



OS ESPAÇOS TRANSITÁVEIS E DE MEMÓRIA DE BIELA EM UMA VIDA EM SEGREDO



BIELA'S TRANSITABLE AND MEMORY SPACES IN A HIDDEN LIFE

Daniela De AZEVEDO
Universidade Estadual de Montes Claros, Brasil

[RESUMO](#) | [INDEXAÇÃO](#) | [TEXTO](#) | [REFERÊNCIAS](#) | [CITAR ESTE ARTIGO](#) | [O AUTOR](#)
RECEBIDO EM 30/06/2019 • APROVADO EM 27/11/2019

Resumo

Autran Dourado é conhecido pelo caráter introspectivo e regionalista de suas narrativas e pela forma singular como retrata o interior de Minas Gerais, espaço utilizado como pano de fundo para analisar os conflitos psicológicos das suas personagens em relação à morte, à solidão, à incompreensão do outro, à loucura, dentre outros temas. Nesse sentido, este artigo tem como objetivo analisar o perfil psicológico de prima Biela, personagem principal de *Uma vida em segredo* (1964), através dos espaços físicos e de memória por ela habitados, e a forma como esses espaços transformam a sua personalidade ao longo da narrativa. Primeiro, Biela se move fisicamente da Fazenda do Fundão – espaço rural – para a cidade – espaço urbano. Porém, por ser incompreendida e por não se adaptar aos moldes de comportamento social e cultural impostos pela sociedade urbana do início do século XX, ela se transporta para o espaço rural através de suas memórias. Para que a existência de Biela tenha significado tanto para ela como para o leitor, Dourado faz uso da técnica do fluxo de consciência, dando voz a Biela através de seus pensamentos que, de certa forma, se transformam em suas ações, ora de submissão, ora de resistência. As considerações teóricas de Gaston Bachelard (1993) e Yi-Fu Tuan (1983), sobre espaço literário e espaço geográfico, e os estudos de Robert Humphrey (1976), sobre

Abstract

Autran Dourado is known by his introspective and regionalist narrative style, and by the unique form he depicts the interior of Minas Gerais, which is the space used as scenario to analyze the psychological conflicts of his characters concerning death, loneliness, incomprehension of the others, madness, among other themes. Thus, this paper aims to analyze the psychological profile of prima Biela, main character of *Uma vida em segredo* (1964), through the physical and memory spaces she inhabits, and the way these spaces transform her personality throughout the narrative. Physically, Biela first moves from Fazenda do Fundão – rural space – to the city – urban space. However, as she is not understood and does not adapt to the social and cultural models imposed by the urban society of the beginning of the 20th century, she moves back to the rural space through her memories. In order to give meaning to Biela's existence, Dourado uses the stream of consciousness style, giving voice to Biela through her thoughts which, somehow, become her actions, sometimes of submission, sometimes of resistance. The theories of Gaston Bachelard (1993) and Yi-Fu Tuan (1983) about geographic and literary spaces, and Robert Humphrey's (1976) studies of stream of consciousness are the theoretical support for this brief analysis of how the spaces play an important role in Autran Dourado's novels.

Entradas para indexação

PALAVRAS-CHAVE: Espaço. Memória. Topoanálise. Fluxo de consciência. Biela.

KEYWORDS: Space. Memory. Topoanalysis. Stream of consciousness. Biela.

Texto integral

Os espaços e sua representação em *Uma vida em segredo*

Sabemos que a literatura sempre manteve um elo profícuo com as paisagens e com os espaços como tema múltiplo, concatenando com outros saberes como a Filosofia, a História, a Sociologia, a Geografia e a Psicologia. Em qualquer obra literária, seja na poesia, no conto ou no romance é possível perceber diferentes concepções e funcionalidades atribuídas ao espaço e à paisagem literária, tanto de forma literal quanto metafórica.

Yi-Fu Tuan em *Espaço e lugar: a perspectiva da experiência* (1983) pontua que a visão de mundo é uma experiência conceitualizada, sendo parcialmente pessoal e em grande parte social. Ela é uma atitude ou um sistema de crenças fortemente influenciada pelos espaços que ocupamos em uma dada sociedade, e pelas experiências que vivenciamos nesses espaços. Segundo Tuan, a experiência é a junção de sentimento e pensamento. Ele explica:

O sentimento humano não é uma sucessão de sensações distintas; mais precisamente a memória e a intuição são capazes de produzir impactos sensoriais no cambiante fluxo da experiência, de modo que poderíamos falar de uma vida do sentindo como falamos de uma vida do pensamento. É uma tendência comum referir-se ao sentimento e pensamento como opostos, um registrando estados subjetivos, o outro reportando-se à realidade objetiva. De fato, estão próximas às duas extremidades de um *continuum* experiencial, e ambos são maneiras de conhecer (TUAN, 1983, p. 11).

No campo das experimentações sensoriais, Tuan aborda a relação entre mundo, espaço e sentidos. Mundo sugere estruturas espaciais que são experimentadas principalmente pela cinestesia, visão e tato que permitem ao sujeito ter sentimentos intensos pelo espaço e pelas qualidades espaciais. “O espaço é experienciado quando há lugar para se mover [...]. O espaço assume uma organização coordenada rudimentar centrada no eu, que se move e se direciona” (TUAN, 1983, p. 11). Portanto, na visão de Tuan, um espaço, para ser concebido como tal pelo indivíduo, necessita ser experimentado e experienciado, o que ele explica da seguinte forma:

O meio ambiente arquitetônico moderno pode agradar aos olhos, mas frequentemente carece da personalidade estimulante que pode ser proporcionada pelos odores variados e agradáveis. Eles imprimem caráter aos objetos e lugares, tornando-os distintos, fáceis de identificar e lembrar. [...], mas podem as fragrâncias e perfumes constituir um mundo? “Mundo” sugere estrutura espacial [...]. Podem outros sentidos, além da visão e do tato, proporcionar um mundo espacialmente organizado? É possível argumentar que o paladar, o odor e mesmo a audição não nos dão, por si mesmos, a sensação do espaço. A questão é muito acadêmica, porque a maioria das pessoas faz uso dos cinco sentidos, que se reforçam mútua e constantemente para fornecer o mundo em que vivemos, intrincadamente ordenado e carregado de emoções (TUAN, 1983, p. 12-13).

De acordo com Gaston Bachelard em *Poética do espaço* (1993), a paisagem é o espaço habitado e/ou vivido, sendo os espaços íntimos e domésticos dominados por imagens arquetípicas, uma vez que o filósofo define a poética do espaço como pesquisas sobre a imaginação poética, a produção intersubjetiva de imagens poéticas e sua repercussão na alma.

Logo na introdução da sua obra, Bachelard deixa claro que o seu objetivo é “examinar imagens bem simples, as imagens do espaço feliz” (BACHELARD, 1993, p. 19). Por isso a escolha de espaços íntimos da vivência humana como casa,

quarto, gavetas e baús que desencadeiam sentimentos e lembranças. Assim, o “espaço feliz” são os pequenos espaços da vida íntima que comumente são vistos como secundários pela investigação geográfica, sempre centrada na macroinvestigação espacial: ele foca na casa, passando pelas suas divisões, atribuindo sentidos para o porão, o sótão, as gavetas, os cofres, os armários, não deixando de refletir sobre os espaços ainda menores e esquecidos, como os cantos dos aposentos e as miniaturas.

O estudo ou análise dos espaços íntimos na obra literária é a topoanálise, ou seja, “o estudo psicológico sistemático dos locais de nossa vida íntima” (BACHELARD, 1993, p. 28). Posto que a experiência humana do mundo é espaço-temporal, Bachelard demonstra que a dialética espaço-tempo também se faz presente na vida íntima e na relação sensível com seus espaços:

Nesse teatro do passado que é a memória, o cenário mantém os personagens em seu papel dominante. Por vezes acreditamos conhecer-nos no tempo, ao passo que se conhece apenas uma série de fixações nos espaços da estabilidade do ser, de um ser que não quer passar no tempo; que no próprio passado, quando sai em busca do tempo perdido, quer “suspender” o voo do tempo. Em seus mil alvéolos, o espaço retém o tempo comprimido. É essa a função do espaço [...]. Aqui o espaço é tudo, pois o tempo já não anima a memória. A memória – coisa estranha! – não registra a duração concreta, a duração no sentido bergsoniano. Não podemos reviver as durações abolidas. Só podemos pensá-las, pensá-las na linha de um tempo abstrato privado de qualquer espessura. É pelo espaço, é no espaço que encontramos os belos fósseis de duração concretizados por longas permanências (BACHELARD, 1993, p. 28-29).

Portanto, de acordo com Bachelard, o conhecimento do ser no tempo é na realidade “uma série de fixações nos espaços da estabilidade do ser”, que são fundamentalmente os espaços da intimidade.

Acreditamos existir um ponto de interseção entre as concepções de espaço dadas por Tuan (1983) e Bachelard (1993) para a análise do deslocamento físico – espaço rural para o espaço urbano – e memorialístico – espaço urbano para o espaço rural – da personagem Biela de *Uma vida em segredo* (1964)¹. Bachelard descreve as relações psicológica, emocional e afetiva que são estabelecidas no eixo homem-espaço, priorizando essa relação com o espaço íntimo, ou, como prefere o filósofo, os “espaços de posse”, “espaços defendidos contra forças adversas”, “espaços amados”, ou ainda “espaços louvados” (BACHELARD, 1993, p. 19). Bachelard afirma que é necessário

[...] determinar o valor humano dos espaços de posse, dos espaços defendidos contra forças adversas, dos espaços amados. O espaço percebido pela imaginação não pode ser o espaço indiferente entregue à mensuração e à reflexão do geômetra. É um espaço vivido. E vivido não em sua positividade, mas com todas as parcialidades da imaginação (BACHELARD, 1993, p. 19).

Complementando essa relação homem-espaço, Tuan estabelece a relação sensorial ou sensitiva do homem com os espaços por ele habitados. As lembranças de Biela sobre a Fazenda do Fundão são ativadas por objetos, como a canastra que trouxe da fazenda e que fica em seu quarto na casa de primo Conrado. Os sons e aromas da cidade remetem ao barulho do monjolo, ao cantar dos passarinhos, aos sabores do Fundão, lembranças que transportam a moça para o espaço da sua infância. E é ali que ela quer morar, é ali que ela quer ficar, nas memórias, pois não se adapta à vida na cidade. Lá no Fundão é que está o “espaço feliz” de Biela.

Os espaços que Biela habita

Uma Vida em Segredo (1964) é a história de Biela, que, após a morte do pai e já órfã de mãe, deixa a sua terra, a Fazenda do Fundão, para morar na cidade, na casa de primo Conrado, seu tutor. O narrador evidencia a simplicidade e o desapego de Biela aos bens materiais e, através do fluxo de consciência ele mostra a inadaptação da personagem ao espaço urbano. Neste estudo, mostramos como o comportamento antissocial e o estado psicológico de prima Biela afetam e determinam a sua postura em relação ao espaço em que ela se insere e ao qual não se adequa.

Em *Uma poética de romance: matéria de carpintaria* (2014), Autran Dourado descreve como surgiu o romance *Uma vida em segredo*. Diferentemente da forma usual do escritor conceber e compor suas narrativas, a ideia para essa obra nasceu de um sonho. Ele narra que estava angustiado com a composição do romance *Ópera dos mortos* (1974) e um dia, já tarde da noite, com um copo de uísque na mão, começou a andar pela casa e se deparou com a canastra de couro que pertencera ao seu bisavô e que ficava no quarto da sua avó Sina quando ele era menino. A canastra transportou-o para o quarto da avó onde ele, durante a sua infância, sempre fazia companhia para a avó adoentada e passava horas, sentado na canastra.

Proustianamente a canastra me devolveu o quarto da minha avó, perdido no tempo, os seus cheiros e quentumes, a sua tosse seca e miúda, [...]. Eu menino ajoelhado ao seu lado, ela rezando, os

lábios no barulhinho bom das falas que eu não conseguia distinguir, tão baixinho para si ela rezava. [...]. Tudo era tão bom que nem o azul do céu me fazia sair. E de repente, entre triste e sonolento, disse a mim mesmo um dia vou escrever a história desta canastra, daquele menino em mim. E fui para a cama (BACHELARD, 1993, p. 19).

Naquela mesma noite, Dourado sonhou com prima Rita, na verdade prima de seu avô. No sonho emergiu o quarto da sua avó, misteriosamente vazio de móveis, porém a canastra ali estava: “a canastra preta, o taxeadado brilhante, na sua tampa, bem distintas, não as iniciais do meu bisavô, mas G.C.F., que eu não podia adivinhar de quem eram” (DOURADO, 2014, p. 142). Prima Rita, figura tão simplória quanto a personagem Biela, morava na casa do avô de Dourado, uma espécie de curatelada dele, assim como Biela era curatelada de primo Conrado. No sonho, prima Rita contou-lhe uma história bem encadeada, narrada em primeira pessoa, e ao final apresentou-se como Gabriela da Conceição Fernandes, “Biela para os de casa” (DOURADO, 2014, p. 143). No sonho, as iniciais na canastra eram de prima Rita que estranhamente se apresentou como Gabriela. Dourado declara que o que mais o impressionou no sonho foi “[...] que a história falada era uma história escrita: eu vi toda a organização, toda a forma que eu levava meses para conseguir. Nada de nevoento, que demandasse interpretação; tudo lúcido e claro” (DOURADO, 2014, p. 143).

Temos aqui uma relação bastante clara entre as memórias de infância do autor e as de sua personagem. Biela também tinha uma canastra, único objeto que levou da Fazenda do Fundão para a casa do primo Conrado, e por meio dele rememorava toda a sua vida na fazenda:

Foi até à canastra: abriu-a. Tirou lá do fundo o vestido que usava quando chegou montada no pampa seguindo primo Conrado. Só se lembrava mesmo com nitidez das coisas lá do Fundão. As coisas do Fundão – o riachinho passando manso, o monjolo planejando na noite, a cantiga no canapé – ficavam cada vez mais vivas e precisas na memória, quando, sentada na canastra, pensava nas coisas antigas da vida (DOURADO, 2014, p. 89).

Pelos excertos acima, percebemos como o autor e a personagem transitam nos espaços de suas memórias, voltando ao lugar da infância através de experiências sensoriais – os cheiros, os barulhos, as imagens. Há uma simbiose perfeita entre espaço físico – quarto da avó/fazenda – e as lembranças de um “espaço feliz”, as quais são rememoradas através do objeto, a canastra. Ao ser aberta, não apenas os objetos contidos na canastra resgatam as lembranças, mas

também as relações desses objetos com experiências físicas e sensoriais (TUAN, 1983).

Na concepção de Bachelard, a casa é o universo íntimo do ser com áreas de segurança, como teto e sótão, e de mistério e medo, como o porão. Mais adiante voltaremos nesse tópico. Esse universo é segmentado em outros universos íntimos: cantos, gavetas, cofres, armários, fechaduras.

Com o tema das gavetas, dos cofres, das fechaduras e dos armários, vamos retomar contato com a insondável reserva dos devaneios de intimidade. O armário e suas prateleiras, a escrivaninha e suas gavetas, o cofre e seu fundo falso são verdadeiros órgãos da vida psicológica secreta. Sem esses “objetos” e alguns outros igualmente valorizados, nossa vida íntima não teria um modelo de intimidade. São objetos mistos, objetos-sujeitos. Têm, como nós, por nós e para nós, uma intimidade (BACHELARD, 1993, p. 91).

Portanto, o espaço é um valor humano, elemento inseparável da constituição da totalidade do ser. A negação social da “função de habitar” (BACHELARD, 1993, p. 78), desse espaço de intimidade constitutivo de indivíduos física e psicologicamente saudáveis, pode ter graves consequências. Para Biela, o “espaço feliz” é a Fazenda do Fundão. Na impossibilidade de deslocar esse espaço para a cidade, ela traz a canastra que simbolicamente representa o espaço perdido. Ocorre que na casa de primo Conrado, Biela não se sente segura, não se adapta. Então ela passa a ocupar o porão que, segundo Bachelard, é o espaço do medo e da insegurança. Ao se negar o exercício do seu papel social de habitar no espaço urbano, Biela enfrenta uma série de consequências, tanto no plano físico quanto no psicológico, que culmina com sua morte.

A trajetória de Biela é marcada por dois tipos de viagem: o deslocamento físico de um espaço para o outro e a viagem através da memória para um espaço-tempo perdido, marcado pelas constantes lembranças da vida no Fundão e de sua mãe embalando-a quando criança.

Nos ares de pureza em que a cantiga a envolvia, foi se perdendo em cismas, e a mãe vinha de novo abraça-la. Tão bonita, tão mansinha, tão pura como ninguém. E era a voz da mãe que ouvia enquanto ela própria cantarolava baixinho. Em pouco não podia mais distinguir se sonhava ou se era a doce lembrança da mãe a embalar o pensamento (DOURADO, 2010, p. 29).

Assim, a viagem de Biela não é apenas espacial – o deslocamento do meio rural para o urbano – mas também viagens de consciência que ao longo da narrativa vão causando mudanças psicológicas na personagem que, sempre transitando de um espaço para outro, nunca volta ao estado anterior. Dourado traz à tona a essência de sua personagem, a existência que não é visível apenas pelas ações, já que ela emerge do desconhecido, ou seja, da sua mente. Isso consiste, para Antonio Candido em *A personagem do romance* (2011), em uma das funções capitais da ficção “que é a de nos dar um conhecimento mais completo, mais coerente do que o conhecimento decepcionante e fragmentário que temos dos seres. Mais ainda: de poder comunicar-nos este conhecimento” (CANDIDO, p. 64, 2011).

Para que a existência de Biela tenha significado, tanto para ela como para o leitor, sua vida é marcada pelos deslocamentos espaciais através das suas lembranças. Para tanto, Dourado faz uso da técnica do fluxo de consciência que, de acordo M.H. Abrams, em *A glossary of literary terms* (1999), consiste em

[...] um modo de narração que se compromete a reproduzir, sem a intervenção do narrador, todo o espectro e fluxo contínuo do processo mental de uma personagem, no qual percepções sensoriais se misturam com pensamentos conscientes e semiconscientes, memórias, expectativas, sentimentos e associações aleatórias (Tradução nossa)².

Esse termo pode ser aplicado em diferentes contextos, e nos interessa aqui a sua aplicabilidade quando se trata de um sistema utilizado para apresentar os aspectos psicológicos das personagens na ficção. O termo fluxo de consciência foi cunhado pelo psicólogo e filósofo americano William James, originalmente como *stream of consciousness* ou ainda *stream of thought*, e foi utilizado para exprimir a continuidade dos processos mentais. Alfredo Leme Coelho de Carvalho em *Foco narrativo e fluxo da consciência: questões de teoria literária* (1981) nos informa que James criou o termo para indicar que a consciência não é fragmentada em sequências sucessivas, mas se apresenta como um fluxo contínuo. Mais do que técnicas, o romance de fluxo de consciência pode ser identificado pelo seu conteúdo, que deve ser o fluir da consciência das personagens.

Robert Humphrey, em sua obra *O fluxo da consciência: um estudo sobre James Joyce, Virginia Woof, Dorothy Richardson, William Faulkner e outros* (1976), apresenta os principais aspectos do fluxo de consciência, como as funções, as técnicas, os artifícios e as formas que o caracterizam. Humphrey afirma que

[...] os romances a que se atribui em alto grau o uso da *técnica* do fluxo de consciência provam, quando analisados, serem romances

cujo assunto principal é a consciência de um ou mais personagens; isto é, a consciência retratada serve como uma tela sobre a qual se projeta o material desses romances (HUMPHREY, 1976, p. 2).

Para compreendermos como funciona essa “tela”, antes é necessário identificar qual o nível da consciência explorado pelos romancistas ao utilizarem a técnica do fluxo de consciência. De acordo com Humphrey, a ficção de fluxo de consciência envolve o nível menos desenvolvido da consciência, que está abaixo da verbalização racional e que ele denomina de pré-fala. Para ele, a pré-fala, por não ser uma base para comunicação, é a principal característica da ficção do fluxo de consciência. Humphrey conclui que a consciência tem a forma de um iceberg e que o romance de fluxo de consciência preocupa-se com o que está abaixo da superfície, e o define “como um tipo de ficção em que a ênfase principal é posta na exploração dos níveis de consciência que antecedem a fala com a finalidade de revelar, antes de mais nada, o estado psíquico dos personagens” (HUMPHREY, 1976, p. 4).

Segundo Alfredo Bosi, em *História concisa da literatura brasileira* (1999), a memória e o sentimento constituem a matéria pré-literária da narrativa autraniana que

[...] move-se à força de monólogos interiores. Que se sucedem e se combinam em estilo indireto livre até acabarem abraçando o corpo todo do romance, sem que haja, por isso, alterações nos traços propriamente verbais da escritura. O que há é uma redução dos vários “universos pessoais” à corrente de consciência, a qual, dadas as semelhanças de linguagem dos sujeitos que monologam, assume uma fâcies transindividual (BOSI, 1999, p. 474).

É assim que Dourado nos apresenta Biela: pelo monólogo interior, através de suas lembranças que se materializam e se confundem com a realidade, através de seus sentimentos e concepções, fantasias e imaginações, visões e introspecções. São nesses espaços psicológicos que Biela transita pelos espaços físicos da sua existência. Ao sair do espaço rural, e na impossibilidade de retornar fisicamente para aquele espaço, ela apega-se a uma abstração na tentativa de criar um vínculo, e acaba por adotar a Fazenda do Fundão como um modo de ser que pode existir em qualquer lugar e em qualquer momento. Dessa forma, Dourado explora o contexto de inadaptação ao espaço urbano para expressar o comportamento de sua personagem. Ele se utiliza das lembranças, pelo fluxo de consciência, como forma de manifestação do desejo de Biela de reportar ao seu universo, o seu “espaço feliz” ao mesmo tempo em que apresenta um sujeito fragmentado: Biela dividida entre dois mundos, a Fazenda do Fundão – o mundo de paz e harmonia – e a cidade – o mundo da instabilidade. Biela ocupa o espaço físico e real na casa de primo

Conrado, porém vive no espaço imagético do Fundão. Ai está a dicotomia apresentada por Bachelard na sua topoanálise dos espaços imaginários: sótão x porão.

Retomamos aqui, então, a discussão sobre o significado de casa proposto por Bachelard. O autor sugere que podemos imaginar a casa de forma vertical ou centralizada. Pela verticalidade chegamos ao sótão e ao porão. O sótão está mais perto das nuvens, da racionalidade, logo vai gerar imagens claras e, portanto, mais segurança. O porão é a parte mais obscura, irracional da casa, onde sempre é noite, onde o medo habita. A imagem centralizada da casa nos leva à cabana, espaço simples e primitivo, porém, aconchegante e que representa a intimidade do refúgio. Ali se dá o encontro com a solidão e conseqüentemente com as lembranças. Assim, Biela exerce a sua função de habitar ao construir uma imagem vertical e centralizada em relação aos espaços por onde ela transita: a verticalidade refere-se ao porão que é a casa do primo Conrado, enquanto que a centralidade é representada pela Fazenda do Fundão – o seu espaço de aconchego e de refúgio, a sua cabana. Essa afirmação pode ser comprovada por meio deste excerto de *Uma vida em segredo*:

Foram muito duros os primeiros dias na casa de primo Conrado. Se pudesse, se não o olhasse com tanto medo, se tivesse coragem de enfrentá-lo, dirigir-lhe a palavra, se não se sentisse tão confusa, teria pedido para voltar à Fazenda do Fundão, o seu mundo perdido. Mas ela sabia que não era possível, Não poderia continuar mais lá, o Fundão ficara atrás como um dia morto, talvez para sempre, para sempre (DOURADO, 2010, p. 30).

Em outro trecho, fica claro para o leitor onde é o refúgio de Biela nos momentos de solidão:

Eram suas horas de meditação, se é que se podia chamar de meditação aquilo que ela praticava. Pensava na vida lá longe, adormecida na Fazenda do Fundão. Se via outra vez dando sal ao gado, correndo atrás das galinhas ligeiras [...] (DOURADO, 2010, p. 44).

Porém, com o passar do tempo e a impossibilidade de retorno ao seu “espaço feliz”, é interessante evidenciar como Biela determina que sua cabana física e real na cidade será a cozinha. Biela decide romper os laços que a prendiam à família do primo Conrado após o malogrado noivado com Modesto, que sem explicações, sumiu no mundo. “Logo depois que Modesto se foi para os longes sertões, Biela passou dias e dias num silêncio miserável. Via-se diminuída diante

dos outros, enfeitada, a última das mulheres” (DOURADO, 2010, p. 75). Biela sentia a necessidade de reagir, encontrar sentido para a sua vida: “Sentiu que precisava mudar, precisava fazer alguma coisa para acabar com aquele sofrimento tão fundo, tão continuado. Se não fizesse nada, se cultivasse a sua dor, tinha a certeza de que não lhe restaria outro caminho senão se embrenhar no mundo, virar coisa, morrer” (DOURADO, 2010, p. 75).

E ela decide. Abre a canastra, pega os seus velhos vestidos de chita e volta a usá-los. Muda-se para o quarto dos fundos da casa e passa os dias na cozinha na companhia dos empregados de primo Conrado, Gomercindo e Joviana, já que “com a gente miúda, se sentia mais à vontade, como se estivesse na fazenda do Fundão. Era como se estivesse na roça” (DOURADO, 2010, p. 32). Biela passa a transitar pela casa, pela sala, pelos quartos, de forma quase imperceptível, sendo sempre a cozinha o seu destino final. “Como um gato prima Biela deslizava a sua mudança pela cozinha, pelos corredores, pelas salas, sem que ninguém se lembrasse de perguntar por que ela estava tão mudada assim” (DOURADO, 2010, p. 75).

Inconscientemente, ao longo da narrativa, Biela já havia decidido que seu “espaço feliz” na casa de primo Conrado seria a cozinha, pois toda vez que se sentia ameaçada ou constrangida, este espaço era o seu refúgio. Quando primo Conrado chegava de mau humor em casa e destratava prima Constança, “Biela não queria saber de histórias, fugia para a cozinha com medo que a coisa sobrasse para ela” (DOURADO, 2010, p. 56). Também foi assim quando Modesto, o falso pretendente, começou a olhá-la de forma diferente: “Da primeira vez que olhou mais demoradamente para ela, bem firme nos olhos, Biela sentiu uma coisa muito esquisita. O coração descompassava, quis correr para a cozinha, ficar junto de Joviana” (DOURADO, 2010, p. 58).

Na verticalidade proposta por Bachelard, Biela movia-se do porão para o sótão, ou ainda para a cabana, o centro de seu universo na casa de primo Conrado: a cozinha.

Em seu leito de morte, Biela faz seu último deslocamento, voltando para o espaço de onde nunca saiu:

Biela sentiu apenas um calafrio, um nojo distante. Não via bem na sua frente, as pessoas eram umas névoas leitosas, trêmulas, longe demais. Mal percebia que lhe tocavam [...]. Viu não mais com os olhos, esses estavam para ela fechados, umas manchas brancas deslizando rápidas. Um pasto muito verde onde as manchas se mudavam em figuras quase fluidas. E essas figuras pairavam sobre o verde, sustentadas em nada, contra um céu azul onde voavam pássaros em círculo. 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

Biela não se adapta ao modelo de vida imposto pela família e ao espaço urbano. Ao se negar o exercício do seu papel social de habitar nesse espaço, ela enfrenta uma série de desafios, tanto no plano físico quanto no psicológico, culminando com sua morte. Diferentemente da forma acanhada e desajeitada com que chegara à casa de primo Conrado, ela parte para a sua cabana permanente de forma plena. Chegou como Biela e partiu como Gabriela da Conceição Fernandes.

Considerações finais

A narrativa de Autran Dourado é marcada pela sondagem psicológica, onde as personagens mergulham na própria interioridade, criando um mundo próprio. Seus romances mostram o homem preso ao passado, acorrentado aos laços familiares, lutando por um rompimento que nunca acontece. No geral, são indivíduos solitários e introspectivos, isolados do grupo social ao qual pertencem, e que, como Biela, sobrevivem à custa do apego aos objetos guardados em uma canastra, os quais os transportam para uma época feliz.

O tom intimista dos romances autranianos revela-se pelo emprego da repetição sutil de ideias e de eventos importantes. Pela técnica do fluxo de consciência, o escritor apresenta os dilemas enfrentados pelas suas personagens, utilizando o discurso indireto livre. Essas características envolvem o leitor e constituem um chamado para que ele desvende as nuances psicológicas das personagens – atormentadas, excluídas socialmente e solitárias – por meio das paisagens, do silêncio e das próprias personagens. Como bem pontua Duílio Gomes, em “Autran Dourado: Uma vida em segredo” (1974), “Autran Dourado consegue em toda a sua criação uma grande veracidade, e ao arquitetar o *plot* de seus romances e contos ele está também estabelecendo uma rede de sedução entre eles e seus leitores” (GOMES, 1974, p. 11). Para Gomes, a veracidade de *Uma vida em segredo* manifesta-se na personalidade de Biela que, ao revelar suas lembranças para o leitor, transita pelos espaços rural e urbano com admirável presença humana, quase palpável.

Nesta breve análise, percebemos que além de transitar pelos espaços físicos, Biela também transita pelos espaços de sua memória. Sempre que se sentia triste ou solitária, nos momentos de desamparo, Biela se apoiava na memória, no tempo em que ela era mais feliz, quando sua mãe era viva. “Mas a mãe era pura

lembança, neblina no ar, fumaça azulada de caieira no fim da tarde, que ela procurava alcançar [...]” (DOURADO, 2010, p. 30).

Também percebemos que os deslocamentos de Biela ao longo da narrativa são cruciais na construção psicológica da personagem, já que não se tratam apenas de deslocamentos espaciais, mas também de consciência, os quais ocasionaram mudanças em sua personalidade.

A partir da mudança do Fundão para a cidade, a vida de Biela muda completamente. Esse primeiro deslocamento desencadeia uma série de outras pequenas viagens na sua vida. No caso do deslocamento pela memória, as constantes lembranças de Biela – de sua infância no Fundão e de sua mãe – representam uma fuga da realidade indesejada na qual ela se encontra. Sendo assim, ela confere às suas recordações uma dimensão sagrada.

Logo após a sua ida para a cidade, Biela descobre que ali não é o seu lugar, e ao longo de toda a narrativa a personagem empreende o deslocamento que a leva do quarto da frente para o quarto dos fundos, ao lado da cozinha, de lá para a enfermaria do hospital e, conseqüentemente, à morte. Após passar por tentativas de mudanças forçadas, ao transitar por esses espaços Biela volta-se para si mesma, para a sua essência que, para ela, é um meio de resistir e existir; um meio de exercer o seu direito de habitar.

Notas

¹ Ano de publicação de *Uma vida em segredo*. Neste artigo, utilizamos a edição de 2010.

² A mode of narration that undertakes to reproduce, without a narrator's intervention, the full spectrum and continuous flow of a character's mental process, in which sense perceptions mingle with conscious and half-conscious thoughts, memories, expectations, feelings, and random associations (ABRAMS, 1999, p. 299).

Referências

- ABRAMS, M. H. *A Glossary of literary terms*. 7th edition. Boston: Heinle & Heinle, 1999.
- BACHELARD, Gaston. *Poética do espaço*. Tradução Antonio de Pádua Danesi. São Paulo: Martins Fontes, 1993.
- BOSI, Alfredo. *História concisa da literatura brasileira*. 2. ed. São Paulo: Editora Cultrix, 1999.
- CANDIDO, Antonio; et al. *A personagem de ficção*. In: CANDIDO, Antonio. *A personagem do romance*. 12. ed. São Paulo: Perspectiva, 2011. p. 51-80.
- CARVALHO, Alfredo Leme de. *Foco narrativo e fluxo da consciência: questões de teoria literária*. São Paulo: Pioneira, 1981.
- DOURADO, Autran. *Uma poética de romance: matéria de carpintaria*. Rio de Janeiro: Rocco Digital, 2014, recurso digital (Selo Rocco digital).
- DOURADO, Autran. *Uma vida em segredo*. Rio de Janeiro: Rocco Digital, 2010, recurso digital (Selo Rocco digital).

GOMES, Duílio. *Autran Dourado: Uma vida em segredo*. Suplemento Literário de Minas Gerais, Belo Horizonte, v. 9, n. 386, p. 11, jan. 1974. Disponível em:

<http://www.lettras.ufmg.br/websuplit/arquivos.php?a=1974&c=09038601197411>. Acesso em: 10 nov. 2018.

HUMPHREY, Robert. *O fluxo da consciência: um estudo sobre James Joyce, Virginia Woof, Dorothy Richardson, William Faulkener e outros*. Tradução Gert Meyer. São Paulo: McGraw-Hill do Brasil, 1976.

TUAN, Yi-Fu. *Espaço e lugar: a perspectiva da experiência*. Tradução Livia de Oliveira. São Paulo: DIFEL, 1983.

Para citar este artigo

AZEVEDO, Daniela de. Os espaços transitáveis e de memória de biela em uma vida em segredo. *Miguilim – Revista Eletrônica do Netlli*, Crato, v. 8, n. 2, p. 404-417, maio-ago. 2019.

A autora

Daniela de Azevedo é mestra em Estudos Literários pela Universidade Estadual de Montes Claros - Unimontes. Especialista em Línguas Estrangeiras Modernas pela Universidade Estadual de Montes Claros - Unimontes (2003). Professora efetiva da Unimontes, exercendo atividades docentes no curso de Graduação em Letras/Inglês. Professora pesquisadora na área de literatura, literatura comparada e tradução do Departamento de Comunicação e Letras da Unimontes.