

ELIZABETH MARLY MARTINS PEREIRA

UM PRESENTE DE MORFEU?
A insólita gênese de *Uma vida em segredo*

UNIVERSIDADE ESTADUAL DE MONTES CLAROS
MONTES CLAROS/MG
Agosto/2014

ELIZABETH MARLY MARTINS PEREIRA

UM PRESENTE DE MORFEU?
*A insólita gênese de *Uma vida em segredo**

Dissertação de mestrado apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Letras/Estudos Literários da Universidade Estadual de Montes Claros, como parte dos requisitos para obtenção do título de Mestre em Letras/Estudos Literários.

Área de concentração: Literatura Brasileira

Linha de Pesquisa: Literatura de Minas Gerais

Orientador: Dr. Osmar Pereira Oliva

UNIVERSIDADE ESTADUAL DE MONTES CLAROS
MONTES CLAROS
Agosto/20

Pereira, Elizabeth Marly Martins.

P436p Um presente de Morfeu? [manuscrito] : a insólita gênese de *uma vida em segredo* / Elizabeth Marly Martins Pereira. – Montes Claros, 2014.

101 f. : il.

Bibliografia: f. 99-101.

Dissertação (mestrado) - Universidade Estadual de Montes Claros - Unimontes, Programa de Pós-Graduação em Letras – Estudos Literários/PPGL, 2014.

Orientador: Prof. Dr. Osmar Pereira Oliva.

1. Literatura brasileira. 2. Literatura - Minas Gerais. 3. Dourado, Autran, 1926 - 2012 - *Uma vida em segredo*. 4. Crítica. I. Oliva, Osmar Pereira. II. Universidade Estadual de Montes Claros. III. Título. IV. Título: A insólita gênese de *Uma vida em segredo*.



UNIVERSIDADE ESTADUAL DE MONTES CLAROS
CENTRO DE CIÊNCIAS HUMANAS
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM LETRAS/ESTUDOS LITERÁRIOS



A dissertação de Mestrado, intitulada, **Um presente de Morfeu? A insólita gênese de Uma vida em Segredo** de autoria da mestranda em Letras – Estudos Literários **ELIZABETH MARLY MARTINS PEREIRA**, foi aprovada pela banca examinadora constituída pelos seguintes professores:

Prof. Dr. Osmar Pereira Oliva – Orientador - Unimontes

Prof.^a. Dr.^a. Eneida Maria de Souza - UFMG

Prof.^a. Dr.^a. Rita de Cássia Silva Dionísio - Unimontes

Montes Claros, 24 de Setembro de 2014.

Prof. Dr. Elcio Lucas de Oliveira
Coordenador do Programa de Pós-Graduação em Letras/Estudos Literários

Prof. Dr. Elcio Lucas de Oliveira
COORDENADOR DO MESTRADO EM
LETRAS / ESTUDOS LITERÁRIOS
UNIMONTES
Masp: 1124820-0

A Osmar Oliva, por me acompanhar desde a iniciação científica.

AGRADECIMENTOS

- Ao Detentor de todos os segredos;
- ao meu orientador, professor Osmar Oliva;
- às minhas irmãs Andrea e Lili, pelo apoio;
- a Ângela Buxton, pela amizade;
- a Patrícia Lopes, Tereza Moebus e Maria Amélia Calado, amizades sólidas construídas durante o mestrado;
- a Juliano Silveira, pelo profissionalismo e amizade;
- a Líria e Dinho, pelo companheirismo;
- a todos os professores do mestrado;
- à CAPES, por financiar esta pesquisa;
- a Rita de Cássia Dionísio e Eneida Maria de Souza por comporem a minha banca.



Foto: Osmar Oliva

“Veja esse Baú de emoções que venho carregando comigo vida afora. É ele o meu passado e o passado de minhas Minas”.
(Autran Dourado)

RESUMO

Esta dissertação tem como objetivo analisar a obra *Uma vida em segredo*, de Autran Dourado – cuja primeira edição foi publicada em 1964 – sob o aspecto da crítica jornalística produzida nas décadas de 1960 e 1970, assim como a gênese da obra e a poeticidade apontada por parte da referida crítica e verificada no decorrer da análise da obra. Para a realização deste trabalho, contou-se com o acervo do escritor e com o estudo atento de cada opinião emitida em relação à obra. Como aporte teórico, foram utilizados estudos da melopoética e da Literatura Comparada, uma vez que alguns críticos relacionaram *Uma vida em segredo* ao conto *Um coração simples*, de Gustave Flaubert. Embora tenha sido considerada pelo seu autor como a obra de sua predileção, pela qual ele devotava um grande carinho, *Uma vida em segredo* não mereceu estudos significativos por parte da crítica acadêmica, portanto, nosso objetivo é contribuir para os poucos estudos desta obra de Autran Dourado.

PALAVRAS-CHAVE – Literatura Brasileira; Literatura de Minas Gerais; Autran Dourado; *Uma vida em segredo*; crítica.

ABSTRACT

This thesis aims to analyze the work *Uma vida em segredo* by Autran Dourado, whose first edition was published in 1964. The analysis has been carried out in the light of the journalistic reviews produced in the 1960s and 1970s, as well as in the genesis and poetics of the referred work as such has been appointed by the mentioned critique and verified during our own analysis of the work. In order to accomplish that, we have counted both on the author's complete works and the careful study of each statement issued about the topic of discussion. We have taken as theoretical basis the studies in the areas of Melopoetics and Comparative Literature, since some reviewers have established analogies between *Uma vida em segredo* and Gustave Flaubert's short story entitled "A Simple Heart". Although it has been considered by the author as the work of his predilection, to which he has devoted a great affection, *Uma vida em segredo* has not yet received a specific study by the academic critique. Therefore, it is our aim to contribute to the few studies about this work by Autran Dourado.

KEYWORDS – Brazilian literature; Minas Gerais literature; Autran Dourado; *Uma vida em segredo*; critical.

SUMÁRIO

INTRODUÇÃO.....	09
CAPÍTULO I A RECEPÇÃO CRÍTICA	13
1.1. Entre baús e canastras, uma vida em segredo.....	14
1.2. A recepção crítica na década de seu lançamento	18
1.3. A recepção crítica na década de 1970.....	34
CAPÍTULO II – A INSÓLITA GÊNESE DE <i>UMA VIDA EM SEGREDO</i>	50
2.1. Autran, prima Rita e Biela: aproximações biográficas	51
2.2. Prima Biela: uma existência singular	61
CAPÍTULO III MELOPOÉTICA E COMPARATIVISMO.....	73
3.1. Biela e Mazília: uma leitura melopoética.....	74
3.2. Biela e Felicité em diálogos (im)possíveis.....	84
CONSIDERAÇÕES FINAIS	95
REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS	98

INTRODUÇÃO

Waldomiro de Freitas Autran Dourado nasceu em 1926, na cidade mineira de Patos de Minas. Entre sua primeira novela, *Teia*, publicada em 1947, e a última publicação do autor, *Gaiola Aberta*, em 2000, de caráter memorialístico, Autran Dourado produziu dezenas de obras, nos gêneros contos, ensaios e romances. Em 1954, o escritor mudou-se para o Rio de Janeiro, onde trabalhou como serventuário da justiça. Em 1955, publicou *Nove histórias em grupo de três*, reconhecido pela concessão do Prêmio Artur Azevedo do Instituto Nacional do Livro. Durante cinco anos foi Secretário de Imprensa da Presidência da República, no governo de Juscelino Kubitschek.

Entre suas principais obras encontram-se: *Sombra e exílio* (1950), *Tempo de amar* (1952), *A barca dos homens* (1961), *Uma vida em segredo* (1964), *Ópera dos mortos* (1967), *O risco do bordado* (1970), *Os sinos da agonia* (1974), *Novelário de Donga Novaes* (1976), *Armas e corações* (1978), *A serviço de El Rei* (1984), *Lucas Procópio*, (1985), *Um cavaleiro de Antigamente* (1992), *Ópera dos fantoches*, (1994) e *Confissões de Narciso* (1997).

A obra de Dourado, à exceção de algumas poucas produções, é marcada por ambientes e personagens mineiras. *Uma vida em segredo* não foge a essa regra. Trata-se da trajetória de uma moça simples, que sai do meio rural, em Minas Gerais, para morar na cidade com os primos. As referências ao nosso Estado estão presentes no espaço geográfico, nos costumes e no aspecto linguístico.

A opção por este objeto de estudo ocorreu, inicialmente, pelo apreço ao estilo de Autran Dourado – como ele “escreve” nossas Minas Gerais – e que nos foi apresentada há mais de três décadas por meio de *Uma vida em segredo*. A admiração pelo escritor cresceu durante a iniciação científica, ocorrida na graduação, sob orientação do professor Doutor Osmar Pereira Oliva. No referido período, estudamos três obras do autor: a trilogia composta por *Ópera dos mortos* (obra que teria sido interrompida pelo autor para a escrita da novela a que nos propomos estudar), *Lucas Procópio* e *Um cavaleiro de Antigamente*. Nossos estudos também privilegiaram o romance *Ópera dos mortos*, em trabalho de conclusão de curso.

No prefácio da sétima edição de *Uma vida em segredo*, datada de 22 de dezembro de 1972, Diva Vasconcelos Rocha reporta a um ensaio publicado no

Suplemento Literário de Minas Gerais de 10 de outubro de 1970, no qual o romancista Assis Brasil afirma que essa obra assinala o ponto culminante da produção de Autran Dourado. Embora não concorde com o ponto de vista de Assis Brasil a esse respeito, a autora do prefácio reconhece *Uma vida em segredo* como uma obra prima por diversos motivos: inovação da narrativa, modulação de pontos de vista, introdução da linguagem coloquial e outros adjetivos elogiosos a Autran Dourado, e afirma que a obra em questão "é uma das mais importantes e impressionantes da nossa ficção". (ROCHA, 1972, p. 15)

Além de Assis Brasil, que tem nessa obra suas críticas mais entusiasmadas, a novela de Autran Dourado, no Brasil, foi digna de numerosos artigos escritos em jornais diversos e no *Suplemento Literário de Minas Gerais*, desde sua primeira edição em 1964. O que nos chama a atenção é que, em oposição às críticas deliberadamente favoráveis a essa obra, há outras que são radicais em seu julgamento, no sentido de depreciá-la ao máximo. Divergências e contradições à parte, o fato é que *Uma vida em segredo* teve, até o momento, trinta edições no Brasil, e foi traduzida e lançada em outros países, o que implica inegável sucesso editorial. O livro também foi adaptado para o cinema, em filme homônimo dirigido por Suzana Amaral, em 2001.

A respeito dessa novela, em entrevista à Folha de S. Paulo, Dourado afirma: "acredito que meu livro que mais sai, que mais tem influência, é *Uma vida em segredo*, que consegue prender o maior número de pessoas. É o meu livro mais fácil não é?" (FOLHA DE S. PAULO, 1979). Percebemos, aqui, que o próprio autor da obra pressupõe uma crítica à recepção da novela: os leitores, ao menos os brasileiros, preferem textos simples.

Uma vida em segredo tem merecido pouca atenção por parte dos estudiosos de literatura, pelo menos no que se refere a estudos mais relevantes, se considerado o número de estudos de outras obras consagradas do escritor. Há que se considerar a relativa simplicidade da estrutura narrativa e do enredo, como podemos pressupor na entrevista do escritor, como fatores pouco atraentes para pesquisas mais significativas. Soma-se a essas questões a inevitável comparação ao conto *Um coração simples*, do escritor francês Gustave Flaubert.

Entretanto, apesar dessas considerações, Günter Lorenz, em artigo no *Suplemento literário* de número 1.076, em 06 de junho de 1987, afirma que a tradução

de *A barca dos homens* e *Uma vida em segredo* na Alemanha – onde o nome desta novela corresponde a “Uma vida oculta” despertaram, pela primeira vez, o interesse pela Literatura Brasileira naquele país. Nos Estados Unidos, essa obra também foi traduzida sob o título correspondente a “Uma Vida Escondida”.

As divergências entre as interpretações, ou seja, a recepção crítica de uma obra literária é algo que não necessita de comprovação oficial. Basta nos atentarmos para o que ocorre em relação à leitura de uma mesma obra dentro das salas de aula, seja em turmas de ensino básico, fundamental ou médio. A questão é entender os fatores que desencadeiam reações tão diversificadas a respeito de um mesmo texto.

Segundo Mirian Hisae Yaegashi Zaponne (2009), inicialmente os estudiosos do texto literário se interessaram pela biografia do autor como fator relevante para a criação literária, posteriormente o Formalismo e o *New Criticism* se ocuparam com as estruturas dos textos. O surgimento da teoria da enunciação, da pragmática e da análise do discurso revelou maior preocupação entre a linguagem e sua articulação com a sociedade, contribuindo para o avanço do leitor como peça fundamental na literatura.

O termo "Estética da Recepção" foi utilizado, inicialmente, por Hans Robert Jauss, em 1967, conforme percebemos em seu texto *A Estética da recepção: considerações gerais*:

[...] desta forma, retornam questões que desenvolvi em minha aula inaugural em 1967, em Konstanz, tomando posição perante as crises e as disciplinas filológicas, estou, contudo, consciente de que o começo de minha teoria da recepção não pode ser, simplesmente, prolongado e ampliado. [...] Os anos seguintes reservaram à estética da recepção, a partir da chamada escola de Konstanz, um êxito inesperado (JAUSS, 2002, p.70-71).

Ao mencionar o êxito da escola de Konstanz, Jauss se refere aos demais estudiosos da teoria da recepção (alguns serão mencionados adiante), por meio da qual o leitor passa a adquirir novo *status* no cenário literário. A esse respeito, Jauss observa: [...] minha convicção é de que a experiência relacionada com a arte não pode ser privilégio dos especialistas e que a reflexão sobre as condições desta experiência tampouco há de ser um tema exclusivo da hermenêutica filosófica e teológica." (JAUSS, 2002, p.69). Ao dizer que a obra não pode ser privilégio de especialistas, entendemos que Jauss propõe, no caso da recepção literária, uma investigação junto ao

leitor comum. Entretanto, o próprio teórico propõe, entre outras, a recepção do ponto de vista histórico, sua recepção inicial (diacrônica) em relação à atual (sincrônica), o que leva, quase sempre, os estudos de recepção crítica a recorrerem à crítica jornalística e acadêmica, uma vez que estes documentos constituem a prova física para o desenvolvimento dessa área de trabalho.

No ano da publicação de *Uma vida em segredo*, em 1964, encontramos quatorze textos de recepção crítica, publicadas em jornais como *O Globo*, *Correio da Manhã*, *O Estado de S. Paulo*, *Diário de Minas Gerais*, *Diário Carioca*, entre outros; e trinta e nove textos menos relevantes, de 1965 a 2004. Esses textos foram discutidos, proficuamente, na escrita desta dissertação, que foi dividida em três capítulos.

No primeiro capítulo discutimos a recepção crítica de 1964 e a partir de 1970. Essa divisão ocorreu em virtude de podermos avaliar melhor a recepção nos anos subsequentes ao lançamento da novela, e verificar as possíveis diferenças apontadas pela crítica em relação à década posterior.

O segundo capítulo foi dedicado a verificar os dados autobiográficos presentes na obra, levando em conta as declarações de Autran Dourado acerca da gênese da novela. Procuramos investigar as semelhanças entre o cotidiano do autor, em especial em sua infância, e a criação da personagem Biela. Ainda nesse capítulo, fizemos uma análise das singularidades da protagonista, priorizando os aspectos poéticos da mesma.

No terceiro e último capítulo, enfocamos Biela e a personagem Mazília, sob o aspecto melopoético; e Biela e Felicité, protagonista de *Um Coração Simples*, de Flaubert.

Capítulo 1
RECEPÇÃO CRÍTICA

1.1. Entre baús e canastras, uma vida em segredo

Um fato digno de atenção recai sobre algumas contradições em relação às declarações de Autran Dourado sobre a gênese da novela, assim como o posicionamento de alguns críticos. Embora não tenha sido a obra mais contemplada pela crítica acadêmica, como o fora pela imprensa, o escritor, em vida, não escondeu o seu carinho por essa obra e sua predileção pela protagonista. Esse fato é evidenciado por algumas declarações ao longo de *Uma poética de romance*, publicado em 1973, revisado com o acréscimo de *Matéria de carpintaria*, em 1976, onde faz declarações sobre a insólita gênese da novela, cuja inspiração lhe teria sido soprada em sonho. Estamos utilizando o conceito de insólito a partir da definição de estranho tal como este é concebido por Tzevetan Todorov, em *Introdução à Literatura Fantástica* (2010), para quem o estranho se realiza pela “descrição de certas reações, em particular do medo.” (TODOROV, 2010, p.53), e que corresponde a uma experiência já conhecida.

Em *Uma poética de romance: matéria de carpintaria*, Dourado conta que, por volta de 1963/ 64, sentia-se em dificuldades com a composição de *Ópera dos mortos*, o que o levava a interromper aquele trabalho e tomar uma dose de uísque à espera que a inspiração lhe voltasse. Sob o efeito do álcool, ele teria se deparado com um antiga canastra de couro tacheada com as iniciais J.A.F, e que havia pertencido a José de Almeida Freitas, seu bisavô. A canastra o levava a recordações antigas e, entre a melancolia e o sono, dissera a si mesmo que um dia escreveria a história daquela canastra. Foi então que ele sentiu “Um medo, a premonição de que alguma coisa de estranho podia acontecer, um pesadelo talvez.” (DOURADO, 1976, p.134).

A sensação, ainda segundo depoimento do escritor, se confirmou quando ele dormiu e sonhou com o quarto da avó, no qual havia apenas a canastra preta, não mais com as iniciais do bisavô e sim com outras: G.C.F, desconhecidas para ele. Então uma figura familiar abriu a porta do quarto e o adentrou: era a prima Rita, uma pessoa que fizera parte da infância do escritor e de quem ele afirma haver se esquecido durante quase trinta anos, até aquele momento.

A prima Rita - que teria inspirado a construção da protagonista Biela - contou a sua história de forma clara e com voz firme, conforme afirma Dourado: “eu vi toda a

organização, toda a forma que eu levava meses para conseguir. Nada de nevoento, que demandasse interpretação; tudo lúcido e claro" (DOURADO, 1976, p. 134). Terminada a história, a prima disse chamar-se Gabriela da Conceição Fernandes, sendo dela as iniciais que apareceram na canastra “Era uma vida simples, humilde, franciscanamente rica” (DOURADO, 1976, 136). Esse sonho teria revelado ao escritor a estrutura completa de *Uma Vida Em Segredo*, que conforme ele afirma, foi escrita em pouco mais de um mês.

Maria Consuelo Cunha, no texto *Arcas, baús, canastras e... literatura*, de forma breve, observa a importância desse objeto, desde a sua presença bíblica até a contemporaneidade, para afirmar que: “Na ficção contemporânea brasileira, o romancista mineiro Autran Dourado exemplifica bem o modelo do escritor fascinado por canastras”. (CUNHA, 2004, s/p) segundo ela, em uma *Vida em Segredo* a protagonista, “é dotada de duas canastras” [...].

As canastras de Biela não se restringem a meros objetos para guardar seus pertences. Trazidas da fazenda do Fundão alguns dias após sua chegada à casa dos primos, elas devolvem a Biela um laço com o seu mundo que ficara para trás. Ao verificar as roupas de chita, baratas e fora de moda, acomodadas nas canastras de couro esturricado, Constança providencia roupas novas e caras para Biela. Entretanto, na segunda parte da novela, a prima simples retoma suas chitas abandonadas no fundo das canastras.

Voltando ao depoimento do autor, convém advertir que o mesmo deve ser lido com algumas reservas e desconfianças, pois o *leitmotiv* para a construção de novela — a canastra do seu bisavô — já aparecera na sua narrativa de estreia, *Teia* (1947).

Nessa novela, o jornalista Gustavo – o protagonista narrador — que já havia perdido a mãe ainda criança, muda-se, após o assassinato do pai, para uma pensão habitada pela jovem Matilde, a menina Carolina e Dona Elvira, proprietária da pensão. Esta usa da religião para oprimir a todos, em especial Matilde e Carolina. Após descobrir o assassino do pai, o jornalista entra em profunda crise existencial e adocece. Ao visitá-lo em seu quarto, Matilde é pega pela beata Dona Elvira. Gustavo é advertido que assim que se curar terá de abandonar a pensão. O jornalista se sente compelido a ir a um aposento que permanecia sempre fechado, abre a porta, acende um palito de fósforos e encontra um toco de vela, o qual é acessado por ele, evidenciando a presença de

uma antiga canastra de couro esturricado e tachas enferrujadas com as iniciais E.G.F. Dentro da qual há vestidos femininos amarelados, pentes de coque, agulhas de crochê, trança de cabelos femininos, provavelmente de uma mulher morta, e outros tantos objetos do passado: “As coisas exigiam sua presença de vida, emergindo do passado, cada uma tendo com certeza sua história.” (DOURADO, 2005, p. 79). Gustavo recompõe os objetos na ordem em que estavam, levando apenas uma carta que elucida a opressão de Dona Matilde sobre Elvira e seu impiedoso tratamento a Carolina.

Em sua tese de doutorado, intitulada *Baús de couro, Baús de Ouro: Minas de Aufran Dourado*, (1994) Ângela Senra faz um estudo sobre a recorrência das canastras em várias obras de Aufran Dourado e seus significados, inclusive em *Uma Vida em Segredo*:

Os “trens” de Biela chegaram: Duas canastras de couro pregueado, na tampa as iniciais de Juvêncio Fernandes. O **fundão** de Biela, no lombo de um burro, trouxeram o corado da chita, a elegância das botas desamarradas, os pentes enfeitando a trança grossa. (SENRA, 1994, p. 80) (Grifos da autora).

Percebe-se que ao destacar a palavra “fundão”, Ângela Senra apresenta a ambiguidade semântica da palavra: é o nome da fazenda onde Biela vivera até os dezoito anos e, ao mesmo tempo, o seu passado no fundo das canastras, único elo concreto que a liga à sua vida na fazenda. Também é digna de atenção a introspecção de Senra ao mencionar objetos não citados na obra como o pente e, sobretudo, as botas, que nos levam a meditar sobre o fato de Constança preocupar-se apenas com os vestidos de Biela. É evidente que as pessoas simples, provenientes do meio rural, que se vestem mal, provavelmente, possuem calçados ainda piores do que as roupas, uma vez que os mesmos ficam em contato direto com a terra. Essa constatação nos leva a crer que, em relação à gênese da obra, ao menos um fato pode ser comprovado pela omissão de Constança em relação aos calçados de Biela: a novela realmente foi escrita em pouco tempo.

Cunha (2004) também observa a importância da canastra em *Uma vida em segredo*, como objeto simbólico, ao afirmar que sua presença é uma forma de resgatar a sua (da protagonista) vida primitiva e simples, o mundo da fazenda. Dessa forma, os

baús de Biela deixam de ser meros objetos e passam a ser símbolos de ligação, tentativa, rompimento e volta decisiva às suas raízes.

A passagem de Biela, com sua canastra e sua identidade sertaneja, para o espaço citadino, representa um movimento muito recorrente na ficção de Autran Dourado: o diálogo conflituoso entre a tradição e a modernidade, a dificuldade que temos de lidar com as diferenças e com essa herança cultural simplória.

Antonio Candido, em *A Personagem de Ficção*, ao discutir a personagem do romance, tensiona as aproximações e distanciamentos entre o ser fictício e o ser real. Em suas análises, o crítico afirma que um ser vivo é impossível de ser apreendido em sua totalidade, de forma que qualquer construção que se fizer sobre uma pessoa real será sempre fragmentária. Pode-se descrevê-la e traçar-lhe um esboço psicológico, mas há o risco constante da mudança e o risco do julgamento equivocados de seus sentimentos.

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, a personagem romanesca, mesmo que se apresente de forma esférica, está constituída totalmente nas páginas dos romances. A narrativa breve de *Uma Vida em Segredo* e a aparente simplicidade de Biela escondem uma profundidade somente percebida pelo leitor que tem prazer em catar o mínimo e o escondido, como dizia Machado de Assis. O que Ângela Senra, poeticamente, observou é que Biela não apenas viera da Fazenda do Fundão, mas também que ela trazia para a cidade e para a nova família os seus vazios existenciais, os seus trapos na velha canastra, e o fundão de si mesma.

Assim como Selma Amaral (2004), muito psicanaliticamente, irá tratar Biela como uma metáfora do corpo-tecido, corpo-vestimenta, podemos estender essa compreensão agora a um corpo-canastra. A breve narrativa de um *Uma Vida em Segredo* é esse baú aparentemente desprezível, sem encantos artificiais, mas que, ao ser aberto por um visitante curioso, vai revelando pequenos índices de uma vida funda, abissal. Biela é também uma canastra: simples demais, velha demais, trazida da roça, repositório de lembranças de um tempo arcaico e rural e, ao mesmo tempo, tem a própria pele ressequida e curtida como o couro que adorna a caixa. Assim como a canastra pregueada de taxas, inscrita com as letras J.F, iniciais do pai Juvêncio

Fernandes, Biela possui marcas corporais daquele tempo antigo que o Brasil quer apagar e esquecer. Mas em seu corpo canastra, ao final da novela, ela se revela, ela se identifica como quem diz: Eu sou! Eu tenho nome! Eu tenho origem e família. Eu venho da fazenda do Fundão e me chamo Gabriela da Conceição Fernandes.

Retomando o texto de Cunha: “As canastras, todavia, ainda voltam, em sua obra.” (CUNHA, 2004, s/p). Observa-se que, nesses exemplos, a canastra é objeto de resgate de algo perdido no passado, quanto à última afirmação da autora, a volta das canastras já ocorre na obra subsequente a *Uma Vida em Segredo*, em *Ópera dos Mortos*. No auge do delírio pelo poder político, João Capistrano, personagem desse romance, recorre aos documentos do avô, guardados em uma canastra, o que o estimula ainda mais a resgatar a tradição política de Cristino Sales. A filha Rosalina, por sua vez, guarda na gaveta da penteadeira – espécie de baú simbólico – uma flor artificial que, à noite, a transporta para o tempo em que fora pretendida por Emanuel.

1.2 A recepção crítica na década de seu lançamento

Em 1964, *Uma vida segredo* teve sua primeira edição no Brasil. A recepção girou em torno de vários aspectos, grande parte dela, positiva. Nas críticas que apresentaremos aqui, dedicaremos maior espaço àquelas que fornecem opiniões inéditas, uma vez que, à medida que foram sendo publicadas, alguns aspectos se tornam repetitivos em relação a opiniões anteriores.

Em *Uma obra prima da novela*, publicada na *Revista Leitura* nº 21(1964), Assis Brasil assina a resenha mais entusiasta da obra. Brasil inicia seu texto afirmando que a novela confirma o talento de Dourado, demonstrado anteriormente no romance *A barca dos homens*, e atinge o ponto mais alto da escrita autraniana. Dourado é incluído entre os grandes romancistas brasileiros vivos, sendo, ao lado de Dalton Trevisan, o nome mais promissor da nossa ficção, naquele momento: “Eles são (ou serão) os grandes marcos de uma tradição literária brasileira” (BRASIL, 08/1964).

Assis Brasil aponta para uma recente ficção “experimental”, desligada da cultura brasileira recente, ainda influenciada pela cultura estrangeira e caracterizada por aspectos que não correspondiam ao que denomina de “romance tradicional brasileiro”.

Para esse crítico, na década de 1960 ainda não tínhamos uma vanguarda na prosa ficcional, como já tínhamos na poesia. No romance brasileiro, os dois escritores já citados eram, segundo ele, as únicas promessas dessa prosa de vanguarda. Acerca dessa observação, *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.

A protagonista é apontada pelo crítico como uma personalidade apagada e obscura, porém desenvolvida e pintada na exata medida de seu crescimento, por meio da narrativa direta e plana. Entretanto, o mérito maior apontado por ele é o destaque para a linguagem coloquial bem trabalhada, afastada da herança do português erudito lusitano, a mesclagem de diálogos diretos e indiretos, assim como os diálogos interiores. Finalizando seu ensaio, Assis Brasil afirma: “é de ordem e equilíbrio de sua composição, em todas as partes que a compõem — a psicologia dos personagens, o ambiente, a linguagem (principalmente a linguagem) — que não vacilamos em considerar *Uma vida em segredo* uma obra prima da novela brasileira” (BRASIL, 08/64). Nota-se que o entusiasmo de Assis Brasil o leva a um certo exagero ao mencionar a psicologia “dos personagens”, uma vez que algumas das personagens aparecem apenas como pano de fundo e a novela gira praticamente em torno da protagonista Biela.

Rolmes Barbosa, em *A Semana e os livros*, artigo publicado no jornal “O Estado de S. Paulo”, em 22.08. 1964, nas duas primeiras linhas do seu texto, faz as mesmas observações de Assis Brasil em relação à arte estilizada da narrativa autraniana. Entretanto, continua seu comentário com alguns deslizes imperdoáveis nas linhas seguintes, ao afirmar que “Já em ‘*A Barca dos mortos*’ ele evidenciou seu direito de figurar, ao lado do mestre Guimarães Rosa, Ciro dos Anjos, Otto Lara Rezende, Carlos Drummond de Andrade (o de contos de aprendiz) etc., na plêiade de autores mineiros que, nos últimos anos, contribuíram para o brilho da prosa de ficção indígena.” (BARBOSA, 1964).

Barbosa registra, erroneamente, o título do romance anterior a *Uma vida em segredo*, (*A barca dos homens*) e contextualiza Drummond como se os leitores habituais não o conhecessem, usando o termo indígena que, se no sentido dicionarizado, não está totalmente errado, com certeza não é o mais adequado, pois nenhum desses autores

escreveu esse tipo de ficção. A seguir, afirma com absoluta certeza que “estamos em 1900”, fato não mencionado na obra, como é peculiar às obras de Autran Dourado. O resenhista prossegue afirmando que a novela é escrita em plano flaubertiano e gira em torno de **“Gabriela da Conceição Fernandes — Biela para os íntimos”**. (grifos nossos). Enumera as ações da protagonista, segundo ele “sempre de xale preto”, demonstrando distração ao ler a novela, uma vez que Biela é descrita usando um xale preto apenas uma vez, em noite fria, no final da novela.

Barbosa finaliza seu discutível ensaio afirmando que a personagem não possui nada que seduza ou chame a atenção, mas que Autran Dourado soube dar a essa criatura uma dose de sentimento humano que prende o leitor até a última página e o deixa com um nó na garganta.

Conclui-se dessa resenha que a única coisa sensata é a afirmação de que a novela gira em torno da protagonista. Chama-nos a atenção a frase destacada em negrito, quase a mesma com a qual a prima Rita se apresenta no sonho de Dourado, já descrito, e que teria originado a novela. O nosso estranhamento é decorrente da distância temporal em que são feitas ambas as afirmações e que nos faz pensar na possibilidade de Dourado já ter mencionado o suposto sonho e que o mesmo já fosse conhecido de algumas pessoas, inclusive de Barbosa.

Em *Autor e livros da semana*, publicada no *Diário do Comércio* em 06.09.1964, Eneida ocupa um página inteira do jornal para manifestar-se sobre esse livro. Entretanto, a autora dedica quase todo esse espaço a transcrever uma entrevista que fizera com o autor na qual apresenta aspectos já mencionados anteriormente: a biografia do ficcionista, suas obras anteriores e os prêmios a elas concedidos, as leituras preferidas, incluindo Flaubert, a quem Dourado atribui sua descoberta individual mais importante. Segundo as palavras do escritor, *Três contos*, *Madame Bovary* e *Educação sentimental* foram livros marcantes em sua vida.

O que surpreende nessa entrevista é a resposta de Dourado a respeito do modo como a personagem Biela nasceu, se existira de fato ou fora criada, assim respondida pelo escritor:

Uma prima de meu avô materno serviu de base para a criação da personagem da novela. Nunca poderei esquecer que um dia resolvi perguntar a meu avô por que sua prima morava naquele quatinho, o pior da casa e era assim tão esquisita. Meu avô respondeu

simplesmente! – É porque ela quer. Naturalmente que à figura real juntei a ficção. A novela é feita à base de minhas reminiscências. A paisagem é a de Monte Santo, naturalmente deformada pela minha memória atual. (DOURADO *apud* ENEIDA, 1964 s/p)

Como podemos observar, a explicação de Dourado para a gênese de *Uma vida em segredo*, no ano da publicação da novela, não condiz com a história contada em 1976, o que nos leva a perguntar qual explicação seria a verdadeira ou se tudo não passaria de um jogo ficcional para garantir mais mistério e interesse pela novela.

No *Jornal do Comércio*, em 10.09.1964, em que o nome do escritor aparece grafado apenas por Dourado, no rodapé da página, e de forma ilegível, repete a forma como a protagonista foi subtraída do meio rural e sua inadaptação na casa dos primos, ressaltando a orfandade de Biela em relação a tudo, inclusive ao afeto dos primos. Nesse texto, destaca-se o despojamento de Dourado em relação à técnica ficcional dos autores mais jovens e sua competência de comover o leitor em *Uma vida em segredo*, retratando a personagem simples e humilde por meio do belo enredo. A nota crítica é encerrada com a observação de que, mensalmente, centenas de livros chegam às livrarias, tornando-se difícil saber quais permanecerão e quais cairão no anonimato, mas o crítico acredita que essa pequena novela permanecerá e seu autor, continuando a escrever outros livros de igual qualidade, se incluirá entre os ficcionistas brasileiros contemporâneos de primeira linha.

Em outra crítica, *À margem dos livros*, de 20.09.1964, publicado em *A Tribuna*, Álvaro Augusto Lopes elabora um paralelo irônico entre a personagem Biela e Felicité, personagem do conto *Um coração simples*, de Flaubert. Inicialmente, Lopes afirma que a semelhança entre as duas obras se resume à psicologia das personagens, à ironia, humor e realismo. Posteriormente, de forma sutil, destaca as poucas diferenças e as várias semelhanças entre as personagens. Para ele, Biela difere de Felicité pela pureza virginal, timidez, inércia e a inadaptação em casa estranha; e em comum, as duas tem o fato de serem ambas provenientes do meio rural, órfãs, se refugiarem na religião e substituírem o amor ao próximo por animais: Biela por um cão vira-lata, Felicité por um papagaio.

Sobre a cena final de *Uma vida em segredo*, apontada por outros críticos como de alto teor de lirismo, depois de citá-la literalmente, Lopes observa: “A novela termina

assim, no ritmo poético duma ascensão redentora, para glorificar, diríamos, a mesquinhez prosaica daquela obscura ‘vida em segredo’” (LOPES, 1964, s/p).

Assinada pelas iniciais G.M, nos *Cadernos Brasileiros* nº 25, outubro de 1964, sob o título de *Uma vida em segredo*, o resenhista afirma que Dourado foi comedido do início ao fim da novela. Em sua análise, esse crítico afirma que Dourado não pertence à fria ficção norte-americana e nem à secura do romance regional nordestino, mas sim a um tom controlado característico, como os “esquálidos pronunciamentos de Dalton Trevisan”. De acordo com G.M, Dourado possui olhar modesto, sem traço marcante ou cor acentuada. Desenvolve uma narrativa de fatos repetitivos e sem expressividade, sem linguagem drástica, atendo-se à linguagem simples, “não apenas apresentando o caso de uma vida incolor, mas produzindo também uma novela incolor” (G.M, 1964 s/p). O ensaísta afirma que o tema abordado nessa novela é violento e deve transmitir impacto, o que, segundo ele, exige linguagem drástica, como no caso do conto *Um coração simples*, de Flaubert, aos quais – conto e autor – ele faz uma vasta apologia a seus méritos.

G.M retoma sua análise da novela de Dourado para observar que a excessiva explicitação da vida insignificante da protagonista não apresenta nenhum segredo: “o elemento tão próprio à ficção”. (G.M, 1964, s/p). E encerra sua crítica coroando a acidez inicial, ressaltando o fato de que o cinema, naquele momento, ameaça a prosa, mas que ainda existe lugar para os que utilizam de extremos, ao contrário da inutilidade contida no comedimento.

Abaixo desse texto, em cópia do acervo do escritor que estamos utilizando, aparece, escrito à mão, entre parênteses: “(Genaro Mucciolo) N.B, não sei quem é Genaro Mucciolo. (A.D.)” A letra, o comentário e as últimas iniciais são de Autran Dourado, mas se atentarmos para os aspectos ressaltados e depreciados pelo autor, caberá a dúvida em relação a quem G.M queria atingir: Dourado ou Assis Brasil, uma vez que as observações feitas nesta resenha se opõem, uma a uma, à resenha positiva de Assis Brasil.

Quase uma elegia é o título da crítica de Bruna Becherucci, publicada no *Estado de São Paulo*, em 02.10.1964. A reflexão de Becherucci se refere a uma categoria poética – a elegia – dedicada ao luto e à tristeza. O texto da resenhista faz jus ao título uma vez que se trata de uma escrita poética. Inicialmente, a autora cita o fato de que o

tema de *Uma vida em segredo* contém vasto material para uma novela mais longa e mais complexa para, posteriormente, admitir que a brevidade da obra tenha sido mais apropriada à existência seca e pobre da protagonista, a sua vida introvertida e desprovida de fatos significativos que Biela protagoniza na casa dos primos. A inadaptação de Biela se deve ao espírito silencioso e à incontestável solidão dos campos, absorvida pela protagonista, onde fora criada até a adolescência. Entretanto, Biela exala “um hálito de poesia feita de amor profundo, quase inconsciente, à vida e suas criaturas. Amor secreto” [...] (BECHERUCCI, 1964, s/p). Amor que o autor soube definir em poucas páginas.

Assim como a vida de Biela, a vida das demais personagens é plana e, embora rebelde, a rebeldia da heroína não altera sua vida ou interessa àqueles que a cercam, fato que culmina na aceitação de Biela pela obscuridade das sombras. “Mas que consistência têm às vezes as sombras”, ressalta Becherucci. Biela cria um mundo onde não permite que outros o adentrem. Em sua intimidade, Mazília se destaca como uma breve passagem, e Biela tem no cão abandonado que recolhe na rua o encontro com um ser representante de sua própria condição. A novela é definida como a decantação da beleza, arte e amor condicionados à improbabilidade de vida da “camponesa insignificante, da hóspede sem importância”. (BECHERUCCI, 1964, s/p).

Vemos, portanto, o tom elogioso de Becherucci, ressaltando a composição poética da personagem Biela, complexa em sua abnegação ao mundo que ocupa, estranho ao seu modo de viver. Essa inadaptação será discutida também no próximo capítulo.

Fábio Lucas, por sua vez, escreveu, no *Correio da Manhã*, em 21.11.1964, a crítica *Uma novela*. Lucas faz uma introdução que ocupa quase um terço do texto para se referir à preocupação da crítica literária acerca dos rumos tomados pela obra de Autran Dourado, em especial, a partir de *A barca dos homens*, obra na qual Dourado apresenta vigor narrativo. Apesar de reconhecer o talento e a arte contidos nessa obra, Lucas ressalta que a limpidez do texto tornou inexpressivas algumas cenas que poderiam ter se configurado entre as melhores, e que os aspectos positivos apontados pelas críticas feitas a *A barca dos homens* foram apenas fragmentos de interpretação e que “textualistas e estruturalistas ainda podem mergulhar em regiões virgens. E o que é verdade, sem contestação: a crítica não logrou esgotar o livro.” (LUCAS, 1964, s/p).

Sobre esse aspecto, concordamos com Lucas, basta ver as dezenas de estudos acadêmicos que são realizadas em torno de determinadas obras – principalmente as obras dos escritores já canonizados pelos analistas – preferidos por críticos renomados ou acadêmicos em formação, e cujas obras rendem uma a uma, em maior ou menor proporção, centenas de estudos ao longo de décadas ou mesmo de séculos. O que nos parece uma contradição é o fato de Lucas se referir ao pouco estudo de *A Barca dos Homens*, cuja publicação ocorreu em 1961, apenas três anos antes de suas pontuações acerca da mesma.

Entremeando observações negativas e positivas, Lucas afirma que Autran Dourado já havia se consagrado entre os melhores romancistas mineiros, devido à sua fidelidade à prática literária. Esse fato poderia comprovar-se por meio de um conto recém-publicado no jornal *Estado de S. Paulo*, intitulado *Retrato de um homem velho*: “Encontrei ali o melhor de Autran Dourado: A criação densa de um personagem, caracterizada psicologicamente com traços de mestre. O enquadramento de uma existência já acabada, já modelada pelas suas determinações particulares. Uma composição literária nas suas exatas perfeições”. (LUCAS, 1964, s/p)

Após todas essas considerações sobre o talento e os descuidos de Autran Dourado em relação às suas criações, Lucas passa à análise de *Uma vida em segredo*, que em suas palavras “vai passando em silêncio”. Lucas também aponta a falta de vigor das últimas obras, e o que chamou inicialmente de “preocupação dos analistas” em relação a *A barca dos homens*, transforma em “impasse” para os mesmos. Segundo esse crítico, a novela não possui a continuidade natural e harmoniosa condizentes com as direções que a força criadora de Autran Dourado vinha tomando. O crítico aponta a mistura de trechos sutis com repetições e cacoetes para dar contorno a um ser “elementar e rústico”.

Esse crítico acreditou que Dourado faria uma biografia indireta, como o teria feito Graciliano Ramos em *Vidas secas*, uma vez que o primitivismo da protagonista da novela, na sua relativa incapacidade de se adaptar a certos valores da civilização, “talvez” retrate alguns aspectos biográficos de Dourado. Nota-se que as observações a respeito desse fato foram afirmadas inicialmente, e imediatamente sugeridas como uma possibilidade, uma vez que, segundo o crítico, é comum aos autores mineiros que saem

do interior para a capital transmitir os valores provincianos às suas obras, fato que o autor ressalta como tema de um estudo por ele realizado.

Lucas volta a se reportar a *Uma vida em segredo*. Desta vez, aponta alguns traços do poder criador de Autran Dourado. Como exemplo, cita a cena na qual Biela afirma-se ao rejeitar a tentativa de adaptação aos costumes urbanos, a alguns momentos líricos e de boa aplicação psicológica e literária, sem exemplificá-los. Retoma as falhas estruturais e textuais da novela. Essas falhas são destacadas na mudança brusca de duração dos acontecimentos, narrativa ao modo antigo como: “muitos anos se passaram (v. as páginas 39, 76, 77,82, por exemplo, algo de rocambolésco)” (LUCAS, 1964, s/p).

A análise desse crítico é encerrada pela sugestão de revisão, no sentido de melhorar a obra, entretanto admite que “talvez” a simplicidade do enredo e da linguagem tenham servido ao perfil da personagem ao emitir seu juízo de valor “Dir-se-á mesmo que a novela não comporta grandes rasgos de inovação e que será erro pedir outra solução, outra forma ao escritor. A obra, para ser justo, é boa, mas o autor é melhor. (LUCAS,1964, s/p). Observemos que Fábio Lucas, naquele momento, já possuía certa notoriedade no meio crítico; não se restringia às resenhas jornalísticas mas também já publicava em livros, lembrando que essa matéria consta, na íntegra, em *Os horizontes da crítica*, publicado pela editora Perspectiva, em 1965, (p. 137 a 141). Talvez o crítico pudesse ser mais conciso e objetivo em sua apreciação da novela em estudo.

Prima Biela, a dos simples, foi publicada no *Correio da Manhã*, em 16.01.1965, sob as iniciais D.D, identificadas como sendo de Darcy Damasceno, pela caligrafia de Autran Dourado na cópia de seu acervo. Como várias críticas anteriores e posteriores a essa data, a crítica de Damasceno inicia-se com a referência positiva a *A barca dos homens*, como o marco de inclusão do autor na então moderna ficção brasileira. Sobre *Uma vida em segredo*, Damasceno avalia que a novela é um estudo psicológico da protagonista, retirada do seu meio natural — o meio rural — que passa a se ver diante de temores, ódios e afeições pequenas, destacando que a primeira parte da novela gira em torno da inadaptação e desafios à família imposta à protagonista, o que é compensado pela relação com os humildes, os empregados da casa, mesmo estes não sendo provenientes de seu meio natural.

De acordo com Damasceno, Autran Dourado apagou as demais personagens para ressaltar a protagonista. Nas palavras de Damasceno, “Não só o comportamento social da personagem encontrou em Autran Dourado um intérprete exemplar: também seu comportamento linguístico, em consonância com a vida humilde, secreta, foi captado cabalmente” (DAMASCENO, 1965, s/p). Biela acalenta a canção de ninar da mãe, o som do riacho e o barulho do monjolo. O crítico ainda reporta ao cão vira-lata e a várias semelhanças com o conto de Flaubert. O título apresenta ambiguidade pela contração da letra “s”. Ao pronunciá-la, automaticamente soará Biela a “do simples”, sugerindo plágio do conto flaubertiano.

Wilson Martins, *n’O Estado de S. Paulo*, 03.04.1965, afirma que o grande mérito de Autran Dourado seria se Flaubert não tivesse escrito *Um coração simples*. Martins reconhece o grande talento de Dourado, porém afirma que a comparação é inevitável. O crítico não afirma que Dourado tenha plagiado Flaubert e, sim, que tenha sofrido “uma daquelas inconscientes ressurgências de leitura que são inevitáveis e de que ninguém escapa (nem mesmo os maiores)” (MARTINS, 1965, s/p), porém, longe do fantasma do escritor francês, a novela responde à expectativa que os leitores fazem de uma grande criação literária.

Wilson Martins encerra sua crítica descrevendo, textualmente, o momento em que a protagonista morre como exemplo da grandiosidade criadora de Autran Dourado. Sem tecer nenhum comentário posterior ao último parágrafo de *Uma vida em segredo*, Martins apenas registra o exemplo do grande talento de Autran Dourado, segundo ele, melhor aproveitado pelos leitores que desconhecem o conto de Flaubert, do que pelas cabeças dos críticos povoadas por sombras e, conseqüentemente, compelidos ao comparativismo.

Em torno de uma novela, O Estado de S. Paulo, 6.3. 1965 é o título da matéria de Temistocles Linhares. Matéria na qual o resenhista buscou inovar a crítica, promovendo um diálogo imaginário e mal sucedido, diga-se de passagem, entre ele e um suposto amigo. O diálogo visa apontar os defeitos e qualidades *de Uma vida em segredo*.

Segundo Linhares, a novela é escrita por “um Autran diferente”, que busca a aproximação maior com os seres e retoma a oposição tradicional entre o ser e o conhecimento por meio de uma personagem simples. Entre perguntas e respostas,

Linhares ressalta o fato de Autran Dourado não ter obtido o devido reconhecimento entre os escritores mineiros, mas aponta o fato de seus livros anteriores terem sido melhores. Uma mudança do escritor, que teria praticado a escrita peculiar aos romancistas inferiores chega a ser “um dom”. Linhares sugere que a novela é de difícil leitura, o que é incondizente com a verdade e com a opinião do próprio autor em entrevista por nós mencionada, no início deste trabalho. Linhares afirma que “Há assim uma luta patética em busca do assunto, das personagens, etc” (LINHARES, 1965, s/p).

Entre uma e outra observação, constatam-se contradições acerca da novela e até filosofia literária de qualidade duvidosa. O resenhista diz que lhe veio à memória o conto *Um coração simples*, embora o locutor observe que não acredita (pasmem!) que Dourado tenha lido Flaubert, pois segundo ele, naquela época poucos liam o escritor francês. À pergunta (no diálogo imaginário), que a essa altura já não se sabe de quem é, sobre a possibilidade do interlocutor estar propondo uma aproximação entre a novela de Dourado e o conto de Flaubert, a resposta é de que não se trata disso pelo fato de *Uma vida em segredo* não ser uma obra prima e de que se trata de uma “simples associação de ideia” e algumas coincidências.

As referidas coincidências recaem na simplicidade de Biela e de Felicité, embora ambas não sejam inocentes como “as jovens em flor”, uma vez que, provenientes do meio rural, teriam aprendido muita coisa com os animais dos estábulos. Essas personagens ainda contam, em comum, com a infelicidade no amor, psicologia semelhante, e apesar de Felicité ser uma criada, enquanto Biela é detentora de grandes posses, a protagonista de Dourado também escolhe desempenhar papel semelhante à personagem de Flaubert na casa do primo Conrado, com quem mora. Linhares lamenta o fato de Dourado não ter aprendido as lições que o escritor francês poderia lhe dar, por meio da escrita cuidadosa e paciente. Posteriormente, afirma que a novela possui um bom plano e acrescenta mais alguns elogios confusos, ambíguos e repetitivos.

À observação de que o crítico está procurando defeito onde não há, Linhares, desastradamente, se promove (– Nada disso. Já passei da fase ou dessa idade. Prefiro o crítico simpático e até tolerante.) e finaliza seu texto afirmando que ele confia no talento de Dourado e suas observações visam alertar o escritor para que retome – sem especificar qual é – o gênero pouco e mal cultivado entre nós.

Percebemos, nessa resenha, o quanto é perigoso para a crítica navegar em inovações, uma vez que a mesma pode acarretar uma leitura confusa e desagradável. Melhor seria se Linhares tivesse mantido o modelo tradicional em que o papel do crítico não é o de ser simpático e/ou tolerante e sim, claro e objetivo.

João Alexandre Barbosa, em texto intitulado *As redes da criação*, publicado no jornal *O Estado de S. Paulo* nos apresenta o que esperamos de um bom texto crítico, ao manter a fidelidade às suas ideias do início ao fim da matéria, a começar pelo título.

Para ele, o grande mérito de uma obra reside em uma história bem contada, que abre ao leitor novas perspectivas de identificação da personalidade humana. Essa capacidade do escritor em tratar forma, técnica e tema é que torna capaz a passagem de um ser ficcional, a personagem, a adquirir independência e se plasmar perante o leitor. Aliás, é preciso ressaltar que o texto de Barbosa prioriza as boas criações literárias em geral e o posicionamento do leitor, inclusive dos próprios críticos, diante das mesmas, evidenciado nesta afirmação:

Por isso, o leitor ideal não é o simplesmente ingênuo, nem o amplamente erudito. É o que consegue se equilibrar por entre a memória e a acuidade. Deixemos os ideais de certeza aos que chegaram aos limites de saturação: nós ainda temos dúvidas, hesitações capazes de albergar a alegria e o entusiasmo. (BARBOSA, 1965, s/p).

Nesse trecho, Alexandre Barbosa não apenas esboça uma teoria de recepção do texto, mas também se exclui da incontestável capacidade analítica de uma obra literária bastante comum ao seu meio, entre aqueles críticos que já se sentem detentores dos limites máximos de conhecimento, notada na emissão de juízo de valor da novela em questão.

Em relação a *Uma Vida em Segredo*, Barbosa observa que a mesma não apresenta novidades inusitadas no campo da expressão e se mostra tímida em relação a *A barca dos homens*, entretanto é, em seu ponto de vista, um exemplo de amadurecimento da ficção brasileira, na qual Dourado expõe uma análise psicológica mais rigorosa do que a maioria das novelas assim classificadas, “Apelando quase tão-somente para a própria estrutura da narrativa que se põe ante os olhos incrédulos do leitor — viciado pelos ares complexos das construções arrevezadas” (BARBOSA,

1965, s/p). Para Barbosa, essa simplicidade narrativa vai arrastando o leitor até enredá-lo, em definitivo, na história simples da protagonista humilde.

A apresentação de Biela é feita à maneira de outros resenhistas já referidos e outros que serão mencionados no decorrer do nosso trabalho, ou seja, uma vida feita de silêncio e introversão, e de lembranças do bater do monjolo, do som do riachinho e da cantiga de ninar da mãe que perdera ainda criança. Barbosa, porém, observa que, desse mundo silencioso para o meio social da família com a qual Biela mora, a protagonista anuncia a sua libertação, a partir do momento em que passa a visitar a cozinha para as conversas com Joviana e seus afins; o que se concretiza na segunda parte da novela, quando ela abandona de vez a tentativa de se adaptar ao costumes dos primos. Barbosa também aponta o afeto de Biela pelo cão Vismundo como parte desse retorno ao mundo daqueles que não contam mais com suas origens, mas insiste em cultivá-las.

A protagonista solitária se identifica com o animal abandonado. E “Assim por entre crises e soluções, comportamento e situações, por força mesmo de representação literária, o leitor é apanhado nas redes da criação. O maior mérito da obra.” (BARBOSA, 1965, s/p), dessa forma é que a resenha é encerrada, transmitindo-nos a impressão de que Barbosa analisou cuidadosamente a crítica publicada anteriormente a essa data e leu, também cuidadosamente, *Uma vida em segredo*, para escrever o texto mais detalhado e coerente entre os já mencionados até aqui.

Em *A solidão dos simples*, de Lago Burnett, (*Jornal do Brasil*, 14.07. 1965). Burnett apresenta a história de Gabriela da Conceição Fernandes como sendo a de uma protagonista estranha em sua inadaptação social sob “o prisma humano das relações afetivas”. A seguir, ele narra o deslocamento da protagonista do meio rural para o urbano e os motivos que a levaram a abandonar as raízes para morar com os primos, onde, segundo esse crítico, a protagonista trava uma luta de “vida e morte” para começar uma nova existência. Burnett não explica se essa luta ocorre no sentido literal da expressão destacada ou se é no sentido conotativo. De qualquer forma podemos observar que a vitória da luta de vida ou morte não se concretiza em nenhum dos sentidos.

Sobre a narrativa utilizada na novela, Burnett assim interpreta: “A narrativa doce de Dourado, quase um poema, dá uma dimensão de grandeza a essa criatura que faz do

anonimato a sua glória e transforma a sua inexpressividade social, a sua capacidade de adaptação, num veio inesgotável de ternura” (BURNETT, 1965, s/p).

Essa ternura, segundo o crítico, deságua e é sublimada na convivência com os serviçais e no grande amor ao cão vira-lata. Entretanto, segundo Burnett, essa fase não é a essencial da novela, e sim a última que assinala o processo da busca de Biela pela sua alma gêmea. Busca essa que teria ocorrido, inicialmente, de forma esperançosa e termina em desespero, o que teria sido uma fatalidade na vida de Biela. Essa afirmação chega a ser estranha, uma vez que Biela, em nenhum momento, demonstra expectativa de conhecer um grande amor. Modesto foi o único pretendente ao qual ela se rendeu, assim mesmo pressionada por Constança. Ao ser abandonada, a protagonista sofreu, é verdade, mas foi pela humilhação sofrida e não por amor ao noivo.

Em tom bastante sóbrio, Burnett diz que deseja deixar claro que a situação de Biela não é isolada e que nas grandes metrópoles, onde o número de solitários é expressivo, e “acumulam-se os exemplos, sobretudo entre as pessoas de idade avançada, que transferem para animais, quase sempre cães, sua ternura contida, seu amor espezinhado, sua doçura incompreendida”. (BURNETT, 1965, s/p), e a seguir afirma que para uma pessoa humilde como Biela, o cachorro simboliza uma total identificação com o mundo perdido da protagonista, onde a natureza é plenamente sentida por meio dos animais e vegetais.

Burnett volta ao enredo da novela precisamente no momento em que Biela retoma seu primitivismo, abandonando as tentativas de corresponder às expectativas de Constança em se moldar à maneira dos hábitos urbanos. Por fim, o crítico volta a elogiar a narrativa de Dourado, que não faz análises sociológicas ou apresenta soluções para a protagonista. Retoma, também, a legião de solitários do meio urbano, os quais acabam patrocinando trágicas manchetes de jornais ou cometem suicídio.

A resenha de Burnett se apresenta como uma análise desatenta em relação à obra, e descuidada em sua redação, porém apresenta dois grandes méritos. O primeiro é a inclusão do substantivo solidão, em oposição ao título da resenha de Darcy Damasceno, Burnett atribui esse problema a todos aqueles por ele afetados, conferindo a esse sentimento sua dimensão universal. O segundo é que, ao associar a solidão de Biela aos trágicos acontecimentos urbanos decorrentes dessa condição do ser humano, que por algum motivo não se integra ao meio social com o qual convive, Bunett pratica

a quinta tese de Jauss, para quem o caráter diacrônico da história literária prevê a inovação da obra, “as mudanças da série literária somente perfazem uma sequência histórica quando a oposição entre a forma velha e a nova dá a conhecer, também, a especificidade de sua mediação (JAUSS,1994,p.43). No ensaio *Estética da recepção*, Mírian Hisae Yaegashi Zappone, acrescenta que “Essa mediação por sua vez, significa aquilo que uma obra pode colocar e legar como leituras possíveis para públicos posteriores, ou seja, depende de seus *significados virtuais*” (ZAPPONE, 2009, p. 147, Grifos da autora). Burnnet adequou a solidão de uma mulher humilde proveniente do meio rural, no início do século vinte, no momento em que mediou virtualmente a transição desse cenário em relação ao espaço e ao tempo no qual escreveu sua resenha crítica.

O ensaio *Coleguismo e mineirismo*, publicado em 31.7.1965, no jornal *O Estado de S. Paulo*, escrito por Alcântara Silveira apresenta um visível tom de crítica aos escritores mineiros, os quais, segundo esse autor, se unem na promoção de suas obras, elogiando uns aos outros, de forma exagerada, mesmo quando se trata de criações literárias de mérito duvidoso. Silveira chega a se referir, ironicamente, a essa união como sendo “comovente”, uma vez que, posteriormente, afirma que esse mesmo coleguismo contamina a crítica, os editores e os estudantes de filosofia – segundo suas palavras, “problema grave decorrente do coleguismo levado ao exagero”.

Para exemplificar seu ponto de vista, Silveira enumera várias obras e seus respectivos autores, e o posicionamento dos mineiros em relação às criações dos colegas. Entretanto, ele destaca com mais ênfase Otto Lara Resende, em *O braço direito*, e Autran Dourado, em *Uma vida em segredo*, afirmando que, nessas obras,

é flagrante o tom, o clima, a atmosfera das Gerais. Não é apenas o comportamento dos personagens (pachorrentos, lentos e apagados) que reflete o mineirismo desses ficcionistas, mas sua própria maneira de compor os livros, sem sobressalto ou inquietação. (SILVEIRA, 1965, s/p).

O ataque ao mineirismo e seu reflexo nas características da literatura mineira é complementado com a observação de que os mineiros escrevem vagorosamente, entremeando uma frase e outra para tomar um cafezinho, fazer um cigarro de palha, ou consultar o dicionário, enquanto o personagem se mantém parado à espera de que seu

criador o coloque novamente em movimento. De acordo com Silveira, a falta de personalidade é uma das características do personagem romanesco dos escritores de Minas Gerais.

Sobre Biela, a protagonista de *Uma vida em segredo*, Silveira observa que é “bem uma boa representante da ficção de Minas”, e transcreve a cena em que Constança a pressiona para aceitar o noivado com Modesto, o que a protagonista faz de modo apático e sem forças para reagir, apenas para satisfazer o desejo da prima. Após relacionar o comportamento das personagens fictícias às características peculiares ao povo mineiro, o ensaísta tenta se retratar, afirmando que “É certo que o verdadeiro mineiro pouco tem do mineiro de ficção, mas não há dúvida também de que este desperta muito mais interesse do que aquele” (SILVEIRA, 1965, s/p). Para exemplificar essa afirmação, o resenhista cita Plisnier quando este observa que o mais simples dos personagens possui profundidade, grandeza e potencial trágico, mas cabe ao romancista talento para extrair essas qualidades de suas criaturas. Sobre essa observação, ele conclui:

o difícil é precisamente descobrir e libertar o potencial do trágico a que alude Plisnier. Daí o valor dos ficcionistas mineiros que conseguem transformar em personagem de romance homens e mulheres que exteriormente são inexpressivos e apáticos, mas em cujo íntimo existem, às vezes, entrechoques e chamas. Louvor, portanto, a Otto Lara Resende e Autran Dourado. (SILVEIRA, 1965, s/p).

Alcântara Silveira encerra suas poucas referências a *Uma vida em segredo*, ressaltando a inferioridade da novela em relação à *A barca dos homens*. A matéria por ele escrita surpreende por vários motivos: utiliza do espaço reservado à literatura para atacar o povo mineiro. Esforça-se para reverter essa situação, porém seus poucos e contraditórios argumentos – após tantas manifestações de desprezo – não convencem àqueles que se sentiram atingidos. Mas o que nos parece mais grave é a exposição de tais opiniões em um dos maiores e mais lidos jornais do país, supostamente conivente com a matéria discriminatória do seu autor.

José Alcides Pinto, a respeito da novela em questão escreveu, em 9.01.1966, no *Diário de Notícias*, a resenha crítica intitulada *Biela*. Pinto ressalta o alto nível da novela, segundo ele, contada no percurso e tempo, arrematando os fatos nos devidos momentos. Observa que o leitor pode ser conduzido a pensar que se trata de uma obra

comum, o que é um engano. O crítico destaca a interpretação do pensamento da personagem e afirma que Dourado demonstrou em Biela seu ponto fraco, pois o autor apaixonou-se pela sua protagonista: “A figura boazinha de Biela. Este seu ponto fraco.” (PINTO, 1966. s/p). Segundo Pinto, até Mazília, que ia ganhando contorno, foi esquecida depois de se casar e partir para sertões longínquos. O mesmo teria acontecido a Modesto, que partiu para longes sertões quando poderia viver tranquilo, usufruindo dos bens de Biela.

Alcides Pinto repete que: “O autor apaixonou-se por seu personagem – a prima Biela – uma criaturinha muito boa, metida com sua vida só. Seu mundo começava e terminava na cozinha, que era também o mundo de Gomercindo, Joviana, o mundo das comadres” (PINTO, 1966. s/p). Pinto também descreve a trajetória da protagonista, porém encerra seus comentários observando que o nome completo de Biela – Gabriela da Conceição Fernandes – só aparece no final da novela, quando a protagonista assina seu testamento não especificado, na obra, a quem pertenceriam seus bens finalizando com a observação: “Já disse que AD é meio atravessadão. Parece-me que isso de ser lógico, pouco importa. Espero que o leitor enxergue assim também” (PINTO, 1966, s/p). Percebe-se que para esse crítico o grande mérito da novela é o fato de seu autor não se ater a explicações detalhadas. Entretanto, o desaparecimento de cena das personagens Mazília e Modesto são fatos dignos de atenção.

Mazília, filha mais velha dos primos que acolhem Biela, se apresenta como uma moça sensível que torna menos árido o mundo de Biela. Entretanto, após o casamento, ela desaparece de cena, ao contrário dos demais filhos que se mudaram da casa dos pais, porém os visitavam de tempos em tempos. Tão inexplicável como o abandono da personagem Mazília é o caso de Modesto, noivo de Biela. Após combinar o casamento com a protagonista, o rapaz sai da cidade para levar uma boiada a um local distante. Um dos boiadeiros que o acompanhara volta com a notícia de que Modesto se decidira a ficar por lá, sem apresentar qualquer explicação para essa decisão.

Infelizmente, ao invés de entender que Dourado é “atravessadão”, a impressão que nos dá é a de que Dourado descartou as personagens que poderiam disputar espaço com a prima Biela com a intenção de torná-la a única na segunda parte da novela, o que garantiria uma história simples e breve, acessível a todas as categorias de leitores, oposta às obras anteriores do escritor. Pode-se, ainda, considerar como verdadeira a

declaração de que a novela foi escrita durante a interrupção da gestação de *Ópera dos Mortos*, o que conduziu o autor a uma narrativa breve.

Até aqui, discutimos a crítica produzida sobre *Uma vida em segredo*, na época de seu lançamento, ocupando páginas dos jornais de 1964 a 1966, o que demonstra grande interesse por esse livro. Vamos, então, à discussão dos ensaios publicados na década seguinte.

1.3 A recepção crítica na década de 1970

A história da gênese de *Uma vida em segredo*, como já apontamos, foi publicada oficialmente em 1976, em *Uma poética de romance: matéria de carpintaria*. Entretanto, há indícios de que o conhecimento dessa gênese, por parte da crítica, parcial ou totalmente, ocorreu antes desta data. É o que verificamos em *Autran Dourado: um livro mediúnico*. Sem trazer a assinatura do autor, a referida resenha foi publicada no *Diário de Notícias* em 18.11.1973.

Nessa matéria, fica evidenciado que o resenhista conhecia, integralmente, a história contada por Dourado acerca da concepção da novela. Como podemos perceber pelo título, o texto é escrito em tom altamente irônico. Entre o título e o texto propriamente dito, é feita uma espécie de pré-apresentação de *Uma vida em segredo*, em fonte maior e em negrito que chama a atenção do leitor para o que se segue. Essa apresentação anuncia “a nova roupagem” do livro, à qual o resenhista se refere como “ótima, por sinal”. Trata-se da capa da quarta edição de *Uma vida em segredo*, cuja ilustração consta de um baú aberto de onde saem vários pássaros voando, em diversas direções. A apresentação ainda ressalta que, de acordo com Dourado, a novela foi concebida de modo diferente, como “uma graça”, e por isso Dourado tem pela obra um grande carinho. A matéria diz que, naquela época, em que se dava grande valor às experiências parapsicológicas, era preciso fazer saber ao leitor o fato da obra ter sido toda delineada em um sonho. “Como num passe mediúnico”

A matéria desenvolve o anúncio destacado, contando detalhadamente a origem da novela, com todos os detalhes mencionados em ... *Matéria de carpintaria*. Permeiam

o texto informações sobre atividades cotidianas do escritor, como a de fazer, em todos os domingos, uma caminhada do Leme ao Leblon, sob sol ou chuva. Também não perde a oportunidade de usar termos irônicos sempre que tem a oportunidade, como por exemplo: “como se o espírito de sua prima voltasse, “taquigraficamente”, “dom do Espírito Santo” e outros menos evidentes. A matéria não analisa nenhum outro aspecto da obra e constitui-se apenas de comentário superficial de circunstância, tanto da criação da novela quanto da singularidades do autor.

No *Suplemento Literário de Minas Gerais*, em 19.01.1974, Duílio Gomes escreveu a crítica *Autran Dourado: Uma vida em segredo*. Na avaliação de Gomes a novela flui de forma clara, e prende o leitor pelo lirismo e simplicidade do enredo. Segundo Gomes, a protagonista Biela, como outros tantos personagens de Autran Dourado, prende o leitor por ser possuidora de uma grande personalidade, e “trabalha na novela com admirável presença humana, quase palpável” (GOMES, 1974, s/p). Gomes ressalta que é característica da obra de Dourado transmitir veracidade e arquitetar sua trama de modo a estabelecer uma rede entre personagens e leitores.

Gomes afirma que todos os trabalhos de Autran Dourado são um grande filme em potencial, nos quais se destacariam a serenidade e a beleza dos cenários. Em relação à *Uma vida em segredo*, o crítico chega a visualizar o início para o filme que, em linhas gerais, seria assim: O trote dos cavalos de Biela e Conrado apareceriam ao longe sob uma música lenta e triste de Tom Jobim. Os créditos iniciais com os nomes dos atores apareceriam sobrepostos a essa cena. Depois um close no rosto fino, “belo” e ausente de Biela. No silencioso ambiente em que os parentes esperam por Biela, a câmera passeia por seu corpo, mostrando a roupa fora de moda e a sombrinha desbotada.

Passada a imaginação do crítico que, como sabemos, veio a se concretizar em 2001, inclusive com o belo rosto de Sabrina Greve no papel de Biela, Gomes prossegue sua análise, observando que a velocidade e a plasticidade do estilo autraniano se destacam na ficção desse autor. Segundo Gomes, Biela é uma das grandes criações de Dourado, pelos seus silêncios, modos e redescobertas. Um “capião” que precisa de carinho e de quem lhe ensine os bons modos, pois “quando anda parece cavalgar a sua velha besta”. Pequeno engano de Gomes ao se referir ao animal de Biela: a besta Gaúcha era de Conrado, Biela chegou à casa dos primos no cavalo pampa.

As demais considerações de Duílio Gomes sobre a personagem Biela não acrescentam novidades às análises feitas até aqui: a inadaptação de quem sai do meio rural para o urbano, sem preparo para o novo ambiente, no qual se sente hostilizada; a recusa em se tornar uma dama, a preferência pela companhia dos criados e humildes. Observamos que não se deve esperar compreender a psicologia de Biela, mas apenas ficar com sua infelicidade, que comove sem dramas. Entretanto, é preciso destacar que a crítica de Duílio Gomes possui a singularidade de partir de uma recepção plástica da obra, na qual visualiza e compartilha uma possível adaptação cinematográfica com o leitor. Mesmo se considerarmos que o fato se deva ao gosto pessoal de Gomes pela plasticidade proporcionada de forma mais consistente pelo cinema, devemos admitir que se trata de um recurso crítico atrativo, principalmente, pelo fato do suposto filme ficar apenas nas primeiras cenas, o que levará o leitor a se interessar pela conteúdo total da obra.

No *Jornal do Brasil*, publicado em 1.12.1973, Fausto Cunha assina a crítica *Autran Dourado, criar uma personagem*. De acordo com Fausto Cunha, quando leu a novela pela primeira vez — a qual se refere, inicialmente, como a história de prima Biela — pensou em escrever um ensaio sobre a cumplicidade afetiva na criação literária. Para justificar a referida cumplicidade, Cunha menciona criações de Alan-Fournier, Cesare Pavese e Gustave Flaubert (uma de cada escritor), como participantes dos poucos exemplos dessa cumplicidade afetiva entre criador e criatura. Entendemos que essa afetividade funde o autor ao personagem, tornando-os únicos, e o leitor, “se descobre como uma espécie de *voyeur* dessa paixão secreta. De Flaubert, Cunha cita a célebre declaração “Madame Bovary, c’est moi.” (CUNHA, 1973, s/p), para exemplificar suas observações.

O crítico ainda observa que muitos são os bons romances e as boas novelas, mas poucas nos deixam definitivamente uma lembrança de afeto. Segundo ele essa capacidade do escritor não é proposital, e sim, “um acidente da sensibilidade” (grifos nossos). Em suas palavras: “A história de Biela, que Autran Dourado nos conta em *Uma vida em segredo*, pertence a essa misteriosa família de relatos pela mão de sensitivos”. Nota-se, nos termos destacados que, mais uma vez, Fausto Cunha reafirma, de forma indireta, que a cumplicidade afetiva é um fenômeno que não ocorre com frequência na criação literária.

Partimos do princípio de que o escritor é, como todo artista, naturalmente sensível. Entretanto, apesar dessa característica, ele (o escritor) nem sempre se entrega emocionalmente às personagens por ele criadas, e essa entrega ocorre de forma alheia ao conhecimento do escritor durante o período de gestação de sua obra. Cunha prossegue sua interpretação afirmando que, nessa novela, Dourado alcançou tom e fluência ainda não alcançados nas obras anteriores, e a personagem Biela, ao crescer gradativamente na novela, torna *Uma vida em segredo*, merecedora da rara definição na ficção brasileira: a de obra prima.

O segredo da beleza da personagem Biela, segundo esse autor reside no fato de acompanharmos a trajetória patética de um ser sem nenhum atrativo exterior, quase sem interesse humano, em meio a coadjuvantes que pouco se importam com ela. “E no fim a gente descobre, quase com surpresa, que o livro é de Biela, o livro é Biela [...] sentimos que grande parte desse amor se deve a Biela”. (CUNHA, 1973, s/p).

Cunha conclui sua resenha crítica observando que Biela não existe, é apenas uma criação de Dourado, que por ser possuidor de “grandeza criadora, sabe estabelecer essa cumplicidade entre a personagem e o leitor, ficando o criador num segundo plano, quando na verdade Biela é ele, sua criação, seu conteúdo” (CUNHA, 1973,s/p). Porém não podemos deixar de observar que esse crítico já dispunha de informações sobre a suposta gênese da novela e as várias referências que Dourado faz a Biela em *Uma poética de romance*, lançada nesse mesmo ano, referências essas pelas quais o escritor compara seu comportamento ao da protagonista em questão, em diversas passagens desse livro ensaístico.

Hélio Pólvora, em 1974, publicou cinco resenhas críticas *no Jornal do Brasil*, sendo quatro delas intituladas *A Prima Biela*. O intuito de Pólvora foi, sem dúvida, promover uma análise gradativa de *Uma vida em segredo*. Cabe esclarecer que duas dessas resenhas haviam aparecido antes: uma em 1964, ano do lançamento da novela, e outra em 1973, figurando como prefácio da quarta edição.

O primeiro ensaio é datado de 23.12.1964, intitulado *Literatura 1964*. Neste ensaio, publicado no *Diário do Comércio*, Pólvora dedica o parágrafo inicial para apresentar Dalton Trevisan, segundo suas palavras, “o escritor mais iluminado da literatura Brasileira contemporânea; como contista, dificilmente haverá quem lhe compare”. (PÓLVORA, 1964, s/p). Após acrescentar outros atributos entusiasmados

sobre Trevisan e até arriscar previsões para o futuro do escritor paranaense, o crítico passa à análise da obra autraniana.

Inicialmente, Hélio Pólvora aponta *Nove histórias em grupos de três*, e *A barca dos homens* como obras que serviram de amadurecimento à escrita de Autran Dourado para, então, se referir a *Uma vida em segredo*, como uma criação de “composição perfeita”, narrativa de “serena beleza”. Ele, porém, observa que a narrativa é breve devido à vida apagada da prima Biela, vida essa antecipada ao leitor pelo resumo da sua trajetória, partindo de sua mudança para o meio urbano, acompanhada das lembranças da mãe e do som do monjolo.

Apenas no terceiro dos cinco parágrafos dedicados à novela, Pólvora faz uma análise estrutural da novela e da protagonista Biela. Para o ensaísta, Dourado não interfere na história, vista de dentro para fora sob a análise das personagens. Esse artifício teria estabelecido, de início, um elo de conhecimento das particularidades de cada componente da novela.

Pólvora destaca a predominância e interesse maior da crítica pela prima Biela por ele, assim definida: “Biela está tão viva, tão bem lançada no papel que o leitor não raro chega a antecipar suas reações, suas frases; Biela, do princípio ao fim, uma extraordinária coerência psicológica.” (PÓLVORA, 1964, s/p). Observamos nessa análise que esse crítico já havia antecipado as observações de Fausto Cunha em relação ao posicionamento do criador em um segundo plano, não interferindo na história, e ao afirmar que o leitor acompanha Biela ao vivo e antecipam suas ações, Pólvora admite o papel de expectador, observador ou *voyeur*, conforme prefere Cunha.

Quase dez anos após a primeira resenha, Hélio pólvora escreve *A Prima Biela I*. Cerca de um quarto do texto se refere à sua própria recepção, citada em nossa resenha anterior. Em relação às análises de outros críticos que viram positivamente a novela, ao longo desses dez anos, Pólvora não nos fornece novidades. Seus elogios são os mesmos de outros ensaístas, revestidos de outros termos. O que nos acrescenta esse ensaio é a ressalva que faz em relação à definição de novela.

Pólvora observa, recorrendo a Tasso da Silveira acerca da definição de novela e romance, que a novela é unilinear, havendo para essa categoria literária apenas um desdobramento de ação, enquanto o romance é plurilinear, caracterizado por vários desdobramentos paralelos ou entrelaçados. Para Pólvora, o termo mais apropriado para

melhor definir ambas as categorias literárias seria classificar a novela de unicelular e o romance de multicelular. Dessa forma, seria evitado o engano de atribuir à novela a noção de que se trata de um plano narrativo único, raso e linear, exemplificando: “Existem novelas – e *Uma vida em segredo* é um exemplo perfeito – que na aparente linearidade do relato, percorrem um segundo plano – verticalizam-se.” (PÓLVORA, 1974, s/p).

Pressupõe-se que a verticalização à qual esse crítico se refere, na novela aqui estudada, está relacionada à segunda parte da obra, quando Biela retoma sua vida perdida no fundão do tempo na fazenda, sem se importar com a reprovação dos primos. Essa observação parece-nos bastante pertinente, uma vez que, ao abandonar de vez a tentativa de se adaptar ao novo meio social e retomar suas origens pelas vestes e trabalhos domésticos aos quais estava habituada na fazenda do Fundão, a protagonista Biela sofre uma verticalização pela qual passa a ser, praticamente, a única personagem da novela.

Em *A Prima Biela (II)*, escrita em 10.4.1974, Hélio Pólvora retoma sua análise de Biela, a partir da família dos primos que a acolhem, decepcionados pelos seus modos, pela intenção frustrada de Constança em tornar a protagonista uma dama da sociedade e pela sua decepção ao perceber que os vestidos, de tecidos nobres e figurinos franceses, não mudariam a personalidade da prima. Porém, o que aqui destacamos é a referência que Pólvora faz aos diversos críticos que comparam Biela a Felicité, refutando tais comparações feitas, inclusive no que se refere a uma suposta superioridade de Flaubert.

A diferença da protagonista em relação ao comparativismo com a personagem de Flaubert, segundo esse crítico, reside, em primeiro lugar, ao fato de Felicité ser uma criada, ao passo que Biela possui grande fortuna e, se esta passa a conviver com os criados dos primos, é para afirmar-se e não por necessidade financeira. Outro aspecto arrolado por Hélio Pólvora, transcrito da novela de Autran Dourado, consiste na afirmação: “Essa sua maneira de lutar com a vida. Aceitava as humilhações como uma prova que tinha que vencer para se ver gente. Transformava tudo numa luta de vida ou morte”. (DOURADO apud PÓLVORA, s/ref). Nesse trecho, o crítico interpreta a protagonista de *Uma vida em segredo* como um ser que tem algo a defender, ao contrário de Felicité, que se deixa levar pela vida, sem nenhuma reação.

Pólvora prossegue a defesa de *Uma vida em segredo*, afirmando que a repetição de temas é comum na literatura e, sem se referir à fonte, cita uma observação de Dourado, que vai de encontro a sua ideia. O crítico deixa claro não saber se as referidas palavras do escritor foram em relação às alusões, já mencionadas, ao conto Flaubertiano, mas seriam essas as suas palavras: “A temática tem pouca importância. É mais ou menos a mesma de sempre. A literatura quase toda é uma coisa só [...]. O que há é uma expressão nova.” (DOURADO *apud* PÓLVORA s/ref.). Concordamos que tanto os fatos defendidos pelo crítico em relação à Biela, quanto a declaração do escritor são irrefutáveis, pois não há tema que não tenha se repetido na história da literatura de ficção. E, se insistirmos em comparações, provavelmente chegaremos à conclusão de que nenhuma história ficcional é original.

Retomando o ensaio de Pólvora, convém destacar a sua observação de que Biela é mais complexa do que nos parece à primeira vista: há uma Biela vista pelo prisma dos primos, uma para a cidade e uma que insinua sua verdadeira natureza, traindo-se de vez em quando.

Data de 15. 4. 1974 *A Prima Biela (III)*. Nessa resenha crítica, Hélio Pólvora dedica sua análise ao processo pelo qual Autran Dourado escreveu *Uma vida em segredo*, ressaltando a forma como o narrador se nega a interferir na novela, limitando-se a registrar opiniões de outras personagens, permitindo que a protagonista vá se revelando ao leitor, pouco a pouco, em atitudes mínimas.

De acordo com Pólvora, Dourado deu à protagonista “um retrato convencional, aparente, aproximado. “Mostrou-a como ela era vista pela maioria [...] sem arriscar uma vez sequer sua premonição, sua profecia, sua onisciência de romancista”. (PÓLVORA, 1974, s/p) O crítico continua, afirmando que, paralelo ao olhar alheio, Dourado criou outra imagem, não gêmea, apenas semelhante. Sob o depoimento alheio, entendemos uma Biela apática, boazinha e resignada ao desdém da família que a arrancara de seu mundo, à impaciência das amigas de Constança, as quais, na primeira parte da obra, a protagonista passa a visitar, tentando penetrar o mundo das senhoras requintadas.

Quanto a semelhante, a Biela que não é percebida por aqueles que a cercam: apegada às suas raízes, se permitindo pequenas alegrias tais como saber das surras que Alfeu leva na escola ou se negar a ser como quer Constança, para reafirmar sua

simplicidade. Concordamos em que “o romancista”, – ou narrador, cujo termo nos parece mais adequado – pouco interfere no sentido de comover o leitor, estilo característico da narrativa realista, bastante apreciada por Dourado, conforme vimos em entrevista a Eneida. Mas é preciso cautela, para não dizer coragem, para afirmar que Dourado não utilizou, em nenhum momento, a narrativa onisciente.

No ensaio *A prima Biela (IV)*, Hélio Pólvora prioriza a análise da linguagem utilizada em *Uma vida em segredo*, ressaltando o fato de Dourado utilizar, além da linguagem indispensável à criação literária, o coloquialismo da gente interiorana que oscila entre o idioma culto e inculto. Esse crítico observa que, se às vezes o “estilo de efeito” é sacrificado em prol de uma frase grosseira, outras vezes o escritor utiliza “as palavras como instrumento de anseios, impulsos e derivações de estados de alma.” (PÓLVORA, 1974, s/p).

Muito bem apontado por esse ensaísta é o fato de que as metáforas atribuídas a Biela se referem às suas origens, matérias de seu conhecimento de objeto e imagem capaz de traduzir a contento os significados ao espírito primitivo da protagonista. A primeira metáfora citada por Hélio Pólvora para justificar suas afirmações se referem à chegada de Biela na casa dos primos. “[...] Biela esperava não sabia o quê, *assustada feito súbito um animal pára na estrada, estranhando.*” (grifo do autor). Outras metáforas, assim como provérbios populares presentes no texto, são analisados pelo ensaísta, no sentido a que ele se propõe nesse ensaio, entretanto as mesmas serão citadas, ou até mesmo acrescidas de outras no desenvolvimento deste trabalho.

Sobre a composição linguística da novela, Pólvora chega a acrescentar que “a linguagem de *Uma vida em segredo* narra, sente e faz sentir e está carregada de ornato e ouropel, de carnalidade e enlevo espiritual — tudo isso que caracteriza o barroco na literatura.” (PÓLVORA, 1974, s/p). Já no que se refere à musicalidade, o ensaísta compara a novela a uma sonata que, mesmo mantendo, do início ao fim, o mesmo tom e desdobramento, é percorrida de emoções veladas que intencionam emergir em notas estridentes ou suaves, conforme o estado de alma da protagonista.

Em *Biela – repetição e recusa da linguagem social*, publicado no *Suplemento Literário de Minas Gerais*, em 20.03.1976, Ruth Silviano Brandão faz a introdução do seu texto crítico apontando a aparente simplicidade da narrativa de *Uma vida em segredo*, assim como a suposta linearidade da protagonista Biela. Brandão parte de um

estudo de Shoshana Felman sobre o conto *Um coração simples*, de Flaubert, que teve como objetivo mostrar como Felicité, aparentemente simples, é complexa, porém reprimida pelo discurso social, autoritário e hierárquico. Na narrativa brasileira, esse discurso é imposto a Biela por Constança, que projeta na protagonista a expectativa de transformá-la, adaptando-a à vida urbana, à moda francesa vigente na época em que se passa o enredo da novela.

A preocupação de Constança em relação à protagonista, criada na fazenda, bicho do mato, de quem ela chega a se envergonhar, não para por aí: Biela é repreendida por visitar os serviçais na cozinha, é induzida a imitar as etiquetas sociais no uso dos talheres à mesa; a frequentar o oratório da casa, mesmo sem saber as rezas de Constança e, finalmente, a se casar preservando os hábitos patriarcais vigentes, onde a mulher tinha como objetivo casar-se, cuidar do marido, dos filhos e da casa, submetendo-se à convivência conjugal, na maioria das vezes ocorrida sob o silêncio ou conversas entrecortadas.

Entretanto, Brandão aponta duas diferenças básicas entre Biela e Felicité: a protagonista de Flaubert não é grotesca, Biela é, enquanto persiste nas tentativas desastradas em repetir a conduta da prima; e a recusa da protagonista autraniana em ser o papagaio de Constança, buscando a libertação do autoritarismo da prima, voltando para si mesma. Porém, ao recusar o mundo que a prima idealizara para si, Biela é também recusada pela prima, que chega a esquecer-se de sua presença: “Em vez, então, de ser apenas a história de um personagem simples, incapaz, inferior, pode-se ler ‘Uma Vida em Segredo’ como denúncia de um sistema social fechado” (BRANDÃO, 1976, s/p). Percebemos nessa observação uma importante contribuição para a análise da protagonista: seu segredo residiu na rejeição daqueles que a cercavam. Especialmente em Constança, que a arrancou de seu mundo primitivo, ao qual estava habituada.

Na resenha jornalística de 11.03.1978 publicada no Suplemento Literário de Minas Gerais sob o título *Dimensão tempo-espço numa abordagem intertextual*, Maria Terezinha A. Lyra, inicia sua análise mencionando a opinião de Osmar Lins, para quem o espaço romanesco é disposto de forma a enquadrar a personagem, inclusive por meio das figuras humanas reificadas, tendendo para a insignificação. De acordo com Lyra: “Na intertextualidade, trata-se de estabelecer a que nível se situa o sistema de traços de união nas duas narrativas. Precisamos, pois, determinar os fatores comuns aos dois

textos. Para o estudo da espacialidade, nos prenderemos à estrutura de base dentro/fora” (LYRA, 1978, s.p). A estrutura à qual a autora se refere pode ser relacionada com uma análise do tempo e espaço em Biela e Felicité.

O primeiro ponto em comum mencionado por Lyra é a insignificância social de ambas as personagens e ao fato de servirem, Felicité como doméstica de Mme. Aubain, e Biela como instrumento de exibição dos sentimentos protetores e caridosos dos parentes que a acolheram em sua casa.

Segundo Lyra, Biela retoma seu espaço personagem por meio da imaginação, do rememorar de sons e silêncios e da lembrança boa da mãe. A mudança de tempo e espaço ocorre pelo *flash-back*. Para Felicité, essa mudança acontece quando a doméstica vai à cidade de Honfleur empalhar seu papagaio de estimação – portanto uma mudança espacial concreta. Entretanto, o deslocamento físico, as luzes da cidade, o mar imenso ao longe, faz com que Felicité volte à paisagem do seu espaço interior, na fazenda de onde saíra e fora verdadeiramente feliz. Biela também sai da fazenda e, se no Fundão não conheceu a felicidade completa, sempre evoca o espaço primitivo, do seu mundo sossegado. Em relação ao tempo, ambas sempre foram envelhecidas precocemente.

Outro elemento temporal e espacial presente nessas narrativas é a decomposição da casa de Mme. Aubain, abrigando os sinais do tempo em que o marido ainda vivia. Felicité ocupa a parte mais degradada da casa, Biela muda-se para o cômodo dos fundos da casa. Nos momentos de vida finais, o quarto do hospital representa o espaço exterior de Biela, cada vez mais fechado, finalizado pela última visão do cão vira-lata Vismundo, perseguindo os pássaros do céu, e que a levava a conhecer o afeto correspondido. Assim como Felicité, cega no final da vida, tem como última visão o papagaio Lulu, “que corresponde à grandeza do amor de sua dona, numa última visão de asas abertas, infinito de eco e grandiosidade de espaços desconhecidos” (LYRA, 1978, s/p.).

A resenha de Terezinha Lyra reflete a verdadeira função da leitura comparativa, sensata e sensível, ao contrário da grande maioria dos resenhistas que se ativeram a esse fato, porém optaram pelo tom irônico, não de quem conhece a prática da reescrita de uma obra, mas de quem sugere o plágio.

No ensaio acadêmico, *Biela: uma leitura divergente*, publicado em *Tempo Brasileiro*, Rio de Janeiro, (58): p. 72-92, ago – out de 1979, Yvany Lessa Baptista de

Oliveira apresenta uma leitura sociológica de *Uma vida em segredo*, sob o ponto de vista da anomia; e a tentativa de redirecionamento à identidade perdida por meio da repressão, do silenciamento e do medo.

Esse ensaio, contendo três partes, inicia-se pela abordagem da pressão social e a definição de anomia, segundo Robert K. Merton, para quem a estrutura e a pressão social de alguns grupos sobre determinadas pessoas conduzem ao comportamento de exclusão. Indivíduos que reagem de forma inversa no meio social em que vivem apresentam cinco comportamentos diversos de adaptação, segundo a autora: a conformidade, a inovação, o ritualismo, o retraimento e a rebelião. Oliveira esclarece que esses cinco tipos de categorias não são referentes à organização da personalidade daqueles que a desenvolvem, mas ao papel que ocupam em situações sociais específicas.

A conformidade não é vista como um desvio de comportamento, e sim como um equilíbrio com os objetivos do meio no qual estão inseridos. Ressalta-se, entretanto que, quando é exagerada, leva o sujeito à submissão, se estendendo a um comportamento mascarado e desviante em aparente conformidade com o meio onde o indivíduo convive.

Identificada como o comportamento claramente desviado, a inovação mantém os objetivos culturais em detrimento dos métodos institucionais. Assim, o indivíduo usa dos métodos estabelecidos como proibidos, pelas instituições, para alcançar seus objetivos, apresentando comportamento desviante como reação à pressão sócio-cultural.

No ritualismo, outra forma de adaptação/reação, o indivíduo absorve os objetivos culturais definidos e acata as normas institucionais estabelecidas. Este comportamento representa o distanciamento cultural do sujeito em relação às suas origens e sua adequação no meio em que se encontra, o que, supostamente, lhe garante o êxito no referido meio.

O retraimento é, sob a ótica sociológica, o que mais exemplifica o retraimento. É composto por aqueles que estão numa sociedade, mas que não se sentem integrados a ela. Sentem-se derrotados, apáticos e resignados, entretanto esses mesmos mecanismos levam seus portadores, posteriormente, a fugir das imposições sociais.

E, por fim, a rebelião é caracterizada pelo afastamento dos objetivos primordiais tanto como pela rejeição aos padrões vigentes. Essa arbitrariedade move os homens a

construir novas estruturas sociais próprias, alteradas em seus valores. “Trata-se, portanto, de uma sociedade em estado de *anomie*, ou seja, aquela que representa um comportamento desviado em relação a um determinado ritmo e funcionamento sociais, reconhecidos por ‘normais’” (OLIVEIRA, 1979, p.77).

Definidas as categorias de comportamentos desviantes, Oliveira passa à análise da violência manifesta à violência subjacente. A primeira é apenas exemplificada, uma vez que seu estudo se detém sobre a violência subjacente à qual atribuí, sobretudo, a Biela já na abertura da novela – quando Constança propõe ao marido que leve Biela da fazenda para morar com eles na cidade, ao que Conrado acaba cedendo, mesmo sem consultar a prima e ponderando que ela era esquisita e pancada.

Conrado é o detentor de todas as decisões, a figura do patriarca brasileiro, o merecedor dos prestígios sociais, simbolicamente proprietário da fazenda do Fundão por ser tutor de Biela. Constança, ao contrário, assume as únicas funções que lhe são permitidas como boa esposa: zelar pelo bom andamento das tarefas domésticas e pela educação dos filhos, os quais não reproduzirão o mesmo modelo patriarcal: Mazília, Gilda e Fernanda são educadas para o mesmo destino da mãe, enquanto Silvino opta por ser fazendeiro e Alfeu advogado. Sendo, portanto, essa família socialmente coesa.

A marca da violência subjacente, porém, pode ser notada mesmo entre a família de Conrado, que exerce repressão sobre a esposa e sobre os filhos quando estes riem de Biela à mesa. Constância, por sua vez, reprime os filhos quando estes criticam as roupas de Biela, e o próprio Conrado, ao meditar que, com Biela em sua casa, o usufruto dos bens da prima seriam dele, que estaria, assim, dominado pelo poder econômico. Segundo Oliveira, “aquele que sofre os efeitos da opressão tende, em geral, a transformar-se, ele próprio, em opressor” (OLIVEIRA, 1979, p. 82). Sutilmente, a dona da casa, oprimida pelo esposo, também age com arbitrariedade sobre os filhos e sobre a prima rica.

A chegada de Biela deixa todos frustrados, mas Constança pondera que com o tempo a prima se acostumará, se mostrará falante, sirigaita. A ensaísta observa que o equilíbrio social implica em limpeza social em contraste com a casa arrumada e limpa, a protagonista se sente “um trapo sujo, um tronco podre” (DOURADO, *apud* OLIVEIRA, p.40, 1977).

A anomia da protagonista é exemplificada por Oliveira por meio de diversas passagens do romance, nas quais ela tenta, inicialmente, seguir a conduta da família, socializar-se com as amigas de Constança e, posteriormente, a outros momentos nos quais o desânimo de Biela em desligar-se de suas origens e se adequar à estrutura social em que se encontrava. Com Joviana e Gomercindo, a moça sente-se à vontade, mas é logo chamada por Constância, sob o pretexto de que a prima, de muitas posses, não deveria misturar-se aos serviçais da cozinha. E Biela, a quem toda a cidade chama de boazinha, continua a desempenhar, ou pelo menos a tentar desempenhar, o papel que Constança lhe impõe por meio da opressão.

Outra personagem apontada nesse ensaio sobre a anomia é Modesto. O pretendente de Biela é preguiçoso, mas ao ser pressionado pelo pai, com vistas ao casamento com Biela, passa a trabalhar, mesmo que temporariamente, tentando se libertar do comportamento desviante e se integrar à estrutura social. Fica evidenciado nas conversas entre Conrado e Seu Zico que o trabalho era um pré-requisito necessário a Modesto, ao *status* de chefe de família e administrador dos bens da esposa. O casamento não concretizado, segundo Oliveira, confere à protagonista o agrupamento de todas as ligações impossíveis: uma vez que Biela não correspondeu a nenhuma expectativa em adaptar-se aos moldes e ao círculo social da família, restava-lhe apenas o casamento como opção de cumprir uma norma vigente na sociedade em que se passa o enredo: tornar-se boa esposa, dona de casa e gerar filhos.

Biela volta a vestir suas antigas roupas e muda-se da casa para um barracão pequeno no fundo da casa, retomando, metaforicamente, sua “sujeira” social, se rebelando contra a opressão a qual fora submetida durante o período em que tentou se acostumar ao código social da família que a arrancara de seu mundo.

Em contraposição à anomia de Biela, Oliveira aponta-a como um ser anti-anômico, em relação ao cão Vismundo. O cachorro encontrado na rua é chamado por Biela, que depois de cuidar de suas feridas e alimentá-lo, avisa que ele só fica com ela se quiser, deixa-o em liberdade, não há relação de medo; a comunicação é espontânea. A rebeldia de Biela se concretiza no leito de morte, quando ela opta pela enfermaria dos indigentes. Mesmo sob o brado de Conrado de que ela tem dinheiro para pagar um quarto particular, a vontade de Biela se sobressai. Assim é encerrado esse ensaio: “Sua morte não significa a volta à fazenda do Fundão, mas o reenvio a outro reino. [...] No

espaço literário, Biela identifica a si mesma, pode reinar sozinha”. (OLIVEIRA, 1979, p.92). Expusemos aqui as idéias centrais desse belíssimo ensaio que, devido a sua extensão, não poderia ser mais detalhado, caso contrário, tornar-se-ia uma réplica do original.

Em *A Fala do Corpo ou o Silêncio do Papel*, publicado na Revista Literária do Corpo Discente da UFMG, em novembro de 1979, Léa Selma Amaral propõe uma leitura do silêncio feminino dentro dos moldes patriarcais, em *Uma vida em segredo*, partindo do pressuposto de que Autran Dourado adota uma rotatividade de papéis, na qual as personagens colam-se umas às outras para formar um só tecido. A abordagem de Selma Amaral parte da história do autor sobre a origem da novela. “A inversão no papel da prima Rita no sonho lembra um dos recursos do inconsciente onde, através da substituição, recupera-se o que foi interdito” (AMARAL, 1979, p132).

A primeira questão abordada por Léa Amaral é a ambiguidade do nome Gabriel/Gabriela. De acordo com a ensaísta, a intenção de Autran Dourado é estabelecer uma ponte entre o espaço de criação da protagonista, o fundão, e o espaço de criação da casa da família, a casa dos primos que a acolhem. Em algumas passagens da obra, Biela compara o pai a Deus e, na família dos primos, passa a ser Biela - filha de Deus.

Entretanto, na análise de Léa Amaral, Autran ironiza a farsa do jogo duplo familiar: a Sagrada Família e a Santíssima Trindade. Constança, a mãe que não gerou, apenas reproduziu Biela; e Conrado é seu pai adotivo. Assim se forma a falsa Sagrada família da obra: Biela (Jesus), Constança, (Maria) e Conrado (São José.). Contraditoriamente, a Santíssima Trindade é composta apenas por homens: aqueles que de alguma forma são detentores da vida de Biela, ou seja, o pai Juvêncio, assemelhado ao Deus que balança dias ruins na rede do Fundão, o primo Conrado que a retira do seu mundo e ao mesmo tempo apropria-se dele, por determinação de Juvêncio, ao nomeá-lo tutor de Biela; e, por fim, Modesto, que a expõe à humilhação pública e a coloca no limiar da fazenda e da cidade, sem que pertença, de fato, a nenhum desses espaços.

Os verdadeiros filhos do casal serão outros retalhos, dos quais Alfeu é o mais expressivo, “é a fusão porosa que faz com que Biela absorva o riso do garoto”, quando esta se mira no espelho e começa a rir de suas vestes inadequadas, assim como Alfeu ria das atitudes da prima. Porém, se a tessitura da protagonista é construída pela fusão com

outras personagens, é preciso estender as tramas do tecido à casa para incorporá-la definitivamente à sua família adotiva:

Constança costura Biela no espaço da casa, leva-a ao quarto do espelho. O quarto enquanto espelho pertence ao espaço da casa, faz parte do seu corpo. Entretanto, contendo a canastra, ele se liga ao Fundão — a **Canastra**, pertencendo ao espaço do Fundão, contém o vestido de chita de Biela e está guarnecida pelo nome do pai.
(AMARAL, 1979, p. 134) Grifo nosso.

Percebe-se, nessa passagem, o ato de Constança em adicionar Biela ao corpo da casa. Entretanto, se Constança é o fio que prende a protagonista à casa, a canastra entrelaça o fio de Biela novamente ao Fundão, no movimento de ir e vir do tear que tece a trama dos retalhos. A palavra canastra, grafada em maiúscula ao evidenciar o nome de Juvêncio, funciona como outro retalho, representando a existência da fazenda e de seu proprietário.

Para Léa Amaral, Biela é elemento de constante escavação, que pelo silêncio se deixa esvaziar de sua essência e preencher por tudo que lhe é imposto, principalmente por Constança, ao vestir-se conforme a prima e “seu corpo vai inchando e preenchendo o significado da escavação.” (AMARAL, 1979, p.137). Mas se o significado da escavação feita por Constança representa o esvaziamento da verdadeira Biela para transformá-la em um manequim, inclusive arranjando-lhe o casamento com Modesto, a este e Mazília, Amaral atribui o objetivo de glutões, quando partem para o sertão. Aqui, o significado da escavação adquire outro sentido: ocorre pela ausência de Mazília e sua música e pelo sentimento de rejeição do pretense noivo, tornando-os, metaforicamente, devoradores dos últimos laços que prendiam Biela à casa dos primos, empurrando-a para o barracão dos fundos.

O cachorro Vismundo, último retalho adicionado à protagonista pela ensaísta, representaria a réplica de Biela, cujo nome é interpretado como vis (bis), portanto dois mundos: vida e morte representados pelo complexo mosaico do corpo-colagem de Biela.

Neste capítulo, pode-se comprovar a atenção dos estudiosos de literatura pela novela *Uma vida em segredo*, desde o ano de sua publicação (1964) até 1979. Essa narrativa foi alvo de discussões críticas jornalísticas por vinte anos quase consecutivos. No entanto, de 1980 aos dias atuais, pouco se escreveu sobre *Uma vida em segredo*, o

que nos leva a questionar se a obra de Autran Dourado, de maneira geral, também não ficou “relegada” pela crítica especializada, durante esse período.

No próximo capítulo, procuraremos analisar alguns aspectos estéticos dessa obra, buscando recuperar elementos da recepção crítica abordada até aqui.

Capítulo II:
A INSÓLITA GÊNESE DE *UMA VIDA EM SEGREDO*

2.1. Autran, prima Rita e Biela: aproximações biográficas

Conforme foi já apontado no primeiro capítulo deste estudo, Autran Dourado baseou-se na sua prima Rita para compor *Uma vida em segredo*. No decorrer da leitura da obra, observamos projeções da referida prima – que na verdade era prima primeira de seu avô – na protagonista Biela, a começar pela origem e aparência de ambas as personagens: “Biela não tinha com certeza nem cartilha nem trajano, nem educação tinha direito, criada lá na roça, só com o pai.” (DOURADO, 1973, p.23-24), assim como Rita, “Era uma figura simples e apagada de gente vinda da roça, tão insignificante na aparência.” (DOURADO, 1976, p. 135).

Outra característica comum a ambas as personagens, real e fictícia, é o fato de que, em entrevista à jornalista Eneida de Moraes, no *Diário do comércio*, 1964, Dourado se refere à prima Rita como “esquisita”, assim como a Biela é atribuído o termo “pancada”, em várias partes da narrativa, sendo que os dois termos se equivalem, no sentido de se referirem a pessoas cujo comportamento foge ao esperado pela sociedade.

Dourado justifica seu esquecimento temporário da prima Rita, devido ao seu silêncio, enquanto Biela passeava pela casa como “um gato que passeia pelas salas e corredores a sua sonolência, sem que ninguém se incomode” (DOURADO, 1973, p.51). Observamos que a presença muda de Biela e sua figura apagada torna-a alheia aos donos da casa. Um ser quase inexistente e que, posterior à sua morte, possivelmente, também será esquecida pelos parentes. O vestuário de Rita também equivale ao de Biela. Rita é lembrada pelos seus vestidos puídos, velhos, assim como Biela “se limitava a trazer suas roupas, velhas e lavadas, constantemente limpas.” (DOURADO, 1973, p. 105)

Reportando ao sonho narrado por Dourado, após se sentar na canastra do avô, a prima Rita “**erguendo os olhos**, começou a falar” (DOURADO, 1976, p.135. grifos nossos.) Os termos destacados deixam implícito que, assim como Biela, a prima Rita tinha o hábito de manter sempre os olhos baixos. A fala de Biela, por sua vez, parece se

assemelhar aos silêncios da prima real, pois “também possuía uma prosinha miúda, arrastada [...] num assunto vagaroso.” (DOURADO, 1976, p.101).

Mas da mesma maneira como a voz da prima Rita tornou-se clara e firme ao narrar sua biografia para o escritor, no sonho, o mesmo parece ocorrer com Biela, no trecho que se segue:

Agora sim, prima Biela ia começar tudo de novo, desde o principinho. Os ombros erguidos, empinada, se achou uma Biela inteiramente diferente, quando abriu a porta e surgiu na sala [...] Numa voz bem clara Biela disse boa tarde, Como tem passado? Naturalmente. (DOURADO, 1973, p.93).

Embora seja bastante provável que essa semelhança não tenha ocorrido de forma consciente, por parte do escritor, não deixa de nos chamar à atenção para a atitude de Biela e prima Rita: ambas se transformam. Embora aparentemente insignificantes, tornam-se autoconfiantes no momento de se afirmarem como seres humanos, mesmo sem grandes feitos. Ainda em estado de vigília, a apreciação da canastra do bisavô devolveu ao escritor antigas lembranças, que, conforme percebemos durante a leitura de poucas páginas de *Uma poética de romance*, se encontram quase todas presentes, direta ou indiretamente, em *Uma vida em segredo*. Em especial, na protagonista Biela, revelando um processo de constante rememoração.

Em *A memória, a história e o esquecimento* (2000), Paul Ricoeur afirma que a ambição vinculada à memória reside na necessidade de ser fiel ao passado, no sentido de não esquecê-lo. É o que parece acontecer a Autran Dourado, ao iniciar seu relato a respeito das lembranças despertadas pelo antigo objeto familiar.

Me lembrei então de minha avó, Sina, sempre doente, no quarto de quem eu passava as horas de menino, **recolhido e enrolado que eu era, sentado justamente naquela canastra mineira**, de muitas viagens de mula. No sem-que-fazer de menino, contava e recontava as taxas da guarnição, seus caprichosos desenhos, as letras J.A.F. [...] E de repente, entre triste e sonolento, disse a mim mesmo **um dia vou escrever a história daquela canastra, daquele menino em mim**. (DOURADO, 1976, p.134). Grifos nossos.

A observação de Ricoeur corresponde exatamente ao propósito do romancista. A canastra o leva ao passado, às lembranças da avó e à sua (dele) pressuposta infância

solitária, uma vez que menciona o seu recolhimento e o ato de recontar as tachas da canastra, por falta do que fazer. Dourado não menciona amigos ou brincadeiras infantis, apenas o espaço fechado, ao lado da avó. Percebe-se que a importância do passado, para Dourado, é tamanha que ele se compromete consigo mesmo em registrar suas memórias de menino, eternizando-as na escrita.

Em *Uma vida em segredo*, a protagonista sai da fazenda do Fundão para viver com a família de seu primo Conrado: “Os trens de Biela chegaram logo, no lombo de um burro [...] Duas canastras de couro pagueado, na tampa as iniciais de Juvêncio Fernandes” (DOURADO, 1973, p.41). Note-se que com a chegada das canastras, Biela se sente outra pessoa, como se aqueles objetos lhe trouxessem de volta a fazenda de onde ela saiu para morar com o primo e tutor,

Passou os dedos nas tachas, no couro esturricado, nas quinas gastas. Buscava intimidade com o objeto antigo, precisava se apoiar em alguma coisa que fazia parte de sua vida passada, que entranhava no seu ser. "A vida de todo dia de prima Biela era de uma monotonia, de uma lerteza sem fim. **Passava horas no quarto, sentada na canastra que tinha sido do pai.** (DOURADO, 1973, p. 43 e 51 respectivamente).(Grifos nossos).

Autran afirma que a canastra do seu bisavô havia passado por muitas viagens em lombo de burro. A referência ao couro esturricado da canastra da protagonista sugere a mesma coisa: o couro ressecado pela longa exposição ao sol, ou seja, a um grande número de viagens, igualmente feitas em solo mineiro, uma vez que não há passagens que nos levem a concluir que a novela teve outro cenário que não fosse em Minas Gerais.

Nos termos destacados, verifica-se na protagonista uma grande semelhança em relação aos hábitos infantis de seu criador, como passar os dedos pelas tachas com as iniciais do pai e usá-la como assento. Embora adulta, Biela reencontra na canastra do pai o elo que a leva ao seu verdadeiro mundo na fazenda do Fundão. A canastra é mais do que um objeto antigo, é o apoio que ela precisa para se sentir mais próxima ao passado e suportar a nova realidade na casa dos primos. O dia-a-dia de ambos também se equivale: As horas de Autran, recolhidas e solitárias. Os dias lerdos de Biela, desocupados e monótonos.

Sobre os momentos em que acompanhava a avó, Sina, em suas orações, no oratório que ficava em um quarto contíguo ao da avó, Dourado prossegue:

Eu menino ajoelhado a seu lado, ela rezando, os lábio no barulhinho bom das falas que eu não conseguia distinguir, tão baixinho para si ela rezava. **Eu não conseguia ir além das três primeiras frases da reza.** O pensamento na copa da jaboticabeira do quintal, no azul mais azul do céu. (DOURADO, 1973, p. 134) grifo nosso.

Nota-se que o menino Autran não se sentia atraído pelas rezas, e sim pela companhia da avó, pelo murmúrio de sua voz. Ajoelhado, tentava rezar, porém, distraía-se com as coisas concretas: a natureza lá fora, a árvore frutífera, o céu azul.

Essa passagem também aparece, reelaborada, na cena em que a protagonista de *Uma vida em segredo* é convidada a acompanhar Constança, esposa de Conrado, a quem Biela chama de prima, nas rezas em frente ao oratório:

Quando Constança a chamava para o quartinho do oratório era melhor. Ajoelhada ao lado da prima que desfiava um rosário, podia ficar calada. **Fingia que rezava, as suas rezas eram muito poucas e ela gastava logo**, enquanto Constança ainda continuava no primeiro mistério. Só sabia metade da ave-maria e uma quadrinha que lhe ensinaram pequena e ela dizia toda noite antes de se deitar. (DOURADO, 1973, p.39)(grifos nossos.)

Constança, assim como a avó do escritor, possuía um quartinho com um oratório. Mas se para o escritor as visitas ao oratório eram agradáveis pela companhia da avó, para Biela, havia outro motivo. A cena descrita ocorre nos primeiros dias de Biela longe da fazenda. Acompanhar Constança em suas rezas era uma forma de abster-se do ambiente hostil entre os demais membros da família, da avaliação muda de sua aparência e sua linguagem, feita pelas filhas do casal. Da chacota explícita, em especial por parte de Alfeu, um dos filhos de Constância, que vivia a lhe pregar peças e por quem Biela se sentia atemorizada.

Como Autran, Biela rezava pouco. Assim como Autran, Biela se distraía durante as rezas, não com o que havia fora da casa, mas na contemplação das imagens do oratório e da dona da casa a quem, inicialmente, admirava pela beleza e refinamento dos modos e pela elegância com que se vestia.

Em *História e memória*, Le Goff, (2003) afirma que a memória tem como propriedade conservar certas informações passadas e remete-nos primeiramente a várias funções psíquicas. Essas funções permitem ao homem atualizar fatos passados, ou que ele assim os acredita. As declarações de Dourado sobre a aparição da prima Rita, nos levar a crer que as atualizações às quais Le Goff se refere, podem ocorrer por meio de estados oníricos, como no sonho de Dourado:

De repente, surge no quarto de minha avó, estranhamente vazio de móveis e suspenso, parado e frio, a canastra preta o taxeadado brilhante. Que diabo vinha fazer prima Rita no meu sonho? Que tinha ela a ver com a minha vida de agora, um outro eu perguntava. Já pensei até que ela estava ali **no lugar do menino que eu era**, sentado na mesma canastra para onde agora ela se dirigia. (DOURADO, 1976,135) (grifos nossos).

Nota-se que, neste caso, que as funções psíquicas atuam em duas situações: no primeiro surgem elementos lembrados conscientemente como o quarto da avó e a canastra, cujas iniciais se sobressaem pelo brilho. No segundo, a surpresa pela aparição da prima esquecida há muito tempo e que até aquele momento nada tinha a ver com o escritor adulto. Mas o que mais nos chama a atenção é a declaração em destaque: a possibilidade de que a prima Rita representa o escritor em sua infância de menino sentado na canastra. E se não havia no quarto da avó outro móvel, foi justamente sentada na canastra que a prima contou sua história. : “Prima Rita se sentou, ajeitou pudorenta a saia comprida” (DOURADO, 1976, p.135). A prima narrou sua história e ao término desta, esclarece: Eu me chamo Gabriela da Conceição Fernandes, Biela para os de casa. As iniciais eram dela, a canastra de repente não era mais de meu bisavô”. (DOURADO, 1976, p. 135).

Antes da revelação sobre o sonho, as memórias que foram inseridas em *Uma vida em segredo* poderiam ser associadas aos sentimentos e atitudes do menino Autran, como ele mesmo se denomina, no decorrer do seu discurso. A partir do sonho, no entanto, outro dado memorialístico é acrescentado à obra: a memória que o escritor guardava da prima Rita. Ao chegar à casa dos primos, Biela "primeiro cuidou de ajeitar as pregas da saia de chitão amarrotada; depois verificou se os botões da blusa estavam nas suas casas" (DOURADO, 1976, p.26), verifica-se, aqui, a mesma atitude pudica da prima Rita: ambas se preocupam em verificar as vestes, em atitude de recato.

Em *Matéria e memória*, (1999), Henri Bergson, afirma que “é comum a observação da exaltação da memória “em certos sonhos ou estados sonambúlicos”. Lembranças que se acreditavam abolidas reaparecem com uma exatidão impressionante; revivemos em todos os detalhes cenas da infância inteiramente esquecidas.” (BERGSON, 1999, p. 181). A afirmação de Bergson está em perfeita consonância com as declarações do escritor. No primeiro momento do seu sono, a prima inexpressiva e esquecida o visita em sonho, concluído este, o escritor a descreve, com vários detalhes, como podemos verificar no trecho seguinte:

Prima Rita foi uma figura da minha infância, morava na casa de meu avô, uma espécie curatelada dele. Era uma figura simples e apagada, de gente vinda da roça, tão insignificante na aparência, que dela tinha me esquecido por quase trinta anos. Nunca, acordado, jamais me ocorreu lembrar de prima Rita, da sua presença silenciosa na cozinha, **pilando milho, moendo ou torrando café.**, aquele barulhinho monótono que tanto anestesiava [...] (DOURADO 1976, p. 135).

Embora afirme que não se lembrava da prima Rita há várias décadas, o sonho trouxe à tona vários dados acerca da parenta esquecida, sobre a qual Dourado afirma que, acordado, jamais se lembraria.

Assim como Rita, Biela também é simples e veio da roça; Rita vivia sob a tutela do avô de Dourado, Biela sob a tutela do primo; e Rita era insignificante e apagada como Biela, conforme podemos verificar na observação de Constança, "Viu que ela era mansa e boa, como um pertence da casa" (DOURADO, 1976, p. 76). O que difere a personagem real da fictícia é que, aparentemente, Rita não possuía bens, enquanto Biela era dona de um considerável patrimônio, embora se negasse a usufruir de sua fortuna.

Inicialmente, Biela tenta se adaptar ao modelo de conduta desejado por Constança em relação ao seu comportamento social, aos modos de se vestir e à importância de se casar e constituir sua própria família. Mas ao ver-se frustrada nessa tentativa, Biela retoma as atividades domésticas na casa de Conrado e das amigas de Constança.: "A intimidade com a gente da cozinha levou-a aos serviços. Poucas eram as que estranhavam quando ela pegava a mão de pilão e começava socar. **Pilava milho, torrava e moía café** [...] (DOURADO, 1973, p.101). grifo nosso. Essas atividades domésticas de Biela correspondem , de forma idêntica, a alguns afazeres atribuídos à prima Rita.

Ao final da novela, os acontecimentos particulares do passado de Dourado são novamente emprestados a Biela. Dourado afirma, a respeito das lembranças da avó sempre doente, "a sua tosse seca e miúda, que só não me incomodava porque acostumado, eu a amava muito" (DOURADO, 1976, p. 134). Na velhice, Biela "andava tão **achacada de tosse** e reumatismo [...] se sentia doente, minguava, era miúda, **magrinha**, (DOURADO, 1973, p. 113). Grifos nossos. A forma carinhosa como descreve o definhamento da protagonista de *Uma vida em segredo*, especialmente nos termos destacados, a tosse contínua, são, certamente emprestadas da avó, a quem o escritor declara, inicialmente, seu amor incondicional.

Segundo Bergson: "quando uma lembrança reaparece à consciência, ela nos dá a impressão de uma alma do outro mundo cuja aparição misteriosa precisaria ser explicada por causas especiais" (BERGSON, 1999, p. 169). Ao despertar, Dourado se diz impressionada pela aparição noturna, referindo-se à prima Rita. Essa aparição, porém, teve uma explicação especial: "Em poucos meses tinha escrito a história de Gabriela da Conceição Fernandes. E vi que nela havia um mistério que eu devia e procurava esconder na escrita." (DOURADO, 1976, p. 136). Rita teria revelado a história que rendeu a Autran Dourado seu trabalho mais conhecido.

As proposições aqui apresentadas nos levam a crer que, de fato, Autran Dourado consciente ou inconscientemente, inseriu em *Uma vida em segredo* as lembranças de sua infância. Mas a questão é: pode essa novela ser apontada como autobiografia? Vejamos uma definição de autobiografia de acordo com Vapereau: "AUTOBIOGRAFIA: [...] obra literária, romance, poema, tratado filosófico etc, cujo autor teve a intenção, secreta ou confessa, de contar sua vida, de expor seus pensamentos ou de expressar seus sentimentos." (VAPEREAU *apud* LEJEUNE. 2008. p.53).

Autran Dourado revela sua intencionalidade em expor suas lembranças, ao mencionar a intenção de escrever a história da canastra, a sua própria história. Também manifesta seu amor pela avó e o sentimento de carinho por Biela: "Era uma vida simples, humilde, franciscanamente rica" (DOURADO, 1976, p.136). Entretanto, nas diversas classificações de autobiografia, percebe-se que a obra em questão não pode, pura e simplesmente, ser rotulada assim.

Sobre a classificação de autobiografia, em *O pacto autobiográfico*, Philippe Lejeune defende a ideia de que "todas as análises são feitas a partir da recepção (LEJEUNE, 2008, p. 81). Entretanto, as particularidades verificadas entre *Uma vida em segredo* e as possíveis inserções biográficas do autor só poderão ser percebidas pelos leitores que tiveram acesso ao depoimento de Dourado em *Uma poética de romance*. O vasto material de recepção crítica por nós analisado não faz referência a essas assimilações, com exceção de Fábio Lucas que faz uma alusão a essa possibilidade. Acreditamos que esse fato se deva à diferença temporal entre o lançamento da novela, em 1964, e as declarações feitas pelo autor na mencionada obra de 1976.

Nas diversas proposições acerca da classificação dos modelos biográficos e autobiográficos, Lejeune define aquele ao qual denomina de *semelhança*:

Chamo assim todos os textos de ficção em que o leitor pode ter razões para suspeitar, a partir de semelhanças que acredita ver, que haja identidade entre autor e *personagem*, mas que o autor escolheu negar essa identidade ou, pelo menos, não afirmá-la. Assim definido, o romance autobiográfico engloba tanto narrativas em primeira pessoa [...] ele se define por seu conteúdo. À diferença da autobiografia, ela comporta *graus*. A semelhança suposta pelo leitor pode variar de "vago ar de família" entre o personagem e o autor [...] (LEJEUNE, 2008, p. 25). Grifos do autor.

Observa-se, mais uma vez, que Lejeune transfere a responsabilidade da identificação autobiográfica para o leitor. Neste caso, porém, se considerada toda a definição acima, pode-se afirmar que *Uma vida em segredo*, mesmo não se enquadrando na categoria de romance autobiográfico, aproxima-se da *semelhança*, pois além de ser inspirada por um objeto familiar e pela prima Rita, no mencionado sonho, a personagem se apresenta como: "Biela para os de casa", denotando familiaridade com seu interlocutor. (DOURADO, 1976 p. 135).

Ainda para Lejeune (2008), esse tema seria antes de tudo uma leitura comparativa que pode ser dialogada com outros tipos de texto. Na escrita de *Uma poética de romance*, percebemos a menção a Biela em várias oportunidades: "Quando a solidão pesou um dia demais sobre mim. [...] Levava eu uma vida totalmente contrária a tudo que podia desejar, ao que era mesmo por dentro" (DOURADO, 1976, p.91). Essa declaração é absolutamente aplicável a Biela, retirada de seu ambiente simples, solitária na casa dos primos, forçada por Constância a se adaptar aos hábitos urbanos.

Ainda encontramos em *Uma poética de romance*, outras referências mais diretas:

Você , heim, não se emenda! Disse ele. Você sempre prima Biela, sempre de Monte Santo de Minas! Mude-se homem! [...] Prima Biela, por exemplo, que de vez em quando, para contrabalançar a empáfia do meu mestre, tem feito sua intervenção em nossos trabalhos, e registrado sua evolução diária [...] Às vezes estimulado por meu mestre imaginário assumo outra pessoa, **deixo de ser prima Biela** (DOURADO 1976, p. 45, 60, 71, 80, respectivamente. Grifos nossos)

Chama-nos a atenção o fato de que as citações são feitas no presente e, evidentemente, não se trata da novela acabada, mas de uma personagem cuja essência pertence ao autor. Sobre a primeira citação, encontramos respaldo na já citada entrevista do escritor a Angela Senra, em que Dourado aponta a canastra presente, do início ao fim de *Uma vida em segredo*, e declara melancólico: "Veja esse baú do meu bisavô, o coronel José de Almeida Freitas, com as iniciais gravadas: J.A.F. **É esse o baú de emoções que venho carregando comigo vida afora. É ele o meu passado e o passado de minhas Minas**". (SENRA, 1994, p.56). Grifos nossos. A afirmação em destaque, feita onze anos após a primeira, corrobora a repreensão de Autran feita a si mesmo, por meio daquele a quem chama de mestre imaginário. Fica patente a persistência do escritor em permanecer "sempre prima Biela", preso ao seu passado, resistente à necessidade de mudar, deixar de ser Biela, ou seja, simples, provinciano e solitário.

A segunda menção a Biela é de que a mesma atua como mediadora nos momentos em que seu autor se deixa levar pela vaidade excessiva. A humilde interferência de Biela é admitida como um ponto positivo na evolução dos trabalhos do escritor. Há, entretanto, uma contradição nesta afirmação: a intervenção de Biela ocorre de vez em quando, mas essa intervenção faz com que o trabalho do escritor evolua dia após dia. Curiosamente, na última menção à personagem, entre as que selecionamos, Dourado reforça essa contradição ao dizer que apenas "de vez em quando" deixa de ser prima Biela. Essas declarações nos permitem observar a estreita ligação entre escritor e personagem.

Retomando a resenha jornalística de Fausto Cunha intitulada *Autran Dourado, criar uma personagem*, na qual Cunha faz declarações que oscilam entre elogiar a

personagem Biela, exaltando seu criador, e sugerir, sutilmente, a ligação do escritor com a personagem: “**Madame Bovary, ces't moi**. E por que não? [...] o livro é de Biela, **o livro é Biela**, foi esta e ninguém mais que interessou ao novelista, [...] quando na verdade **Biela é ele**, sua criação, seu conteúdo.” (CUNHA, 1973). Grifos nossos.

A célebre frase de Flaubert, "Madame Bovary sou eu", de acordo com Sérgio Scotti (2010), teria sido pronunciada no tumultuado momento em que o escritor francês se encontrava acusado de desrespeito à moral e à religião, pelo conteúdo do romance em questão. Dessa forma, a afirmação de Flaubert teria, em princípio, a função de funcionar como álibi, uma forma de escapar dos tribunais franceses. Porém o próprio Scotti coloca em dúvida essa questão ao afirmar que uma das opiniões de Flaubert sobre o ato criador é de que "O autor e sua obra deve ser como Deus no universo: onipresente e invisível: (SCOTTI, 2010, s.p). Desta afirmação pode-se concluir que Flaubert se colocava em suas obras, fazendo-o de forma com que isto passasse despercebido aos seus leitores.

Isso sugere que quando faz a pergunta: “E por que não?” Fausto Cunha não demonstra estranheza a essa prática entre os escritores, e sim reconhece o fato de um escritor se projetar em uma personagem feminina. O francês Flaubert, que teria inaugurado de forma oficial esse recurso, é apenas um pretexto para Cunha afirmar, textualmente, nas linhas finais de seu texto crítico sobre a obra de Dourado: "o livro é Biela ... Biela é ele".

Analisando o que foi exposto até aqui, percebe-se que a origem da novela está na transformação de uma personagem real, a prima Rita, em personagem fictícia, a prima Biela. Essa transformação, por sua vez, nasce da inversão da realidade de Rita em sonho, e do sonho na concretude escrita de Biela. Pelas declarações, por vezes ambíguas, nas entrevistas do escritor, podemos afirmar que em *Uma vida em segredo*, Autran Dourado praticou aleatória ou propositalmente o que Leonor Arfuch define em *O espaço biográfico*, como autoficção. Nesse caso, conforme Arfuch, o escritor promove um equívoco deliberado e "se propõe a dissolver a própria ideia de autobiografia, diluir seus umbrais [...], faz um relato fictício com dados verdadeiros ou o inverso, inventa para si uma história-outra, etc. etc.” (ARFUCH, 126, 2010).

Percebe-se, assim, que na autoficção tudo é permitido, permissão essa foi amplamente utilizada por Autran Dourado e, ao que nos parece, também compartilhada por outro grande escritor brasileiro, contemporâneo de Dourado, que é Graciliano

Ramos. É o que inferimos da leitura de *Corpos Escritos*, no qual Wander Melo Miranda, falando sobre a obra do autor de *São Bernardo*, afirma: "A memória a serviço da imaginação e vice-versa - eis o sutil ponto de equilíbrio almejado por Graciliano para expressar na escrita o "sofrimento alheio" e poder torná-lo comunicável ao leitor" (MIRANDA, 1992, p. 140).

Nos termos entre aspas, Miranda destaca o sofrimento conhecido do escritor para transmiti-lo ao leitor. Nesse sentido, é possível que a mesma afirmação possa ser atribuída a *Uma vida em segredo*, no que se refere à solidão, fato presente em várias fases da vida de Dourado, conforme suas entrevistas. Entretanto, essa constatação caberá a cada leitor. Ao conhecimento prévio que cada um tem ou não sobre dados da vida do escritor e à possibilidade de distinguir uma possível verossimilhança entre a realidade e a ficção.

2.2 Prima Biela: uma existência singular

Biela vinha desajeitada no seu cavalo pampa, obscurecida pela poeira da besta gaúcha de Conrado. Nota-se, já de início, que Biela, em sua simplicidade e lentidão, seria relegada a segundo plano pela família do primo, assim como esse a encobria pela poeira que projetava sobre ela, sem constrangimento, cavalgando à sua frente, renunciando o lugar que lhe caberia a partir daquele momento. Constança e os filhos, que aguardavam ansiosos a chegada do novo membro da família, só distinguiram a figura inexpressiva de Biela quando esta salta do seu cavalo, à porta da casa dos primos, vestindo chitas e portando uma sombrinha vermelha desbotada.

Sob os olhares curiosos dos moradores da casa na qual passaria a morar, Biela, acostumada ao isolamento na fazenda do Fundão, sentia-se avaliada como um bicho do mato desconhecido de Constança e dos filhos, bicho esse fora de seu habitat natural e, conseqüentemente, perdido, desnordeado: "Como os pés procuravam se acostumar ao chão, os olhos baixos, também buscavam raízes na terra". (DOURADO, p. 26, 1972).

Percebemos que a protagonista, de origem rural, busca em seu novo e desconhecido ambiente, enraizar-se, cônica de que fora arrancada de seu meio para o

qual não voltaria mais e, assim sendo, era preciso reconhecer e aceitar o novo território, que por imposição de Conrado, seu primo e tutor, passaria a ser a sua nova “fazenda”.

Dentro do quarto, reservado especialmente para ela, Biela se senta na cama, mas não se detém em sua imagem refletida no espelho à sua frente. O narrador é quem nos apresenta sua aparência:

O espelho refletia uma figura encurvada, o rosto pálido e apático, uns olhos inexpressivos que pareciam não ver além da superfície polida. [...] 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. (DOURADO, 1972, p. 30-31).

Assim, Biela descortina-se diante do leitor, que descobre, de antemão, uma pessoa frágil, inútil e manipulável. Um tronco podre, sem vida: Biela sem vontade própria, levada pelo riacho-Conrado, detentor de sua guarda e de sua vontade.

Ainda sob o impacto da transposição de lugar, Biela analisa, lentamente, o quarto que ocupará a partir daquele momento até se dar conta de que a casa e a família dos primos serão para sempre sua casa e sua família, e que sua vida e seu casarão na fazenda do Fundão ficaram para trás, longe, perdidos como algo que existiu há muito tempo.

Nos primeiros dias na casa dos primos, Biela estranha o ambiente e se sente muito mal, porém a timidez a impede de pedir a Conrado que a leve de volta para a Fazenda do Fundão. Criada pelo pai de temperamento rude e casmurro, com o qual não possuía diálogo, Biela se sente intimidada pelo primo, que em algo a lembra o pai, inclusive no silêncio. Sem coragem de dirigir-lhe a palavra e pedir para voltar ao Fundão, ela se acomoda na casa, porém, nos momentos em que o mundo à sua volta se revelava mais agressivo, era para o Fundão que Biela se voltava. Biela, em memória e sentimentos, ficará para sempre na Fazenda. As raízes procuradas inicialmente, no meio urbano, não encontrarão terra apropriada para se fixarem. O medo de Conrado, finalmente, é vencido ao cobrar suas coisas que ficaram na Fazenda:

Os trens de Biela chegaram logo, no lombo de um burro, Gomercindo tangendo, duas canastras de couro pregueado, na tampa as iniciais de Juvêncio Fernandes. Biela se sentia outra com seus pertences no quarto. [...] Chegou mesmo a se sentar diante do espelho. [...] Refez o

coque, procurando colocá-lo mais no alto da cabeça, igual a prima Constança (DOURADO, 1972.p.41) .

Se ao chegar à casa dos primos, Biela evita o espelho como forma de recusar o ambiente que lhe fora imposto, incompatível com seu modo de ser, a presença das canastras e dos pertences vindos do Fundão lhe devolvem seu mundo primitivo e ela, então, faz um movimento inverso: põe-se diante do espelho e refaz o coque à moda da dona da casa. Nesse aspecto, o espelho adquire o papel de uma metáfora de quem lê sim, a literatura estrangeira e a imita, mas o novo texto resulta sempre diferente, como o espelho, que reflete o desejo de Biela em copiar o penteado francês como Constança o faz. Entretanto essa imagem adquire contornos opostos ao da imagem refletida, assim como Uma vida em segredo apresentará características semelhantes e , ao mesmo tempo, circunstâncias, totalmente adversas de “Um Coração Simples”, contrariamente ao comparativismo proposto pela crítica estudada no capítulo anterior, a qual teve como proposta apresentar apenas os pontos semelhantes entre ambas as obras.

Para Constança, Biela, que era possuidora de grande fortuna, deveria transformar-se, adequar seus modos aos de sua família: comer à mesa, usar os talheres como era conveniente ao seu padrão econômico e ao comportamento das famílias de posses do meio urbano. Entretanto, não há nenhuma passagem que mostre ao leitor algum empenho de Constança em ensinar etiquetas à prima que tentava imitá-los. Sem sucesso, Biela se atrapalhava com os talheres, tornando-se alvo de deboche por parte dos filhos do casal, em especial do menino Alfeu.

A tentativa de adequação ao novo meio parte de Biela, ao imitar o penteado de Constança, e esta ao ver o empenho da prima em mudar, “não se continha, falava com entusiasmo, animada de sair com Biela, transformá-la, de abrir um novo mundo para ela”. (DOURADO, 1972, p.43). Constança propõe a compra de tecidos caros, modelos franceses, isso Biela não queria, com medo de sair à rua, de gastar muito. Sem noção de sua fortuna, acreditava que tanto gasto acabaria deixando-a pobre, “sem dinheiro nenhum, sem Fazenda do Fundão, sem traste ou serventia, um molambo que depois iriam enxotar”. (DOURADO, 1972, p.47). Então sai do fundão de sua memória-canastra todos aqueles miseráveis que passavam pela Fazenda pedindo esmolas.

Essa ponderação de Biela nos revela uma nova face de sua frágil pessoa, ela não é tão ingênua como tem se apresentado até aqui. Sabe que ao recrutar sua presença,

primo Conrado o fez pela tutoria de seus bens, e não pelo parentesco ou afinidade afetiva; e Constança, para se mostrar na cidade como a grande dama capaz de acolher e transformar uma matuta em sua réplica: educada, feminina e de bons modos, conveniente àqueles que compunham o mundo e aos quais chamava de seus iguais.

Os novos vestidos, porém, não transformaram Biela. Pelo contrário, com eles ela anda pela casa de braços abertos, pisando na ponta dos pés, comparada a um sagui e a um pássaro prestes a levantar vôo. Com essas e outras associações, o narrador de *Uma vida em segredo* encontra uma forma de dizer que Biela personifica a Fazenda do Fundão. Biela é, mesmo quando tenta não sê-lo, a canastra que abriga a fazenda do pai em toda a sua imensidão de terras, gado, cafezais, fauna e flora. Todas as sinestésias referentes ao ambiente, passado-presente ou presente-passado de Biela.

Ao ver fracassados os projetos que fez para a prima Biela, Constança se indigna, recebendo o consolo do marido, para quem a esposa: “Fez o que pôde, mais não podia. Não é por boiar n’água que laranja vira peixe. Se ela é desengonçada, a culpa não é tua. Nem dela, gerada e vivida no mato. Ela nasceu assim, tem de morrer assim. Pau que nasce torto, só machado endireita.” (DOURADO, 1972, p.48-49). Percebe-se, na fala de Conrado, a importância exagerada que a esposa dava à aparência da prima, e a forma determinista com a qual ele a enxerga. Tanto para Constança quanto para Conrado, Biela é um ser humano apenas pela forma e seu conteúdo pouco conta. Laranja e pau são vegetais, o verbo encruar é atribuído a alimentos que não cozinham e mesmo sob muita fervura permanecem crus, se estendendo àquilo que não cresce, não progride. Inconsolável, Constança vai além ao observar que gastou muita vela de libra com mau defunto. Se as comparações de Conrado se referem ao que é vivo, mas não tem vontade própria, Constança vai além: Biela é defunto parco, indigna de gastos, mesmo com o próprio dinheiro.

Inicialmente, a deselegância de Biela causou decepção em Constança e virou alvo de imitação e piadas por parte de Alfeu. Biela não se deu conta de sua figura grotesca, porém, “Tinha certeza de que algo não estava bem, se olhava no espelho. Os vestidos pareciam que não eram dela. Via sua cara, as suas mãos rudes que brigavam com aqueles panos”. (DOURADO, 1972, p.50). Entretanto, ao perceber o desdém e o riso dos meninos, Biela reagiu com ódio, mas, contrária ao que todos imaginavam, não abandonou o novo vestuário: usaria todos aqueles vestidos, passearia pela cidade

usando-os, até que apodrecessem em seu corpo. Haviam de ver quem era ela.” (DOURADO,1972, p.50).

De novo Biela nos surpreende, dando mostras de determinação ao ignorar a reprovação muda de Constança e a ironia de seus filhos sobre sua incompatibilidade com os vestidos novos e caros. Talvez uma forma particular de mostrar ao primos e à cidade que aquele não era seu meio, aquela escolha não fora sua, mas uma vez imposta, acataria sem reagir.

Quando chegou à casa dos primos, Biela se afeiçoara a Constança a ponto de compará-la a uma princesa, como as dos contos de fada que ouvia da preta Carmela, lá no Fundão. No oratório, Constança parecia uma santa, e o carinho recebido da prima, trazia-lhe a doce lembrança da mãe branquinha, de cabelos pretos a cantar, embalando seu sono quando criança, o som do monjolo e do riachinho,

Mas toda essa ternura desaparecera com os alinhavos dos vestidos. [...] Via como de repente prima Constança não ligava mais para ela. Não sabia em que estava a mudança, pois prima Constança ainda falava muito com ela, mas tudo tinha mudado. Então não via, então não sentia? (DOURADO, 1972, p.55).

Biela é ingênua por não saber o motivo da mudança de Constança, mas não é insensível a ponto de não percebê-la. Seu mundo, o Fundão, é o mundo rural, sensível, intuitivo. É o lugar onde a grandeza dos afetos predomina sobre as aparências. Por isso, ao contrário de Constança, fútil e superficial, que se refere ao investimento feito na prima como vela cara, gasta com mau defunto, Biela, que possui sentimentos nobres e alma pura, “Achou que fora um desperdício ficar gastando comparação com a linda princesa, com a santa de manto dourado, com a cantiga no canapé, com o batido do monjolo, com o barulhinho do riacho correndo de noite lá no Fundão” (DOURADO,1972,p.56).

Não podemos deixar de observar a coerência com a qual Autran Dourado conduz a evolução da narrativa através de suas personagens, em especial da protagonista, cujo bem mais precioso é o fundão de seu passado e de seu ser, a ponto de considerar desperdício compará-lo com quem não merece, mesmo que apenas em pensamento, como o fizera com Constança.

Porém, se a prima Constança passa a desmerecer comparação com as boas recordações do Fundão, há quem mereça não apenas as recordações, mas os casos, o gosto em comum, o conhecimento do campo e de sua cultura popular. Joviana e Gomercindo, empregados da casa, foram os primeiros a compartilhar do verdadeiro mundo de Biela. Inicialmente, pelos torresmos com farinha e mel de Jataí, quando as visitas eram abreviadas pelo chamado de Constança, sob o pretexto de que não ficava bem a prima dar atenção a pessoas inferiores a ela.

Depois da mudança de Constança em relação a ela, Biela ficou à vontade para passar mais tempo na cozinha. “Sentada no cepo do pilão, ouvia as conversas de Joviana, que tinha sempre uma prosa muito comprida com o agregado Gomercindo”. [...] Gomercindo era um **mensageiro do misterioso reino de onde ela viera**, quando voltava de suas andanças a serviço de primo Conrado (DOURADO,1972,p.53). Grifos nossos. As frutas trazidas por Gomercindo, assim como os pássaros sobre os quais falavam, são todos nomeados pelo narrador. Então, ao leitor caberá questionar a sentença em destaque. Parece-nos possível dois modos de interpretação.

A primeira consiste no fato do espaço campestre possuir muitos mistérios, tais como nos contos de fada, nos quais há sempre um reino. A segunda e mais provável, é de que Gomercindo voltava do Fundão, e que a Fazenda se tornara um reino misterioso, um sonho do passado que não mais se materializaria para Biela, tendo apenas na canastra com seus objetos, a prova de sua existência real, porém irrecuperável, devido ao modo empregado no tempo verbal empregado: Biela **viera**. O pretérito mais que perfeito indica, assim, algo definitivo.

As observações iniciais de que Biela gostaria de “voltar à fazenda do Fundão, o seu mundo perdido [...], talvez para sempre, para sempre”, (DOURADO, 1972, p.35), aliada ao fato de Biela jamais perguntar a Conrado pelo Fundão e, sobretudo, ignorar as notícias que o primo lhe dava sobre suas terras, reforça a possibilidade de o narrador se referir à segunda interpretação. De qualquer forma, o serviçal menosprezado por Constança ocupa, na vida de Biela, uma função de prestígio.

Desfeito o sonho de transformar os modos da prima, de torná-la o seu espelho, nos figurinos, nas etiquetas e nos modos, Constança articula o último acontecimento que poderia proporcionar a Biela sua integração no meio social vigente na sociedade

patriarcal do início do século vinte, tempo no qual se insere o enredo da de *Uma vida em segredo*: o casamento.

A idéia nasceu quando Constança percebeu a troca de olhares entre Biela e Modesto, durante os jogos de truco que seu marido promovia em casa, com os amigos. Acostumada a assistir a esse entretenimento lá no Fundão, Biela foi designada a acompanhar os jogos para servir o café aos convidados, quando o dono da casa pedisse.

Consultada sobre a possibilidade de se casar com Modesto, Biela não demonstra interesse, afirmando que não gostaria de se casar com o rapaz. Constança insiste e, mesmo sem aspirar ao casamento com quem quer que seja, Biela - a quem toda a cidade se referia como uma pessoa “boazinha”, adjetivo esse repetido inúmeras vezes dentro da narrativa - “Se lembrou que era uma boa moça, que todos na cidade achavam que ela era uma moça boazinha, que ouvia o que os outros diziam, e que fazia o que os outros esperavam dela.”(DOURADO, 1972,p.79), e aceita se casar com Modesto. O noivo, porém, sai a serviço do pai e não volta mais, abandonando-a.

Biela, que aceitara o casamento pela insistência da prima, não teria se importado com a fuga do noivo, se as pessoas da cidade não tentassem consolá-la pelo abandono. Ao ouvir de Constança que Modesto poderia voltar arrependido, Biela responde que não valia a pena chorar defunto velho: “Urubu vai simhora, tem mais carniça não, só osso”. (DOURADO, 1972, p.85). Esse provérbio pode ter, para Biela, três conotações: enquanto ser humano, Modesto estava, definitivamente morto para ela, restando apenas a parte mais duradoura de seu ser: os ossos. Outra leitura possível, uma vez que ela não se refere a um morto sepultado, é de que os ossos se referem à herança deixada pelo noivo: a humilhação. A terceira leitura é de que Modesto, cujo assunto durante o noivado com Biela recaía sempre em questionar sobre as posses da noiva, se apresentava como um urubu cobiçando sua fortuna.

Biela, que até então se limitara a corresponder ao comportamento que esperavam dela, se reconhece como carniça por ter se deixado “matar” por todos que a rodeavam. O desprezo do noivo teria levado embora o esforço de representar, deixando seu esqueleto pronto a ser recoberto, para renascer pelas vestes e os costumes que lhe pertenciam verdadeiramente.

É nesse ponto que Biela sofre uma transformação, ou melhor, “regredia a um ponto passado, voltava a um desenvolvimento natural que fora interrompido

independentemente de sua vontade [...]. Prima Biela voltava a ser o que era, a ser ela mesma.” (DOURADO,1972, p.88). As mudanças não aconteceram de forma muito lenta, mas ninguém reparava, ou se reparava, não perguntavam o porquê, tinham coisas mais importantes com que se preocupar. Durante o desenvolvimento da novela, a canastra é sempre requisitada por Biela, em seus momentos de solidão e silêncios absolutos, trancada em seu quarto. Sobre o objeto que fora do pai e guardava seu passado, em todos os aspectos, Biela senta-se para ruminar o passado e fugir da agressividade que sentia no ambiente a sua volta. Dentro dela pesava, cada vez mais, o ódio de ter sido desprezada por Modesto.

Pensava nas mulheres que a assediaram, na família que forçou aquele noivado que ela não queria [...] Olhou para o vestido [...] Levantou-se da canastra foi até o espelho. Viu-se metida num vestido emprestado, num vestido que não era dela [...] Não queria ser aquilo de jeito nenhum. [...] Era engraçada demais, era boba demais, todos tinham de rir. [...] numa fúria que desconhecia em si mesma e só via nos terríveis momentos do pai, Biela rasgava o vestido de ponta a ponta, atirando os pedaços longe. (DOURADO,1972,p 92).

Despida das roupas com as quais teatralizava a moça idealizada por Constança, Biela despe-se também do ódio que acumulou na casa dos primos, até aquele momento, e, sem as roupas, ela olha-se novamente no espelho, que “era como a enseada que se fazia na curva do riachinho, junto da touceira de bambu”. (DOURADO, 1972, p.93). Percebemos que desde o primeiro dia na casa dos primos, Biela sentia-se intimidada em se ver no espelho, porém, concluído o movimento inverso, a decisão de voltar a ser ela mesma, o espelho é equiparado a doce lembrança do pequeno riacho de águas paradas, quase lisas. Não mais o objeto que refletia a sua imagem paralisada, grotesca e emprestada, mas um espelho natural, no qual ela se via com o mesmo penteado, o coque mais baixo, e com o mesmo vestido de chita que usava quando chegou à cidade.

Em sua tese de doutorado intitulada *O Outono da vida: trajetórias do envelhecimento feminino em narrativas brasileiras*, Susana Moreira de Lima define a protagonista de *Uma vida em segredo*, como “**Bi** ela, alguém que se divide, que precisa responder a seus apelos interiores, o seu ser, e ao chamado dos outros para o que querem que seja. Mas é sempre vista como uma terceira pessoa **ela** (...). É duplamente o outro, estrangeira para si. Não se reconhece” (LIMA, 2008,p.72). Entretanto, é

necessário reconhecer que a partir desse ponto, Biela permanece estrangeira para aqueles que a rodeiam e a quem ela deveria considerar seus iguais. Mas reconhece a si mesma e se deixa reconhecer pela gente humilde da cidade e das cozinhas, visitadas sob outras circunstâncias.

Anteriormente, Biela teatralizava o comportamento das senhoras requintadas, depois passa a visitá-las, sozinha, repetindo os modos e as frases que ouvia de Constança e sua filha mais velha. Visitas demoradas e incômodas, que fazia com que a visitante ficasse sozinha na sala e, posteriormente, fosse sutilmente botada porta afora, sob o pretexto de que Constança poderia estar precisando dela. Humildemente, Biela ia embora, sem nenhuma demonstração de constrangimento. Mas quando voltou a ser a mesma pessoa simplória da fazenda, “No fim de algum tempo todos acharam muito natural o procedimento de prima Biela: seu lugar era mesmo na cozinha, suas amigas se chamavam Sá Milurde, Nastácia, da Penha, as diversas Marias.” (DOURADO, 1972,p.101). Nota-se que se as amigas de Constança recebiam Biela, mesmo a contra gosto, quando esta usava os vestidos de tecido caro, à moda francesa, depois de rompida essa fase, todos concordaram que, apesar da fortuna que possuía, o lugar que cabia a ela, era a cozinha, com as várias “Marias”, nome muito cultuado entre as famílias cristãs católicas, no início do século, em especial às de classe econômica inferior.

A mudança de Biela, porém, não se restringiu à aparência e ao círculo de amizades. Na casa de Constança, ela passou a contribuir com os trabalhos domésticos de Joviana e com empregadas de outras casas. Ao final de algum tempo, as donas das residências onde Biela prestava serviços, passaram a recompensá-la com alguns trocados. Ante a advertência de Constança sobre tal comportamento, incoerente com sua condição, Biela responde que não cobra pelos serviços, apenas aceita o que lhe oferecem porque gosta de dinheiro. E, à noite, sozinha no quarto,

buscava debaixo da cama a moringa que veio com ela lá do Fundão. Espalhava sobre a colcha as moedas que ia juntando. Depois fazia alguns desenhos: **uma cruz, um signo de Salomão, uma rodela e um varal, aquilo que ela chamava de carro de bois. Brincava com as moedas como se fossem seixos rolados do riachinho** (DOURADO, 1972, p.104). (Grifos nossos).

A canastra de Biela revela mais um pertence precioso: uma moringa, recipiente de barro utilizado para guardar pequena quantidade de água e mantê-la mais fria. Inútil

até então, a moringa sai do Fundão para guardar não água, mas as moedas com as quais Biela brinca, formando desenhos: a cruz, símbolo do martírio de Cristo e sinalizador de sepulcros dos cristãos. O signo de Salomão, que se constitui de dois triângulos sobrepostos: uma ponta para o céu, outra para a terra, representa a herança bíblica de seu pai Davi, assim como Biela é herdeira dos bens terrenos do pai, porém, “Era como se nada daquilo lhe pertencesse, jacente. A sua fazenda era outra.” (DOURADO, 1972, p.102). Mediante essa observação, o signo de Salomão representa a condição de Biela como ser terreno, porém voltada para a espiritualidade. O carro de bois e o riachinho são heranças da memória e os seixos, inanimados, tudo aquilo que se deixa levar pelas águas. Tanto no sentido denotativo, quanto no sentido conotativo.

O tempo já é outro, com o casamento das filhas mais novas de Constança e a mudança de Alfeu para Caraça, onde vai estudar Direito, a casa vai se esvaziando. Alfeu, que no passado aterrorizava Biela, às vezes dava demonstrações de carinho para com a prima, trazendo-lhe pequenos presentes, “Mas Biela não usava as coisas que ele lhe dava, guardava-as junto com seus guardados.” (DOURADO, 1972, p.106), seja por ser aquele um repositório de lembranças, seja por se negar a usar aquilo que não era originário do seu mundo. Mesmo assim, ela tinha ciúmes daquilo que guardava, não queria compartilhar seus guardados com os outros e, por isso, passou a limpar ela mesma o seu quarto, serviço que até então ficava a cargo de Gomercindo.

A velhice acentuada não impedia Biela de continuar suas peregrinações, acompanhar velórios e visitar os doentes humildes com os quais ela se identificava. Também assistia ao trabalho alheio: “Seu Chico Branco dava-lhe sempre um copo de garapa, ela bebia deliciando o gosto. O gosto verde espumante lá da fazenda”, (DOURADO, 1972, p.109), porque a memória de Biela já era falha, exceto para as coisas do Fundão que permaneciam intocáveis no seu ser.

Alguns críticos mencionaram o fato de Dourado – ou o narrador – não intervir na narrativa, mas nos dois últimos capítulos é possível perceber que a novela compõe-se de três focos: a família que acolhe a protagonista e seu círculo de amigas, a gente humilde a quem passa a chamar de comadres, e o narrador que se manifesta nos dois últimos capítulos, quando a personagem está doente e já próxima da morte, nomeando-a simplesmente “Biela”, evidenciado um terceiro olhar, que é de quem narra com carinho, com proximidade, intercalando com os pontos de vista de Constança, Conrado,

filhos e netos. Assim começa o quinto capítulo: “Biela descia a rua da igreja [...] ela se sentia muito doente, feito menininha desaparecia” (DOURADO,1972,p.113). Percebemos que os adjetivos no diminutivo, sem a antecedência da palavra prima, parecem não pertencem ao mesmo narrador que em páginas anteriores se referia à prima Biela com imparcialidade.

É nesse trajeto que Biela encontra um cão vira-latas que, assim como ela, está em estado físico bastante debilitado. Depois de muitas tentativa de atrair o cachorro, este a segue. Biela então trata seus bernes, feridas e carrapatos, mas não tenciona forçá-lo a ficar com ela, “Quem veio pode se ir, só fica querendo, por falar nisto, de onde é que você veio? Quem sabe não foi do Fundão?(DOURADO, 1972, p.121) . O Cachorro ficou, e foi batizado por ela , ficou sendo Vismundo. Com Vismundo, Biela “quentava” sol na horta, fazia brincadeiras gostosas, protegia-o dos netos dos donos da casa. Ela que havia se mudado para um barracão isolado, passava horas contando os casos da fazenda ao cachorro e,

Como se Vismundo fosse gente aprendeu a amá-lo. Experimentou esse sentimento bem fundo, umedeceu-o em suas raízes. Aprendeu a alegria e o sofrimento que é amar uma pessoa assim. O sofrimento que é metade dor e metade alegria [...] Pela primeira vez soube o que é juntar os lábios em canudo e estalar um beijo. Ela beijava o focinho preto e frio de Vismundo (DOURADO, 1972, p.126).

Vimos no capítulo anterior que Léa Amaral interpreta o nome de Vismundo relacionando a palavra vis a bis, o que segundo ela, representa a dicotomia vida e morte. Observa-se, porém, que bis é repetição, e vis é o plural da palavra vil que, por sua vez, é sinônimo de algo de pouco valor, insignificante e desprezível. Desse ponto de vista Vismundo não pode representar a morte, mas sim a repetição do mundo que os trata como seres vis que se encontram, em vida, para dividir afeto e companheirismo.

Na sequência da narrativa, a doença de Biela é descoberta por Constança, quando já está em estado avançado: “Biela mal podia dormir, de tanto que tossia. [...] era como uma menininha doente no seu berço”. (DOURADO, 1972, p.123). De novo o narrador carinhoso se apresenta para consumir a história de Biela. Internada, Biela solicita unicamente a presença de Vismundo que, levado por Gomercindo, se encheu de alegria ao ver a sua dona e “A alegria de Vismundo encheu de alegria o coração de Biela.Valia a pena viver.” (DOURADO, 1972,p.123).Ficaria boa para brincarem e ela

contar a ele sobre o riachinho que corria na fazenda, a cantiga da mãe, o bater do monjolo e imitar o pio dos pássaros. Não houve tempo.

O médico chama a família e dá a extrema unção à Biela que, de olhos já fechados para o mundo, via figuras brancas e rápidas “Um pasto muito verde onde as manchas se mudavam em figuras quase fluídas, sustentadas em nada, contra um azul onde voavam pássaros em círculo. [...]O último a se fundir no azul do céu foi Vismundo, que ainda perseguia os derradeiros pássaros do céu” (DOURADO, 1972, p.133.). Se, em vida, Biela imaginou o céu como uma cidade, em seus últimos momentos, é o verde da fazenda que se apresenta em suas visões, o azul do céu, os pássaros representando a ascendência e fim do ciclo de sua vida que girou em torno das lembranças da fazenda. Vismundo, o cão abandonado na cidade e que ensina a Biela a amar e ser amada, persegue esses últimos pássaros. Último suspiro de uma vida em segredo.

Após desenvolvermos essa análise poética da narrativa, a partir da construção das personagens e de como se projetaram referências biográficas de Autran Dourado nessa novela, passamos ao terceiro e último capítulo, o qual dedicaremos ao estudo de ressonâncias literárias e musicais, estabelecendo relações literárias entre Biela e Mazília, sob o viés da melopoética; e Biela e Felicité (personagem de Flaubert).

Capítulo 3:
MELOPOÉTICA E COMPARATIVISMO

3.1. Biela e Mazília: uma leitura melopoética

Tomando por base o estudo de Steven Paul Scher, a existência de três possibilidades a serem consideradas no estudo da melopoética. A primeira seria a “música de palavras”, ou seja, a linguagem verbal que imita a qualidade acústica de sons musicais; a segunda seria a imitação das estruturas e técnicas musicais pelo texto literário; e, por fim, haveria ainda “a música verbal”, que compreende a apresentação de composições musicais no texto literário (OLIVEIRA, 2003, p. 25).

Em *A Afinação do Mundo* (2001), R. Murray Schafer desenvolve um minucioso estudo no qual traça a trajetória das relações do homem com os sons, incluindo o silêncio, da pré-história à contemporaneidade. Esse estudo contempla os sons naturais e os sons artificiais, sendo os últimos mais presentes após a revolução industrial, com a emergência de ruídos produzidos pelas diversas invenções e descobertas ocorridas a partir desse advento.

Para Schafer, o ruído é definido como um som desagradável, salvo algumas exceções. É o que ocorre com a protagonista Biela, quando ela se fecha no quarto que lhe é destinado na casa dos primos. *Uma vida em segredo* conta a história de uma moça simples, órfã de pai e de mãe, sem irmãos, que é trazida da zona rural para a cidade. Trata-se, portanto, de uma viagem de adaptação a novos espaços e diferentes valores daqueles com os quais a protagonista da novela autraniana estava acostumada. Instalada na casa do primo Conrado, Biela vive o conflito dos desajustes entre o campo e a cidade, e que pode ser analisado a partir dos recursos da melopoética, conforme discutiram Murray Schafer (2001), Solange Ribeiro (2002) e Yara Casnok (2008), aos quais recorreremos para fazer esta abordagem.

Logo que chega à nova casa, ao ver-se sentada na cama de molas, a primeira reação de Biela é compará-la à sua cama rústica da fazenda, mas ao sentir o ranger das molas “balançou o corpo feito menina numa gangorra e sentiu uma longínqua ponta de alegria no brinquedo que sem querer descobrira” (DOURADO, 1973, p. 31). Temos, assim, a primeira manifestação melopoética em *Uma vida em segredo*, uma vez que em língua portuguesa, ranger equivale a um ruído áspero produzido pelo atrito de objetos duros. Nesse caso, o ruído das molas é indiferente quanto a ser irritante ou prazeroso,

porém desencadeia na personagem a sensação agradável, embora tênue, de um brinquedo de infância. Assim, o catre de tábuas que ficara na fazenda possui mais valor do que a cama de luxo dos primos, assimilada apenas a uma brincadeira para Biela.

Apesar de seu aparente desprovemento de musicalidade, a luz em nossas vidas apresenta, para Schafer:

Um som fundamental muito sutil é oferecido pela luz. Entre o leve crepitar da vela e o zumbido estacionário da eletricidade, todo um capítulo da história social humana poderia ser escrito, pois a maneira pela qual os homens iluminam sua vida é tão influente quanto a maneira pela qual eles contam o tempo ou registram sua linguagem. (SCHAFER, 2001,p.93)

Trancada no quarto, Biela rememora o trajeto e as imagens de sua viagem da fazenda até a cidade. As horas passam até que a noite se faz de vez. Do quarto, ela vislumbra que “Uma luz na sala clareou a bandeira de vidros coloridos da porta. Ouviu passos, gente andava na sala, ouviu vozes e um riso alto. Eles viviam” (DOURADO, 1973, p. 32). Originária de um meio em que o silêncio é predominante, Biela, acostumada ao isolamento e ao silêncio, descobre, na luz acesa na sala, mais uma característica do meio urbano: as cores proporcionadas pela luz elétrica que incide nos vidros da porta, assim como o ambiente social oposto ao que conhecera até então: ante a alegria de uma família completa, composta de pais e filhos vivos, ela conscientiza-se do vazio que constitui sua vida em oposição à vida que residia na casa dos primos.

É natural, para o ser humano introvertido, desabitado à companhia de outras pessoas, preencher seu silêncio com lembranças passadas. No caso de Biela, essas lembranças, quase em sua totalidade, a transportam para seu passado na fazenda onde vivera até então, e constituem-se de lembranças sonoras. No escuro do quarto, sentindo a maciez da cama de molas, ela começa a viver sua mais preciosa lembrança: “E era a voz da mãe que ouvia enquanto ela própria cantarolava baixinho.” (DOURADO, 1973, p.34). E essa lembrança reaparecerá junto ou isolada das demais lembranças que Biela guarda da Fazenda do Fundão.

Porém, se a novela se passa no meio urbano, na primeira metade do século vinte, nela encontramos referências que antecedem o período da revolução industrial. “Até a época da Revolução, o som do martelo do ferreiro era, provavelmente, o som mais forte que a mão de uma só pessoa podia produzir – um som retinido.” (SHAFER, 2001, p.

92). Tendo como uma das atividades quotidianas a observação de pessoas atuando em seus ofícios, Biela ficava horas diante do ferreiro Borromeu, apreciando a segurança com a qual ele exercia seu trabalho, o manuseio do fole e “As estrelinhas voando. Era bom ver a firmeza com que ele raspava os cascos, a segurança das marteladas nos cravos da ferradura” (DOURADO, 1972, p. 109-110). Dessa forma, a atitude de Biela corresponde à observação desse teórico, uma vez que as marteladas do ferreiro observado conduzem o leitor a imaginar que os retinidos eram agradáveis aos ouvidos da protagonista e, talvez o levem (o leitor) também a essa mesma sensação - caso esse conheça o referido som - ou ao menos a imaginá-lo, uma vez que esse procedimento se aproxima, ainda hoje, ao som do martelo sobre objetos de ferro. Essa referência reforça para o leitor a discrepância entre o tempo em que Biela se considerava feliz e o presente, tempo de insatisfações. Os sons naturais e/ou artificiais, mesmo antigos, trazem lembranças boas para a personagem.

Entretanto, se os afazeres alheios prendiam a atenção de Biela, não a atraíam mais do que acompanhar enterros. A forma como repicavam o sino, quando anunciavam a morte, era inconfundível para Biela, corroborando, assim, a observação de que “o sino um som centrípeto; atrai e une a comunidade num sentido social, do mesmo modo que une o homem a Deus”. (SHAFER,2001,p.86). O sino atrai Biela aos enterros, uma forma de socialização e solidariedade para com os mortos, em especial, àqueles mais humildes, com os quais ela tinha maior cumplicidade, “Tinha uma ternura toda especial para os defuntos que vinham da roça balançando na rede carinho todo especial – que nem o pai na varanda – [...] Tinha muita pena de todo esse povinho, gente miúda de Deus” (DOURADO 1972, p.110)

A vida de Biela, constituída de silêncios mais do que de palavras, mesmo quando ela passa a conversar com seus iguais, com seu assunto vagaroso, suas repetidas lembranças da fazenda, a leva a desenvolver uma audição privilegiada: “Com o ouvido muito atento para as coisas da terra, Biela aprendeu a reconhecer de longe o trote da besta Gaúcha” (DOURADO,1972,p.65). Nesse aspecto, Biela supera a observação de que “Um dos sons mais influentes das primeiras paisagens sonoras urbanas deve ter sido o tropel dos cavalos, audível em toda parte nas ruas pavimentadas de pedra e diferente do cavo ruído dos cascos em campo aberto.” (SHAFER, 2001, p. 98), uma vez que a cidade interiorana na qual se passa a história não possui pavimentação, conforme se

depreende da apresentação inicial feita pelo narrador ao descrever Biela oculta pela poeira produzida pelo trote da montaria de Conrado. Biela identifica o ruído cavo e o distingue de outros trotes de animais. Esta última inferência se deve ao fato de não ser mencionada a existência de automóveis no meio urbano onde se desenvolve o enredo da obra.

Yara Borges Caznok, no livro *Música: entre o audível e o visível*. (2008), desenvolve seu estudo sob o aspecto das imagens e emoções despertadas pela música. Em relação aos sons e as imagens, Caznok sustenta que “As tentativas de descrever ou imitar figurativamente a natureza, ou de representar e suscitar sentimentos e emoções por meio de sons, permeia a história da música ocidental desde o renascimento até os dias de hoje. (CASNOK,2008, p.51). Ao vencer a timidez sentida diante do criado Gomercindo, Biela imita o canto de alguns pássaros, o criado também faz suas imitações e em pouco tempo a conversa evolui para a descrição das aves: as cores das plumagens, formato dos bicos, o tamanho das penas do rabo e o tipo de canto relacionado a cada espécie, confirmando, assim, a observação de Caznok. Biela e o criado Gomercindo estendem, a partir do canto dos pássaros, à imagem visual correspondente a cada um deles. “Falavam de coisas que ela entendia.” (DOURADO, 1972, p. 54). Percebemos que essa afinidade ultrapassa o conhecimento em comum para ser mais um elemento a reaproximar a protagonista daquele que será sempre o ambiente por ela reconhecido como o seu natural: a Fazenda do Fundão

Prosseguindo com outro elemento natural referido na novela autraniana: o vento, que, para Shafer, como o mar, apresenta incontáveis variações vocálicas. Ambos, vento e mar, têm sons de amplos espectros e faixas de frequência, através dos quais outros sons parecem ser ouvidos. É o que acontece à protagonista de *Uma vida em segredo*, quando ela volta para casa em noite de vento frio. Seguida por um cão vira-latas, Biela confunde-se com o barulho das patas do animal. “No início pensou que fosse a resposta nas paredes de seus próprios passos, o vento zunindo nas frinchas de algum portão mal fechado, nas ramagens das árvores, um desses ruídos bobos da noite. [...] (DOURADO, 1972, p.115). Nota-se que nessa passagem, antes de visualizar o cachorro, Biela atribui o que ouve a várias possibilidades, menos ao que de fato correspondia: o suave som das patas de Vismundo. Nesse trecho, ainda cabe a observação de que a aliteração produzida pela repetição do “s”, já evoca o som do vento, do “p”, o leve impacto de um

objeto contra outro e o “r”, a fricção do vento contra aquilo que se apresenta a sua frente.

Se até aqui nos ativemos às melodias que encontram respaldo na teoria melopoética, outras passagens devem ser decifradas pelo leitor. Ao se sentir perturbada por não saber como o sexo ocorre entre homens e mulheres, Biela recorre às lembranças do acasalamento entre os animais da fazenda, sendo a primeira: “Um cavalo se empinou nas patas traseiras, relinchou brilhante como uma corneta tocada no alto do morro, que ecoasse por toda a terra.” (DOURADO,1972,p.71). O cavalo, tido como símbolo de virilidade por vários povos, é a imagem que mais impressiona Biela. Essa virilidade, porém, é mais acentuada pelo som estridente produzido pelo animal, reverberando imponente, causando a impressão de que se trata de um som que, do alto, ecoa por todo o planeta, havendo, portanto, a priorização do som em detrimento da imagem.

Segundo Solange Ribeiro de Oliveira, em *Literatura e Música* (2002), “também constituem objeto de estudo as técnicas de estruturação semelhantes a formas musicais como o encontro de contraponto e da forma sonata na poesia e na ficção”. (OLIVEIRA, 2001, p.44). Hélio Pólvora, conforme já apontamos no primeiro capítulo desta dissertação, compara *Uma vida em segredo* a uma sonata, na qual os “graves e agudos” se alternam ao emergir este ou aquele. Nesse sentido, podemos entender as contradições de Biela como notas opostas, conforme mencionado por Hélio Pólvora; e aos contrapontos apontados por Solange Oliveira, as contradições comportamentais da protagonista, ao verificarmos a ambiguidade de Biela em várias circunstâncias. Por exemplo, em relação ao seu pretendente, Biela experimentava “Um medo maior que todos os medos já sentidos”, enquanto, por outro lado, “Procurava conferir as sensações que agora a assanhavam” [...] “e o fogo que via nos olhos de Modesto” [...] (DOURADO, 1972, p.71 e 74 respectivamente). Em Biela medo e atração física se manifestam, em igual proporção, despertados pelo visitante que a assedia na casa dos primos.

Outra (entre várias) contradição que recai sobre o comportamento de Biela, é sua capacidade de dispensar de afeto a desprezo extremo, como ocorreu com Constância e, posteriormente, com os filhos desta, Alfeu e Mazília, sendo a última digna de seu profundo amor, enquanto por Alfeu - que a sufocava com perseguições e deboches – ela sentia raiva e desprezo. À mesa, ao ouvir de Conrado os métodos empregados pelo

Major Américo na educação de Alfeu, Biela pensava: “Aquilo de vara de marmelo era bom. Via Alfeu pulando como um cabrito. Pena não pudesse ver. Mesmo de longe se deliciava. Quem riu agora chora”. (DOURADO, 1972, p.54). “Prima Biela, porém, não ficou uma alma seca. Havia nela muito amor poupado. [...] Sucedeu então que encontrou Mazília” (DOURADO, p.56). Percebe-se nos trechos acima o antagonismo dos sentimentos de Biela, tida como uma moça muito boazinha por parte da população da cidade onde a história é ambientada, mas de quem o narrador não omite o lado vingativo, contradizendo àqueles que a julgavam superficialmente.

Em relação aos estados suscitados pela música, Caznok defende o seguinte argumento:

No campo da música instrumental, tanto a corrente descritiva quanto a teórica dos afetos pressupõe – por meio de referências, tais como a descrição explícita aos sons da natureza ou movimentações físicas, espirituais e emocionais – a visualização de paisagens, de cenas ou sinais que denunciam estados afetivos, tais como lágrimas, sobressaltos, reencontros, decadência física ou moral, solidão e júbilo, entre outros. (CAZOK, 2008, p. 24).

Biela encontra na música extraída do piano, por Mazília, aqueles que serão seus mais belos momentos na casa dos primos: “Invadia-a toda uma sensação redonda e harmoniosa. [...] Prima Biela se ungia de música, encharcava-se de luar, respirava o ar daquele mundo maravilhoso que as mãos de Mazília iam lhe revelando [...] Prima Biela parecia que chorava pela primeira vez” (DOURADO, 1972, p.58) O júbilo sentido por Biela é ressaltado nessas afirmações do narrador. Já Mazília, ao sentir “uma grande pena, uma vontade dolorida de rir, uma ternura infinita por prima Biela”, (DOURADO, 1972, p.58) é, inicialmente, afetada por uma compulsão física – vontade de rir –, mas também emocional – uma vontade pesarosa, devido à ingenuidade de Biela – e, posteriormente, afetiva, que a leva a reencontrar o carinho já sentido, demonstrado pela prima, no momento em que lhe ajeitou melhor o penteado, quando Biela quis mudá-lo.

Já adolescente, Mazília passa a tocar *harmonium* na igreja. Assim, Biela conhece um Deus diferente, em tudo diverso das imagens que fazia d’Ele até então. Uma delas equivalia a uma trovoadas com raios estalando nos morros, destruindo árvores e sacrificando o rebanho. “O trovão e os raios estão entre as mais temíveis forças da natureza. [...] O abismo entre homens e deuses é grande, e muitas vezes parecia que um

forte ruído era necessário para estabelecer uma ponte entre eles”. (SCHAFER, 2001, p. 48). A segunda referência a Deus, formulada por Biela, equivalia aos dias ruins, ao mau humor do pai balançando na rede do Fundão. Percebemos que o primeiro é onipotente, o Pai de tudo e de todos. O segundo é Juvêncio, pai somente da protagonista, o deus onipresente. Com a música do *harmonium* tocada por Mazília, na igreja, o ambiente místico acrescenta ainda mais beleza ao limitado mundo da protagonista que conhece o seu Deus. Assim, “ela limpava dos olhos a figura do pai [...] com a idéia imprecisa que só agora começava a descobrir Deus. Um Deus em tudo diferente, um Deus que falava mansinho com ela.” A música do *harmonium* revela, para Biela, um deus suave e bom: o seu Deus, audível, voz.

Todavia, as emoções encontradas por Biela na música, são muitas. Ainda na missa, o som do *harmonium*

deixava-a mergulhada numa doce tristeza, fazia lembrar as tardes na fazenda, quando o sol se escondia atrás do pasto e os passarinhos começavam a piar diferente, e surgia no céu a fumacinha azulada de alguma caieira na mata. Mesmo de manhã, ela via que era de tarde na penumbra da igreja. A música de Mazília falava-lhe então de uma cidade chamada céu. (DOURADO,1972,p.63-64).

Embora as lembranças da fazenda percorram toda a vida de Biela e se façam presentes em quase todas as páginas da novela em estudo, a passagem acima sintetiza com rara beleza e poesia a melancolia da protagonista que a tudo associa a Fazenda do Fundão. A música lembra as tardes, o fim do dia associado, simbolicamente, à morte. Essa associação é feita mesmo ainda sendo manhã que, inversa à tarde, simboliza o começo da vida.

Dessa forma, esse trecho configura-se como o sentimento de morte da protagonista, cuja vida ficara enterrada na Fazenda. Junto à doce tristeza da tarde, aparece a imagem do céu, no sentido de horizonte e, posteriormente, “uma cidade chamada céu”, desta vez associada, aos que creem, ao lugar paradisíaco, que nos é reservado após a morte. Observa-se, ainda, que o céu como lugar de repouso da alma é uma cidade, e não uma fazenda, o que parece contraditório. Entretanto, essa associação enfatiza ainda mais o fato de Biela admitir que “o fundão ficara para trás como um dia morto”, (DOURADO, 1972, p.35). Assim, a música sacra produz em Biela o júbilo de

conhecer um deus particular e, ao mesmo tempo, se reconhecer em sua solidão em relação ao meio no qual vive, imaginando uma cidade diferente, eterna.

Retomamos a teórica Solange Ribeiro de Oliveira, que observa:

A redundância prazerosa na música dificilmente o será na literatura. Para evitá-la, os poetas recorrem a artifícios próprios, como mantê-la ou variar a imagem usada, ou no caso de mantê-la, sugerir uma interpretação diferente a cada vez que a imagem reaparece. (OLIVEIRA, 2001, p.120.)

Fábio Lucas apontou, em 1964, a “redundância narrativa” da novela como um de seus pontos fracos, um dos motivos pelos quais *Uma vida em segredo* foi considerada, pela crítica jornalística, como obra inferior a *A Barca dos Homens*, escrita antes da novela em estudo. Em relação a esse fato, a resenha assinada por G.M diz tratar-se de uma pobreza narrativa, na qual predominam “fatos cumulativos”. Em *Uma vida em segredo*, essas redundâncias ou fatos cumulativos fazem parte, incontestavelmente, da narrativa da obra. Esse fato, no entanto, longe de ser um fator de empobrecimento, confere à novela a sua ideia principal: a monótona vida de sua personagem central. Para enumerar essas repetições, uma a uma, teríamos de repetir grande parte da novela. Portanto, apresentaremos aquelas que se fazem mais presentes, sob o aspecto audível: a cantiga da mãe, o pequeno riacho correndo e o som do monjolo, assim citadas, reunidas pela primeira vez:

E ouviu a cantiga mais bonita, mais feita das cores do céu. Uma sensação assim tão boa, mas tão diferente, só de noite na roça, o riachinho correndo, quando esticava o ouvido para ouvir o chuapá do monjolo: a água enchendo a canaleta do cocho, o silêncio, o ranger do cepo na tranqueta, o chuí da água, o barulho chocho da mão caindo no pilão quando se pilava arroz, mais duro quando se esfolava milho, e **tudo se repetia feito um choro monótono e sem fim**, o monjolo rangendo. (DOURADO, 1972, p.33-34). (grifos nossos)

Observamos que a repetição atribuída a essa passagem simboliza o que fora a vida da protagonista na fazenda, e o que será na casa dos primos, continuamente invariável. Mas ao compará-la com outras passagens onde aparecem juntos os três elementos já destacados anteriormente, o choro sem fim é uma premissa da dor sentida

longe da fazenda, das perdas que virão, da tristeza que acompanhará Biela por toda a sua vida.

A segunda lembrança ocorre após o momento em que Biela passa a conhecer as músicas de Mazília e relembrar a cantiga da mãe, mesmo sem saber cantá-la porque

o efeito das músicas dava o mesmo resultado na alma. E se punha outra vez a sonhar as longes paragens por onde seus olhos andaram, e ouvia outra vez o riachinho rolar dentro da noite, o monjolo pelando arroz. Via como Mazília se encorpava, tomava ares de moça, se embelezava. (DOURADO, 1972, p.62-63)

Nota-se que às lembranças do Fundão é incorporada a figura de Mazília, relacionada à lembrança materna, e, ao final, dos demais elementos que remetem à sua vida na fazenda. Nesse caso, a cantiga da mãe, do riacho e do monjolo foram minimizadas para que a importância do afeto por Mazília se sobressaísse. Outra consideração importante é o fato de que a fazenda ficara para trás e a vida de Mazília avançava, passava da infância à adolescência. Biela apenas assiste ao que se foi e ao que estava sendo, como um ser inerte.

Na terceira vez, os elementos são lembrados enquanto Biela se vestia de acordo com a vontade de Constância. Porém, nessa passagem, tais elementos são modificados ou acrescidos com pequenas alterações, mas que trazem novos significados: “**A água desviada do riacho corria numa canaleta** até cair do alto no cocho do monjolo, que **vergava rangente**, e ela cuidava ouvir a batida fofa ou dura no pilão” . (DOURADO, 1972, p.52) (grifos nossos). A explicitação da água correndo em um cano estreito corresponde à situação de Biela se comprimindo em um ambiente ao qual não se adaptava, dentro de roupas que a deixam desconfortável; e o monjolo, artefato de movimentos lentos e repetitivos, que vergava rangente, se assemelha a Biela se curvando de forma desconfortável diante do mundo que se lhe apresentava.

A quarta referência ocorre após a decisão de Biela voltar a usar as roupas antigas e realizar serviços domésticos, aos quais estava habituada. Às lembranças do fundão, ela acrescenta “a de manhãzinha o pasto molhado de orvalho, ao cheirinho de capim, à fumaça azulada da caieira no fim da tarde, aos passarinhos, **piando triscado na cerca, à neblina gostosa de relembrar**” (DOURADO, 1972, p.95-96). (grifos nossos.). Oposta às anteriores temos, nessa repetição, o acréscimo de outros elementos da fazenda,

devido à reaproximação sentida pela protagonista em face à mudança de comportamento, uma vez que triscar corresponde a roçar levemente. Biela se sentia levemente em seu antigo mundo.

A quinta repetição que traz nova leitura ocorre após o casamento e consequente mudança de Mazília da casa dos pais. Mazília era “Como o riachinho deslizando, o monjolo chorando, a mãe cantando na neblina a longínqua cantiga do canapé”. Desta vez, Mazília, a parte móvel e com vida, está em primeiro plano, deslizando para fora da vida de Biela, e o monjolo monótono chora sua partida. A lembrança da mãe, por ser a sua primeira, com o passar do tempo passa a ser o último afeto a ser lembrado, distante e disforme como neblina.

A sexta e última referência que faremos a esse tema ocorre com a presença de Vismundo na vida de Biela, que o tem como uma “pessoa” que jamais a deixara só: “Ela **recontaria** como era o riachinho correndo, o monjolo, a cantiga no canapé, o pio dos pássaros.” (DOURADO, 1972, p.131). (grifos nossos) encerrando dessa forma a importância dessas lembranças, já contadas para Vismundo, de uma forma sintética essem a afetividade consistente nas passagens anteriores, o que se depreende da forma verbal empregada – futuro do pretérito.

Ao iniciarmos esta análise, nos ativemos ao som, sob o aspecto de ruído. Inversamente a esse tema, concluiremos pelo silêncio. Para Schafer, o silêncio possui o aspecto positivo e negativo. O primeiro se refere a ambientes naturais, como os bosques com seus sons agradáveis, que acalmam o espírito.

O silêncio negativo é o silêncio total porque “o homem teme a ausência de som do mesmo modo que teme a ausência de vida.” (SCHAFER, 2001,p.354). Já acostumada às visitas em casa das comadres, Biela rejeita o quarto particular e prefere a enfermaria, onde encontrará algumas delas. “O que mais lhe pesava era a escuridão vazia daquele quarto, a solidão daquelas paredes brancas. As noites de insônia que doíam amargando a sua já enorme solidão.” (DOURADO, 1972, p.131). Percebemos mais um aspecto ambíguo na vida da protagonista, a escuridão nas paredes brancas. O desejo de, ao menos, ter com quem conversar, uma vez que ao acrescentar enorme à palavra solidão mencionada pouco antes, o narrador explicita que, mais do que estar só, Biela era definitivamente solitária.

Sobre a forma musical conhecida por sonata, Solange Oliveira afirma que entre as ideias desse gênero, “Muda-se [...], não o tema, mas seu ambiente, como ocorre na música, quando varia o compasso ou a orquestração, o leitor/ouvinte pode, assim, familiarizar-se com o tema básico, antes de chegar às variantes menos óbvias. (OLIVEIRA,2005 p. 122).

Relacionando a reflexão de Ribeiro ao aspecto melopoético da narrativa em estudo, podemos afirmar que esta leitura deixa espaço para outras tantas, assim como as leituras implícitas, a cargo de cada leitor.

3.2. Vidas simples: Biela e Felicité em diálogos (im)possíveis

Autran Dourado escreveu dezenas de romances e de contos ambientados na mítica cidade de Duas Pontes, interior de Minas Gerais. Quase toda a sua produção literária tem como cenário essa cidade. Suas personagens, com muita frequência, são retomadas em outros livros, constituindo uma espécie de comédia humana, à maneira de Balzac. No entanto, em seus livros ensaísticos, Autran Dourado afirma o quanto Gustave Flaubert influenciou na sua formação literária. Em sua biblioteca particular, no Rio de Janeiro, há mesmo uma edição francesa de *Trois Contes*, de Flaubert. Mas não há marcas de leitura nas páginas do conto *Un coeur simple*, nem anotações que poderiam ter servido à história de *Uma vida em segredo*.

Mesmo assim a crítica literária da época apontou semelhanças com a novela flaubertiana, como se Autran Dourado tivesse “plagiado” o autor francês. Esta última parte da dissertação pretende comparar as duas narrativas e analisar a construção das personagens Biela e Felicité, no sentido de apontar os diálogos (im)possíveis e a invenção literária que as distancia.

No texto de Flaubert, a primeira observação que o narrador nos apresenta é de que as burguesas de Pont-l'Évêque invejavam a sra. Aubain, patroa de Félicité, porque a criada cuidava da casa e da cozinha, costurava, lavava, passava, sabia arrear um cavalo, engordar as aves de criação e fazer manteiga. A segunda observação é sobre o quarto de Félicité, que ficava no segundo andar da casa, “com vistas para as campinas” (FLAUBERT, 2004, p. 16). Nos dois parágrafos seguintes, o narrador completa o perfil

dessa mulher simples, que era bastante higiênica e econômica. Fisicamente, ela é descrita com um rosto magro e voz aguda: “Aos vinte e cinco anos, davam-lhe quarenta [...] sempre silenciosa, o porte rijo e os gestos comedidos.” (FLAUBERT, 2004, p. 17).

As semelhanças com Biela avultam-se ao salientarmos essas descrições, já que a personagem autraniana vem da zona rural, da fazenda do Fundão, de onde nunca tira “as vistas para as campinas”, pois, em pensamento, era para o Fundão, para suas lembranças que ela “se voltava nos momentos de desespero”. (DOURADO, 1972, p.35)

A prima de Conrado também era mais jovem do que o seu físico demonstrava. Retomemos ainda as vestimentas de Félicité: “[...] trazia às costas um lenço de chita preso por um alfinete, uma touca escondendo-lhe os cabelos, meias cinzentas, uma saia vermelha e, por cima da camisa, um avental de babador, como as enfermeiras de hospital” (FLAUBERT, 2004, p.17).

Mas se Félicité é apresentada ao leitor, por inteiro, no início da narrativa, Biela vai se apresentando durante a narrativa, de quando chegou à cidade, ainda jovem, até a velhice:

Olharam desiludidos a figura miúda e socada [...] Parece mais, tem uma carinha meio velha, mas é 18 anos que ela tem.[...] Os vestidos muito compridos, quando já se usava vestido nas canelas, e a limpeza esmerada e por a conhecerem, bem que poderia confundir com uma dessas pobres de pedir[...] **Tudo nela varava anos.** (DOURADO, 1972, p. 26,40 e 106 (respectivamente). (Grifos nossos)

Nas informações acima, temos a primeira – do narrador – que remete ao porte físico da protagonista de *Uma vida em segredo*. Percebe-se que, em relação ao porte físico, o termo “socada” equivale a batido e remete à deselegância de Biela em oposição ao porte rijo de Félicité. Entretanto, a segunda informação, dada por Conrado à esposa Constança, explicita o envelhecimento precoce e a idade, os mesmos dados referentes à protagonista flaubertiana, que também contava dezoito anos quando chegou à casa da Senhora Aubain. A terceira e última informação traz novamente a voz do narrador e, por meio dela, é possível perceber, mais uma vez, a aproximação entre Biela e Félicité quanto à higiene pessoal, e a pressuposição de que a protagonista de *Uma vida em segredo* era tão econômica quanto Félicité, de *Um coração simples*, uma vez que aquilo que possuía atravessava anos, durava mais que o previsto.

O diálogo entre as duas narrativas torna-se possível ainda por alguns signos culturais que aproximam a França do Brasil. O narrador de *Um coração simples* nos informa que a Sra. Aubain recebia a visita do senhor Bourais, gestor de seus bens, o qual presenteou a família com um atlas com gravuras, para instruir as crianças: “Representavam diferentes cenas do mundo, antropófagos com plumas na cabeça, um macaco raptando uma moça, beduínos no deserto, uma baleia arpoada etc.” (FLAUBERT, 2004, p. 21). Essa referência poderia passar despercebida se não fosse a fascinação que Félicité demonstrará por um papagaio – que pode bem simbolizar o Brasil.

O imaginário europeu sobre o Novo Mundo estende-se pela narrativa como uma reflexão do autor, transferida para a personagem que, pela sua falta de conhecimento histórico e geográfico, não teria condições de fazê-la, como se depreende da sua preocupação com o sobrinho: “Da Inglaterra e da Bretanha todo mundo voltava; mas a América, as Colônias, as Ilhas, tudo isso se perdia numa região incerta, no outro lado do mundo” (FLAUBERT, 2004, p. 32). A América é vista com um lugar bárbaro, exótico, e Félicité imagina que o sobrinho pudesse ter sido comido por selvagens ou aprisionado na floresta por macacos – influenciada pelas gravuras que via no atlas das crianças Aubain.

A ideia de Félicité acerca das Colônias concretiza-se: o sobrinho morre durante a viagem. A ingênua criada se apega ao papagaio de propriedade dos vizinhos da patroa. “Fazia tempo que ele ocupava a imaginação de Félicité, pois vinha da América e essa palavra lhe lembrava Vítor”. (FLAUBERT, 2004, p.41). A referida ave passa às mãos de Félicité e, por algum tempo, atua como um intermediário entre o sobrinho e seu último porto.

Se o papagaio simboliza a América exótica para Flaubert, Dourado elege a França como o modelo de desenvolvimento a ser seguido, ao menos no interior de Minas Gerais, no início do século vinte. Constança, por meio dos vestidos que copia de revistas francesas e da manutenção do piano em casa, tocado com desenvoltura por sua filha mais velha é, portanto, a representação dessa influência: saliente-se que a Senhora Aubain também possuía um piano e, na falta de quem ensinasse à filha Virginie a tocá-lo, envia a menina a um colégio de freiras, para que seja instruída na música.

Vítor e Alfeu, sobrinho de Felicité e um dos filhos dos primos de Biela, respectivamente, desempenham papéis semelhantes para as duas protagonistas. O primeiro é o parente mais querido de Felicité e seu familiar mais próximo em relação ao convívio. Na fase adulta, antes de ser enviado à América, o jovem serve à navegação de cabotagem. Ao retornar dessas viagens à Pont-l'Évêque, Vítor sempre trazia pequenos presentes para a tia: “na primeira vez foi uma caixa revestida de conchas, na segunda, uma xícara de café; e na terceira, um boneco em pão de ervas”. (FLAUBERT, 2004, p.31). Os presentes de Vítor eram a forma que o jovem encontrava para demonstrar afeto pela tia. É possível que essa passagem se insira entre outras tantas que levou parte da crítica a comparar as duas obras, já que em *Uma vida em segredo*, a mesma circunstância ocorre entre Biela e Alfeu. Quando este voltava em férias escolares: “Trazia-lhe um mimo qualquer, [...] Lembrando-se dos pequenos presentes, ela se recompunha. Até que não era tão mau assim. (DOURADO, 1972, p.106). Percebe-se que Biela ainda guarda lembranças desagradáveis de Alfeu, de quando este era criança, porém seus presentes também são demonstrações de afeto para com a prima.

Também similar entre as obras são as situações de aproximação no relacionamento entre Felicité e a Senhora Aubain, e Biela e Constança. Trata-se da rápida intimidade entre essas mulheres. Em *Um coração simples*, ao visitarem o quarto de Virginie, a filha morta da Senhora Aubain, e reverem os pertences da jovem falecida, patroa e criada, sensíveis à falta da moça, se emocionam e então: “Os olhos das duas se fixaram, uma na outra, encheram-se de lágrimas; por fim a patroa abriu os braços; a criada lançou-se; e as duas se abraçaram, saciando sua dor em um beijo que as igualava”. (FLAUBERT, 2004, p.40).

Em *Uma vida em segredo*, inicialmente, Constança é para Biela uma princesa de contos de fadas, devido à sua beleza, alegria e elegância: “Nessas horas achava prima Constança bonita demais. Não mais uma linda princesa branca mas uma santa [...] E mergulhava toda numa névoa boa, neblina de sonho.” (DOURADO, 1972, p.39). Mas se para Biela Constança era modelo em todos os aspectos, inclusive nas virtudes, esse quadro sofre uma mudança, à medida que Biela percebe a indiferença da prima e sente que “Tudo se passou assim mudamente, sem que ela pudesse saber como se passou. [...] Via como de repente prima Constança não ligava mais para ela, não lhe dizia as coisas com carinho” (DOURADO, 1972, p.55).

Felicité também tem seu momento de indignação com a patroa, conforme podemos verificar na passagem abaixo, na qual a criada reclama a falta de notícias do sobrinho:

– Ah, Seu sobrinho!– E dando de ombros, a senhora Aubain retomou o vaivém, como quem diz “nem me lembrei disso...de qualquer modo pouco importa! [...] Felicité, apesar de crescida na rudeza, indignou-se com a Senhora, depois esqueceu. (FLAUBERT, 2004, p.33).

As semelhanças entre as passagens abordadas até aqui poderiam ser acrescidas de outras tantas, embora em menor escala de significância. Porém, passaremos à análise dos fatos mais destacados pela crítica: o casamento frustrado, o apego a animais – Felicité ao papagaio Lulu e Biela a Vismundo, o cão vira-latas – e o final das duas obras.

Sobre o primeiro aspecto, lembremos que Felicité se apaixona por Théodore, que a abandona para se casar com uma mulher mais velha e muito rica. Diante disso a criada reage desesperadamente:

Foi uma dor desenfreada. Ela se atirou no chão, gritou, chamou pelo bom Deus e gemeu sozinha, até o raiar do sol. Depois retornou à granja, anunciou sua intenção de partir: e, ao fim do mês, tendo recebido as contas, embrulhou num lenço toda sua pouca bagagem e rumou para Pont'Îévêc. (FLAUBERT, 2004, p.19).

Diferentemente, em *Uma vida em segredo* é a insistência de Constança para que Biela se case que faz com que a protagonista acabe por aceitar. Modesto, o pretendente, age como um noivo interessado, não pela noiva, mas pela fortuna que a mesma possuía. No entanto, após comprometer-se com a protagonista, ele, que não era dado ao trabalho, passa a ajudar o pai na fazenda de sua família até o dia em que sai em viagem para a compra de gado e “Daí a uns meses o capataz e os homens voltavam. Quando os três chegaram sozinhos, a notícia correu logo: Modesto deixara algum dinheiro com os homens e se mandara para um sertão muito longe.” (DOURADO, 1972, p.84).

Embora ocorra sob circunstâncias diferentes, esse acontecimento é muito semelhante nas duas narrativas, principalmente observando o fato de que Théodore e Modesto possuem as mesmas características: o interesse econômico e o caráter questionável.

Ao final das obras, ambas as protagonistas morrem. O mal de Felicité é a pneumonia, enquanto de Biela o leitor sabe apenas que ela faria uma cirurgia. Mas a tosse contínua e a debilidade física de Biela, nas últimas páginas, também indicam sintomas de pneumonia. Abaixo, transcrevemos um trecho dos últimos momentos de Felicité:

Um vapor de ar azul subiu pelo quarto de Felicité. Ela avançou as narinas, aspirando-o com sensualidade mística; depois fechou as pálpebras. Seus lábios sorriram [...] e, quando exalou o último suspiro, ela acreditou ver nos céus entreabertos um papagaio gigantesco, planando acima de sua cabeça. (FLAUBERT, 2005, p.53).

Agora, vejamos o trecho com o qual é encerrada a trajetória de Biela:

Sentiu vagamente que lhe passavam qualquer coisa nos lábios. [...] e um cheiro forte de mato pisado [...] Viu não mais com os olhos, esses estavam para ela fechados [...] Começou a ouvir uma música de harmonium, um latido alegre de cachorro. E num rápido instante, passaram por ela Mazília toda vestida de branco no seu vestido de noiva, a mãe sem rosto cantando a sua cantiga. O último a se fundir no azul foi Vismundo, que ainda perseguia os derradeiros pássaros do céu (DOURADO, 1972, p.133).

Em termos de circunstâncias narrativas, o final das obras é o que torna ainda mais próxima *Uma vida em segredo* de *Um Coração Simples*. Os parágrafos finais deixam impresso o misticismo de Biela por meio da música do *harmonium*, que a levou a sentir a presença divina e o vapor azul coroando a religiosidade excessiva de Felicité. Biela também sente cheiro de mato. Felicité vê um pássaro gigante no céu, enquanto em Biela fica implícito, para o leitor, que Vismundo flutuava, uma vez que perseguia os pássaros do céu. Além desses elementos há, ainda, a presença de várias palavras repetidas nas respectivas narrativas tais como, azul, céu e lábios, assim como termos equivalentes e implícitos, sendo nesse caso, olhos fechados, aromas, alegria e morte.

A presença dos animais de estimação de Felicité e Biela é, incontestavelmente, o que traz essas evidências à tona, por aparecerem em situações superficiais idênticas: quando as protagonistas já estão de olhos fechados para a vida, Lulu e Vismundo ocupam o espaço celeste e encerram as obras. Sob o ponto de vista linguístico, esses finais se realizam de forma idêntica, antecedidos por apenas uma sentença gramatical.

Conforme pode ser observado, as semelhanças entre as obras são dignas de atenção, ao ponto de Wilson Martins observar:

O grande elogio e a mais séria reserva que se poderia fazer à novela do Sr. Autran Dourado é que ela nos pareceria bem mais interessante se Flaubert não houvesse escrito “Un Coeur Simple” [...] não pretendo insinuar que ele tenha “plagiado” Flaubert, nem mesmo que o haja conscientemente imitado. (MARTINS, 1965, s/p).

Mas o fato é que essas afirmações são por demais contraditórias. Afinal de contas, a primeira confere total descrédito à obra autraniana e, ao dizer que não afirma se tratar de plágio, esse crítico reforça, ainda mais, sua desconfiança em relação à semelhança entre as referidas obras. Martins afirma que essa desconfiança povoa apenas a cabeça dos críticos e que “a novela do Sr. Autran Dourado **responderia** com perfeição à ideia que nós fazemos de uma excelente criação literária” (MARTINS, 1965, s/p). (grifo nosso). O verbo em destaque, no pretérito imperfeito, deixa evidente que as palavras de Martins foram escolhidas de modo a não sofrer um processo por parte de Dourado, pois seu tom é de acusação de plágio, porém feita de forma irônica. A crítica é encerrada com a transcrição do último parágrafo da novela, aquele que identificamos como o mais semelhante entre as obras, sob a alegação de se tratar de um grande exemplo de criação literária por parte de Dourado.

Mas o que é plágio? Podemos afirmar que *Uma vida em segredo* é um plágio de *Um coração simples*? Em *Ladrões de Palavras*, 1990, Michel Schneider faz uma vasta reflexão sobre o tema, mas não apresenta nenhuma resposta conclusiva. A dificuldade em definir um sinônimo é tamanha que Schneider recorre a outros teóricos que também se pergunta: “O que é o plágio e quais os caracteres que o distinguem da contrafação? É o que ninguém saberia dizer: é impossível fixar um limite preciso onde acaba a contrafação sujeita à punição, onde começa o plágio tolerado”. (POUILLET *apud* SCHNEIDER, 1990, p. 48).

A citação desse outro teórico, como se vê, não atende à necessidade de uma definição para a questão, uma vez que Pouillet se apresenta igualmente indeciso e mesmo duvida que alguém possa responder à dúvida. Diante da falta de uma definição para o plágio, passemos a outras concepções que justifiquem a semelhança entre obras de todos os tempos.

Leyla Perrone-Moisés, em *Texto, crítica e escritura*, defende que:

O inter- relacionamento de discursos de diferentes épocas ou diferentes áreas linguísticas não é novo, podemos mesmo dizer que ele caracteriza desde sempre a atividade poética. Em todos os tempos, o texto literário surgiu relacionado com outros textos anteriores ou contemporâneos, **a literatura sempre nasceu da e na literatura.** (PERRONE-MOISÉS, 2005, p.62) (Grifos nossos).

Assim, podemos afirmar que Dourado não plagiou Flaubert e ousamos ir além: uma vez que não há marcas de leitura no exemplar da edição francesa de *Um coração simples*, o mais é provável é que Dourado tenha sofrido o processo de criptonésia, esquecimento inconsciente das fontes ou influência involuntária.

Apesar da quantidade de fatos semelhantes à narrativa de Flaubert, a invenção literária de *Uma vida em segredo* possui elementos que a tornam singular. Iniciemos pelo cenário: a novela se passa em um ambiente de prosperidade econômica. A própria Biela possuía uma grande fortuna, porém a ignorava, apenas vivia entre a terna lembrança da mãe que “cantava branquinha a cantiga que a embalava” (DOURADO, 1972 p.36), e a sombra temerosa do pai, sentida de vários modos:

[...] a figura de primo Conrado lhe metia medo, ele tinha os mesmos silêncios, uns traços do pai, às vezes).[...] Pensava é em que havia de estar pensando o pai afundado na rede, vendo aquelas mudanças todas.[...] O ódio nela não era muito de durar, não tinha a alma do pai [...]Dinheiro de meu pai é muito bem guardado na mão do primo. [...] Pai só pensa que vim no mundo pra cuidar dele. ((DOURADO , 1972 p. 34,43,65, 67,75).

A presença dos pais é muito forte na vida de Biela, e perpassa toda a novela. No caso de Juvêncio Fernandes – o pai atemorizante da protagonista – é ainda mais patente essa presença, se observarmos que Biela se refere a ele mesmo depois de morto, como se vivo ainda estivesse.

Rute Silviano Brandão (1984) aponta como uma das diferenças entre Biela e Felicité o fato de a protagonista de *Uma vida em segredo* ser grotesca, enquanto Felicité não o é. Podemos afirmar que Biela chega a ser zoomorfizada conforme as passagens abaixo:

Miúda, o corpo inclinado para diante, a cabeça se afundava nos ombros e se erguia, **como um ganso**, no galeio de andar. [...] Meu Deus, **que bicho** primo Juvêncio criou! Isso não é gente, pensou Constança pela primeira vez, sem caridade. [...] Biela estendeu-lhe a mão e **grunhiu** qualquer coisa que poderia ser benção. [...] limitava a sacudir a cabeça que nem **madrinha** sacode o cinorro chamando a tropa.[...] pisava na ponta dos pés **prestes a levantar vôo**.[...]. Mijando em pé **feito mula**, gritou Alfeu, sentado no muro. (DOURADO, 1972,p.,44,46,47e 54, respectivamente)(Grifos nossos).

Essas características, todavia, não foram lançadas no papel aleatoriamente. Biela foi delineada para representar um ser estritamente rural, uma mulher que nasceu e se moldou de acordo com o único meio que lhe foi permitido, da infância à fase adulta: o mundo da Fazenda do Fundão, sem nenhum contato com o chamado “mundo civilizado”.

Outro fato que difere as obras em estudo, e que foi amplamente discutido na primeira parte deste capítulo, é a predominância da musicalidade em *Uma vida em segredo*, a sensibilidade e a beleza poética com as quais esse recurso impregnou a novela. Isto, aliado às diferentes modulações de pontos de vista, fez dessa pequena narrativa de Autran Dourado uma canastra que guarda objetos semelhantes aos do conto flaubertiano, porém bem mais valiosos.

Em *Um coração simples*, não é mencionada uma vez sequer, qualquer ligação de Felicité com seu passado, incluindo pais e irmãs. O encontro com uma delas, a mãe de Vítor, ocorre durante uma viagem com a patroa. Felicité, portanto, não tem raízes. Sua única meta é servir à senhora Aubain – a ponto de por em risco a própria vida para salvar a família da patroa, dedicar-se maternalmente aos filhos desta, desejar morrer em seu lugar, sentir-se feliz quando a morte chega pela mesma doença que ceifou a vida da Senhora – e a Deus. Um Deus vingativo que se manifesta em tudo, inclusive no papagaio empalhado ao qual ela, “Envolvendo-o com o olhar de angústia, implorava ao espírito santo, e contraiu o hábito idólatra de fazer as orações ajoelhada diante do papagaio.” (FLAUBERT, 2004, p.49).

No conto em questão, a modulação narrativa é uma só, o que a torna fria a ponto de não despertar emoções, mesmo diante das cenas mais dramáticas. Além disso, convém destacar, ainda, que, seja pela presença onipotente dos rituais católicos, seja pela surdez de Felicité, diferentemente da musicalidade de *Uma vida em Segredo*, em

Um coração simples, predomina a visualidade dos retratos, quadros e imagens palpáveis ou imaginárias, como podemos verificar abaixo:

Os dois painéis em relevo desapareciam sob desenhos em bico de pena, paisagens em guache e gravuras de Audran, lembranças de um tempo melhor e um luxo esvaído. [...] num vitral de absíde, o Espírito Santo dominava a virgem; num outro aparecia de joelhos diante do Menino Jesus, e atrás do tabernáculo, uma imagem talhada em madeira representava São Miguel matando o dragão. [...] Ela acreditou ver o paraíso, o dilúvio, a torre de babel, cidades em chamas, povos que morriam, ídolos derrubados; e guardou dessa visão deslumbrante o respeito pelo Altíssimo e o temor de sua cólera. (FLAUBERT, 2005, p.16 e27 respectivamente).

Não bastassem tantas referências visuais, a morte de Felicité ocorre durante uma procissão de *Corpus Christi*, e a cena é descrita com riqueza de detalhes visuais. Percebemos que na descrição dessa cena, até mesmo o vapor que, em princípio, não possui cor, se apresenta em azul.

A ambientação do conto de Flaubert também se opõe à novela de Dourado. Em *Um coração simples* há quase um culto à decadência, tanto do ponto de vista material quanto sob o aspecto moral. As cenas que envolvem as propriedades da Senhora Aubain apresentam imóveis arruinados pelo tempo e pela falta de manutenção. As personagens possuem degradação moral de toda natureza: vícios, extorsão, filho ilegítimo, maus-tratos a crianças, desvio de dinheiro alheio, suicídio e mentiras. A própria Felicité mente para obter a posse de Lulu sob o argumento de que “A Sra. Aubain gostaria tanto de tê-lo!”. (FLAUBERT, 2004, p.41).

Portanto, *Uma vida em segredo* difere de *Um coração simples* por vários motivos. Biela não usufruiu da vida o quanto poderia ter feito; Felicité era tão simples que não se permitia sequer o direito de sentir-se explorada pela patroa, de se ressentir pela sua avareza e arrogância. Felicité possuía a suprema felicidade daqueles que só são capazes de ter bons sentimentos, sob qualquer circunstância; Biela é humana, reconhece suas perdas e se dedica apenas aos que lhe dão afeto e que não a excluem da sociedade na qual foi inserida. Lulu, em vida, representa para Felicité um elo entre ela e o sobrinho morto. Depois de morto, torna-se um objeto de adoração; Vismundo é, para Biela, o ser vivo que a leva a conhecer o afeto verdadeiro, a ligação entre ela e o Fundão.

De tudo que foi dito até aqui, constata-se que a semelhança entre os dois textos é apenas narrativa, porque à medida que aprofundamos a leitura, percebemos diferenças sutis, porquanto significativas. Sendo assim, ao contrário do que escreveu Wilson Martins, o mérito de Autran Dourado não foi diminuído pela absorção de *Um coração simples*.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Neste trabalho, desenvolvemos uma análise da novela *Uma Vida em Segredo*, de Autran Dourado, com o intuito de fazer um levantamento da crítica sobre a obra, confrontando as diferentes opiniões, bem como analisar algumas questões ligadas à provável gênese da obra, tomando como fonte declarações do autor e apontamentos da crítica, e, por fim, apontar alguns elementos responsáveis pela poeticidade presente na escrita autraniana. Para isto, contamos com a valiosa colaboração de Inês Dourado, filha do escritor Autran Dourado que, gentilmente, nos forneceu a crítica jornalística recolhida pelo escritor, por ocasião das sucessivas edições da obra, nas décadas de 1960 e 1970. Este material nos permitiu a escrita do primeiro capítulo, no qual foi observada a variedade de opiniões e intenções, veladas ou explícitas, em parte do material utilizado. A tônica das resenhas estudadas recaiu, sobretudo, sobre a semelhança entre *Uma vida em segredo* e o conto *Um coração simples*, de Gustave Flaubert, mas também sobre a poeticidade e as lembranças sonoras da protagonista. Em menor número, encontramos referências à gênese da novela.

A primeira resenha elaborada em 1964, ano de estreia da novela, assinada por Assis Brasil, apresentou opinião favorável e destacou o coloquialismo da linguagem, com inovações estilísticas e gramaticais. Brasil traçou o perfil da novela entusiasticamente, arriscando um futuro promissor para Autran Dourado, quando o equipara a Guimarães Rosa. Percebemos que a poética da novela também foi destacada nas críticas iniciais. Sobre este aspecto, retomamos Becherucci (1964), que definiu a obra como “quase uma elegia”.

Em outras resenhas, observamos a recorrente menção a *A barca dos homens* (1961), que serviu a vários críticos como ponto de partida para a análise de *Uma vida em segredo*, no sentido de comparar esta obra àquela. Nesse sentido, os autores foram unânimes em destacar a inferioridade da novela que estudamos em relação à obra de 1961. Foi detectada, também, a repetição de resenhas com praticamente o mesmo conteúdo, na medida em que as mesmas se sucederam. Em meio a essa sucessão de opiniões repetitivas e nem sempre positivas, encontramos em Alexandre Barbosa uma resenha inédita, na qual ele questiona a própria autoridade do crítico bem como a definição do bom leitor.

Para Cláudia Nina, em *Literatura nos Jornais- A crítica jornalística das resenhas aos rodapés*, (2007)“o grande desafio da crítica literária praticada na imprensa, é então o de conciliar uma reflexão profunda sobre o tema, com objetividade e clareza”[...] (NINA,2007,p.53). Contrariando a afirmação dessa teórica, não foi o que pudemos verificar no decorrer deste trabalho, no que diz respeito ao comportamento de alguns jornalistas. O ensaísta que assina como G.M, por exemplo, aparentemente escreveu sem nenhuma análise da obra, mas sim com a intenção de se opor a Assis Brasil.

Essa possibilidade é reforçada pelo fato de que, em nossas buscas virtuais, Genaro Mucciolo, assim identificado por Dourado para as iniciais acima mencionadas, não foi encontrado no Brasil como pessoa reconhecida em qualquer meio profissional, ao contrário dos demais resenhistas, mesmo aqueles que não permaneceram na mídia. Esse fato leva-nos a pressupor a possibilidade de venda ou ocupação esporádica do espaço jornalístico, por cronistas amadores, prática comum nos órgãos de imprensa. Esse mesmo fato também pode ser relacionado à resenha *Um Livro mediúnico*, publicada em *O Globo* sem assinatura e destituída de qualquer conteúdo relacionado ao enredo da obra.

Também chamaram-nos a atenção resenhas que, ao mesmo tempo em que fazem duras críticas à obra, são, incoerentemente, finalizadas por um elogio. Neste caso, o exemplo mais contundente foi o de Alcântara Silveira em *Coleguismo e mineirismo*, em que, após denegrir a imagem do povo mineiro, louva o talento de Autran Dourado. Neste caso, e em outros semelhantes, o que deixa transparecer é que os resenhistas, por questões editoriais, sentiam-se no dever de fazer elogios à obra, porém, antes de fazê-lo, expunham suas opiniões particulares, criando, assim, um texto contraditório.

Foi possível, ainda, verificarmos a influência que a crítica jornalística pode exercer sobre o escritor. Fábio Lucas propôs uma revisão da obra, apontando tratar-se de narrativa à moda antiga, com termos clichês tais como “muitos anos se passaram”, e que já não aparecem mais nas edições posteriores, o que indica que a sugestão fora aceita.

A partir da década de 1970, as novidades recaíram sobre a gênese da novela, publicada em *Uma Poética de Romance: Matéria de Carpintaria* (1976), e a persistência em comparar a obra de Dourado ao conto de Flaubert, embora com recortes

específicos. Contamos, também, com um ensaios de Léa Selma Amaral (1979) e outro de Ivany Lessa (1979) nos quais pudemos observar a maior profundidade e comprometimento da análise acadêmica em relação às resenhas do espaço jornalístico.

Portanto em relação ao estudo da produção crítica, verificamos, assim como para Umberto Eco, que "Um texto representa uma cadeia de artifícios que deve ser atualizado pelo destinatário" (ECO, 2004, p.35). Críticas de rodapé, ensaios ou trabalhos acadêmicos possuem diferentes perspectivas de análise, os quais são atualizados por seus autores de acordo com as possibilidades que o espaço, o tempo, a condição de trabalho e, naturalmente, a sensibilidade de cada um proporcionam.

O segundo capítulo foi dividido em três partes. Na primeira e segunda partes - em que desenvolvemos uma reflexão sobre a presença das canastras na obra autraniana e as declarações do escritor sobre as lembranças desse objeto na sua infância, em especial daquele de propriedade de seu bisavô materno - é possível estabelecer vários aspectos autobiográficos com passagens da novela por nós estudada, dentre os quais se destacam a própria presença da canastra, e a construção física e psicológica de Biela, que corresponderia, a primeira à avó, e a segunda a uma prima do autor.

No final desse capítulo, ao fazermos uma análise das singularidades de Biela e da simplicidade poética da protagonista de *Uma vida em segredo*, percebemos a vasta presença de elementos sonoros no texto, além daqueles já mencionados em algumas resenhas jornalísticas. Daí a opção por analisar mais detalhadamente tais elementos.

O terceiro capítulo, assim, foi dedicado ao estudo da melopoética que envolve a novela, mais especificamente a vida de Biela, contrapondo-se com sua existência silenciosa. Esta discussão envolveu também a figura de Mazília, a filha mais velha dos donos da casa em que mora a protagonista autraniana, e que, através das músicas tocadas no piano da casa e pelo *harmonium*, na igreja, concede a Biela um mundo novo, sob o aspecto musical, e pelas emoções por ele despertadas.

Por fim, estabelecemos um paralelo entre Biela e Felicité, a personagem flaubertiana que foi mencionada pela crítica, inclusive sob a acusação velada de plágio. Sobre este aspecto, verificamos que, apesar da grande quantidade de situações semelhantes, as circunstâncias em que as mesmas ocorreram são completamente adversas. Felicité é uma criada e não tem raízes; Biela é rica e tem um parente como tutor, o que indica que ela está inserida no contexto social mineiro do início do século,

pelo qual a mulher órfã e solteira conta com um familiar, preferencialmente do sexo masculino, para cuidar dela e de seus bens. E essa diferença social entre Biela e Felicité acaba por promover diferenças aos fatos aparentemente semelhantes que as unem.

Felicité é religiosa ao extremo de venerar um papagaio empalhado como um objeto sacro, enquanto Biela e “Suas relações com Deus se limitavam às missas que assistia, se Mazília tocava no coro” (DOURADO, 1972, p.111). Biela é música; Felicité é imagem. As marcas estilísticas do autor tornaram *Uma vida em segredo* uma obra particularmente bela, pela variação de pontos de vista que levam o leitor ao riso e à tristeza, especialmente pela beleza poética e melopoética; *Um Coração Simples* apresenta a linguagem seca do realismo porque em Flaubert assistimos à sucessão de acontecimentos que não despertam sentimento diante da vida sofrida de Felicité. Dourado é a emoção de quem narra uma vida canastra, fechada, porém, sensível.

Schneider finaliza um dos capítulos de *Ladrões de Palavras*, com a seguinte reflexão: “Não poderia dizer certamente que o livro que eu escrevo é meu ou que seja eu: somente que é de mim. Não sou seu autor, eu me acho seu autor, e não tenho outra prova além da longa insônia que nos apega um ao outro”. (SCHNEIDER, 1990, p.79). *Uma Vida em Segredo*, de acordo com Dourado, foi precedida, literalmente, de insônia e sonho. Verdade ou não, o fato é que essa obra é dele, de sua infância, de sua canastra e de sua sensibilidade.

BIBLIOGRAFIA

Bibliografia do autor

DOURADO, Autran. Entrevista. *Folha de S. Paulo*, São Paulo, 1979.

_____. *Uma vida em segredo*. São Paulo: Tecnoprint, ed. 7, 1973.

_____. *Uma poética de Romance: Matéria de Carpintaria*. São Paulo-Rio de Janeiro: Difel / Difusão Editorial S.A., 1976.

_____. Teia. In *Novelas de Aprendizado*, Rio de Janeiro: Rocco, 2005.

_____. *Ópera dos mortos*. Rio de Janeiro: Rocco, 1999.

Bibliografia geral

ARFUCH, Leonor. *O Espaço Autobiográfico*. (Trad. Paloma Vidal) Rio de Janeiro: EDUERJ: ed. 1, 2010

BARBOSA, João Alexandre. As redes da criação. *O Estado de S. Paulo*. São Paulo, 10 de julho de 1965.

BECHERUCCI, Bruna. Quase uma elegia. *O Estado de S. Paulo*. São Paulo: 2 de outubro de 1964.

BERGSON, Henri. *Matéria e Memória: Ensaio sobre a relação do Corpo com o espírito* (Tradução Paulo Neves). 2 ed. São Paulo: Martins Fontes, 1999.

BRASIL, Assis. Uma obra prima da novela. *Revista Leitura nº 21*, v. 8. Rio de Janeiro, 1964.

BRANDÃO, Rute Silviano. Biela- repetição e recusa da linguagem social. *Suplemento Literário de Minas Gerais*. Belo Horizonte, 20 de março de 1976.

BRANDÃO, Rute Silviano. O Trabalho da Escritura: Leitura Como Negação da Morte. *Suplemento Literário de Minas Gerais*. Belo Horizonte, 10 de março de 1984.

BURNETT, Lago. A Solidão dos Simples. *Jornal do Brasil*. São Paulo, 14 de julho de 1965.

CANDIDO, Antonio *et al.* *A Personagem de Ficção*. 12 ed. São Paulo: Perspectiva, 2011

CASTRO, Afonso de . *Entre o Vale e a Imagem*. Campo Grande: UCDB, 2000

COUTINHO, Eduardo F., BLOCK, Lisa de Bechar e RODRIGUES, Sara Viola -. *Elogio da Lucidez: a comparação Literária em âmbito universal: textos em homenagem a Tânia Franco Carvalhal*. Porto Alegre: Evangraf, 2004

CUNHA, Maria Consuelo. *Arcas, Baús, canastras e...literatura*: texto digitalizado. 2004

CUNHA, Fausto. Autran Dourado, criar uma personagem. *Jornal do Brasil*. São Paulo, 1973.

D.D. Prima Biela, a dos simples. *Correio da Manhã*. Rio de Janeiro, 16 de janeiro de 1965.

DICIONARIO DE MÚSICA GROVE: Edição concisa (trad. Eduardo Francisco Alves). Rio de Janeiro: Zahar, 1994.

FLAUBERT, Gustave. *Três contos* (trad. Milton Hatoun e Samuel Titan Jr.).São Paulo: Cosac Naify, 2004.

http://www.ufpa.br/projetogepem/index.php?option=com_content&view=article&id=7&Itemid=7 acesso em 09.04.2014

GONÇALVES, Lurdes. Autran Dourado e suas imaginações pecaminosas. *Suplemento Literário de Minas Gerais*. Belo Horizonte, 20 de junho de 1981.

G.M. Uma vida em segredo. *Cadernos Brasileiros* nº 25. Rio de Janeiro, outubro de 1964.

Jornal do Comércio, Rio de Janeiro, 10 de setembro de 1964.

LE GOFF, Jacques. *História e Memória*. 5 ed. (Trad. Irene Ferreira. Bernardo Leitão e Suzana Ferreira Borges). São Paulo: UNICAMP, 1999.

LEJEUNE, Phillippe. *O Pacto Autobiográfico*. Belo Horizonte: UFMG, 2008.

LIMA, Susana Moreira de. *O Outono da Vida*: trajetórias do envelhecimento feminino em narrativas contemporâneas. Brasília: UNB, 2008.

LINHARES, Temístocles. Em Torno de Uma Novela. *O Estado de S. Paulo*. São Paulo, 6 de março de 1965.

LORENZ, Günter. Autran Dourado e o sofrimento na renúncia. *Suplemento Literário de Minas Gerais*, Belo Horizonte, 06 de junho de 1987,

LYRA, Maria Terezinha A. Dimensão tempo-espaco numa abordagem intertextual. *Suplemento Literário de Minas Gerais*. Belo Horizonte, 11 de março de 1978.

LOPES, Álvaro Augusto. À Margem dos Livros. *A Tribuna*. Santos/SP: 20 de setembro de 1964.

LUCAS, Fábio. Uma Novela. *Correio da Manhã*. Rio de Janeiro, 21 de novembro de 1964

MAGNANI, Sérgio. *Expressão e comunicação na linguagem da música*. Belo Horizonte: UFMG, 1989.

MARTINS, Wilson. *O Estado de S. Paulo*. São Paulo, 3 de abril de 1965.

MIRANDA, Wander Melo. *Corpos Escritos*. São Paulo: Editora de Universidade de São Paulo; EDUSP, 1992.

MORAES, Eneida de. Disponível em:

http://www.lettras.ufmg.br/poslit/08_publicacoes_pgs/Em-tese-2004-pdfs/11-Eunice-Ferreira-Santos.pdf. acesso em 09.04.2014

OLIVEIRA, Ivany Lessa de. Biela: *Uma Leitura Divergente*. Rio de Janeiro: Tempo Brasileiro, 1979.

OLIVEIRA, Solange Ribeiro de. *Literatura e Música*. São Paulo: Perspectiva. 2002

PINTO, José Alcides. *Diário de Notícias*. Rio de Janeiro, 9 de janeiro de 1966.

PÓLVORA, Hélio, Literatura, 1964. *Jornal do Brasil*. São Paulo, 3.04.1974.

_____. A Prima Biela (II), *Jornal do Brasil*. São Paulo, 10.04.1974.

PÓLVORA, Hélio. A Prima Biela (III), *Jornal do Brasil*. São Paulo, 23.04.1974.

PÓLVORA, Hélio. A Prima Biela (IV), *Jornal do Brasil*. São Paulo, 29.04.1974.

RICOEUR, Paul. *A memória, a história e o esquecimento*. (Trad. Alan François). São Paulo: UNICAMP, 2007

SCHNEIDER, Michael. *Ladrões de palavras*. (Trad. Luiz Fernando). São Paulo: editora da Unicamp, 1990.

SCOTTI, Sérgio. *Communication présentée au IIIe colloque international psychanalyse et écriture*, Université Paris, 13,26-27 novembre, 2010.

Disponível em: <http://flaubert.univ-rouen.fr/article.php?id=17>. Acesso em 08.02.2013.

SCHOENBERG, Arnold. *Fundamentos da composição musical*. 3 ed. (Trad. Eduardo Seincman). São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 2012.

SENRA, Angela. *Baús de couro, baús de Ouro: Minas de Autran Dourado*. Tese de doutorado. São Paulo: Universidade de São Paulo, 1994.

SILVEIRA, Alcântara. Coleguismo e mineirismo. *O Estado de S. Paulo*. São Paulo, 31 de julho de 1965.

ZAPPONE, Mírian Hisae Yaegashi. Estética da Recepção. In: LIMA, Luiz Costa (org.) *A literatura e o leitor: Textos da Estética da Recepção*. São Paulo: Paz e Terra, 2002.