homens também são a categoria neutra, pois quando nos referimos aos seres humanos em português, por exemplo, podemos nos referir a eles apenas como *o homem*. Ninguém usa *mulher* para se referir à categoria seres humanos, mas sim para se referir à singularidade na categoria de humanos, singularidade essa que os homens não ocupam. Dessa forma, homem, novamente, é visto como sujeito, completo e mulher como objeto, fragmento.

Quando buscamos a mulher na filosofia, sociologia e, também, na literatura, muitas vezes a encontramos categorizada como o não-outro, não-eu. Isto também acontece com minorias, negros, proletários. No entanto, nestas categorias, há uma reciprocidade porque não há uma distinção de eu e outro. Negros, proletários, judeus, não se enxergam como outro. Mas as mulheres sim. Elas próprias se enxergam como outro.

Os proletários dizem "nós". Os negros também. Apresentando-se como sujeitos, eles transformam em "outros" os burgueses, os brancos. As mulheres — salvo em certos congressos que permanecem manifestações abstratas — não dizem "nós". Os homens dizem "as mulheres" e elas usam essas palavras para se designarem a si mesmas: mas não se põem autenticamente como Sujeito. Os proletários fizeram a revolução na Rússia, os negros no Haiti, os indo-chineses bateram-se na Indo-China: a ação das mulheres nunca passou de uma agitação simbólica; só ganharam o que os homens concordaram em lhes conceder; elas nada tomaram; elas receberam. (BEAUVOIR, 1970, p. 13).

Isto ocorre porque as mulheres não possuem meios concretos de união. As mulheres estão dispersas entre os homens e não há um laço que as conecte como unidade. As mulheres também não têm história, não tem um começo (afirmação essa que Perrot retoma em seus escritos). Além disso, Beauvoir afirma que é confortável ser o outro, pois é um caminho fácil, um caminho sem angústia e, por isso, muitas mulheres aceitam o papel de outro.

Por que o mundo sempre pertenceu aos homens? As justificativas são muitas, mas nenhuma é totalmente válida. O que parece ter se originado no mito bíblico de Eva, nos primórdios dos tempos, perpetuou-se por toda a história construindo uma

humanidade androcêntrica. Os homens construíram o mundo de acordo com sua perspectiva e por isso criou seu lugar como sujeito. Mesmo que houvesse comunidades onde havia uma mulher-chefe, uma rainha, tal circunstância não significou que as mulheres tivessem soberania nesse grupo. Afinal, como reforça Beauvoir, “[o] lugar da mulher na sociedade é sempre *e/les* que estabelecem” (1970, p. 98, grifo nosso). Consequentemente, em nenhuma época, a mulher impôs sua própria lei.

Assim, o triunfo do patriarcado não foi nem um acaso nem o resultado de uma revolução violenta. Desde a origem da humanidade, o privilégio biológico permitiu aos homens afirmarem-se sozinhos como sujeitos soberanos. Eles nunca abdicaram o privilégio; alienaram parcialmente sua existência na Natureza e na Mulher, mas reconquistaram-na a seguir. Condenada a desempenhar o papel do Outro, a mulher estava também condenada a possuir apenas uma força precária: escrava ou ídolo, nunca é ela que escolhe seu destino. (BEAUVOIR, 1970, p. 97).

Beauvoir conclui salientando que não defende a ideia de que as mulheres são inferiores ou superiores. Se há uma justificativa para as mulheres serem inferiores é porque foram construídas socialmente de forma inferior. A mulher se constrói de maneira inferior porque não consegue transcender o machismo. Os direitos, o trabalho, não libertaram a mulheres, mas a aprisionaram ainda mais. Então o que é necessário fazer? Para que as forças masculinas e femininas se equilibrem no coletivo, seria preciso modificar a estrutura do mundo. Transformar a mulher em sujeito para assim ela deixar de ser o outro. Isso não significa, é claro, objetificar o homem e transformá-lo em outro, mas pelo contrário fazer do homem um sujeito e a mulher um sujeito também, um sujeito diferente, mas um sujeito.

Para isso ocorrer, todavia, vai ser necessário reconstruir a história das mulheres, como já vem sendo feito. Além disso, há que romper os preconceitos e estereótipos impregnados na feminilidade. Há que pôr mulheres em espaços dominados por homens e dar a elas vez e voz.

Perrot (2007) retoma as ideias de Beauvoir e acrescenta de forma sensível algumas perspectivas sobre o papel da mulher e a luta pelo reconhecimento desse papel tanto no lar como na sociedade. Além de explanar sobre o que já foi dito nesse capítulo, Perrot acrescenta dados interessantes como o da educação das mulheres. Ela começa indicando que o acesso à escrita foi tardio. A autora diz ainda que é difícil falar sobre história das mulheres porque parece que elas foram deixadas

de fora dos registros históricos por simplesmente serem consideradas desimportantes juntamente com uma vasta massa de pessoas pobres, negras, indígenas, analfabetas, que foi marginalizada por sua “insignificância”. As fontes que falam sobre as mulheres são dissimétricas e carentes de informações mais precisas: “As mulheres são imaginadas, representadas, em vez de serem descritas ou contadas” (PERROT, 2007, p. 17). A mulher foi silenciada. Seu papel foi subestimado, sua visibilidade reduzida à invisibilidade:

No começo de *Tristes tropiques*, Claude Lévi-Strauss descreve uma aldeia depois da partida dos homens para caçar: não havia mais ninguém, diz ele, exceto as mulheres e as crianças. Porque são pouco vistas, pouco se fala delas. E esta é uma segunda razão de silêncio: *o silêncio das fontes*. As mulheres deixam poucos vestígios diretos, escritos ou materiais. Seu acesso à escrita foi tardio. Suas produções domésticas são rapidamente consumidas, ou mais facilmente dispersas. São elas mesmas que destroem, apagam esses vestígios porque os julgam sem interesse. Afinal, elas são apenas mulheres, cuja vida não conta muito. Existe até um pudor feminino que se estende à memória. Uma desvalorização das mulheres por si mesmas. Um silêncio consubstancial à noção de honra. (PERROT, 2007, p. 17).

Para a historiadora francesa, a história das mulheres teve início somente em 1960 na Grã-Bretanha e nos Estados Unidos e cerca de uma década depois na França porque “Diferentes fatores imbricados – científicos, sociológicos, políticos – concorreram para a emergência do objeto ‘mulher’, nas ciências humanas em geral e na história em particular” (PERROT, 2007, p. 19).

Depois desse breve panorama sobre a mulher, sua história e a sociedade à qual pertence, podemos concluir que as estruturas de pensamento estão intrincadas no âmago, no inconsciente das massas. Logo, por mais que tenha havido muitas revoluções, muitos avanços, a forma de pensar permanece ainda que de forma simbólica. O reconhecimento da mulher como parte da criação tanto biológica como sociológica vem de encontro com os velhos padrões e crenças que lutam para sobreviver. É uma guerra constante entre o passado e o presente, a permanência e a mudança.

3.3 A representação do patriarcado na literatura brasileira

Roberto Reis, na obra *A permanência do círculo* (1987), trata sobre questões de como a literatura vem mantendo certos moldes sociais criados em tempos

coloniais. Segundo ele, a sociedade patriarcal constituída no Brasil durante o império funcionava da seguinte forma: “O patriarca era o ponto de referência em relação ao qual se determinavam as funções que cada membro da família deveria desempenhar” (REIS, 1987, p. 27), ele era o ocupante do núcleo, em volta do qual se formavam vários círculos concêntricos que definiam hierarquicamente a importância em relação a ele. As fazendas eram terras sem lei. A lei era o dono e sua hierarquia era mantida pelo uso da violência. Por último, fora do centro, ficavam as pessoas que pertenciam ao que Reis chamou de nebulosa. A nebulosa relacionava-se aos que, nos círculos concêntricos, distanciavam-se do núcleo irradiador de poder, sendo mais ou menos consideradas dependendo de categorias étnicas, sociais e de gênero. Grosso modo, em sentido centrípeto, índios, negros, escravos, empregados e mulheres ocupariam trajetórias em torno do ocupante do núcleo, havendo, porém, variadas situações que situariam os componentes da nebulosa mais ou menos distantes do centro. Por exemplo, a mulher situada nesse contexto, mesmo que pertencente à classe senhorial, ou seja, da elite e branca, nunca estaria acima do homem, e sua condição de submissão punha-a imediatamente na situação de nebulosa. O feminino nunca pertenceu ao centro porque pertencer ao centro significa ter poder.

Em vários de nossos romances oitocentistas e mesmo em muitos produzidos ao longo do século XX, o núcleo tem sido frequentemente representado pelos senhores, proprietários, fazendeiros, homens brancos e de prestígio. Nestas obras, a sociedade vive sob tensão constante entre o centro, os círculos e a nebulosa. Esta última, a nebulosa, convém lembrarmos, é apresentada como um espaço sem definição, difusa, controversa, incoerente. Oposta a ela, no núcleo, encontramos o patriarca, detentor do poder, a única voz perante a qual todos se dobram, a representação da lei, da justiça.

Na literatura de feitiço patriarcal, observamos que mulheres raramente têm assumido a posição do centro. Quando assumem o espaço do núcleo, via de regra acabam incorporando a lógica e o padrão masculino. Noutras palavras, em eventuais substituições do poder exercido pelo homem pelo poder de uma mulher, esta acaba assumindo um perfil masculino e não exercita o poder numa lógica feminina.

Por ser o centro organizacional e de poder ocupado pelo homem, a sociedade era baseada em valores masculinos. Essa disposição social permaneceu nos romances brasileiros mesmo anos depois da abolição da escravatura e da queda do império brasileiro. Para atestar sua tese, Reis (1987) analisa obras como *A escrava Isaura*, romance vinculado ao romantismo, na qual Bernardo Guimarães tenta inovar ao colocar uma escrava no papel de personagem principal, mas acaba romantizando a escravidão, pois Isaura era branca e não possuía “nenhum atributo de escrava” (REIS, 1987, p. 20), tornando-se a protagonista de uma história romântica impossível que falseia a realidade. Mais tarde, no chamado “romance de 30”, muitas narrativas modernistas, de cunho regionalista, fabricaram uma literatura de decadência de costumes na qual se sente a nostalgia ao passado, o saudosismo a uma época passada, normalmente resgatada através da memória.

Segundo Reis (1987, p. 55), “[...] o escritor buscava restaurar o passado perdido por meio de sua recordação, reinstaurando em seus textos, memorialistas ou ficcionais, a aludida cena”. É o caso de romances como *A menina do sobrado* (Ciro dos Anjos), *Fogo morto* (José Lins do Rego), *Crônica da casa assassinada* (Lúcio Cardoso), *S. Bernardo* (Graciliano Ramos). Até mesmo *Ópera dos mortos*, de Autran Dourado, publicado em 1967, evidencia que o tema da ordem patriarcal, que foi uma preocupação da produção romanesca do século XIX e do “romance de 30”, tem persistido na literatura nacional como temática.

Muitos outros romances são citados e analisados por Reis por possuírem a temática da decadência dos senhores, fazendeiros, do coronelismo e o desmoronamento do mundo agrário. A saga dos personagens desses romances parece voltar-se a tentar voltar ao centro, ou então ir da nebulosa ao centro. “Devemos guardar que o protagonista quer pertencer aos círculos; o que o aflige é estar fora deles, desamparado” (REIS, 1987, p. 62). O autor aponta, portanto, na história do romance brasileiro, como a aparente “evolução” era falsa, pois em vez de absorver as mudanças sociais, continuava afirmando a permanência das camadas abastadas e do patriarcado no poder, pois as relações de personagens—são hierarquizadas, cada um tem seu lugar marcado.

Esta predisposição social nos romances do fim do século XIX escondia a história da escravidão, as mazelas da sociedade e colocavam em primeiro plano a elite mascarando a situação de pobreza, inferioridade e injustiça sob a qual vivia

grande parte dos brasileiros. Em vez de o romance optar por uma ótica crítica da sociedade, a escolha acaba recaindo nas intrigas sentimentais, namoros e faceirices, temas principais de romances de corte romântico, funcionando ideologicamente como uma maneira de ocultar a luta de classes.

Com as novas modas literárias, os marginalizados e infelizes parecem ganhar destaque. Entretanto, na produção naturalista, por exemplo, acabam, na realidade, deixados de lado ou então são retratados de forma animalesca. Romance paradigmático da vertente naturalista é *O cortiço* (Aluísio Azevedo) em que a realidade problemática, as moléstias e a podridão social dos famigerados são distorcidas. No romance, as personagens são descritas como animais, como se sua natureza determinasse o destino de cada um deles.

A ótica naturalista continua presente nas produções posteriores a esta voga literária. Na novela australiana, Biela também, por muitas vezes, é comparada a características animalescas: “Parada na soleira da porta, prima Biela esperava, esperava não sabia o quê, assustada feito súbito um animal para na estrada, estranhando”; “O olhar de prima Biela feito o de um bichinho assustado medroso que procura se acostumar” (DOURADO, 2005, p. 27, 28). Mesmo Biela não sendo socioeconomicamente uma desvalida, este tipo de comparação a coloca em um lugar de desprestígio. Talvez o narrador opte por algumas destas considerações de feitiço naturalista por querer transmitir aos leitores a ideia de que ela não é mais importante de que a de um animal na vida das pessoas.

Em seu estudo, Reis avança para obras mais contemporâneas e toma como exemplo *Ópera dos mortos*, romance de Autran Dourado publicado três anos após *Uma vida em segredo*. Segundo Reis, neste romance o círculo se encontra fraturado, “[...] dilui-se a hierarquia e ficam abaladas as ordens masculinas e patriarcal” (REIS, 1987, p. 109), e a retrato desse declínio supõe que a sociedade “se encontre em uma fase de transição” (REIS, 1987, p. 109).

Empregando as reflexões de Reis, podemos detectar em *Uma vida em segredo*, por exemplo, a existência de uma quebra no código social, na expectativa entre o ser e o agir. Biela, pertencente às camadas mais próximas ao centro conforme se verifica na novela, opta por se situar na nebulosa por encontrar ali possibilidades que lhe deixam mais livre. Essa escolha é tida como uma desobediência, uma violação das expectativas sociais, porém possibilita a afirmação

do pensamento de Biela perante a ordem patriarcal ali estabelecida. Logo, mesmo que de forma singular, as ações da personagem acabam causando uma “fratura no círculo”. O círculo, ainda que tenha sofrido uma fratura, continua existindo, mantido por Conrado, Constança e o restante da sociedade. Biela é a única que subverte essa ordem, daí advém a incompreensão, e ela passa a ser taxada como uma pessoa esquisita, deslocada e até louca.

Reis conclui, portanto, que a literatura passa por um momento de transição acompanhando o que sucede à sociedade. Tal transição resulta de mudanças que põem em xeque os valores conservadores. Obviamente, a literatura traz isso à tona por meio de uma fragmentação da personalidade dos personagens causando mudanças profundas. Os textos de Autran Dourado e de outros escritores dessa época promovem a ruptura do círculo e geram o caos, entretanto “[...] uma nova ordem não se instaura para substituir a que está falida” (REIS, 1987, p. 117).

Se olharmos para a história do Brasil, é possível perceber que o império foi uma continuação da colônia e a república velha foi uma continuação da monarquia, não tendo havido, dessa forma, a despeito de aparentes alterações políticas, uma revolução. Reis infere que:

A História do Brasil foi ‘escrita’ pela classe dominante, tendo sido abafados, tão logo se propagavam, os movimentos mais populares. O povo participou da história como vencido, sendo a repressão, invariavelmente, de extrema violência. Por isso, talvez seja mais prudente tratar as transformações sociais no Brasil (fenômenos, no fundo, de superfície), como propõe Manoel Maurício de Albuquerque, como ‘remanejamento do poder’, que não logram alterar os alicerces mais enraizados em nossa formação social. (REIS, 1987, p. 53).

Da mesma forma que a dominação masculina continua hoje em dia, mesmo que de forma simbólica, toda a formação social se deu igualmente. As permanências dos velhos estigmas, dos velhos dogmas e das velhas crenças ainda estão incrustadas no interior da sociedade e florescem na superfície como forma de violência velada. A dominação exercida por intermédio do silenciamento é, talvez, a mais comum e a mais é evidente em Biela, pois, estando isolada em um lar que não é seu, é impedida de desenvolver ali seu verdadeiro ser pelo constante julgamento hipócrita e machista que faziam de suas atitudes.

Em *Uma vida em segredo*, o núcleo familiar de Biela era formado por seus pais e ela. Porém sua mãe faleceu jovem e com a posterior morte de seu pai, o

núcleo familiar se reduziu a ela. Por ser mulher, jovem e solteira, é como se ela não representasse socialmente uma constituição familiar. As opções de Biela, (que, na realidade, não eram dela e sim de seu tutor e primo Conrado) eram ir (ou ser mandada) a um convento em que sua individualidade seria retirada para fazer parte de um grupo de freiras ou então juntar-se à família de Conrado, na qual ela deixaria de ser centro para fundir-se a outra família com outro núcleo.

A ausência paterna impacta na vida de Biela. Não obstante a substituição legal por Conrado, instaura-se uma situação complexa para a protagonista, que, morto o progenitor, herda bens, dinheiro e a propriedade e, também, a incumbência de manter o nome familiar sem que ela tenha as mínimas condições para assumir esta nova realidade que se lhe impõe. Sucede à Biela o que Reis explica como a crise do núcleo na passagem abaixo:

Faltando um pai, emanador, deste *centro*, de poder, esboroa-se a hierarquia. Procura-se um 'outro pai'. Tal situação talvez explique por que certos personagens da nossa literatura não logrem atender com êxito àquilo que deles aguarda a sociedade tradicional de onde provêm, decorrendo disso a sua falência e o seu conflito. (REIS, 1987, p. 88).

Analisando esse contexto, parece adequado que o começo da narrativa de *Uma vida em segredo* venha logo após a morte do pai de Biela. Ela, portanto, perde a figura paterna e, embora chegue a reconhecer no primo as características do pai, tem consciência de que Conrado não pode tomar a posição daquele. Depois do fracasso do casamento arranjado e posterior recusa de buscar casar-se, Biela se vê sozinha, sem um centro masculino organizador e desse episódio emana sua inferioridade na ótica da sociedade patriarcal em que ela se localiza.

Diferentemente de todos os outros que ocupam posições de prestígio dentro da sociedade, a situação especial de Biela se deve à circunstância de ela ser branca e dona de um cabedal, o que nos leva a reconhecê-la como pertencente ao centro. No entanto, ela decide que não quer figurar no núcleo e reconhece seu lugar na nebulosa. A adoção da nebulosa como lugar onde se sente satisfeita, leva-a a abandonar as demonstrações de que tem riqueza: larga os vestidos finos, para de arrumar o cabelo como o de Constança, deixa de frequentar a sala de jantar com a família do primo, muda-se para o quatinho dos fundos, marca seu lugar junto ao pilão, identificando-se a atividades subalternas conforme se depreende da seguinte

passagem: “Era dona Biela quem estava pilando o milho num jeito de quem sabe muito bem aquele ofício” (DOURADO, 2005, p. 95).

Em *Uma vida em segredo* podemos perceber a decadência do sistema patriarcal. Mesmo que os conflitos de Biela ocorram pela falta de um centro patriarcal específico, ela se recusa a seguir cegamente os pressupostos que lhe impõem e prova que consegue viver bem à sua maneira. Em romances que apresentam figuras femininas tendo que substituir os homens no exercício do poder, a mulher opera “[c]omo agente transgressor da ordem masculina e patriarcal [e] operará mudanças em todas as personagens” (REIS, 1987, p. 96).

Dentre as violências a que Biela sofre está o silenciamento de sua voz que, quando raramente proferida, não é ouvida. Além disso, a personagem é pressionada a tomar decisões que não quer simplesmente para agradar a família, sofre constrangimentos e é compelida a mudar sua forma natural de caminhar, portar-se conversar etc. Por ser incompreendida, Biela é taxada de louca, pancada, esquisita. Estes e outros aspectos vão ser mais bem desenvolvidos no próximo capítulo que se dedica a mapear e analisar a narrativa a fim de perceber a inserção social de Biela, suas características identitárias e as violências por ela sofridas.

4. SÃO COISAS DE BIELA

Neste capítulo, vamos apresentar uma análise dos vários aspectos presentes na personagem de Biela para que, com tais dados, possamos identificar as marcas do patriarcado como forma de constituição interna da personagem e de sua inclusão na pequena sociedade burguesa de uma cidade do interior de Minas, não nomeada, onde a trama se desenvolve. Para isso, desenvolvemos um estudo de sua existência e sua relação com as demais personagens, investigamos seu papel social, bem como a reação de sua psicologia aos acontecimentos exteriores e interiores. Esse capítulo se divide em oito partes para dar conta de tal objetivo.

4.1 O entre-lugar de Biela

A situação social de Biela é indefinida. Ela está entre o ser e o não ser. Ser da cidade ou ser da roça, ser fina ou ser desengonçada, ser madame ou ser serviçal. Ela também se encontra em situação de não pertencimento, pois não possui um lugar seu e sua identidade não estabelece nenhum vínculo com o lugar onde se encontra. Ela não pertence à sala, tampouco pertence à cozinha. Ela não sabe se deve ser amiga das senhoras ou das empregadas das senhoras, não sabe se deve se vestir como ela já se vestia ou como Constança se traja. Cada decisão em sua vida é inerente ao que ela quer ou deve ser. E esta dúvida permeia a vida de Biela até quando a protagonista está chegando ao fim de sua existência, no momento em que quer estar na enfermaria junto com os demais doentes enquanto Conrado insiste que ela tenha que ficar em um quarto, pois tem dinheiro para pagá-lo. Por mais que tenha tentado modificar-se, por mais que tenham tentado modificá-la, é evidente que a identidade de Biela pertence ao Fundão. Portanto, mesmo que a família e a cidade exijam mudanças dela, a antiga personalidade de uma pessoa acanhada vinda do mundo rural se revela sempre mais forte.

Biela vive em um lugar que não é seu. Sua casa era o Fundão, logo a de primo Conrado não é a sua. Ela não faz parte do núcleo familiar de Conrado, apenas “é da família”, expressão que remete à ideia do agregado. Ela vive em um lugar em que não pode tomar seu próprio rumo, fazer as coisas que quer fazer. Mesmo assim, sua condição lhe faz permanecer nesse lugar. Por isso, ela precisa submeter-se às regras familiares de seus parentes.

Depois da mudança para a cidade, Biela não tem como voltar a ser o que era, nem a viver onde vivia. Ela também não consegue sair da situação em que se encontra e não vê um futuro diferente do atual presente. Essas circunstâncias colocam Biela em uma situação de entre-lugar, ou seja, uma divisão entre duas culturas distintas: a de moça do meio rural e a da família urbana de seu primo Conrado.

Entre-lugar é, na literatura, um termo usado inicialmente por Silviano Santiago (2000) para definir a transculturação da América latina e a posição global da literatura ocidental no ensaio “O entre-lugar do discurso latino-americano”. Nesse texto, Santiago utiliza esse termo para designar um espaço que o discurso latino-americano ocupa em relação ao confronto com o europeu, mostrando a situação de dependência cultural e a formação discursiva latino-americana.

O que pretendemos nessa análise não é trabalhar com o termo, e sim com a ideia. Pretendemos utilizar a ideia de entre-lugar transportado para dentro de uma leitura da realidade de Biela. Portanto o entre-lugar de Biela é uma interpretação estratégica da situação da personagem que permite analogias com o termo cunhado por Santiago.

Doravante, tratamos de analisar que situações colocam Biela no entre-lugar. Primeiramente não há como falar de entre-lugar sem falar de estranhamento e alteridade. Esses conceitos estão embasados na premissa de que a transgressão ao modelo e a quebra de expectativa geram novos paradigmas.

Biela era diferente, era de fora, estrangeira. Embora pertencesse à família, era uma desconhecida. Constança quis que Biela viesse morar com eles e Conrado foi buscá-la. Conrado era o único que conhecia a moça e, ainda assim, só de vista. Reluta em trazê-la, pois sabe que Biela não é a moça que Constança imagina que ela seja. No primeiro contato entre ambas, Biela decepciona ao quebrar as expectativas da família de Conrado: “[...] é que a gente esperava uma coisa tão diferente!” (DOURADO, 2005, p. 29).

Uma pessoa definida como estranha é aquela que está desamparada porque ao ser vista como não-familiar é renegada pelos demais. No caso de Biela, expectativas frustradas levam-na a transmitir a imagem de estranha. No meio da família da cidade, ela não cumpre as expectativas, não se adapta, não reage da forma como se espera, suas ações e motivações são desconhecidas. Atitudes

incomuns como as de Biela eram reprimidas na família de Conrado. Ao expor hábitos considerados inadequados, Biela parece assustadora. Por isso a família acaba a rechaçando. O estranhamento aqui tem duas faces: também para Biela a família de Conrado é estranha, não familiar.

Na primeira metade do livro, como a esforçar-se para interiorizar o que era tido como adequado na família que a acolhe, Biela tenta se adaptar copiando principalmente as atitudes e os comportamentos de Constança. Uma das primeiras ações dela é tentar imitar o penteado da esposa de seu primo. A imitação malfadada atenua os conflitos e a estranheza entre uma e outra, levando Constança – numa espécie de demonstração de boa vontade com a estranha parenta – a fazer vestidos finos para Biela. No entanto, Constança percebe, a contragosto que, mesmo usando vestidos “bonitos”, Biela continuava sem jeito, nada a “concertaria”.

Biela tenta arremedar o modo de ser da anfitriã como tentativa de assemelhar-se às novas expectativas de vida que se abriam entre a família que a tinha acolhido. Silviano Santiago, em seu ensaio, cita que a literatura da América Latina em seu princípio também buscou copiar para formar-se:

A América transforma-se em *cópia*, simulacro que se quer mais e mais semelhante ao original, quando na verdade sua originalidade não se encontraria na cópia do modelo original, mas em sua *origem*, apagada completamente pelos conquistadores. (SANTIAGO, 2000, p. 14, grifos do autor).

É na tentativa de apagar a origem de Biela que a família de Conrado acaba reprimindo-a. Porém, quando Biela percebe que não estava sendo feliz tentando seguir as vontades que lhe eram impostas, escolhe um lugar onde não se sinta a fazer mera cópia do que a família considerava adequado a ela. Biela passa a viver na cozinha, a visitar as empregadas, gente que ela entendia e que a compreendia, volta a usar os vestidos da roça e muda-se para o quarto dos fundos. A partir desse momento Biela se encontra, deixa de ser simulacro. As novas amizades e os novos espaços devolvem um pouco de sua originalidade. Apesar destas conquistas, a jovem tem consciência de que aquele não era seu lugar, porque ela não conseguia se livrar de sua origem: era uma jovem que tinha posses.

Ainda a propósito da questão de “entre-lugar”, Marcos Souza (2007, p. 3) explica que:

Entre-lugar é um sintoma de um momento em que as disciplinas precisam alargar seus conceitos e noções, raptar outros de disciplinas 'vizinhas', 'desler' suas premissas, rever seus princípios. As construções deterministas, as estruturas organicamente fechadas do conhecimento perdem assim sua validade epistemológica.

Temos, pois, duas perspectivas. A primeira, da família de Conrado, que recebe uma estranha, alheia a suas práticas, a seus costumes e à sua cultura. A outra nos apresenta Biela como alguém que se insere em uma cultura diferente e fica em uma situação de não pertencimento. Por isso, na relação entre Biela e os familiares, o que permanece é a fragmentação de ideias, a confusão, a decadência de costumes, a mistura de culturas e o estranho. Para que uma nova ordem seja instaurada nesse caos, é preciso que haja um processo de resignificação de conceitos.

Segundo Santiago, o que ocorre nesses casos é a deglutição. Um teria que engolir e processar o outro: ou Biela se adapta e deixa-se ser engolida pela cultura receptora, ou ela engole a cultura receptora e torna-se algo novo, inconsútil, porém não original nem puro. Esse momento que decorre do choque à adaptação se chamaria de entre-lugar. Neste entre-lugar, acontece o ritual antropófago. Porém, em *Uma vida em segredo* o que acontece é que, por mais que busque alargar seus conceitos e entender a nova vida que deve levar, Biela percebe que estaria deixando de ser quem é para se tornar o outro. Ora, como não pode ser o outro, não pode ser ela mesma e está no "lugar errado", ela vive, portanto, toda sua vida nesse entre-lugar.

Souza (2007) traz ainda para esse tema o *descentramento* proposto por Foucault e Derrida no sentido de que "Deslocar, descentrar, desconstruir poderia sugerir, respectivamente: tirar ou mudar um lugar (ou de lugar), ser contrário a um determinado centro e a uma determinada construção" (SOUZA, 2007, p. 5). Porém, o pensamento desses dois teóricos é mais sutil e determina que não se deve negar esse centro e sim conhecê-lo para a partir disso contestá-lo. Observa Souza que "[s]e Derrida propõe o descentramento, não é para abandonar a ideia de centro, mas é para a partir dela abalar a própria metafísica. Descentrar é, então, ao mesmo tempo reconhecer a ideia de centro e questionar sua validade" (SOUZA, 2007, p. 6).

Biela se desconstrói e se reconstrói durante a narrativa, mas é claro que sua reconstrução não é a esperada pela família de Conrado, que percebe as mudanças como mera forma de revolta de Biela. Conrado e os demais julgam que tais

mudanças estão a tornando cada vez mais selvagem. Nesse sentido, o entre-lugar de Biela passa a ser uma forma de reação à tentativa de domesticação, da mesma forma que o entre-lugar de Santiago (2000, p. 8) “[...] passa a significar um movimento de resistência do colonizado à imposição dos valores do colonizador europeu”, ou seja, quando o ser, ou o discurso deslocado rejeita o adestramento imposto pelo centro vai da obediência à rebelião.

Estar neste entre-lugar significa, portanto, não aderir aos valores do centro nem aos valores periféricos, ou, se empregarmos a terminologia de Reis, seria não figurar nem no núcleo nem na nebulosa. No estudo dos romances feito por Reis, “[o]s personagens, não logrando satisfazer uma dada expectativa social, são seres falidos” (REIS, 1987, p. 118). Quando Biela se dá conta de sua falência dentro do sistema estabelecido ela se torna um *ser falido*. Dessa forma, se antes Biela se esforçava, por exemplo, para aprender a comer com talheres, ao saber que fracassa, ela escolhe deixar de comer à mesa com a família e permanecer sozinha na cozinha, onde ninguém repara em sua inabilidade com os talheres.

A riqueza identitária de Biela provém de um lugar fronteiro: a moça roceira, herdeira de uma pequena fortuna, escolhe desfrutar de muito pouco embora possa ter tudo, comporta-se como serva ainda que tenha posses para ser reconhecida como proprietária, transpira inocência quando o mundo lhe pede astúcia. Pelo fato de ter posses, ela poderia ser classificada como personagem pertencente ao núcleo, mas se identifica com a nebulosa. Em um ato de rebeldia, desconsidera a hierarquia. Por isso, mesmo vivendo em um mundo patriarcal e hierarquizado, ao optar por tudo que é considerado desimportante, ela torna-se um elemento de ruptura dessa sistematização social. De acordo com Santiago, é do entre-lugar, desse lugar que parece vazio, que surgem novos signos, novas estratégias de construção de identidades que produzem novos sentidos para a realidade, e é, pois, exatamente desse lugar, que Biela provém.

4.2 Tão boazinha era ela

Havia uma coisa que todos concordavam: Biela era boazinha. “Pena que seja assim tão mais sem jeito, diziam as mulheres. No parecer, moça roceira, sotrancona. Porque por dentro ela era boa, via-se logo” (DOURADO, 2005, p. 60). É dentro

dessa metáfora que o narrador constrói a personagem e desenvolve-a neste eterno paradigma: o ser ou não ser, pertencer ou não pertencer, estar ou não estar. Se no parecer ela era dissimulada, por dentro ela era boa de coração e carregava virtudes fáceis de serem reconhecidas.

A forma como Biela se sentia ao vir morar com os primos mostra sua incapacidade de se autoafirmar, levando-a, conseqüentemente, a submeter-se aos mandos alheios. É por isso que quando ela olha para o espelho não consegue ver-se.

O espelho refletia uma figura encurvada, o rosto pálido e apático, uns olhos inexpressivos que pareciam não ver, afundados além da superfície polida. Na verdade Biela não reparou sequer na figura que o espelho lhe mostrava. Voltava-se toda para um centro de força, para uma pequena semente nas sombras que se adensavam, para o oco no peito, para o miúdo coração desamparado. Sentia-se miserável, um trapo sujo, um tronco podre que o riacho leva. Tão miserável que não conseguia nem ao menos sentir pena de si mesma, atordoada, perdida. Tão miserável que nem lágrimas lhe vinham aos olhos sem brilho, mortos. Talvez ela tivesse desaprendido de chorar (DOURADO, 2005, p. 30-31).

Esta é a descrição de Biela no primeiro dia na casa de primo Conrado quando entra no quarto e se depara com o espelho pela primeira vez. Ela está vazia, sente-se miserável e perdida. Sem perspectivas, nos primeiros dias na nova moradia, seu passatempo era ficar no quarto e esperar as horas passarem. Porém, Constança sempre vinha “chamá-la para uma ou outra coisa” (DOURADO, 2005, p. 36). Biela tinha medo de sair na rua, temia conversar com as pessoas. Já que tudo era novo, ela precisava de tempo para se acostumar com isso e não tinha curiosidade por descobrir o novo e sim medo de enfrentar o desconhecido.

Em geral, “[o]s momentos mais difíceis eram na mesa, quando se juntava com a família. [...] Não dizia nada, se limitava a responder em poucas palavras uma ou outra pergunta de Constança” (DOURADO, 2005, p. 37). Biela não tinha problemas em ficar sozinha, antes tinha problemas em conviver com seus primos, ainda mais quando estavam todos juntos. Por isso, estar à mesa sempre foi muito embaraçoso para Biela. Silvino e Alfeu, filhos de Constança e Conrado, riam de seus modos, já que ela não conseguia comer com o refinamento deles: “Jamais conseguiria segurar o garfo e a faca daquele jeito [...]” (DOURADO, 2005, p. 37). Por conta de sua falta de jeito com os talheres à mesa, que gerava desconforto e risos, ela optava por não comer o suficiente: “[...] Era muito dura aquela operação de levar com delicadeza o

garfo à boca. O estômago fundo, a fome durante o dia deixava-a zozna” (DOURADO, 2005, p. 37). A forma como Biela era tratada causava-lhe um dano emocional, fazendo-a não se sentir capaz, degradando sua autoestima e constrangendo-a de diversas formas. Apresenta-se, nestas experiências iniciais, a primeira forma de violência que Biela sofre: a psicológica.

Como uma forma de reação à nova realidade, inóspita para ela, Biela se calava, se isolava e até deixava de comer o quanto precisava na tentativa de se adequar ou de não fazer nada “errado”. Biela sempre foi considerada pela família do primo como “[u]m bicho do mato, chucra” (DOURADO, 2005, p. 72), não se acostumava com o requinte e preferia o rudimentar, o simples. Mesmo assim, ela sempre foi generosa. Por vezes magoava-se, sentia ódio, raiva e enfurecia-se com facilidade, mas sempre voltava a ter o coração brando em pouco tempo: “Mas o ódio de Biela amansava facilmente. No princípio só vinha quando se lembrava. Depois até isso passou. O ódio nela não era muito de durar, não tinha a alma do pai. Ela ganhava até uma certa doçura nos olhos, nos gestos, no jeito” (DOURADO, 2005, p. 99). Seu ódio e sua revolta foram muito importantes. Motivada por eles, ela conseguiu, do seu jeito, se libertar das amarras que a oprimiam.

Foi o estímulo do ódio e da revolta que a levou a se confrontar mais uma vez com o espelho e rasgar os vestidos: “Mal podia ver no espelho, através das lágrimas, a figurinha vestida de tafetá, de que ela tanto ria” (DOURADO, 2005, p. 92). Depois de rasgar as roupas, volta a se mirar no espelho e, enfim, ela se reconhece: “Aquela cara suja de caminhos de lágrimas. Tudo aquilo ela era, uma Biela que ela reconhecia [...]” (DOURADO, 2005, p. 93). E assim, ela reconhece o espelho como sendo algo que lhe pertence, quase uma lembrança; “[...] a enseada que fazia na curva do riachinho, junto da touceira de bambu” (DOURADO, 2005, p. 93), que, assim como ela, pertencia ao Fundão. Quando se distingue a si mesma, ela deixa de sentir medo e decide recomeçar, como se estivesse chegando agora, com a diferença que desta vez “[...] sabia com que gente tinha que lidar” (DOURADO, 2005, p. 93). Este momento da narrativa marca a mais importante alteração de perspectiva de Biela: sua decisão de mudar para acabar com o próprio sofrimento.

É importante analisar a presença do espelho, símbolo muito explorado na literatura em geral, objeto físico a que é atribuído o significado de elo de

reconhecimento. Por meio deste objeto que tem a capacidade de projetar ou refletir nossa imagem, nós somos capazes de reconhecer a nós mesmos. Lacan em *O estádio do espelho como formador da função do eu* (1998), desenvolve essa teoria tomando como exemplo uma determinada passagem na primeira infância quando há um momento que a criança passa a reconhecer no espelho a imagem dela e não propriamente ela. Antes desta ocorrência, a criança não tem a capacidade de se reconhecer nem de separar a imagem que ela vê de si mesma. Esse estágio tem resquícios em momentos da vida quando ocorre um processo de despersonalização, como é o caso da adolescência, da entrada na vida adulta ou da velhice. Nestas fases da vida de cada um, ocorre – de acordo com a psicanálise – uma ruptura do eu, e a pessoa já não consegue mais reconhecer a si mesma. É um momento de crise de identidade.

Na literatura, tais estágios da vida humana são representados de forma simbólica e a confrontação com o espelho é uma das preferidas. O espelho está no Lewis Carol de *Alice através do espelho*, no famoso conto infantil “A branca de neve”, em muitos outros escritores, como Machado de Assis em um conto intitulado *O espelho*. Curiosamente, Guimarães Rosa possui um conto homônimo. O espelho tem sido objeto icônico na literatura. Na novela aqui estudada, ele é utilizado por Autran Dourado como um objeto não apenas simbólico, mas também significativo. Mostra como Biela se forma como sujeito e como aceita e se reconhece naquela imagem que o espelho projeta.

Assim que Biela passou a conhecer o meio em que vivia, sentindo-se capacitada a se afirmar nele, ela não se depara mais com o espelho. Ela decide viver o que ela é e começa a mudar. Esta mudança era notada por todos, mas ninguém se importava. Porém, para a narrativa esse foi o ápice, o momento em que ela mais chegou perto da felicidade: “Até que prima Biela era feliz” (DOURADO, 2005, p. 110). Se para a família do primo vencer significava viver bem arrumado, autoconfiante, ter ambições e desejos, casar e ter filhos, então ela preferia fracassar.

Biela busca sua imagem no espelho a procura de uma resposta para sua verdadeira identidade já que se encontra em um universo com o qual não se identifica, e os outros exigem dela uma aparência que ela não tem, levando-a questionar-se e a ver-se na tentativa de deparar-se consigo mesma. Seu quarto passa ser o único espaço de intimidade. É nele que está o espelho e, também, sua

canastra. O primeiro é um objeto de confronto consigo mesma no presente e o segundo é o transporte para um porto-seguro, um espaço conhecido e íntimo: seu passado.

Na sociedade, sua bondade é a desculpa, é a tela que todas as pessoas com as quais convive criam para que Biela possa se adequar ainda mais ao sistema no qual se viu enredada. Somente quando Biela deixa de ser a “boazinha” (no sentido pejorativo), é que ela se afirma. Afinal ela aceita os vestidos caros, porque é boazinha, faz visitas, vai à igreja, porque é boazinha, e até aceita o noivo porque é boazinha. Seu sim nessa situação foi, na verdade, um ato de desespero. Ela não queria magoar os primos, não queria magoar todos os que lhe diziam que o casamento era bom. Quando decidiu aceitar a proposta o pensamento das pessoas da cidadezinha e da família, foram descritos da seguinte forma: “Prima Biela era uma boa moça, via-se logo. Uma moça muito boazinha, agora diziam as mulheres gabando a compreensão, o discernimento, a escolha que prima Biela tinha feito” (DOURADO, 2005, p. 82). Esse trecho é crucial para compreender a ironia que o narrador utiliza para envolver Biela, afinal ela não tinha escolhido. Ela tinha dito “não” por muitas vezes. Aceitou apenas para calar as pessoas e assim foi reconhecida por ter feito “[...] a melhor escolha deste mundo” (DOURADO, 2005, p. 82), e por isso ela era “boa”.

Para melhor comprovar esta ironia, destaca-se a variação entre a descrição das reais virtudes de Biela, que era uma moça de coração puro, não se zangava, era humilde e prestativa, e a indicação de como algumas mulheres da cidade a definiam como “boazinha”, no diminutivo, tentando esconder a maldade do comentário: “A sua bondade era uma bondade mansa, não era uma grande bondade, uma virtude singular, que fizesse os outros se deterem para admirá-la. Só existia mesmo quando paravam um pouco e se lembrando dela diziam *tão boazinha, coitada*” (DOURADO, 2005, p. 87, grifos nossos). Essa meiga definição de boazinha que a vizinhança lhe concedia estava sob o véu da pena que nutriam por ela ao julgarem-na uma moça esquisita e boba.

Todavia ser boa não foi suficiente, porque somente a revolta pôde libertá-la. Foi em sua revolta que ela conseguiu deixar de se submeter às vontades de Constança e Conrado. Foi devido à desobediência que a jovem passou a fazer suas próprias vontades que a libertaram do escravo sistema no qual se encontrava.

4.3 Lembranças de casa

Quando a narrativa se inicia, Biela tem dezoito anos. Até então vivera na Fazenda do Fundão com sua família. Sua mãe morrera cedo, portanto a vivência maior havia sido com o pai, Juvêncio, descrito como um homem iracundo, imprevisível e provavelmente com problemas mentais. Aparentemente ele sofria de alguma doença mental e tinha possivelmente epilepsia, pois seus ataques são descritos na narrativa como momentos em que ele tinha repelões e lhe saía espuma pela boca. Após a morte de Juvêncio, Conrado torna-se o testamenteiro de Biela. Vale salientar que havia algo no testamento que o deixava pensativo: caso se tornasse tutor de Biela, poderia ter usufruto dos bens da prima até que ela completasse a maioridade aos vinte e um anos.

Ante a possibilidade de poder tutelar Biela, Conrado “deixa-se” convencer pela esposa Constança a trazer a prima para morar com eles. A princípio, ele reluta nessa ideia por conhecer pouco a parenta e saber que, por ser criada naquele lugar tão distante de pessoas “civilizadas”, a jovem se mostrava arredia como um bicho selvagem. “Se fosse *mansa* ainda podia ser. E se fosse como primo Juvêncio? Se desse tudo errado será que ainda não tinha jeito de interná-la com as freiras?” (DOURADO, 2005, p. 30, grifo nosso). De um lado, nota-se que Conrado tinha a expectativa de que a prima se comportasse como uma pessoa “mansa”, noutras palavras, alguém que se revelasse sossegado, sereno, capaz de aceitar e obedecer a ordens, ser “domesticável”. De outro, Constança e suas filhas estavam esperançosas de ter uma pessoa nova, interessante, uma companhia em suma. Assim, criaram antecipadamente uma imagem da prima que foi, logo no primeiro contato entre as duas partes, destruída pela real figura da moça.

Biela é levada para a cidade para viver na casa dos primos. Ali a personagem é diluída na nova sociedade, sua personalidade tem de ser desfeita e novamente criada, processo pelo qual passa todo migrante em seu novo destino. Quando eventos ríspidos ou marcantes ocorriam na sua nova realidade, ela se punha, de forma sentimental, a lembrar-se da mãe e do pai. As recordações do pai levavam-na a compará-lo com Conrado.

É importante notar a linha do tempo de Biela. Embora ao perder o pai e ir-se para a cidade morar na casa de primo Conrado, ela já esteja no início da vida adulta, diante de novas situações, a moça resgata por meio da memória seus primeiros

anos de vida juntamente com a mãe e, depois da perda da mãe, da vida solitária com o pai. Dessa forma, pode-se dizer que o enredo se passa entre o presente e o passado de Biela. Este último é lembrado desde o início da narrativa e se intensifica depois. Depois disso, o enredo da novela abrange sua vida adulta, sua madureza, até sua morte precoce. Vale salientar que Biela, antes mesmo de envelhecer, já manifestava comportamentos típicos de uma pessoa idosa. Tais fatos indicam que não há possibilidade de futuro para Biela, pois o texto sempre se volta ou para o presente ou para o passado, mostrando que, assim como Biela, o narrador não consegue enxergar uma perspectiva futura para a moça.

Se nossos primeiros modernistas tinham como objetivo a ruptura das convenções do passado, na medida em que esse movimento artístico-literário se estabilizou no Brasil, este passou a buscar na preocupação com o passado problemático os meios de revolução. Por isso, os famosos romances de 30 buscavam um confronto com o passado, buscavam não só contestá-lo, mas explicá-lo. Reis (1987) aponta para esse memorialismo como uma compensação para as marcas de decadência da ordem patriarcal. Isto começou com os romances publicados ao longo da década de 1930 e perdurou por mais um tempo atingindo outros gêneros. O autor cita Guimarães Rosa, Drummond, José Lins e Autran Dourado como escritores que, apesar de estilos e épocas diferentes, se alinham ao se utilizar do memorialismo e a decadência como base para retratar esse período de transição da ordem patriarcal para a ordem capitalista.

De acordo com Fábio Lucas (1972, p. 18), “[o] que se observa é que a ordem do mundo que Autran Dourado busca restaurar está em ruína, com seus valores em erosão”. É aí que surge a decadência. Ao buscar fazer uma obra de cunho intimista, baseado na psicologia mais do que em fatos externos, Dourado traz para a memória a nostalgia do tempo senhorial quando a ordem parecia estar estabelecida, pois nesse momento o caos habita, é tempo de rupturas. A crítica à sociedade não está em primeiro plano nas obras do escritor e tampouco em *Uma vida em segredo*, especialmente porque, de acordo com Lucas (1972, p. 18),

[o]s desígnios voluntários do romancista parece estarem contidos no campo da psicologia. Tomando a sociedade como um dado, deixa de considerá-la diretamente como alvo de crítica. Não faz, deste modo, uma obra ‘participante’, alistada ou de reivindicação. Prefere tomar a personagem como uma psicologia em conflito. Aí, sim, é que a sociedade aparece, reavivando a noção de que toda ordem social representa uma opressão.

Na novela aqui analisada, Biela é esta personagem que, em conflito consigo mesma, não é capaz de desvincular-se do passado e, ao mesmo tempo, não consegue momentaneamente adaptar-se ao presente. A ordem não existe e ela precisa aprender a viver nesse impasse de aceitar ou não a imposição alheia já que ela, por si mesma, não possui opinião formada sobre o que deve ser ou fazer até a primeira metade da narrativa, pois, esse é o processo que a personagem deve passar para reconhecer e se afirmar em sua identidade. Em contrapartida ela luta para que sua identidade não se contamine ou se aliene com o meio social tão diferente dela: “Parece que a sobrevivência do indivíduo, no mundo fantástico de Autran Dourado, se deve ao fato extraordinário de ele não ter sido morto ou tragado pelos outros” (LUCAS, 1972, p. 20). Estando em uma situação de não pertencimento e de falta de um centro de referência, Biela procura uma revolução em meio ao caos e assume seu lugar dentro desse contexto na tentativa de sobreviver sem ser tragada pelos outros.

Obedecendo a uma leitura feita em ordem cronológica, temos primeiro a falta do centro *emanador da ordem* conforme o pensamento de Reis (1987): com a falta do pai de Biela, ela se vê em um círculo sem centro, incapacitada de gerenciar sozinha uma fazenda. Em vez de Biela assumir a posição no centro, isto é, assumir a propriedade do Fundão e exercer o comando nas terras herdadas do pai, ela demonstra não ter estas condições de liderança. Conseqüentemente, por se sentir estranha para dominar a estrutura de poder — aspecto que já revela seu pertencimento ao entre-lugar — ela é levada pelo primo para a cidade onde ocorre toda a sua trajetória na tentativa de se alinhar a essa nova realidade: a família do primo, cujo centro era ocupado por Conrado, apontando para um modelo hierárquico que lhe parece incompreensível. Depois das tentativas frustradas de adaptação à nova realidade, Biela escolhe estar fora dos círculos, situação esta inusitada, já que, de acordo com Reis, estar fora dos círculos configuraria normalmente o drama da personagem.

Se [...] os lugares sociais, na família brasileira, são determinados tendo-se como ponto de referência o pai, sua ausência – vazia o *centro do círculo* – desnorreia os demais membros, que não podem delinear convenientemente qual a sua posição na célula familiar. As relações hierárquicas perdem sua vigência e abre-se, vacante, o lugar de poder. (REIS, 1987, p. 91, grifos do autor).

As escolhas de Biela se justificam na medida em que compreendemos a estruturação do círculo, que para ela não fazia sentido. Estar fora do círculo significava se afastar do pai, do patriarca e negar o poder. Ao carecer de uma figura paterna, Biela não aceita “outro pai” na figura de Conrado, tampouco ocupa ela o centro e o domina, estabelecendo a hierarquia social. Ela opta por uma terceira escolha, mais difusa, mais extrema, e decide que seu lugar é fora de todos os centros, ou seja, como adiantamos em páginas anteriores, ela escolhe uma terceira margem, o entre-lugar.

Ainda assim Biela necessita se assentar em uma sociedade patriarcal, do passado, por falta de alternativas. Nessa sociedade, presa dentro de um lar, como mulher solteira, ela desempenha um papel sem relevância. Em tal espaço, o papel da mulher está quase que totalmente voltado para reprodução e para a educação dos filhos. Biela não se identifica com o papel que lhe é delegado, haja vista não ter contado com a mãe em sua formação e ter sido criada por um pai considerado mentalmente problemático, transformando-a numa pessoa à margem da vida em sociedade. Dentro desta linha de raciocínio sobre o papel da família, Maria Lúcia Rocha-Coutinho (1994, p. 36) aponta que “[o] amor materno é a origem e o ponto fundamental da criação do espaço sentimentalizado do lar, em cujo interior a família vem se refugiar. A família moderna, portanto centra-se na mãe que adquire uma importância que jamais tivera”. Nesse sentido, como, historicamente, as famílias estavam cada vez mais dependentes de uma figura materna, a falta de “educação” de Biela é citada por Conrado como sendo decorrente da falta de mãe: “Moça criada na roça, *sem mãe* desde cedo, com suas maneiras lá dela [...]” (DOURADO, 2005, p. 22, grifos nossos). As palavras do primo denotam que a ausência materna não permitiu à Biela que pudesse aprender as boas maneiras, e estas eram consideradas atribuições que faziam parte do papel da mulher em relação aos filhos.

Até mesmo Biela reafirma esse pensamento ao ter em sua memória a constante imagem da mãe lhe penteando os cabelos enquanto cantava. Essa lembrança da mãe afirma a busca pelo passado perdido, demonstrando que a fantasia de um futuro melhor se perdeu com a morte prematura da mãe. Isso pode justificar a razão por que Biela busca idealizar sua visão de Constança, procurando encontrar nesta o “carinho maternal” que rapidamente é descoberto como ilusão.

Biela também não tem como objetivo o casamento porque não formou em sua consciência tal necessidade por não ter vivenciado esse exemplo na infância. Como Biela tem carência por uma figura materna, não idealiza o matrimônio nem pressupõe a maternidade para si. De qualquer forma, ela aprecia o casamento das filhas de Constança, ajuda na preparação deles e ainda lamenta que Mazília não tenha se casado cedo, demonstrando que Biela sente que para ela as coisas são diferentes do que o são para os outros.

A constante lembrança de Biela da Fazenda do Fundão surge para preencher sua solidão. Em momentos de reflexão, de dor ou de alegria, ela volta seu pensamento para a fazenda onde cresceu. Quando, em seus estados meditativos, lembra-se da mãe a lhe pentear os cabelos, o som do riachinho, as enseadas da fazenda, por vezes ao reparar na figura de Conrado lembra-se da figura sisuda do pai. Quando ouve Mazília tocando o piano, lembra-se das noites de serenata, e assim, como afirma Reis (1987, p. 56), nesses momentos, “[...] a memória comparece para preencher uma falta”.

Por falta de carinho, Biela lembrava constantemente o momento que o teve: “A mãe vinha alisar-lhe os cabelos, cantava branquinha a cantiga que a embalava. Mas a mãe era pura lembrança, neblina no ar, fumaça azulada de caieira no fim da tarde, que ela procurava alcançar” (DOURADO, 2005, p. 36). Assim como as lembranças lhe eram fugazes, também a vida de Biela foi fugaz. Ela sentia que todas as suas possibilidades estavam lá na Fazenda do Fundão enquanto – na sua apreensão da realidade – ela perdia seu tempo na cidade com os primos. O que ela poderia fazer? Impossibilitada de voltar, restava-lhe apenas a reminiscência. “Se lembrava da cantiga que a mãe cantava enquanto lhe alisava os cabelos, e tudo *era tão triste e tão bonito* que sentia os olhos molhados. E mergulhava toda numa névoa boa, neblina do sonho” (DOURADO, 2005, p. 39, grifos nossos). O destaque dado a algumas palavras no trecho acima reforça, para Biela, que a tristeza reside na certeza que foi e não voltará a ser e a beleza reside na certeza de que estes foram os momentos quando ela havia sido feliz plenamente.

Desde que Biela saiu da Fazenda do Fundão, ela tem dentro de si o desejo de voltar, mas reprime esse desejo e não o expressa porque tem medo de enfrentar Conrado: “Se pudesse, se não o olhasse com tanto medo, se tivesse coragem de enfrentá-lo, dirigir-lhe palavras, se não se sentisse tão confusa, teria pedido para

voltar à Fazenda do Fundão, o seu mundo perdido” (DOURADO, 1977, p. 35). Esta citação revela como Biela sofria uma violência simbólica, psicológica, opressiva, que a impedia de manifestar o desejo de voltar ao local de suas origens. Esse medo se forma em Biela pelo controle que a nova família exerce sobre ela, como o fato de vigiarem-na constantemente, em especial por parte de Constança, que impedia que a moça estivesse onde gostaria de estar, e na forma como buscavam conter suas ações. Como Biela não conseguia realizar essa viagem física à Fazenda do Fundão, ela fazia-a em pensamento, buscava coisas ao seu redor que lhe fizessem se sentir em casa, lembrava sua infância e mantinha um apego aos seus objetos antigos.

Além disso, Biela também carregava seu passado em uma canastra. Segundo os dicionários, canastra é uma espécie de baú, normalmente revestida em couro, no qual se guardam roupas e objetos. Na tradição popular, canastra sempre remete ao local onde se guarda as coisas do passado. Na narrativa de Dourado, como dito no primeiro capítulo, as canastras comparecem com frequência. A canastra de Biela contém toda a representação de sua vida. As coisas trazidas do Fundão são suas lembranças. Seus vestidos de chita representam seu verdadeiro eu, aquele que decide assumir quando volta a usá-los. De vez em quando ela evocava essas lembranças tirando todos os conteúdos do baú e demorando-se longas horas a olhar pra eles.

Este costume de Biela de destinar a objetos uma fonte de sentimentos acaba se repetindo com as moedas que passa a ganhar na casa das vizinhas ao fazer serviços domésticos, revelando sua inocência, sua simplicidade e sua forma de ver a vida. Ela enche grandes garrafas delas e guarda-as embaixo da cama, não gasta com nada. De vez em quando, ela as tira e as estende sobre a cama, como uma criança a admirá-las e a formar com elas “desenhos muitos caprichosos” (DOURADO, 2005, p.109). A personagem projeta nas moedas uma vida que ela não pode ter, adotando no procedimento de guardá-las uma forma de passatempo que a leva a adentrar um mundo de sonhos, devaneios, fantasias. Em resumo, trata-se de uma forma de Biela compensar a solidão.

Biela cultivava um profundo apego à sua canastra, pois esta imaginariamente serve como um meio de transporte para esse espaço perdido que agora a protagonista só consegue alcançar por meio da memória. “Biela sente-se miserável fora de seu mundo, só pela memória reencontra-se no espaço deixado para trás, na

Fazenda do Fundão, onde foi criada” (LIMA, 2008, p. 71). Assim, Biela busca, por intermédio da memória, encontrar-se novamente com a realidade que a construiu:

Buscava intimidade com o objeto antigo, precisava se apoiar em alguma coisa que fazia parte de sua vida passada, que entranhava no seu ser. Porque via que traspunha os limites de um território estranho, rico, selvagem, misterioso. Penetrava num mundo que não tinha sido feito para ela. (DOURADO, 2005, p. 44).

Durante toda sua vida na cidade, Biela nutre o desejo de voltar ao Fundão, mas não ousa expressar esta vontade. No evento de seu noivado, quando Constança a sonda para ver se ela queria se casar, Biela pondera: “Não careço de casar eu estou muito bem aqui com os primos. A não ser que ocês não me queiram mais. Então eu volto pro Fundão” (DOURADO, 2005, p. 74). Seu desejo velado de voltar ao Fundão, como citado por Maria Lúcia Lepecki (1976) é indizível. Em nível inconsciente, ela expressa um “sentimento culposo do abandono da terra natal, traição à ancestralidade, crime que conduzirá à expiação” (LEPECKI, 1976, p. 61). É por isso que Biela se coloca na contradição de querer se adaptar e, ao mesmo tempo, negar-se à adaptação para enfim tornar-se uma vítima voluntária do seu próprio destino.

Em *Uma vida em segredo*, Biela é protagonista. Contudo, não está no centro, aspecto revelador de incoerência na personagem. Ela é levada pelo fluxo de acontecimentos. É como se fosse derrotada pelo mundo, deixando-se levar por ele. Seu único método para escapar da dor é a recordação. Ela evoca, então, suas memórias da infância cada vez mais ao longo da narrativa buscando seu paraíso perdido que ficou na Fazenda do Fundão.

Assim como em *Ópera dos mortos*, também nesta novela “o mundo natural briga com as convenções da sociedade patriarcal” (LUCAS, 1973, p. 133). Acostumada com o mundo natural, Biela nega-se a se inserir dentro das tradições convencionadas pela família do primo. A família é um fator de aglutinação, segundo Fábio Lucas (1973, p. 138), e em Dourado é uma “[...] entidade que atormenta e acrisia a todos, prisão social que ninguém se liberta”. O lar familiar é para Biela uma prisão. Na medida em que ela se liberta das convenções sociais, percebemos que mais ela tende a fugir dele. Trata-se de uma forma de escapismo. É por conta disso que ela faz tantas visitas, trata de estar tão atarefada. Agindo desta maneira, ela não precisa ser encurralada pelos desígnios de Conrado e Constança, que controlam

seu comportamento e suas ações. Na sua ânsia pela fuga, muda-se para um quartinho nos fundos que é “inteiramente desligado do corpo da casa” (DOURADO, 2005, p. 112).

Um dos primeiros contatos de volta com a fazenda ocorre quando Gomercindo traz-lhe algumas frutinhas. Biela sente-se voltar a sua vida original. É por isso que a trama narrativa apresenta uma constante busca pela sua vida perdida, uma vez que ela tenta reconstruir seu Fundão ali onde vive. E não tendo ali naquela casa nada igual à sua antiga realidade, ela busca aquilo que mais se parece com o que lhe era familiar.

O nível de parentesco entre Biela e primo Conrado é um pouco distante para que ela seja inserida como uma pessoa do estreito círculo familiar. Embora esse laço impeça a família de rechaçá-la, este mesmo vínculo é insuficiente para incluí-la como uma participante efetiva da família. O que mantém Biela vivendo com os primos é sua situação de orfandade e solteirice, já que, fora dali, ela não teria muitas alternativas:

A personagem, de Autran Dourado, é mais uma agregada. A diferença é que prima Biela não depende financeiramente da família com quem vive, mas, após ter ficado órfã, depende do favor de viver com eles, no espaço deles, do modo deles. O drama vivido por Biela contrapõe a posse de dinheiro e a sua natureza simples. Seu despojamento de vaidades a afasta das convenções sociais, cuja artificialidade não lhe assenta. (LIMA, 2008, p. 65).

A profundidade psicológica de Biela faz com que, às vezes, ela se contradiga: nega-se, depois se afirma; é considerada bruta, entretanto veem-na como uma boa pessoa. Biela reside profundamente nessa contradição: ela é pobre e rica, logo deveria ser refinada. Em vez de refinamento, ela mostra-se simples, muito simples. A expectativa que esperam dela é de que deveria pertencer ao centro, porém, indo contra tudo e todos, ela quer pertencer à margem.

4.4 Entre panos finos e trapos

Como já comentado no capítulo anterior, uma das maiores preocupações de uma sociedade machista para manter as mulheres sob controle é ordenar o seu corpo. O estabelecimento de normas e regras para o comportamento, a postura e a vestimenta são utilizados não só para controlar, ordenar ou dominar, mas também

como forma de separar e diferenciar uma classe de outra, como enfatiza Del Priore em *Corpo a corpo com a mulher* (2000):

A roupa, na sua forma, cor e substância, significou durante o Antigo Regime, ou seja, entre os séculos XVI e XVIII, uma condição, uma qualidade, um estado. Não havia dúvidas quanto a isso. Instrumento de regulação política, social e econômica, as “leis suntuárias” existiam para manter visíveis os níveis sociais de quem se vestia. O luxo de tecidos e bordados era apanágio da aristocracia. Seus membros não podiam ser confundidos com os das camadas emergentes. Codificando cortes, materiais, tinturas, a roupa garantia marcas de poder, intensificando o brilho dos aristocratas. Semelhante ao que ocorre, hoje, com o uso de roupas de *griffe*? Não. Muito mais rígido. (DEL PRIORE, 2000, p. 32).

Pertencer a uma sociedade significa, portanto, seguir um rigoroso código indumentário. As roupas condicionam a postura e garantem que o comportamento de seu usuário seja adequado à classe à qual pertence.

Em todas as latitudes, o jogo entre roupa e corpo foi uma constante. Suas várias funções condicionam formas que implicam em comportamentos, em posturas, em gestos que, por sua vez, influenciam essas mesmas formas e sua função. Sabemos que uma mulher não caminha com saltos altos da mesma maneira que com chinelos. Da mesma forma, as funções e as formas vestimentares sempre variaram de acordo com as circunstâncias, as classes, os papéis sociais. (DEL PRIORE, 2000, p. 31).

Bourdieu, por sua vez, destaca que a mulher entra em um confinamento simbólico dentro de suas roupas – saia, vestido e calçados não permitem que se movimente livremente – e, também, “[e]nquanto que, para os homens, a aparência e os trajes tendem a apagar o corpo em proveito de signos sociais de posição social (roupas, ornamentos, uniformes etc.), nas mulheres, eles tendem a exaltá-lo e a dele fazer uma linguagem de sedução” (2012, p. 118). As roupas femininas eram feitas para, ao mesmo tempo, ressaltar a beleza, censurar e condicionar o corpo. As vestimentas refletiam o pudor, a sensatez forçada dessa sociedade que, concomitantemente, negava e exaltava o sexo e a sedução. Em tempos coloniais e mesmo no século XIX, os vestidos femininos, cheios de panos, não convinham ao clima brasileiro, na maioria das vezes quente e úmido. Porém, a tradição herdada da Europa de longos vestidos era mantida como uma forma de as famílias de classes abastadas mostrarem seu poder, e tal hábito, inadequado aos trópicos, era mimetizado aqui.

Ainda de acordo com Bourdieu (2012, p. 38), “[a] moral feminina se impõe, sobretudo, através de uma disciplina incessante, relativa a todas as partes do corpo, e que se faz lembrar e se exerce continuamente através da coação quanto aos trajes ou aos penteados”. Dessa forma, a maneira de se vestir e de arrumar o cabelo estaria para a família de Conrado diretamente ligado ao nível de sensatez, de educação e de aceitação do meio. Por isso, a primeira atitude que Constança impõe à Biela é que ela mude seu jeito de se vestir. Ela afirma que as roupas da moça não são adequadas para o lugar em que ela estava agora. Na roça, lugar onde não circulam muitas pessoas, Biela poderia se vestir de forma simples, ninguém a julgaria, mas, ali, na cidade, local onde está submetida a olhares e julgamentos da comunidade, tal procedimento não seria conveniente.

Na verdade, o primeiro sinal de querer mudar partiu de Biela, que se intimidava na presença dos demais e em especial de Constança. Esta, aos olhos da moça vinda da roça, era tão graciosa como uma santa e, novamente expressando sua contradição do querer se adaptar e simultaneamente negar isso, resolve arrumar o cabelo, em um coque alto, como o da prima. Essa foi a primeira mudança de Biela na tentativa de se adequar. Sensibilizadas com o jeito grotesco da moça, Constança e as filhas veem uma possibilidade de modificar a prima:

Como Constança notou que ela tentava se reformar, *virar gente* como disse Fernanda, veio ajudá-la. [...] Biela fez que não, não queria dar trabalho. Já se arrependia da ideia de um novo arranjo no penteado. Mas *Constança insistiu*, não era trabalho nenhum, tinha até muito gosto em ajudá-la. Quando prima Biela abriu as gavetas da cômoda e lhe mostrou o que trouxera, Constança disse mas, minha filha, você não pode continuar usando essas roupas. Lá na roça está bem que você usasse esses vestidinhos de chita, aqui não. (DOURADO, 2005, p. 42, grifos nossos).

Observa-se que, para as mulheres da família, o modo de vestir de Biela a zoomorfizava. Por isso, Constança e as demais buscavam, seguindo a concepção de bem vestir que possuíam, transformá-la em *gente*. Não são raros os momentos em que o narrador demonstra como a figura de Biela é associada à de um animal, uma besta, a um “bicho do mato” (DOURADO, 2005, p. 28). Na passagem anterior, é possível notar como ela luta com a ideia de mudar, de se adequar, mas, ainda assim, tenta e continua tentando até perceber que sua natureza não se adapta a tais exigências. Biela constata isso logo quando passou a usar os vestidos finos feitos especialmente para ela:

Era de vê-la andar pela casa feito um espantalho, os braços abertos, com medo de amarrotar o vestido. Andava com dificuldade como se alguma coisa a espetasse. A cintura acostumada com a frouxidão dos vestidos roceiros, lhe apertava tanto que ela mal podia respirar. Murchava a barriga, enfunava o peito, pisava nas pontas dos pés, prestes a levantar voo. (DOURADO, 2005, p. 48).

A falta de conforto, em roupas com as quais não estava acostumada, a impedia de se movimentar livremente e dessa forma não conseguia realizar certas atividades ou até mesmo relaxar, adotando constantemente uma postura tensa. Isso piorava ainda mais sua imagem. Vestida com finas roupas, Biela definitivamente demonstrava que aquelas roupas não lhe pertenciam, não faziam parte de seu ser. Os habitantes da cidade espantaram-se com ela trajada daquela forma: “Vestidos que não eram dela, diziam: vestidos de algum defunto” (DOURADO, 2005, p. 60).

Biela sempre foi considerada pela família do primo como uma pessoa esquisita, de modos grosseiros e impróprios para uma pessoa “que pode” (DOURADO, 2005, p. 29), isto é, que dispunha de invejável situação financeira. Como já mencionado, não é sequer considerada como uma pessoa normal e sempre que notam um suposto avanço em suas maneiras dizem que, com isso, talvez ela possa “virar gente”. Além disso, os outros personagens frequentemente comparam-na a animais ou objetos a ponto de chegar a ser considerada “uma coisa de casa” (DOURADO, 2005, p. 95), um objeto, confirmando mais uma vez sua posição de não-sujeito e a exposição a uma violência simbólica e psicológica.

A medida tomada por Constança de transformar o guarda-roupas de Biela está diretamente ligado à forma como Constança se sente em relação à prima, isto é, a mulher de Conrado se vê envergonhada pela falta de feminilidade da moça. Além disso, por ser uma pessoa de posses, andando com aquelas roupas simples e velhas, Constança teme que Biela seja confundida com uma empregada, e isto não poderia acontecer, pois, macularia a imagem da família de Conrado na cidadezinha. Além do mais, Constança também acreditava que se Biela se vestisse de forma elegante e rica, talvez ela “tomasse jeito” e, juntamente com suas vestimentas, adequasse-se a ambientes mais sofisticados, cujo resultado seria a demonstração da alta posição social ocupada por Biela. O que acontece é que, ao negar-se à adaptação, a personagem “[a]ceita o vestido citadino como objeto, [mas] recusa a atitude física e mental correspondente” (LEPECKI, 1976, p. 222).

Para Constança, acostumada com a vida burguesa, que sempre se vestia e falava bem, tornava-se inadmissível a forma como Biela se portava. Constança julgava inapropriado e pouco “feminino” o modo de proceder da jovem. É possível notar o constrangimento de Constança, no trecho abaixo, ao sair com Biela pela rua:

Se sentia diminuída. Sempre cuidara de si, vestia-se bem, caprichava no falar, aprendera muito no colégio de dona Mariquinha Menezes, em Ouro Preto. Tinha polimento, sabia manter uma conversação, mesmo com gente de cerimônia [...]. Agora tinha vergonha de se encontrar com alguma amiga, ela que era impecável, ela que servia de modelo para todas. Precisava arrumar um jeito de explicar que Biela não tinha nada a ver com ela, era parente lá de seu marido. E os defeitos de Biela cresciam desmesuradamente aos seus olhos, quando os via com os olhos das possíveis amigas com quem se encontrasse. (DOURADO, 2005, p. 44-45).

Mesmo se sentindo tão desconfortável com Biela ao seu lado, Constança sempre mantinha uma postura de doçura e compreensão e não deixava transparecer seus sentimentos menos nobres pela prima da roça. Ela se esforçava sobremaneira para transformar a prima, ensinar-lhe coisas que aprendera, como bordar, habilidade com a qual Biela nunca levava jeito. Quando decide ajudar Biela a usar trajes melhores, ela almejava que “[...] com eles no corpo ela se habitua, toma jeito, vira outra” (DOURADO, 2005, p. 48). Ela queria deixar de sentir vergonha por Biela, que afinal fazia parte de sua família.

O que aconteceu foi que “Prima Biela não tomou jeito nem virou outra. Continuou a mesma, se não pior. Se antes era *uma figura pobre*, miúda no seu parecer, agora tinha o aspecto grotesco de um sagui vestido de veludo, todo cheio de guizos” (DOURADO, 2005, p. 48, grifos nossos). Neste trecho, fica patente que o principal problema relacionado às roupas que a moça usava anteriormente é que tais vestes a confundiam com uma pessoa pobre. Constança se iludia pensando que, ao vestir Biela adequadamente, talvez ela deixasse de transparecer isso. Essa tentativa de fazê-la adequar-se com roupas chiques fracassa, e Constança – ainda que decepcionada – é consolada por estas palavras do marido: “Vendo ela assim, com esses panos ricos, ninguém pode dizer que poupamos do alheio, deixando a órfã roendo embira” (DOURADO, 2005, p. 49). Portanto, mesmo que Biela estivesse vestida finamente, continuava com seu jeito grotesco, o que diminuía as chances de a família conseguir-lhe um casamento porque sua figura não se ligava a uma

imagem de docilidade e sensibilidade tão requisitada nas mulheres, ainda que minimamente suas roupas revelassem que ela tinha posses.

O culto ao corpo feminino fez que se criasse um padrão estético do que é considerado belo. Portanto, a aparência é um fator que dá à mulher certo *status* ou então a inferioriza. No caso de Biela, notavelmente não há como compará-la em beleza e graça com Constança. Consequentemente, a jovem é sempre vista pela perspectiva de uma posição de inferioridade. Afinal, sua aparência não se encaixava no padrão de beleza esperado.

Como se depreende da análise da diferença de trajes entre Biela e Constança, a padronização de vestimentas adequadas conforme a classe socioeconômica a que pertence determinada pessoa já se configurava como força de distinção e de rigidez no grupo social. Tal uniformização tem sobrevivido ao longo do tempo embora, é óbvio, com mudanças apropriadas aos novos tempos, mantendo-se, porém, o objetivo de distinguir classes sociais pelas roupas que estas trajam.

Portanto, quando Biela decide abandonar os vestidos chiques e voltar a usar os vestidos de chita, tal atitude significa negar sua classe, negar sua posição privilegiada e firmar-se na posição de inferioridade. Vestir-se bem, desfilarem com panos caros foi, desde o Brasil colônia, uma forma de demonstrar riqueza, um espetáculo dos privilegiados.

4.5 Os negócios e o casamento

Outra considerável mudança que houve do padrão do século XVIII ao fim do XIX e início do XX é que a mulher pôde passar a ser dona de posses. Se antes não tinha registrado bens em seu nome, não ganhava heranças e não podia trabalhar para conquistá-los (condição essa muito bem retratada nos romances de Jane Austen), com a modernização da sociedade, a mulher passou a ter o direito de possuir bens, porém ainda não a consideravam apta para administrá-los.

Como bem retratado em *História das mulheres no Brasil*, são raros os casos de mulheres que “sozinhas, solteiras ou viúvas, regiam seus bens, cobravam dívidas, instauravam processos. Eram diferentes da imagem de fragilidade veiculada pelos jornais da época, e importantes na determinação das distinções sociais nas áreas urbanas” (DEL PRIORE, 2004, p. 318). A moda, a mídia e os artefatos

culturais em geral do começo do século XX eram utilizados para reforçar o comportamento feminino desejado e assim manter a dominação masculina, visto que algumas discussões avançavam para disseminar a emancipação feminina. As poucas mulheres que tomavam controle de seus bens esbarravam em normas culturais pré-estabelecidas que pregavam que deveriam ficar no lar e não lidar com negócios.

Esta situação é sintomática em *Uma vida em segredo*. Vemos que, na narrativa, é Biela quem recebe a herança do pai, mas a administração de seu patrimônio cabe a Conrado. Supondo que, hipoteticamente, Biela fosse uma personagem de Austen, ou seja, de uma época anterior à retratada na novela de Dourado, sua herança passaria para o nome de Conrado, e ele ficaria responsável por suprir apenas as necessidades básicas da herdeira. Nesse exercício hipotético, se Biela fosse morar com a família dele, ela seria apenas uma agregada. Esta diferença parece pouca. Afinal, de que adianta ter posses se não pode usufruir delas? Na verdade, é este detalhe que permite que Biela tome as decisões que tomou: trata-se de uma pessoa que possui bens e isso lhe confere alguma liberdade.

É importante notar ainda que Biela não tem interesse em administrar seus haveres. Por mais que Conrado tente pô-la a par dos acontecimentos sobre negócios, ela se nega a participar destes detalhes pensando: “Isso era lá com ele” (DOURADO, 2005, p. 65). Isso nos leva à seguinte indagação: O que mudaria no andamento da narrativa se Biela decidisse assumir o controle de sua propriedade? A resposta pode ser simples e relaciona-se à organização social: ela não conseguiria, já que seu feitio simples, que não comprazia sequer em usar vestidos caros, jamais se adaptaria à burocracia de ter de administrar o que quer que fosse.

Richartz (2016) afirma que uma das violências que Biela sofre é a violência patrimonial. Hoje em dia, protegidas pela Lei Maria da Penha, as mulheres estão mais bem amparadas para enfrentar essa questão. No passado, o fato de a herança de uma mulher ser administrada por um homem era considerado normal:

A violência patrimonial também passa despercebida para muitos. As mulheres são consideradas menos capazes de administrar seus bens. Não raro, heranças e até salário são apropriados por familiares. Segundo a Lei Maria da Penha, a violência patrimonial também inclui restringir recursos econômicos à satisfação das necessidades básicas. Nesse caso estão contempladas as heranças e até o trabalho remunerado. Quando por tradição, porque sempre foi assim, a mulher ‘aceita’ que seus bens sejam geridos por familiares ou trabalha de graça no lar, pois socialmente lhe foi

imposto esse trabalho como sua obrigação, concretiza-se a violência patrimonial. (RICHARTZ, 2016, p. 7).

Na novela, Conrado salienta mais de uma vez para Biela que, se ela precisar de dinheiro, deve pedir a ele. Ela não o faz por não considerar necessário já que tem suas necessidades básicas supridas. Com o transcorrer do tempo, ela passa a assumir tarefas domésticas de forma despretensiosa. Para Biela não é dado nem a chance de tomar posse de seus bens. Estes lhe pertencem, todavia, são geridos por seu primo.

Afinando a leitura desta situação existente entre Conrado e Biela à interpretação de violência patrimonial apresentada por Richardz, é comum nesse tipo de situação que o primo se utilize de argumentos para convencer a vítima de que aquele é o comportamento adequado. Acrescenta Richardz (2016) que é ainda pior quando não é necessário um convencimento, uma vez que “[a] vítima entrega tudo porque se acha incapaz de administrar seus bens ou recursos financeiros” (DOURADO, 2005, p. 8). Isto é decorrência do fato de o patriarcado estar tão arraigado nas estruturas de pensamento que sequer é questionado. A violência patrimonial corrobora as ideias expressas por Bourdieu (2012, p. 48) quando comenta sobre como as mulheres incorporam os padrões e acabam caindo na “aceitação dos signos exteriores de uma posição dominada” e assim a dominação masculina é mantida pelas próprias mulheres.

Fica claro no começo da novela que, em conformidade com o testamento, quem tem o usufruto dos bens de Biela é Conrado até ela completar a maioridade aos vinte e um anos. Por seu turno, Biela, mesmo aparentando não se dar conta disso, tem a compreensão de que nada poderia fazer se assumisse a administração de sua fazenda. Afinal de contas, nunca lhe ensinaram sobre negócios. Mesmo que sua situação de orfandade pudesse ter sido prevista, ela nunca recebera nenhuma instrução de como administrar uma fazenda. Nada conhecia de gado, das safras de café ou de algodão. Quando questionada por Conrado o que ela pensava sobre tais assuntos, “[ela] não achava nada” (DOURADO, 2005, p. 65). Fazia parte de sua construção de pensamento saber que ela não precisaria nunca se preocupar com isso porque ela mesma interiorizara que isso seria “coisa de homem”.

Conrado cuidava bem da fazenda de prima Biela. Suas posses tinham aumentado muito, ela não gastava quase nada, nunca lhe pedia dinheiro,

não tinha necessidade de coisa alguma. Ele não se importava, prima Biela vivia agora muito contente metida com sua gente. Deixou de falar com ela, de consultá-la sobre as providências que ia tomar, porque ela se limitava a sacudir os ombros, isto era lá com ele, não entendia daquelas coisas. Era como se nada daquilo lhe pertencesse, jacente. A sua fazenda era outra. (DOURADO, 2005, p. 102).

Biela não queria mudanças e tampouco sabia como lidar com elas. Da mesma forma que não aceita transformações para si, ela abandona de vez a fazenda quando percebe que ela não é a mesma. É também sem muito esforço que Conrado desiste de inteirá-la sobre a fazenda e os negócios.

Constança, por sua vez, ofendia-se porque Biela parecia uma moça pobre no andar, no falar, no vestir e no agir, enquanto Conrado sentia-se ultrajado quando Biela inocentemente aceitava dinheiro pelos trabalhos domésticos que realizava na casa de outras pessoas: “Se a prima gosta de dinheiro porque não me fala? Você tem muito. Se quer, lhe dou tudo, disse com raiva” (DOURADO, 2005, p. 102). Portanto, ainda que sem assumir o controle de seus bens, sem se importar com a produção de riquezas, é pelo fato de possuí-las que Biela tem a liberdade de tomar decisões que são contrárias ao que todos em sua volta acreditam ser “correto”. Esta boa condição financeira, que vem de berço, lhe permite, que mesmo questionada e não apoiada, leve-a a subverter as regras e negue, a partir de um dado momento, a imposição alheia.

Se Constança buscava trazer Biela para seu mundo, na medida que a influenciava a tomar decisões sobre como se vestir, portar-se, falar ou estar em casa ou fora dela, Conrado fazia isso quando tentava fazer com que Biela se interessasse pelos seus bens. Por isso ia consultá-la sobre as decisões do cuidado da fazenda. Como sempre, percebia o desinteresse da prima e acabava desistindo. Na verdade, ele sabia que, se Biela se casasse, as posses dela passariam para o controle do marido. Por isso, aparentemente preferia que ela se casasse (para se livrar do problema). Entretanto, Conrado também ponderava e relutava quanto à correta decisão ao avaliar todo o trabalho que lhe deu cuidar da fazenda da prima. Estando Biela sob sua tutela, ela representava para Conrado algo a mais para cuidar:

É na lógica da economia de trocas simbólicas — e, mais precisamente, na construção social das relações de parentesco e do casamento, em que se determina às mulheres seu estatuto social de objetos de troca, definidos segundo os interesses masculinos, e destinados assim a contribuir para a reprodução do capital simbólico dos homens —, que reside a explicação do

primado concedido à masculinidade nas taxinomias culturais. (BOURDIEU, 2012, p. 56).

O matrimônio, presente nas cogitações de Constança e fora dos planos de Biela, funciona como elemento de ligação entre as duas personagens. O casamento era o ápice da vida para as mulheres, um evento quase obrigatório. Havia sido anteriormente um arranjo político e econômico, regulado por conveniência e por meio de manipulações e estratégias. No momento em que os fatos transcorrem em *Uma vida em segredo*, percebemos que pouca coisa havia mudado. Ainda persistia uma espécie de sentimento de que se o matrimônio fosse conveniente, a intenção dos noivos pouco importava. O casamento deve ser considerado como o acontecimento de maior importância na vida de alguém, um marco.

Segundo Simone de Beauvoir (1970, p. 94), dentro de um regime patriarcal “[é] com o casamento que conquista a dignidade de adulto e recebe em partilha uma parcela do mundo”, deixando claro que o matrimônio é como uma carta de independência em especial porque é com ele que muitas pessoas se definiam na vida. Representava para muitos uma oportunidade de ascensão social e econômica (por muito tempo, foi a única para a mulher obter representatividade na sociedade) e sem muitos esforços. As personagens buscam ascensão social como primeiro objetivo, e esta, quando não por herança, normalmente era alcançada por meio das núpcias.

Homens poderiam ficar ricos com negócios bem-sucedidos. Porém, quando essa “sorte” não lhes favoreciam iam à busca de um “bom” casamento. É por isso que o fato de Biela ser rica a torna alvo de oportunistas, o que de fato acontecia. O matrimônio é citado pela primeira vez pelo narrador quando ele explicita o pensamento de Constança após o trágico evento dos vestidos: “Escondida pensava em casamento para ela, com a melhor gente da terra. Por que não? *Ela não tinha berço*, não tinha posses?” (DOURADO, 2005, p. 49, grifos nossos). Ressalta-se, nessa citação, que Constança acreditava que a prima poderia se casar bem porque carregava consigo um bom nascimento, ou seja, possuía bens, embora seu jeito intrincado e humilde parecesse apontar que ela não conseguiria um “bom” matrimônio. Um bom casamento corresponderia a unir-se a alguém da mesma classe social.

Como já explicitado anteriormente, a instituição do casamento, depois das mudanças românticas passou a ser idealizado e, dessa forma, não ficou sendo considerado apenas um negócio: "A mulher, então, já não mais se submete por amor, mas sim elege entregar-se por amor e nesta entrega e no êxito dos seus passa a residir sua felicidade" (ROCHA-COUTINHO, 1994, p. 35). Para a mulher, o ápice de sua vida seria o casamento. Negá-lo representaria o ponto alto das frustrações, das expectativas sociais. Tal situação de desapontamento sucede à família adotiva de Biela, uma vez que a jovem demonstra não se sentir habilitada para cumprir tal papel, preferindo ser serva a ser patroa, estar só do que casada.

Ao tratar sobre o casamento por afinidade, Maria Angelo D'Incao, no capítulo "Mulher e família burguesa" (DEL PRIORE, 2004), evidencia que essa realidade era mais plausível para mulheres de classe baixa. Estas, quando se casavam, uniam-se com um homem de igual posição, podendo, presumidamente, escolher o amor, ao passo que tal circunstância era mais difícil para as mulheres de classe mais alta. D'Incao salienta que "[a]s mulheres de mais posses sofreram com a vigilância e passaram por constrangimentos em suas uniões, de forma autoritária ou adoçada, na sua vida pessoal. Para elas, o amor talvez tenha sido um alimento do espírito e muito menos uma prática existencial" (DEL PRIORE, 2004, p. 234).

Esta vigilância que a autora cita ocorria na preparação que vinha desde a infância, para que as meninas estudassem, aprendessem bons modos, e se intensificava na adolescência até que a jovem estivesse pronta para o casamento. Como já mencionado anteriormente, Constança aplica simbolicamente uma forma de violência ao incitar Biela a mudar o comportamento, a forma de se vestir, o modo de se arrumar e de estar nos espaços de sociabilidade da casa (locais que não eram os preferidos de Biela) para que ela pudesse ser considerada uma moça apta para o matrimônio. Nesta prática de ajuste do corpo feminino perpetrada por Constança, fica evidente que a mulher era considerada algo possível de ser moldado por meio destas práticas abusivas de imposição de comportamento, bem como revela alguém do mesmo sexo surpreendentemente endossando os valores machistas de que a mulher é um objeto a ser apreciado.

Sobre este tema, Perrot (2007, p. 45) ressalta que:

[...] a vigilância exercida sobre a jovem solteira burguesa, educada por sua mãe, iniciada às atividades domésticas e às artes de entretenimento (o

indefectível piano), refinada por alguns anos de estudo ou de colégio interno e submetida aos rituais de ingresso no mundo social, [visavam] ao casamento.

Em “Mulheres dos anos dourados”, Carla Bassanezi evidencia que, no Brasil, a mulher deveria casar-se jovem:

Uma mulher com mais de 20 anos de idade sem a perspectiva de um casamento corria o risco de ser vista como *encalhada*, candidata a *ficar pra titia*. Aos 25 anos, considerada uma *solteirona*, já era fonte de constrangimentos. Um homem de 30 anos, solteiro, com estabilidade financeira, ainda era visto como um *bom partido* para mulheres bem mais jovens. (DEL PRIORE, 2004, p. 619, grifos da autora).

Assim, quando surge na vida de Biela um possível pretendente, Constança trata logo de ajustar tudo para que o casamento aconteça, valendo-se de subterfúgios e manipulações, já que se tratava de uma oportunidade única de casar a moça. A estratégia adotada por Constança requer algumas artimanhas. Como o marido havia se envolvido em brigas por causa de jogos, Constança o convence a trazer os amigos à sua casa nas noites de sábado para jogar truco. Prima Biela se divertia assistindo aos jogos. Dissimuladamente, Constança dá a ela a incumbência de servir o café e as broinhas feitas pela própria moça. Assim, Constança provoca o interesse de Biela em Modesto e vice-versa. É claro que a atmosfera amorosa criada por Constança deixa Biela, que não tem consciência plena do que é tramado, amedrontada: “Tinha medo de olhar para Modesto e ao mesmo tempo não podia deixar de olhar para Modesto. Era um mistério, um segredo, ela não entendia como é que essas coisas podem acontecer” (DOURADO, 2005, p. 69).

Depois de descobrir certa reciprocidade dos olhares dos dois, “Constança voltou a dar mais atenção a prima Biela, a tratá-la com um desvelo que deixou a outra resabiada” (DOURADO, 2005, p. 73). Embora já tivesse desistido da prima, Constança sonda a moça sobre casamento:

Eu não cuido disso, prima, disse Biela. É preciso cuidar, disse Constança, senão você passa do tempo. Não vai querer ficar pra semente? Casamento é bom, você deve pensar nisto, uma moça deve se casar. Não careço de casar, eu estou muito bem aqui com os primos. [...] Não é isso Biela, nós gostamos muito de você. Mas é que tudo tem seu tempo e tempo passa. O que eu quero é ver você feliz. (DOURADO, 2005, p.74).

Preocupada com a idade de Biela e com a possibilidade de ela ficar solteira, Constança emprega todos os argumentos para convencer a prima a contrair núpcias. Depois de perceber o desinteresse dela no assunto, recorre a Conrado com o intuito de convencê-lo a ajudá-la. Neste momento, Constança assume o papel de mãe para Biela e articula para que o casamento ocorra para o próprio bem e o da família.

Conrado, que tem dúvidas sobre se um casamento daria certo para Biela, expressa preocupação: “Não confio muito nesse Modesto, acho ele meio espiritado. É secarrão, mas espiritado” (DOURADO, 2005, p. 76). E mesmo quando o pedido de casamento veio de seu Zico, pai de Modesto, Conrado assume uma espécie de papel de pai preocupado: “Falam por aí, eu sei, que seu filho não é muito trabalhador, é meio assim vadio espiritado” (DOURADO, 2005, p. 77). Todavia, seu Zico já havia tomado providências relativas a esta desaprovação. Enfim, o acordo entre os dois homens, tão próprio na lógica patriarcal, define-se: “Conrado se levantou, estendeu a mão a seu Zico e disse estamos combinados, vou falar com a moça, depois dou a notícia” (DOURADO, 2005, p. 77-78). Como se percebe, o pai de Modesto e Conrado negociam o matrimônio entre Biela e o rapaz, ou seja, ocorre um arranjo entre as famílias em que os homens decidem o destino da mulher.

Havia outra preocupação assolando o espírito de Conrado. Ainda que a escolha matrimonial aparentemente não coubesse aos pais (no caso dele, o responsável legal de Biela), cabia a ele exercer uma influência na escolha que era “reconhecida como um cuidado que os pais deveriam ter com o futuro dos filhos” (DEL PRIORE, 2004, p. 616). De acordo com Del Priore (2004, p. 618), os pais tinham a incumbência de procurar um homem “honesto e trabalhador” para a filha. O problema de Modesto ser considerado vadio acaba sendo contornado. Resolvida esta questão com justificativas razoáveis do pai do rapaz, o terreno se aplainou para que as núpcias ocorressem.

Na passagem do noivado de Biela, evidencia-se que o arranjo matrimonial continua sendo uma forma de acordo entre famílias, a única diferença é que a moça, no fim das tratativas entre os homens, teria oportunidade de aprovar. Biela tinha escolha? De acordo com a trama, não foi o que aconteceu. Quando a moça recebe a notícia do pedido de casamento, sua resposta vem depois de um susto, de forma clara, curta e rápida: “[...] se é do meu querer eu não quero” (DOURADO, 2005,

p.79). Arquiteta do plano de casar a prima, Constança, não satisfeita com a resposta, diz para ela continuar pensando, até chegar a uma situação em que “[...] todos estavam influenciando em prima Biela” (DOURADO, 2005, p. 81) para que ela aceitasse o que seu Zico e Conrado haviam combinado. Considerada uma moça boazinha, pois “fazia os que os outros esperavam dela” (DOURADO, 2005, p. 79), Biela resolve aceitar o noivo deixando claro que é porque a família *faz gosto* desse acontecimento.

Durante o curto noivado, Modesto visitou Biela algumas vezes. Nas conversas, “[...] o moço queria sempre notícias da Fazenda do Fundão, quantos alqueires, os gados, as qualidades das culturas, se era verdade que ela tinha muito dinheiro no banco” (DOURADO, 2005, p. 83). Quando Biela contava às meninas essas estranhas conversas, Constança buscava justificar a curiosidade de Modesto alegando que: “[...] o rapaz fazia bem, afinal era ele que iria gerir tudo isso depois” (DOURADO, 2005, p. 83). Evidentemente, o desejo do rapaz de saber sobre a riqueza de Biela demonstra ambição. E esta verdadeira face do moço é revelado quando aplica um golpe no próprio pai e desaparece no sertão.

Essa ação do noivo se justifica possivelmente pelo fato de que na família tradicional o homem era o responsável por manter a família moral e economicamente. Modesto, como já foi destacado anteriormente, não era muito afeiçoado à ordem do trabalho. Na realidade, só estava interessado nas posses da noiva. Porém, frequentemente, o homem não se revela inclinado a aceitar uma mulher mais rica, porque:

A riqueza é uma característica importante para os homens. Como responsáveis por prover financeiramente o lar, herdar riquezas é um diferencial. Para as mulheres, nem sempre isso se dá da mesma forma. Até mesmo porque quem detém o poder econômico, nas sociedades capitalistas, quase sempre detém o poder de mando. Como mandar não é uma característica desejada nas mulheres, a riqueza pode ser mais um empecilho para o casamento, uma vez que o homem não quer ser submisso. (RICHARTZ, 2006, p.10-11).

Lido sob o prisma de Richartz, a condição social de Biela impede que ela consiga um “bom casamento”, frustrando a família e fazendo com que, tanto Constança como Conrado, “desistam” de Biela. O poder financeiro, a resistência ao matrimônio e o avanço da idade de Biela são interpretados pelo casal como sinais negativos. Para Conrado e Constança, a prima se transforma numa pessoa “sem

conserto”, um ser que não cumpre o papel estabelecido para ela como mulher: casar e ter filhos. Por isso torna-se irrelevante, descartável.

Depois do desaparecimento de Modesto, frustrando a possibilidade de Biela casar, a moça se isola, fica em silêncio por um longo tempo. Este fato leva-a a modificar sua própria maneira de agir. Ela decide deixar de ser a moça tão boazinha que diziam que era, passa a desobedecer aos mandos de Constança e a fazer o que quer. Sua profunda depressão nessa ocasião vem do fato de todos se preocuparem com ela sem entender o que sentia: “Se sentia miserável, não tanto por ela mas pelos outros, pela decepção, pela amargura que via nos olhos de todos. Se ninguém procurasse consolá-la, se ninguém falasse que ela tinha sido abandonada, não daria tanta importância” (DOURADO, 2005, p. 84). Para os demais, o fato de ela perder o noivo foi tão importante porque significava a única chance de ela se estabelecer socialmente de forma bem definida como senhora. No entanto, para Biela, que não almejava tal posição, esse fato não tinha tanta importância, não fossem as pessoas sentindo e expressando constantemente a pena por ela ter sido *abandonada*.

Nesses eventos ocorridos na vida de Biela, é possível perceber aquilo que Beauvoir (1970) refuta no monismo econômico de Engels. Este pensador pressupunha que a posição da mulher seria decorrência de sua situação econômica. É claro que comparativamente mulheres têm menos poder aquisitivo porque vêm de uma tradição que lhes têm dificultado não só o acesso ao mercado de trabalho como também sua ascensão nele. Geralmente, ganham menos que os homens. Por conseguinte, estão em uma situação de desigualdade econômica, financeira, por conta de uma construção social que privilegiou o homem. Contudo, quando uma mulher alcança o alto escalão econômico e até supera homens que a rodeiam no que diz respeito à questão financeira, como foi o caso de Biela, ainda assim, não lhe é garantida a mesma posição social, o mesmo papel e, tampouco, o mesmo poder que um homem teria em seu lugar.

A narrativa deixa claro que Biela detém posses maiores que as de Conrado, mas ela não se sente habilitada para assumir seus negócios e deixa que o primo administre seus recursos. Isso acontece, segundo Beauvoir (1970, p. 16), porque:

Além dos poderes concretos que possuem, [os homens] revestem-se de um prestígio cuja tradição a educação da criança mantém: o presente envolve o passado e no passado toda a história foi feita pelos homens. No momento

em que as mulheres começam a tomar parte na elaboração do mundo, esse mundo é ainda um mundo que pertence aos homens.

Emancipada economicamente, mas sem consciência plena desta situação, desfrutando de alguns privilégios, porém, destituída de autoridade, Biela só conseguiu burlar o sistema da família de Conrado porque não dependia economicamente deles. Além disso, na sua situação de entre-lugar e de avizinhamento com os ocupantes da nebulosa, a tendência é que ela fique sujeita a qualquer homem próximo a ela, seja ele mais rico que ela ou não. “Esse capital não oferece nenhum conteúdo à sua ação: ela não tem nenhuma influência concreta sobre o mundo” (BEAUVOIR, 1970, p. 126-127). Mesmo Biela tendo a propriedade, ela não possui o “usufruto” de seus bens; cabe a Conrado administrá-los ao longo da vida dela. Morta, todos os bens acabam definitivamente nas mãos dele. Fica evidente que a riqueza dela só é uma convenção: tendo falecidos todos os seus familiares, restou a ela a posse das terras. No entanto quem está à frente dos negócios e lida com dinheiro é seu primo.

Em sua indisciplina com seus deveres, Biela não se casa, e “[...] ‘não casar’ significava fracassar socialmente” (DEL PRIORE, 2004, p. 614). Ela também não teve filhos e interrompeu com isso um ciclo muito importante para o que era considerado seu papel, por isso, pode ser classificada como aquilo que Reis (1987, p.118) afirma como “[o]s personagens, não logrando satisfazer uma dada expectativa social são seres falidos”. Ao não se encaixar na predisposição social patriarcalista, Biela não é compreendida por seus contemporâneos. Todavia, Biela sobrevive em meio a uma sociedade que mantém os padrões patriarcais vivos, mas em estado de possível esboroamento. Tal circunstância de uma sociedade que vê o desmoronamento de seus valores é o que Reis chama de “fissura” da ordem patriarcal, e tal rachadura nesta órbita masculina é provocada pela personagem de Biela, pois sua negativa em endossar os valores vigentes – valores nos quais Conrado e Constança acreditam – acaba provocando rachaduras na hierarquia dominante.

Para finalizar este subcapítulo, a citação de Perrot (2007, p. 46) a seguir adquire quase um ar sentencioso: “O celibato é considerado a situação das “desprezadas”, das “solteironas”, que serão boas tias (deixando herança) ou intrigantes temíveis [...]. O celibato é uma escolha difícil que supõe uma certa

independência econômica”. Ao observarmos o comportamento de Biela, fica evidente que mesmo sua escolha de não se casar só foi possível graças à sua independência financeira, demonstrando, mais uma vez, o quanto esse fato foi importante para suas decisões.

4.6 Biela como serva e como coisa

Prima Biela tinha mudado muito. Algum tempo depois foi que Constança, Mazília, Conrado, todos repararam. Mas não deram maior importância à nova prima Biela que a vida lhes dava. Tão depressa se acostumaram com o feitio simples, inofensivo, *silencioso* de prima Biela, que ela realmente virou uma *coisa de casa*, se esqueceram dela. (DOURADO, 2005, p. 95, grifos nossos).

Depois de caracterizada como *um ser falido*, e essa condição se explicita de muitas formas para a família, Biela decide fazer o serviço doméstico. Esta opção é a única que lhe resta, pois pillar o milho era uma tarefa que ela conhecia bem. Por isso, ali na cozinha com Joviana, ela se sentia bem-vinda. Fazer as tarefas mais simples para ajudar a empregada deixava Biela satisfeita. Sem encontrar na casa de seu primo um lugar seu, ela decide se aproximar daquilo que mais se parecia com o Fundão: “Inocentando a casa de Conrado, Biela modifica-a de modo a que o espaço novo responda com rigor àquilo de que a personagem precisa para continuar a ser o que é” (LEPECKI, 1973, p. 220). Portanto, na cozinha Biela encontra um local em que ela pode ser útil. Mas até mesmo ali, ela é dispensável.

Ao eleger a cozinha como espaço no qual se sente acolhida, Biela endossa o papel que a sociedade construiu para o sexo feminino. Segundo Rocha-Coutinho, a mulher foi isolada no lar em virtude do serviço doméstico. Além de isolar a mulher ao âmbito familiar, impedindo seu crescimento na esfera social e afastando-as do mundo público, essa forma de trabalho não é reconhecida como um serviço de contribuição social, ou seja, quem o desempenha não recebe nenhum prestígio social.

As mulheres, portanto, as donas-de-casa, passam a ser trabalhadoras que nunca vão conhecer os benefícios que aos poucos a sociedade capitalista nascente vai outorgando a outros trabalhadores [...]. Elas passam a ser e a viver para os outros e não para si mesmas e sua afirmação pessoal consiste precisamente em negar-se como pessoa. (ROCHA-COUTINHO, 1994, p. 33).

Ainda que Joviana estivesse encarregada do serviço doméstico, Biela passa a assumir pequenas tarefas domésticas. Começou socando milho e aos poucos foi assumindo novas tarefas: “Joviana se tornou tão íntima que quando precisava, chamava Biela para aquele servicinho que ela fazia tão bem. Depois vieram outros serviços secundários como torrar e moer café, catar feijão, marinheiro no arroz” (DOURADO, 2005, p. 96). Como um ultimato, Biela anuncia à família: “Dagora em diante eu como cá na cozinha, sentada neste pilão” (DOURADO, 2005, p. 97). À medida que Biela se integra com esses serviços e sua nova forma de viver, ela percebe e aceita sua vida como “[...] uma continuidade monótona” (DOURADO, 2005, p. 104).

Ao tecer considerações sobre o trabalho doméstico, Bourdieu (2012) explica que as mulheres, quando excluídas dos assuntos sérios, públicos e relevantes, como o político e o econômico, acabam confinadas ao ambiente doméstico e desempenham as atividades familiares que só são reconhecidas enquanto estiverem ligadas a interesses materiais e simbólicos produzidos socialmente pelo homem:

É assim que uma parte muito importante do *trabalho doméstico* que cabe às mulheres tem ainda hoje por finalidade, em diferentes meios, manter a solidariedade e a integração da família, sustentando relações de parentesco e todo o capital social com a organização de toda uma série de atividades sociais ordinárias, como as refeições, em que toda a família se encontra, ou extraordinárias, como as cerimônias e as festas (aniversários etc.) destinadas a celebrar ritualmente os laços de parentesco e a assegurar a manutenção das relações sociais e da projeção social da família, ou as trocas de presentes, de visitas, de cartas ou de cartões postais e telefonemas. (BOURDIEU, 2012, p. 116, grifos do autor).

Resta à mulher, então, cuidar da casa, do marido, dos filhos e preparar festas extraordinárias como se depreende do exemplo a seguir: “No casamento de Fernanda, prima Biela não se mostrou indiferente. Participou do interesse e do entusiasmo da família. Ajudou muito Constança nos doces e nas comidas, na arrumação da casa e nos enfeites da igreja” (DOURADO, 2005, p. 107). Festas como a descrita acima eram preparadas pelas mulheres que, sem outras ocupações, se responsabilizavam em “cozinhar e enfeitar”.

O trabalho doméstico que Biela desempenha a aproxima das pessoas da nebulosa. Porém, por não pertencer socialmente a essa esfera, seu serviço é visto apenas como um favor:

Esse trabalho doméstico passa, em sua maior parte, despercebido, ou mesmo malvisto [...] e, quando ele se impõe ao olhar, ele é desrealizado, transferindo-o ao plano da espiritualidade, da moral e do sentimento, o que facilita seu caráter não lucrativo e 'desinteressado'. O fato de que o trabalho doméstico da mulher não tenha uma retribuição em dinheiro contribui realmente para desvalorizá-lo, inclusive a seus próprios olhos, como se este tempo, não tendo valor de mercado, fosse sem importância e pudesse ser dado sem contrapartida, e sem limites [...]. (BOURDIEU, 1970, p. 117).

Na casa de Conrado, o serviço desempenhado por Biela era escolha dela, sem ser considerados remuneração ou reconhecimento. Mas esse cenário se transforma em certa medida, quando, na convivência com Joviana, Biela passa a fazer amizade com as amigas da cozinheira que, de vez em quando, vinham passear. Biela decide então fazer suas próprias visitas; porém não as mesmas feitas com Constança. Quando visitava as amigas de Constança, Biela procurava imitar a prima como uma forma de adaptação, mas as fazia “[...] em horas inconvenientes e muito compridas” (DOURADO, 2005, p. 61). Claramente, ela estava deslocada, mas preferia estar ali a estar em casa onde ela parecia ser ainda mais indesejada.

De acordo com Lepecki (1976, p. 218), “Biela representa o papel que para si escolheu: o de não se integrar no novo ambiente, mantendo-se fiel à modelagem proposta na exemplaridade”. Por isso, depois de ser abandonada pelo noivo, angariando certa fama na cidadezinha carente de notícias, Biela decide mudar de vez, a começar pelos vestidos: “Desejava se desligar do pedaço de vida que principiara quando começou a visitar as senhoras amigas de Constança” (DOURADO, 2005, p. 99). E então ia às casas das senhoras, saudava-as e rumava para a cozinha. Junto às serviçais, ela estava mais à vontade: “Nas cozinhas encontrava um mundo muito familiar. Todas as cozinhas eram mais ou menos iguais à da casa de primo Conrado, à da Fazenda do Fundão, onde ela viveu a maior parte de sua infância” (DOURADO, 2005, p. 100).

No ambiente das cozinhas, a ela tão familiar, com as pessoas mais próximas a seu jeito de ser, Biela se sentia acolhida e bem tratada. As novas amigas, no começo talvez receosas de estar com dona Biela (um tratamento respeitoso e indicador de distanciamento social e econômico), aos poucos se acostumaram com ela e reconheceram-na como gente como eles: “Ficavam gostando cada vez mais dela, tão boazinha, *tão simplesinha para quem tinha posses*, tão prestativa. Num instante esqueceram as origens, as posses de prima Biela: viam ali uma pessoa igual a elas, nenhuma diferença” (DOURADO, 2005, p. 101, grifos nossos). Biela

também é tida como uma pessoa *boazinha* para as mulheres da cozinha, mas aqui esse adjetivo é usado como sinônimo do respeito que as mulheres nutriam por ela que, sentindo-se acolhida, passa a criar uma intimidade muito forte com esse espaço e com essas pessoas, deixando, porém, a imagem de alguém meio amalucada. Esse tratamento é dado a Biela pelas amigas por reconhecerem que outra moça nas condições dela não estaria ali na cozinha com elas, mas Biela estava porque era *boazinha*.

Na perspectiva de uma pessoa insensata, Lepecki (1976, p. 219) destaca que “[c]ontracenando com Biela, nenhum dos agentes secundários entra realmente em conflito com ela. Leem-na, explicam-na em função do *antes* (loucura do pai), não a esclarecem: atribuem-lhe, do princípio ao fim do texto, a qualidade básica de “pancada” – qualidade única e monolítica”. A autora ainda ressalva que a atuação da “Biela-mito” é apropriada de uma forma que suas ações não provocam reações exageradas. Suas “esquisitices” são justificadas pela família como sendo “coisas de Biela”, ligando sua imagem à ideia de “pancadisse” (no sentido de pessoa amalucada) e “eventualmente à outra ideia, também transformada em essência, de ‘boazinha’” (LEPECKI, 1976, p. 219).

Quando questionada pela comunidade sobre o embaraço causado pelas atitudes controversas de Biela (fazer trabalhos domésticos, criar amizades com as empregadas, vestir-se de forma simples etc.), a família relaciona a prima a uma pessoa não totalmente vinculada à órbita da razão, do equilíbrio mental. Nesse sentido, Biela era tida como uma pessoa muito “diferente” porque não se incluía no centro do círculo de poder e se estabelecia cada vez mais na nebulosa.

Vejamos como isso se explicita no texto:

Quando as amigas lhe contavam como eram as visitas de prima Biela, Constança ficava constrangida. Arranjou uma maneira muito boa de dizer. Ria fingindo, natural. *São coisas de Biela*. Ela é assim mesmo, gosta disso, não tenho jeito de impedir. E mudava de assunto para conversas mais interessantes. No fundo se sentia humilhada. Uma vergonha Conrado ter uma prima assim. (DOURADO, 2005, p.102, grifos nossos).

Nessas visitas de Biela, das quais Constança sentia vergonha, a moça não só ia até a cozinha de suas amigas para ver suas humildes amigas, como ainda começou a prestar serviços domésticos nessas casas. Fazia quitutes e manjares, pequenos serviços. Essa atitude passou a ser vista como uma forma muito natural

para Biela. Por isso, quando surpreendida pelas senhoras da casa, era presenteada com algumas moedas, como recompensa pela ajuda.

Os serviços prestados sem interesse pessoal por Biela serviam apenas para preencher seu tempo com algo útil com o qual se identificasse. Entretanto, para as famílias de Conrado e da vizinhança representavam ações não só descartáveis como também constrangedoras. Para a família dos primos, resignar-se a um comportamento tão atípico para aquela organização social era vergonhoso. Parecia que a prima se comportava como uma mendiga. E para as outras famílias, que recebiam a ajuda de Biela mesmo sem demanda, havia a necessidade de pagar a ela a fim de não serem vistos como exploradores e, também, porque se tratava de dona Biela, prima de seu Conrado, a dona de uma fazenda e muitas posses. Apesar de instaurar a subversão aos ditames da “boa sociedade” e transitar entre as camadas mais humildes da sociedade, Biela nunca deixou de ser reconhecida como dona Biela.

Vale salientar que Biela não fazia o serviço doméstico na casa dos outros por não dispor de recursos ou por assumir uma inusitada mendicância em virtude de um e outro darem a ela dinheiro miúdo. Na realidade, ela exercia tais atividades de bom grado. A própria personagem justifica sua atitude e as moedas recebidas em troca do serviço prestado ao primo com as seguintes palavras: “Eu não cobro, eu não peço, se querem me dar eu acolho” (DOURADO, 2005, p. 103). Esta postura de desgosto de Conrado e de Constança tinha razão de ser na ótica do casal, visto que marido e mulher se sentiam frustrados por uma pessoa da família se comportar de um modo inesperado, aceitando quantias irrisórias em troca de seu trabalho. Para Biela, desempenhar tal papel não lhe causava vergonha. Era natural e nada tinha a ver com o dinheiro que ela possuía no banco e era administrado pelo primo. Para as serviçais das cozinhas com as quais Biela estreitava relações, ela nunca deixou de ser chamada de *dona*, um tratamento que denotava respeito por conta da diferenciação social.

Apesar do tratamento respeitoso com que as pessoas se dirigem a Biela, sua depreciação, de alguma forma, está implícita no texto desde o começo da narrativa, já que é a única conhecida por um apelido. Normalmente um apelido tem uma conotação carinhosa, afetuosa, mas pode também ter objetivo depreciativo. No que diz respeito a Biela (que só se torna Gabriela no desfecho da narrativa), a alcunha

ultrapassa o caráter de um diminutivo, revelando desvalorização e desidentificação da personagem.

4.7 Um final para Biela

Em seus últimos anos, Biela envelhece precocemente e morre ainda jovem, de uma maneira miserável. Esta última etapa de sua vida, representada em especial nos dois últimos capítulos da narrativa, inicia-se quando ela toma a derradeira decisão que a desliga de vez das obrigações com a família de Conrado: muda-se para o quartinho dos fundos e acaba falecendo em um hospital. Em meio a esses fatos, Biela descobre a mais pura amizade em um cão de rua.

A decisão de abandonar de vez seu lugar privilegiado na casa do primo, ato não questionado pelos familiares, que agora já haviam abandonado as esperanças de transformar Biela em uma *moça de classe*, foi crucial para seus últimos anos de vida. Para Biela, habitar um pequeno cômodo representava a cristalização de sua liberdade, pois era um dormitório desligado do corpo da casa. Ela só toma essa atitude depois do casamento de Mazília. Como Mazília era a única pessoa a quem Biela ainda mantinha um grande apreço na casa, ela deixa claro que, depois da partida da filha de Constança e Conrado, nada mais a prende ali, permitindo que ela ocupe um lugar de menor visibilidade na casa.

Biela procura ocupações para preencher-se e assume a cada dia novas tarefas. Entre elas, está sua frequente presença em velórios e enterros:

Além das visitas e dos serviços nas casas, descobriu, muitas outras ocupações. Corria a cidade de ponta a ponta, parava nas lojas, fingia querer comprar, fazia descer peças de fazenda, comprava um pedaço de pano ou apenas um retrós, miudezas, mandava pôr na conta. [...] Mas do que ela gostava mesmo era de acompanhar defunto. Conhecia pelo repique do sino, alguém estava saindo. Corria para a igreja, em tempo de alcançar o morto no caminho do cemitério. (DOURADO, 2005, p. 109-110).

Entre vários costumes que Biela adquire com o tempo, o de exercer caridade é um deles. Visitava doentes na santa casa, presos na cadeia, não perdia uma missa na igreja, “[p]raticava tudo isso com muita caridade e sincera compunção. Se doente não tinha quem visitasse, se morto não tinha quem não chorasse, ela estava ali, dizia, pra fazer o que Deus comanda” (DOURADO, 2005, p. 111). Essa característica de fazer tarefas de beneficência é citada por Bourdieu (2012, p.117,

grifo do autor) como sendo uma tarefa ligada à mulher por uma equivalência de trabalho sem remuneração: “[C]onfinadas nessas atividades não remuneradas, e pouco inclinadas, por isso, a pensar em termos de equivalência entre o trabalho e o dinheiro, as mulheres estão, muito mais que os homens, dispostas à *beneficência*, sobretudo religiosa ou de caridade”. O autor acrescenta que é por isso que homens não são vistos desempenhando esses papéis com tanta frequência.

O envelhecimento de Biela se aclara na comparação dela com a prima: “Quem visse Constança e prima Biela juntas, diria que eram da mesma idade, tão conservada uma, tão acabada a outra” (DOURADO, 2005, p. 105). O fato mais instigante a ser frisado é que Biela não chega a se tornar muito velha. Na verdade, morre cedo, jovem ainda. “Quando lhe perguntavam a idade [...] todos se espantavam de ver como ela era moça, como estava envelhecida” (DOURADO, 2005, p. 105). Constança, bem mais velha que Biela, assemelhava-se ainda a uma senhora de meia idade quando Biela morre.

Se o culto à beleza e ao corpo feminino é um fator que oprime Biela em sua juventude, à medida que os anos passam, isso se agrava, porque ela envelhece cedo demais. Diferente de muitas personagens que se confrontam com o espelho na velhice, Biela não faz mais isso, ela não olha mais para sua própria representação. Nesta altura da vida, ela já está conformada e deixa de questionar-se diante de sua própria imagem. Porém, na percepção dos outros, Biela piora, ela se torna duplamente oprimida: por sua origem rural e por sua velhice. Ao mesmo tempo em que “[e]nvelhecer começa a ser associado à perda de prestígio e ao afastamento do convívio social” (DEL PRIORE, 2000, p. 75), Biela deixa de ter qualquer importância, reforçada pelo fato de não ter se casado nem ter sido mãe.

O isolamento social na velhice se materializa em Biela na medida em que ela se afasta de todos e todos se afastam dela. Ela vive solitária por um tempo até encontrar o cão de rua que lhe fará companhia nos últimos anos de sua vida. Ela encontra o cachorro quando, já bem debilitada, voltava da igreja à noite. E num misto de querer e não querer cuidar do animal aparentemente tão frágil e dócil, Biela acaba tendo empatia por ele:

Com a pena que sentiu começou a reparar melhor no cachorro. Jeito de cachorro da roça, branco, umas malhas pretas no lombo e na metade da cara. A parte branca encardida, as patas sujas de barro. Devia ter andado muito, de onde será que tinha vindo? Alguém que veio da roça fazer compra

e se esqueceu dele ali. Agora sem dono e sem caminho, vagava em busca de alguma coisa para comer, de uma casa pra se aquecer de um dono pra se proteger. (DOURADO, 2005, p. 115).

Biela reconhece o cão em si mesma. Depois de tanto ser comparada a animais, ela acaba se identificando com o cachorro, ao qual dá um nome sem uma clara justificativa: “É Vismundo porque é Vismundo mesmo” (DOURADO, 2005, p. 124). Por ele sente ciúmes, cuida, protege e “[c]omo se Vismundo fosse gente, aprendeu a amá-lo” (DOURADO, 2005, p. 126). E toda afeição, carinho e cuidado que ela não podia oferecer a ninguém e que também não recebeu de ninguém foi entregue ao cão de rua. Afeioa-se tanto ao cachorro que “[n]ão podia nem pensar em Vismundo longe dela” (DOURADO, 2005, p. 126).

Vismundo aparece na velhice de Biela para lhe fazer companhia até sua morte. Miticamente o cão está associado a esta passagem da vida para a morte. Na mitologia grega, Cérbero, o cão de três cabeças, é o guardião das portas do inferno. Entre os antigos egípcios, Anúbis, o deus dos mortos com cabeça de *chacal* (uma espécie de cão selvagem), guiava a alma dos mortos nos mundos inferiores. Isso entra em conformidade com o que Lepecki (1976) afirma que tudo na vida de Biela, depois da mudança para a casa do primo, adquire uma simbologia que a conduz à morte, e esta simbologia acaba sendo personificada pelo cachorro dos últimos dias da personagem.

Depois de ter sofrido tanto, parecia razoável que ao fim ela aprendesse a amar. E o fechamento desse ciclo vem no desfecho da narrativa com a morte física de Biela. Lepecki (1976) vê a morte de Biela como um rito de passagem. Segundo essa autora, a personagem passa por duas mortes. A primeira acontece no começo da novela, quando a personagem deixa o Fundão. Segundo Lepecki, a partir desse momento Biela se torna uma iniciada “[...] porque entra na vida verdadeira da morte, através de sucessivos modos de ser conducentes à morte” (DOURADO, 2005, p. 62). A autora complementa: “Sua transição para o quarto do fundo, pelo recuo e afastamento, representa, também, um ritual de recuperação do espaço perdido. Afastado do agregado familiar de Conrado, o quarto faz-se analógico da Fazenda; e Biela, de certa forma, morre na terra natal” (LEPECKI, 1976, p. 65).

Ao mesmo tempo em que executa o rito de recuperação, Biela começa a entender como lugar de morte (vida impossível) todo espaço que negue frontalmente ou de qualquer maneira se diferencie do da fazenda. Assim durante o tempo ‘casa de Conrado’, a protagonista de VS eleger, como via

única para a sobrevivência, o que está fora de qualquer hipótese de consecução efetiva. [...] Numa formulação que sabemos absurda, Biela entende como *de vida*, o espaço perdido e morto da fazenda. (LEPECKI, 1976, p. 94, grifos da autora).

Dessa forma, a autora deixa entendido que a não adaptação, o sofrimento e tudo o mais que levou Biela à morte foram escolhas subconscientes da própria personagem com o intuito de tornar-se a vítima expiatória que aceita e traça seu próprio destino fatal. Nada do que Biela encontra na sua jornada transmite a ela a sensação de segurança:

De todos os elementos novos que encontra na casa do primo, apenas dois são incondicionalmente aceitos pela protagonista: os criados e o cão. Ambos atendem-lhe às mais profundas necessidades, não criam qualquer espécie de problema. São a exata imagem, a ressurreição, da tranquilidade que deixara no espaço perdido. (LEPECKI, 1976, p. 221).

Já a memória fica cada vez mais presente na velhice, como é de costume. A memória era a fonte de saber e de alegria para a protagonista. Ela aparece não só para lembrar-se dos momentos quando a vida fez mais sentido, mas também como forma de tentar preencher os vazios que Biela sentia nos momentos de solidão. Na medida em que a personagem amadurece, ela para de querer agradar os outros e percebe que isso não lhe faz falta. Ela amadurece tomando consciência de si e fazendo o que lhe parece ser natural para si. Sabendo que não poderia ir a outro lugar, ela decide inocentar a casa de Conrado e “Biela modifica-a de modo a que o espaço novo responda com rigor àquilo de que a personagem precisa para continuar a ser o que é” (LEPECKI, 1976, p. 220).

O desfecho da novela coincide com o adoecimento e morte de Biela. No entanto, algumas questões ainda requerem respostas. O que aconteceu depois de seu falecimento? Biela foi lembrada? Nos moldes como sucede sua morte, fica evidente que Biela nunca teve importância para seus familiares. Foi somente no hospital que o nome completo de Biela acaba mencionado pela primeira vez pela necessidade de fazerem seu testamento:

Um dia Conrado apareceu por lá com o tabelião, perguntou o que ela queria fazer com tudo o que tinha. *Ela achou muito natural*, disse o que queria. O homem escreveu num livrão, depois leu alto pra ela. Está aí o que eu disse, perguntou. Como o tabelião confirmasse, assinou numa letra tremida o seu nome: *Gabriela da Conceição Fernandes*. (DOURADO, 2005, p. 131, grifos nossos).

Essa configuração surge no desfecho da história: Biela torna-se completa, transforma-se em sujeito com nome próprio, torna-se Gabriela da Conceição Fernandes apenas no leito de morte. A transferência de seus bens a Conrado retoma o que foi discutido anteriormente sobre a aceitação da violência patrimonial pela própria vítima. Se considerarmos que Biela encarna este papel de vítima, o fato de ela julgar bastante *natural* sua decisão de passar os bens ao primo explica-se por conta de ter sido ele o gerente de seus bens durante a vida inteira, o que naturalizaria que ele se torne seu herdeiro. Ela sequer questiona este ponto. A transferência das posses dela para o primo endossam o que sustentamos ao longo deste trabalho, isto é, as únicas estruturas sociais questionadas por Biela foram aquelas que feriam sua identidade simples e seu direito de livre escolha. Questões ligadas à órbita pecuniária jamais entraram no plano de suas cogitações. Em virtude deste desapego ao dinheiro, a administração de seus bens por Conrado nunca foi questionada por Biela. Ela mesma naturaliza tal situação, demonstrando que não se interessava por fortuna, transformando-a, ainda que inconscientemente, em vítima do patriarcado.

No hospital, Biela sente-se sozinha e pede para ser transferida para uma enfermaria. A solicitação foi acatada pelo médico que cuidava de Biela. Todavia, este acontecimento produz forte descontentamento no primo:

Conrado não se conteve. Tudo menos isto, sua prima com os indigentes. Ela que podia pagar por todos. Depois que haviam de dizer dele? Mas o desespero e aflição de prima Biela foram tais que o próprio dr. Godinho disse a Conrado que o melhor era transferi-la para a enfermaria geral. Mas eu pago, eu posso pagar tudo e muito mais, ela pode pagar tudo, gritou Conrado fora de si. O orgulho ferido, não podia compreender nunca as razões de prima Biela. O pior era o dr. Godinho concordar com aquela maluquice. Ele não ia permitir aquilo com prima Biela, com ele. [...] Eu pago, eu pago, gritava Conrado. Diga bem alto pra todo mundo ouvir que eu pago, que eu estou pagando o maior preço que quiserem cobrar, o maior preço do mundo! (DOURADO, 2005, p. 132)

De acordo com o trecho acima citado, Conrado expressa sua necessidade de demonstrar ser uma pessoa cujo poder econômico não pode ser menosprezado pelo desejo de Biela em ficar na enfermaria, lugar de pobres, dos menos favorecidos. Enquanto Biela, aparentemente consciente de seus atos, vestia-se e andava com os pobres, os dissabores causados pelos comentários públicos não provocavam grande moossa em Conrado ou nos familiares. Por isso, a justificativa dada por Constança de

que as atitudes da prima eram as de uma maluca eram suficientes para satisfazer a curiosidade pública.

Hospitalizada, sob responsabilidade do primo, o desejo de Biela representa a ele a humilhação perante os olhos da cidade. Nele vibrava um sentimento de moral ferida. Ele precisava demonstrar aos outros que era diferente da prima, que tinha sido ela quem tinha optado em viver pobremente mesmo tendo posses. A Conrado efetivamente teria valor que as demais pessoas soubessem que ele tem boas condições financeiras. É por isso que ele gritava desesperadamente no hospital.

Há fortes traços de ironia na narrativa quando apresenta a atitude de Conrado no hospital. O texto procura mostrar seu apego às convenções sociais e o terror de ser confundido com uma pessoa que não tenha recursos financeiros. Destaca-se, porém, a condição de moça rica que reivindica que seja transferida para a enfermaria como forma de ficar junto aos pobres até mesmo quando está à beira da morte. Seu desapego às convenções leva-a a pedir aos familiares para ver Vismundo sem perguntar “por mais ninguém” (DOURADO, 2005, p. 131), como se apenas o cachorro tivesse alguma importância.

Consciente de que a morte se aproxima e, também, da condição de toda a sua vida, Biela leva até seu leito de morte uma espécie de sentimento de vingança quando pede por seu cão e por mais ninguém. Seu ódio às regras sociais, como foi comentado no segundo subcapítulo, é o elemento que dá essa coragem a ela que no parecer se revela tão *boazinha*: “O desejo de vingança cria a complexidade psicológica do agente. Biela parece ser das personagens mais ricas de Autran Dourado” (LEPECKI, 1976, p. 80). Evidencia-se, portanto, com mais clareza, no fim de sua existência, a solidão de Biela ao se afastar cada vez mais das pessoas e se encontrar cada vez mais consigo mesma. Biela é objetificada a tal ponto no convívio com os parentes que adoece sem que ninguém se dê conta e morre sem causar grande comoção entre os parentes.

4.8 O segredo como sinônimo de silêncio

Se pensarmos no título do livro e nos questionarmos por que a vida de Biela é considerada *em segredo*, é possível deduzirmos que seria porque a protagonista teve de esconder seus desejos, suas ambições, teve que esconder seu verdadeiro

eu, sua identidade ficou fora de contexto, abdicou-se como pessoa e, por isso, viveu *em segredo*.

Outra interpretação é que sua vida não foi importante para ninguém, tendo sido provavelmente logo esquecida, assim como sucedeu à pouco lembrada tia-avó Rita mencionada por Autran Dourado. Esta parenta é citada pelo escritor quando ele explica o processo criativo de *Uma vida em segredo*. De acordo com o autor, esta antepassada que o inspirou para escrever a novela “[...] era uma pessoa que não tinha a menor importância na nossa vida” (SOUZA, 1996, p. 40). É baseada nessa figura sem importância que Dourado concebe a personagem Biela.

Ao longo da narrativa, Biela nos é descrita como uma pessoa de poucas palavras, que não sabia se expressar adequadamente, que tinha medo de conversar. Ela só “soltava a língua” quando conversava com Joviana e Gomercindo, isto é, com os empregados da cozinha, porque, na presença deles, ela não tinha medo de errar, tinha certeza de que não fariam chacota dela. Uma pessoa diferente é Biela quando está entre os parentes. As palavras simples, os ditos da roça, entram em contraste com as palavras refinadas de Constança, que havia estudado em um colégio de internato para meninas. Lá ela aprendera a se comunicar formalmente, a ser polida e cerimoniosa com as pessoas importantes.

Quando Biela, assustada, chega à casa do primo, a necessidade de verbalizar qualquer coisa lhe custava muito: “Disse com muito esforço, como se juntasse num grande alento toda a alma sufocada, disse, a voz apagada que todos ouviram porque havia um imenso silêncio de montanha, disse apenas me desculpe se fiz esperar” (DOURADO, 2005, p. 28).

Primo Conrado se frustra porque ela nunca lhe dirigia a palavra. Constança se esforça muito no começo para fazer a moça falar, e para isso lançava várias perguntas e obtinha respostas curtas até que finalmente conquistou a confiança da moça:

Constança lhe perguntava coisas. [...] No princípio [Biela] com muito cuidado, temerosa de dizer alguma inconveniência. Procurava enxertar no seu *minguado vocabulário* algumas palavras que ouvia prima Constança e Mazília dizerem. Acontecia reparar que dissera alguma bobagem, usara mal uma palavra que tinha achado bonita. [...] estas linhas da cesta estão com mistério demais, disse uma vez. Prima Costança sorria, viu logo que ela queria dizer que as linhas estavam embaraçadas (DOURADO, 2005, p.38-29, grifos nossos).

Nos primeiros contatos entre a família e Biela, esta falava pouco porque seu vocabulário roceiro era desconhecido, estranho para o novo lugar no qual passara a viver. Além do mais, a falta de palavras para se expressar combinada com a vergonha de tratar com pessoas tão diferentes dela fazia-a optar por conversar só quando necessário. Porém, isso não acontece quando ela está com a gente da cozinha, com as amigas simples que conhece noutras residências. Com pessoas sem sofisticação, iguais a ela, desenvolvia longos e descomplicados diálogos: “Para ela eram prosas muito boas. Não sabia como era bom prosear assim” (DOURADO, 2005, p. 100).

No episódio da preparação dos vestidos para Biela, todas as mulheres da casa se uniram à costureira, e o evento se tornou festa para todas, somente Biela via tudo aquilo com indiferença:

Tão acostumada estava a não rir, a não se abrir, a não se mostrar a ninguém, a não ter nunca nenhuma alegria que os outros pudessem ver, prima Biela se limitava a acompanhar meio ausente, como se tudo aquilo não lhe dissesse respeito, os preparativos que se faziam, a balbúrdia em que se transformou o quarto de costura. (DOURADO, 2005, p. 46).

Muitas vezes, quando questionada sobre os vestidos, se achava bonito ou não, sobre a Fazenda do Fundão, ou sobre outra coisa qualquer, era normal que sua resposta viesse em forma de um sacudir de ombros ou de um aceno de cabeça, evitando, assim, as palavras. Dentro da casa onde vivia, Biela “[h]abituou-se ao silêncio” (DOURADO, 2005, p. 62).

Depois de frustrar a família com seu comportamento, escolhas ou com o estranhamento causado, Biela passou a ser tratada com certo desprezo, mesmo que para manter as aparências houvesse tentativas de mostrar certa cortesia com a moça. Constança, talvez a pessoa mais próxima de Biela, responsável pelo cuidado com a prima, após a decepção dos vestidos passou a manter certa distância dela: “Não a tratava mal, muito pelo contrário, tinha até certas delicadezas. Havia porém um muro entre elas; tratava-a como se trata um filho bobo ou um irmão surdo” (DOURADO, 2005, p. 60). Ou seja, Constança não lhe dava ouvidos nem importância. Não à toa, dos habitantes da casa, Biela preferia Mazília, porque a moça não lhe pedia informações, não lhe contestava, tinha sido a única a representar “[...] o seu remanso de silêncio” (DOURADO, 2005, p. 96).

A história do casamento, como já demonstrado anteriormente, se evidencia por ser um momento em que a protagonista, que prefere não verbalizar o que sente, em seu desespero fala o que anseia, deixando claro que não deseja as núpcias. E nesse momento, quando exerce seu direito de fala, ela não é ouvida, estimulando-a a continuar quieta.

O próprio narrador deixa explícito que as pessoas que conversavam com Biela, abordando-a na rua para lhe perguntar da vida, visitando-a após o sumiço do noivo, escondiam, nesta forma de proceder, a indiferença pela moça. Como destaca o narrador, “[...] é provável que no mundo não se preocupassem propriamente com a pessoa de prima Biela, mas com a novidade que o noivado representava” (DOURADO, 2005, p. 87).

Embora existam informações do narrador de que Biela era bem-vinda na casa dos primos, em meio aos detalhes, percebemos que, ali, muitos deles achavam que a forma como ela comia, vestia-se, andava, falava, eram inadequadas, expressando isso sempre que podiam, seja quando as crianças riam, caçoavam, seja quando os adultos dirigiam indiretas à jovem.

Biela é o personagem vítima de interesses diversos. Seu silêncio e solidão correm paralelos à repressão e à agressividade do meio. Se inicialmente permanecia silenciosa por medo, usa depois o silêncio como reação consciente, e sua derrota social é isomórfica à sua tentativa de afirmação como indivíduo. Recusando-se a aceitar o papel a ela reservado, e acreditando poder seguir um traçado próprio, e portanto inovador, estava forçosamente sujeita ao isolamento. (CAMARGO, 1973, p. 51).

Quando ela decide se afastar do convívio social, corta completamente as conversações, no início se limitando a responder ao que lhe perguntavam. Aos poucos, pararam de lhe fazer questionamentos. Biela afasta-se tanto dos familiares que, mesmo morando sob o mesmo teto, adoece e só se conscientizam da situação quando a doença já não permitia que ela fosse até a cozinha. Como bem destacado por Camargo (1973), Biela deixa de ficar em silêncio por medo e passa a aceitar o silêncio como parte de si mesma. Como observa Lepecki, “[o] silêncio de Biela, a sua impossibilidade de dominar, utilizar, possuir o verbo é de tal ordem que toda a sua evolução se define como ‘muda’” (1976, p. 140).

Em que Biela pensava, o que a motivava, nunca ninguém soube. Por isso, sua vida transcorre no silêncio. Ela não tinha outra escolha porque, “[s]ob o ponto de vista físico, econômico e sociológico, a casa do primo é a única possibilidade de

sobrevivência para Biela” (LEPECKI, 1976, p. 63). Ela se sente culpada por abandonar a terra natal; entretanto, não reage ao próprio desejo de voltar à fazenda. Ela é incapaz sequer de expressar a vontade de voltar ao mundo de onde havia saído, pois sabe ser impossível. Consequentemente, nega-se a si mesma e vive nas sombras, em segredo.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Uma vida em segredo representa fatos passados em um tempo não claramente definido. Entretanto, de acordo com as características apresentadas no texto, podemos localizar a trama possivelmente no começo do século XX. Nesse período, dentro de um cenário interiorano de uma pequena cidade, o papel que cabe à mulher se revela bastante insignificante. O padrão que se percebe nesta sociedade focalizada na novela é a de que, enquanto homens se ocupavam da dominação do espaço público, da política, da economia, destacando-se no centro das relações humanas, restam às mulheres o espaço doméstico, a educação dos filhos, o cuidado com o marido. A despeito de haver maiores condições de exercício de ações de empoderamento no âmbito doméstico pelas mulheres, vale frisar que, mesmo assim, o poder feminino continua a ser inferior ao masculino. É dentro desse cenário que vive Biela.

Nesta novela, Autran Dourado explora, em conformidade com os hábitos sociais de princípio do século XX, o papel tradicional desempenhado pela mulher na forma de atuação da personagem Constança, cabendo a Conrado a representação da figura tradicional do homem. Biela, a personagem em torno do qual os fatos se desenrolam, protagoniza um papel difuso, sem encaixe, existindo num entre-lugar. Ao longo do texto, o narrador nos oferece o dia a dia de mulheres de uma cidadezinha, evidenciado em diversas passagens o cuidado com as roupas femininas, com o comportamento frente às visitas, com as idas à igreja, com a preocupação com o casamento, em suma, um retrato do que uma sociedade de ares ainda patriarcais permitia às mulheres de então.

Autran Dourado, não por acaso, descreve esse cotidiano feminino. Ele busca dentro de seu campo de visão e apreensão elementos para produzir a narrativa. Como destaca Richardz (2016, p. 3), o “comportamento apresentado no livro era tão próximo da realidade das mulheres do período, que a personagem principal incorporou características de mulheres da família do autor. Biela foi inspirada na prima Rita de Autran Dourado”. Inspirado nesta parenta distante, figura real, historicamente localizável, o escritor cria Gabriela da Conceição Fernandes, Biela para os de casa como o autor mesmo explica. Esse processo de criação literária, que mescla fatos familiares e imaginação é descrito pelo próprio autor, em *Uma poética de romance* (DOURADO, 2000, p. 167), quando revela ter usado as

memórias que possuía de sua avó doente no quarto. Junto dela, ele ficava horas: “[...] sentado justamente naquela canastra mineira, de muitas viagens em lombo de mula”.

Neste mesmo livro sobre o fazer literário, sua prima Rita é descrita como “uma figura simples e apagada de gente vinda da roça, tão insignificante na aparência que dela tinha me esquecido por completo por quase trinta anos” (DOURADO, 2000, p. 168-169). Esta tia desimportante se descola da realidade e transforma-se em Biela, personagem de ficção, ou seja, serve de inspiração para a construção de uma personagem que representa muito acertadamente as mulheres simples e silenciosas que ocupavam as margens da sociedade daquela época.

Como bem formulou Candido (1987, p. 55), o texto ficcional “[...] se baseia, antes de mais nada, num certo tipo de relação entre o ser vivo e o ser fictício, manifestada através da personagem, que é a concretização deste”. Esta interpretação é totalmente aplicável à protagonista da novela de Dourado que vem sendo estudada aqui. É dessa relação que vem o efeito real que Biela nos causa, pois ela possui um pacto de verossimilhança construído pelo autor por meio da relação entre o ser fictício e a sua experiência de vida.

A submissão de Biela a torna uma personagem oprimida, incapaz de manifestar suas vontades e desejos, que estão aquém das expectativas da sociedade na qual se inseriu. Por não entender bem a diferença entre o que ela considera ideal, bom e correto e como a família do primo considera tais questões, Biela vive em conflito com eles e com ela mesma. Esta oposição de ideias entre ela e os familiares transforma a protagonista numa figura solitária e melancólica. Embora seja rica, a humildade que a caracteriza leva-a a não dar importância ao dinheiro, pois o que realmente ela necessita é de companhia, de expressar seu ser de forma livre fazendo o que quer e o que gosta sem se prender a regras sociais.

A quase repugnância por dinheiro em contraste com a consideração que Conrado e Constança dão às posses e a conseqüente valorização disso perante as pessoas põem a moça e os primos em flancos distintos. Como se percebe, a compreensão das coisas entre eles – ainda que tenham vínculos de consanguinidade – é bem diferente. Isto explica porque Biela fica quase sempre muda, pouco se comunicando com a família, circunstância que denuncia a falta de um espaço legítimo de abertura para ela poder ter voz no território da família,

transformando-a numa estranha, numa estrangeira, que só “solta a língua” com as pessoas simples, pois entre os membros da nebulosa, da periferia, ela se percebe uma igual, usuária de um mesmo idioma mesmo que tal espaço seja um entre-lugar.

O registro literário de uma vida como a de Biela serve para expor a muda existência e a triste realidade do papel que muitas mulheres tiveram que desempenhar. Por intermédio do desvelamento do mundo interior desta personagem, o narrador denuncia um sistema assinalado pela desigualdade de condições, pela repressão e pela desorganização social que cria vítimas e em seguida as exclui. Numa tentativa de mostrar que essas vidas vazias existem – a lembrança de *Um coração simples* de Flaubert é inevitável –, muitos escritores contemporâneos têm ousado colocá-las em evidência transformando suas vidas medíocres em protagonismo literário. Afinal é uma existência vazia de satisfações, de prazeres, de valorização de si mesmo; entretanto, plena de aspirações, compaixão, dores e simplicidade, que denotam a beleza que Biela carrega dentro de si.

Como procuramos demonstrar ao longo da análise, na primeira metade da narrativa a personagem se submete, revela a fragilidade de sua personalidade perante a realidade citadina, nova para ela, e é levada a fazer muitas coisas contra a sua vontade. Depois do noivado fracassado, duas realidades se desenvolvem paralelamente na narrativa: de um lado, cansada de tanta humilhação e submissão, Biela passa a se rebelar e tomar suas próprias decisões; de outro, tais decisões passam a invisibilizá-la ainda mais junto aos parentes. Suas decisões a anulam socialmente. Ao se manifestar por figurar na nebulosa, junto com os desvalidos socioeconômicos, e negar o prestígio social devido à sua condição de herdeira, ela assume-se de vez como um ser falido.

Em razão desta escolha, a opressão que Biela sofria desde o começo se intensifica. A título de exemplo, o primo chegou a considerar seu internamento em um hospital psiquiátrico caso ela não mostrasse uma faceta “mansa”. Por seu turno, embora Constança tenha estimulado o marido a trazê-la para sua casa e se esforçado para gostar da moça, acaba por se decepcionar com a imagem da prima da roça e sente vergonha por ter que estar com ela, tornando-se indiferente com a parenta. Endossante dos valores patriarcais, exclui-a, porque Biela não se mostra sequer capacitada a cumprir as convenções sociais esperadas de uma mulher, isto

é, casar e ter filhos. Não atender a estas normas representava, de certa forma, a morte social da mulher na sociedade da época em que se passa a novela. Tais considerações são bem sintetizadas com esta afirmação de Richartz (2016, p. 12): “Como o lugar que naturalmente é destinado à mulher não foi ocupado, Biela se torna insignificante socialmente e passa a viver no anonimato até sua morte”.

Algumas escolhas de Biela demonstram que socialmente ela passa a ser considerada alguém que está morto. À medida que Biela decide permanecer na cozinha, usar velhos vestidos, fazer visitas e passeios sem se importar com a opinião das pessoas, pouco a pouco ela vai se tornando invisível no interior da casa e passa a viver à margem da família. Sua reificação, sua invisibilidade se completam quando Conrado chega a compará-la com um “pertence da casa” (DOURADO, 2005, p. 94). Além disso, ela passa a trabalhar em casas da vizinhança. Esta atividade doméstica que ela desempenha por prazer é não legitimado, não regulamentado. Em vez de evidenciá-la, a descida de Biela ao mundo dos pobres, que ganham a vida em trabalhos pouco reconhecidos, apaga-a ainda mais.

Em síntese, tudo o que Biela conquista representa uma mudança interna, transformando-a numa pessoa cada vez mais obscurecida pelas ruas onde anda, pelos espaços onde transita e pelas cozinhas em que circula. Tais êxitos da protagonista só têm sentido se considerarmos que são maneiras de ela conseguir livrar-se das obrigações que tem com Constança, obrigações de permanecer onde não quer, tendo de comer da forma que não gostaria, tendo de vestir-se da forma como não deseja. Trata-se de encargos aos quais ela busca resistir a fim de, ainda que inconscientemente, não ser reduzida à figura do agregado ou a um processo de invisibilização social.

Em apenas duas passagens da novela é possível resumir o que Biela significou para a família: “Por que perderiam tempo por uma pessoa tão pequena e sem importância” e “prima Biela realmente virou uma coisa de casa, se esqueceram dela” (DOURADO, 2005, p. 87, 95). Por meio destas duas citações, o narrador denuncia a indiferença das pessoas de suas relações. Biela tenta trabalhar internamente suas decepções e os golpes que a vida lhe deu. Como forma de se aproximar do seu verdadeiro eu, ela conversa com as pessoas que mais se aproximam do seu referencial de vida. Essa é a única forma por meio da qual ela consegue receber algum reconhecimento pelo que sabe fazer e sobretudo por aquilo

que ela é. Dessa maneira, ela se motiva a continuar e sente-se em paz consigo mesma na medida do possível. Na realidade, ela é extremamente vulnerável, solitária e carente, o que a assinala para sempre com a fama de “boazinha”.

REFERÊNCIAS

ARAÚJO, Jana Melo. *No Dourado das Minas de Aufran: o estranhamento na tradução de Uma vida em segredo*. 2014. 80 f. Monografia. (Letras-Tradução). Universidade de Brasília, Brasília, 2014. Disponível em: <http://bdm.unb.br/bitstream/10483/9595/1/2014_JanaMeloAraujo.pdf>. Acesso em: 14 jul. 2019.

ÁVILA, Afonso (org). *O modernismo*. São Paulo: Editora Perspectiva, 1975.

DEL PRIORE, Mary. *Corpo a corpo com a mulher: pequena história das transformações do corpo feminino no Brasil*. São Paulo: Senac, 2000.

BEAUVOIR, Simone de. *O segundo sexo: a experiência vivida*. Trad. Sérgio Milliet. 2 ed. São Paulo: Difusão Europeia do Livro, 1967.

_____. *O segundo sexo: fatos e mitos*. Trad. Sérgio Milliet. 4 ed. São Paulo: Difusão Europeia do Livro, 1970.

BOSI, Alfredo. Da ficção “egótica” à ficção suprapessoal. Experiências Clarice Lispector. In: _____. *História concisa da literatura brasileira*. 43 ed. São Paulo: Cultrix, 2006. p. 422-423.

BOURDIEU, Pierre. *A dominação masculina*. Trad. Maria Helena Kühner. 11 ed. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 2012.

BRAGA, Carolina. Morre aos 86 anos o romancista mineiro Aufran Dourado. *UAI*. E-mais. Belo Horizonte, out. 2012. Disponível em: <<https://www.uai.com.br/app/noticia/e-mais/2012/10/01/noticia-e-mais,105324/morre-aos-86-anos-o-romancista-mineiro-aufran-dourado.shtml>>. Acesso em 14 jul. 2019.

BRAIT, Beth. *A personagem*. São Paulo: Ática, 1985.

BRANDÃO, Ruth Silviano. *Mulher ao pé da letra: a personagem feminina na literatura*. 2 ed revista. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2006. Disponível em: <<https://www.livrebooks.com.br/livros/mulher-ao-pe-da-letra-ruth-silviano-brandao-zwjy7lcwu8ic/baixar-ebook>>. Acesso em 01 ago. 2020.

CANDIDO, Antonio. A personagem do romance. In: CANDIDO, Antonio *et al*. *A personagem da ficção*. São Paulo: Perspectiva, 1987, p. 53-80.

CANDIDO, Antonio. *Iniciação à literatura brasileira*. 6. ed. Rio de Janeiro: Ouro Sobre Azul, 2010.

CAMARGO, Maria Stella. *Linguagem e silêncio na obra de Aufran Dourado*. 1973. 108 f. Dissertação (Mestrado em Literatura Brasileira) Pontifícia Universidade Católica do Rio de Janeiro- PUC-RJ, Rio de Janeiro, 1973.

COSTA, Flávio Moreira da. *Autran Dourado: Questões de vida e morte*. Opinião, Rio de Janeiro, 01 de nov. 1974, p.18-19. Disponível em: <<http://memoria.bn.br/DocReader/Hotpage/HotpageBN.aspx?bib=123307&pagfis=2330&url=http://memoria.bn.br/docreader#>>. Acesso em: 07 de nov. 2020.

DOURADO, Autran. *Uma poética de romance: matéria de carpintaria*. Ed. revista e ampliada pelo autor. Rio de Janeiro: Rocco, 2000.

_____. *Uma vida em segredo*. 31. ed. Rio de Janeiro: Ediouro, 2005.

DEL PRIORE, Mary. *Histórias íntimas: sexualidade e erotismo na história do Brasil*. São Paulo: Planeta do Brasil, 2011.

DEL PRIORE, Mary (org.); BASSANEZZI, Carla Pinsky (coord. textos). *História das mulheres no Brasil*. 7. ed. São Paulo: Contexto, 2004.

D'ONOFRIO, Salvatore. Teoria da narrativa. In: _____. *Forma e sentido do texto literário*. São Paulo: Ática, 2007, p. 46-166.

FORSTER, Edward Morgan. *Aspectos do romance*. Trad. Sergio Alcides. 4. ed. São Paulo: Globo, 2005.

LACAN, Jacques. "O estádio do espelho como formador da função do eu". In: _____. *Escritos*. Tradução de Vera Ribeiro. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, 1998.

LAFETÁ, João Luis. Uma fotografia na parede. In: *Literatura e sociedade*. v. 2 n. 2. São Paulo. 1997. Disponível em: <www.revistas.usp.br/ls/article/download/13265/15083>. Acesso em: 14 jul. 2019.

LEPECKI, Maria Lúcia. *Autran Dourado: uma leitura mítica*. São Paulo: Quíron, 1976.

LEITE, Ligia Chiappini Moraes. *O foco narrativo: a polêmica em torno da ilusão*. 4 ed. São Paulo: Ática, 1989.

LIMA, Suzana Moreira. *O outono da vida: trajetórias do envelhecimento feminino em narrativas brasileiras contemporâneas*. 2008. 194 f. Tese. (Doutorado em Literatura Brasileira) Universidade de Brasília. Brasília. 2008. Disponível em: <http://bdtd.ibict.br/vufind/Record/UNB_bfdc97c25b8c30ed858691b9a8206693>. Acesso em: 14 de jun. 2020.

LUCAS, Fábio. A ficção em Transe. In: _____. *A face visível: crítica*. Rio de Janeiro: José Olympio; São Paulo: Conselho Estadual de Cultura, 1973, p.75-146.

_____. A narrativa de Autran Dourado. In: *Colóquio: letras*. Lisboa, n. 9, set. 1972, p. 17-25. Disponível em: <<http://coloquio.gulbenkian.pt/cat/sirius.exe/issueContentDisplay?n=9&p=17&o=p>>. Acesso em: 03 ago.2020.

NASCIMENTO, G.; FISCHER, S. *Uma vida em segredo: o livro e o filme*. In: *Significação: Revista De Cultura Audiovisual*, 32(23), p. 47-67. 2014. Disponível em <<https://doi.org/10.11606/issn.2316-7114.sig.2005.65608>> Acesso em: 14 jul. 2019.

NEJAR, Carlos. *Austran Dourado e Minas cada vez mais Minas*. In: _____. *História da literatura brasileira*. Rio de Janeiro: Relume Dumará: Copesul: Telos, 2007, p. 475-479.

PEREIRA, Elizabeth Marly Martins. *Um presente de Morfeu? A insólita gênese de Uma vida em segredo*. 2014. 102 f. Dissertação (mestrado em literatura brasileira). Universidade estadual de Montes Claros. Montes Claros. 2014. Disponível em: <<http://docplayer.com.br/36645763-Elizabeth-marly-martins-pereira-um-presente-de-morfeu-a-insolit-a-genese-de-uma-vida-em-segredo.html>>. Acesso em: 11 jul. 2019.

PERROT, Michelle. *Silêncios do corpo da mulher*. In: MATOS, Maria Izilda Santos de; SOIHET, Rachel (org.). *O corpo feminino em debate*. São Paulo: Editora UNESP, 2003, p. 13-28.

_____. *Minha história das mulheres*. Trad. Angela M. S. Corrêa. São Paulo: Contexto, 2007.

REIS, Roberto. *A permanência do círculo: hierarquia no romance brasileiro*. Niterói: Eduff; [Brasília]: INL, 1987.

RICCIARDI, Giovanni. *Biografia e criação literária: entrevista com escritores mineiros*. Dulce Mindlin (org.). Ouro Preto (MG): UFOP, 2008, v. 3, p. 75- 95.

RICHARTZ, Terezinha. *Patriarcado e violência na obra Uma vida em segredo*. *Revista Recorte*, v. 13, n. 1, p. 94-107, 2016. Disponível em: <http://periodicos.unincor.br/index.php/recorte/article/view/2793/pdf_94>. Acesso em: 12 jul. 2020.

ROCHA-COUTINHO, Maria Lúcia. *Tecendo por trás dos panos: a mulher brasileira nas relações familiares*. Rio de Janeiro: Rocco 1994.

RODRIGUÉS, Marta Peres. *Miguel de Cervantes y Austran Dourado: diálogo crítico entre poéticas*. 2012. 383 f. Tese. (Doutorado em Língua e literatura Hispano-americana) Universidade de São Paulo. São Paulo. 2012. Disponível em: <<https://www.teses.usp.br/teses/disponiveis/8/8145/tde-18042013-112355/pt-br.php>>. Acesso em: 11 jul. 2019.

SANTIAGO, Silvano. *Mineiro Austran Dourado produziu uma narrativa original e cosmopolita*. *Estadão*, São Paulo. 5 out. 2012. Disponível em: <<https://cultura.estadao.com.br/noticias/geral,mineiro-austran-dourado-produziu-uma-narrativa-original-e-cosmopolita,940804>>. Acesso em: 28 ago. 2019.

_____. *O entre-lugar no discurso latino-americano*. In: _____. *Uma literatura nos trópicos: ensaios sobre dependência cultural*. 2 ed. Rio de Janeiro: Rocco, 2000, p. 9-26.

SANTOS, Leonor da Costa. *Autran Dourado em Romance puxa romance ou ficção recorrente*. 2008. 217f. Tese (Doutorado em Letras vernáculas- Literatura Brasileira) Universidade Federal do Rio de Janeiro. Rio de Janeiro. 2008. Disponível em: <<http://livros01.livrosgratis.com.br/cp063116.pdf>>. Acesso em: 23 ago. 2020.

SENRA, Angela Maria Freitas (org). *Literatura Comentada: Autran dourado*. Biblioteca universitária da UFMG. 1983. Disponível em: <<http://www.letras.ufmg.br/site/e-livros/Literatura%20Comentada%20-%20Autran%20Dourado.pdf>>. Acesso em: 09 jun.2019.

SILVA, Ana Cláudia da. Godofredo Rangel e Autran Dourado: o artista e o aprendiz. In: *Línguas & letras*, v. 13 n. 25. 2º sem. 2012. p. 59-74. Disponível em: <<http://e-revista.unioeste.br/index.php/linguaseletras/article/view/6979/5694>>. Acesso em: 12 dez. 2019.

SOUZA, Marcos Aurélio dos Santos. O entre-lugar e os estudos culturais. In: *Travessias*, v. 1, n. 1, 2007. p. 1-13. Disponível em: <<http://e-revista.unioeste.br/index.php/travessias/article/view/2748>>. Acesso em: 21 jul. 2020.

SOUZA, Eneida Maria (org.). *Autran Dourado*. Belo Horizonte: Centro de estudos Literários da UFMG; Curso de Pós-Graduação em Letras - Estudos Literários, 1996.

_____. *Edifício: Que geração é essa?* In: DUARTE, Lélia Pereira (org.). *Dossiê Belo Horizonte centenária: a cidade de seus escritores*. v. 1, n. 2, p.13-22. Belo Horizonte: Scripta, 1998. Disponível em: <<http://periodicos.pucminas.br/index.php/scripta/issue/view/718/showToc>>. Acesso em: 15 ago. 2019.

TV Senado. *Leituras*, Brasília, 23 Set. 2011. Disponível em<<https://www12.senado.leg.br/tv/programas/leituras/2011/09/autran-dourado>> Acesso em: 28 ago. 2019.

WOOD, James. *Como funciona a ficção*. Trad. Denise Bottmann. São Paulo: Cosac Naify, 2012.

ZOLIN, Lúcia Osana. Crítica feminista. In: BONNICI, Thomas; ZOLIN, Lúcia Osana (orgs.). *Teoria literária: abordagens históricas e tendências contemporâneas*. 2. ed. ev. ampl. Maringá: Eduem, 2005, p.181-203.