

UMA VIDA EM SEGREDO: UM TRABALHO ARQUITETÔNICO

Cristiane Barnabé Segalla

Universidade de São Paulo

Resumo: Este artigo traz como objetivo a análise da trama da linguagem construída através da materialização do projeto arquitetônico de *Uma vida em segredo*, de Autran Dourado. Para isso, o estudo foi baseado na proposta teórica de Fernando Segolin sobre a personagem e em aspectos da tipologia do discurso, de Mikhail V. Bakhtin. Estabeleceu-se uma correspondência entre pontos teóricos dessas propostas, de modo a apreender a arquitetura e o jogo criados nas relações textuais, evidenciando-se dessa maneira, o projeto literário de Dourado. Concluiu-se que a obra enfatizou os atributos e a virtualidade das ações das personagens, assim como construiu um discurso que privilegiou o choque de pontos de vista sobre a personagem Biela.

Palavras-chave: Literatura Brasileira, Autran Dourado, *Uma Vida em Segredo*, Personagem, Discurso

Abstract: The objective of this work was to study and understand the language weave built up through the materialization of the text architectonic project in *A hidden life*, by Autran Dourado. So, the study was based on Fernando Segolin's theoretical purpose about character and on Mikhail V. Bakhtin's speech typology aspects. It was established a correlation between theoretical points of these purposes to understanding the architecture and the play created in textual relations, thus making clear Autran Dourado's literary project. It was concluded the book explored the attributes and virtuality of the characters' actions, and as well as a speech that privileged the confront between points of view about Biela character.

Keywords: Brazilian Literature, Autran Dourado, *A Hidden Hife*, Character, Speech

Introdução

Waldomiro de Freitas Autran Dourado nasceu em 1926, na cidade de Patos, Minas Gerais. Possui uma vasta produção literária, quer seja de contos, novelas, romances, quer de

ensaios sobre a própria obra. Alguns de seus livros foram publicados no exterior e vários receberam prêmios. Em 1947, publica seu primeiro livro *Teia*. A partir de *A barca dos homens*, de 1961, torna-se mais conhecido.

A novela *Uma vida em segredo*, publicada em 1964, configura-se como uma obra-prima da literatura brasileira, por sua cuidadosa construção estética, que gera um produto final de valor literário e beleza. Todos os elementos da narrativa estão interligados pelos riscos de uma “matéria de carpintaria”¹ cujo desenho é a representação de um labirinto linguístico, discursivo e arquitetônico. A escolha da novela para esta análise justifica-se pela importância do autor para a literatura brasileira, na medida em que suas obras são representações das relações sociais do Brasil do final do século XVIII até o início do século XX e também pelo fato de *Uma vida em segredo* marcar o amadurecimento do escritor para suas produções futuras, como *Ópera dos mortos*.

Aparentemente, a obra é muito simples, no entanto, a leitura da mesma não pode ficar na superfície. Autran Dourado² afirma a esse respeito: “Conforme diz o meu mestre imaginário, deve-se ler mais de uma vez o livro, mais de duas vezes algumas partes, porque a simplicidade e limpidez no meu caso são enganosas, conseguidas a duras penas, há sempre um alçapão ou esparrela escondidos”. Portanto, o autor revela-se como um artesão de artimanhas, construídas por um jogo verbal formado pelos elementos da narrativa. Desse modo, há “uma ordem codificada e cifrada, [...]”³, que, para ser compreendida, não basta fazer uma leitura superficial, mas é necessária uma leitura atenta.

Autran Dourado, além de ser um ficcionista, escreve sobre a sua produção literária. Uma das marcas do autor é analisar o próprio fazer literário, colocando-se ora como teórico, ora como crítico literário, ora como romancista: por um lado, ele analisa minuciosamente a forma narrativa, avaliando e comparando estilos e técnicas com impressionante erudição e, por outro, desnuda os aspectos subjetivos do autor diante do livro que escreve⁴. Em seu artigo “Proposições sobre labirinto”⁵, ele teoriza sobre o labirinto, construído por Dédalo, engenhoso ateniense, que tinha como finalidade aprisionar o Minotauro. Retoma essa ideia para explicar a lógica e a arquitetura

¹ A expressão “matéria de carpintaria” é o título do conjunto de notas, de um curso ministrado por Autran Dourado, na PUC do Rio de Janeiro, no 2º semestre de 1974, sobre sua produção literária, publicado posteriormente e no qual inclui reflexões sobre a construção de *Uma vida em segredo*.

² Dourado, Autran. *Uma poética de romance: matéria de carpintaria*. São Paulo: Difel, 1976. p. 15.

³ *Ibidem*, p. 155.

⁴ Conferir Azevedo, Daniela de. *Aspectos da tradução em língua inglesa de Uma vida em segredo*. Dissertação de Mestrado. Montes Claros: Universidade estadual de Montes Claros, 2019. p. 74.

⁵ Dourado, Autran. “Proposições sobre labirinto”. In *Colóquio*: Lisboa, 20: julho de 1974: pp. 11-12.

presentes no ato criativo. Defende em sua teoria que “toda criação é jogo, busca e invenção. [...] Como em qualquer composição, o essencial são as simetrias e correspondências”.

Este artigo parte das proposições formuladas por Autran Dourado e terá como objetivo analisar o projeto arquitetônico presente em *Uma vida em segredo* na construção da personagem Biela. Para isso, a análise baseia-se na proposta do livro de Fernando Segolin: *Personagem e antipersonagem*⁶, cujos fundamentos teóricos auxiliam no entendimento da estrutura da personagem central como personagem-estado e nas teorias sobre as vozes discursivas e suas relações dialógicas, de Mikhail Bakhtin, que fornecem meios para o estudo do discurso indireto e indireto livre na novela de Dourado.

Em *Uma poética de romance: matéria de carpintaria*, Autran Dourado⁷ expõe ao leitor a origem de *Uma vida em segredo*. Negando o conceito de inspiração, afirma que todas as suas obras surgem de uma ideia súbita: “ideia trabalhada lúcida e objetivamente numa disciplina diária de anos. É um cheiro, uma lembrança, um fiapo de sonho, uns olhos azuis ou negros, uma frase, um personagem, um nome, a semente da obra futura”. Desse modo, a produção artística ocorre a partir da elaboração de um projeto literário simétrico e arquitetônico, originário de uma ideia trabalhada lucidamente e, a partir da racionalização desse trabalho, inicia-se a materialização, no plano da linguagem, da ideia fabricada. Assim a narrativa de Autran, como ele mesmo afirma na teorização que faz de sua escritura, é a manifestação, por meio da linguagem, de uma narrativa, cujo resultado é um trabalho arquitetônico, cujo alicerce são as simetrias, relações, correspondências. Segundo ele, opta pela arquitetura, pois “é a arte de dar unidade, forma e sentido às coisas. Quero dizer [ele diz] – de dar beleza e poesia, força domada; ordenar o caos e a realidade com os elementos do próprio real”. Nesse contexto, o percurso a ser percorrido no livro em análise consiste em entender de que forma a linguagem, ao contrastar o mundo natural e o social de Biela, revela uma cuidadosa arquitetura na construção da personagem central.

Em síntese, pode-se dizer que a história de Biela, é a narrativa de “uma moça velha”, que nasceu e foi criada na fazenda de seu pai e, após a morte dele, vai morar na cidade junto com seus primos: Constança e Conrado. O contraste é evidente, ela não aceita o modo de viver deles e luta para preservar o seu mundo interior, natural. Na sua aparente fraqueza, Biela é configurada por construções habilmente selecionadas e combinadas que a fazem brilhar no palco da narrativa. Tudo e todas as personagens se apagam perante Biela. Embora os primos tentem modificá-la, ela é a vitoriosa e os vence através de sua aparente fraqueza e de sua simplicidade

⁶ Segolin, Fernando. *Personagem e antipersonagem*. São Paulo: Cortez & Moraes, 1978.

⁷ Dourado, Autran. *Uma poética de romance: matéria de carpintaria*. São Paulo: Difel, 1976. p. 132.

roceira. A narrativa termina com a morte dela, que demonstra um aprendizado ocorrido em segredo e de forma solitária.

Segundo Fábio Lucas, “A ficção de Autran Dourado [...] gira ao redor de um repertório limitado de problemas. A inovação, o desdobramento está na linguagem, na articulação narrativa.”⁸ Nessa habilidade criativa de lidar com a palavra, consiste o valor de suas obras. Ainda, de acordo com Fábio Lucas, a produção literária do ficcionista pode ser dividida em três etapas:

primeiro, o mundo oferecido; segundo, o mundo criado; terceiro, a fantasia da palavra. Dito de outro modo: primeiro, o referente exterior; segundo, o referente interior; terceiro, a reflexão sobre o signo. É evidente que a progressão não é linear. Em diversas obras, combinam-se mecanismos sincrônicos, combinações sincréticas das três etapas narrativas do ficcionista. A divisão que adoto [ele diz] vale como um jogo tendencial.⁹

Uma vida em segredo é uma combinação da primeira e segunda etapas mencionadas acima, que são inter-relacionadas por uma acentuada preocupação com a linguagem, com o fazer literário. Por isso, Diva Vasconcellos da Rocha declara ser essa obra “uma obra-prima. As modulações da técnica de ‘ponto de vista’, a incorporação do coloquial à linguagem literária, as inovações trazidas à narrativa, que parece a mais flaubertiana, a criação de personagens como Biela, o ritmo, o perfeito equilíbrio de sua composição, permitem-nos chamá-la assim”¹⁰. Portanto, podemos dizer que a obra em questão é a manifestação do trabalho de uma “matéria de carpintaria”, alcançada pela produção de “um carpinteiro do pensamento”, conforme expressão de Manuel da Silva Ramos.

A obra de Autran Dourado situa-se dentro das tendências da prosa contemporânea que expressa uma vertente intimista, como Clarice Lispector, Osman Lins, Lygia Fagundes Telles, Raduan Nassar, entre outros; por isso, sua produção literária, segundo Fábio Lucas, “significa uma fusão de correntes na literatura brasileira e um caminho para um passo adiante. Um elo entre a vigorosa tradição realista, psicológica e esteticista e as novas formas que profetizam o romance brasileiro de ruptura”¹¹.

1. Pressupostos teóricos

1.1. Personagens – seres verbais

⁸ Lucas, Fábio. “Autran Dourado”. In: *A ficção de Fernando Sabino e Autran Dourado*. Minas Gerais: Imprensa oficial do estado de Minas Gerais, 1983. p. 27.

⁹ Ibidem, p. 30.

¹⁰ Rocha, Diva Vasconcellos da. “A busca do espaço perdido instauradora de um novo espaço”. In: *Uma vida em segredo*. Rio de Janeiro: Edições de Ouro, 1972. p. 16.

¹¹ Lucas, Fábio. “A narrativa de Autran Dourado”, in *Revista Colóquio*, Lisboa: 09, 1972, p. 17.

Em uma narrativa, um dos elementos que mais chama a atenção do leitor é a personagem. É esse ser, produto de um fazer verbal, que seduzirá o leitor. Nesse contexto, a personagem Biela, de *Uma vida em segredo*, possui características bem marcantes, cujas sutilezas demonstram um minucioso trabalho de construção estética.

Apesar desses serem manchas no papel, são eles que, juntamente com as relações discursivas-textuais, formadas no interior da narrativa, criarão um universo de significações, inserido em um contexto histórico social. Assim, pode-se dizer que esses seres fictícios possuem regras formuladas pelo autor para a criação da obra. Antonio Candido mostra a diferença entre real e ficção e expõe a logicidade presente na construção desses seres, quando afirma: “Neste mundo fictício, diferente, as personagens obedecem a uma lei própria. São mais nítidas, mais conscientes, têm contorno definido, – ao contrário do caos da vida – pois há nelas uma lógica preestabelecida pelo autor, que as torna paradigmas e eficazes”¹². Vista assim, a personagem é a manifestação de um produto verbal, que irá distanciá-la cada vez mais de um referente humano, na medida em que não seguirá mais os padrões estabelecidos pela linearidade da personagem-função.

Nesse contexto, para a análise da construção da personagem, torna-se necessária a do discurso. Por conseguinte, nos estudos a que se propõe este artigo serão considerados os aspectos levantados por Fernando Segolin (1978), em sua obra *Personagem e antipersonagem*, como os abordados por Mikhail V. Bakhtin no conjunto de seus textos teóricos, relacionados com a construção do discurso e com as implicações na construção da personagem. Uma teoria parece complementar a outra, uma vez que a primeira parte da personagem para analisar o texto e a segunda parte do discurso. Logo, a personagem não apresenta mais uma linearidade em sua construção, pois:

ao se afastar, sem renunciar de todo, de um complexo de ações implicativas, propõe [...] uma visão de mundo não mais voltada para o fenomênico e sua distribuição numa linha temporal, mas propriamente para o que nos parece ser uma axiologia da realidade. Assim, ao privilegiar a predicação atributiva dos seres narrativos, a personagem-estado e sua narrativa acabam se constituindo em formas de manifestação de um discurso preocupado com um mundo visto enquanto complexo de fenômenos que devem ser medidos e avaliados¹³

Dessa maneira, a personagem é fruto do modo como as relações discursivas são construídas, através de seus recursos sintáticos e semânticos, que expressarão a integridade viva da obra.

¹² Candido, Antonio et al. *A personagem de ficção*. 9 ed. São Paulo: Perspectiva, 1995. p. 67.

¹³ Segolin, Fernando. *Personagem e antipersonagem*. São Paulo: Cortez & Moraes, 1978. pp. 112-113.

1.2. Reflexões sobre discurso

Para a análise do discurso da novela de Dourado, faz-se necessário um percurso sobre a definição e suas implicações na construção de uma obra literária. De acordo com Mikhail Bakhtin¹⁴, o discurso é definido como a língua em sua integridade concreta e viva e não a língua como objeto específico da linguística, dessa maneira, não são apenas os aspectos linguísticos que devem ser considerados para a apreensão de um texto em sua totalidade, mas, ao lado deles, as relações dialógicas que fazem parte da sua construção.

Tais relações irão formar um “modelo que descentraliza a voz narradora única”¹⁵. A partir dessas considerações, verifica-se que uma obra literária exalta a junção de várias enunciações, o que se confirma em Machado: “o romance não somente *conta* uma história, mas o romance *fala*. O texto do romance fala com enunciações articuladas, com o contexto da fala onde se situa o não-dito e com pensamentos, inclusive memórias de épocas e gêneros. Por isso, o texto do romance é sempre um *discurso citado* [...]”¹⁶. Consequentemente, o estudo do discurso relaciona-se diretamente com as diversas formas de manifestações “a que estão sujeitas a palavra do outro no romance”¹⁷. Portanto, um texto será a manifestação de vários discursos: da personagem, do narrador e de todas as relações que fazem parte das diferentes composições artísticas. A partir disso, a palavra presente em um texto literário representa a voz do outro, podendo ser definida como a citação do discurso alheio.

Nesse contexto, a enunciação do outro não deve ser apenas estudada a partir do ponto de vista temático, mas também através das suas relações sintáticas. Bakhtin afirma isso em: “Para penetrar completamente no seu conteúdo, é indispensável integrá-lo na construção do discurso”¹⁸. Assim, o discurso citado é a manifestação de outro discurso e define-se do seguinte modo, nas palavras do mesmo autor: “o discurso no discurso, a enunciação na enunciação, mas é, ao mesmo tempo, um discurso sobre o discurso, uma enunciação sobre a enunciação”. Torna-se, então, evidente que o narrador, ao citar a enunciação das personagens, “elabora regras sintáticas, estilísticas e composicionais para assimilá-la parcialmente, para associá-la à sua própria unidade

¹⁴ Bakhtin, Mikhail Volochinov. “O discurso em Dostoievski”. In: *Problema da poética em Dostoievski*. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 1981. p. 157.

¹⁵ Machado, Irene A. “A ficcionalidade das vozes discursivas”. In: *O romance e a voz: prosaica dialógica de Mikhail Bakhtin*. Rio de Janeiro: Imago, 1995. 109.

¹⁶ Idem, *ibidem*.

¹⁷ *Ibidem*, p. 110.

¹⁸ Bakhtin, Mikhail Volochinov. *Marxismo e filosofia da linguagem*. São Paulo: Hucitec, 1986. p. 130.

sintática, estilística e composicional”¹⁹. Dentre as estratégias para a citação do discurso do outro estão: o discurso direto, o discurso indireto e o discurso indireto livre.

Tendo em vista a composição de *Uma vida em segredo*, este estudo atear-se-á nos dois últimos mencionados. O discurso indireto²⁰ é a representação do discurso do outro através do narrador e este poderá optar pela ênfase aos elementos emocionais e afetivos que fazem parte da fala da personagem, ou pela ênfase ao conteúdo da mesma, eliminando assim os elementos citados anteriormente. Naturalmente, a opção por um dos dois tipos irá manifestar uma intenção do narrador. O emprego do discurso que valoriza o conteúdo criará um distanciamento entre a postura do narrador e a postura da personagem.

Em contrapartida, na medida em que há, na narrativa, a valorização das emoções e dos elementos afetivos dos personagens, pode-se dizer que a individualidade do falante passa a ser apresentada de maneira subjetiva (individual ou tipológica) sobre o modo de falar e pensar do personagem, o que implica um julgamento de valor do autor. Assim, a individualidade do falante se cristaliza ao ponto de formar uma imagem²¹.

Além do estudo sobre o discurso indireto, torna-se essencial também o estudo sobre o discurso indireto livre para a análise das relações discursivas presentes em *Uma vida em segredo*. Esse tipo de discurso caracteriza-se pelo fato de que na enunciação há uma mistura de vozes, pois a fala do narrador e a da personagem confundem-se no interior da construção textual, portanto, é como uma mistura do discurso direto com o discurso indireto. Sendo assim, caracteriza-se pelo “fato de o herói e o autor exprimirem-se conjuntamente, de, nos limites de uma mesma e única construção, ouvirem-se ressoar as entonações de duas vozes diferentes”²². Dessa maneira, o autor tem como intenção afetar a imaginação do leitor, porque: “o que ele procura, não é relatar um fato qualquer ou um produto do seu pensamento, mas comunicar suas impressões [...]. Apenas a inteligência que raciocina e analisa pode tomar a posição de que o autor é quem fala no discurso indireto livre; para a imaginação viva, é o herói que fala”²³.

Portanto, um dos aspectos fundamentais presentes em uma obra diz respeito ao modo como o discurso criado e as inter-relações que ele opera, a partir do contato com a construção sintática e com a opção semântica presentes no interior do texto, estimulam a imaginação do leitor. Ao enfatizar o modo imaginativo, conforme declara Bakhtin²⁴, o autor, ao expor a fala e o

¹⁹ Ibidem, p. 131.

²⁰ Ibidem, pp. 161-162.

²¹ Ibidem, p. 164.

²² Ibidem, p. 177.

²³ Ibidem, p. 177.

²⁴ Bakhtin, Mikhail Volochinov. *Problema da poética em Dostoiévski*. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 1981. p. 58.

pensamento das personagens no interior do discurso do narrador, não transforma as consciências dos heróis em objetos, nem faz destas definições acabadas à revelia, [mas, a consciência do autor] sente ao seu lado e diante de si as consciências equipolentes dos outros, tão infinitas e inconclusas quanto ela mesma, pois a essência delas reside na inconclusibilidade. Desse modo, a citação da consciência do outro sobre ele mesmo e sobre o que está ao seu redor provoca uma instantânea comunicação com a consciência alheia, o que promove o dialogismo no interior da obra.

Ao registrar o pensamento da personagem sobre si mesma e o mundo que a cerca, o autor faz com que a expressão da autoconsciência da personagem caracterize-se como a decomposição da unidade monológica presente no texto literário, na medida em que representa um discurso inserido em outro discurso.

O monólogo interior está diretamente relacionado com a percepção das personagens e com a manutenção dessas percepções pela sua memória. Portanto, são as manifestações de suas lembranças e inclusive de seus sonhos que irão construir essa personagem, inserida no contexto dialógico do texto. Partindo-se desse pressuposto, pode afirmar-se que a personagem é produto de sua autoconsciência representada por sua percepção, pelas imagens construídas através da elaboração de diferentes associações entre os objetos e os seres com os quais entra em contato e pelo alicerce de seu mundo mnemônico.

2. A construção da personagem

2.1. Os atributos

Esses seres verbais chamados personagens são ícones da operação elaborada com a linguagem, por isso o leitor é um dos jogadores do plano textual e deverá descobrir as relações existentes na estética da obra, desenvolvendo, assim, sua capacidade perceptiva. Como afirma Beth Brait: “Nesse mundo de palavras, nessa combinatória de signos, o leitor vai se alfabetizar, vai ler o mundo e decifrar a sua existência”²⁵.

Decifrar essa combinatória de signos é conseguir alcançar o projeto arquitetônico do autor e compreender o processo intelectual presente na obra, estabelecendo-se assim um diálogo com ele e com o próprio livro construído, pois, como afirma Lucia Santaella: “Todo pensamento se processa por meio de signos. Qualquer pensamento é a continuação de um outro, para

²⁵ Brait, Beth. *A personagem*. 6. ed. São Paulo: Ática, 1998. p. 66.

continuar em outro. Pensamento é diálogo. Semiose ou autogeração é, assim, também sinônimo de pensamento, inteligência, mente, crescimento, aprendizagem e vida”²⁶.

Dessa forma a inter-relação dos caminhos é parte essencial da narrativa e de toda a elaboração semiótica, o que é confirmado pelo autor: “Embora tão solitários, os meus personagens não existem sozinhos. Se ligam uns aos outros sem perceberem [...]. Mesmo sem se falarem, sem se verem, sem mesmo se conhecerem, se intercomunicam. Inconscientemente [...] formando um conjunto, a unidade vertical e subliminar do livro”²⁷. Para a análise dessas relações sógnicas geradas no texto, torna-se essencial o levantamento da seleção atributiva eleita pelo autor para a construção das personagens, tendo em vista que “o personagem tem a ver é com a estrutura – nunca é demais repetir, com a arquitetura do romance.”²⁸

Em *Uma vida em segredo*, essa seleção é combinada através de uma linguagem que privilegia os atributos dos personagens. Tais atributos constroem a imagem de Biela como um ser apagado, apático, totalmente desvinculado do local onde passa a viver: na casa de seus primos, Constança e Conrado. Biela, portanto, não consegue adaptar-se ao novo ambiente: “Foram muito duros os primeiros dias na casa de primo Conrado”²⁹. Essa dificuldade de adaptação ocorre, porque ela não aceita a nova realidade que será obrigada a vivenciar, pois ela vê esse espaço novo, do qual foi obrigada a fazer parte, de um modo totalmente negativo e para proteger-se desse mundo tão terrível para ela, lembra-se do Fundão: “Agora tinha de viver com os primos na cidade, uma família que ela já ganhara feita. Mas para lá se voltava nos momentos de desespero, quando se sentia mais sozinha e em torno de si via o mundo de uma agressividade sem limites”³⁰.

Esse novo espaço a ser habitado por ela e do qual fazem parte seus primos, representa para Biela uma imagem negativa e, por isso, da família, à qual passa a pertencer, guarda um ódio muito grande, pois ela percebe o papel que representa para eles: “Aos poucos, pelo olhar de Constança e das meninas, pelo riso dos meninos, pelas macaquices de Alfeu, foi percebendo o papel que fazia. Tinha ódio da família, da humanidade, da vida”³¹. Da mesma forma que Biela coloca os primos dentro de uma esfera negativa, esses também sempre lhe atribuem valores negativos, como afirma o narrador ao expressar o desprezo que Constança sente por Biela: “E os defeitos de Biela cresciam desmesuradamente aos seus olhos, quando os via com os olhos das possíveis amigas com quem se encontrasse.”³². No entanto, a imagem negativa de Biela que o

²⁶ Santaella, Lucia. *A teoria geral dos signos: semiose e autogeração*. São Paulo: Ática, 1995. p.19.

²⁷ Dourado, Autran. *Uma poética de romance: matéria de carpintaria*. São Paulo: Difel, 1976. 79.

²⁸ Ibidem, p. 81.

²⁹ Dourado, Autran. *Uma vida em segredo*. Rio de Janeiro: Record, 1996. p. 45.

³⁰ Idem, ibidem.

³¹ Ibidem, p. 63.

³² Ibidem, p. 56.

leitor vai testemunhando no decorrer da narrativa entra em confronto com a imagem projetada de Biela pelas personagens que são empregadas de Conrado: “Joviana reparou nos vestidos novos. Mas que boniteza que ela está, disse Joviana pegando a barra da saia e olhando esfregado o tecido. Ques panos mais vistosos, ques coisas mais em flor a senhora me arranjou, Sá Biela”³³.

Um aspecto importante a ser considerado no trecho acima é o registro coloquial das falas da personagem, um recurso do qual se utiliza Autran Dourado para vivificar o seu texto:

À medida que foi adquirindo consciência literária, Autran Dourado deixava de lado, gradualmente, o tratamento de choque que vinha tentando imprimir à sua obra. De um lado, passa a estilizar e a dar coerência à ênfase melodramática do entrecio; de outro lado, modula a linguagem ao tom menor, permitindo-se ao mesmo tempo esse escapar ao uso acadêmico da língua e empregar coloquialismos e formas afetivas que vinham buscando literariedade desde as experiências revolucionárias da década de 20.³⁴

Dessa maneira, a personagem em questão estabelece-se como o produto de uma imagem dicotômica entre a visão da família e a visão dos empregados. A percepção que os parentes possuem de Biela não condiz com o papel que ela desempenha na narrativa. A personagem insignificante, a partir da imagem projetada por Constança, Conrado e seus filhos é capaz de fazer com que a atenção do leitor fique quase que unicamente concentrada nesse ser, supostamente sem brilho. Todas as vezes que Biela é descrita pelo plano da enunciação, ao manifestar o pensamento dos primos dela, ela é descrita, apenas, como uma coisa, um espantalho, um ser sem utilidade nenhuma. Assim, Constança quer fazer de Biela um espantalho, um boneco a ser manipulado: “A cara porém não revelava nada do que lhe crepitava por dentro. [...]Parada, muda, dura que nem um espantalho em que vestissem uma casaca de luxo. Apalermada, não podia entender que tudo aquilo era para ela”³⁵. Mas é justamente essa construção de pontos de vista diferentes que tecerá a visão do verdadeiro ser que Biela simboliza: a poeticidade da obra, pois ela é produto de uma elaborada linguagem. Assim, Biela vela e revela o universo interior do texto, construído pelas mãos hábeis e velozes do autor, porque se consagra como o produto de todas as relações, até então, estudadas na construção textual.

Juntamente com os aspectos abordados, a construção de Biela forma-se através de metáforas que a aproximam do mundo natural, por isso ela é descrita, na maioria das vezes, como um animal “se erguia, como um ganso”³⁶, “agora tinha o aspecto grotesco de um sagui”³⁷.

³³ Ibidem, p. 66.

³⁴ Lucas, Fábio. “Autran Dourado”. In: *A ficção de Fernando Sabino e Autran Dourado*. Minas Gerais: Imprensa oficial do estado de Minas Gerais, 1983. p. 39.

³⁵ Dourado, Autran. *Uma vida em segredo*. Rio de Janeiro: Record, 1996. p. 59.

³⁶ Ibidem, p. 55.

³⁷ Ibidem, p. 60.

O autor também abre espaço na narrativa para referir-se às Minas Gerais, quando o narrador descreve o mundo escondido de Biela: “muita ternura escondida, muito amor poupado, muito carinho que humildemente procurava repartir nas prosas miúdas da cozinha. [...] Mas era pouco, precisava se dar a mais alguém, não podia guardar no coração tanto ouro enterrado”³⁸. Assim como as Minas Gerais, Biela também traz nas profundezas de seu interior uma riqueza submersa a ser descoberta.

Desse modo, Biela guarda a riqueza da humildade, aproximando-se de uma imagem “franciscanamente rica”³⁹, pois “quem sabe ela não era um daqueles pobres de espírito de quem era o reino do céu”⁴⁰. No entanto, a maioria dos atributos que se refere a Biela, a partir do ponto de vista de seus primos, caracteriza-se por transmitir-lhe uma imagem negativa, explorada de um modo extremamente intenso pelo plano da enunciação. Tais atributos repetem-se muitas vezes na obra, enfatizando assim a monotonia e a rotina que essa personagem perpetua no decorrer da narrativa: “A vida de todo dia de prima Biela era de uma monotonia, de uma lerdeza sem fim. Passava horas no quarto, sentada na canastra que tinha sido do pai [...]. Acompanhava prima Constança nas rezas do quarto do oratório, repetia sempre os mesmos gestos, os mesmos pensamentos”⁴¹.

O texto apresenta inúmeras metáforas que constroem Biela. Apresentadas de modo repetitivo, através da enunciação e das personagens que, aos poucos, descaracterizam Biela enquanto a representação humana, essas metáforas, por exemplo, criam a imagem de um animal, como afirmado: “Parada na soleira da porta, prima Biela esperava, esperava não sabia o que, assustada feito súbito uma animal para na estrada, estranhando”⁴². Tal imagem animalésca e desumanizada de Biela é reafirmada em: “Miúda, o corpo inclinado para diante, a cabeça se afundava nos ombros e se erguia, como um ganso, no galeio do andar. [...] Nenhuma graça, nenhum ritmo macio, nenhuma leveza, nada que revelasse naquele corpo uma alma feminina. Meu Deus, que bicho primo Juvêncio criou! Isto não é gente”⁴³.

É através de um vocabulário repetitivo que Autran Dourado lentamente constrói a personagem central. Além disso, o vocabulário dela é escasso: “Procurava enxertar no seu minguido vocabulário umas palavras que ouvia prima Constança e Mazília dizerem”⁴⁴. Assim, é através da circularidade gerada pelas mesmas repetições que o leitor vai interpretando os signos,

³⁸ Ibidem, pp. 69-70.

³⁹ Ibidem, p. 136.

⁴⁰ Ibidem, p. 126.

⁴¹ Ibidem, p. 64.

⁴² Ibidem, p. 36.

⁴³ Ibidem, pp. 55-56.

⁴⁴ Ibidem, p. 49.

pois, como afirma Lucia Santaella: “A ação do signo, que é a ação de ser interpretado, apresenta com perfeição o movimento autogerativo, pois ser interpretado é gerar um outro signo que gerará outro, e assim infinitamente, num movimento similar ao das coisas vivas”⁴⁵. Logo, é esse “movimento autogerativo” que cria na obra múltiplas relações através da enfática exploração dos atributos, utilizados na construção do texto. Consequentemente, Biela vai sendo a manifestação de um ser totalmente grotesco e ridículo e é justamente a composição desse ser que seduz o leitor: “Pela primeira vez sorriu, agora sorria abertamente. Era engraçada, era boba demais, todos tinham razão de rir. E começou a rir, a rir como nunca tinha rido, a rir como ela não ria. E o riso era tão forte, tão nervoso, tão vindo de dentro dela, não podia mais parar.”⁴⁶.

Biela é uma presença cômica na narrativa alcançada pela repetição de atributos e pelo lugar-comum que ela representa: alguém que veio da roça e não consegue adaptar-se à cidade. No entanto, a personagem encontra na casa de seus primos seres semelhantes a ela: Gomercindo e Joviana, os empregados que estavam sempre na cozinha. Joviana a tratava com carinho e atenção: “Joviana tinha sempre torresmo guardado, e vendo os olhos compridos nas trempes do fogão, oferecia-lhe torresmo com um pouco de farinha. Biela comia assentada no cepo do pilão. Era como se estivesse na roça”⁴⁷. Do mesmo modo que a empregada, Gomercindo também faz com que Biela sintam-se em casa, na fazenda do Fundão: “Certa vez notou que Gomercindo lambia os beiços satisfeito. Viu que era mel de jataí. Pela primeira vez se animou a pedir, me dá um bocado de mel de pau. No gosto das coisas da roça, Gomercindo, mateiro velho, se irmanava com ela”⁴⁸.

Da mesma forma que Biela, as demais personagens também são construídas por um acúmulo de atributos. Desde o início da obra, Conrado é caracterizado como aquele que decide, porém é calado, sério: “A ele [diz o narrador] como homem, competia decidir. Ainda agora, tutor e testamenteiro. Era calado, ordeiro, sério, compenetrado”⁴⁹. A visão que temos de Conrado é a visão que o narrador transmite através da enunciação e pode-se constatar no criador dessa enunciação uma intenção e como afirma Bakhtin:

todo enunciado tem uma espécie de autor, que no próprio enunciado escutamos como o seu criador [...]. Uma obra pode ser fruto de um trabalho de equipe, pode ser interpretado como

⁴⁵ Santaella, Lucia. *A teoria geral dos signos: semiose e autogeração*. São Paulo: Ática, 1995. p. 11.

⁴⁶ Dourado, Autran. *Uma vida em segredo*. Rio de Janeiro: Record, 1996. p. 112.

⁴⁷ *Ibidem*, p. 48.

⁴⁸ *Idem*, *ibidem*.

⁴⁹ *Ibidem*, p. 29.

trabalho hereditário de várias gerações e apesar de tudo, sente-se nela uma vontade criativa única, uma posição determinada diante da qual se pode reagir dialogicamente⁵⁰.

Os atributos que configuram a personagem Conrado irão transmitir-lhe uma posição estática na construção textual. Assim, observa-se que a narrativa não se movimenta pelas ações e tempo, mas espacializa-se através da enunciação. Do mesmo modo que Biela, Conrado é calado e quase não se expressa. No entanto, tais atributos acontecem de um modo menos enfático, se comparados aos da personagem Biela.

Nesse contexto, analogicamente, o trabalho do escritor está diretamente relacionado à função de tutor e testamenteiro da obra literária, através do exercício de um compromisso com a linguagem. Autran Dourado confirma isso ao declarar que “seu livro, para usar terminologia da época, até certo ponto é crítica e leitura, depois metalinguagem, para no fim se tornar em rasgada linguagem, quer dizer – narrativa”⁵¹. A referência ao papel de tutor e testamenteiro mencionado também é reafirmada no seguinte trecho da obra que expressa o caráter solitário e compenetrado de Conrado, podendo-se fazer uma analogia do seguinte trecho com o trabalho do produtor literário: “Pancadice, dizia Conrado à mulher, ele cada vez mais silencioso cuidando de seus negócios e dos negócios de prima Biela”⁵², pois do mesmo modo que Conrado cuida dos bens de prima Biela, o autor é responsável pela produção literária com a qual o leitor entra em contato.

Como Biela e Conrado, a presença de Constança na obra também é expressa por meio de atributos, sendo construída como um ser que gera confiança e ternura: “Biela estava mais calma, mais dona de si. A presença de prima Constança era boa, dava-lhe mesmo uma certa confiança, uma certa ternura. Lembrou-se de uma bondade assim, de uma beleza assim. Uma lembrança antiga, muito distante, neblina gostosa”⁵³. Essa imagem construída da personagem Constança é destruída pelo plano da enunciação, a partir do final do segundo capítulo, agora, ela não representa mais um ser que expressa características positivas: “A ternura que começou a sentir por ela, secara, sumira com os alinhavos do vestido”⁵⁴.

Enquanto Conrado aproxima-se de Biela na quietude manifestada, Constança distancia-se dela, a partir da perspectiva de como ambas são apresentadas, revelando mais uma das facetas do projeto geométrico do autor. Biela, no início da narrativa, vê Constança como um ser belo, como uma linda princesa: “Como prima Constança era bem apessoada, como era bonita. Nunca vira uma boniteza assim, só podia compará-la com a antiga lembrança: a mãe [...]”.

⁵⁰ Bakhtin, Mikhail Volochinov. *Problema da poética em Dostoiévski*. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 1981. 159.

⁵¹ Dourado, Autran. *Uma poética de romance: matéria de carpintaria*. São Paulo: Difel, 1976. p. 133.

⁵² Dourado, Autran. *Uma vida em segredo*. Rio de Janeiro: Record, 1996. p. 106.

⁵³ *Ibidem*, pp. 42-43.

⁵⁴ *Ibidem*, pp. 68-69.

Constança podia ser uma linda princesa, os vestidos vaporosos. Tinha uns jeitos, os vestidos brancos bordados de uma princesa”⁵⁵. Constança, em contraste com a personagem central, é bela e possui uma boa aparência. Essa beleza é explorada e reafirmada constantemente, compondo, o jogo de relações textuais que é a obra *Uma vida em segredo*. Logo, Constança também faz parte de uma linguagem que consagra a magnitude do projeto literário do autor, sua ideia repleta de muitas partes sobrepostas: “Constança era uma presença viva, quente, [...] pisava assim de mansinho. Parecia uma imagem, os panejamentos de muitas dobras. As rendas finas das saias de baixo quando ela erguia o pé, os peitinhos bordados, os botõezinhos enfileirados cobertos de pano”⁵⁶.

Novamente através das imagens construídas das personagens, pode-se observar o jogo textual representando o projeto vivo e real, repleto de dobras, de mistérios construídos com um cuidadoso requinte na obra estudada. No contexto mencionado, Alfeu, um dos filhos de Conrado e Constança, e personagem que aborrece Biela, é descrito como um fantasma: “Alfeu, o seu fantasma. O fantasma que a perseguia na horta, nos corredores, nas portas mal cerradas. Mesmo em sonho aparecia, os cabelos em pé, as ventas abertas, o riso rasgado sem fim. Ouvia-lhe os passos de gato, quando o que ouvia realmente era o vento na bananeira. Cuidava ver na janela descida o fantasma Alfeu, que a espiava provando os vestidos”⁵⁷. Assim, Alfeu é apenas um fantasma, uma imagem construída por Biela, em meio a sua angústia e ao seu medo escondido, que lhe representava uma constante ameaça. Além da imagem desse ser que a persegue, há a imagem daqueles que a veem simplesmente como uma figura que gera risos: “Vencido o primeiro momento de espanto, as meninas se aliviaram logo rindo, e trataram de outros assuntos. Num instante se esqueceram de Biela. Não era o que elas esperavam”⁵⁸.

As personagens retratadas apresentam uma “estrutura desfuncionalizada, alinear e atemporal”⁵⁹ gerada pela presença de atributos, de ações virtuais e das lembranças que Biela tem do Fundão. Todas essas características configuram, assim, a imagem das personagens da obra literária moderna.

A enfática repetição das lembranças de Biela na construção do texto e o jogo discursivo, que será analisado adiante, contribuem para que a obra não seja linear, pois as lembranças de Biela interrompem, com frequência, a possível linha narrativa. E essa diversidade em afirmar as

⁵⁵ Ibidem, p. 46.

⁵⁶ Ibidem, pp. 46-47.

⁵⁷ Ibidem, p. 60.

⁵⁸ Ibidem, p. 62.

⁵⁹ Segolin, Fernando. *Personagem e antipersonagem*. São Paulo: Cortez & Moraes, 1978. p. 55.

mesmas coisas, os mesmos atributos de maneira enfática e diferenciada, caracteriza a obra *Uma vida em segredo*.

2.2. A sinestesia

Além da predominância dos atributos na construção dos predicados referentes às personagens, a sinestesia é outro aspecto fortemente explorado por Autran Dourado, principalmente na configuração da personagem Biela, que juntamente com outros atributos, enfatizam a ausência de predicados de ação. Dessa forma, todos os sentidos da personagem são explorados na narrativa:

E começou a sentir o próprio corpo, o cheiro novo do quarto. [...] Os dedos correram de leve a fronha lisinha e cheirosa. O cheiro de alfazema que recendia do lençol. Afundou a mão no travesseiro e o tato lhe revelou a macieza que ali dormia, e as suas narinas captaram, com o tato, o cheiro seco da macela do travesseiro afofado de pouco. Os olhos percorreram lentos as paredes nuas, os móveis, o retângulo da janela aberta⁶⁰.

Biela é a manifestação de um ser totalmente feito de sensações, pois ela sente, tateia, cheira e olha e, enquanto tal, é quase desprovida de predicados de ação, pois são os atributos e as sensações que dão forma à personagem. É a partir desses recursos que o autor constrói a imagem por ela projetada. Nessa medida, Biela passa a fazer parte de um mundo desvinculado do passado de sua infância. Sentindo-se perdida nesse novo universo, desde o início da narrativa, apoia-se nas lembranças e nas coisas que eram parecidas com a Fazenda do Fundão, o local onde vivia antes de ir para a cidade. Como um ser pertencente a outro mundo a outra realidade social, ela toma conhecimento de tudo o que estava ao seu redor: “Vagarosamente, como a gente procura se acostumar com a escuridão, procurava compor o mundo em volta, e as sensações todas eram novas para ela, nascidas naquele mesmo instante”⁶¹.

Todas as sensações provocadas pelo novo espaço a ser habitado, causam na personagem um medo declarado que a faz recuar, como um animal, quando está diante de um perigo: “Quando deu com aquela porção de olhos em cima dela, recuou medrosa assustada, como se alguma coisa a ameaçasse não só por fora mas por dentro”⁶². Assim, a sinestesia é outro recurso que faz parte do projeto literário do autor que, juntamente com outros aspectos analisados, vão lentamente colaborando para a descaracterização da personagem Biela enquanto personagem-função, conferindo-lhe traços que irão marcá-la como a produção de um fazer

⁶⁰ Dourado, Autran. *Uma vida em segredo*. Rio de Janeiro: Record, 1996. pp. 40-41.

⁶¹ Idem, *ibidem*.

⁶² *Ibidem*, p. 37.

verbal, aproximando-se da definição de personagem-estado. Sendo assim, submetida agora não a uma lógica do enunciado, apenas respeitada pela enunciação, mas a uma lógica determinada pelo modo específico de contar a história, a personagem se desautomatiza em relação à personagem tradicional e passa a se mostrar, como um ser comprometido com a construção da linguagem. Portanto, o que se conta é sufocado e substituído pelo processo do narrar, privilegiando-se o papel do sujeito da enunciação ou narrador em detrimento da personagem-função, e criando-se, assim, uma personagem nova, em grande parte presa à específica combinatória dos vários componentes do discurso narrativo⁶³.

2.3. O rompimento da personagem-função proppiana

Em *Uma vida em segredo*, um dos aspectos a serem observados é o rompimento da personagem-função proppiana. Em toda a narrativa, há uma forte presença de predicados que explicitam a ausência de ação das personagens. A quase ausência de predicados de ação forma a imagem de figuras que se afastam de uma possível referencialidade, devido à construção do fazer verbal.

A manifestação dessa ausência de ações ocorre pela presença de predicados que negam a atuação indicativa das personagens. Biela, enquanto agente narrativo, não tem força, é totalmente estática, como é afirmado durante o percurso verbal acompanhado pelo leitor: “Só se mexeu quando Constança pegou-a pelo braço e puxou-a para o centro da sala”⁶⁴. É através dessa ausência de ação que Biela é construída. Pode-se dizer que o trabalho intelectual do autor com relação à construção dos personagens é mencionado metalinguisticamente pelo narrador: “Os vestidos prontos, verificou Constança [...] que todo esforço [...] tinha sido em vão. No seu entusiasmo pelo trabalho, se esquecera quem era prima Biela. Trabalhava para uma figura imaginária que ia aos poucos criando”⁶⁵.

Em toda obra, há uma escassez de diálogos. As personagens quase não se comunicam enquanto agentes narrativos, mas elas se inter-relacionam enquanto peças de um fazer verbal arquitetônico. A narrativa reitera constantemente a ausência de ação e de falas da personagem central: “Constança não parava de falar, aflita porque Biela não dizia uma palavra, estonteada, estranha ao ambiente”⁶⁶. Além de a personagem ser construída a partir da materialização, no plano de linguagem, da negação de ações e da ausência de falas, ela é também o manifesto da

⁶³ Segolin, Fernando. *Personagem e antipersonagem*. São Paulo: Cortez & Moraes, 1978. p. 55.

⁶⁴ Dourado, Autran. *Uma vida em segredo*. Rio de Janeiro: Record, 1996. p. 36.

⁶⁵ *Ibidem*, p. 60.

⁶⁶ *Ibidem*, p. 37.

reiteração de lembranças, sendo a referência à memória outro recurso empregado pelo autor: “[...] começou a viver uma lembrança, a antiga lembrança. E ouviu a cantiga mais bonita, mais mansa, mais feita de cores do céu. Uma sensação assim tão boa [...]”.

Como pode ser observado, as lembranças de Biela são constituídas pela manifestação incisiva de sensações, o que a faz a distanciar-se, cada vez mais, de uma suposta referencialidade. A partir de cada página percorrida, percebe-se que a configuração da personagem, passa por um processo de desfuncionalização e desreferencialização. Ela quase não age, quase não fala e são as lembranças e seus atributos que a constroem. A descrição de seu olhar é mais uma marca de sua descaracterização enquanto manifestação de funcionalidade: “Em nenhum momento ergueu o olhar para a janela onde as meninas se apinhavam, para Constança” / “Os olhos miúdos [...] não mostravam a cor”⁶⁷. Assim, a construção de Biela como um ser distante da personagem-função fica cada vez mais explícita na construção narrativa: “Não dizia nada, se limitava a responder em poucas palavras uma ou outra pergunta de Constança” / “O rosto porém continuava sério e parado”⁶⁸. Essa manipulação do narrador sobre Biela, gerando-lhe uma ausência de movimento, é conseguida também pelo uso de conjunções condicionais, que vão conferindo-lhe o caráter de uma personagem desfuncionalizada: “Se pudesse, se não o olhasse com tanto medo, se tivesse coragem de enfrentá-lo, dirigir-lhe a palavra, se não se sentisse tão confusa, teria pedido para voltar à fazenda do Fundão, o seu mundo perdido”⁶⁹. Assim, Biela é produto da manifestação do modo condicional, formulado por Todorov e citado por Fernando Segolin no seu livro *Personagem e antipersonagem*, o que se caracteriza como mais um instrumento para a configuração das ações virtuais da personagem.

Além de Biela, as demais personagens também são frutos da desfuncionalização. Constança e Conrado aparecem bem menos na narrativa e, quando surgem, são caracterizados pela negação de suas ações: “Constança não se continha [...] Tão animada estava que não reparou que prima Biela mal detinha o espanto”⁷⁰. A mesma ausência de ações também faz parte da configuração de Conrado: “não notava o cachorro, mal dava pela presença de prima Biela. Só quando ela dizia primo, é que levantava os olhos e se lembrava do parentesco que os ligava. O tempo fez de Conrado um homem casmurro, levava dias e dias sem dar uma palavra, amarrado nos seus silêncios”⁷¹. Os atributos direcionados a Modesto e a negação de suas ações também vão conferindo-lhe um aspecto que o distancia de uma referencialidade: “Talvez agora Modesto

⁶⁷ Ibidem, p. 35;37.

⁶⁸ Ibidem, p. 47;41.

⁶⁹ Ibidem, p. 45.

⁷⁰ Ibidem, p. 54.

⁷¹ Ibidem, p. 150.

não estivesse olhando [...]”/ “Tinha a impressão que Modesto era um bicho, um bicho que a olhava no escuro com aqueles olhos gordos e parados [...]”⁷².

Evidencia-se o fato de que a intriga da obra em questão é construída através da constante negação das ações das personagens, pois são desfuncionalizadas e, conseqüentemente, se desferencializam. Nesse contexto, se as personagens não agem e não são uma mimese do real, ter-se-á marcada a destemporalização da narrativa. Portanto, a obra abre espaço para a personagem-estado, na medida em que a arquitetura da obra desvaloriza a intriga, cedendo espaço ao movimento de criação das relações estabelecidas pela linguagem: “ao supor uma combinatória livre para seu feixe de atributos alheio à implicatividade funcional, abre perspectivas no sentido de uma libertação dos significantes de sua linearidade formativa, denunciando desde já o despontar de uma visão de mundo onde a lógica causal rigorosa e hierarquizante começa a ser contestada.”⁷³.

A partir do terceiro capítulo da novela em questão, a intriga parece querer tomar força, através do esforço de Biela, ao tentar ser um acúmulo de predicados com relevância funcional. No entanto, tal esforço não toma fôlego. Enfim, a personagem central da narrativa e as demais possuem uma funcionalidade praticamente nula. Portanto, como suas atitudes são inexpressivas no texto, as personagens estão totalmente descaracterizadas enquanto personagem-função, baseando-se nos estudos de Vladimir Propp sobre personagens e reiterados por Fernando Segolin “a faceta atributiva da personagem, associada à virtualidade de suas ações, determinará o início da efetiva desfuncionalização dos seres narrativos e a anulação de sua temporalidade, marcando o surgimento de uma personagem-estado”⁷⁴.

3. A construção do discurso

3.1. Biela: produto de um paradoxo – lembrança e esquecimento

A personagem é fruto de sua autoconsciência e da construção paradigmática do texto. Em *Uma vida em segredo*, há uma dominância paradigmática que conduz a enunciação narrativa. Tal dominância privilegiará a representação da memória. A exploração do texto baseando-se nas lembranças ocorrerá de duas maneiras: através da repetição de memórias significativas para Biela, acumuladas no interior de sua mente “Biela estava no quarto, como sempre sentada na canastra que lhe lembrava a vida de antigamente”⁷⁵, e através dos índices que marcarão o fato de a

⁷² Ibidem, p. 86;87-88.

⁷³ Segolin, Fernando. *Personagem e antipersonagem*. São Paulo: Cortez & Moraes, 1978. p. 113.

⁷⁴ Ibidem, p. 54.

⁷⁵ Dourado, Autran. *Uma vida em segredo*. Rio de Janeiro: Record, 1996. p. 70.

personagem central estar presente na memória e no pensamento das demais, no início da narrativa: “Você, Constança, disse ele, está pensando que ganhou uma filha menina e ela já é moça feita, tem 18 anos”⁷⁶. Após mudar-se para a casa dos primos, Biela vivencia repetidamente suas recordações, como uma maneira de firmar-se em sua identidade, considerando-se que lembrar-se da própria vida é essencial para o sentimento de identidade, o que pode fortalecer, ou recapturar a autoconfiança⁷⁷ (e é justamente isso que a personagem tenta fazer, apoiar-se na “totalidade de sua experiência adquirida”, expressão de Ecléa Bosi em seu livro *Memória e sociedade: lembranças de velhos*⁷⁸).

Paradoxalmente ao aspecto mencionado, o texto configura Biela, a partir do quarto capítulo, como produto do esquecimento das personagens que fazem parte de sua família e das que representam o meio social, pois “Tão depressa se acostumaram com o feitio simples, inofensivo, silencioso de prima Biela, que ela realmente virou coisa de casa, se esqueceram dela”⁷⁹

O que lemos do texto é produto do que ocorre no interior da mente de Biela e também é produto da enunciação de um narrador que afirma, com frequência, a partir do quarto capítulo, o fato de Biela nem ao menos ser lembrada pelas demais personagens. Logo, a construção da narrativa é a manifestação da oposição entre a forte presença do plano mnemônico em Biela e a quase anulação da existência dela na memória das demais personagens. Esse espaço de interação da personagem com ela mesma é revelado por um narrador que “desaparece por detrás da personagem, narrando sempre na perspectiva desta, em posição que se diria afetiva, teatral quase”⁸⁰. Desse modo, o monólogo⁸¹ interior será um dos fios que conduzirá a narrativa. Além disso, a memória de Biela é a presença de um passado que faz parte de uma esfera positiva, aparecendo como força profunda e ativa, latente e penetrante, oculta e caracterizando-se também como invasora a ocupar um espaço⁸²: “Passava horas no quarto [...] Pensava na sua vida lá longe, adormecida na Fazenda do Fundão. Se via outra vez dando sal ao gado, correndo atrás das

⁷⁶ Ibidem, p. 51.

⁷⁷ Thompson, Paul. *A voz do passado: história oral*. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1992. p. 208.

⁷⁸ Bosi, Ecléa. *Memória e sociedade: lembranças dos velhos*. 3. ed. São Paulo: Companhia das Letras, 1994.

⁷⁹ Dourado, Autran. *Uma vida em segredo*. Rio de Janeiro: Record, 1996. p. 116.

⁸⁰ Lepecki, Maria Lúcia. Autran Dourado: uma leitura mítica. São Paulo: Quiron, Ministério da Educação e cultura, 1976. p. 92.

⁸¹ O monólogo interior, em sua manifesta condição de discurso citado, é a forma por excelência da dialogia da linguagem que diversificou o quadro discursivo da prosa romanesca, embora não se restrinja a ela (MACHADO, 1995, p. 120).

⁸² Bosi, Ecléa. *Memória e sociedade: lembranças dos velhos*. 3. ed. São Paulo: Companhia das Letras, 1994. p. 47.

galinhas ligeiras [...] Os melhores momentos ainda continuavam a ser quando se lembrava da mãe sentada no canapé”⁸³.

Além disso, a constante repetição das mesmas lembranças apresenta um ícone no interior da narração: **o monjolo**. Segundo Antonio Dimas⁸⁴, essa expressão indica a ideia de “movimento aparente, uma vez que monjolo é instrumento que pisa, repisa, descasca e se repete, em toada monótona, sem nunca sair do lugar”. É isso que Biela faz na narrativa toda. Seu movimento é aparente, sai do Fundão para a cidade, mas permanece nele e revive-o pela memória. Na cidade, ocorre uma aparente transformação. O leitor mais desavisado só reconhece que não houve mudança no final, mas os índices de que Biela não se transformará são dados no decorrer da narrativa. Nesse sentido, o monjolo pode ser visto como imagem representativa de Biela, que se repete em toada monótona. Enquanto a memória é presença constante na moça que veio do Fundão, essa personagem, aos poucos, torna-se, enfaticamente ausência contínua no pensamento das demais e passa a ser vista como aparição:

[...] era tão mansa, nunca se assustavam com a aparição de prima Biela”. Assim, ela fica esquecida na memória de seus primos: “Constança ergueu os olhos do livro que estava lendo e disse ah, é você prima? Prima Biela deixou-se ver, não disse nada, foi para a cozinha. [...] Retornou ao livro, inteiramente esquecida de prima Biela”⁸⁵.

Sendo assim, ela, depois de decepcionar a família devido ao seu comportamento, ou com o estranhamento causado, passou a ser tratada com certo desprezo, mesmo que para manter as aparências houvesse tentativas de cortesia com a moça⁸⁶

Percebe-se, ainda, que há uma fusão entre o sonho e a memória na representação da personagem Biela: “Nos ares de pureza em que a cantiga a envolvia, foi se perdendo em cismas, e a mãe vinha de novo abraçá-la. [...] Em pouco não podia mais distinguir se sonhava ou se era a doce lembrança da mãe a embalar o pensamento”⁸⁷. No trecho, a música é um dos elementos que, via sonho-memória, transfere-a para o passado, para as lembranças quase que sagradas da mãe e da fazenda do Fundão. Biela, dessa forma, configura-se como a fusão do consciente, através da memória, e do inconsciente, a partir do sonho. Nesse sentido, o inconsciente passa a ser como uma força por trás da história⁸⁸. O consciente não deve ser visto como a negação do

⁸³ Dourado, Autran. *Uma vida em segredo*. Rio de Janeiro: Record, 1996. p. 64.

⁸⁴ Dimas, Antonio. *Espaço e romance*. 3. ed. São Paulo: Ática, 1997. p.71.

⁸⁵ Dourado, Autran. *Uma vida em segredo*. Rio de Janeiro: Record, 1996. p. 116;114.

⁸⁶ Conferir Simonetti, Marivane. *Uma vida feminina: a personagem Biela de Uma vida em segredo*, de Autran Dourado. Dissertação de Mestrado. Paraná: Universidade tecnológica Federal do Paraná, 2021. p. 128.

⁸⁷ Dourado, Autran. *Uma vida em segredo*. Rio de Janeiro: Record, 1996. p. 44.

⁸⁸ Thompson, Paul. *A voz do passado: história oral*. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1992. p. 205.

inconsciente, mas ambos fazem parte do mesmo jogo, como afirma Dourado: “O inconsciente pode trabalhar lúcida e organizadamente, a razão não é privilégio da mente desperta”⁸⁹. Essa junção do sonho com as lembranças pode ser comprovada em: “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”⁹⁰. *Uma vida em segredo* é a expressão de uma contradição. Além de ser elaborada por dois paradigmas, por dois blocos – lembrança e esquecimento – é justamente o seu eixo central, o ser esquecido nos porões da memória, no “fundão” do inconsciente, que é explorado conscientemente no centro da narrativa: a personagem Biela.

3.2. Exploração do discurso indireto e indireto livre

Além do monólogo interior que exerce uma função significativa no interior do texto, outro aspecto explorado pela enunciação é o discurso indireto e o discurso indireto livre: “Levantou-se da canastra, foi até o espelho. Viu-se no espelho metida num vestido emprestado, num vestido que não era dela. Com que então era aquilo que queriam que ela fosse? Não eles vão ver. Não seria aquilo de jeito nenhum”⁹¹. O exemplo revela inicialmente a voz do narrador, no entanto, tal voz é interrompida por outra: a da autoconsciência de Biela, para, em seguida, haver o retorno daquele. Logo, é o narrador quem expõe, através do discurso indireto, o que Biela pensa e sente: “E com o choro, o choro foi cedendo aos poucos, Biela se sentia aliviada. Como era bom ter feito aquilo, como era bom dar vazão ao próprio ódio. Não sabia que seu coração guardava tanto ódio”⁹².

Nota-se que a obra toda é fruto do produto de um narrador que relata as falas e os pensamentos dos personagens, desconsiderando o discurso direto: “A mulher estava certa, não adiantava fazer nada. Quando todos achavam que ele não ia dizer mais nenhuma palavra, Conrado, sem erguer os olhos do prato, como fazendo um comentário sobre a comida, disse tem razão, cada um apeia do cavalo como quer. Ou como pode”⁹³. No trecho, há a presença de uma sentença popular, como observado no trecho grifado. Assim, além da voz do narrador e a da personagem, há também a voz popular, representada pelo provérbio, portanto, são as três vozes que formatam o discurso citado: a do narrador, da autoconsciência do personagem e a voz que

⁸⁹ Dourado, Autran. “História de uma história”. *Uma vida em segredo*. Rio de Janeiro: Francisco Alves, 1990. p. 178.

⁹⁰ Dourado, Autran. *Uma vida em segredo*. Rio de Janeiro: Record, 1996. p. 50.

⁹¹ *Ibidem*, p. 111.

⁹² *Ibidem*, p. 113.

⁹³ *Ibidem*, p. 113 (Grifos nossos).

ocupa o lugar da sabedoria coletiva, a partir do provérbio popular. O plano da enunciação mistura as vozes para a construção da narrativa, estabelecendo, portanto, um entrecruzamento de dizeres, de percepções. A utilização de ditos populares percorre todo o percurso trilhado pelo leitor, estando presente na voz dos personagens: “Roma não se fez num dia”, “Tem passarinho que vai direto no pio da cobra”, “Pau que nasce torto, com o tempo, só machado”⁹⁴.

Voltando para Biela, deve-se considerar também a imagem que ela tem de si mesma e a que os outros têm dela. Vasculhando o discurso da enunciação, o leitor se depara com uma personagem que traz um olhar negativo sobre si mesma: “O rosto vermelho, Biela se encolheu toda. Não era verdade, tinha o rosto feio e velho, maracujá enrugado. Será que Gilda não mofava dela?”⁹⁵. A imagem negativa que tem de si mesma é reforçada pelo modo como os outros a veem: “Aos poucos, pelo olhar de Constança e das meninas, pelo riso dos meninos, pelas macaquices do Alfeu, foi percebendo o papel que fazia.” (p. 63). Assim, o plano da enunciação constrói Biela a partir da somatória de discursos que se complementam. Nesse contexto, ela mascara seu mundo interiorizado, como um modo de se preservar e de lutar para permanecer a ser quem é: “Aceitava as humilhações como uma prova que tinha de vencer para se ver gente”⁹⁶. Todo o trabalho discursivo gera um ritmo interno na narrativa, que se sobrepõe ao enunciado e a dialogia arquitetada traz, no seu labirinto discursivo, o movimento de inter-relação de vozes, que se confrontam a cada linha percorrida pelo leitor.

Considerações finais

Desvendar algumas das inter-relações contidas na canastra textual de *Uma vida em segredo*, de Autran Dourado, criadas pela habilidade criativa do autor foi instituir-se como participante de um jogo verbal. Nesse sentido, recriou-se a história, autor e leitor estabeleceram entre si um diálogo, provocado pelo jogo da construção narrativa. O que se procurou fazer foi analisar o fio condutor das relações textuais que explicitam a construção da personagem e do discurso. Esses dois eixos se inter-relacionam e se complementam, fundindo-se como uma unicidade organizada pelo trabalho arquitetônico do autor. Toda a construção volta-se para o centro de força, a personagem Biela, que representa através da materialidade da linguagem elaborada, a imagem da semântica de seu nome: uma peça que altera o movimento de uma máquina através de um movimento contínuo e ao mesmo tempo circular. Para o reconhecimento das inter-relações estabelecidas foi necessário percorrer o labirinto discursivo, elaborados pelo autor.

⁹⁴ Ibidem, p. 60; 86;118.

⁹⁵ Ibidem, p. 53.

⁹⁶ Ibidem, p. 63.

Aspecto essencial analisado é a caracterização da personagem-estado, na medida em que os atributos, entre outros aspectos, colaboram para a desfuncionalização, desreferencialização e destemporalização. Aliada a isso, há a forte presença do plano mnemônico em Biela. Assim, é através de memórias que se repetem continuamente que essa personagem vivifica o seu mundo interior, como se esse mundo fosse sagrado, devendo lutar contra tudo para preservá-lo, assim como a personagem Rosalina, de *Ópera dos mortos*. Inseridas no mundo patriarcal, as duas vivem a tradição como herança a ser preservada. A luta de Biela não se configura como uma batalha barulhenta, mas consagra-se como combate silencioso. No confronto com os primos, ela é a vencedora, apesar de sua aparente derrota. Através da constante repetição de memórias e de imagens, esse universo é compartilhado com o leitor. No palco textual, está Biela, que, apesar de desprezada pelos primos, paradoxalmente, ofusca-os. Enfim, podemos perceber que, em *Uma vida em segredo*, os aspectos abordados sobre a teoria formulada por Fernando Segolin no seu livro *Personagem e antipersonagem* e as formulações teóricas apresentadas por Mikhail V. Bakhtin sobre o discurso direto e indireto livre estão inteiramente interligadas na elaboração do projeto arquitetônico do autor. Tais relações são possíveis na medida em que Biela é configurada pelo discurso do narrador, por meio dos discursos indireto e indireto livre, que registram as lembranças de Biela simultaneamente à virtualidade de suas ações. Nesse contexto, as teias discursivas configuram a jovem da novela como uma personagem que se distancia da conformação da personagem proppiana e a aproxima da personagem-estado.

Biela pertence às mãos hábeis de um escritor que, através de seu trabalho com a construção da linguagem, formata e cria a “escultura” da personagem. Assim como o monjolo, caracterizado a partir da repetição do movimento, a personagem central é construída pela repetição de imagens e de lembranças. Podemos dizer que a circularidade criada no interior do texto recupera a significação de seu nome. Seu movimento não é retilíneo, não segue a direção de uma linha, da temporalidade, mas é circular, no sentido do vai e vem contínuo da memória, que não só rompe com a personagem referencializada, funcionalizada e temporalizada, mas também abre a narrativa para um discurso feito de vozes. Além disso, é essa circularidade que irá sustentar a imaginação e a interpretação do leitor em contato com o texto, que nada mais é do que “um pasto muito verde” a ser desvendado. Portanto, a repetição de comportamento, a manutenção de um modo de ser e o desejo de permanência tentam, na verdade, abolir a passagem do tempo. É isso o que Biela tenta vivenciar, ao fazer do passado um paradigma fixo a ser seguido. Antonio Candido afirma a esse respeito que na medida em que se tenta “abolir o tempo e transformar as pessoas em modelos fixos, a repetição passa a funcionar como poderoso índice de fechamento”⁹⁷

⁹⁷ Candido, Antonio et al. *A personagem de ficção*. 9 ed., São Paulo: Perspectiva, 1995. pp. 114-115.

Os recursos de linguagem empregados na trama estabelecem o confronto entre a visão que a família tem de Biela e a visão que as demais personagens apresentam dela. Assim, a personagem é arquitetada a partir de um discurso que contrasta o mundo natural, quase primitivo de Biela, com o mundo social, daí a presença da voz discursiva caracterizando-a como animal.

Frisamos, ainda, que esta análise não esgota as diversas possibilidades de leitura e estudo que o texto oferece. O trabalho de construção de *Uma vida em segredo* demonstra o compromisso de Autran Dourado com o fazer verbal, um amadurecimento em sua produção literária e também evidencia que o autor começa a operar em suas obras mais enfaticamente com a linguagem. O texto está entre os marcos divisores de sua criação artística, como declara Temístocles Linhares em seu artigo “Em torno de uma novela”, de 06/03/1965: “Talvez se deva falar em nova experiência, em outra tentativa de expressão”, ou ainda, como afirma Diva Vasconcellos da Rocha em seu artigo “A busca do espaço perdido instauradora de um novo espaço”: “O caminho que o levou a *A barca dos homens*, *Uma vida em segredo*, *Ópera dos mortos*, *O risco do bordado* ou *Solidão solitude* foi, sim, de uma aprendizagem consciente. Mas de aprendizagem em que ‘engenho’ sempre acompanhou a ‘arte’”⁹⁸.

⁹⁸ Rocha, Diva Vasconcellos da. “A busca do espaço perdido instauradora de um novo espaço”. In: *Uma vida em segredo*. Rio de Janeiro: Edições de Ouro, 1972, pp. 14.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- Azevedo, Daniela de. *Aspectos da tradução em língua inglesa de Uma vida em segredo*. Dissertação de Mestrado. Montes Claros: Universidade estadual de Montes Claros, 2019.
- Bakhtin, Mikhail Volochinov. “A personagem e seu enfoque pelo autor na obra de Dostoievski” e “O discurso em Dostoievski”, in *Problema da poética em Dostoievski*, Rio de Janeiro: Forense Universitária, 1981: 39-64, 157-236.
- Bakhtin, Mikhail Volochinov. “Discurso indireto, discurso direto e suas variantes” e “Discurso indireto livre em francês, alemão e russo”, in *Marxismo e filosofia da linguagem*. São Paulo: Hucitec, 1986: 155-196.
- Bosi, Ecléa. *Memória e sociedade: lembranças dos velhos*. 3. ed. São Paulo: Companhia das Letras, 1994.
- Brait, Beth. *A personagem*. 6. ed. São Paulo: Ática, 1998.
- Candido, Antonio et al. *A personagem de ficção*, 9 ed., São Paulo: Perspectiva, 1995.
- Candido, Antonio. “Radicalismos”, in *Vários escritos*. 3. ed. revista e ampliada. São Paulo: Duas cidades, 1995.
- D’Incao, Maria Ângela. “Mulher e família burguesa”. Priore, Mary Del. *História das mulheres do Brasil*. São Paulo: Contexto, 2006: 189-222.
- Dimas, Antonio. *Espaço e romance*. 3. ed. São Paulo: Ática, 1997.
- Dourado, Autran. “Proposições sobre labirinto”, in *Revista Colóquio: Lisboa*, 20: julho de 1974: pp. 5-12.
- Dourado, Autran. *Uma poética de romance: matéria de carpintaria*. São Paulo: Difel, 1976.
- Dourado, Autran. “História de uma história”, em *Uma vida em segredo*. Rio de Janeiro: Francisco Alves, 1990: 163-181.
- Dourado, Autran. *Uma vida em segredo*. Rio de Janeiro: Record, 1996.
- Friedman, Norman. *O ponto de vista da ficção*. *Revista USP*. São Paulo: n. 53: março / maio de 2002.
- Lepecki, Maria Lúcia. *Autran Dourado: uma leitura mítica*. São Paulo: Quiron, Ministério da Educação e cultura, 1976.
- Linhares, Temístocles “Em torno de uma novela”, em *Suplemento literário do O Estado de São Paulo*, 06/03/1965.
- Lucas, Fábio. “A narrativa de Autran Dourado”, in *Revista Colóquio*, Lisboa: 09, 1972: 17-24.
- Lucas, Fábio. “Autran Dourado”. In: *A ficção de Fernando Sabino e Autran Dourado*. Minas Gerais: Imprensa oficial do estado de Minas Gerais, 1983: 25-83.

- Machado, Irene A. “A ficcionalidade das vozes discursivas”, in *O romance e a voz: prosaica dialógica de Mikhail Bakhtin*, Rio de Janeiro: Imago, 1995: 109-139.
- Rocha, Diva Vasconcellos da. “A busca do espaço perdido instauradora de um novo espaço”, in *Uma vida em segredo*. Rio de Janeiro: Edições de Ouro, 1972, pp. 11-17.
- Santaella, Lucia. *A teoria geral dos signos: semiose e autogeração*. São Paulo: Ática, 1995.
- Segolin, Fernando. *Personagem e antipersonagem*. São Paulo: Cortez & Moraes, 1978.
- Senra, Ângela Maria de Freitas. “características do autor” e “Uma vida em segredo”, in *Literatura comentada: Aufran Dourado*. São Paulo, 1983: 29-36, 104-107.
- Simonetti, Marivane. *Uma vida feminina: a personagem Biela de Uma vida em segredo, de Aufran Dourado*. Dissertação de Mestrado. Paraná: Universidade tecnológica Federal do Paraná, 2021.
- Thompson, Paul. *A voz do passado: história oral*. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1992.

Cristiane Barnabé Segalla possui formação em Pedagogia e Letras, prosseguindo os estudos, cursou especialização em Literatura na PUC, de São Paulo e Mestrado e Doutorado na USP, em Teoria literária. Suas pesquisas acadêmicas relacionam-se à área de Literatura brasileira, tendo como foco principal a obra de Aufran Dourado e sua representatividade no cenário nacional. Sempre atuou no magistério nos diferentes graus de ensino. Na educação básica, ministrou aulas de Português e Literatura em escolas públicas e particulares. No ensino superior, dedicou-se à formação de professores em faculdades particulares do estado de São Paulo e à orientação de pós-graduação da UNIFESP, através da UAB (Universidade aberta do Brasil). Atualmente, leciona em colégio de grande porte da rede particular de ensino. E-mails para contato: conexaocris@uol.com.br ou cristiane.segalla@gmail.com.