

**UNIVERSIDADE FEDERAL DO PARÁ
INSTITUTO DE LETRAS E COMUNICAÇÃO
CURSO DE MESTRADO EM LETRAS
ESTUDO LITERÁRIOS**

MARIA DAS NEVES DE OLIVEIRA PENHA

**A CARTOGRAFIA DE IRENE NA TRILOGIA
DE LINDANOR CELINA**

**BELÉM-PA
2008**

MARIA DAS NEVES DE OLIVEIRA PENHA

A CARTOGRAFIA DE IRENE NA TRILOGIA
DE LINDANOR CELINA

Dissertação apresentada ao Curso de Mestrado em Letras do Centro de Letras e Artes, da Universidade Federal do Pará, como requisito para a obtenção do grau de Mestre em Estudos Literários, sob a orientação do Prof. Dr. Joel Cardoso da Silva.

BELÉM-PA
2008

**Dados Internacionais de Catalogação-na-Publicação (CIP) –
Biblioteca do ILC/ UFPA-Belém-PA**

Penha, Maria das Neves de Oliveira, 1961-

A cartografia de Irene / Maria das Neves de Oliveira Penha ; orientador, Joel Cardoso da Silva. --- 2008.

Dissertação (Mestrado) – Universidade Federal do Pará, Instituto de Letras e Comunicação, Programa de Pós-Graduação em Letras, Belém, 2008.

1. Celina, Lindanor, 1921-2003 - Crítica e interpretação. 2. Ficção brasileira - Pará – História e crítica. 3. Intertextualidade. 4. Literatura comparada. Título.

CDD-22. ed. 869.9309

MARIA DAS NEVES DE OLIVEIRA PENHA

A CARTOGRAFIA DE IRENE NA TRILOGIA
DE LINDANOR CELINA

Dissertação apresentada à Pós-graduação em Letras
da Universidade Federal do Pará, como requisito
para a obtenção do grau de mestre em Estudos
Literários.

Data de aprovação: 25/ 06 / 2008

BANCA EXAMINADORA

Prof. Dr. Joel Cardoso da Silva
Universidade Federal do Pará – UFPA

– Orientador

Prof. Dr. Paulo Nunes
Universidade da Amazônia - UNAMA

Prof. Dr. Luís Heleno Montoril Del Castillo
Universidade Federal do Pará - UFPA

*Dedico às flores mais lindas e perfumadas
que Deus me deu: meus filhos - Dafna Guila
Obadia e Ilan Nissim Obadia, pela ternura
de cada gesto, amor e compreensão nos
momentos de elaboração desta dissertação.*

O meu primeiro agradecimento vai para o Criador dos céus e da terra e de tudo que neles há por ter me concedido vida e saúde para realizar este trabalho.

A Dafna Guila Obadia e Ilan Nissim Obadia, meus filhos, que sempre souberam entender as minhas “faltas” e se revelaram grandes incentivadores deste projeto e por cada momento de intensa felicidade.

Ao professor Inácio Obadia pela generosidade em compartilhar o conhecimento e pela paciência e dedicação em discutir comigo cada fase de elaboração desta dissertação. Companheiro permanente em muitos e grandes momentos de minha vida.

Aos meus colegas do curso de mestrado – Almir, Everton, Indaiá, Jorge Almir, José Víctor, Lucilena, Marcilene, Paulo Jorge e Sônia pelos momentos de convivência agradável, pelo carinho e pelo incentivo, muitas vezes silenciosos e ao mesmo tempo tão fortes.

Aos professores da Pós-graduação da UFPA, que me ajudaram a construir o conhecimento que possibilitou a realização deste trabalho e por terem feito valer à pena o contato com um valioso arsenal teórico, durante as aulas, o qual me serviu de base para esta pesquisa.

A professora Doutora Josebel Akel Fares da Universidade do Estado do Pará pelo grande estímulo ao estudo das obras de Lindanor, desde os tempos do curso de especialização de Língua Portuguesa e Análise Literária na UEPA.

Agradecimento especial tributo ao Professor Doutor Joel Cardoso, meu orientador, pela firmeza e relevância de sua orientação, em todos os momentos de elaboração deste trabalho. Pela transparência de ideias, pela paciência, pela disponibilidade, por todos os autores indicados e por toda a sua experiência como ser humano, amigo e profissional – leituras, elegância, humor, generosidade, competência, respeito e até desencantos e lágrimas.

A todos os meus mais efusivos agradecimentos.

“Se nossa individualidade é relativa, se nossa fala é impregnada de tantas outras falas, não poderemos esperar que haja textos absolutamente originais, isolados de outros ou do contexto sócio-político-histórico”.

Graça Paulino e Ivete Walty

RESUMO

Esta pesquisa insere-se no eixo temático literatura e cultura e investiga a protagonista da trilogia da escritora Lindanor Celina composta pelas obras: **Menina Que Vem de Itaiara**, **Estradas do Tempo-foi** e **Eram Seis Assinalados**. O trabalho rastreia a trajetória da protagonista Irene desde a infância até a maioridade, tentando capturar todos os condicionantes que influenciaram na formação de sua personalidade e de seu comportamento. O trabalho divide-se em quatro capítulos, sendo que o primeiro aborda os pressupostos teóricos que lhe dão suporte. São eles principalmente: autobiografia; dialogismo, polifonia e intertextualidade; teoria de gênero e teorias psicológicas do campo da psicanálise. O segundo capítulo apresenta a vida e a obra da escritora, discute a abordagem biográfica nas obras estudadas, bem como mostra a crítica sobre a trilogia. O terceiro capítulo analisa a intertextualidade entre os romances em estudo e também de dois destes com o romance *Chove nos Campos de Cachoeira* de Dalcídio Jurandir. O quarto capítulo dedica-se à análise das obras e às conclusões a que o estudo chegou.

PALAVRAS-CHAVE: autobiografia – narrativa – dialogismo – psicanálise.

ABSTRACT

This search is inserted in the thematic axle literature and culture to investigate the trilogy's protagonist of the writer Lindanor Celina, composed by the works: *Menina Que Vem de Itaiara*, *Estradas do Tempo-foi* and *Eram Seis Assinalados*. The work traces the trajectory of the protagonist Irene, since the childhood until the majority, trying to get all the conditioning that influenced in the formation of her personality and behaviour. The work is divided into four chapters, the first, tackle the theoretic purposes that gives it support. They are essentially: autobiography, dialogism, polyphony and intertextuality; gender theory and psychological theory of the psychoanalysis field. The second chapter presents the life and work of the writer, it discusses the biographical boarding in the studied works, as well as shows the criticisms about the trilogy. The third chapter, analysis the intertextuality between the novels to be studied, and also two of these with the Dalcídio Jurandir's novel *Chove nos Campos de Cachoeira*. The fourth chapter is dedicated to the works analysis and the conclusions arrived in the study.

KEY-WORD: autobiography – narrative – dialogism – psychoanalysis.

SUMÁRIO

I . PONTO DE PARTIDA.....	09
II. VIAGEM ATRAVÉS DOS CAPÍTULOS	
CAPÍTULO 1 – Nos passos da teoria	13
1.1 Intertextualidade	14
1.2 A teoria de gênero.....	16
1.3 A psicanálise e a interpretação	19
CAPÍTULO 2 – Uma visita a Lindanor Celina.....	31
2.1 Uma vida dedicada à escritura.....	31
2.2 Lindanor e a autobiografia.....	34
2.3 A trilogia e a crítica.....	45
2.4 Portos de ancoragem - as obras.....	47
CAPÍTULO 3 – Conversa de viagem.....	50
3.1 De uma para outra.....	51
3.2 De Dalcídio para Lindanor	63
CAPÍTULO 4 – Abrindo as malas.....	69
4.1 Irene – gênero singular.....	69
4.2 Irene - a protagonista das três obras.....	75
4.3 Irene – menina-mulher.....	98
4.4 Frustrações de Irene.....	100
4.5 Retorno à infância – evasão.....	102
4.6 Irene vivenciando seus conflitos e tormentos.....	104
4.7 Percepção da sexualidade.....	105
4.8 Irene se reconhecendo	107
4.9 Amor e conflitos de Irene em relação aos pais.....	115
4.10 Irene/ <i>pater/mater</i>	119
III. PONTO DE CHEGADA.....	121
REFERÊNCIAS	124
ANEXO	
Anexo I: Cronologia da obra de Lindanor Celina.....	129

I. PONTO DE PARTIDA

Ao elaborar a monografia exigida para a conclusão do curso de especialização em Língua portuguesa e Análise literária da Universidade do Estado do Pará – UEPA, pude perceber a exiguidade de trabalhos de pesquisa, bem como a produção crítica sobre a escritora Lindanor Celina. Estes dois fatos motivaram-me a apresentar um projeto de pesquisa que atendesse às exigências para ingresso no curso de mestrado da Universidade Federal do Pará. Compreendi que dessa forma estaria contribuindo para minimizar a lacuna observada nos estudos sobre a obra da escritora. Desde logo, percebi que a tarefa não seria fácil, já que a fortuna crítica sobre a autora não era assim tão afortunada. Esse fato não me atemorizou, ao contrário, motivou-me redobradamente a empreender a presente pesquisa.

Como tema de estudo escolhi a trajetória existencial de Irene, a personagem principal, que figura nas três obras: **Menina Que Vem de Itaiara**, **Estradas do Tempo-foi** e **Eram Seis Assinalados** – uma trilogia. Tal estudo deveria responder aos questionamentos: Que condicionamentos sociais, econômicos e psicológicos modelaram as atitudes e comportamentos de Irene? Que fases da vida da personagem são retratadas nas obras? Essas fases estariam bem delimitadas em cada uma das obras, ou haveria uma interpenetração de fases entre elas? Que linguagem revela as pautas comportamentais de Irene? Como a natureza da pesquisa é atitudinal e comportamental caberia saber finalmente, que tipo de mulher, de identidade afloraram do conjunto de condicionamentos e determinantes, que modelaram a vida da personagem.

O objetivo geral que pretendi alcançar com a pesquisa foi traçar o roteiro de vida da personagem desde a infância até os dezoito anos, detendo-me em cada fase do desenvolvimento da personalidade da protagonista. Mais especificamente, busquei observar o relacionamento de Irene com a família, os vizinhos e a comunidade no contexto da pequena cidade de Itaiara; captei a atmosfera de uma cidade do interior; observei a transferência de Irene para o colégio interno Santo Amaro em Belém; senti as dificuldades que ela encontrou nesse ambiente decorrente das desigualdades sociais e dos preconceitos por ela experimentados; acompanhei seu bom desempenho como estudante, a conclusão dos estudos e o regresso para Itaiara repleto de conflitos, sobretudo pelo envolvimento da personagem com um padre do local, que terminou por provocar um desarranjo emocional de graves repercussões existenciais. E por fim, o retorno da personagem para Belém para prestar concurso público em um órgão do governo.

Para uma aprimorada leitura dos textos de Lindanor, o contexto de criação de cada narrativa da trilogia será considerado. A intenção é também ampliar o leque das figuras secundárias – as outras personagens. Elas ganham uma distinção peculiar nessa construção da escritora, uma vez que instigam os sentidos da narradora-personagem, colaborando na reconstrução desse universo confuso em que ela está inserida. Por isso, motivada em entender o comportamento de Irene e concretizar o projeto de estudar as três obras da autora, inclinei-me sobre algumas teorias com o auxílio de novas propostas de interpretação do texto literário. Em minha análise, dou relevância a autores que reúnem novos pontos de vista para que consolidem ideias sobre o tema em questão, alguns mais ligados ao viés que pretendi e outros vinculados a gama de material teórico diverso acerca da literatura. Mesmo que variada abordagem teórica contribua para o trabalho analítico das obras, é no âmbito dos Estudos Literários que se situa esta pesquisa. Mas todos os nomes foram importantes e contribuíram para que eu imergisse no desejo de pesquisar os romances da escritora nascida no Estado do Pará.

A escritora brasileira Lindanor Celina ou Lindanor Celina Coelho Casha nasceu em Castanhal, em 21 de outubro de 1917 e faleceu em Paris em 4 de março de 2003. Aos 11 anos de idade mudou-se para Belém para estudar em regimento de internato no Colégio Santo Antônio, onde estudou dos 12 aos 17 anos. Retornou para Bragança como professora, mas trabalhou inicialmente como secretária na Prefeitura da cidade. Logo depois foi aprovada no concurso público federal e nomeada para a cidade de São Luís. Lá, casou-se antes de 18 anos de idade. Quando retornou a Belém, foi aprovada no concurso nacional promovido pela Aliança Francesa, instituição onde fora aluna, tendo obtido a primeira colocação. O tema do teste foi sobre “a estação de sua preferência”.

A autora escrevia crônicas desde 1954, no jornal **A Folha do Norte**. Com a aprovação no concurso, ganhou uma passagem para Paris em 1957. Anos depois passou a residir na capital francesa, já separada de seu primeiro marido. A escritora tinha três filhos, dentre os quais Fernando Lúcio, falecido em 1990. No jornal A Folha do Norte, escreveu muitos anos na coluna “Minarete”, conviveu com vários jornalistas, poetas e escritores da cidade: Machado Coelho, autor da orelha do romance *Breve e sempre*, o escritor brasileiro Dalcídio Jurandir e o filósofo Benedito Nunes.

No primeiro capítulo desta dissertação, exponho as teorias utilizadas na pesquisa. Escolho autores e críticos distintos que subsidiarão o II, III e IV capítulos. Dou ênfase a algumas teorias que se tornaram necessárias para algumas abordagens que considero indispensáveis para o trabalho, porém estas não compõem capítulos separados e

fundamentais. São teorias que podem parecer desproporcionais ao tema, mas complementam e reforçam a pesquisa, no sentido de oferecer uma maior visão de todo o trabalho e um amplo conhecimento interpretativo.

No segundo capítulo, traço um esboço biográfico e bibliográfico da autora para identificar, sua personalidade singular de mulher e escritora, formada à custa de muito estudo e dedicação à literatura. Ao lado desse percurso apresento o panorama literário de quando e como a autora estreia na ficção brasileira, bem como insiro a temática da autobiografia, para mostrar a grande ficcionista que ela se revelou. Como material de apoio teórico, sirvo-me dos textos de Lejeune, Carvalho, Viegas, Miranda. Outros aportes teóricos também serão importantes para essa abordagem. Ainda neste capítulo, traço o perfil da crítica existente acerca da obra da escritora e um breve resumo dos romances.

No terceiro capítulo, enfoco o tema da intertextualidade entre as obras da trilogia, pela unidade temática que trazem, bem como pelas trocas intertextuais de dois desses romances, principalmente **Menina Que Vem de Itaiara**¹ com a obra *Chove nos Campos de Cachoeira*, de Dalcídio Jurandir, no intuito de estabelecer um contraponto entre textos. No âmbito da leitura das narrativas, procuro mostrar palavras, frases e nomes que apresentam duplo pertencimento com o romance do escritor. Neste capítulo, estudo a formação das personagens, dos diálogos e dos elementos essenciais da obra. Como texto teórico, considero relevantes os esclarecimentos de Bakhtin e Júlia Kristeva, entretanto, outros nomes como de Diana Barros e José Luís Fiorin fazem parte desse capítulo.

No quarto capítulo, particularmente voltado para a análise dos romances, pretendo apresentar alguns elementos fundamentais para a compreensão das obras. É um mapeamento destinado às condições básicas e circunstanciais das personagens, principalmente de Irene. E, em função do tema-problema escolhido recorro à psicologia literária², pois não há como estudar atitudes, condicionamentos e comportamentos sem recorrer às abordagens psicológicas, e neste particular recorri à psicanálise, uma vez que esta e a literatura se iluminam reciprocamente. O relacionamento entre ambas se processa em vários níveis. A começar pelo uso comum de palavras, ambas possuem a mesma matéria prima. Possibilitam a emersão do inconsciente, como ocorre nas produções literárias em que, catarticamente, o

¹ CELINA, Lindanor. **Menina Que Vem de Itaiara**. Rio de Janeiro: Conquista, 1963.

² **Psicologia literária** porque personagem não é pessoa e, portanto, não deita no divã. A anamnese da personagem é sempre precária. O escritor fornece apenas traços da biografia dos personagens, bem diferente da complexidade da vida de um ser humano, que requer uma abordagem completa e uma terapia capaz de fazer emergir pensamentos esquecidos e incontroláveis e os faça encontrar palavras e gestos, que possam ser discutidos de maneira saudável.

escritor despeja seu inconsciente, o que torna a literatura e as demais Artes um espaço propício para o afloramento do inconsciente. E, cabe lembrar, que foi a Psicanálise que tornou possível o reconhecimento desse inconsciente. Dentre os teóricos da ciência do inconsciente trabalho com conceitos fornecidos por Freud, Melanie Klein e Piera Aulagnier. No momento em que se aprofunda o papel da memória da narradora os trabalhos de Walter Benjamin, Ecléa Bosi e Lúcia Castelo Branco comparecem em inúmeras análises que perpassam o trabalho. No que tange às questões de gênero, os textos de Elódia Xavier, Ruth Silviano Brandão e Nádia Batella Gotilib servem de base para essa discussão, momento em que me refiro também ao *romance de formação* e escolho os conceitos de Wilma Maas e Ferreira Pinto. Quanto ao estudo da personagem, dou destaque aos teóricos Antonio Candido, Anatol Rosenfeld e Beth Brait.

II. VIAGEM ATRAVÉS DOS CAPÍTULOS

1. NOS PASSOS DA TEORIA

De tardezinha, subiu. A cena. Abaixo o edifício de sua força. Pranto dos dois. Beijos cegos, que dor! “Como pode você ser tão cruel?” “Cruel, como?” partir assim, nós com esses meses de férias, ao menos um você me daria.” (CELINA, 1973, p. 19)

A teoria e a crítica que servirão de base para o presente estudo serão referidas à medida que os assuntos forem exigindo sua apresentação, para melhor situá-las dentro da proposta aqui apresentada. As diversas posições teóricas apontadas irão mostrar os caminhos a seguir no momento da análise, ressaltando que não considero um caminho único de base teórica, pois *as teorias refletem modos de ler o mundo e a literatura*³. Os movimentos teóricos formam um conjunto de reflexões que darão subsídio a esta pesquisa e serão importantes para configurar sentido a respeito das investigações propostas. A teoria sendo interdisciplinar faz pensar na prática especulativa e também reflete sobre conceitos considerados naturais. Ela é um recurso infinito de abordagem dentro da obra. Assim sendo, este estudo contará no que couber com um suporte teórico fornecido pela Psicanálise, principalmente porque uma das muitas coisas em comum entre Literatura e Psicanálise é a leitura e a interpretação do humano e de sua cultura. Além disso, a Literatura engendrou a cunhagem de expressões psicanalíticas e serviu de fonte para a denominação de várias categorias fundantes da psicanálise como: Édipo, narcisismo, sadismo, masoquismo; e igualmente de paradigmas de modo de ser: bovarista, quixotesco, acassiano, macunaímico etc. A Literatura provê arquétipos de comportamentos. Literatura e Psicanálise lidam com exegese, com interpretação do sonho e da vida.

O discurso das Ciências Sociais também importará neste estudo, de modo que a Psicologia, a História e a Sociologia estabelecem um diálogo forte com a literatura. Com o alargamento da teoria hoje verificado, o crítico ou estudioso da literatura pode lançar mão de várias contribuições teóricas que possam esclarecer pontos obscuros ou incompreendidos do fenômeno literário, já que a significação se oculta sob o véu das representações nas formas simbólicas, isto é, culturais. Uma decodificação dos enigmas ou estados mentais verticalizados. Não existe uma abordagem única para estudar as obras literárias. As disciplinas afins fornecem instrumentos precisos e imprescindíveis para a interpretação de um texto. Combinando as modalidades de interpretação proporcionadas por diversos critérios

³ CULLER, Jonathan, 1999, p.53

críticos, pode-se atingir um nível de análise mais profundo. Observo que se esgotou o tempo de considerar a Literatura unicamente na sua condição de obra esteticamente concebida ou de valorizar critérios de literariedade, mas de interpretá-la como produto cultural, capaz de suscitar questões de ordem teórica ou de problematizar temas de interesse atual.

Ressalto que a observação das características pessoais da personagem central, nas três obras de Lindanor, vem em primeiro plano. Uma vez que a romancista, ao tecer sua tríplice obra, fez das tentativas de expressão de angústia, sofrimento e culpa sua matéria-prima. Os três textos juntos formam uma unidade, mas ao mesmo tempo, cada qual em sua completude permite uma leitura em separado. Cada um procura, na continuidade, alcançar densidade contando a história de uma menina e adolescente simples de uma cidade do interior do Pará.

1.1. INTERTEXTUALIDADE

Considerando que a intertextualidade é um processo de incursão de um texto em outro, seja para reproduzir o sentido incorporado, seja para modificá-lo, verifiquei que há, nas obras de Lindanor Celina, uma recorrência entre si sem perder o fio condutor traçado pelo esquema de vida da personagem Irene, o que para a análise das obras é outro aspecto relevante: “esse sentido intertextual é mais explorado e conhecido e até mesmo, apontado como o princípio que costura o conjunto das investigações de Bakhtin”⁴. Sobre a personagem desta pesquisa esclarece Amarílis Tupiassú⁵: “A narradora não deixa dúvida sobre seu trânsito com a vida histórica, “matéria prima” por excelência de sua obra, o nutriente mais forte, a substância de que se apossa, transforma, desrealiza”.

Ao reler os textos em análise, observei que eles possuem fundamentalmente uma maneira, uma propriedade de se constituir entre si a partir de textos já existentes, sobretudo com o de Dalcídio Jurandir no livro *Chove nos Campos de Cachoeira* como declara a autora sobre seu grande incentivador:

Mas tudo isso pra dizer que talvez sem Dalcídio, sem sua influência, sem aquela calma insistência (calma, porém firme) a que me lançasse noutra gênero – no caso o romance – é provável que eu permanecesse unicamente na crônica, digo provável, não sei.⁶

⁴ BARROS, Diana; FIORIN, José Luiz, 2003, p.3.

⁵ TUPIASSÚ, Amarílis; PEREIRA, J. Carlos; BEDRAN, Madeleine, 2004, p. 12

⁶ CELINA, Lindanor, 1983, p. 34

Para Harold Bloom⁷, um texto é uma leitura de outro texto, o que importa verificar é a medida de distanciamento, de liberação de um texto com respeito a seu antecessor. “Todos eles são atravessados, ocupados, habitados pelo discurso do outro”.⁸ Como um “tecido” estruturado e organizado, ou seja, como objeto de significação, o texto é considerado um objeto de cultura, cujo sentido depende fundamentalmente do contexto social e histórico.

Bakhtin (2003, p.16) analisa o texto fundamentado na *visão de conjunto*, organização, interação verbal, contexto ou intertexto. Rompida a barreira, pela linguística, de objeto limitado à frase, o autor se lança como precursor de temas atuais. O princípio dialógico é que impulsiona sua observação sobre a linguagem e ocupa espaço privilegiado em suas reflexões. Segundo o filósofo, a cultura ideológica dos tempos modernos é regida pelo monologismo em oposição a do dialogismo, que é uma característica capital da linguagem. “O dialogismo é a condição do sentido do discurso” afirma Luiz Roncari⁹. Bakhtin (1970, p. 32) explica que o princípio dialógico permeia a concepção da linguagem e, quem sabe, de mundo e da vida:

Dialogia foi o termo que mais usou para descrever a vida do mundo da produção e das trocas simbólicas, composto não como um universo dividido entre bons e maus, novos e velhos, vivos e mortos, certos e errados, verdadeiros e mentirosos etc. Mas como um universo composto de signos (BARROS e FIORIN, 2003, p.2).

Para filósofo da linguagem a arte e, em particular a literatura, na medida mesma em que se dirigem a outro, seu destinatário, – o leitor, o público – e na mesma medida em que sua matéria provém de outro sujeito, destinador – a comunidade, a classe social do artista – “é sempre um artefato de natureza social”. Isso faz com que, numa abordagem literária, as trocas intertextuais devam ser levadas em conta e, sobretudo, desvendado o sentido. E para isso é necessário o entendimento das concepções existentes na época e na sociedade em que o texto foi produzido, para não ser interpretado de modo distorcido.

De acordo com Bakhtin (2003, p.16), as classes sociais utilizam a língua de acordo com os seus valores. Nos romances da trilogia, os discursos nas diversas fases da vida de Irene, mostram traços impressos na língua, que parecem muitas vezes com certa imparcialidade. Mas para o autor soviético não resta dúvida: no sistema da língua se imprimem historicamente as marcas ideológicas do discurso. Segundo Barros e Fiorin (2003, p. 18) “Por meio da linguagem, surgem os discursos ideológicos que, na maior parte das vezes, pode se instalar uma dialética interna, em que se atraem e, ao mesmo tempo, se

⁷ BLOOM, Harold, In. BARROS, Diana; FIORIN, José Luiz, 2003, p.9.

⁸ FIORIN, José Luiz & SAVIOLI, Francisco Platão, 1994. p.30.

⁹ RONCARI In BARROS e FIORIN, 2003, p.10.

rejeitam elementos inconciliáveis”. A personagem Irene, no primeiro romance, narra e permite que outras vozes se façam ouvir num encontro dialógico e ideológico na segunda e terceira histórias da tríade de Lindanor, no sentido de revelar ou esconder as variadas perspectivas do discurso, os intertextos.

1.2. TEORIAS DE GÊNERO

As transformações nas instituições acadêmicas em todas as áreas, mas, particularmente no âmbito da política, impulsionaram o estudo das questões de gênero enquanto relações sociais. Principalmente as teorias feministas que se encarregam do relacionamento homem/mulher e, também, de todas as outras oposições associadas a ela dentro da história da cultura ocidental. Tais teorias defendem a identidade da mulher, exigindo seu direito e concomitantemente, difundem textos produzidos por ela, sobretudo com um olhar da sua experiência, visando ao fortalecimento da identidade cultural de grupos específicos. Essa política teve início nos Estados Unidos com ressonância para o resto do mundo. Tendo inicialmente um caráter desbravador - a teoria feminista que, posteriormente, assumiu a teoria de gênero - não deixa de ser uma versão do pós-estruturalismo, considerada um movimento social e intelectual e não, apenas, uma escola unificada. Em seus diversos projetos, ela expandiu o cânone literário e introduziu outras questões transformando a práxis literária naquele país e incluindo as “literaturas de minorias” e grupos étnicos marginalizados.

Os primeiros textos escritos por mulheres brasileiras datam do século XIX. Só tinha acesso a eles um diminuto público letrado. Antes, nos tempos coloniais, não se conheciam produções feitas por mulheres ou, se elas existiram, tais obras não foram devidamente divulgadas. Os textos, na sua quase totalidade, eram produzidos por homens, cuja educação formal era adquirida em seminários das ordens religiosas.

A imprensa, com o periodismo feminino, foi a grande incentivadora desse momento de emancipação. Proporcionou a divulgação dos textos escritos por mulheres, tanto literários quanto políticos. O primeiro deles, segundo Dulcília S. Buitoni¹⁰ surge no jornal carioca *O Espelho diamantino*. A partir desse periódico, outros jornais concebidos e elaborados por mulheres foram fundados, que continuaram a tratar de questões relativas às mulheres. No terreno da literatura, essa luta contra a supremacia masculina foi combatida, já no final do século XIX, pela escritora Júlia Lopes de Almeida. Ela ressaltava a importância de um lugar

¹⁰ BUITONI, Dulcília S. In BRANDÃO, Izabel & MUZART, Zahidê L, 2003, p. 36.

cultural a ser conquistado pela mulher, ainda que nos meandros da pequenez da família burguesa. Júlia Lopes instaura essa luta quando se engaja nos movimentos pela emancipação da mulher. Apesar de sua intenção de luta, na prática, apresentava uma postura contraditória: seus romances narravam, com certa amabilidade, a vida da mulher, ao mesmo tempo em que apontavam sua capacidade para uma autonomia financeira. Gotlib (2003) ressalta que “a sua posição em relação aos papéis sociais da mulher é ambígua: de um lado, defende-a enquanto mãe-esposa; de outro, investe no apoio a sua capacidade de trabalho”¹¹. Na poesia, a opção era pela tradição predominante do final do século XIX: nos moldes parnasianos, privilegiando a arte pela arte.

Em seguida, essa luta ganhou ânimo e outro tipo de poesia, já no século XX, inaugura-se: uma poesia que exibia erotismo, da escritora Gilka Machado, uma jovem que penetra na carreira poética identificada por dados de uma sensibilidade íntima da mulher, em que revelava como tema principal o desejo feminino. Nesse início, partindo de grupos sociais engajados e também de mulheres escritoras como a citada Gilka, aparece o espaço para reivindicar para a mulher o direito de tomar decisões sobre seu corpo e denunciar os homens – seus principais opressores. No escopo literário, a mulher defendia e rejeitava seu papel social *de ser reprimida*.

Segundo Gotlib (2003, p. 21), apesar de todas essas manifestações, dentro da literatura escrita por mulheres, não houve uma participação efetiva de mulheres na Semana de 22, ou melhor, dito, “nenhuma mulher participou como escritora”.

Embora a literatura não tenha tido a mesma desenvoltura que as artes plásticas, nos anos vinte, foi importante para avaliar a presença de escritoras na vida cultural brasileira. Nesse mesmo embalo, posteriormente, surge o romance social, que toma como linha condutora o tema das questões trabalhistas.

Analisando o contexto cultural da mulher brasileira do século XX, Gotlib (2003), afirma que a crítica literária Lúcia Miguel Pereira teve acesso a vários textos sobre o papel da mulher na sociedade. Observou que, ao longo da história da literatura brasileira, havia a ausência de mulheres em textos de produção literária escrita por homens, como também da falta de mulher no campo social de outras atividades artísticas. Em sua pesquisa, Lúcia Miguel detectou enormes preconceitos que permeavam o comportamento da mulher no Brasil.

As três obras de Lindanor Celina em estudo, escritas dentro dessa percepção da reduzida presença de mulheres dentro da literatura, no século XX, também problematizam a

¹¹ GOTLIB, Nádía Battella In BRANDÃO, Izabel & MUZART, Zahidê, 2003, p. 37.

questão dos papéis sociais da mulher, uma vez que a escritora parecia ter uma nítida visão e compreensão da história da mulher nesse século. Dentro de uma cultura em que a mulher era quase que totalmente desfigurada quanto ao seu papel social. A mulher serviria sim para ser dócil compreensiva e mãe em contraposição ao papel social do homem que era educado para ser dominador e agressivo – dotado das “prerrogativas masculinas” aí incluídas: o trabalho fora de casa, o acesso aos livros, a presença marcante dentro da literatura, da imprensa e da prática das ciências.

Dentro das preocupações referentes aos estudos sobre mulheres são pertinentes os estudos de gênero, que observam os percursos palmilhados e as transformações da história, como um elemento constitutivo das relações sociais. Os movimentos de luta pela mudança no espaço social, político e econômico também se somaram a esses estudos na metade da década de 60 e nos anos 70. Porém novas tendências de abordagem histórica surgiram e desencadearam maiores aberturas nesses estudos. Neste contexto, ainda de desprestígio da identidade pessoal e social feminina aparece uma gama variada de mulheres no Brasil. Entre elas a mulher escritora e personagem de literatura.

Nas histórias feitas por escritoras parece não ser suficiente uma mulher escrever apenas para outra ou, ainda, sobre uma mulher, para que sua literatura seja considerada como feminina. Será igualmente imperiosa uma visão feminina ou um conjunto de pontos de vista femininos. Foi exatamente isso que detectei nas obras de Lindanor Celina, pelo menos no que tange às questões sociais e existenciais da personagem central. Ela dá voz a uma personagem, fazendo denúncias de maus tratos da sociedade com a mulher, há no seu estilo um matiz feminino. A autora demonstra entender que é mais fácil convencer as suas congêneres através de uma voz feminina, do que com uma personagem masculina, apesar de envolver elementos com as mesmas características de uma literatura de autoria masculina. O que não quer dizer, de maneira nenhuma, que a melhor recepção de sua obra seja feita pelas mulheres.

O feminino-ausência, ou seja, um vazio desse feminino na obra tríplice de Lindanor será visualizado como memória e também desmemória, que admite a descontinuidade temporal e que, ao mesmo tempo, se rearranja através de fragmentos, hiatos maiores ou menores das personagens, sobretudo da narradora. Um trabalho em que Lindanor Celina procura fazer de seus textos uma imagem que revela ou sugere um desenho de uma configuração do feminino, portanto, um lugar de lacunas. Sobre esse aspecto, os estudos do livro *A traição de Penélope* de Lúcia Castelo Branco serão relevantes para o esclarecimento dessa escrita e configuração da personagem central feminina, bem como o traçado da memória das personagens nas três obras, num estudo de *Memória e sociedade – Lembranças*

de velhos de Ecléa Bosi, igualmente as reflexões sobre este tema feitas por Walter Benjamin ajudarão a entender a recriação do passado de Irene em **Menina Que Vem de Itaiara** e das outras personagens simples que vão testemunhar no livro **Estradas do tempo-foi e Eram Seis assinalados**.

1.3. PSICANÁLISE E A INTERPRETAÇÃO

O emprego tanto da Psicologia como da Sociologia na crítica é genético, isto é, contribui para explicar a gênese literária, ou seja, como a literatura nasce. Não sobra dúvida de que as condições referentes às origens de uma arte apresentam direta relação com sua natureza. Não se pode esquecer que o escritor é um filtro que introduz suas impressões do mundo exterior, transformando em ficção o que é real, mesmo que muitas vezes estampe seus sentimentos e percepção pessoal, numa permanente permuta com o que observa o que vive. A obra literária é, em suma, uma constante mistura da realidade objetiva com a vidência subjetiva de quem escreve. Ela mostra uma realidade que é, antes de tudo, a realidade da alma humana. O escritor procura a direção na busca da verdade sobre si mesmo, na procura do humano.

A cartografia do caminho de Irene¹², que eu tento traçar neste trabalho, terá seu contorno psicológico delineado com a ajuda de alguns conceitos da psicanálise, corrente psicológica que tem ajudado nos estudos literários, com o apoio das abordagens mais modernas sobre os conceitos de Freud, bem como das teóricas Melanie Klein e Piera Aulagnier. Para a Psicanálise, a procura do assunto já atende às necessidades psicológicas e a leitura da obra suscita questões a analisar. Para Freud¹³, o artista é um introvertido próximo da neurose que precisa sublimar seus distúrbios, conflitos e tormentos, dando-lhes forma estética. O mundo conflitual é extravasado através da obra, essa catarse o alivia momentaneamente até novo acúmulo de tensões que o impulsionará a realização de outro trabalho literário, novo extravasamento, porém jamais definitivo. Dentro da ótica psicanalista, todos seríamos neuróticos em maior ou em menor escala; a sociedade está envolvida na neurose. “Nascemos no mundo freudianizado, onde nos psicanalizamos sem querer”, segundo afirma Benedito Nunes na apresentação do livro *Foucault e a Psicanálise*, de Ernani Chaves. Porém o artista, com sua peculiar sensibilidade, absorverá com mais intensidade as vibrações do meio circundante, das pessoas, enfim dos embates da vida. E o que o caracteriza é o poder de

¹² Cabe observar que Irene é apenas uma personagem e jamais deve ser tratada como pessoa.

¹³ FREUD, op. cit. p.75.

imprimir ao material de angústia que todos experimentam, sem a mesma capacidade criativa, o veio catártico da sublimação.

A linguagem em Lindanor é recorrente como algo já dito, pensado e escrito. Há uma combinação nessas reiterações que sustenta e alimenta o mito da mulher que se encontrava insolúvel, mas por entender que o insolúvel é parte constituinte da condição cotidiana, fazendo da imprecisão das palavras a sua própria imprecisão. Ao contar a história de uma criança ou de uma adolescente que vive em desajuste permanente com o mundo, recria, na própria personagem, uma luta de mulher enquanto um ser em processo. A narrativa não está de acordo com as formas pré-estabelecidas pela sociedade como acontece em muitos outros romances de sua época. A escritora, ao dar vez e voz à personagem Irene, levanta a questão da mulher enigmática, fechada e taciturna.

Nádia Gotlib (1995, p.46) em estudos sobre obras de Clarice Lispector observou que na infância o olhar é, por vezes, profundo tal como se verifica na pequena Irene em **Menina que vem de Itaiara**. A menina olhava ao seu redor um mundo sem perspectivas, já presenciava na sua frágil infância, olhando para si, que as pessoas, as existências eram desiguais. E tudo começa a surgir na personagem com questionamentos sem respostas – como num romance de formação – pois a menina vivia isolada em seu mundo, a não ser quando compartilhava com outras crianças as brincadeiras comuns da infância. Afora isso, ela vivia exposta às dissoluções de seu meio. As dificuldades de relacionamento com sua mãe e as repetidas reclamações desta contra seu pai. Tudo isso tramava contra Irene, pois primeiro conquistamos confiança e amor com nossos pais, para em seguida transferi-los para os outros relacionamentos. Entretanto o amor de seu Geraldo e o bom relacionamento afetivo com o seu genitor foram fundamentais para impedir problemas emocionais mais sérios em Irene.

Nas três narrativas, percebi que Irene anda sempre querendo ser ela mesma, mas precisa ir em busca de saber quem é ela de fato. Seu conceito de certo ou errado, de bom e mau, não foge aos paradigmas vigentes. Tais circunstâncias vão determinar sua visão de mundo, suas atitudes e os comportamentos. O que importa é o que se passa diante de seus olhos, o que dizem os romances: um mundo assustador para uma menina pobre, com muitos desejos. Irene lê os livros de seu pai e através dessas leituras e das histórias por ele contadas, passa a sonhar com a música, com teatro, circo e viagens. Um mundo inimaginável para uma simples criança de Itaiara. Porém é logo advertida pelo pai, que a chama para a realidade, dizendo-lhe que jamais poderá levar esse sonho adiante. A grande ambição de seu pai era para que sua filha se formasse como professora e seguisse o exemplo de outras meninas de

condição econômica melhor que a sua: estudar em um colégio interno em Belém, voltar para Itaiara e trabalhar para ajudar no sustento da família.

A escritora transformou em histórias ficcionais, construindo uma personagem complexa, as abstrações sobre a mulher idealizada que se anula diante da posição discriminadora da sociedade, desprovida de anseio pessoal. As histórias da personagem Irene revelam os equívocos da formação feminina. Uma realidade idealizada por uma Itaiara que se encontra distante dos meios culturais, cabendo à família fazer o que permitia a condição de cidade pequena, sem ou quase nenhuma perspectiva intelectual para as crianças e jovens.

A estrutura do segundo romance **Estradas do Tempo-foi** corresponde à ida da pré-adolescente Irene para o colégio interno, aos doze anos. Lá, a jovem aprende de tudo um pouco. Um lugar que inicialmente parecia impossível, mas que aos poucos deixa de ser inalcançável. Suas primeiras impressões sobre o internato dão conta que ali se falava uma linguagem que não era a sua. Essa constatação provocou-lhe um quase que total emudecimento. Calar foi a sua estratégia de sobrevivência naquele meio hostil. É precisamente na confluência dessas duas esferas – do impossível e do significativo que tangenciará a escrita de Lindanor sobre a personagem feminina. O espaço do segundo romance ainda não pode ser compreendido, pois a menina começa a fazer parte de um ambiente de dor, de estranhamento, entretanto, poderá ser um lugar de prazer. **Estradas do Tempo-foi** se constitui num terreno preparado para a instauração de parte da verdadeira identidade de Irene. No final dessa história, a personagem ainda em busca de se conhecer vai de volta ao seu verdadeiro mundo. Ela permanece nessa história até os seus quase dezoito anos.

Ela vive alimentada pelas dicotomias objetividade e subjetividade, saber e verdade, amor e discórdia. Este último par explica a enorme afeição que seu pai sente por ela como uma via de mão dupla em detrimento da relação nada amorosa com sua mãe, uma das causas de seus maiores tormentos, espécie de neurose¹⁴ vivida pela personagem.

O conceito de neurose veio do final do século XIX, com o advento da Psicanálise. Naquela época, vivia-se num regime moral demasiadamente rígido. A tradição burguesa impôs às pessoas um comportamento nem sempre compatível com a natureza humana. O que impedia que as pessoas se submetessem a tal regime, a rotina de vida e trabalho esmagava e continua esmagando as pessoas e o mais cruel de tudo isso é que esses hábitos são disseminados ideologicamente como virtudes. Esse ritual condiciona o comportamento, de

¹⁴ Segundo a Psicanálise, neurose é o afrouxamento das relações com a realidade.

modo que termina transformando o ser humano em simples autômato. Quem não se submete passivamente a essa tradição, torna-se anti-social. Ora, o artista, pelo seu temperamento agitado, indisciplinado a imposições de qualquer ordem, muito se ressentido, tornando-se socialmente desadaptado. Embora seja forçoso reconhecer que “há muito artista que não é rebelde e muito rebelde que não é artista”.

Portanto não podemos desvincular a criação de seu criador, como também não podemos separá-lo de seu tempo ou de seu meio ambiente. E todos sabem que os valores sociais atuam poderosamente, de maneira decisiva, na personalidade humana, determinando variadas reações emocionais, sendo a arte uma delas. Nesse sentido, uma abordagem sócio-psico-cultural também mostrará de maneira bem nítida que o grupo social é o ponto de referência, não a humanidade, por isso um estranho “quebra” a ordem social de determinados grupos: os que são diferentes passam a ser discriminados por pertencerem a outro grupo, passando a receber apreciações negativas e estereotipadas, em função de seus padrões culturais e/ou étnicos. Nos romances aqui apresentados há casos típicos de combinação de comportamento etnocêntrico, associado ao preconceito de classe social, formatado por uma construção ideológica bastante evidente, pois as órfãs do internato, no segundo romance, mesmo não fazendo parte orgânica da classe dominante, destilam o preconceito como se fossem lídimas representantes da burguesia como confirma o trecho abaixo:

O que soube dela: do recreio das pensionistas à sala das irmãs, até a divisão das órfãs, chegou o vento: o primeiro lugar na admissão foi de uma das brenhas da Estrada de Ferro. As órfãs, talvez por uma solidariedade, alvoroçaram-se”: “Mestra! (sou a responsável por essa divisão) a colocada é uma pobre, do interior” – mentalmente completavam: uma quase da nossa igualha... (CELINA, 1994, p.179).

A psicanálise, apesar de não ser o modelo pronto, uma camisa de força capaz de estudar qualquer fenômeno cultural, vai ajudar a explicar os tormentos, recalques e angústias da personagem, que preferiu correr os riscos do desconhecido para dar início a uma independência feminina, a um processo de autonomização. Irene vai muito além de um gênero. Ela focaliza um tema que acompanhará toda a obra de Lindanor, que constrói uma personagem capaz de trilhar tantas amarguras - um feminino sobrepujando o papel da razão.

A escritora paraense Lindanor Celina está inserida na literatura brasileira e faz parte dos questionamentos sobre as denominações da literatura produzida na região Amazônica. Mas, neste estudo, há espaço para verificação da identidade da literatura brasileira de expressão amazônica e, para tal abordagem será importante observar a origem de tudo. Não

acredito que o texto da escritora seja considerado melhor ou pior por ser escrito nesta região ou por bem refletir a sociedade onde foi engendrado. Considero-o bom porque é um texto bem escrito, que trabalha a linguagem de forma criativa. E a autora soube aproveitar bem a mídia impressa para criar mais possibilidades de leitura e conhecimento sobre a região. Levando em consideração que os eventos focalizados por ela são criados dentro de um contexto amazônico, trazem estampados as marcas de um lugar e de uma época. A Amazônia, das diferentes épocas dos três romances, é mostrada de acordo com cada momento, assim como qualquer texto literário de qualquer parte do Brasil deve revelar sua ligação com o seu tempo e a vida social vigente. A literatura não é um fenômeno independente, tão pouco fruto da “vontade e da inspiração” do artista. Desse modo, pude entender a sociedade na qual os textos foram produzidos e perceber sua estrutura.

Os colonizadores, quando aqui chegaram, trouxeram na bagagem missionários e imigrantes, para promover o processo de ocupação do Norte do Brasil, e logo se enfrentaram com os índios, os primeiros habitantes e donos da terra, que era rica e fértil, o que despertou de imediato o interesse e a cobiça desses novos habitantes, que vieram para cá com a nítida intenção de realizar a exploração e obter riqueza. Nessa época, a incipiente literatura era produzida por viajantes e missionários e esses textos refletiam os olhares e interesses desses poetas, cronistas e predicadores. No século XVII, o Pe. Antônio Vieira, jesuíta português, destacou-se enormemente pela vasta produção literária. Viveu no Pará por mais ou menos 50 anos. No século seguinte, outro importante missionário foi o Pe. Daniel, que escreveu *Tesouro Descoberto no Rio Amazonas* – em dois volumes, obra que revela as riquezas regionais. Cada um desses missionários procura elevar o nome da região pela sua exuberância. A cultura da Amazônia sempre atraiu atenção de quem se aventurasse a desbravá-la.

No século XX, foi criada revista *Belém Nova*, que circulou em Belém entre 1923 e 1929, que representou um importante veículo na divulgação do modernismo na Amazônia. Seu primeiro diretor foi o poeta Bruno de Menezes (1893- 1963)¹⁵. Essa publicação representou um importante passo para a formação intelectual amazônica.

Apesar de Lindanor Celina oferecer uma expressão colorida da vida amazônica registrada nos diferentes quadros da vida interiorana dos paraenses, principalmente no primeiro romance, não indica, contudo que sejam romances regionalistas. São, sobretudo, embalados por um movimento pendular, em que a linguagem algumas vezes se aproxima do registro popular em que o universo das gentes do interior se faz existir, outras se distancia

¹⁵ MENEZES, Bruno. In SALES, Vicente, 2005, p.79.

dele, para permitir certa margem de manobra e mergulho da escritora no universal como o fez no terceiro romance em que apresenta um maior *constructo verbal*, um maior refinamento da expressão. Trata-se de uma linguagem de sentido diverso, múltiplo, que busca as raízes do feminino, sem, no entanto, apelar para o desprezo das superfícies da personagem.

O tema da trilogia apresenta um movimento de ida e vinda, já que o percurso de Irene Itaiara/Belém e Belém/Itaiara é quase constante, durante sua estada no colégio interno. O universo interiorano, pelas mãos hábeis da escritora, abre-se como o palco das paixões humanas na pacata Itaiara, de modo que os sentimentos internalizados por Irene animaram a sua existência e se caracterizaram por sua atemporalidade e anespacialidade, pois poderiam acontecer em qualquer época ou lugar. Daí o caráter universal dos romances, como ressalta Silviano Santiago¹⁶: “O valor é universal quando atinge máxima extensão no espaço, incluindo máxima extensão entre diferentes meios sociais. É universal porque resiste ao tempo. E finalmente, é universal porque é evidente”. E esses romances revelam com tonalidade de universalidade a realidade paraense, pois ainda esclarece Santiago:

Produto de uma história e de uma sociedade, o texto artístico paradoxalmente escapa aos limites da história e da sociedade que o originam, independente mesmo dos sucessivos leitores que o reorganizam racionalmente, para afirmar-se no universal.¹⁷

Há evocação de um conjunto de significados tão característicos do ambiente amazônico que impõe à obra um forte traço particular, do qual Lindanor não se exime. Por isso, a obra *tríplica* sugere um movimento ambivalente das narrativas, sempre oscilando entre o regional e o universal, já que é aprofundando no regional que se pode alcançar o universal. Nesse sentido, Itaiara mostra a face da vida amazônica, do interior da Pará. Uma face com uma natureza exuberante, isolada e distante da agitação social da capital. O morador itaiarense triste, que prefere a submissão dessa vida tranquila ao desenvolvimento conturbado. As mulheres desse mundo melancólico são sempre as vítimas: dentro de casa confinadas a sua faina cotidiana e cuidando de seus rebentos. Um cuidado que muitas vezes leva ao assoberbamento e, conseqüentemente às raias da impaciência com tudo: desprezo pelos filhos, por si mesmas e pelos maridos. Em seus rostos parece está grafado um futuro sem entusiasmo, revelando angústias e sofrimentos. O feminino na ficção de Lindanor serve de moldura para essa observação. A mãe da personagem central, Dona Adélia, é o retrato de uma mulher sofrida, despojada de qualquer perspectiva, incapaz de reivindicar sua verdadeira tarefa: a de

¹⁶ SANTIAGO, Silviano, 1989, p.229.

¹⁷ *Ibidem*, p.224.

ser mulher, outro ponto levantado pela escritora. É mais uma evidência que a escrita lindanoriana escapa de uma expressão regional essencializada para se inscrever em uma representação universal.

O discurso nas três narrativas que se tenta analisar reflete sobre os problemas da região em diversas perspectivas, sobretudo de um discurso que enxerga outro, *o discurso de uma classe social dominante*, que tenta menosprezar o oprimido. Um discurso de réplica, de retorno ao discurso ideológico da burguesia em que envolve a cópia e a contestação como esclarece Santiago:

O poeta moderno simplesmente dá voz a uma prosa que já existe na fala das coisas, constituindo um campo de saber epidérmico, profundo e autoritário, saber este que, abolindo sujeito e objeto, ou melhor, propondo como superiormente é hierárquica a escrita humana, não consegue distinguir com clareza onde se rompe o elo entre as palavras e as coisas, já que tudo é linguagem.¹⁸

No trecho referido, Santiago usa a expressão poeta no sentido etimológico, de criador, que produz a sua arte utilizando-se da linguagem, mostrando que a tarefa do escritor é revelar a linguagem que está impregnada nas coisas.

Os romances em análise, por apresentarem uma personagem que é evidente na história e cresce como uma heroína enquadram-se na categoria do *Bildungsroman* uma expressão alemã que é traduzida como romance de formação. Também porque “pressupõe a atividade espontânea do indivíduo, que representa a formação do protagonista em seu início e trajetória até alcançar um determinado grau de perfectibilidade.”¹⁹ Esse termo alemão foi apresentado em 1803 por K. Morgenstern, que explicava o valor artístico de romances de escritores alemães como *Os anos de aprendizagem de Wilhelm Meister* de Goethe²⁰, que apresentavam como ponto chave o desenvolvimento da personagem. Essas obras integravam o romance alemão dentro de um contexto eminentemente de produção européia. O desenvolvimento interior da personagem principal era centrado em situações que existiam em uma ambiência externa - um mundo exterior, travando um conflito entre o *eu* da personagem e o mundo e, com isso, o romance proporciona uma subjetividade, um individualismo da vida privada diante da afirmação de uma sociedade burguesa, uma estrutura social e econômica que vai interferir de modo significativo na ação do indivíduo.

¹⁸ Op. cit. 1989, p.22.

¹⁹ MAAS, Patrícia Wilma, 2000, p. 72.

²⁰ GOETHE, J. W. v, 1962, p. 9

Os anos 60 do século XX ficaram notabilizados como anos revolucionários e, no que concerne à literatura, trouxeram algumas questões elementares. A grande descoberta nos estudos literários foi a atualização do “romance de formação” para os dias de hoje ou para a década em que a escritora paraense Lindanor Celina escreveu seu primeiro romance, num sentido de recriar uma atmosfera gasta, a do artista em formação, em uma época em que os estímulos são precários ou inexistentes. Já existia, nos anos de escritura de um dos romances que esta pesquisa abarca – **Menina Que Vem de Itaiara**, uma maior visão feminina na literatura e numerosos romances surgem, sobretudo, dando ênfase ao espaço da mulher na escrita e na cultura. Tendo em vista que o artista era cerceado até na sua forma de pensar. As personagens de Lindanor emergem dessas situações inferiorizadas e que quase nada decidem. É bem verdade que pairam dúvidas a respeito desse gênero de romance (de formação) no século XX, que para muitos era uma forma exaurida, mas a inclusão de romances nesse tipo de gênero está relacionada ao significado e ao conceito atribuído. Ressalto que o que importa nessa questão é verificar o processo de crescimento da personagem, em relação ao momento histórico e se ela continua a dar vazão à tensão entre seu *eu* e a realidade.

Apesar de a crítica apontar uma proximidade de alguns textos do gênero *romance de formação* com a autobiografia, alguns críticos afirmam que isso não é relevante na maioria dos casos. No entender de Maas (2000), distingue-se da autobiografia pelo seu grau de abstração da realidade, favorecendo aquilo que é universal no ser humano. É o que a exígua crítica sobre os romances de Lindanor, sobretudo *Menina que Vem de Itaiara* e *Estradas do Tempo-Foi*, afirma serem essas obras recheadas de dados da realidade imediata da escritora. Ora, sabemos que, quando o artista cria, ele o faz a partir de sua realidade, mas imprimindo seu caráter inovador, criador. Daí brotou a idéia de pensar os romances da escritora Lindanor como um romance de formação, por cumprir com quase destreza esse projeto.

Na produção literária do Brasil–Amazônia dos anos 60, a escritora Lindanor Celina surge compondo também no referido gênero, o qual mostra que nas literaturas ocidentais, o romance coincide com a “descoberta da vida privada”, das questões individuais e familiares. Não posso afirmar que tenha sido de forma consciente, mas, neles, há a nítida presença das “pequenas questões” da sociedade em meio da qual Irene se formou, com a idéia de que a literatura serve para revelar e consolidar valores, pois o homem, para alcançar seus fins, isto é, atingir a sempre desejada “felicidade” produz cultura, um conjunto de significados que definem os padrões de comportamento como ressalta Maas (2000, p. 30):

A literatura teve um papel importante na veiculação dos princípios que nortearam a passagem da cultura do mérito transmitido, fundamentado na

posse da herança, para a cultura do mérito pessoal adquirido, atributo do burguês em formação.

Posso considerar, sem sombra de dúvida, os romances de Lindanor como obras pertencentes no citado gênero, só não posso avaliá-las se em maior ou menor escala. Sua trilogia é considerada universal pelas questões que levanta e pelos tipos inesquecíveis que constrói. A escritora não escreve uma fórmula pronta, estabelecida. Ela cria, forma e transforma. Desse modo, Irene é construída nos moldes do romance de formação – uma protagonista jovem, mas do sexo feminino em contraposição ao modelo tradicional – personagem masculino, mas que galga uma formação em conflito com o meio circundante e posteriormente recusando-o, tal qual o paradigma apresentado. Nesse gênero de romance, o mundo é a escola e, na tentativa de encontrar sua identidade, a protagonista encena diversos papéis. Trava diferentes batalhas e é imersa em conflitos entre a vida sonhada e a realidade que se apresenta. Como no romance evocado como modelo, Irene não morre. Não posso afirmar que tenha sido feliz, mas seguiu seu rumo, sobreviveu. O terceiro romance de Lindanor, **Eram Seis Assinalados**, segue fortemente a tradição desse gênero: há uma aparente ausência de falta de unidade e uma profusão de vozes, que não impõe à narrativa uma sucessão lógica. A personagem se apresenta inconformada com a clausura doméstica. O mundo de fora e suas limitadas possibilidades, são uma promessa de realização de Irene. O caminho que a personagem vai percorrer é que vai determinar a obra enquanto estrutura. As histórias articulam-se por meio do drama existencial que vive a personagem.

Tradicionalmente, o romance passa por diversas etapas até alcançar o estado de maturidade do herói, adequadas às experiências vividas. É o que esclarece Mikhail Bakhtin (2000) em seus estudos a respeito desse gênero:

O romance (e as variantes romanescas) conhece apenas a imagem pré-estabelecida do herói. A dinâmica do romance, os acontecimentos e episódios nele representados, consiste em movimentar o herói no espaço, na hierarquia social: ele é mendigo, fica rico, é plebeu, torna-se pobre. O herói se aproxima, ora se afasta de seu objetivo – da noiva, da vitória, da riqueza etc. Os acontecimentos modificam-lhe o destino, a situação na vida e na sociedade, ao passo que ele permanece inalterado, sempre igual a si mesmo.²¹

E, mais uma vez, reconheci Irene nesse jogo, tentando se moldar através das inúmeras experiências que vivencia, as quais serão necessárias à sua formação e maturação, numa busca

²¹ BAKHTIN, Mikahil, 2000, p. 238.

incessante de achar um significado para sua existência. Lindanor Celina detém-se principalmente na trajetória da personagem e, no seu processo de amadurecimento e metamorfose, se depara com a necessidade de superar o mundo real e concreto, através de uma substituição por um mundo da sua criação, alternativo para Irene. A personagem de ficção pode ser complexa e múltipla, pois sua construção envolve diversos traços humanos, numa composição organizada, que lhe confere a ilusão do ilimitado.

A trilogia é o palco onde as personagens se apresentam de diversas maneiras, encenando diversos papéis. Irene é inventada a partir de anseios do feminino em que a existência, os tormentos psíquicos são exibidos e é, através do texto ficcional, que transparece a exposição do *eu* da protagonista. Entretanto, é a partir também de outras de vozes que se sobrepõem, que as narrativas surgem, sobretudo no segundo e terceiro romances. Estes se constituem em espaços imaginários onde são representados os conflitos de Irene em relação ao seu *eu*, à sua família e ao seu entorno, o que torna a personagem estranha na sua condição feminina. Sobre esse assunto esclarece Brandão²², em seu estudo sobre a personagem feminina na literatura, “ela é, paradoxalmente, a materialidade da ilusão, a concretude da fantasia, que se realiza nesse espaço”.

Na trilogia, a maior conquista da criação artística de Lindanor Celina, da sua obra ficcional é centrada na coerência das personagens, fazendo-se um paralelo com a vida real, por isso, segundo Rosenfeld²³ “esses *entes* da ficção têm maior relevo indiscutivelmente dentro da narrativa, sendo possível uma semelhança indireta aos tipos humanos reais”, tudo isso é comprovado com maior significação e maior riqueza nas obras em estudo, em decorrência da utilização do imaginário da autora que reúne os eventos da criação misturados à realidade, como todo romance, com um toque nítido de ficção sem renegar essa realidade. A visão das personagens nos três romances: a mulher omissa e submissa, dependente, não participante das decisões, detentora de uma síndrome da existência é, a todo o momento, uma denúncia da repressão social, evidencia que os textos ficcionais atestam costumes vindos de fora, do mundo externo graças à:

“veracidade” de dados insignificantes, à coerência interna, à lógica de motivações etc., tende a constituir-se à verossimilhança do mundo imaginário. Mesmo sem alguns destes elementos o texto pode alcançar tamanha força de convicção que até estórias fantásticas se impõem como quase-reais. (ROSENFELD, 1981, p.21)

²² BRANDÃO, 2006, p. 35.

²³ CANDIDO, Antonio, 1981, p.19.

No fragmento acima, Anatol Rosenfeld explica que os textos de ficção exercem uma *reelaboração da realidade*. É neles que as personagens e todas as situações evocadas tornam-se *refratárias* à visão de quem as conhece, por se tratarem de habitantes ficcionais projetadas pela intenção do autor. O escritor guia o olhar do leitor através de algumas situações que ele coleta da sua vivência e reorganiza-as para, em seguida, fazer com que o leitor procure o inesgotável na ficção. A personagem, para Rosenfeld, é a luz da ficção. Dá a importante luminosidade ao texto ficcional que faz com que o imaginário seja o caminho forte e cristalino de toda narrativa. Para ele, é a personagem que outorga o caráter ficcional do texto. Ela garante a funcionalidade, a temporalidade e a espacialidade de uma narrativa. A naturalidade da ficção de Lindanor mostra as personagens clareando os romances como afirmou Rosenfeld. Elas agem e reagem respondendo aos estímulos e sentidos provocando toda a movimentação da história, “razões mais intimamente poetológicas” mostram que a personagem realmente constitui a ficção”(1981, p.23). E que toda autenticidade da “prosa de arte” é revelada através da animação das personagens nos textos.

De certa maneira, o objeto artístico se vale do “real”, na medida em que se apresenta produto das representações discursivas, culturais e estéticas presentes na realidade que o envolve. Em relação a isso, mesmo sabendo das divergências entre os textos de Platão e Aristóteles, há um ponto fundamental que é comum a ambos: a noção de que toda obra de arte necessariamente mantém uma relação de semelhança e adequação com uma realidade natural já existente. Suponho, desse modo, que a definição do caráter realista de uma obra, ou de seu valor “imitativo”, dependem de algum modo da maneira pela qual o texto dispõe das figuras e representações que constituem a realidade imediata, de sua circunstância histórica.

É na ficção que as pessoas têm o privilégio e a liberdade, através das personagens, de evidenciar a sua condição, e de se enxergar imaginariamente em função do outro e como disse Goethe é através da arte que distanciamos-nos da realidade e ao mesmo tempo aproximamos dela. Através da visão subjetiva das coisas, fatos e pessoas. A escritora, através de sua imaginação, criou uma linguagem compatível com a procedência da personagem em alguns momentos de reflexão “quando meu Deus, faria isso outra vez (1963, 32)”, como um recurso para revelar a intimidade da personagem Irene como foi observado por Brait (2004, p. 62) quando, em artigo já citado, afirma que, “O *monólogo interior* é um recurso de caracterização de personagem que vai mais longe na tentativa de expressão da interioridade da personagem”: a personagem Irene conversa consigo mesma. Posteriormente, o segundo romance contextualizado na capital, utiliza uma linguagem ajustada a esse mundo, tornando a prosa leve e fluida, de acordo com a procedência de cada personagem. O terceiro romance, por meio

de uma linguagem mais apurada, registra os fatos do cotidiano, num ritmo bem marcado pela distribuição das palavras na frase em que Irene é citada por várias outras vozes, vários personagens.

No âmbito temático, conforme já registrei, diversos teóricos aparecem para dar esclarecimentos quanto à parte da análise, como acontece no caso da memória da narradora de **Menina**. Recorri àqueles que se dedicaram a esse estudo à luz de uma resposta para essas reflexões. Por exemplo Ecléa Bosi (2007, p.14), que se fundamenta em Walter Benjamin para explicar que a “memória é a faculdade épica *par excellence*”, ou seja, integra os elementos que fazem parte de uma narrativa, confundindo a memória das outras personagens com as suas próprias. É o que se observa no terceiro romance em que a memória surge para explicar toda a vivência e a experiência em que o caminhar e ver se misturam e se confundem em meio à lembrança das várias personagens. E nessa confluência, Benjamin²⁴ estabelece a distinção entre *vivência* (reação a choques) e *experiência* (o que é vivido, o que é pensado, narrado): na vivência, a ação se esgota no momento de sua realização (por isso é finita), na experiência, a ação é contada a outro, compartilhada, se tornando infinita, logo a experiência tem um caráter histórico, de permanência, pertencente a um coletivo que vai além do tempo vivido.

²⁴ BOSI, Ecléa, 2007, p. 14.

2. UMA VISITA A LINDANOR CELINA

É por meio da fantasia que reconhecemos e compreendemos o mundo. A atividade psíquica se mantém independente do princípio de realidade – o que, de certa forma, explicaria a necessidade humana de contato com a linguagem poética. Assim como a poesia não tem compromisso direto com a realidade material, também a psicanálise, que marca o diálogo entre as pessoas e o mundo que são obrigados a viver, trabalha com essa espécie de “ficção” que o sujeito constrói a respeito de si mesmo. (AULAGNIER, 1979, p.165).

2.1. UMA VIDA DEDICADA À ESCRITURA

Lindanor Celina estréia como romancista, em 1963, com **Menina que vem de Itaiara**. No momento em que o texto foi escrito, havia, aqui no Pará, ainda uma incipiente percepção da mulher na literatura e, por isso, alguns textos críticos sobre sua obra considerem o livro de caráter autobiográfico, isto motivado talvez por encontrarem na obra elementos pertencentes à sua vida. A autora investe na criação de um tipo controverso, não para aproximar vida e literatura, mas para envolver e misturar naturalmente seus limites. No entanto, personagens desprovidos de relação nominal com a vida da autora e o espaço da narrativa são dados que ajudam a sustentar a tese de serem essas obras textos ficcionais. Os relatos sobre a identidade desse *eu* que narra têm como paradigma, outras histórias, constituindo um sujeito como o resultado das ficções por ela contada. Vida e ficção se constituem como faces complementares, não no sentido uma revelar ou esclarecer a outra, mas como instâncias que se remetem uma a outra, indissociáveis, porque brotam do inconsciente. Essa instância atemporal sem negação nem contradição. Ademais a pressão do consciente sobre o inconsciente provoca coisas estranhas em nossa experiência consciente, principalmente no que tange à intenção e à enunciação.

Mais que um trabalho apontado como autobiográfico, Lindanor Celina faz da literatura seu labor diário com as palavras em que “o prazer do texto se revela em toda a sua extensão”. A escritora tece seu texto com a noção de que um autor não é apenas o escritor real da obra artística, tampouco um possível locutor fictício. Segundo Foucault (1992, p. 47), “o autor” é uma espécie de “estilo” ou de uma instituição jurídica, da qual seus discursos assentam uma diversidade de “eus”, que estabelecem relações estreitas entre determinados textos. Nos textos da escritora, o próprio conceito de “gênero literário”, por vezes, perde seus contornos, entretanto, é preciso frisar que eles apresentam uma regularidade do começo até a última frase de cada livro: há começo, meio e fim. **Estradas do tempo-foi** – o segundo romance da

trilogia, apresenta um texto para ser muito mais vivido do que lido, no qual a percepção sensibilidade afloram constantemente, em um fluir de experiências contadas de forma intensa. A narrativa para a autora é aquele momento em que a personagem salta de um patamar de consciência para outro, aquilo que James Joyce chamaria de Epifania²⁵. Em 1975, em viagem de férias à Grécia - berço de divindades, Lindanor carregou o encanto do *Olimpo* e concentrou seu enlevo para o livro *O diário da Ilha*, momento em que revela sua necessidade de andar e colher os frutos do conhecimento, da visão e do tempo.

Essa afortunada experiência de andarilha moldou a ficcionista, que buscava a simplicidade em seus textos. O cotidiano, não raro, apresentava-se cada vez mais bem lapidado, o dia-a-dia adquire mais importância em sua escritura. A linguagem parece ficar mais nítida, mais elaborada. O romance **Eram seis assinalados** – o terceiro romance da saga de Irene, é “digno de ser mais destacado pela cuidadosa concepção linguística, por um constructo verbal fundado na soltura livre da oralidade e do monólogo interior...”²⁶. Neste livro, apesar de apresentar uma linguagem mais fluente, a escritora parece romper com o sistema discursivo, vira-o ao avesso, numa possível desautomatização da linguagem, quando coloca várias vozes nesse jogo, para ir em busca do sentido subjetivo, que promove a exaltação do interior do sujeito em pedaços e da passagem da crise psicológica à angústia existencialista de Irene. A escritora de **Estradas do Tempo-foi** parece entender que o leitor, muitas vezes, é colocado para dentro dos sentimentos das personagens como também observa Aulagnier (1979):

Freud observou que a arte não poupa muitas vezes os espectadores de experiências dolorosas que, na verdade, são percebidas como fontes de prazer. Entretanto a expressão seja pela via da palavra poética, seja pela regra fundamental da psicanálise, leva-nos a questão da completude do signo e da difícil e complexa interpretação da linguagem.²⁷

Quando Lindanor escreveu seus romances, estava convicta de que não há trabalho artístico sem linguagem. Que a função poética, como esclarece Freud²⁸, que não pertence apenas aos poemas, mas está presente em muitas manifestações da vida, precisa ser identificada e decifrada. Com esse ponto de vista, acredito que há uma troca entre a arte, a literatura de Lindanor, e a Psicanálise. Seus textos como de qualquer artista é o próprio texto da vida. Segundo Antonio Candido (1975, p.33) “A obra depende estritamente do artista e das

²⁵ Epifania, segundo James Joyce, é uma manifestação súbita da essência da personagem.

²⁶ TUPIASSÚ, Amarílis; PEREIRA, J. Carlos; BEDRAN, Madeleine, 2004, p. 14.

²⁷ Op. cit., 1979, p.82

²⁸ FREUD, Sigmund, op. cit., p. 78.

condições sociais que determinam sua posição”. É por isso que não há necessidade de se recorrer às “intenções declaradas” dos autores para decifrar o enigma e para compreender o que eles quiseram dizer. É preciso que a vida psíquica seja, ela própria, um texto, para que se possa constituir no texto da obra. Lindanor Celina é citada como romancista de costumes pelo crítico Afrânio Coutinho, em virtude das “cenas e situações do livro que mostram a boa observação da autora”. O jornal *O Estado de São Paulo* premia o primeiro romance como “o livro do semestre”, fato que ajuda a consolidar a sua carreira literária, pois a tira do anonimato. Mais tarde escreveu também *Breve sempre, Pranto por Dalcídio Jurandir, A viajante e seus Espantos, Diário da Ilha*. Escreveu igualmente *Crônicas Intemporais* e *Para Além dos Anjos - aquele moço de Caen* (romance).

Cabe dizer que sua obra, composta em linguagem densa e repleta de possibilidades interpretativas, instaura uma espécie de ficção que se caracteriza pela revelação constante de rupturas e sentidos móveis. Levando em conta a experiência da escritora paraense como romancista e cronista, pude perceber que os questionamentos acerca da literatura e a problematização dos procedimentos literários aparecem em sua obra. Segundo Gutemberg Guerra²⁹ sua arte é moderna, influenciada por autores clássicos e revolucionários. A escritora amazônica se insere brilhantemente no rol dos ficcionistas brasileiros e é considerada como romancista moderna.

No ano de 1974, a escritora resolveu transferir residência para Paris, passando a lecionar Literatura Portuguesa e Brasileira na Universidade de Lille III, a maior daquela região francesa, na época. Com muito empenho, a romancista conseguiu doutorar-se em Letras pela Sorbone. Lindanor não esqueceu a cidade Belém, onde modelou sua cultura literária. “Tenho saudades das mangas que caem das mangueiras, nas ruas de Belém. Os moleques devem estar juntando muitas depois das chuvas e enchendo seus paneirinhos”. Estava permanentemente em contato com seus amigos intelectuais paraenses. Para progredir nessa insaciável sede de aprender e alcançar o nível de uma grande escritora e intelectual, lia bastante e treinava muito seu francês, língua que aprendeu desde menina. Nos seus longos anos na França e o conseqüente manejo com a língua daquele país, jamais permitiu que houvesse grandes influências na sua maneira de escrever. A romancista escrevia fluentemente em língua portuguesa, sua língua mãe, com a leveza do seu estilo. O idioma francês e a diferença de ambiente não perturbaram sua escritura, que quando aqui aportava com sua volumosa bagagem literária, só queria saber de falar em português e rever os amigos:

²⁹ GUERRA, Gutemberg In TUPIASSÚ, A.; PEREIRA, J.C.; BEDRAN, Madeleine, 2004, p. 23

Falar por telefone, estando aqui em Belém? Não! Ela, então inventou uma palestra no Edifício Palácio do Comércio, ali na Assis de Vasconcelos, e convidou toda a galera, tal como lhe foi possível. À noite, casa lotada. Ela, felicíssima, agradeceu a todos e disse que a palestra era uma travessura, a maneira que encontrou para ver os amigos. Foi um sucesso, uma noite memorável.³⁰

2.2. LINDANOR CELINA E A AUTOBIOGRAFIA

Dados autobiográficos são meros disparadores para a ficção, para a metáfora que toda obra literária deve ser. Quero sempre voltar à infância e acredito que a infância na ficção é a infância de todos e não propriamente a infância biográfica. (...) O que justifica uma obra é ser ela maior que seu autor, que sofre as agruras do tempo...³¹

Ao me tornar leitora das obras de Lindanor Celina, sobretudo da trilogia, e sem nenhum conhecimento prévio de sua biografia, mergulhei na imaginação de seus romances e de suas personagens. Como Lindanor é daquelas que não faz questão de frear sua imaginação, verticalizei o olhar na sua fantasia. Isso permitiu-me haurir mais prazer e sentidos insuspeitados. Para alguns críticos, uma das hipóteses possíveis é de que a escritora ora sobressai, ora apaga-se, tanto constrói uma identidade que se assemelha autobiográfica - para aqueles que encontram marcas da pessoa Lindanor, que a aconselham a “ser ela própria” – quanto desfaz a ilusão autobiográfica por ela encenada e em cada um dos registros de encenação há menos um cunho confessional e mais a livre invenção ficcional. Para isso, recorro a um aparato teórico que sirva de suporte para o estudo. Privilegio autores que agregam novos ângulos para se pensar o tema.

O primeiro é o crítico literário Antonio Candido, tomando por base o que ele esclarece na introdução do livro *Ficção e confissão– ensaios sobre Graciliano Ramos*, obra que estuda as relações entre ficção e autobiografia, na obra do festejado escritor a qual apresenta posições que seriam reavaliadas nos anos setenta, quando estuda as obras de outros autores tais como Lima Barreto, Carlos Drummond de Andrade, dentre outros, como aponta a autora da orelha do livro Flora Süssekind. Essa obra tem servido para muitos críticos consubstanciarem suas posições vinculadas ao caráter confessional de certas obras. O estudo da literatura vem se tornando cada vez mais diversificado, abrindo espaço para olhares múltiplos nem sempre convergentes. Alguns olhares investigam o estrato linguístico discursivo, outros focalizam as relações entre literatura e história e outros as eventuais relações entre o criador e a obra criada e também os que dão ênfase à figura do leitor. Apesar

³⁰ WANZELER, O. In TUPIASSÚ, A.; PEREIRA, J.C.; BEDRAN, Madeleine, 2004, p. 23

³¹ PRADO, Adélia, 2006 – p.67.

do vasto currículo acadêmico no campo da crítica e dos estudos literários de Antonio Candido³² cabe atentar para o que ele, do alto de sua honestidade e responsabilidade intelectuais, afirma no prefácio da referida obra “*Ficção e confissão* envelheceu visivelmente, o que me fez hesitar em desenterrá-lo. O seu núcleo data de quarenta e seis anos, e de lá para cá a crítica mudou muito e apareceram estudos mais de acordo com gosto do dia”. É evidente que uma obra escrita há mais de sessenta anos pode conter observações que não se coadunem com o estágio atual dos estudos literários.

O filósofo francês Michel Foucault³³ ensina que há diferentes formas de “escrita de si”, esboçadas em diferentes narrativas da atualidade. Ao criticar a subjetividade como um princípio que constitui o pensamento moderno, sinaliza para a desconstrução da categoria de autor e problematiza diferentes procedimentos de biografização. A posição do filósofo permite repensar sobre o caminho textual do autor no discurso da crítica contemporânea. Luís Costa Lima (1986, p. 246) se refere à categoria “individualidade” no Ocidente a partir do século XVIII, e a considera como noção atemporal, autoevidente e autojustificável e não uma categoria cultural e, portanto, historicamente variável. Segundo Viegas³⁴ se “a caracterização da autobiografia como gênero depende do destino da individualidade”, a reflexão sobre essa historicidade se agrega paralela à problematização do gênero autobiográfico enquanto um fenômeno que se modifica ao longo do tempo.

A aparência de confissão da vida do artista não deve jamais ser confundida com a imaginação, como afirma a antropóloga Viegas (2006, p.13), “depende, por um lado, da constituição do indivíduo do mundo moderno dotado de livre arbítrio, e, por outro lado, da distinção, da medida exata entre ficção e não-ficção”³⁵. Essa distinção constitui um aspecto definidor na obra da escritora em estudo, sobretudo no primeiro romance, como uma escrita moderna em primeira pessoa. Seu romance se distancia daquele *unicum* que é o *self* de quem escreve. Luís Costa Lima³⁶, que nega a existência do gênero autobiográfico, nos períodos históricos anteriores ao século XVIII, enfatiza que “onde as coordenadas histórico-culturais não permitem essa distinção, ficção e autobiografia são artefatos diversos do que são para nós”. Para a escritora, o Modernismo é interpretado tanto no seu gesto de romper com o passado, quanto no reelaborar a tradição e mantém sempre o convívio do passado com o presente, ou seja, “o importante não é ficar, é viver” – a delibada consciência do agora, do

³² CANDIDO, Antonio, 1992, p. 10.

³³ FOUCAULT, Michel, op. cit., p.45.

³⁴ VIEGAS, Ana Cláudia In JOBIN & PELOSO, 2006, p.12.

³⁵ LIMA, Luís Costa, 1986, 246

³⁶ *Ibidem* p.246 – 247.

transitório desemboca no passado. E a fria e monótona objetividade do trabalho textual de experiências – comprovante dos dados biográficos – vai abrindo espaço a uma visão que reelabora os acontecimentos, portanto, promove uma desconstrução em espaços retrógrados.

Em **Menina**, Lindanor Celina aprofunda questionamentos sobre os liames que atam o sujeito a momentos de extrema rigidez teórica, lançando o texto narrado em primeira pessoa como um texto de memória da autora como sugerem alguns críticos. Outros tentam disfarçar, colocando a escrita da vida da autora como um palimpsesto, inscrita em várias camadas sobrepostas que ora surge, ora escapa. Ilusão difícil de ser mantida, a meu ver, já que o próprio diálogo que a escritora mantém com a obra de Dalcídio Jurandir reforça a idéia de invenção. A escritora espelhou-se no romancista para criar ficcionalmente: “Tu, o imutável, o sempre igual. Tu o nosso espelho e nosso espanto”³⁷. No exercício da reelaboração, do diálogo, da intertextualidade com a obra do romancista, Lindanor Celina reforça sua formação intelectual e atribui a ele o título de maior romancista do Brasil:

Dele eu só conhecia o *Chove nos Campos de Cachoeira* e o *Marajó*. Dalcídio Jurandir estava para mim mais alto que uma estrela. Exatamente uma estrela [...] eu me cochichava: que sorte eles têm de o conhecerem assim tão de pertinho, um homem desses, o maior romancista do Brasil.³⁸

A escritora reverencia seu mestre e reconhece nele a substância que ficou, com a clareza de que a transmissão de saberes se efetua por um sistema de trocas. Ela aprendeu com Dalcídio a fazer romances – a inventar. Se há rememoração em sua escritura é o resíduo de um átimo do olhar, da vivência comum a todo ficcionista, que inicia ou termina seu percurso de *tinta e papel* através das suas visões, seus pensamentos, de um detalhe. A trajetória da personagem Irene se insere nos traços vinculados à construção do sujeito moderno: a identidade da personagem central e relatos de experiências. Na leitura de **Menina**, o romancista quando cria personagens parece camuflar a sua intimidade, num livre exercício de autoficcionalização e essa não revelação explícita de sua identidade pode levar o leitor a crer na não veracidade do que é narrado, ao mesmo tempo em que pode levá-lo a reconhecer a sinceridade das histórias contadas.

Essa aparente face ambivalente de Lindanor, volto a frisar, interessa sobretudo àqueles que querem encontrar a vida da escritora em suas obras, que em determinados momentos estiveram junto à sua intimidade. O jogo da “escritura” consiste em sombrear as representações conscientes ou pré-conscientes sobre as quais o leitor poderá sempre afirmar

³⁷ CELINA, Lindanor, op. cit., 1983, p.19.

³⁸ *Ibidem*, p.11 - 12.

que pertencem ao escritor. Disso resulta o jogo de claro-escuro do texto literário, através do qual a relação de encobrir/descobrir do inconsciente deixará sempre na sombra a eficácia psíquica do texto, para se interessar apenas por sua permanência literária. Esse constante movimento de abrir/fechar do inconsciente apresenta enormes dificuldades para atividade interpretativa. Como constata Clarice “o autor revela a sua intimidade inconscientemente, as que escrevi, e imagino quantas, foi sem querer. À medida que escrevia para aqui, ia me tornando pessoal demais.”³⁹

Os fatos narrados em romances escritos em primeira pessoa, podem ser válidos tanto como “fonte de experiências” como “suporte para invenção”, dessa feita, provocará uma mescla nos limites entre a vida do autor e a ficcionalidade. Daí decorre a confusão entre a experiência de vida de Lindanor e sua ficção como ilustra a citação seguinte “Eu, nada, dura, especada no chão, o pranto caindo, me cegando, os soluços meu peito sacudindo”⁴⁰, uma das marcas da personagem em primeira pessoa. No meu entender de leitora de Lindanor, neste discurso literário, autores e leitores parecem pactuar: optam pela inventividade. A realidade é compreendida como o produto das várias interpretações e versões distribuídas em várias imagens captadas pela cabeça do leitor. Na obra de Lindanor, verdade e ficção podem ser substituídas, no máximo, por uma relação mútua entre ambas as categorias: ficção pressupõe os fatos e vice-versa, como afirma João Carlos Pereira (2004, p. 5):

Por maior que seja a quantidade de fatos biográficos levados para a obra, nenhum escritor aceita deslocar o holofote da criação artística para iluminar sua vida pessoal. Para esse fim existem as autobiografias, que pertencem a outro domínio que não (às vezes) o da criatividade. Na literatura brasileira, uma preciosa exceção rompe o silêncio da verdade para anunciar que, em seus livros, os pesquisadores encontrarão todas as informações de que necessitam para contar sua trajetória humana. “Está tudo lá”, revela o poeta Mário Quintana. Em Lindanor Celina, talvez nem tudo esteja “lá”, mas ela se envolvia de tal forma com o que escrevia ou com as personagens que criava, que alguém que tenha tido o mínimo de ligação com a autora de “Breve Sempre” dificilmente deixará de notar um traço que se aproxime da ficção.

A citação do escritor João Carlos reforça nitidamente o caráter ficcional da obra de Lindanor Celina e, ao citar Mário Quintana, mostra que pode estar aí um grande disfarce do escritor, exatamente para manter velados os dados de sua trajetória humana, pois, mesmo nas autobiografias, a linearidade da trajetória da vida contada se abre numa rede de “possíveis ficcionais”, em que o texto, ao invés de refletir a vida do autor, participa da criação do “mito do escritor”, ou seja, o autor passa a limpo a sua existência. A intenção maior deste tema,

³⁹ LISPECTOR, Clarice, 1982, p. 74.

⁴⁰ CELINA, Lindanor, 1963, p. 51.

nesta pesquisa, é tornar menos determinantes os limites entre ficção e a vida do escritor, ou entre ficção e a teoria e diluir, na medida do possível, um estudo reduzido e pautado tão somente na vida da autora. A relevância se constitui exatamente em entender o grau de encenação que constrói o cenário textual da obra de Lindanor.

Para Lejeune, em seu livro *Le pacte autobiographique*⁴¹, a identidade dos nomes do autor, narrador e personagem definem não só a autobiografia, como também os demais gêneros íntimos (diários, auto-retratos, ensaios), “É pelo nome próprio que a pessoa e o discurso se articulam antes mesmo de se articularem na primeira pessoa”. O autor afirma que nem mesmo um pseudônimo abalaria essa identidade, uma vez que quem usa pseudônimo o faz de si, de uma pessoa real, é nada mais que um desdobramento do nome, a identidade não sofrerá nenhum prejuízo. Uma pessoa poderá ser identificada por diversos nomes, aos quais corresponderão biografias distintas, um processo de produção de subjetividades, em que a obra corresponde a diversas invenções de si. As fronteiras entre fato e ficção, para Lejeune, estão cada vez mais fluidas; ele problematiza ainda a forma como o nome próprio do autor pode ser percebido pelo leitor como ficcional ou ambíguo. No romance de Lindanor, em estudo, algumas marcas podem induzir a uma confusão entre invenção e experiência. Foi citado anteriormente a linguagem em primeira pessoa a que acrescento os textos que evocam a infância, a recorrência a estados passados impressionantes, a tentativa de retratação e avaliação e a representação do cotidiano, como aparece nitidamente na citação abaixo de **Menina**:

Como era bom teimar uns momentos com o sono e ficar ouvindo coisas assim agradáveis, como a vinda iminente de titio, na próxima compra da casa, que estava por dias, demora era seu Zé mudar-se para a outra, na Boca-do-Caminho. Havia, certo, pedaços menos alegres, queixas em geral a respeito de Xonda... desde a noite em que eu fora dormir sufocada com a alegria da compra da casa, dia seguinte bem cedo, soltei a língua, botando mamãe debaixo de confissão.⁴²

Há regras específicas que fazem com que os discursos da inventiva literária favoreçam um estreito contato com variadas opções de construção de mundo. Na citação acima, há quem reforce que a autora passou, na sua infância, por essa situação exposta na ficção. Esse deslocamento entre essas duas categorias, que se faz presente nas narrativas contemporâneas em primeira pessoa, incorporam elementos biográficos do autor empírico. Felipe Lejeune (1975) define um texto autobiográfico, não pela verdade dos fatos narrados em relação aos acontecimentos reais ao longo da vida de seu autor, mas pelo acordo firmado com

⁴¹ LEJEUNE, Philippe, 1975, p. 441.

⁴² CELINA, Lindanor, op. cit., 1963, p. 63

o leitor, através de dados extratextuais que determinam seu modo de leitura. Para ele, a autobiografia nada mais é que um contrato de identidade selado pelo nome próprio inscrito na capa, única marca do texto de alguém fora-do-texto, fazendo com que uma pessoa real assuma a responsabilidade da enunciação do texto real, já que a formação da figura autoral não é apenas resultado da escrita, mas da invenção elaborada pelo leitor que se coloca na posição de autor, como depoimentos, entrevistas, fotos etc. Ele ainda define autobiografia como “narrativa retrospectiva em prosa que uma pessoa real faz de sua própria existência, quando focaliza especialmente sua vida individual, sobretudo a história de sua personalidade”. Castelo Branco (1994, p.51) afirma que o destino do sujeito é plural:

... O mais curioso é que o sujeito que é tantos, que é autor, personagem e sujeito da enunciação, termina por se dissipar no processo autobiográfico, termina por destituir-se de sua precária ancoragem para se transformar num náufrago de seu próprio discurso.

Menina que vem de Itaiara suscita uma colagem da vida de Lindanor à sua obra e pode até mesmo estabelecer um vínculo estreito entre ela e o leitor, reforçada pela imagem da escritora transitada na mídia. A romancista, no lançamento de alguns de seus livros, concedeu várias entrevistas a diversos veículos de comunicação como em *O Liberal*, *A Província do Pará*, *O Diário do Pará*. O contato do leitor com a obra e a mídia – pela presença de referências biográficas, favorece, de forma contundente, a hibridização entre narrador e autor empírico, o que permite entender tratar-se de “autoficção” como completa Viegas “discursos que, ao mesmo tempo, não têm referente extratextual, mas também não se desligam completamente dele”.⁴³ O “pacto autobiográfico” reforça a identidade entre texto e pessoa, mas o que se observa, reforça Viegas (2006), é a identidade, a construção do narrador e do autor. Há uma variedade de possibilidades ficcionais, que mais se aproxima da criação do leitor com o autor, em vez de apenas se espelhar na vida do autor.

Ao ler romances, o leitor “desconsidera” a materialidade do texto e da sua produção, a fim de submergir na imaginação apresentada. Assim mesmo, como acontece num teatro, o arco e as luzes do proscênio formam uma moldura que simboliza o limite, a fronteira da realidade física dos espectadores do espaço destinado à peça, que é encenada para eles e, metaforicamente, dentro deles. Nessas duas formas culturais, a materialidade do significante – sejam as palavras impressas, sejam os atores no palco – é palpável e compartilhada pela presença concreta do espectador. Segundo Viegas (2006), “A obra atua como uma moldura que divide as duas realidades – a da percepção sensorial e a da crença fictícia – e exterioriza a

⁴³ VIEGAS, op. cit., 2006, p. 16)

divisão do ego”.⁴⁴ Os textos deixam sempre uma desconfiança se os fatos são de fato reais ou ficcionais. Dessa feita, o leitor tende a desconfiar da autonomia da arte, abrindo precedentes para as duas categorias:

Criamos juntos uma ficção e não uma mentira... e foi essa maldita ficção que trepou comigo e me prometeu uma vida de miudezas, peixes salmonados, aluguel dividido, filhos, bichos, feira na Serzedelo Correia e mãos dadas para sempre. (...) Era isso que ela queria: uma imitação da vida... ou aquela velha lengalenga de sacrificar a merda da vida em detrimento da arte? Só isso?⁴⁵

A escritora Clarice Lispector, no trecho acima, afirma que as citações da vida pessoal se misturam às literárias, numa evidente noção de que a realidade é uma construção simbólica permeadas por imagens e não dados verificáveis. Isso pode justificar, por exemplo o descompromisso de algumas referências geográficas do romance de Lindanor que geram polêmicas, sobre sua vida ou sua imaginação: “Morávamos em Buritizal quando meu pai, num de seus arrancos da mocidade, se mudou para Itaiara. Mamãe nunca lhe perdoou essa presepada que considerou funesta em nossa vida” (1963, p.8). A escritora de **Menina** parece ter consciência de que dados empíricos não perturbam o espaço da ficção e do autor, que cria um ser de sua inventiva, “ser de papel”. O espaço geográfico jamais será conferido pelos leitores para que descubra a veracidade da história, no máximo, uma simples comparação com o real da escritora, que nascera em Castanhal, no Pará. Segundo Elizabeth Bruss⁴⁶, em seu livro sobre o ato autobiográfico, se os “textos da infância” não conseguem demonstrar a “história de sua personalidade”, em muitos deles, o autor procura “retratar-se e avaliar-se, o que constitui um dos traços principais do *ato autobiográfico*”:

... papai, através de suas narrativas, baseadas em viagens recentes, ia-se embora, nas estradas da lembrança, atrás das cidades, portos que conhecera há quantos anos, quando embarcado. Pernambuco, Ceará, Salvador, rio de Janeiro, tudo via de novo, nas conversas de seu Álvaro do Guamá. Vez em quando um espanto (...) Não se incomodava com a vida insossa de Iataira, o cineminha duas vezes por semana.⁴⁷

Apesar de a caracterização da personagem narradora parecer coincidir com alguns dados biográficos de Lindanor, ao reconstituir cenas, personagens e detalhes da meninice da autora não são, evidentemente, fatos vividos e simplesmente transformados em uma narrativa, como esclarece Carvalho⁴⁸ “é uma evidente combinação de memória e

⁴⁴ VIEGAS, op. cit., 2006, p.32.

⁴⁵ LISPECTOR, Clarice. In: MIRISOLA, Marcelo, 2005, p. 45.

⁴⁶ BRUSS, Elizabeth, 1997p. 14.

⁴⁷ CELINA, Lindanor, 1963, p. 129.

⁴⁸ CARVALHO, 2002, p. 21.

imaginação, como todo romance, em maior ou menor grau, de forma mais ou menos direta.”. O autor pode partir da realidade, mas o ponto de chegada é guiado pela sua inventividade. Itaiara é o cenário ficcional que poderia representar Bragança, a cidade onde viveu a escritora. Ela certamente acionou os mecanismos da memória e se valeu da imaginação literária para emoldurar a cidade na voz de Irene, com nítida clareza de que a invenção de imagens torna mais perto a vida da arte. Bernardo Carvalho (2002) lembra que ao contrário da frase clichê que acompanha certas narrativas: “qualquer semelhança com fatos, nomes ou pessoas reais é mera coincidência”, todo romance se faz com memória e imaginação. A romancista da tríade em estudo, parece não querer desfazer-se do clichê citado por Carvalho, já que considera suas personagens como obra de sua invenção, como se verifica na página de abertura do romance **Menina Que Vem de Itaiara**: “Situações e personagens desta estória são fictícias”, bem como em **Eram Seis Assinalados**: “Esta história é ficção. Personagens centrais e suas ações são inventadas. Qualquer semelhança com fatos ou com pessoas vivas ou mortas será simples coincidência”. No pôquer da ficção, esse possível blefe seria aplicado desmascaradamente, de cara limpa. Lindanor não se engana, tem certeza do que está fazendo, como ela própria reforça nas páginas iniciais do primeiro e terceiro romances. Lindanor, com essa frase de abertura, tenta neutralizar a assustadora *pessoalidade* que alguns insistem em encontrar em seus romances. A romancista, quando opta escrever seu primeiro romance, em que a personagem é narradora e que focaliza a condição da mulher, o faz com a intenção de preservar-se. Como explica Lúcia Castelo Branco (1994, p.182), em relação à escrita feminina:

A estratégia de que comumente uma autora se utiliza para fazer com que sua própria intimidade seja resguardada é a da apresentação do *outro*, dos amigos, dos conhecidos, das figuras notórias (ou não) que passam por sua vida, em lugar da revelação de si mesma.

O cunho confessional que se sente no primeiro romance, para alguns críticos, inaugura esse veio fértil da autobiografia em Lindanor: a rememoração da infância. Para eles as memórias da personagem se alargam nos dois outros romances da trilogia que, a meu ver, vão sempre num exercício exaustivo de imaginação. É oportuno ressaltar que esses romances não são narrados em primeira pessoa, numa evidente prova de criação. Apesar de a autora não querer desempenhar o papel de escritora de memórias, o faz com consciência dos limites que cercam a *pessoalidade* de suas obras. Se algo profundamente comprometedor transparece, é por conta do inconsciente, que sempre teima em vir à tona. Ela parece fazer bom uso das

palavras de Fernando Pessoa “falar é o modo mais simples de nos tornarmos desconhecidos”. E Clarice Lispector (1982, p.5) enfatiza:

Um dos meus filhos me diz: “por que é que você às vezes escreve sobre assuntos pessoais? Respondi-lhe que, em primeiro lugar, nunca toquei, realmente, em meus assuntos pessoais, sou até uma pessoa muito secreta. E mesmo com amigos só vou até certo ponto.

Lindanor Celina, tal qual Clarice, expõe sem querer os traços mais fortes que compõem essa identidade da experiência da vida, considerados por alguns como contornos precisos de sua identidade. Se são as “impressões pessoais” registradas por ela em seus romances, não passam de fragmentos da memória, já que nem tudo pode voltar a ser como antes, essa lembrança volta em pedacinhos, é lacunar. Isso é importante porque a recuperação dos momentos de outrora faz a linguagem agir. No clichê antes referido, a produção da reconstituição da experiência da vida da autora é colocada em xeque por ela mesma. Miranda explica que é “pela menor separação atemporal entre o evento e o seu registro, o que é mais difícil de ser atingido pela autobiografia, em razão do caráter seletivo da memória, que modifica, filtra e hierarquiza a lembrança”⁴⁹. Delineando seu perfil na meninice, a narradora de **Menina Que vem de Itaiara** insere sequências de discursos, que justificam seus momentos de felicidades alternados com momentos de desprazeres, que, em nenhum momento, justificam ser da autora:

O batismo, isso eu gostava de assistir. Brincar com os amigos na igreja deles. De ordinário em dia de domingo. Mais tarde, quando principiamos a nos dar intimamente com eles, fomos convidados. Papai não se importava, foi sempre um independente em matéria de religião. Mamãe, de começo, protestava: “essa menina anda de pegadio com os protestantes, nem parece que está no catecismo” (...) falei a papai, implorei que queria tocar. Mas papai, poucas vezes o vi tão firme e decidido... importante era eu me formar, arranjar um lugar de professora e em manter, ajudar a educar minhas irmãs. (CELINA, 1963, p. 69-124).

Para alguns leitores, amigos íntimos e conhecedores da biografia da autora, a citação acima seguiria, ao mesmo tempo, o impulso confessional e o desejo de preservar-se. Talvez queiram acreditar que Lindanor se utiliza desse binômio falar/revelar e termina por expor sua vida pessoal, mesmo que inconscientemente, através da narradora, que segundo a psicanálise, é a forma de o autor se mostrar. Mas ela impõe limites para a encenação de sua intimidade nas páginas de **Menina**: segundo informação de pessoas muito próximas à escritora, a doença do

⁴⁹ MIRANDA, Wander Melo, 1992, p.71.

pai que se arrastou por muitos anos, por exemplo, que foi uma das vivências mais dolorosas de Lindanor, jamais é mencionada na primeira história, obra de evidente confissão para alguns críticos.

Lendo alguns textos críticos sobre Lindanor, observei que, para alguns, a relação entre fato biográfico e a personalidade da protagonista está bem definida na descrição da infância e da juventude da escritora, que para mim ficou praticamente esquecida quando li o terceiro romance **Eram Seis Assinalados**. A vida íntima da romancista não é relevante, mas, por necessidade de apontá-la como ficcionista, fui levada a conhecê-la:

Sinto muita saudade de minha amiga Lindanor Celina. Aquela alegria, aquela disposição para a vida fazem muita falta. Acho que Lindanor Celina foi uma pessoa única. Era uma mulher decidida e corajosa. [...] era determinada e tinha um bom coração.⁵⁰

Em suas conversas não aparecia o moralismo tolo. Irreverente, brincava com tudo o que lhe cercava e lhe vinha à mente. O importante era a mocidade presente no brilho dos olhos, no corpinho arrumado, no palavreado solto e alegre.[...] Lindanor adorava ser fotografada, filmada, lembrada, exaltada.⁵¹

Só ela se vestia do jeito que se vestia, no apuro de seus vestidos soltos, tecidos leves, insinuantes transparências, já naquele tempo aquelas saias, aqueles vestidos ousados, esvoaçantes, iguais seus cabelos, a irreverência das saias vasês, algumas de pouca roda, que semi-expunham as formas do corpo, a bainha batendo pouco abaixo dos joelhos, quem sabe para destacar as pernas muito alvas.⁵²

Sempre foi assim. A irreverência, a música, as cantorias e as rezas, muitas rezas. [...] Tia Linda era o referencial, era o modelo que encantava e despertava curiosidade das mulheres da família, dos amigos conhecidos. [...]Lindanor Celina, tia Linda, tia danada, tia assanhada, tia engraçada.Viajou, cantou, chorou, dançou, desenhou, escreveu, viveu, pintou e bordou, ousou.⁵³

Esses comentários de parentes e amigos me forçam a creditar que Lindanor foi uma pessoa repleta de alegria, de humor, de garra, de irreverência. O terceiro romance, fase em que Irene está com quase dezoito anos, revela uma jovem depressiva e muito aquém das perspectivas apontadas em Lindanor. Essa dicotomia ficção/experiência em ambas são contrastantes. Se na infância a pessoa acumula tantas situações esmagadoras, como se tornar um adulto maduro? A possível resposta é fornecida pela psicanálise, que afirma ser na infância o momento de desempenhar o papel da maturação, através da passagem por

⁵⁰ BARATA, Norma, op. cit., 2004, p. 64.

⁵¹ GUERRA, Gutemberg. In Op. cit. 2004, pp. 23/24.

⁵² TUPIASSÚ, Amarílis, op. cit., 2004, p.10.

⁵³ BEDRAN, Madeleine, op. cit., 2004, p. 55.

diferentes etapas, como aponta Aulagnier (1979, p.169) “A criança na sua totalidade, compreende o conjunto das posições e enunciados identificatórios nos quais a ela, sucessivamente se reconhece”, assim, o efeito do projeto do *eu* de uma criança é tanto de “oferecer ao *eu* esta imagem futura na qual ela se projeta, quanto preservar a lembrança dos enunciados passados, que não são nada mais que a história da qual ela se constrói enquanto relato” (1979, p.169). Sendo assim, Irene apresenta uma estrutura de comportamento diverso da autora, tudo em decorrência das muitas cenas de violências cometidas pela sua mãe. Para sentir o todo unificado da vida da personagem e para perceber a experiência traumática que ela absorveu, sua evolução, ao longo da obra, cabe fazer a leitura dos três livros, na ordem em que foram escritos. Só assim dá para se sentir a estranheza da personagem se comparada com a sua criadora. Senti que Irene é tal qual Dionísio⁵⁴ no panteão grego – um deus a parte, um deus de lugar nenhum, inacessível e misterioso, que representa *a figura do outro* – do sombrio, do que é diferente, desnorteante, desconcertante, anômico. Segundo os depoimentos de seus amigos mais íntimos, extraído do livro *Lindonor, a menina que veio de Itaiara*, a escritora Lindonor era a figura da expressividade, do notório e da alegria. Ela impunha o reconhecimento de sua presença nos lugares mais familiares. Por isso, reluto em fazer comparações entre ambas, pela distância de mundo existencial:

Irene: Eu me divertindo com a minha desgraça. Com a minha tristeza. – ao menos por isso! Fazer calar os aleives! Irene por essas bandas. Afirmar a esse povo que minha filha crime nenhum praticou. Que aborto que nada, sequer pendeu para os lados do hospital. [...] Ou a insultam e ela chega com os olhos inchados de choro. (CELINA, 1994, p. 218/219)

O ambíguo jogo entre os registros da vida de Lindonor e sua criação representado pela personagem Irene sugere que autores participem ativamente da construção desse espaço “autobiográfico”, construído, no contexto da cultura exposta, não somente impresso em *tinta e papel*, mas de imagens e virtualidades, já que antes era uma iniciativa do leitor, movido por sua curiosidade de ter acesso à pessoa real por trás das palavras escritas. Mas, ao mesmo tempo, o texto da escritora em primeira pessoa pode simplesmente “fingir” o relato da verdade de uma experiência pessoal, “sem que o leitor seja capaz de desfazer a ambiguidade entre história concreta de um *eu* real, que remeteria ao autor, e a sua criação metafórica em termos de invenção ficcional”⁵⁵.

⁵⁴ Segundo o Dicionário de Símbolos (2001, p. 341), Dionísio é a divindade grega cuja significação é abusivamente simplificada quando se faz dela o símbolo do entusiasmo.

⁵⁵ FOUCAULT, Op. cit. 1992, p.33.

A literatura não está comprometida com a verdade factual, com um relato fidedigno da realidade, já que sua verdade é interna. Os ficcionistas mentem fantasiosamente, entendem que ficção não é documento, imaginam insondáveis universos, tudo em nome da criação. Lindanor Celina não escapa a esse paradigma, blefa no espaço da inventividade e suas obras mobilizaram meu interesse em estudá-las de forma sistemática. Este trabalho não é outra coisa, senão o resultado desta observação: a criação de Lindanor. Toda graça em ler os seus romances decorre do fato de ela encenar uma identidade que desmacara a doce ilusão de autobiografia, por meio de uma ficção conseguida com a linguagem que se sobrepõe à subjetividade. Os romances sem “espelhar a realidade” ou “dizer a verdade”⁵⁶ movem-se entre um e outro espaço – os três livros da trilogia – que funcionam como um circuito em série, interligados de um para os outros, em que Irene se fantasia para representar-se e representar o mundo de Itaiara.

2.3. A TRILOGIA E A CRÍTICA

A recepção da obra de Lindanor Celina pela crítica literária nacional e internacional – inclusive pelo Prêmio Nobel de Literatura de 1998, José Saramago – foi altamente positiva e entusiástica. Não caberia aqui citar todo esse acervo crítico, entretanto, selecionei trechos representativos de alguns desses críticos. Sobre o conjunto da obra da escritora assim se manifestou a insigne pesquisadora Amarílis Tupiassú:

Aquilo que a escritora oferta à satisfação estética advém do labor acurado sobre a palavra, o trabalho de ficção elaborado por quem acumulou saber seguro acerca dos meandros mais complicados da difícil arte de inscrever o ficcional (2004, p. 9).

Referente ao romance **Menina Que Vem de Itaiara** apresento a apreciação crítica do escritor Dalcídio Jurandir:

Lindanor Celina nos fala e uma cidade do interior paraense onde a personagem principal, menina bem levada, viveu e guardou na memória e no coração as imagens da família, da vizinhança, da meninice, dos costumes, um instantâneo de pessoas, bichos, coisas de Itaiara. A cidade é servida por um trem e banhada por um rio aos fundos. Entre este e aquele, vive a menina os seus sonhos e seus espantos, vagarosamente apreende o mundo, e quer um dia ver Belém que lhe parece incomunicável, meio faz-de-conta. O romance foi feito à mesa de jantar, entre atender as crianças e destampar a

⁵⁶ Segundo Ana Cláudia Viegas (2006, p. 13) “espelhar a verdade” ou “dizer a verdade” também são construções consensuais, cuja validade tem-se tornado cada vez mais suspeita no mundo atual.

“panela. Entretanto com este romance, Lindanor Celina incorpora-se ao pequeno grupo de escritores paraenses que não se desgarram da província e juram amor constante àquelas criaturas e coisas sempre tão ignoradas e remotas que são do Pará (JURANDIR In CELINA, 1963, p. 33).

Acerca de **Estradas do Tempo-foi**, escreveu o saudoso professor Francisco Paulo Mendes:

Estradas do Tempo-foi, de ação entretecida com simples sucesso do cotidiano, nada complicada ou extraordinária - a não ser a realidade íntima das personagens – é um romance da iniciação das raparigas em flor à vida, à vida áspera e impiedosa, como sempre o é. O romance é a deliciosa narrativa de uma história de moças no internato de freiras, nos momentos em que, psicologicamente, os adolescentes vão constituindo-se em definitivo e indicando-nos a feição própria que tomarão mais tarde quando completamente adultos, com o seu temperamento e a sua conduta. A história de **Estradas do Tempo-foi** no internato de colégios. É fácil adivinhar-se que há nela muita lembrança de um tempo já distante e muitos elementos autobiográficos. Aliás, o primeiro romance de Lindanor Celina acusaram o processo da elaboração inspirado em lembranças, em reminiscências arquivadas na memória, que este **Estradas do Tempo-foi** não faz mais que confirmar, sendo ela, da linhagem dos ficcionistas que na sua própria existência e na dos que o cercam encontram a fonte principal em que dessedentam a sua imaginação criadora. Mas, se em **Estrada do Tempo-foi** há muito de autobiográfico, há também uma acurada capacidade de observar as pessoas e uma rara acuidade em penetrar nos mais disfarçados motivos, nas mais escondidas intenções e nas evanescentes ou quase inatingíveis mudanças do espírito dos jovens⁵⁷.

Em relação a **Eram Seis Assinalados**, obra da maturidade da ficcionista, salienta a professora doutora Amarílis Tupiassú:

Este livro é digno de ser mais destacado pela cuidadosa concepção lingüística, por um constructo verbal fundado na soltura livre da oralidade do monólogo interior, a um ponto tal, que o tecido artístico invade os territórios do dizer quase alucinado, o que facultaria abrigar o texto sob as diretrizes de um surrealismo literário, a escrita despejando-se louca, como que por si, pelas pautas, entremeios, pelas margens das páginas, essa produção constituindo-se como um multitema à medida que opera cruzamentos com **Menina Que Vem de Itaiara** e **Estradas do tempo - foi**, os sentidos arraigados numa temporalidade compósita, dardejando clarões de interconexões dialogantes, encantando, encadeando o leitor, como se vários narradores agitados nesse romance da trilogia tivessem conseguido dominar as fórmulas de uma escrita que prescinde do estado de consciência, uma escrita automática, sonho de Rimbaud, depois de André Breton, um discurso de que se cortam as amarras lógicas para largá-lo à solta pela página. É impossível não assinalar a competência no lidar com a palavra que rompe

⁵⁷ MENDES, Francisco Paulo. In: TUPIASSÚ, A.; PEREIRA, J.Carlos; BEDRAN, M.2004, p. 89.

com qualquer linearidade, discurso apto a abrir um entroncamento espelhado a lucilar, pipocar sem direção fixa passado- presente-futuro, tantos narradores a trotar pelo livro assegurando no terceiro a presença dos três livros, para que se dê o estabelecimento de uma vasta interlocução por cujo centro passa, repassa, perpassa a personagem Irene, em errância Bragança/Itaiara –Belém–Bragança/Itaiara, ela e seu mundo, enquanto texto profere uma cadência épico-lírico-dramática quase trágica à custa do redemoinho de sentidos, das fricções que acendem foco nas várias sagas totalmente traçadas, ou apenas pontilhadas nos veios da narrativa. No centro de tudo, situa-se Irene, no comprimento da infância-adolescência-maturidade, menina-moça-mulher votada à dolorosa incumbência de espreitar, ruminar as linhas de um mapa extenso de existência⁵⁸.

Ainda sobre a trilogia de Lindanor Celina, destaco a posição crítica do teórico Fábio Lucas:

Lindanor Celina conta com larga experiência na arte da narrativa. Sua obra apresenta notável coesão, na medida em que reflete no romance, por homologia, o conflitivo ambiente do seu Estado natal, o Pará. A literatura da Amazônia compreende uma história singular de nossa evolução ficcional. A interação homem-natureza ali é de tal forma exuberante que os escritores não escapam do estigma de retratar os conflitos humanos perante o mistério das condições ambientais, sempre determinantes. E mais: o espaço geográfico é regido às motivações volitivas das personagens, mais flexível se mostra a estrutura social que a herança histórica impõe à região. Assim, na primeira, **Menina Que Vem de Itaiara**, desponta a meninice de Irene, a visão do seu pequeno mundo, o ingresso no Colégio Santo Amaro, em Belém, seus primeiros anos na cidade natal. A segunda, **Estradas do Tempo-foi**, obra premiada, se gogita de Irene no internato, mundo diverso do seu. Por fim, **Eram Seis Assinalados**. O leitor haverá de entender o ritmo lento da narrativa, a viscosidade com que se apresenta, numa técnica próxima do *nouveau roman*, ao dar passagem aos solilóquios e alocações imaginárias das personagens envolvidas. São razões diretoras das decisões, sua justificativa em nível do consciente. Rígida é a crosta do superego.⁵⁹

2.4. PORTOS DE ANCORAGEM - AS OBRAS

Menina Que Vem de Itaiara, o primeiro romance da escritora Lindanor Celina, foi publicado em 1963 pela Editora Conquista. A história inicia com o relato da personagem Irene – a protagonista, aos quatro anos, assustada em meio a uma procissão do Senhor Morto, na fictícia cidade Itaiara. A personagem, já na sua infância, percebe os dramas familiares expostos por sua mãe D. Adélia, que vivia insatisfeita com a repentina mudança de Buritizal – uma cidade farta e tranquila – para um lugar desconhecido, tudo resultado das decisões unilaterais de seu marido, Geraldo Schmit. Irene cresceu em Itaiara até os doze anos, sem nunca ter conhecido a capital. Uma menina levada, criativa e com muitos amigos. Sua maior

⁵⁸ TUPIASSU, op. cit., 2004, p.11.

⁵⁹ CELINA, Lindanor, 1994, p. 7

paixão eram as histórias contadas pelo seu pai, seu escudeiro na família. Irene sofreu muitos atos de violência de sua mãe: apanhou diversas vezes de cipó no fundo do quintal, recebeu bofetões, castigos e passou, muitas vezes, vergonha perante seus amigos principalmente quando participava de traquinagens na escola. Cada dia, ao retornar da escola para casa, Irene já contava com uma surra. Seu pai trabalhava em várias localidades, vendendo peixe seco, camarão e o que mais aparecesse. Ele sempre viajava pela estrada de ferro quinta-feira e voltava na terça-feira ou sábado, algumas vezes passava a semana sem aparecer em casa, o que entristecia sobremaneira a menina, que sentia muito a sua falta e torcia para que chegasse logo o dia de seu retorno. Quando Irene completa doze anos, seu pai manda preparar seu enxoval, pois partiria para Belém, onde prestaria exame de admissão ao Colégio Santo Amaro.

Santo Amaro – o melhor colégio, o mais caro de Belém! – Só o enxoval, me disse que era tudo de dúzias: vinte e quatro calças, vinte quatro pares de meia, vinte quatro combinações. De um tudo, e tudo de muito. Até pente fino pedem. [...] Estava mocinha, meu corpo cada dia era uma surpresa. Isso me preocupava! Engraçado como de repente, de uns tempos para cá, talvez da metade do quarto ano em diante, eu dera para me atormentar com certas coisas que dantes nem me passavam pela cabeça. (CELINA, 1963, p. 147/186)

Estradas do Tempo-foi⁶⁰ – o segundo romance da trilogia, publicado em 1971 pela JCM Editores LTDA, vai mostrar a fase de menina-moça da personagem. Irene parte para estudar no Colégio Santo Amaro, em Belém, e enfrenta um mundo diverso do seu. Vive num ambiente hostil, repleto de discriminações e preconceitos decorrentes da luta de classes. Apesar de toda opressão sofrida, Irene consegue realizar o projeto educacional de formar-se em professora. Era uma das melhores alunas do internato. A história faz um relato de histórias de moças dentro de um internato religioso, que permanecem na escola até completarem seus estudos:

E o desgraçado juízo que fez da Mestra Geral, dia primeirinho de sua entrada ali. O pai puxando um cordão, o sininho soando lá dentro, logo uns passos, um tilintar, pálido, de nunca ver o sol: “Que desejam?” era a irmã porteira. Entraram, esperaram na saleta ao lado, cheia de quadros com retratos de meninas em beca preta. As formadas. O pai mirava-os e remirava-os, certo pensando: “Daqui a cinco anos, filha, também tu estarás ali”. De anel no dedo. Professora normalista. Sonho de seu pai. A irmã porteira: “É a menina que vem interna?”. (CELINA, 1971, p.30)

⁶⁰ CELINA, Lindanor, 1971, p, 147/186.

Eram Seis Assinalados – romance que encerra a trilogia, publicado em 1994 pela Editora Cejup. É narrado num ritmo lento, que relata o retorno de Irene para Itaiara, o início de sua atividade como funcionária pública, bem como o princípio de suas agruras ao estabelecer uma relação amorosa com um padre da cidade, o que se transforma na sua *via crucis* e representa a dimensão da dualidade, da dicotomia, do conflito vivido pela personagem. Os valores sociais são ressaltados através de diálogos e monólogos das personagens e encenam o drama de uma família de seis pessoas.

Irene, com o sucesso nos estudos, não demorou se impôs. Os começos foram duros. Miseriazinhas de nada, comparadas à desolação de hoje. Mas ali é outro universo. O mínimo alçar de sobrelhas, um olhar cúmplice trocado entre duas, coisas que ferem um coração adolescente. Sua filha nunca lhe disse, não foi? No prazo de um ano ela havia conquistado estima do internato. Com as colegas foi fácil. As que sorriam dos seus sapatos de carregão, não tardou, em dia de parcial, estavam atrás dela, na classe agoniadas: “Irene, abre os ouvidos!, acode aqui, me manda um sinônimo de estulto! Irene qual o sujeito da principal, tem pena de nós!” ela passava-lhes a cola (CELINA, 1994, p. 191).

3. CONVERSA DE VIAGEM

Ao analisar a personagem dos romances da trilogia, constatei o frequente exercício do diálogo do primeiro texto com os demais. A leitura das obras possibilitou-me a comprovação de que a história da personagem Irene continuava em outras duas histórias de Lindanor. Como decorrência desse fato deduzi que havia uma relação mútua na determinação do *eu* de Irene, que se constitui sempre através do *outro*, nos demais personagens. Contudo, não foi somente entre os textos de Lindanor que verifiquei o diálogo. Antes de conhecer os textos da escritora, já havia lido o romance *Chove nos Campos de Cachoeira* de Dalcídio Jurandir. Por ocasião de um trabalho preliminar sobre a escritora, encontrei algumas semelhanças textuais com o romance do escritor, como se fosse um lugar de acordos e encontros entre os romancistas. Neste sentido, são importantes os esclarecimentos de Bakhtin sobre esse pacto intertextual:

“O discurso não é único e irrepitível, pois um discurso discursa outros discursos. Um discurso mantém relações com o outro, ele não é concebido como um sistema fechado sobre si mesmo, mas pode ser visto como um lugar de trocas enunciativas, onde a história pode inscrever-se, pois ele se transforma num espaço contratual”⁶¹

O espaço referido pelo teórico soviético são os mesmos dos romancistas nascidos no Estado do Pará – um espaço heterogêneo e contratual em que o discurso é simulado, como afirma Edward Lopes⁶² “o discurso é uma trapaça, ou seja, ele simula ser meu para dissimular o que é do outro”. Nos romances da relação intertextual entre os dois autores, levantei a questão das vozes em uma sintonia com o que teoriza Bakhtin ao afirmar que num discurso há vozes tanto de uma unidade quanto de outra, “mas a segunda unidade não é autônoma, ela é subordinada à primeira, [...] o discurso do herói é tratado precisamente como discurso de outrem” (2003, p35). Lindanor, pela admiração que tinha por Dalcídio, parece ter consciência da convocação que faz à sua obra: “Mas isso era mais adivinhado. Moralista ele? Conselheiro? Nunca. Não em coisas íntimas, arte do viver. Parecer, avisos que me deu, muitos, todos em matéria literária, arte de escrever. Parecia, avisos” (1983, p. 53).

Dessa maneira, fiz outras leituras do livro do escritor Dalcídio Jurandir e encontrei muitas situações próximas às da romancista aqui estudada. Considero que essa forte

⁶¹ BAKHTIN, op. cit., 2003, 34.

⁶² LOPES, Edward, 1993, p. 42.

referência da atividade estética da escritora se dá em razão dessa grande influência e identificação, da empatia que ela mantém com o romancista de *Chove nos Campos de Cachoeira*, que coincide com o primeiro período de sua atividade como escritora em que, voltada para a literatura, escreve sobre uma personagem que vai transitar em outras duas histórias. Tal qual faz Dalcídio, que cria e insere Alfredo em nove romances. Talvez esse trânsito da mesma personagem em outras obras, tenha sido o maior gancho que Lindanor fez com a obra do escritor.

3.1 DE UMA PARA OUTRA

A percepção das várias vozes nos romances – a polifonia como multiplicidade de consciências das personagens, que Bakhtin projeta no funcionamento do próprio discurso é também encontrado no terceiro romance de Lindanor, o qual aparece como uma construção social e psicológica da memória das personagens. Há essencialmente, nessa narrativa, uma análise interna da protagonista que constrói, a partir de várias vozes, a sua imagem para a história. Há um cruzamento de vozes provenientes de práticas diversificadas socialmente como afirma Barros e Fiorin (2003, p.4): “Afirma-se o primado intertextual sobre o textual: a intertextualidade não é mais uma dimensão derivada, mas, ao contrário, a dimensão primeira de que o texto deriva”. Tupiassú (2004, p.11) esclarece a respeito da linguagem de Lindanor Celina:

[...] a escrita despejando-se louca, como que por si, pelas pautas, entremeios, pelas margens das páginas, essa produção constituindo-se como um multitema à medida que opera cruzamentos com *Menina Que Vem de Itaiara* e *Estradas do Tempo-foi*, os sentidos arraigados numa temporalidade compósita, dardejando clarões de interconexões dialogantes, encantando, encadeando o leitor, como se vários narradores agitados nesse romance da trilogia tivessem conseguido dominar as fórmulas de uma escrita que prescindia do estado de consciência, uma escrita automática, sonho de Rimbaud, depois de André Breton, um discurso de que se cortam as amarras lógicas para largá-lo à solta pela página.

O romance contemporâneo apresenta características singulares e, notadamente a intertextualidade é uma delas. Nele, esse fator aparece com o intuito de provocar o leitor a uma investigação mais sóbria em relação ao seu projeto de leitura. Ou seja, a antiga bondade e passividade é substituída por uma aura de dúvida misturada com a curiosidade de ver revelados certos mistérios.

Segundo Bakhtin, o espaço do texto é o lugar onde se estabelece o dialogismo decorrente da interação verbal entre o emissor e o receptor. Não como uma correlação subjetiva, mas como um diálogo interacional, em que “o sujeito perde o papel central e é substituído por outras vozes no mesmo texto ou em textos diferentes, que o tornam um sujeito histórico e ideológico” (1970, p.71). O filósofo da linguagem propõe o estudo da estrutura romanesca tanto na sua particularidade estrutural quanto na sua emergência histórica. A estrutura romanesca é para ele um “modelo de mundo”, “um sistema significante específico que se deve apreender na sua novidade histórica” (2003, p.10).

As vozes nos romances de Lindanor têm dominância de traços sociológicos, uma vez que os discursos nos vários momentos da vida de Irene afloram repletos de palavras do outro, que aparecem muitas vezes com determinada imparcialidade. A vida social da protagonista configura-se formada de altos e baixos e, “quanto mais intensa é a vida social de um grupo falante, maior será o valor da palavra do outro, como objeto de transmissão de um discurso”. O passado da vida da personagem traz consigo algo de misterioso, insondável. Através da linguagem, ela narra, no primeiro romance, não fazendo uma distinção maior ou menor, mas numa certeza de que o que aconteceu em determinado dia, em um momento específico, jamais será desprezado para a história. Seu chamado representa a certeza de mostrar que não tratava somente de luta de classes, mas de um gênero disposto a desconfiar da vitória dos dominadores, que o conformismo, sempre presente desde criança, não serve mais como elemento de apoio. Para isso, busca resgatar na memória momentos de sua infância. No segundo e terceiro romances de Lindanor são fortes as lembranças e os diálogos com o primeiro.

Esse espaço internacional, ou seja, espaço no qual *o dialogismo é o local de encontro das vozes* é criado entre o *eu* e o *tu* no texto. Para alguns analistas (franceses) não há um sujeito como o centro do discurso, muito menos concebem a idéia de liberdade discursiva, individual do sujeito. Nessa perspectiva, a relação dialógica entre o enunciador e o enunciatário, ou seja, a persuasão e a interpretação envolvem sistemas de valores que constroem o dialogismo de sentido e, dessa concepção, decorrem as teorias da enunciação: a enunciação não-subjetiva e a enunciação dialógica. No dialogismo que se pode perceber em Lindanor Celina a palavra afirma e convence, como afirma Tupiassú (2004, p. 11):

É impossível não assinalar a competência no lidar com a palavra que rompe com qualquer linearidade, discurso apto a abrir um entroncamento espelhado a lucilar, pipocar sem direção fixa passado – presente – futuro, tantos narradores a trotar pelo livro assegurando no terceiro a presença dos três

livros, para que se dê o estabelecimento de uma vasta interlocução por cujo centro passa, repassa, perpassa a personagem Irene, em errância Bragança/Itaiara –Belém–Bragança/Itaiara, ela e seu mundo, enquanto texto profere uma cadência épico-lírico-dramática quase trágica à custa do redemoinho de sentidos, das fricções que acendem foco nas várias sagas totalmente traçadas, ou apenas pontilhadas nos veios da narrativa.

De acordo com o tipo de estratégia concebida, há textos *polifônicos* e *monofônicos*. Nos textos polifônicos as vozes aparecem, se mostram; no segundo, os monofônicos, as vozes se ocultam em uma única voz. Para Bakhtin, um texto é tecido polifonicamente e as vozes que se polemizam, respondem e se completam umas às outras. “O discurso é sempre a arena em que lutam esses pontos de vista em oposição”⁶³. Há um cruzamento de vozes provenientes de práticas diversificadas socialmente.

Dentro das palavras de um discurso, habitam outras palavras que são outros discursos, outro ponto de vista social: “Para constituir sua concepção sobre um dado tema, o falante leva sempre em conta a do outro, que, de certa forma está também presente no discurso construído”⁶⁴.

Na obra de Bakhtin, a intertextualidade é “interna”, as vozes se embatem no espaço e dialogam com outros textos. O conceito de intertextualidade, como se sabe, começou a ser usado por Júlia Kristeva nos anos 60. Barros e Fiorin (2003, p.30), baseados nos teóricos da linguagem, explicam que “A intertextualidade é o processo de incorporação de um texto em outro, seja para reproduzir o sentido incorporado, seja para transformá-lo. Há de haver três processos de intertextualidade: a citação, a alusão e a estilização”.

Para Graça Paulino e Ivete Walty (1992, p. 27) “a relação existente entre textos diversos, da mesma natureza ou de naturezas diferentes e entre o texto e o contexto é que se chama intertextualidade”⁶⁵. Um texto é construído a partir de outros, pois é absorvido e transformado em vários outros textos. Para se identificar a intertextualidade é necessário que haja uma extensão de leitura. Quanto mais se lê, mais fácil se torna a percepção de uns textos em outros. É nessa percepção de diálogo estabelecido que se observe, muitas vezes, o sentido da obra.

Bakhtin (1970) tentou apreender o relacionamento ideológico entre o autor da obra e as personagens aplicando, suas idéias dentro do romance. E, nesse confronto, como já referi, o autor soviético estabelece duas modalidades distintas de romances. Os romances monológicos

⁶³ FIORIN, José Luiz & SAVIOLI, op. cit., 1994, p.30.

⁶⁴ *Ibidem*, p.42.

⁶⁵ PAULINO, Graça e WALTY, Ivete, 1992, p. 29.

possuem vários personagens como veículos de posições ideológicas, que expressam uma ideologia dominante, uma única visão do mundo, a do próprio autor da obra. Nesses romances muitos personagens falam, mas todos eles exprimem a voz do autor. A outra modalidade são os romances polifônicos em que a personagem é um ser autônomo, não se importando se sua visão de mundo coincida ou não com a ideologia própria do autor da obra. Sendo assim, os textos em estudo de Lindanor são textos polifônicos, já que aludem um ao outro e promovem esse diálogo de autonomização das personagens, mostrando uma idéia singular de cada um. Comprovado pelo fato de que as personagens provêm de diversas classes sociais, o que causa uma divergência de vozes e discursos. Cada classe social tem seu discurso e sua ideologia. Em **Estradas do Tempo-foi**, por exemplo, pelo discurso de personagens ligadas à burguesia presenciei o destilar do preconceito de classe social. “Os textos são dialógicos porque resultam de muitas vozes sociais” (BARROS & FIORIN, 2003, p. 6). Leiamos no excerto abaixo:

Quando Orlanda disse aquilo, certa vez, arrotando grandeza. Orlanda falou alto para o grupo das ricas, mas as palavras tinham endereço certo – as que ali estavam com sacrifício dos pais. “o colégio devia era botar lá em cima as mensalidades, só assim aqui não haveria mais misturas, só assim! Mas a superiora é uma pomboca, recebe tudo quanto é rebotalho, resultado, pode haver seleção? Era para ser o melhor colégio de Belém, mas é? Com certa gentinha, que só olhar se advinha de onde vem? (1971, p.48).

Rosa por um triz não a esmurrou. Aldora, Carla, Heloísa protestaram enérgico, que coisa, Orlanda, isso era de quem comungava diário? Como essa havia umas poucas viviam cercando a Geral, não saíam do gabinete, essas papricagens. Isso as irmãs mais que quisessem, não podiam evitar. Elas próprias quando com tais meninas, era de modo diferente, até um cego veria. 1994, p. 79).

Segundo Barros e Fiorin (2003 p. 11) polifonia existe exatamente quando cada personagem fala em um mesmo romance ou romances diferentes com a sua própria voz, revelando uma posição ideologicamente definida na história, estabelecendo um confronto entre as posições e visões de mundo. No entender de Bakhtin (1970 p. 32), “existem várias personagens com diferentes posturas ideológicas em um único romance”. Desse modo, o autor afirma que não existem posições ideológicas abstratas e, muito menos, uma pretensa neutralidade fora da esfera das “personalidades” das personagens. Toda pessoa pensa de acordo com sua classe social, não há neutralidade. Todo homem tem seus interesses e suas idiosincrasias, como Lindanor estampou em seus romances. Para Bakhtin (1970), toda

enunciação é um fazer coletivo, ou seja, a partir do momento em que se observa sentido para uma determinada coletividade é um fazer social.

Para o filósofo da linguagem, a ficção da modernidade brota das vozes diferenciadas, que se encontram, se embatem, se contradizem e *se relativizam mutuamente*. Desse encontro das vozes, resulta a intertextualidade que nasce da disjunção que existe entre elas.

As recorrências observadas nos romances que compõem a trilogia caracterizam-se por um movimento contínuo de retorno a um texto anterior. Alusão como estratégia intertextual é o processo mais evidente nos romances em análise. Neste caso, não há muitas vezes citações de palavras por palavras, mas, reproduzem-se episódios, cenas, construções sintáticas, em que certas figuras são substituídas por outras. O texto que alude mantém o mesmo sentido do texto aludido. “A alusão pode ser mais evidente, próxima à citação ou mais vaga, menos explícita”⁶⁶. Segundo as teóricas Paulino e Walty (1992, p.39), a alusão é um tipo de intertextualidade fraca, uma vez que se nota apenas uma leve menção ao texto aludido. Porém, nos trabalhos de Lindanor, a alusão se constitui em mostrar a intertextualidade permanente e a ligação entre as três obras. Dessa maneira, trechos das conversas aludidas da história familiar presentes nos romances serão convocados, que ao ordenar diversos relatos, vão incorporando diferentes falas. Como recurso metodológico passarei a caracterizar palmo a palmo essas idas e vindas, através das letras iniciais maiúsculas dos romances **Menina Que vem de Itaiara** (MQVI), **Estradas do Tempo-foi** (ETF), **Eram Seis Assinalados** (ESA) e **Chove nos Campos de Cachoeira** (CCC). Na exemplificação, o texto aludido vem primeiro que o texto que alude, mas esta regra não é fixa em todos os diálogos. Cabe salientar que algumas vezes, a mesma referência se repete nos três romances da trilogia.

Trecho aludido:

MQVI (p.45):

“E a moça, a que disque vive enfurnada... sempre na tristeza, na rede se embalando, o livro na mão... juízo dela atrás do noivo”.

Trecho que alude:

ETF (p.179):

“...acabava com a vida da minha tia que já vive eternamente malacafenta numa rede...duas vezes noiva, não casava nunca...”

⁶⁶ PAULINO e WALTY, op. cit., 1992. p.31.

Referência à maledicência de Itaiara:

MQVI (p.129):

“Então a senhora ignora que moça que viaja sozinha, passa uns tempos fora daqui, fica com fama de moça que, no mínimo, já abortou?”

ESA (p.59):

“Grávida não, essa infâmia vão pagar, é entregar ao céu que ele pune. Que Irene mandou arrancar um filho taludo, um ferro na barriga, em risco de se acabar na mão de umas dessas carneiras dos subúrbios de Belém”.

Versinhos:

ETF (p.109):

“E os versinhos? Irene avermelhou primeira vez que uma mestra falava nos seus versos. “Olhe, não adianta encarnadilha...” “Vou contar com seus versinhos. Vamos ensaiar um bloco animado”.

ESA (p.172):

“... versinhos que eu compunha para as marchas de carnaval. Brincava-se de carnaval para valer, mas as letras dos sambas as irmãs não aprovavam, era preciso inventar outras, eu é que amoldava novas estrofes para “O teu cabelo não nega” etc. e etc”.

Prostitutas de Itaiara:

ESA (p. 36):

“... porém não acreditou nunca fosse essa criatura portadora de males, pois a dona Petitosa, putana de profissão, fora quem justamente socorrera dona Josefa, esse trecho dialoga com o primeiro romance”.

MQVI (p. 91):

“... bonita como o diabo, um moreninho, viçosa que fazia gosto, e chamava Isa. De seu apelido mais tarde soubemos, “apetitosa”, Isa Apetitosa”.

O enxoval para o internato:

ETF (p.19):

“... a fatura monstro: 24 pares de calças, 24 combinações de ombreira, duas dúzias de lençóis, doze blusas, 24 pares de meias, saboneteiras, pente fino, um horror dava para abrir uma loja”.

MQVI (p.147):

“...só o enxoval... vinte e quatro calças, vinte e quatro pares de meia, vinte e quatro combinações. De um tudo, e tudo de muito. Até pente fino pedem”.

Verifica-se aqui que o tema retorna num sentido de ampliar as dimensões da intertextualidade, característica que diferenciam o romance dos demais gêneros discursivos. De acordo com Bakhtin (2003, p.4), essa prerrogativa se deve ao fato de a prosa romanesca ter sua representação orientada pela “imagem do discurso e pela imagem da linguagem a tentativa de religar o sentido e a vida passa necessariamente pela fala que, intertextualmente, incorpora e representa os discursos de outros.”⁶⁷

Na referência intertextual do terceiro romance é bem nítida a retomada de temas do segundo romance:

ESA (p. 147):

“– Me dá isso! Sim, te dou, não é meu. Eu li. Irene – os honestos olhos dela.”

“– me diz, é verdade? Estás de namoro com padre Enzo? É assim grave. Vocês vão se embora juntos?”

ETF (P.212):

“– Pois a verdade é que Lena fechou-lhe a porta. História de uma correspondência que descobriram entre ela e o seminarista, eles iam fugir, um escândalo.”

Nos exemplos acima há a retomada de um texto a outro, pois as narrativas estabelecem vínculos com a família da protagonista. A alusão é percebida não por encontrarmos as mesmas palavras, mas as mesmas situações, ou seja, os comentários maledicentes sobre Irene:

O encontro de Irene na casa do padre Enzo:

ESA (p. 135):

“Vai à casa dos padres... Meu quarto é o terceiro da esquerda, ao longo do segundo corredor, depois da sala de jantar. Entra, passa o ferrolho e me espera”.

ETF (p. 212):

“Mormente depois do escândalo com o padre, um seminarista, aliás... Um padre?... Um religioso”.

⁶⁷ BAROS e FIORIN, op. cit. 2003, p.4

Rejeição a Irene:

ESA (p. 134):

“Gente, vamos dar no pé que lá vem a Irene direto praqui, derrapa gente...”

ETF (p. 212/213):

“Pois a verdade é que Lena fechou-lhe a porta. E Lena falseou, Lena traiu na apertada hora?”

Os discursos acima ressoam sob o mesmo tema - o relacionamento de Irene com um padre em Itaiara e encontram-se incorporados nos dois romances. Observa-se que o texto não é individual, é um lugar de trocas enunciativas, é social. Bakhtin (2003, p. 34) afirma que não há somente o discurso bivocal – em que se encontram duas vozes, “que existe também o discurso objetivado (discurso da personagem representada) com dominância de traços sociológicos ou com dominância de traços caracterológicos e individuais” (Bakhtin, 2003, p. 35). Os discursos exemplificados traduzem as visões de mundo que medeiam a formação social. “Se nossa individualidade é relativa, se nossa fala é impregnada de tantas outras falas, não poderemos esperar que haja textos absolutamente originais, isolados de outros ou do contexto sócio-político-histórico” (Paulino e Walty, 1992, p. 29).

Nos romances de Lindanor Celina, não há elementos que contradigam aquilo que já foi dito, há sim vicissitudes, isto é, mudanças ou variações de coisas que se sucedem. A troca intertextual entre eles estabelecida não provoca anulação das partes envolvidas, tomando como verdade aquilo que já foi considerado verdadeiro. A aproximação de idéias num romance que alude a outro, os fatos e os conceitos estão relacionados. Essa relação é suficiente para justificar a inclusão de um texto em outro. Como a intertextualidade é um fato comunicativo social, nos três romances, há interferência de questões pertinentes às vozes que se inter-relacionam, adquirindo significados e cada personagem assume igual importância. O caráter social dispensado em um texto a outro será o papel preponderante na construção do discurso. E, através dele, o contato com o mundo que cerca as personagens é permanentemente atualizado. As vozes e a intertextualidade são o suporte, nesses romances, de uma dinâmica social que busca e compreende não só as relações diárias - que vai desde o fluxo da linguagem até a vida cultural ou literária - mas também a procura de significações para o mistério da vida.

As alusões de um texto em outro servem de contexto para um melhor entendimento do que foi incorporado como nos exemplos dos romances da trilogia.

O internato Santo Amaro:

ETF (p.69):

“Madre Cerqueira não cultivava privilégios. Todas – desde as ricas, contando as judias, as filhas de fazendeiros, até as babaquaras do interior...”

ESA (p.171):

“... em Belém, onde filhas de fazendeiros e judeus ricos é que freqüentam colégio interno.”

Outra manifestação intertextual observada nos romances de Lindanor Celina é a citação, que se caracteriza pela indicação no bojo do texto criado por uma delimitação do texto anterior e que pode alterar o sentido do texto citado.

Frases bíblicas recorrentes:

MATEUS (26:39):

“- Prostrou-se sobre o seu rosto, orando e dizendo: Meu pai se é possível, passa de mim este cálice.”

ESA (p. 17/18):

“Pai, passa este cálice longe deste lugar. Senhor, passa distante de nós, deste manso rio a taça da amargura.”

ÊXODO (3: 8):

“... para fazê-lo subir daquela terra que emana leite e mel”.

ESA (1994, p. 18):

“Mas esta é a terra de leite e mel, vai ver foi aqui que choveu o maná”.

As referências visualizadas aproximam-se dessa outra modalidade intertextual – a citação em que o texto anterior delimitado é claramente indicado pelo autor do novo texto. “Isso não significa que todo leitor possa captar plenamente seu sentido, às vezes isso depende do conhecimento integral da obra de onde tenha sido retirado aquele trecho.”⁶⁸

Na trilogia, é constante tanto as idéias quanto as palavras do outro, que elaboram o discurso provocando um processo dialético. Compreendido de uma maneira mais ampla, o intertexto se torna, nesse sentido, uma arquitetura projetada no discurso literário ou em qualquer outro discurso.

⁶⁸ Op. cit. 1992, p.34.

Irene sem amigos:

ESA (p.216):

“Irene correndo para a sombra de Lena, Lena não devia ter fechado a porta.”

ETF (p.134):

“Nora que tão logo lhe enxergou, alertou as outras: Gente , vamos dar no pé que lá vem Irene. A mesma situação contada pelos dois romances, a discriminação, o preconceito.”

Itaiara despreza Irene:

MQVI (p.137):

“... pois é, saímos os dois, fomos descendo a Senado”.

ETF (p.134):

“... há de fazer umas três semanas a senhora vinha vindo no começo da Senador”.

Concurso em Belém:

ETF (p. 212):

“Raramente vem a Belém, agora parece que virá definitivo, uns estudos, um concurso, sei lá”.

ESA (p. 240):

“Vai haver, dentro de seis meses, mais ou menos, um concurso para o Dasp, de âmbito nacional, e para todos os Ministérios”.

Apego de Irene ao pai:

MQVI (p.8):

“Sempre fui assim, solidária com papai, respeito dessa estória.Fascinava-me a lenda daquele pai fujão, jamais concordei em condená-lo por isso”;

ESA (p.43):

“Tenho pra mim que quem a fez rabuda foi o pai. Tomou-se-lhe de um tal amor, desde o primeiro dia, que Irene sempre fez dele gato e sapato”.

ESA (p. 43):

“Por isso tomou as dores do pai e até se dava com as quengas dele, quem sabe gozando das minhas lágrimas”.

Irene aconselhada a ir embora de Itaiara:

ESA (p.132/134):

“A derradeira amiga que pensei me restasse foi ela [...] e fiz bem, pois a nora era, quem sabe, pior que a Rosa que cedo mostrou a pouca valia de amizade”. “Eu fosse a senhora, ia-me embora desta terra”.

ETF (p. 212):

“... a verdade é que Irene, vida dela em Itaiara fora uma frustração. Lugar para ela ali não havia”.

Irene submetida a constantes surras:

MQVI (p.39):

“... eu, que nesse tempo das minhas levava, e toda vez que isso acontecia, o alarido maior do mundo. “Já chega dona Adélia, ela não faz mais”.

ESA (p. 42):

“... era nas correadas, cada coça de cipó que nem te conto. A tamancada que lhe atirei a riba do olho e que por um triz não a cegava, “Surrei-a até num aniversário, completou os quinze debaixo de tamancada... “Mamãe quase me cegou com um tamanco”.

A mistura entre vozes que observei no terceiro romance, mostra por meio do discurso indireto livre, que o narrador e personagem se confundem, tanto nos monólogos interiores, quanto no fluxo da linguagem, numa sinfonia de vozes que pode ser de Irene, de sua mãe, de seu pai, do padre, ou mesmo do narrador como se lê na obra em estudo:

Certo, os homens são rudes. Não sabem o que é um bom vinho, um queijo fino. No primeiro jantar, confundimos farinha de mandioca com parmesão, enchemos a sopa com a dourada sêmola e tivemos de comer o ingrato pirão. Incultos são, mas bons, de natureza. Mal-amanhados e bons, que nem as frutas daqui, desgraciosas, disformes, abrutalhadas, não têm o desenho acabado da pêra, uma cereja, uma uva, uma maçã, porém o sabor delas! (CELINA, 1994, p.18).

Nesse romance, sobretudo verifiquei ressonâncias entre as personagens, especialmente por meio de uma ficção que se ocupa em provocar uma contínua reflexão. Há uma pluralidade de vozes que confluem e se justapõem, como que tentando encontrar um caminho entre o *eu* e o *outro*, entre a personagem e o narrador que a relata ou através de quem Irene se relata. E

também entre o autor e o leitor, cujo chamado ao universo da escritura de Lindanor é perceptível. A narradora surge nesse contexto como alguém que reúne esses fragmentos tanto das falas alheias, como de partes do passado:

Quanta vez me acusei: sou uma filha desnaturada, não amo minha mãe. Hoje me surpreendo a imaginar alguém que chegue de repente para lhe dar uma esperança, não de palavra, deveras. Dona Adélia caiu de muito alto. Está de rastros. Os meus cinco anos de internato foram para ela ausência honrosa: Minha filha é a primeira no Santo Amaro. E saibam [...] em Belém, onde filhas de fazendeiros e judeus ricos é que freqüentam colégio interno (CELINA, 1994, p.171).

O trecho acima encontra-se em **Eram Seis Assinalados**, aludindo **Menina Que Vem de Itaiara**, numa reflexão de culpa da personagem Irene: “Eu, por minha vez, não me sentia melhor. Há muito não me confessava mais, vivia com a consciência pesada” (CELINA, 1963, p. 104). E também alude **Estradas do Tempo-foi**:

Emagrecera tanto, a mãe queria à fina força ela confessasse que no internato comia pouco. A mãe ria contente: “fala, minha filha, diz alguma coisa em francês pra dona Neném” “Ela aprendeu, já fala, um ano!” “Não, mãe falar assim , não sei falar umas frases”(CELINA, 1971, p. 44).

Segundo Bakhtin, para as pessoas que estão de fora do diálogo, o processo conversacional se torna incompreensível, é oco, se tomado isoladamente. Nesse sentido, seria necessário, saber que, a conversa se dá entre textos e que para isso mister se faz a leitura de ambos. Contudo, como sempre acontece nos trabalhos de Bakhtin, para refletir sobre o discurso literário, ele “acaba, de forma coerente... analisando questões gerais sobre o discurso”.⁶⁹ O modo como o diálogo e a intertextualidade são percebidos determina-se pelo seu modo de inserção entre vários sistemas, cada um dos quais possui o seu próprio discurso. O eu constitui-se verbalmente sobre a base do outro:

Nosso discurso em todos os campos da vida e da criação dialógica é cheio de palavras do outro, transmitidas com vários graus de exatidão e imparcialidade. Quanto mais intensa e diferenciada é a vida social da coletividade falante, tanto maior peso recebe a palavra do outro, como objeto de transmissão, discurso, desenvolvimento ulterior etc.⁷⁰

Mainueneau (1976, p. 59) reitera: “Um discurso não vem ao mundo numa inocente solitude, mas constrói-se através de um já-dito em relação ao qual toma posição.” Na trilogia,

⁶⁹ BRAIT In: BARROS e FIORIN, op. cit., 2003, p. 23.

⁷⁰ BARROS e FIORIN, op. cit., 2003, p.19.

a personagem Irene representa virtudes heróicas, que luta contra uma comunidade que a abomina, a rejeita, a discriminada:

3.2. DE DALCÍDIO PARA LINDANOR.

[...] Final dos anos cinqüenta. Dalcídio acabara de passar uma temporada em Belém. [...] Dele eu só conhecia o *Chove nos Campos de Cachoeira* [...] O que sei é que meti na cabeça: o melhor romancista do Brasil é um paraense. O maior ficcionista brasileiro saiu foi destes nossos mundos, desses cafundós de Marajó. [...] Por uma frase dele que julguei inspiradora, fatal, dessas que movem montanhas e arrancam centelhas de pedras. (CELINA, 1983, p. 6/11)

A escolha do texto-base *Chove nos Campos de Cachoeira*, de Dalcídio Jurandir implica um recorte de modelo a ser revisado num diálogo criativo, o que significa afirmar, sem dúvida nenhuma, que Lindanor faz um reconhecimento do valor do romancista. A voz que incessantemente se ouve no romance da escritora, a narradora-contadora de histórias desde a infância em Itaiara que, narra, comenta, disserta e se mistura com outras vozes em **Eram Seis assinalados** alude e dialoga com o romance de Dalcídio Jurandir, que por vezes, se apaga para se deixar prolongar, num jogo de duplicidade, pelas personagens (Alfredo, D. Amélia, Atanázio, Irene) que vão assumindo a nova narrativa (Irene, D. Adélia, Seu Geraldo e até Alfredo), que fazem emergir dois textos que entram em relação dialógica. É importante esclarecer que somente o leitor pode aproximar um texto do outro, tanto na temática do espaço urbano, colocado pelos dois romancistas paraenses, como na atmosfera nostálgica de cada personagem, e esta vale para qualquer leitura.

No livro **Menina Que Vem de Itaiara**, a intertextualidade permeia a narrativa e surge ora de maneira disfarçada, implícita, ora explícita e muitas vezes assinala soluções com falsas pistas, ou seja, quando se suspeita da existência da intertextualidade, ela não existe. Isso porque a narradora, ao mediar às ações da personagem, busca elementos externos ao texto com a finalidade de torná-lo convincente e, ao mesmo tempo, duvidoso. Para que isso se torne verdadeiro, é necessário o conhecimento do leitor, no que se refere às reações das personagens. São elas que, no papel de intermediárias, posteriormente se somam ao leitor com a tarefa de transmitir toda a carga emocional contida naquele parágrafo, linha ou página. A relação dialógica nos livros de Lindanor e de Dalcídio Jurandir vai de fato existir somente com a cumplicidade de quem lê as obras. O leitor perceberá que as personagens, eventos e situações estarão conjuntamente vistas nas duas obras.

A linguagem é o instrumento de manipulação da relação intertextual e aí está sua grande função nas narrativas: revelar explicitamente como se pode enganar, ocultar e não des-velar a realidade. Entretanto o romance da escritora não se reduz a uma mera repetição do texto do escritor. Suas palavras se revestem de algo novo, recriador da ficcionista. A leitura de Dalcídio pode ser lida como a ilustração exemplar do sujeito consciente de uma memória obediente em Celina. É exatamente isso que Benjamin (2007, p. 66), leitor e tradutor apaixonado de Proust, enfatiza, “não se trata de tentar alcançar uma lembrança exata de um momento passado, como se esse fosse uma substância imutável, mas de estar atento às ressonâncias que se produzem entre passado e presente, entre uma obra e outra”. O olhar intertextual é então um olhar crítico.

E, sobretudo, pela perspectiva idealizada por Bakthin e transposta por Julia Kristeva (1993, p. 64) “... a *palavra literária* não é um ponto (um sentido fixo), mas um cruzamento de superfícies textuais, um diálogo de diversas escrituras: do escritor, do destinatário (ou do personagem), do contexto cultural atual ou anterior”⁷¹. E acrescenta ainda:

... todo texto se constrói como mosaicos de citações, todo texto é a absorção e transformação de um outro texto. Em lugar da noção de intersubjetividades, instala-se a de intertextualidade e a linguagem poética lê-se pelo menos como dupla.⁷²

Entendi que a leitura entre ambos os livros é necessariamente intertextual. O romance *Chove nos Campos de Cachoeira* contribui com sua estrutura revolucionária, reinventando, assim, os dramas das personagens vistas em **Menina Que Vem de Itaiara**. Esta forma de construção é recorrente ao longo do texto de Lindanor. E, ao ler os dois romances, a primeira impressão que tive é de que há uma conversa íntima entre bons vizinhos. É, portanto, outra criação dentro da criação. Ressalto que qualquer assunto pode, em princípio, propiciar um processo de relações entre textos.

Alfredo e Irene ouvem conversas:

CCC (p. 120):

“... e Alfredo ouve a explicação, meio sonolento. Quando está em sua rede, à noite, sempre ouve os dois conversarem, e a conversa toma um ar de misteriosas histórias que eles contassem para adormecer”.

⁷¹ LOPES, Edward, 1993, p. 64.

⁷² BARROS e FIORIN, op. cit., 2003, p. 66.

MQVI (p.33):

“À meia voz falavam, julgando-nos em pleno sono, na rede, no quartinho junto. Mas eu, quantas noites não fiquei, olho aceso, no escuro, à espera das conversas dos dois que me punham a par de tanta coisa.”

Este é um caso de intertextualidade explícita, pois de fato Alfredo de CCC ficava ouvindo a conversa de seus pais à noite. Situação recorrente em MQVI, em que Irene tal qual o personagem do texto de Dalcídio, costumava saber dos problemas ouvindo as conversas de seus pais durante a noite e madrugada.

Observei outro momento que aponta para uma espécie de intertextualidade interna nos dois romances. Dá-se também a alusão porque a personagem Irene, assim como Alfredo encontra-se refugiada. Num momento de memória das personagens:

Doença na infância de Alfredo e Irene:

CCC (p. 120):

“Alfredo ergue-se e olha de novo as marcas de feridas. Quando sua mãe aparecia com a cuia e o algodão para lavar as feridas, Alfredo se amolecia na rede num quase desejo de morrer. E Alfredo sabe que nem essas mãos nem as grandes chuvas em março curam a marca das feridas.”

MQVI (p.13):

“Cada mês aquele dia de juízo, mamãe me agarrando a força, a cuia de mamona dissolvida em chá de cidreira na mão: “engula, engula, senão apanha!”. Quando me procuraram, cadê você? Encolhida, lá fiquei, acuada na rede.”

Estes momentos se repetem nos romances. As histórias apresentam um grau de intertextualidade bastante acentuado, revelando situações muito próximas:

CCC (p.136):

“ – Irene! Irene! Essa atrevida! Passa para dentro, Irene

MQVI (p.24):

“ D. Irene, largue essas pedras, e já para dentro!”

ESA (p.185):

“ – A Irene é terrível. Essa atrevida!

CCC (p.153):

“– Te joga este tamanco na cara!

ESA (p.42/75):

“ A tamancada que lhe atirei em riba do olho e que por um triz não a cegava.” “ Eu deste olho tenho metade, um tamanco que mamãe me jogou, pontaria certa.”

CCC (p.153):

“Ai meu Deus, eu morro! Eu morro! Estas diabas me matam!”

ESA (p.54):

“ Meu Deus, dai juízo a essa diaba, no caminho que vai se extraviando de vez. Tomai conta dela.”

Nos romances, a retomada explícita de um fragmento do texto de Dalcídio no corpo dos textos de Lindanor poderia ser um caso de citação, mas não o é, uma vez que para ser citação o texto deveria ser marcado por aspas no espaço do livro, numa retomada consciente e declarada, tão pouco uma alusão, pois não é apenas uma leve menção, característica forte desse tipo de intertextualidade, é, na verdade, uma referência explícita em que o próprio leitor poderá interpretar e associar os dois textos de maneira que ele possa entender as personagens.

CCC (p.134):

“Os olhos de Irene em certas horas têm traços de paisagens desconhecidas, talvez um reflexo de alegria dela, perdida.”

ESA (p.40/41):

“Irene anda aí para os subúrbios, em casa de diz-que amigos que nem sabia que tinha. Para lá se ataca, esta morada para ela tornou-se uma prisão. Irene pelas palhoças. Em lugares desconhecidos.”

CCC (p.139):

“O analfabetismo, saibam, é um flagelo social! É pior que a escarlatina...”

ESA (p.41):

“ Tentou acabar com o analfabetismo. Rabo deles lambeu sem cobrar um centavo, matou-se de dar aulas de português aos que da nossa língua conheciam do A para trás.”

CCC (p.140):

“A bofetada o afastou da camaradagem com os moleques.”

MQVI (p.24):

“Mal fui entrando, estalou-me um bofetão bem na boca: - vai, vai chama nome feio, demônio! – E isso me afastou dos moleques da rua.”

Os romances **Menina Que Vem de Itaiara** e **Eram Seis Assinalados** pretenderam captar os hábitos e as emoções das pessoas que compunham a restrita sociedade de Itaiara, município fictício de Bragança. Assim, a intertextualidade pretendida tem caráter enganador, porque este é o objetivo da ficcionista, que permite este deslocamento de uma narrativa para outra, através de narradores múltiplos no terceiro romance. As personagens invadem e se apossam do texto central *Chove nos Campos de Cachoeira*, como se dele fizessem parte permanentemente. A respeito dessa utilização de um texto a outro esclarece Leila Perrone-Moyses (1983, p.11) em seu artigo sobre a intertextualidade crítica:

Ora o escritor passeia pelos territórios da literatura com uma desenvoltura que não é permitida ao crítico: nada declara, pode dialogar com outros escritores, sem chamar pelo nome, utiliza os bens de alheios como se fossem seus. Quando muito, pisca o olho ao leitor, que não exige dele o que requer do crítico: que defina muito claramente de quem e do que fala.⁷³

A intenção de Lindanor, ao compor a trilogia e, sobretudo o primeiro romance, não é apenas valorizar o texto central de Dalcídio Jurandir e seus modelos, mas principalmente o olhar daquele que o recebe. É ao leitor que caberá a tarefa de estabelecer fronteiras; julgar influências e confluências com os textos de Lindanor Celina, uma vez que, apropriando-se da teoria bakhtiniana:

fora da intertextualidade a obra literária seria simplesmente incompreensível, vaga, desconexa, porque seu sentido apenas poderá ser compreendido se relacionarmos as duas obras com seus arquétipos, os quais são retirados de uma série de outros textos. (BAKHTIN, 1970, 114).

Apresentei, neste capítulo, uma síntese dos principais conceitos operatórios da intertextualidade. Dei ênfase a uma abordagem de teóricos consagrados. Assim, os textos da trilogia não designam apenas uma soma de influências misteriosas, eles revelam um trabalho de transformação e assimilação do texto de Dalcídio Jurandir de onde emana o comando do sentido. Desta forma, o texto central *Chove nos Campos de Cachoeira* torna os dois textos da trilogia, sobretudo **Menina Que Vem de Itaiara**, uma obra efetivamente compreensível e que, através da intertextualidade, do permanente diálogo que aquele universo, aparentemente restrito, ganha dimensões e poderá obter uma expansão sem limites. Irene é frequentemente

⁷³ PERRONI, Moyses, 1983, p.211.

acentuada, pré-disposta pelas personagens de Dalcídio, que torna o leitor partícipe dessa troca entre textos e só ele determinará a amplitude e a constância do fator intertextual.

Em função disso, as leituras prévias de cada texto, de cada autor funcionam como condicionadores para uma leitura nova. O mesmo texto lido, em épocas distintas, jamais será o mesmo, pois nessa passada de tempo, o repertório do leitor se modifica, levando em consideração que essa modificação não se dá por gosto do leitor, mas por meio daquilo que lhe é oferecido, dentro de sua cultura. Contudo, em ambos os autores da estratégia discursiva, da intertextualidade, a literatura é um território hospitaleiro, ainda que conflituoso e repleto de ausências, que a memória aciona. É um espaço dessa matéria sedutora com um enorme poder de enlaçar aquele que se aventure cair nessa rede de palavras. A medida de cada autor não importa se mais ou menos exuberante. O relevante, nessa espécie de comparação, é perceber que com o jogo intertextual com a obra de Dalcídio Jurandir, a autora cria outra obra, e ordena essa multiplicidade de vozes, sobretudo em **Eram Seis Assinalados**. Os textos são habitados pelo imaginário das personagens e do leitor. Este, em sintonia com a ficção literária, passa a dialogar numa relação flutuante com os dois romances. E, encantado pelas palavras, por esse jogo dialógico busca decifrar como a linguagem desses autores se transforma e, a partir dessa percepção de mudança, poderá tecer críticas sobre o texto que alude e ao texto aludido, uma vez que toda crítica tem um caráter intertextual, na medida em que se vale de um texto sobre outro. Devido a pouca divulgação e conhecimento existentes das obras de Lindanor Celina, é possível que muitas relações de diálogo não sejam facilmente identificadas como portadoras de intertextualidade com a obra de Dalcídio Jurandir.

4. ABRINDO AS MALAS

Assim, a interpretação de uma obra de arte, numa perspectiva psicanalítica, toma emprestado o mesmo método de interpretação dos sonhos de Freud. Não há necessidade de se remeter às intenções explícitas do autor para se decifrar o discurso artístico. O texto, por si, sempre fala mais. Todo texto é um enigma que deixa para ser adivinhada, enquanto a representa e a constitui, a identidade de seu autor. (AULAGNIER, 1979, P. 63).

4.1. IRENE – GÊNERO SINGULAR

A análise dos romances que compõem a trilogia de Lindanor Celina, objeto de estudo desta dissertação, se fundamenta na interpretação da personagem principal sob vários ângulos, a começar pela sua condição de mulher pertencente ao gênero feminino. Sobre as denominações mulher e feminino são importantes as palavras de Ruth Silviano Brandão (2006, p.7), que esclarece que “mulher ou cada mulher pode passar pela representação de sentido que lhe atribuem a poética e a psicanálise. O feminino é irrepresentável, mas tenta-se sempre escrevê-lo”. Enfatizo que não será um trabalho psicanalítico, no estrito sentido clínico, tendo em vista que a psicanálise não é uma prática literária, é uma metodologia clínica e terapêutica, embora dela não se aparte. Recorro a ela para tentar captar os sentidos e intenções reveladas e, mais que tudo, as não reveladas, já que o inconsciente é um *iceberg*, apenas a pontinha representa a mente consciente. Para a exegese da obra torna-se fundamental uma segura prática hermenêutica, pois como afirmou Paul Ricoeur⁷⁴ “onde quer que um homem sonhe, profetize ou poetize, outro se ergue para interpretar”.

Nos anos 60 do século XX, estréia como romancista a escritora Lindanor Celina, dando voz a uma protagonista feminina. Permitindo com que o feminino rompesse seu isolamento, saltando de um espaço restrito (privado) para um lugar público, façanha conseguida por poucas escritoras da região Norte, uma vez que o domínio público era circunscrito aos homens. Até então um pequeno elenco de mulheres tinha se aventurado como escritora, de onde destaco as impressionantes figuras de Sultana Levy Rosenblatt e Eneida de Moraes, que já possuíam uma obra de relevo, embora a primeira não tivesse obtido a mesma consagração pública da segunda. Apesar de sua magnificência, a recepção da obra de Sultana foi localizada apenas em nossa região. A escritora Lindanor resgata a complexidade existencial da mulher brasileira nesse século e aqui no Pará e reelabora a transição, dentro da literatura, do espaço doméstico para o midiático. Dentro do cenário de privação da posse da

⁷⁴ RICOEUR, Paul, 1977, p.26.

mulher enquanto ser social, nasce a protagonista de uma trilogia, a partir de consequências das revelações do feminino. A personagem transita no espaço dos três romances como uma habitante privilegiada da realidade ficcional criada por Lindanor. Com um exímio conhecimento de sua condição social e tomando consciência de que a razão e o poder sempre estiveram do lado de uma voz que não a do seu gênero.

Nesse quadro de falta, a personagem começa a ser delineada, a partir de traços permanentes de memória. Irene não foi tecida como um ser acabado, mas em processo, como se fosse um sujeito real, como exemplifica Brandão (2006, p. 14): “aí a função do discurso é mimetizar ou teatralizar a fala que acreditamos real, na sua aparente banalidade de traduzir a vida cotidiana”. A fala da personagem principal da trilogia é um texto que encanta, que propõe passar por natural o que se encontra no âmbito da imaginação, bem típico de um autêntico texto literário que tem preferência pela sedução. Irene, como um sujeito falante, via-se uma mulher sozinha, carente e desanimada, apesar de contar, na infância, com a enorme proteção de seu pai e de sua melhor amiga, Rosa Martins. A protagonista tem plena consciência de que faz parte de uma sociedade que a desconhece como ser, que não percebe sua condição de mulher. Seu papel se representa no seio doméstico, como transparece no primeiro romance.

Desse modo, Lindanor apresenta a narradora com uma visão de toda uma historicidade, de um *ente* que, projetado no mundo material, mostra-se alguém que precisa ultrapassar diversos transtornos pela vida. Há sinais evidentes de que a escritora Lindanor Celina fez parte das discussões sobre emancipação feminina, ela própria é considerada por amigos e críticos como uma mulher emancipada, bem resolvida na sua feminilidade, entretanto, mesmo aquelas escritoras engajadas em movimento de emancipação da mulher, entendiam que as práticas discursivas não contemplaram a população total de mulheres, ainda que algumas tivessem sido nomeadas legítimas representantes da causa da “mulher”. Assim, a protagonista é criada nos romances como representante de uma luta travada na tentativa de ocupar o significante vazio “mulher” dentro das relações sociais, que para Laclau⁷⁵ “O universal é um lugar vazio, uma lacuna que só pode ser preenchida por um elemento particular, mas que, por força de sua própria natureza, produz uma série de efeitos cruciais na estruturação das relações sociais”.

Para alguns críticos de linhagem biografista, o que a autora faz é falar de si mesma, dos seus anseios, ou seja, uma via fácil de assentar registro nesse exercício do precário, talvez apoiados na antiga tese de que *um texto sempre fala do seu autor*. Isso lhe conferiria também

⁷⁵ LACLAU, Ernesto. Identity na hegemony. In: BUTLER, Judith et alii, 2000. p. 58.

o estatuto da ambivalência de memória e ficção. Um exercício de memória não é íntegro, completo, como esclarece Nava⁷⁶. O escritor memorialista conhece a grande dificuldade de completar qualquer imagem, pelo fato de existirem peças que faltam e por estas deixarem “buracos nos céus, hiato nas águas, sombras nos sorrisos, furos nas silhuetas interrompidas e nos peitos que se abrem no vácuo – como vitrais fraturados”. E esses lapsos, esses buracos citados por Nava impulsionam a reelaboração da palavra a ser reescrita. O que, de certo modo, exige um exercício de imaginação, que reconhece os ganhos e as perdas que passam a ser avaliados, mediante às condições teóricas de produção dessa visão. “Recuperar é, portanto, perder-se no outro e abandonar a imagem ilusória de uma intocável subjetividade”⁷⁷.

Segundo Castelo Branco (1994, p.122), é por meio dessa via superficial, mas não biográfica, que algumas escritoras constroem seu texto como feminino. “A via do inútil, do banal, das pequenas ninharias, dos detalhes, a via da memória marginal constitui-se no trajeto da escrita”. **Menina Que Vem de Itaiara** é assim como salienta Castelo Branco, ao se referir a romances feitos por escritoras, *nasce não como insondáveis profundezas*, mostra algo do cotidiano, de uma vida simples: o quintal, o café da manhã, os costumes diários de Itaiara. O sujeito – Irene – se envolve nas malhas da enunciação e se ficcionaliza. Ela se distancia da imagem redutora do autor empírico e encena bem a criatura imaginária de uma ficção, como esclarece Beth Brait (2004, p. 11):

É somente sob essa perspectiva, tentativa de deslindamento do espaço habitado pelas personagens, que poderemos ser úteis e, se necessário, vasculhar a existência da personagem enquanto representação de uma realidade exterior ao texto.

A narradora da primeira história de Lindanor se constitui na própria produção artística, capaz de evoluir, fato que se revela na sequência dos outros textos da trilogia. A personagem, Irene Maria Barbosa Schmit, surge numa impossibilidade de integração social da mulher num meio adverso, nascida no século XX. A escritora desenvolveu sua primeira narrativa expondo, de forma pormenorizada, a vida da protagonista desde a infância até dezoito anos, focalizando seu processo de desenvolvimento físico, moral, religioso, psicológico, estético, social e político como preceitua o romance de formação – o *Bildungsroman*. De acordo com Maas (2000, p.53) o *bildungsroman* “é ao mesmo tempo um

⁷⁶ NAVA, Pedro, 1974, p.75.

⁷⁷ SOUSA, Eneida Maria de, 1994, p. 39.

fenômeno datado em suas origens”, mas as definições nas enciclopédias literárias apontam outras obras dessa mesma origem, “indicando o processo de expansão do gênero em direção às fronteiras temporais”⁷⁸. O romance **Menina Que Vem de Itaiara** é um lídimo exemplar de um *romance de formação* atualizado. Para melhor entendimento sobre esse gênero, esclarece Coetzee⁷⁹, o romance de formação se vale de uma técnica da pergunta sem esperar pelas respostas, adotam uma abordagem moderna – os personagens quase nada decidem empurrados pelas situações em que se encontram: as mulheres entendem as ambições? Têm consciência de estarem condenadas por muito tempo ao conflito, à disputa e à incompreensão? As mulheres buscam a liberdade? Há mulheres na luta política? A mulher no romance deve amar livremente e sem tabus – seja um ser, coisa ou pessoa? Ela denuncia a mulher como gênero oprimido, travando uma luta por uma sociedade mais justa, para com isso ser compreendida?

Como um herói nos moldes do *Bildungsroman*, Irene é uma personagem com experiências sociais decisivas ao longo de sua vida. Inicia seu estágio de formação em conflito com o meio em que vive. Como num típico *romance de formação*, a protagonista não morre. Muito embora, em outros romances de formação femininos, as tentativas de criação de protagonistas femininas tenham sido muitas vezes frustradas, em função da posição “inferior” da mulher. No *Bildungsroman* tradicional, o herói da história termina feliz ou sem danos traumáticos. No caso do romance de formação feminino, mesmo quando cumprem com todas as etapas para a realização de um processo de emancipação ou autonomia em que são recorrentes temas como a miséria, a orfandade, a ida para um internato, ou ainda a busca de cidades grandes, estas personagens tem um final trágico na história ou morrem ou se suicidam ou enlouquecem. Esse modelo se apresenta na sua quase totalidade na tríade romanesca de Lindanor. Entretanto, a escritora apresenta um final diferente, nada desditoso para Irene, pois como revela o terceiro romance, a jovem vem para Belém prestar concurso no DASP:

Sua filha ainda vai lhe dar muito gosto. Se for motivada ela triunfa. O que passava naquele coração? Eu comigo; é o trauma, é a mudança, também estará se debatendo, ruminando um ror de coisas e rememorando, comparando que nem eu, esta partida com a remota que tão longe vai, a viagem para as vitórias... (CELINA, 1994, p. 247)

Como acima dito, a trilogia se constitui estruturada como um característico romance de formação, já que o caminho percorrido por Irene vai determinar a estrutura da obra, tanto

⁷⁸ MAAS, Patrícia Wilma, 2000, p. 53.

⁷⁹ COETZEE, J.M, 2005, p. 37.

do ponto de vista temático como formal. O modelo da forma dos romances harmoniza-se com as várias situações necessárias à maturação da protagonista. Para Pinto (1990, p. 148), em seu ensaio sobre o *Bildungsroman* feminino “enquanto o herói busca uma filosofia de vida e uma vocação, a mulher procura uma identidade, a realização e afirmação do *eu* em seus próprios termos”, ou seja, a narradora de **Menina Que Vem de Itaiara** demonstra interesse em ajustar seu foco no detalhe íntimo dos dramas familiares, encerrados na casa da infância. Nessa comparação, vale lembrar que para a autora Ferreira Pinto haveria características temáticas definidoras do que seria um *Bildungsroman* feminino e que seriam:

... infância da personagem, conflito de gerações, provincianismo ou limitação do meio de origem, o mundo exterior [...], auto-educação, alienação, problemas amorosos, busca de uma vocação e de uma filosofia de trabalho que podem levar a personagem a abandonar seu ambiente de origem e tentar uma vida independente. (PINTO 1990, p. 14)

As razões apontadas acima pela escritora Ferreira Pinto só comprovam o meu acerto em enquadrar os textos de Lindanor Celina como um romance de formação. A personagem protagonista dos textos se encaixa perfeitamente no rol de mulheres estranhas, diferentes, consideradas inadequadas, que provém de um novo cenário que reclamam o viver doméstico insosso, sem perspectivas. Trata-se de jovens solteiras que vão em busca de fato de suas identidades, bem distante das projeções familiares. Ainda que alguns comentários críticos neguem a existência de um *Bildungsroman* feminino, classificando-o apenas como masculino, a idéia da existência de um romance de formação feminino é bem aceita, sobretudo por fazer releituras de temas, que se repetem na literatura de autores masculinos e que são reelaborados por escritoras.

Normalmente, há heroínas que seguem *pari pasu* o paradigma desse romance apresentado, sempre evocando a infância como tema das narrativas. É lançado então um embate da ficção que pugna contra a discriminação das mulheres, que coincide com os mesmos combates travados na vida real da época de feitura do texto, revelando mulheres dotadas de uma enorme capacidade de luta. Seres completos que pensam, refletem e expressam o seu pensamento e seu sentimento. Segundo a psicanálise, é necessário que o ser presencie os momentos distanciadamente e, de acordo com Aulagnier (1979, p. 46), “que aceite a dominação desse momento para tecer qualquer comentário crítico”.

Nos romances, não se observam apenas questões sociais comuns do cotidiano. Os detalhes do dia-a-dia surgem como forma de mostrar que a vida no interior com sua

precariedade é bem diferente da vida das capitais, seja ela grande ou pequena. A narradora se manifesta desde a infância contra certos papéis sociais na relação homem e mulher, através da linguagem. A palavra para Lindanor é o fator desencadeante das atitudes, uma vez que “as personagens *representam* pessoas, segundo modalidades próprias da ficção” (BRAIT, 2004, p. 11). Através da linguagem é mostrada a simplicidade das personagens e como o protótipo da submissão é elementar para reproduzir um modelo masculino de poder, que estava em vigor na época da criação de Irene. Sob a ótica da linguagem da narradora, qualquer leitor poderá enxergar o viés social da época. A narradora afirma com a palavra o percurso da ação. Utiliza alguns recursos linguísticos que remetem o foco para aquele momento existencial e qualquer tentativa de retorno só é possível através da linguagem, que Irene imprime com sensibilidade e graça na sua maneira de ser:

Uma vez, numa festa de levantamento de mastro, a que fui com Domingas, nossa empregada, me soltei, e dei andar tremendo um braço, sacudindo-o como se tivera um derrame. Uma velha que estava tomando garapa me viu, botou a mão no queixo: – Mas que coisa, menina assim tão nova, já estuporada! (congestão). Outra junto dela, contestou: – Não estupor não deve ter sido. Isso foi bem ramo do ar (meningite), doença terrível, quando não mata, aleja. Mas seu Carneiro estava pertinho delas. [...] – Essa não é a filha de seu Geraldo e dona Adélia, da Rua do Capim, doente nada, não faz três dias estive lá, estava boinha, tivesse doente eu sabia, trabalho mais o pai dela, no armazém do coronel Alcides. Ouvindo isso, saí por ali, disfarçando, aquele seu Carneiro me desmascarara, joelho troncho dum diabo!(andava com os joelhos juntos, curvados, o que o fazia quase do nosso tamanho. (CELINA, 1963, p. 74)

Pelo trecho acima pude perceber que é através da linguagem que se revela em grande escala a inventividade da autora. Apresenta uma linguagem coloquial, esperta, faceira, repleta de humor, que se dirige aos sentidos, em associações afetivas que demonstram uma perfeita eficácia estética, pois provocam enorme prazer no leitor. Através de sua linguagem da personagem, a fala da gente do Pará toma foro universal, pois é no profundo mergulho do local que se atinge o universal, como já referi antes. Por meio da linguagem a personagem-narradora impõe o ritmo da história, que segue um fluir da memória que irrompe inoportunamente, provocando sensações inesperadas. Para Walter Benjamin⁸⁰ (1994, p. 37), importa menos o que se viveu, e mais como esse fato vivido é rememorado e ressignificado no presente. Numa inescapável sucessão de memória que puxa palavra, que desemboca na emoção. Para Aulagnier (1979, p.29) é na infância, que há um período de grande intensidade

⁸⁰ BENJAMIN, Walter, 1994., p. 37

emocional, uma fase em que o indivíduo começa a possuir um sentido de totalidade ou de integridade da psique.

4.2. IRENE - A PROTAGONISTA DAS TRÊS OBRAS

A recorrência de alguns personagens em várias obras nos vem de Balzac. Ele foi o iniciador dessa prática, que terminou sendo adotada pelos seus seguidores. Não se trata de simples repetição, mas de um elemento inseparável da história narrada. **Menina Que Vem de Itaiara** revela a constituição da personagem na sua infância e nos outros dois romances, assim como as transformações que ela vai passando no decurso das narrativas. Em Balzac, essa estratégia narrativa consistia em deixar personagens e conflitos inacabados, incompletos, provocando no leitor uma forte curiosidade, uma expectativa de, no próximo livro, encontrar o desfecho do anterior. Já em Lindanor Celina, temos três obras independentes, concluídas. Porém, só quando lemos o livro seguinte, é que começamos a refazer as devidas ligações com o estágio anterior da história, passamos a perceber todos os elos que perpassam a existência de Irene e das outras personagens recorrentes. Dentre estas, encontram-se Maurício, o primeiro namorado de Irene; a prostituta Isa; o primo Xonda, que são de média importância nas narrativas. Rosa, a melhor amiga de Irene, que na segunda obra, passa a se chamar Lena, com as mesmas características, voltando a ser chamada de Rosa na terceira história. Além destas, aparecem ainda mãe, pai e irmãs de Irene que desempenham importantes papéis nas obras.

Esse procedimento que move a *imensa máquina* do universo ficcional lindanoriano, personagens em trânsito, cujos eventos vão se entrelaçando em cada narrativa, até formarem uma rede de relações e conflitos, foram por certo inspirados no escritor francês. Outros romances anteriores a Balzac já o utilizavam como o *Livro das mil uma noites*, porém sem a mesma força narrativa como a do escritor. É importante lembrar que esse recurso não foi esgotado em suas obras. Lindanor recorreu a essa técnica, por entender que a prática é, antes de tudo, uma necessidade essencial à construção do enredo na trilogia. Do mesmo modo que Dalcídio Jurandir, grande incentivador e mestre da escritora, as personagens passam de um livro a outro, vão e voltam com a mesma desenvoltura dos outros romances. O escritor soube lapidar, com seu estilo preciso sem cometer excessos. O reiterativo em Dalcídio pode exercer um enorme fascínio no leitor curioso, que percebe que as personagens saltam de uma obra para outra como íntimos vizinhos, que depois de alguma querela, voltam a se frequentar. O escritor de *Chove nos Campos de Cachoeira* e Lindanor utilizaram muito bem essa técnica,

quando permitiram que personagens revisitassem outros romances, revigorados ou envelhecidos, revelando uma face a mais de sua cobiça, graça, mesquinhez, fraqueza ou paixão. Aliás, pela amizade e profundo reconhecimento que Lindanor tributava ao escritor marajoara, a primeira obra da trilogia teve seu título por sugestão do romancista:

Por sinal nesse momento falou-se do título. Foi Dal quem sugeriu: ‘alguma coisa como *Menina que vem de ...* “Gritei: De Bragança!” Ele: seria ótimo. Mas você se descobriria demasiado. Não. Você tem de achar outro local, invente”. (CELINA, 1983, P.98)

Na primeira história ocorre um desdobramento gradual da personagem, a partir dos quatro anos em Itaiara. É o momento de estréia da personagem Irene das obras, que se localiza no centro do romance, que lembra uma “vida de menina” e encena o que de melhor há num ser humano: *franqueza e candura*, nas palavras de Dalcídio. Ela narra sua própria história, “Eu, muito chorona, criança solitária, ansiava por outras crianças” (1963, p.9), pois como bem afirmou Walter Benjamin (1980, p. 60) “o local de nascimento do romance é o indivíduo na sua solidão, que já não consegue exprimir-se exemplarmente sobre seus interesses fundamentais, pois ele mesmo está desorientado e não sabe mais aconselhar”⁸¹. O pensamento de Walter Benjamin se configura como fundamental nesse contexto da obra de Lindanor, como visto, a solidão, ao bloquear parte substancial do pensamento, termina provocando a interrupção da linguagem e o ser passa a conviver com algumas imagens e antigos pensamentos que refluem numa corrente abundante.

A personagem surge na primeira história, em um instante de transformação da família: a mudança de Buritizal para Itaiara, situação que provoca grande atrito no seio familiar, já que D. Adélia – mãe de Irene – reclamava da saída de um lugar farto e aprazível para outro, incerto e inóspito. Neste romance, pude observar que a narrativa em primeira pessoa mostra-se através de um olhar que vai apresentar um duplo foco: Irene, já adulta, faz um retorno crítico à sua infância, mostrando a sua real condição em Itaiara, porém feliz no convívio com outras crianças. Por outro lado, mostra que as condições materiais da vida condicionam a visão de mundo das pessoas. Sua ideologia, atitudes e comportamentos. Através da memória que a personagem procura alcançar a sua essência. segundo Castelo Branco (1994, p.138), “Isso equivale a dizer que o que sustenta o texto de memória é o mesmo que sustenta o texto de ficção: é preciso que algo de curioso, de atraente, de romanesco, se passe por ali”.⁸²

⁸¹ BENJAMIN, Walter, 1980, p. 60.

⁸² CASTELO BRANCO, Lúcia, 1994, p. 138.

Menina Que Vem de Itaiara, o primeiro romance, é narrado pela protagonista, que se coloca em primeiro plano na história. A cidade e os acontecimentos fortificam-na, a impulsionam e a tornam uma só, que contamina as outras personagens através de sua visão, de sua memória. O filósofo Walter Benjamin (1994, p.211) explica que a memória é como “algo que se tece a partir da urdidura do esquecimento”. No trecho a seguir, de **Menina**, a personagem pára, pensa e rememora: “Eu teria, deixe me ver, meus quatro anos...”, o esquecimento e a rememoração coincidem e são processos definidores para narradora. O trecho citado evidencia que a personagem está mentalmente dialogando consigo mesma, sem perder o controle de sua consciência. Nessa espécie de *monólogo interior* a personagem se questiona para saber que idade ela tinha quando tudo aconteceu. Tal técnica, segundo Benedito Nunes, sintoniza a palavra da personagem com o pensamento espontâneo. “O monólogo interior ajusta, neste sentido, a consciência da personagem-narradora à consciência do leitor”.⁸³ A respeito desses pensamentos de retorno pela memória, Lúcia Castelo Branco (1994, p.36) assevera:

Ora, pensar a memória como esse duplo gesto é pensá-la também como desmemória, como alguma coisa que se tece, ou que sobrevive, justamente a partir do esquecimento, a partir dessa urdidura, desse absurdo suporte final, não passa de uma ausência, de uma lacuna, de um buraco.

A psicologia moderna, segundo Candido (1981, p.56), “ampliou e investigou sistematicamente as noções de subconsciente e inconsciente, que explicariam o que há de insólito nas pessoas que reputamos conhecer, e, no entanto nos surpreendem”. É como se uma pessoa “entrasse nas personagens, e, de surpresa, se apoderasse da sua vida íntima – da sua existência”. Ainda que isso não possa ser alcançado, a narradora de **Menina** pretende nos fazer crer que isso é possível, numa estrutura criada, elaborada e mais lógica, porém *não mais simples, do que o ser vivo*. Não como uma construção elaborada, fixa e delimitada, mas o resultado de muito trabalho de seleção e repertório da autora comum a qualquer ficcionista.

Assim, Irene reflete detalhadamente sobre seu mundo precário, demonstrando refutar a idéia generalizada de que os pobres são mercedores de caridade. Ao contrário, entende que através dos estudos poderá ultrapassar a sua condição cerceadora. Pela via do conhecimento poderá galgar uma melhoria de vida. Tanto isso é verdade que, ao adentrar os portões do colégio interno, relato do segundo romance da trilogia, Irene tem plena convicção que, para suportar as discriminações e agressões de suas colegas, decorrente de sua condição de menina

⁸³ NUNES, Benedito, 2000, p. 64.

pobre do interior, precisa estudar muito para garantir os melhores resultados, formar-se em professora e começar a trabalhar para garantir melhores condições de vida para a sua família.

Por outro lado observei que, através de Irene, o cenário em Itaiara é bem colocado: há vilas, ruas, becos miseráveis, comércios, festas populares. A paisagem descrita pela narradora-protagonista entra como coisa fortemente ligada e necessária à história. Desempenha uma influência direta nas outras personagens da história, modifica-lhes os sentimentos, ao mesmo tempo em que lhes desperta ambições. A recepção de um recado de uma cultura não se aparta das condições sociais de sua produção, pois como afirma Gerson Shaked⁸⁴ “a literatura como arte da linguagem, não existe independentemente de cor local, de um pano de fundo nacional e um determinado simbolismo tradicional”. Porém esse lugar não é priorizado. A cidade representa na prática cultural dos romances um lugar de apropriação visual e um eixo de formação da identidade de Irene, mas não como um objeto meramente de admiração. Entretanto é importante reiterar que a personagem central, do primeiro romance, exerce função primária, isso já se pode ver na abertura do livro, em que ela passa a narrar a sua história, quando chega a Itaiara através de sua visão de menina. Os elementos descritivos vão aos poucos se emoldurando:

Quando abri os olhos para o mundo, me vi naquela casa de porta e janela, na rua das Pedras. A mais remota lembrança, minha, foi mesmo a daquele dia de procissão. Procissão do Senhor Morto. Quando meu Deus? Eu teria, deixe ver, meus quatro anos, não mais. Papai vivia de andanças na Estrada de Ferro, negociando com peixe seco e camarão. (CELINA, 1963, p.7)

Nessa espécie de abertura, a narradora anuncia sua viagem temporal, a partir do instante em que traspassa os umbrais da casa da infância. O primeiro contato formal com a religião foi traumático e a vida cotidiana pode estar interligada a profundas questões existenciais. A menina de quatro anos fica traumatizada com a visão do Senhor Morto, pois nunca se tinha defrontado com os mistérios da morte, o que só viria acontecer realmente, quando do falecimento de uma hóspede de sua família: “Depois da saída do caixão, à tarde, fizeram uma fogueira no quintal, com as roupas da finada. Primeira vez que vi a morte, assim de perto, e tive grande medo, levei dias e dias dormindo no quarto com meus pais” (1963, p. 20). Irene adentra nas profundezas da memória para retirar fragmentos do passado e dar

⁸⁴ SHAKED, Gerson, 1988, p. 7.

sentido a todas essas lembranças, como confirma Benjamin (1994, p. 62) em sua obra *O narrador*:

E quanto mais natural o modo pelo qual se dá, para o narrador, a renúncia do matizamento psicológico, tanto maior se torna sua candidatura a um lugar na memória, tão mais plenamente as histórias se conformam à experiência dele. [...] Se o sono é o ponto culminante do relaxamento físico, então o tédio o é da distensão espiritual.

Ainda no meu percurso sobre **Menina que Vem de Itaiara**, observei um movimento, uma busca incessante da trilha espiritual, sobretudo de d. Adélia, a mãe de Irene. Ao chegar a Itaiara, ela manifesta um entusiasmo pela procissão do Senhor Morto: “Boa católica, nesses tempos, morria de vontade de ir à missa, uma novena, uma procissão. Éramos novatos na cidade, ela não conhecia ninguém a quem me confiar” (1963, p. 7). O universo morno e o fluxo da vida da personagem Adélia tentam encontrar uma saída para sua vida; mostram a fé em diversos planos e tudo leva a crer que essas mudanças na vida da personagem tenham começado a partir de problemas existenciais como a doença da filha Stela:

Bem calma, a fala tranqüila, a Vijoca olhou longa e atentamente a menina, e pediu um dente de alho. Com o dente de alho benzeu a Stela, acabou, parou, assim uns instantes, como quem escuta. Falou sempre o mesmo descanso na voz: “Eles estão dizendo que foi vento na nuca que ela pegou”. Mamãe, a quem o médico, por mais que insistisse, não dera diagnóstico... a Vijoca, sem dizer palavra, atenta, como se escutasse ainda suas vozes: “Eles estão dizendo que se fizerem o remédio direito, como eu vou ensinar, ela fica boa. E pela primeira vez mamãe sorriu (CELINA,1963, p. 99).

Com efeito, este romance percorre a vida insatisfeita de Adélia que busca explicação para os seus sofrimentos em outras religiões. A personagem passa a se distanciar da igreja católica: “... pois mamãe, influída pelo espiritismo, não fazia já muito gosto nas aulas paroquiais. Ela própria ia raramente, e cada vez menos, à igreja” (1963, p.102). A mãe de Irene percorria outras crenças como as benzedoras de Itaiara. O curandeirismo é uma prática muito comum no interior do Pará e muitas das doenças são tratadas com ervas e plantas da medicina popular. O tratamento costuma ser acompanhado de amuletos e fórmulas mágicas para controlar os espíritos maus:

A curandeira pediu papel e lápis... pediu a papai que escrevesse (era analfabeta) e foi ditando: urina de três meninos, hortelã de três qualidade – de panela, de pimenta e verga-mota (erva morta), tabaco torrado, sal na mãozinha, álcool canforado, gergelim, mamona, azeite doce, óleo de amêndoas também doces. Soque tudo, ponha numa cuia de coco, junte a

urina de três meninos, e leve ao fogo para esquentar... (CELINA, 1963, p. 99).

O pai de Irene não era adepto dos preceitos da religião católica e se identificava como esotérico⁸⁵: “Senhora sabe, dona Santinha, sou esotérico, tenho as minhas convicções, não freqüento igreja (1963, p. 48). Ele criticava a postura discriminadora da igreja. Em Itaiara, os padres eram os poderosos, os donos da cidade, os “inventores da religião” e sustentavam a esperança de que a religião católica deixa viva a esperança num mundo melhor, no além:

Mamãe, de começo, protestava: essa menina anda de pegadio com os protestantes [...] Mas no catecismo me ensinavam outra coisa. Por isso eu tinha uma pena daquela senhora tão bondosa, dos meninos tão estudiosos. Porque com todas essas qualidades e virtudes, iriam direitinho torrar no inferno. O céu era só para nós, católicos. Pois conforme nos repetiam os catequistas, “fora da igreja não havia salvação” (CELINA, 1963, p. 65).

Um fato bem marcante nessa citação é a postura etnocêntrica da igreja em relação às outras práticas religiosas, em que o catolicismo é valorizado e as demais, praticamente deslegitimadas. Dando vazão à sua identificação religiosa, o pai de Irene entra na maçonaria, instituição eminentemente esotérica e faz desta sua filosofia de vida: “após o jantar saíra para o Tatwa, era dia de sessão” (1963, p. 95).

Não cabe dúvida que as circunstâncias existenciais da família de Irene levam a identificar um nítido caso de mistura ou adições de religiões, dada à peregrinação que as pessoas fazem pelas diversas práticas religiosas. “A maioria acendia uma vela a Jesus outra a Kardec. De manhã, véu na cabeça, de tarde levando passes, buscando água fluida”. (1963, p.144). E essas questões referentes aos conflitos de d. Adélia são explicadas como um argumento sociológico, que chega à religião, às práticas das rezadeiras, ao culto dos protestantes. E como esclarece Cintra⁸⁶: “a religião é um dos veículos mais sensíveis pelo qual os grupos manifestam seus conteúdos latentes e simbólicos”. Sem dúvida nenhuma, esse afrouxamento da conduta religiosa deverá provocar uma confusão na mente da jovem Irene:

Porém mamãe quando encasquetava uma coisa, não havia argumentos que a demovessem. Desde que vivia meio desarvorada, depois da decepção com o espiritismo, buscava tudo. Até a culto de crentes ia. Consultava pajés, rezadeiras, benzedores. Ia ao Tatwa, às ladainhas. Ao Tatwa nunca me levou, não tenho idéia do que seja um Tatwa. Mas às ladainhas, muitas. Eu adorava ir (CELINA, 1963, p. 178).

⁸⁵ Segundo Cintra esotérico é concernente ao esoterismo – doutrina secreta cujos princípios são transmitidos apenas aos iniciados.

⁸⁶ WILGES, Irineu, 1994, p. 66.

Até o momento em que o catolicismo viera se firmar como uma profissão de fé definitiva para a protagonista, o que só vai ocorrer efetivamente durante sua permanência por cinco anos no colégio interno confessional católico: “Prosseguia, entretanto nas jaculatórias, pavor de emendar a noite com o dia, comparecer à procissão de rosto escaveirado. Pôs redobrado fervor na reza” (1971, p.30). Mas, antes que isso viesse a ocorrer, percebi que o conflito religioso tomou ares de sérias proporções como destacado em **Eram Seis Assinalados**:

“Essa menina é médium, precisa desenvolver, lhe avisei” – Era Marica Urubu, do “Verdade e Justiça”, que me cutucava, a cada vez que me via – “se não desenvolver, vai ter problemas”. Disto estou farta de saber. Mas depois do convento quem mais falou em Centro? À menor alusão da minha parte ela saltava: - Pecado, mãe, tudo isso é arte do diabo, espiritismo é pior que crente. E socada na igreja, até que uma pedra lhe caiu na cabeça (CELINA, 1994, p. 63).

No cerne da primeira história de Lindanor, estão tanto os dramas pessoais como o jogo das relações humanas. A lembrança faz suspender a marcha inexorável do tempo, e nesse momento especial de rememoração Irene saboreia uma volta ao passado, assim como o narrador proustiano revive Combray por meio do sabor do doce *madeleine*. A narradora embarca nessa outra temporalidade, no tempo da infância marcada pelos acontecimentos, pela sua convivência com as pessoas, bem como pelas lembranças da deliciosa comida da cidade de sua meninice:

Nesse chalé, sim, começaram a acontecer coisas. Matricularam-me no grupo escolar. Minha infância na Vila Arlindo. As aulas do Externato Santo Afonso, o trem, os enterros passando, as brincadeiras com os filhos do Loló Furtado. (...) Quantos peixes e feijões de coco, quanta carne de sol com pirão de leite com eles não trocamos? Ah cuzcuz! A ele e ao mungunzá do Benedito mingauzeiro devo a sustância, o tutano que ainda tenho. (CELINA, 1963, p. 20).

Menina Que Vem de Itaiara ressalta que a menina Irene experimenta, desde a clássica palmatória nos primeiros anos de estudo, até as ferrenhas surras desferidas por sua mãe até a adolescência. As punições tinham para a menina um caráter assustador, tanto moral quanto fisicamente, por outro lado, seu pai a tratava com total carinho e desvelo, o que, de certa forma, se convertia num bálsamo para suas dores físicas. A composição da paisagem é descrita por Irene como uma “personalidade”, que fará da cidade de Itaiara uma “personagem”. Ao ler essa história, tive a nítida impressão de estar diante de uma fotografia feita pela narradora em que, volto a frisar, foram selecionados alguns aspectos de Itaiara –

família, vizinhos, crenças, amizades, pobreza. Aspectos significativos que constituem a força íntima dos fatos, isto é, os aspectos que funcionam como verdadeiros estilos. Não somente com pinceladas e cores, mas como quem tem a certeza de que a palavra escrita alcança uma capacidade de observar e traduzir tudo e todos os motivos.

Ainda no espaço ficcional do primeiro romance, a visão subjetiva da narradora-personagem estabelece, desde sua interioridade, uma correspondência entre Itaiara e sua gente. Com isso, a sucessão de acontecimentos e transformações da personagem se apóiam na temporalidade dos fatos contados. As histórias que Irene conta são filtradas por sua consciência e vão constituir todo o plano do conteúdo da narrativa, até o segundo e o terceiro romance que são contados por um narrador que não participa da história, sempre mantendo uma relação de (verossimilhança) com a realidade. O discurso é o plano da expressão do conteúdo dessas histórias. Rosenfeld (1981, p. 26) explica que “a modificação do discurso indica que na ficção não há narrador real em face de um campo de seres autônomos.” Nesta paráfrase, é necessário assinalar que a personagem protagonista dos romances cumpre o seu papel no discurso, ela possibilita a transformação dos sujeitos na ficção e o faz destemidamente. Tudo é passado por ela, que mostra, através de seu discurso, todas as outras vivências de Itaiara.

A personagem inaugura o verdadeiro espetáculo da ficção de Lindanor, revelando que o mundo capitalista determina os papéis e limitações sociais. Sem condições para seguir com seus sonhos de um futuro grandioso, Irene vive à mercê da sociedade que a circunda – diminuta, precária e discriminadora. A menina tem consciência que só através de um salto intelectual poderá se libertar da pequenez de seu mundo cerceador. Fica patente aqui que ela sublima as frustrações no seu projeto de vida, dedicando-se com afinco aos estudos. Assim, a personagem de um romance será sempre uma estratégia da narrativa para desencadear estímulos, seja ele físico ou psíquico. A obra muda de acordo com a visão projetada pela narradora.

Estradas do Tempo - foi – o segundo romance da trilogia – é um *microcosmos* de diferentes reações. A personagem ressurgue não como um ente passivo, como se fosse apenas um nome, que merece ser lembrado, mas como um recurso necessário ao universo ficcional de Lindanor, de alta expressividade. Desse modo, a escritora dá mais consistência a essa personagem, com reflexo das distintas visões de outras personagens do romance, que termina por surpreender pela sua atividade, comportamento e modo de ser. A respeito do desempenho das personagens esclarece Antonio Candido (1975 p. 59):

... a força das grandes personagens vem do fato de que o sentimento que temos da sua complexidade é máximo; mas isso, devido à unidade, à simplificação estrutural que o romancista lhe deu. graças aos recursos de caracterização (isto é, os elementos que o romancista utiliza para descrever e definir a personagem, de maneira que a ela possa dar a impressão de vida, configurando-se ante o leitor).

A personagem Irene, na sua condição diaspórica em Belém do Pará, estudando em um colégio interno, cuja maioria das alunas é organicamente ligada à burguesia, revela com nitidez detalhes da luta de classes e dos processos de discriminação que ocorrem dentro da escola. O lugar de onde Irene inventa seu universo social pressupõe não só a experiência do processo problemático e contraditório de ascensão a camadas superiores da sociedade elitista e preconceituosa da capital, mas também a trajetória intelectual contida nesses movimentos. O colégio lhe traria mudanças como para as outras que lá estudaram. Seria a grande saída para Irene e sua amiga Rosa que viviam distantes de seus mundos. Era um sonho quase realizado de seu Geraldo. Para as meninas um paraíso distante, pois morar longe de tudo que sempre viveram, sair da ambiência quase uterina provocavam-lhes sustos:

A Pedrinha do seu Melquíades ia para terceiro ano normal, seus modos, o comportamento, eram exemplo à cidade inteira, menina edificante, as mãos apontavam-na, ela e a do Tobias fogueteiro, como modelos, às filhas. Prestígio do internato crescia, com aquelas duas. (...) A sombra do convento já toldava um pouco os meus dias, de si bem atribuladas. Minha vida mudara. (...) o período ingrato que eu fisicamente atravessava, me tornava outra. Eu não era muito feliz, naqueles tempos. Assim não obstante o natural receio dos muros do convento. (CELINA, 1961, p. 193)

Irene vai para o internato Santo Amaro e encontra um espaço diverso do seu, outros costumes e outras pessoas, muito diferente de tudo que convivera. A jovem menina é descrita discriminadoramente como uma “babaquara do interior” – triste, envergonhada e simples na forma de vestir-se e falar, taciturna e da qual nada se podia arrancar. Ela mostrava, ao entrar no colégio, um caráter lento, mas de boa conduta e disposição para estudar e enfrentar um mundo novo. A classe social de uma menina do interior é rapidamente identificada pelas jovens ricas do internato, que se dispunham a olhar inicialmente do sapato até o cabelo das novatas. Como elas gozavam de privilégios financeiros podiam estar quase sempre com calçados e roupas novas.

O susto inicial do contato com jovens avessas ao seu mundo social provocou-lhe um enorme desconforto. Irene tornara-se desembocadora dos mandos e desmandos da burguesia. Os ensinamentos dessa outra classe foram-lhe impostos de forma que parece para o

espectador que a proposta era feita e o preço acordado, ou seja, a jovem “boboca dos cafundós” usufruiria junto com as outras internas de tudo que uma jovem, filha da burguesia tinha direito, mas envergava-se para as discriminações, para as chacotas e os maus tratos. Era visível a contradição: um colégio religioso pronto para formar, provocava de início o reverso da real proposta de uma escola religiosa. A jovem percebia tudo e com cautela fiou-se em seu lado intelectual: tornou-se a mais brilhante aluna em notas.

Ali se empunha, desde o admissão, sua própria alegria naquela casa. Chegou quase nas vésperas do exame, tempo nenhum para aquilatar o nível das outras. Pois na leitura das notas, o contentamento, quando a Diretora anunciou a nota máxima, a sua! Surpresa da própria freira, então da boboca dos cafundós, o primeiro lugar? Vocês estão vendo o que é levar as coisas na brincadeira? Confiaram demais, e vem essa menina do interior e lhes dá quinau [...]. Mas espia só a do gibão grosso, a da saia de burel de frade, hem? (CELINA, 1971, p. 27)

Continuando minha viagem por **Estradas do Tempo-foi**, percebi que, como não bastasse o enorme preconceito das internas afortunadas em relação a Irene, a jovem igualmente não caiu na simpatia da mestra-geral, que a tratava com ironias e olhares diferentes e não cessava de apelidá-la perante outras alunas, deixando a jovem profundamente envergonhada. Nas diversas atividades propostas pelo internato, são incontestáveis os seus melhores resultados, provocando nas colegas da série uma sensação de inveja, pois inconformadas com a excelência de Irene, passavam a desprezá-la mais ainda, o que provocou o isolamento da estudante e a fez sentir-se muito infeliz, deprimida, menosprezada e discriminada. Todo um mundo novo e irreal, para o qual ela olha assombrada e curiosa. Para torná-la ainda mais triste, nem na solidão do próprio quarto Irene se sente à vontade para revisitar suas memórias, já que tinha que dividir o espaço com outras internas. A lembrança de sua vida de menina e de sua gente que ficou no lugar distante animava-a, tornava-a mais disposta, pois como esclarece Bosi (2007, p.54) “A lembrança é sobrevivente do passado. O passado, conservando-se no espírito de cada ser humano, aflora a consciência na forma de imagens-lembranças”.

As lembranças perdurarão, mas ocorre uma mudança no cenário psicológico da jovem: para que consiga sobreviver sem tantos desprezos, ela alia-se a algumas colegas, chega até a se submeter às mais engraçadas e vergonhosas situações, só para não ser excluída. As colegas, filhas da burguesia, ao perceberem a magnífica performance da colega novata logo chamaram-na para compor o grupo. As notas excelentes passaram a ser as das veteranas, com

a ajuda de Irene. O romance é narrado de forma confidencial e retrata moças inexperientes e desprevenidas da vida.

Para dar continuidade à caracterização da personagem Irene, sob uma ótica temporal, 12 anos, o romance revela elementos sociais e culturais do momento evocado na narrativa. A jovem que no primeiro romance vivia o drama da inconsistência religiosa de sua mãe ora católica, ora protestante, ora espírita e o pai maçom, assimilou muito bem a religião católica imposta pelo colégio religioso. A solidão que a personagem sofreu no colégio mitigou-se por meio da prática religiosa intensiva. Ela também levou muito a sério as aulas de francês e de música: coro, piano e violão. Irene ficava entusiasmada com o que aprendia, tentando de alguma forma realizar desejos da infância. Esses estudos foram importantes na sua vida de aluna interna, pois se não fosse por essa via, jamais teria contato com essas artes, descartadas que foram por seu pai, nos tempos de menina:

Falei a papai, implorei que queria tocar. Mas papai, poucas vezes o vi tão firme e decidido. Embora com pena, disse que não, eu nem pensasse nisso, não era possível, não podíamos, que seus sonhos não eram pianos, mas trabalhar a fim de um dia me mandar para o colégio, me instruir. Importante era eu me formar, arranjar um lugar de professora e me manter... (CELINA, 1961, p. 118)

Este é o momento em que a menina parece tornar reais os seus sonhos. Uma criança pobre e do interior vai buscar o conhecimento na capital e, incorporando uma realização dos pais, faz desse sonho também o seu. Apesar da inviabilidade de seus sonhos infantis como reiterado pelo pai, ela jamais abriu mão deles. Acalentava-os sempre. Ela tinha consciência de que os caminhos a serem trilhados seriam os mais dolorosos e as provações fariam parte de seu existir. Essa expressão de desejo do inconsciente da personagem, que vai além do olhar e de tudo que é dito, mostra que seu desejo se encontra associado a uma lacuna a uma “falta de ser” como relata a protagonista:

Falou tão sério, meu pai, tão sentido, grave e convincente que, pesar de minha pouca idade, de meu grande, imenso desejo, me abalou. Sepultei entre suspiro e alguma oculta lágrima a aspiração de tocar, cantar, aprender música. Não matei de todo, porém, apenas sufoquei-o. Anos depois, no colégio, renasceu, mais vigoroso que nunca. (CELINA, 1961, P.118)

Depois que Irene se acostumou às regras do colégio e com o contato com as outras internas, seus momentos foram outros. Até evitava voltar para Itaiara para rever a família, já que a maior parte do tempo, durante as férias, estaria sempre ao lado de sua mãe D. Adélia,

cuja convivência não lhe era nada aprazível. As discussões entre elas eram frequentes. A casa familiar, espaço usualmente associado ao aconchego, se afigura como lugar do esfacelamento e da falta de cumplicidade, uma vez que quem poderia suprir essa ausência seria seu pai, mas que estava todo o tempo ocupado com suas transações comerciais. Sua casa e a família ficariam só na memória da personagem. Para Bosi (2007, p. 423) “As lembranças do grupo doméstico persistem matizadas em cada um de seus membros e constituem uma memória ao mesmo tempo una e diferenciada”. Para a jovem, voltar à casa materna era um retorno sempre adiado, já que eram controvertidos os sentimentos entre mãe e filha. Como constato no fragmento:

Ainda bem que era por os pés no internato e essas coisas passavam a existir como num filme. Acontecidos nas férias, namoro dele com a Beatriz, os fuxicos de Itaiara, a luta surda entre Irene e a mãe, motivo de crenças, tudo agora se esfumava (CELINA, 1971, p. 46).

Apesar de o texto citado se referir a uma “luta surda”, notei perfeitamente que nem sempre essa luta foi desprovida de voz, mas sim renida com posições bem marcadas que evidenciam o conflito, cujos subprodutos devastadores devem ter marcado consideravelmente a vida das personagens, o que bem atesta o seguinte trecho do segundo romance:

Irene atormentada, isso se via pelo ar aturdido, meio estúpido, a boca entreaberta, os olhos alheados. A vida dessa menina em família devia ser um sofrimento, pai maçom, mãe dando “passes”, ela aspirante à Filha de Maria... Não tardava, ia debater com Lena as dúvidas que agora lhe franziam a fronte, ali, debaixo da sombra amável da velha árvore (CELINA, 1971, p. 170).

Como observei acima, dificuldades de toda sorte estão sujeitas a ocorrer tanto no relacionamento entre marido e mulher como no destes com os filhos. A religião neste caso, atua como um complicador, que reforça os conflitos já instalados. Uma vida familiar harmoniosa depende de uma feliz coincidência de circunstâncias e fatores psicológicos o que não detectei nas personagens aqui presentes. Suas posições religiosas estão contrárias as do sincretismo, cada um querendo afirmar sua crença e sua fé.

De fato a personagem não negligencia a demarcação desses territórios tão opostos e, portanto, geradores de conflitos. Esse retrato que Lindanor Celina teceu no segundo romance constitui-se, na realidade, uns de muitos recortes que compõem um todo não uniforme – quadros de momentos diferentes da vida de Irene, portanto de tonalidades diferentes.

Na leitura e análise do final da primeira história em comparação com a segunda, observei que já se iniciava o exílio da personagem central, não como um lugar de exclusão,

mas onde pude notar os discursos do feminino e da memória, numa total incapacidade da personagem de resgatar sua vida de outrora. A visão que a personagem tem de uma cidade hospitaleira, sem preconceitos, que recebe todos de braços abertos, oferecendo-lhe chances é totalmente desconstruída pela recepção das suas colegas de internato. Um momento desterritorializado. Ela constata muitas vezes que nada vai mudar para melhor. O lugar que a exclui será o palco das lembranças de sua meninice em Itaiara, mesmo que sejam fragmentárias. Ela entende que apenas pela incompletude da memória essa trajetória pôde ser revivida e a solidão diminuída.

Na escrita de Lindanor, em que a personagem faz um movimento para fora, se distancia de Itaiara é como afirma Castelo Branco (1994, p.67) “um movimento para dentro, de retorno, uma tentativa de imersão no passado e de sentido”. Irene faz um retorno na tentativa de conhecer a “verdadeira identidade”, para vencer a “melancolia do vazio” e se estabelecer no espaço. Para que a personagem possa sobreviver em um ambiente tão diverso de tudo que conhecera é necessário esse duelo do antes e do depois como esclarece Castelo Branco, “Nos dois casos, ao se debruçar sobre o *mesmo* (ou sobre antes), vislumbra-se o *outro* (ou o depois)”. Para Bosi (2007), por muito que importe a memória é o indivíduo que recorda a ele interessam as lembranças. Ele é o memorizador. Para a personagem, a lembrança ficaria sempre no local de sua maior convivência, que era Itaiara. Não que Belém fosse uma mudança inesperada, ao contrário essa viagem já era prometida pelos seus pais desde muito tempo, mas era, sobretudo o medo da distância e do desconhecido:

Me vinha aí o medo daquelas freiras, seus rigores e castigos... Eu não era muito feliz, naqueles tempos. Assim, não obstante o natural receio dos muros do convento, [...] em certas horas o internato me apareceria como uma solução, um refúgio (CELINA, 1963, p. 193).

As lembranças e saudades de Irene de um momento que o *tempo-foi*, por alusão a estrada de ferro que passava em Itaiara, continuaram. O primeiro ano foi de uma difícil adaptação. A transição ocorreu de forma brusca: Irene que vivia num mundo seu, sujeita a limites e normas pouco rígidas, passava a viver em uma clausura. Entretanto ela compreendia que se para o internato fora enviada era porque um futuro promissor lhe era reservado. Como uma menina ingênua de doze anos, suas maiores lembranças aconteciam ao entardecer e eram as recordações das brincadeiras, dos amigos, do quintal, do coqueiro que minimizavam a sua solidão. “De tardezinha. Hora ruim escolheu, hora das melancolias” (1971, p. 21). Tudo que ficou parecia a Irene que jamais voltaria. No colégio olhava tudo a ao seu redor e tudo não

passava de um mundo estranho, vago, o seu maior consolo era saber que dentro de duas semanas sua melhor amiga Rosa (Lena) estaria lá para dividir quem sabe as dúvidas e inseguranças, “Mas Lena, retida não sei por que papéis, formalidades, só iria na semana seguinte para o colégio” (1971,p.22). Neste romance evidenciei uma espécie de descontinuidade da história: Rosa a melhor amiga de Irene passa a se chamar Lena. No terceiro romance, volta a ser Rosa. O nome Lena não é mencionado nenhuma vez na primeira e na terceira histórias. Outra personagem que tem a identidade trocada é a prostituta Isa, presente nas três obras, porém na segunda assume o nome de Maria com as mesmas características de Isa.

À medida que o tempo passava no colégio Santo Amaro, Lena estabelecia com Irene maior e mais estreita relação de amizade. As duas eram cúmplices e muitos caminhos de descobertas aconteceram em virtude dessa amizade. Lena era mais expansiva, mais corajosa e mais falante uma reação de contraste, uma vez que Irene era que possuía esses atributos, na infância. Irene trocou de papel talvez porque não conseguisse idealizar sua vida no futuro como a das colegas ricas. Ela, filha de um vendedor de peixes, como poderia prever um futuro de luxo? Durante sua estada no Santo Amaro, conseguiu outras amizades, mas sua confidente e grande defensora continuou sendo Lena (Rosa):

Disse Helô com raiva: coitada! Irene é uma pinta-pelada-de-cu-ao-léu, uma burra, que é! Lena: Não, Helô, burra não. A classe inteira se rebenta de estudar, véspera de prova, ela no recreio bem descansada, primeiro lugar. É uma embiocada, isso sim. – Embiocada? Morde aqui! E Lena logo repreendeu Heloísa. – Mas tu estás implicando com Irene, já na mesa fizeste a menina chorar, que ela te fez? (CELINA, 1971, p. 81)

O forte apoio que Lena dispensava a Irene talvez a fizesse menos rejeitada, menos tímida e se constituísse em uma viva lembrança das brincadeiras e despreocupações da infância, entretanto o colégio cobrava a todo momento uma disciplina que outrora as jovens desconheciam e que, ao mesmo tempo, aprendiam que a universalidade humana se revela, em suas incontáveis manifestações e se efetivam na prática de cada um, na sua relação com o mundo e com os outros. Por isso, o comportamento das jovens do interior passaria por um estágio intermediário em que o lugar da infância aos poucos cederia lugar ao ambiente novo e logo esse novo estaria instalado em seus modos de viver e enxergar a vida. Neste sentido, o colégio de moças internas também ofereceu momentos aprazíveis e bem humorados. As traquinagens das colegas veteranas traziam-lhe, com o passar do tempo, momentos de descontração e alívio. Irene se desincumbiu muito bem da tarefa que lhe foi atribuída: estudar

e apreender os ensinamentos, mas compreendeu também que o relacionamento humano é, sobretudo, o diferencial e que a maneira de viver condiciona a maneira de ser e de pensar.

Eram Seis Assinalados, o último romance da *tríptica* de Lindanor, revela que as atitudes e a postura de Irene se coadunam com padrões comportamentais transgressores que de certa forma afrontavam o estabelecido. Ao retornar a Itaiara, estabelece uma relação amorosa clandestina com um padre do local. Isso se transforma no seu calvário e representa a dimensão da dualidade, da dicotomia, do conflito vivido pela personagem. Talvez esse precoce acontecimento na vida da jovem se deva a carências experimentadas em tantos anos vividos no Santo Amaro. Um ambiente exclusivamente composto por mulheres, em que os homens surgem em raros momentos: nas memórias das meninas, nos delírios amorosos, nas relações sexuais fantasiosas. O jovem que Irene supunha amar, um amor da infância desprestigiada, não desempenha no segundo romance, nenhuma participação direta em sua vida: “Irene, por Maurício, nem fungado dela se ouvia, se chorava era pra dentro, talvez nem chorasse!” (1971, p. 105).

O romance apresenta uma acurada capacidade de analisar o passado e revelar os mais recônditos segredos de uma família de seis. Neste romance, o leitor poderá notar as marcas psicológicas e de investigação social que condiciona o comportamento das personagens. Toda amargura contida nas páginas de **Eram Seis Assinalados**, porém, é apresentada de modo difuso, evasivo, mas bem aplicado. São muitas vozes nesse romance que, para o leitor, é um recurso que cria barreiras muitas vezes intransponíveis, já que há dificuldade em localizar quem narra em determinados momentos, se a protagonista ou as diversas personagens da história.

Nessa história, Irene prefigura a busca de uma liberdade, a sua realização. O texto lindanoriano, ao desnudar os nós intrincados da articulação entre a protagonista e o mundo externo, opera uma espécie de desfiguração das realidades cristalizadas, criando uma outra cosmovisão, em que a personagem central encara motivos para a sua pretensa liberdade diante do destino. O sentimento de culpa e a experiência negativa das relações determinam o seu verdadeiro conflito. Neste sentido, a liberdade se insere na ficção como renomeação e rearticulação da realidade narrada. Quiçá as intenções de Lindanor seriam primeiramente construir uma personagem que ilustrasse as características da mulher por ela idealizada. Uma mulher desprestigiada sócio-economicamente, oriunda da vida simples do interior, mas que pode se enquadrar nos modelos da cidade grande, com o mínimo de recurso para trilhar uma vida de muitos conhecimentos e trabalho para salvar sua família de toda má sorte.

Irene ansiava pela liberdade. Desde menina, ela não cessava de conhecer os mais diversos ambientes a que ela estava exposta, dos vizinhos às prostitutas de Itaiara. Para ela não importava de onde chegasse. A novidade a atraía, até mesmo para desagradar sua mãe: “Por isso tomou as dores pelo pai e até se dava com as quengas dele, quem sabe gozando das minhas lágrimas.” (1994, p. 43). Essa citação revela que sua mãe apresentava um sentimento de desgosto, uma espécie de inveja, pela relação que a jovem tinha com seu pai. Essa aversividade que D. Adélia deixava transparecer em relação a Irene causava-lhe uma enorme tristeza: “Tenho pra mim que quem a fez rabuda foi o pai. Tomou-se-lhe de um tal amor, desde o primeiro dia, que Irene sempre fez dele gato-sapato” (1994, p. 43).

Seu Geraldo trilhou um caminho de lutas, vivia do seu trabalho de vender peixe seco e camarão. Andava pela estrada de ferro na sua labuta, mas não deixava faltar o sustento de sua família. Ele tinha três filhas, mas era para Irene que reservava seus melhores carinhos, não porque fosse sua predileta, mas por entender que a menina ficava a maior parte do tempo com sua mãe que a rejeitava a todo o momento. Talvez o pai de Irene, por passar muito tempo distante da família, não soubesse o real tratamento que sua mulher dispensava a sua primogênita. Só quando ele chegava de viagem podia sentir que algo acontecera:

Terá sua parte de culpa, para isso contribuiu com muitas misericórdias, parando-lhe os ovos só porque nasceu alva e loura e começou a falar antes da idade, espilicute desde o berço, a cor que Deus lhe deu, aquela pele, os encantos desse pai: *meu botão de rosa e meu cabelo de ouro e minha princesa magalona meu alfinin...* da parte dele, ela se criou debaixo de quanto açúcar (CELINA, 1994, p. 43)

Eram patentes os sentimentos de ciúme de D. Adélia, que apreciava de longe os mimos de seu Geraldo à filha. A jovem também não se fazia de rogada, quando seu pai chegava eram para ele todos os afagos, aumentando a ira de sua mãe: “Eu tirava-lhe o atraso. Surrei-a até num aniversário, completou quinze anos debaixo de tamancada. Das três a que mais apanhou” (1994, p.43). Irene de tanto apanhar de sua mãe chegou a desejar sua morte “e lá se foram as duas aos cochichos para o quarto, a minha morte tramando, quantas pragas sei que ela me rogou” (1994, p. 43).

Na terceira história de Lindanor, quem são os seis assinalados? Irene, a mãe, o pai, as duas irmãs e Maria Alzira – agregada da família, que era tratada como se fosse irmã das três. Esta não conheceu sossego sempre demonstrou profunda tristeza com os infortúnios de Irene. Maria Alzira chegou à família com uma carga enorme de miséria, vítima da morte de sua

mãe, no parto e abandono de seu pai. Quando ouvia algum comentário maledicente sobre o acontecido com a família ela reagia com muito pranto:

És tu, Maria Alzira? Agora que vens da barrela? Que te fizeram? Como não choraste! Teu olho está inchado, o que foi criatura? Bom, não queres, não conta, alguma deve ter sido, e pesada, que não és de te afogar em pouca água... Mesmo tu pagas por nós, por ela! (CELINA, 1994, p. 45)

O fragmento acima confirma o quanto os seis amargaram a dor da rejeição e do provincianismo e revela a precariedade das relações humanas quando se configuram de forma superficial. Neste romance, as vozes são diferentes e formam uma espécie de mosaico, vozes essas dispersas, mas intrometidas na vida da protagonista: a mãe, o pai, as vizinhas, o bispo, a freira amiga, o padre. Todas elas são narradoras e se alternam sucessivamente com a intenção de recuperar a história de Irene, com fragmentos de uma vida pretérita de uma Itaiara que se mistura na narrativa. Assim, cada narrador conta o drama de Irene. Organiza suas memórias, completa lacunas e as ordena de acordo com sua imaginação, originando cenas diferentes a serem orquestradas pela protagonista. A pretensa verdade é desfeita, restando para a narrativa a incompletude, conforme observa Ricardo Piglia⁸⁷: “A verdade é um relato que outro conta. Um relato parcial, fragmentário, incerto, falso também, que deve ser ajustado com outras versões e outras histórias”. **Eram Seis Assinalados**, no sentido de dar conta de toda essa vivência das personagens e do mundo de Itaiara se constituiu na quintessência da escritora.

A expressão em Lindanor aparece como espaço para as histórias das experiências internas de Irene o sujeito desejante, que se sobrepõe acentuando o afloramento do inconsciente pela linguagem. “É possível encararmos a psicanálise e a poesia como modos específicos de pensar, que se distinguem do modo *usual* de articulação de palavras” Aulagnier (1979, p.76). A psicanalista ainda reforça que:

A idéia de que a linguagem poética se distingue da linguagem usual, graças ao caráter inusitado de seus vocábulos, adquiriu relevância fundamental já em Aristóteles. Segundo ele, o processo de *estranhamento* era natural no discurso poético. Na *Arte Poética*, Aristóteles recomenda que o que está sendo dito, sem deixar de ser claro, não deve ser “rasteiro”, devendo antes ser “nobre” e afastado do uso vulgar. Entretanto, ressalta ele, esse desvio do uso vulgar não deve ser cultivado até o extremo “enigma” e do “barbarismo”. O “nobre” é conseguido por meio do uso das palavras raras, de metáforas e de tudo o que se afasta do usual.

⁸⁷ PIGLIA, Ricardo, 2004, p. 71.

O tom delicado dos relatos do primeiro romance, o perspicaz e inquieto do segundo e o vagaroso do terceiro definem as fronteiras nas narrativas. Contudo, não é difícil identificar em cada um deles a liga que unifica as histórias, constituindo um *multitexto*, formando, os três juntos, uma unidade. Os romances afirmam ao leitor a constituição do sujeito na narrativa: em **Menina Que vem de Itaiara** a Irene é representada pelas peraltices e pelo conturbado convívio com sua mãe num espaço dentro do qual este sujeito atua. O segundo, **Estradas do Tempo-foi** relata com muita intimidade a vida das adolescentes do colégio e **Eram Seis Assinalados** um romance bem construído esteticamente em que a voz se solta para dizer da vida de Irene. A personagem se questiona através do recurso do monólogo interior.

O espaço Itaiara compreende um caráter geográfico da ficção de Lindanor, para o desenvolvimento da primeira e terceira história, um lugar que se constitui como uma referência material, em que se situam personagens, situações e ações a serem realizadas. O tempo nas três histórias é demarcado pela consciência do presente, a história contada, do passado, os conteúdos da memória e do futuro, pelas projeções do desejo e da fantasia. Observei que há nessas narrativas um “tempo objetivo, ou seja, cronológico”⁸⁸, uma vez que esse tempo se refere à sucessão temporal dos acontecimentos. É, portanto, mensurado pela passagem dos dias, da idade de Irene, datas marcadas desde a infância e juventude. De acordo ainda com essa divisão pude perceber que há um tempo psicológico vinculado ao cronológico, ou seja, o modo como a protagonista experimenta suas sensações e emoções na história – memórias, fantasias e expectativas. O ambiente é apresentado pelo estado de espírito, pelo “clima” pela “atmosfera” da personagem Irene narradora no primeiro romance e por outras vozes no segundo e no terceiro – que relatam sobre alegria, tristeza, solidão, rejeição, conflito, apego, desprezo, que passarão os três romances, a existência da personagem. O auge da trilogia acontece quando Irene retorna a Itaiara e mantém uma relação de namoro com o padre do lugar. Momento de muita tensão, já que era uma situação ousada demais para a época e para a moralista e conservadora cidade.

A personagem importa para as histórias, pois constitui o desenvolvimento do conflito dramático. Irene desempenha o papel principal, ela reivindica para si a atenção e o interesse do leitor. Ela não se reduz totalmente à previsibilidade, pois em alguns momentos ela se torna surpreendente e representa de forma densa os conflitos e as contradições que caracterizam a condição humana, que é estudada por Antonio Candido⁸⁹. Para o crítico, em se tratando de

⁸⁸ GENETTE, G, 1979, p. 31

⁸⁹ CANDIDO, A. et al, 1981, p. 53.

personagem, “Isso significa que suas ações podem, ainda que de maneira limitada, contrastar com a sua caracterização psicológica”.

Ao analisar o problema da formação da protagonista, bem como da formação de sua identidade, pude compreender que uma das consequências do texto de Lindanor, tendo em vista as complicações acima mencionadas, consiste em designar certo modo de interpretar a relação da obra literária com a existência, a escritora valoriza cada palavra escrita como uma matéria necessária e eficaz para reconstituição do passado encontrado na personagem criada por ela, cuja identidade é algo ainda desconhecido. A autora parece não fixar identidades para suas personagens, deixando essa tarefa para o leitor. Importa frisar que a minha tarefa neste estudo também é discutir sobre essas identidades que para minha pesquisa interessam, na medida em que entendo que identidade significa singularidade. Para Xavier (1991, p.170) “a busca da identidade é um motivo temático recorrente nas narrativas de autoria feminina”. Entretanto, não concebo a construção de uma identidade como algo fixo, e menos ainda homogêneo, pois se trata “na verdade de um constructo repleto de instabilidades, de contradições, algo inacabado”.

Alguns aspectos assumem importância na ficção de Lindanor que se definem a partir da resistência do texto à leitura, da desarticulação das peças narrativas, do traço solitário de algumas imagens nos três romances. Tudo isso, em vez de induzir a uma desordem, sugere a necessidade do autoconhecimento da personagem central da tríade. A escritora principia para um novo propósito da modernidade, caminho esse em que inicia também discussões sobre a estética da representação, problematizando, com isso, em um grau profundo, um novo tipo de verossimilhança que, a cada dia, torna árdua a tarefa de definir o limite. Sua literatura é moderna na simplicidade, no olhar sobre o povo, na cor local, e na capacidade de discutir temas relevantes da realidade brasileira com o grande público. Por outro lado, como se sabe, a história que contempla os eventos literários do século XX, sobretudo nos anos que a escritora escreveu seu primeiro romance, é quase sempre uma história da tentativa de ruptura com a representação tanto do sujeito quanto do objeto. A escritora vê o seu povo com especial importância e com muita clareza, como produto da miscigenação de raças, culturas e classes.

Irene com quase dezoito anos é uma jovem que tenta travar uma luta entre a sensibilidade, a sabedoria e os golpes violentos que recebe da vida. O resultado disso é uma jovem que, mesmo sob a crítica, a maledicência de Itaiara, mantém a fleuma, quase de coluna ereta, quase inquebrantável. Aprendeu que a existência é uma sucessão de acontecimentos e que não se pode deixar levar por nenhum dos dois extremos – a alegria ou a tristeza, pois

ambos constituem caprichos do tempo, e sempre que o vento sopra algo transformador acontece, um giro na sorte – foi prestar um concurso em Belém para um cargo público:

Irene nem nos deu um beijo, não houve tempo, o pai arrancou-a pelo braço, subiram na pressa, sentaram-se aos trancos, o trem largava. Eu me pus a andar com ele, a andar, a quase correr, a correr, cada vez mais depressa, ao pé da janela, Geraldo me fazia espantados acenos de prudência, eu corria, corria. Foi quando ela deu aquele grito, e me estendeu o braço: “Mamãe! Mamãe”, eu bradei: Vai... (CELINA, 1994, p. 247).

A temática de quebra do ideal da família no terceiro romance tem papel fundamental, uma vez que os laços de parentesco são mostrados como espaço de desencontro, de frustração, de fios que não podem reatar mais nada. O isolamento é a palavra que define boa parte da trajetória de Irene, tanto em relação à sociedade quanto à sua própria família. Nessas desordenadas relações, observei que em grande parte as causas e os efeitos dos comportamentos das personagens se devem a um massacre afetivo e como consequência de tudo, Irene, idealista, mostrava-se avessa a esse grupo que lhe negou apoio, quando deveria ser dele seu porto seguro. O texto faz uma investigação social do início ao fim.

Após toda má sorte que a personagem viveu pela difamação, ainda foi obrigada a se demitir de seu trabalho como secretária. “Demitida sem protestos, como se criminosa fosse. Anda aí pelos subúrbios...” (1994, p.40). Os dias na época de seus tormentos eram vazios e sempre iguais, sem nenhum sopro de perspectiva. Havia uma lacuna em seu interior, determinada pelos fatores condicionantes. Fenda essa que a tornou um ser de estrutura incompleta. Talvez tenha sido um gesto de autodestruição, visto que as condições a que Irene foi exposta foram severas. A personagem tentava assumir-se, reagia calada a todo custo. Sobre esse momento da personagem, minhas palavras perfilam-se com as de Elódia Xavier (1991, p.32) que, em seu artigo sobre *Personagens e seus conflitos*, afirma que a personagem “na busca de sua identidade, alcança elevações rochosas, simbolicamente procurando elevar o seu inconsciente”.

A família de Irene não tinha forças para reagir contra toda a murmuração da cidade, até mesmo seu pai – seu maior defensor – não ousava perguntar onde ela esteve ao longo do dia.

Ah, minha prima religiosa, soubesses o que está acontecendo com a que tanto amavas... Irene pelas palhoças, isso é coisa, uma que fala o seu francês e conhece o fundamento das ciências, catecismo, a muita sabença das teologias e dos evangelhos, mal comparado um padre. Onde andará com este Sol? Na casa dos brancos da beira da Lagoa, ali deu pra se acoitar. (CELINA, 1994, p. 41/42)

O fragmento referido de **Eram Seis Assinalados** revela que todos pareciam estar firmes, estáticos e circunscritos, os seis, dentro do *círculo dos horrores*, que os inviabilizariam de qualquer tomada de atitude. Não buscavam sequer saber o paradeiro de Irene, emudeciam-se, sabiam que se largava calada *pelos cafundós* e só retornava ao anoitecer, para recolher-se até a próxima manhã quando sua peregrinação começava outra vez. Qualquer tentativa de conforto de sua mãe era inútil, já que Irene não conversava com nenhum membro da família, “Pra mim não se chega, ela me tem um certo ódio...” (1994, p.44). Atormentada, Irene não mostrava desejo de conversar ou achava que ninguém a olharia no rosto, “Rosa sua amiga da infância à adolescência, casada com um juiz depois que soube do acontecido entre Irene e o padre Enzo, fechou-lhe a porta”(1994, p. 44). Irene não contava nem com sua melhor amiga, “A tal Rosa anda nos trinques, só recebe as princesas-professoras suas colegas, oferece almoço à mulher do médico, aos altos comerciantes...”.

Esses hiatos na vida da narradora foram recorrentes. Para Elódia Xavier (2005, p.34) “é o complexo de culpa que se instala e a fenda que se abre”. A culpa sempre faz parte da vida, entretanto este sentimento, por vezes se torna intenso e incontrolável, “levando a um desespero que raia às beiras do suicídio”. E quando o sentimento ao qual está ligado se torna controlável, ela é deslocada para um sentimento incontrolável. A pessoa vive sob tensões e angústias decorrentes do circuito desejo–frustração–agressão. Num átimo Irene se acha totalmente perdida, numa ruptura total com tudo que ela até aqui foi. Encontra-se mergulhada no desespero. E como completa Xavier (2005, p. 34) “E, mais cedo ou mais tarde, um ser que tenha uma estrutura interior tão fragilizada e seccionada não poderá realizar equilibradamente sua interação com outro ou com a própria sociedade”.

O susto primeiro passou, o padre fugiu covardemente assim que o relacionamento foi revelado para toda a cidade. Ela foi obrigada a renegar toda a confissão religiosa conseguida durante seus anos de interna. Talvez o único e verdadeiro amor de Irene foi “morto”, mas a vida a habilitava para novas conquistas. O rumo de sua vida seria uma questão de tempo e maturidade – novos empregos na capital, novas amizades, novos olhares. A seqüência de fardos por certo estaria prestes a findar e Irene chegaria, quem sabe, ao ápice da satisfação:

Vai, minha filha, Deus te abençoe, e fiquei repetindo, meus olhos doidos, meu coração que nem um louco voando atrás daquele trem, o trem desaparecendo na curva, súbito me lembrei nem me despedi do meu homem, nem disse adeus àquele triste, ela não me ouvia, só a mão espalmada e um pedaço do rosto, a mão imóvel, espetada no ar, era uma manchinha branca sumindo na madrugada nova (CELINA, 1994, p. 248).

Ao estudar o primeiro romance pretendi mostrar como a vivência da personagem ainda criança se estabelece na sua relação com o seu mundo na busca de uma identidade. Momento em que iniciei a jornada interpretativa da vida de Irene. Observei que o olhar atento a tudo – mistério e sonhos permeavam a mente infantil da menina. Aulagnier (1979, p.61) afirma que a criança quando entra na faixa de 6 a 8 anos possui a massa de imagens interiorizadas na própria psicogênese, “que inicia os processos operatórios (ações inteligentes – lógicas interiores)”, e, neste ponto, o desenvolvimento da criança dependerá, para prosseguir equilibrado (até chegar às operações concretas e hipotéticas – dedutivas), das relações sociais, das trocas de pontos de vista, da discussão e do desafio das situações e problemas vivenciais, isto é, da sociogênese. No caso de Irene, mesmo sendo uma criança nascida no século XX, não desenvolve plenamente sua consciência a respeito dos problemas que concernem à mulher, uma vez que a criança, fruto de uma cidade com precariedades sociais, continua a ser moldada para uma “vida feliz”, para o casamento e reprimida em seus relacionamentos. Aulagnier (1979, p. 72) explica ainda que “a menina enclausurada pode acarretar um estanque psicológico, provocando assim um estacionamento no pensamento intuitivo”. Irene era ávida por novos relacionamentos e amizades, ampliar seu círculo de conhecidos, “Eu, muito chorona, criança solitária, ansiava por outras crianças” (1963, p.11). Na infância Irene recebe um tratamento de choque (as privações da cidade e as punições) e como o passado visita o futuro estas circunstâncias deixarão profundas marcas em outras fases de desenvolvimento. Diversos traços do adulto remontam à infância, revelando facetas que evidenciam maneiras antigas de pensar:

A cidade tinha um viver inosso e tranqüilo. Minha vida era aquela casa de porta e janela, as malinezas das filhas da Marcionila, o som do piano dos Coutinho, a rua onde quase nada acontecia... . No mais, as conversas na calçada, cada noite, após o jantar, as crianças brincando de roda e anelzinho, e eu nem disso participando, mamãe me fazia dormir cedo. (CELINA, 1963, p. 13)

Nádia Gotlib (1995, p. 113), em seus estudos sobre a escritora Clarice Lispector, explica “que na infância, o olhar é, por vezes, profundo”. O mesmo constatei em relação à pequena Irene. A garota observa ao seu redor um mundo sem perspectivas. Presenciava já na sua sofrida infância, num olhar introspectivo, que as pessoas, as existências, os contextos, as atribuições eram absolutamente desiguais. Surgem, para a personagem, questionamentos sem respostas. Sua realidade, não importa se procedendo certo ou errado, agindo bem ou mal, não pode fugir aos paradigmas vigentes. O que importa é o que transcorre diante de seus olhos. Aí

transparece um mundo assustador para uma menina, em seus momentos mais contundentes de desejo e afirmação.

Um dos poucos momentos felizes da existência de Irene foram as histórias contadas por seu pai, repletas de esquecimentos, mas preenchida por suas invenções o que provocava risos na menina. Essa forma de narrar como preenchimento do vazio do pai de Irene, representa uma nova aproximação da dinâmica do lembrar e do esquecer. Assim também Irene, ao contar sua vida na primeira história, o faz com esses hiatos e com criações (preenche o vazio). Da mesma maneira que nos atos falhos aflora o inconsciente de uma pessoa, é nas “fraturas e impasse de um texto que se capta os elementos de sua estrutura interna”.

O filósofo Walter Benjamin (2007, p. 62) reconhece a convergência entre memória e lapso, quando procurou estabelecer uma nova relação com o passado e com a memória, depois de um estudo comparativo com a obra *Em Busca do Tempo Perdido*, de Marcel Proust e as teorias do fundador da psicanálise. Ele afirma que história e identidade não são conceitos imutáveis, já que a dificuldade de narrar, examinada por Benjamin, também foi investigada por Freud. Talvez em Irene, a autora reconheça a fugacidade do momento presente e da necessidade de sua interrupção e propôs à personagem narrar as agruras vividas em Itaiara. Pode ser que a vida da menina tenha tido mais momentos extraordinariamente pertinentes, de prazeres e que ela não conseguiu ativar para narrar, optando pelos momentos de muita conturbação, para obter uma resposta, uma vez que os momentos felizes são acompanhados de plenitude, sem ânsia de encontrar soluções. Por exemplo, quando o vazio se instala ela lembra que ousava sonhar com a música, com o teatro, com o mundo do circo, com um horizonte mais amplo que o seu. Um mundo inimaginável para uma criança comum de um ambiente redutor que é Itaiara. É logo advertida pelo pai – seu protetor – que jamais, tendo em conta os limites exíguos da sua realidade, poderá levar esse sonho adiante.

Para a menina, os vínculos de uma família são eternos e esse espaço ainda é o lugar sagrado de todos, mas Irene se recusa a permanecer estática e circunscrita a papéis de mulher na sociedade alicerçada pelos valores patriarcais. Daí, essa nostalgia de sua infância, época de descompromisso, que vivia a olhar os papéis das senhoras de sua meninice, que muito bem desempenhavam suas atividades como mães e esposas. O grande acordo pactuado entre pai e filha era para que ela se formasse como professora e passasse a trabalhar para ajudar no sustento da família, uma vez que ele estava envelhecendo e em breve talvez não pudesse mais arcar com todas as despesas do grupo familiar. Muitas de suas colegas de brincadeiras possuíam uma condição econômica maior que a sua.

Os três livros revelaram que em cada um se instaura a angústia do vazio a cada momento, a cada época da vida da personagem central. O leitor só poderá perceber as compartimentalizações da vida da personagem, se fizer a adesão ao sentido através da leitura da trilogia. Não obstante, essa sensação de angústia generalizada, do horror e do caos possui íntima vinculação com o humor irreverente do primeiro romance, com a comicidade e ingenuidade do segundo, e os atropelos do terceiro.

Fechando a leitura das três obras, deparei-me, mais uma vez, na própria estrutura das narrativas, com a situação de um confronto entre as duas faces de Irene: uma mulher reprimida pela educação formal e não-formal (experiência negativa) e outra que ansiava plenamente pela liberdade (o sentimento de culpa). Com isso, Lindanor transformou em narrativa as abstrações sobre a mulher idealizada, esterilizada, que se anula diante da posição discriminadora da sociedade, sem qualquer anseio pessoal. As histórias da personagem Irene revelam alguns dos equívocos da formação feminina. Uma formação com educação voltada para o lar, como a que era ministrada nos colégios e, concomitantemente, a preparação da jovem para um casamento, mesmo que essa união fosse sem reciprocidade de sentimentos. Num quadro cultural repressor e castrador.⁹⁰

4.3. IRENE – MENINA-MULHER

O estudo tanto de **Menina Que Vem Itaiara** como dos outros romances que compõem a trilogia mostra que estão aparentes as cicatrizes, as marcas doridas da infância de Irene, que terão repercussão na vida a fora da personagem. Como se sabe, experiências traumáticas e a falta de carinho vivenciadas na primeira infância podem modificar circuitos cerebrais; influem decisivamente nas conexões neuronais do cérebro da criança e no equilíbrio de neurotransmissores, causando mudanças capazes de aumentar, de modo significativo, a vulnerabilidade a transtornos psíquicos em fases posteriores da vida. Isto porque “os neurônios podem estabelecer conexões distintas quando, em certas fases do desenvolvimento, faltam estímulos para as várias regiões do córtex cerebral”⁹¹. Ao traçar o quadro das mudanças ao longo do desenvolvimento da personagem Irene, percebi o alto grau de experiências traumáticas na infância e adolescência da personagem, como exemplificam os trechos abaixo:

⁹⁰ BRAUN& BOCC, 2005, P.75

⁹¹ *Ibidem*, p. 76-77

Ter-se uma filha para nos dar essas mortes. Mais valera não ter nascido (pára, debaixo da jaqueira). Ou vale a pena estar viva, ainda comendo da banda mais que podre. Nada, mil vezes tivesse eu morrido daquele parto, quarto era bem dizer de velório, à luz indecisa da lamparina, “acende uma vela”... (CELINA, 1994, p. 26).

Reconheço, nunca foi a minha predileta. Posso afirmar que à falta de punição não foi este descalabro. Das três, a que mais apanhou. Surra de ficar lanhada, disso ela bem pode dar notícia. Ninguém nesta terra me tratará de mãe-molenga, cabelo daquela-uma jamais alisei, era nas correada, cada coça de cipó que nem te conto (CELINA, 1994, p. 42).

A tamancada que lhe atirei em riba do olho e que por um triz não a cegava. Remorso tive, mas quando com ela me enfurecia, a modo queria dar-lhe cabo da vida [...] Por quê? Meu Deus, perante vós, neste quintal que mais parece um paraíso, de tanto verde e bonito, tão em desacordo com o inferno das nossas vidas hoje, aqui, nós dois sozinhos nesta hora de mormaço, diante da vossa luz, disse-me: por que foi Irene a que menos amei? Por ser a mais demônia?... (CELINA, 1994, p. 42)

A chegada das meninas nem sempre era feliz. Eu ansiava e temia um pouco por esse instante. Irene toda vida escranzinada, alguma teria feito, um recado, um aviso mau da professora. Nem isso: essa quando não aportava a casa junto com as irmãs, é que o medo da surra lhe peava os passos, aí me ia acendendo a ira, a gana de bater, dar de corda ou de cinturão até ela ficar lanhada, eu ainda ia botar água de sal nos lanhos das pernas, dos braços, toma, sua cachorra, toma, ou abaixas teu fogo, espiritada, ou eu acabo contigo, eu domo o teu pepino, nem que eu morra... (CELINA, 1994, p. 66).

No afã de compreender a extrema agressividade de dona Adélia em relação à Irene, busquei fazê-lo através de um conceito freudiano de *deslocamento* que consiste em deslocar o sentimento ou a ação para outro objeto que não o original, deslocando assim a agressividade. Compreendi que a frustração da mãe de Irene em relação ao seu marido está claramente patenteada nos romances. Primeiro por tê-la feito mudar de município. Ela que vivia tão bem em Buritizal, mudou para um lugar que ela considerava bem menos aprazível:

Quando, meu senhor?! Casa tive eu, e o senhor largou com tudo para me trazer para estes mundos. Quando imagino que meu sítio, minha barraca lá estão, ao Deus dará, e disso não vi um derréis-de-mel-coado... Sim, incrível que pareça, meu pai saíra de Buritizal largando casa e plantações nas mãos de um vizinho, e nunca se interessou sequer em saber o que foi feito de coisa nenhuma. Mamãe por isso muito se lamentava [...] Papai adoçava-lhe as queixas com risos e graçolas. E cantigas. Sempre fora desentoadado, mas tinha duas canções [...] usava-as para desanuviar um prenúncio de briga, como quando mamãe principiava nas censuras... (CELINA, 1963, p. 14).

O segundo foco das frustrações de dona Adélia refere-se às amantes de seu marido: “por isso tomou as dores pelo pai e até se dava com as quengas dele, quem sabe gozando das

minhas lágrimas. E nesta hora de sua muita infelicidade, sofro mais que ela” (CELINA, 1994, p.44). D. Adélia não reagia às traições sob pena de perdê-lo:

[...] e o terror de Geraldo me abandonasse por outra, primeiro a brancosa da Basiléia, aquilo foi uma paixão. Geraldo virou inimigo, um desvairado dentro de casa, até as crianças, luz dos seus olhos, enjoou, ele que nunca levantou a mão para bater numa delas, e pegas tinha comigo cada vez que eu as punia, as filhas subitamente eram coisa incômoda, com elas as impaciências, os ralhos-desmandos, por um triz não as surrou... (CELINA, 1994, p. 33).

Como terceira queixa da mãe de Irene contra o pai está a superproteção que seu Geraldo dispensava à filha:

Mamãe zombou sarcástica: “Pois dou um doce, contigo mesmo é que ela faz o que quer”. Com alma nova, agarrei-me a meu pai, prometi, jurei, com ele eu tomaria, todinha, aquela coisa viscosa, horrível. [...] Mas o que eu considerava terrível, a hora tardia, valeu-me. Mamãe , se havia coisa que respeitasse, eram as refeições de papai. Assim ficou impedida de me surrar, sob pena de provocar-lhe um aborrecimento, quem sabe uma congestão. Foi quando comecei a ganhar ânimo... acabado o jantar, tratei de ir para junto de papai, sentado na cadeira de embalo na calçada (CELINA, 1963, p. 13/103).

4.4. FRUSTRAÇÕES DE IRENE

Como se sabe, do ponto de vista psicológico, frustração muitas vezes descamba para violência e dona Adélia, não podendo ou não querendo descarregar tantos sentimentos negativos em seu Geraldo, talvez com temor de romper a relação, usava Irene como bode expiatório.

Outro ponto importante na infância de Irene diz respeito a algumas frustrações tanto declaradas quanto ocultas. Desde cedo, a personagem revela um profundo encantamento pelo piano e atividades musicais, instrumento com o qual se familiarizou na casa de uns vizinhos:

Quando começamos nos dar com as gentes de lá, Ana Maria, Luciano, Carlito, saíam a brincar comigo na calçada. Os mais velhos faziam-me festas, admiravam meu cabelo, mas nunca me deixaram por o dedo no piano. [...] pois Flávio, branco e róseo, vivia rindo, era quem ria com gosto, naquela casa. Muito chegado a mim, quantos agrados não me fazia. Uma vez lhe disse, aproveitando uns momentos de ternura, nos seus braços: deixa eu ver piano? Ele para as irmãs: olhem só, ela gosta de música, capaz ser uma artista. Levou-me à sala, vi o piano de perto, era preto, brilhava, e tinha uma dentadura alvinha e comprida. Mas quando eu quis pôr a mão, a irmã mais

velha de Flávio, uma que depois ficou pra titia, falou, coma severidade amável que era deles: Não, meu bem, não bata, que desafina (CELINA, 1963, p. 10).

Falei a papai, implorei que queria tocar. Mas papai, poucas vezes o vi tão firme e decidido. Embora com pena, disse que não, eu nem pensasse nisso, não era possível, não podíamos, que seu sonho não eram pianos, mas trabalhar a fim de um dia me mandar para o colégio, me instruir. Importante era eu me formar, arranjar um emprego de professora e me manter, ajudar a educar minhas irmãs, pois ele, a esse tempo, estaria velho, cansado daquela vida de estrada de ferro, filho homem não tinha, comigo é que contava (CELINA, 1963, p. 118).

Nessas férias, aprendi a tocar mais alguma coisa, de ouvido, já se vê, mas – progresso enorme – com duas mãos, sabe Deus o esforço. Tudo muito imperfeito, quantas falhas, mais ainda assim bem bom para atenuar minha fome de música. Sempre disse, se um céu existe e pra lá eu for, certa estou de encontrar à minha espera, num gabinete só meu, o piano que nesta vida tanto quis (CELINA, 1963, p. 119).

Essas citações, a meu ver, justificam desejos reprimidos e detalham notoriamente que Irene já possui a idéia de sublimação, pois transfere para outra vida, de além túmulo, a realização de um desejo que a sua realidade atual lhe nega:

A propósito dessas frustrações, verdadeiras ou não, um dia me adveio, um certo consolo, não faz muito tempo. Estávamos ouvindo “O Trovador”, eu, e um frade amigo. Quando no trecho da prisão de Suzana ergueu, no solo, o bellissimo contralto, meu silêncio tão alto falou, que ele teve assim um mudo espanto, o frade, um sobressalto, e me perguntou, baixinho, perscrutando-me o rosto emocionado: “Era isto o que queria, não era? Profundo suspiro foi resposta [...] O santo monge, então teve um risinho, um riso bom, compreensivo, encorajante: “faz mal não, filha, cantará no céu”. (CELINA, 1963, p. 122).

Está bem nítida, nessa atitude sublimatória, a ideologia de que os pobres terão como consolo de uma vida de privações, a realização de seus desejos terrenos no reino dos céus, isto é, a ideologia do conformismo que mantém o *status quo* de uma sociedade injusta dividida em classes, na qual aos ricos são concedidos todos os privilégios e benesses da vida e aos pobres resta apenas a conformação, o sonho de uma vida melhor, no mundo futuro. Pude conferir também na hiperatividade de Irene, ou seja, na entrega total às atividades circenses, um mecanismo de defesa chamado de *repressão* numa fuga de si que consiste em o inconsciente retirar da consciência idéias, lembranças, sentimentos que se se mantiverem à tona irão causar enorme ansiedade. O inconsciente para Freud (1992), não é simplesmente qualquer coisa que não estamos conscientes, mas aquilo que é ativamente reprimido e impedido de se tornar

consciente ou pré-consciente. O consciente compreende tudo aquilo de que o indivíduo se dá conta em dado momento, e o pré-consciente que pode se tornar consciente, se a atenção for dirigida a ele. Uma intensa descarga motora – as brincadeiras de circo – serve para diminuir consideravelmente o nível de ansiedade de Irene:

Por isso me pergunto, muita vez, se não errei caminho. O amor pelo circo, meu entusiasmo por ele, ficou até hoje, mas não me faz sofrer, só me leva de volta à perdida infância. Porém a mágoa de não cantar, de não tocar piano, não me largar pelo mundo, nas turnês, essa teve cura nunca? (CELINA, 1963, p. 121).

4.5. RETORNO À INFÂNCIA – EVASÃO

Voltar a um estágio de desenvolvimento anterior é o que a psicanálise chama de *regressão* que pode ser exemplificada nas saudades de Irene, isso decorre de uma inadaptação à realidade circundante e imediata. A memória é ativada para que a infância venha à tona e o sujeito possa fazer um elo entre o passado de experiências e as vivências de agora. O passado, segundo Gilles Deleuze⁹², reaparece em fragmentos de memória, não o mesmo passado, mas uma memória reconfigurada, fazendo com que passado e presente, no ato da lembrança, forcem o desaparecimento de cenas tanto de um quanto de outro. Daí a valorização de outra época, o retorno à infância, apontada como solução, na fuga desesperada das agruras do existir cotidiano, esse apagamento que é buscado pela personagem, em tom de saudade. Segundo Castelo Branco (1994, p140) são textos de memória, “uma vez que os acontecimentos são priorizados como um *ser uno e sem fraturas*”. Ressalto que as lembranças são da personagem-narradora. Pode parecer paradoxal a personagem trabalhar com memória e desmemória (acontecimento e sujeito), mas, em alguns momentos dessas buscas, ela enfatiza a história e se enfatiza. Por isso, essa volta constitui-se numa das maneiras de evasão em que ela procura, no tempo passado, a beleza e a felicidade que a época atual não oferece: “Essas mangueiras, dentre as árvores do quintal da minha infância, me fazem uma saudade...” (CELINA, 1963, p. 77). Essas reminiscências atravessaram a vida da personagem:

Em todos nós, uma saudade daqueles bonitos caminhos, onde nem se pisava no chão puro, só no verde macio da caminho-do-menino-Deus, das samambaias. Ô relva, friinha, nela nos espojávamos, aos gritos, e mamãe dizia: “não são uns cavalinhos?” Tão agradável extraviarmo-nos pelos atalhos sombrios, sol a pino, parece que amanheciam, tamanha a frescura

⁹² DELEUZE, Gilles., 1987, p. 43.

que as altas árvores, as densas frondes preservavam. Lugares em que o próprio capim era enfeitado, a variada forma e cor de tantas flores desconhecidas, quase todas sem perfume, mas tão alegres de se ver (CELINA, 1963, p. 124).

Irene, no caminho do morro, rumo à casa de uma antiga lavadeira de sua mãe, sofre? O que ela queria era não ser hoje, mas voltar atrás, de novo menininha, o pai subindo na palmeira, a colher o açaí, dias que a mamãe e sua avó, dona Joaquina pediam: Ô Geraldo, você não apanha depressa aquele cacho, os passarinhos já bicando os frutos de maduros, em tempo de se perder semelhante beleza (CELINA, 1994, p.29).

Essa recorrência à infância não é gratuita, consiste numa viagem a um tempo já perdido, a um mundo de descompromisso, de brincadeiras e felicidades que a vida presente nega. É a busca do encantamento, da magia da vida infantil. Voltar à infância, lembrar daquele mundo colorido é voltar a ser feliz. “A memória das mulheres é verbo... Às mulheres cabe conservar os rastros de infância por elas governada” (CANDIDO, 1967, p. 32). É tudo que todo ser humano almeja. Freud (1924) atribui grande valor às recordações da primeira infância, pois o que é conservado na memória é também parte importante dos acontecimentos daquela época da vida. Ou já tinha importância naquela circunstância ou adquiriu mais tarde, sob a influência de situações posteriores. A recordação que se descreve primeiro é sempre a mais importante, a que encerra em si a chave dos compartimentos secretos da vida. De acordo com Freud (1992, p.423) “A psicanálise é a melhor fonte de conhecimento das fantasias dos adultos, realizações e desejos reprimidos”. A maneira freudiana de interpretar a obra de arte decorre do fato de que “a obra literária como devaneio é um substituto do brincar infantil” (FREUD, 1992, p. 426).

Irene passa sua adolescência no colégio interno como relatado em **Estradas do tempo-foi**. Adolescer, etimologicamente, quer dizer “crescer para” e se pode completar indubitavelmente crescer para a autonomia e tornar-se um ser independente. Do ponto de vista do mundo adulto, isto é, o sistema ideológico dominante, o adolescente é um ser em desenvolvimento e em conflito:

... atravessa uma crise que se origina basicamente em mudanças corporais em outros fatores pessoais e conflitos familiares. E, finalmente, é considerado “maduro” ou “adulto” quando bem adaptado à estrutura da sociedade, ou seja, quando ele se torna mais uma “engrenagem da máquina”⁹³

⁹³ TANIS, B.,1995, p. 22.

O mal-estar psíquico da personagem é acompanhado, por referências, ao seu desconforto físico. Em seus momentos de introspecção e privacidade, na pré-adolescência, aos doze anos. Irene se assustava com as mudanças em seu corpo, para ela era um momento violento e cruel, já que anunciava mudanças também de comportamento como menina:

Estava mocinha, meu corpo cada dia era uma surpresa. Isso me preocupava! Engraçado como de repente, de uns tempos para cá, talvez da metade do quarto ano em diante, eu dera para me atormentar com certas coisas que dantes nem me passavam pela cabeça. Talvez a mania, o exagero de viver pensando estórias esquisitas, viesse do fato de as colegas, as amigas da minha idade, só falarem a bem dizer naquilo (CELINA, 1963, p. 186).

4.6. IRENE VIVENCIANDO SEUS CONFLITOS E TORMENTOS

Na psicanálise, a adolescência é a fase do estágio genital em que ocorrem modificações hormonais que provocam a maturidade sexual, há um reviver do instinto sexual e dos conflitos anteriores. A libido focaliza-se, então, não mais no próprio corpo como (nas fases oral e anal) nem em objetos incestuosos (fase fálica), mas em objetos heterossexuais e não-incestuosos. O indivíduo atinge, desse modo, a maturidade genital, no caso do desenvolvimento normal. A fixação em qualquer dos estágios anteriores leva a comportamentos ou traços de personalidade considerados anormais:

Os contornos daquele rosto; pena não ver-lhe os olhos! Ele era belo, mas, perante a luz, teria coragem? Deus ela estava de camisola, nem o penhoar! Mão dele escorria pelos ombros, pela primeira vez sentia o corpo de um homem, e tinha medo! Ele continuava murmurando [...] Ah, as mãos dela desprezavam o próprio rosto, e acariciavam seus próprios seios rijos e virgens, arrepiados pelo frio da madrugada, ela está pecando, sem ir cabana nenhuma, sozinha, sem dar um passo fora do dormitório, está pecando, segurando os seios, fechando os olhos, fazendo de conta que era ele, o barba-loura, o dos olhos candentes, ai, minha comunhão que estou perdendo! Como seria o corpo dele, como seriam os beijos dele, nunca iria saber, nunca! (CELINA, 1971, p. 58).

O jovem na adolescência manifesta forte tendência a afastar-se dos pais; isto se deve em grande parte ao fato de que os desejos sexuais e os conflitos relacionados adquirem novo vigor. Os primitivos sentimentos de rivalidade e ódio contra o pai ou a mãe, conforme seja o caso, são revividos e experimentados em plena força, conquanto sua motivação sexual permanece inconsciente, os jovens tendem a ser extremamente agressivos e desagradáveis para com os pais e para com outras pessoas que os auxiliam tais como empregados,

professores sem energia ou colegas de classe. Entretanto, quando o ódio alcança tamanha força, mais urgente se torna a necessidade de preservar a bondade e o amor interna e externamente. A juventude agressiva é, portanto impelida a descobrir pessoas a quem respeitar e idealizar. Mestres respeitados podem atender a esse propósito; dos sentimentos de amor, admiração e confiança experimentados para com eles deriva uma segurança interior, que repele sentimento de ódio, ansiedade e culpa que nesta época da vida surgem de forma intensa.

4.7. PERCEPÇÃO DA SEXUALIDADE

Segundo a teoria psicanalítica, a personalidade se estrutura em *Id*, *Ego* e *Superego*. O *id* se caracteriza pelo processo primário, é o repositório das pulsões. É inato, alógico, infantil, atemporal, impulsivo, incapaz de tolerar demora de satisfação, é governado pelo *princípio do prazer*, isto é, deseja a satisfação imediata das pulsões.

O *ego* é a segunda estrutura que se desenvolve na personalidade da criança. É orientado para a realidade e busca a satisfação das necessidades através de meios aceitáveis. Controla os instintos adiando, inibindo e restringindo-os, no interesse de conseguir alcançar seus fins realisticamente. As funções do ego consistem em: tolerância à frustração, controlar o acesso de ideias à consciência, guiar o comportamento do indivíduo para objetivos aceitáveis e pensamento lógico. O *ego* funciona de acordo com o *princípio da realidade* (em oposição ao princípio do prazer que caracteriza o *id*) e à base desses processos secundários (em oposição aos primários). Enquanto o *id* é totalmente inconsciente, o *ego* é parte consciente e parte inconsciente.

Enquanto o *id* e o *ego* têm por objetivo a satisfação dos instintos, com a diferença de que o *id* busca a satisfação irrestritamente e o *ego* a busca dentro dos limites da realidade, a terceira estrutura da personalidade, o *superego*, tem objetivos diferentes. Ele representa as restrições culturais sobre a expressão dos instintos, que foram incorporadas e aceitas pelo indivíduo.

Freud (1924) enfatizou os três estágios psicosssexuais que ocorrem no começo da vida: o oral, o anal e o fálico. Cada um desses estágios é caracterizado por uma certa zona do corpo cuja excitação é responsável pela energia psicosssexual que está sendo gerada. Freud concluiu que a parte mais importante do desenvolvimento psicológico ocorre durante esses estágios iniciais. Após estes, ele postulou um período de latência psicosssexual, ou seja, um período de quiescência durante o qual o *superego* pode manter sob controle as pulsões agressivas e sexuais que vai desde os cinco até os doze anos de idade. O final do período de latência é

identificado, na teoria freudiana, pelo grande recrudescimento do instinto sexual, atribuível às mudanças fisiológicas associadas à puberdade. Na adolescência, a sexualidade genital é uma expressão de pulsões libidinais. Constitui, pois, tarefa do ego o qual se desenvolve gradualmente no indivíduo, haver-se com excitações cuja satisfação acarretaria prazer e cuja negação provocaria dor ou desconforto. *Ego* é o termo usado por Freud (1924) para designar o aspecto da personalidade que se origina na percepção sensorial e é o agente da memória, vontade, capacidade de julgamento etc. – por outras palavras, o ramo executivo da personalidade. Predominantemente consciente, o *ego* é o intermediário entre as pulsões do *id* e o meio ambiente externo, e testa esse ambiente quanto às consequências que adviriam do comportamento pretendido. O terceiro componente da personalidade chamado de *superego* desenvolve-se, à medida que a criança vai ficando mais velha. O *superego* requer que o ego mantenha sob controle as pulsões do *id*, cuja satisfação conflitaria com as práticas morais comumente aceitas na comunidade socializante da criança.

Freud (1924) considerou que os principais agentes socializantes da criança são os pais. Para ele, a internalização dos valores dos pais equivale ao desenvolvimento do superego. Especificamente, a criança desenvolve um ideal do ego, cujo componente psicológico é o orgulho, e uma consciência, cujo componente psicológico é a culpa. O superego, a representação freudiana do caráter moral é, na verdade, uma internalização dos valores paternos. Freud pressupôs que a base para essa internalização seria a identificação da criança com seus pais.

Em *Menina Que Vem de Itaiara* percebi uma nítida expressão sexual de Irene:

Vem, que te escondo delas. Levou-me para a rede atada na sala, começou a me embalar no peito, era um o peito cabeludo, eu sentia aqueles cabelos no rosto, no pescoço, nas orelhas, me cresceu outra espécie de medo, uma angústia, uma coisa assim, queria me libertar, chamar mamãe, ir-me embora, mas ele me segurava, e aos cochichos, me embalava, me embalava... (CELINA, 1963, p. 10).

Em *Estradas do Tempo*-foi há expressão de desejos sexuais latentes:

As mãos dele já desciam, erravam-lhe pelo corpo, buscando o colo, os pequeninos seios, ah! Isso não, moço! Pode agradar, se quiser, meus cabelos, comer de beijos minhas mãos, meus braços, mas isso não. Olhe, sintam meus cabelos são compridos, macios como sua barba, mas meus seios, não moço, não pode! segura-lhe a mão, rebelde a mão insiste, mas ela segura com força, desvia do perigoso caminho, leva-a ao próprio rosto, assim, quero que desenhe o meu rosto como eu desenho o seu, na treva, mas, seu rosto!,

ela acariciava o próprio rosto, sentia-lhe as espinhas, a pele áspera; não, as espinhas, não, ele não ia gostar, bom que tocasse mesmo onde sua pele era de seda, bem onde queria, os braços, o colo, os seios que ele buscava, louco, seios tão macios e brancos e duros (CELINA, 1971, p. 58).

4.8. IRENE SE RECONHECENDO

A maior dúvida das pessoas é saber de fato quem elas são exatamente aquela que Descartes teve. Posso me conhecer se sei quem sou e conseqüentemente saberei o que é o mundo. Para entender o percurso que esta pesquisa fez até agora é de muita relevância partir de um caminho consciente, para que entendamos melhor o comportamento da personagem em estudo. A identidade, nesse sentido, se constitui num conceito necessário e revelador do perfil da protagonista. Se ao pé da letra identidade implica ser idêntico a um modelo, a quem Irene de fato se assemelha? A personagem carrega consigo o nome Irene que quer dizer paz em grego. Paz é o que é completo, repleto. Um estado de contemplação espiritual. É possível que seu nome tenha sido escolhido por seu pai que era um voraz leitor e que bem poderia saber que na Grécia, os pais nomeavam seus filhos primogênitos no quinto dia de nascimento. Na cultura judaica é conhecido o refrão que a pessoa é de acordo com o seu nome e na Península Ibérica se diz que o nome é a voz das coisas e que através deste que as pessoas se dão a conhecer.

Defendo o ponto de vista de que o nome faz uma fundamental diferença - o nome constitui, em primeiro lugar, a “essência” de uma pessoa, sua prerrogativa, seu apelativo próprio. As pessoas são identificadas primeiramente pelo nome, geralmente, ao nascer. Porém, “ter uma identidade” é um conceito oposto ao literal, ou seja, é a formação de um ser único e original, ser aquele que ninguém mais pode ser. Partindo dessa visão, este estudo lembra que a noção de identidade não é um dado prévio, e sim algo construído, formado por identificações múltiplas que se interpenetram. Irene buscava sempre algo, em plena formação, colocada próxima aos outros (de pessoas, notícias – mesmo que distante). É por isso que, muitas vezes, o que Irene descobria o que se lhe descortinava vinha acompanhado de medo. Dentro dessa mesma perspectiva, Stuart Hall⁹⁴ acrescenta que a identidade plenamente unificada, completa, segura e coerente é uma fantasia, já que somos a todo o momento colocado frente a frente com uma diversidade desconcertante e cambiante de identidades:

⁹⁴ HALL, Stuart, 1992, p. 38.

“Não é algo inato, existente na consciência desde o nascimento. (...) está sempre em processo, sempre sendo formada”, afirma o autor.

O tema da identidade nos estudos literários aqui no Brasil é freqüente desde a década de oitenta. Trilho a rota de observação de identidade, lembrando que hoje existe uma corrente de pensamento centrada na idéia de que é possível o reconhecimento e a escolha da identidade em vários níveis. Trata-se de uma concepção que enfatiza o indivíduo. A personagem em estudo constitui uma importante forma de manifestação do contexto em que se insere o primeiro romance de Lindanor Celina. A escritora elabora a trajetória da protagonista, a partir da contestação dos modelos pré-estabelecidos que vigoraram no final dos anos 1950 a 1970. Durante essas quase três décadas, surgiu e se popularizou a pílula anticoncepcional, foi também nesse período que o divórcio foi legalizado, com certas restrições, ou seja, a mulher começava a repudiar os comportamentos tradicionais, rompendo com o modelo burguês e machista há muito instalado em nossa sociedade. A personagem Irene apresenta concepções de identidade que permeiam o conceito de gênero no Brasil. Mas, antes de tudo, seus comportamentos e atitudes espelham o arquétipo universal da “mulher rebelde”, na perspectiva do relato simbólico fundador da transgressão feminina: o mito de Lilith – a primeira mulher, que surge no relato bíblico da criação, bem como comparando-a com deusas do Olimpo. Meu propósito é de mostrar que essa abrangência do mito grego deriva de sua capacidade inesgotável de articular formas de profunda sabedoria e beleza, entre os planos mais diversos da existência humana. Dentro dessa concepção de identidade feminina, não há um único fundamento, está incluído o religioso, o profano, o filosófico, o poético, o etiológico, o estético, e o folclórico:

Agora, eu e Rosa comandávamos as diabruras. Estávamos juntas, bem dizer o dia todo, no Grupo, na aula da tia, no catecismo. Nossa fama de demônios corria a cidade. Éramos nós quem escondíamos a merenda das outras, quem punha broches de espeto, abertos, para a professora sentar em cima, quem botava rabo na mulher do Juiz de Direito e outras donas respeitáveis, em dia de procissão[...] e a peia comendo, eu gritando como um porco a quem sangrassem, assim é que eu apanhava[.]. Se papai tivesse voltado do banho, ela não me agarraria [...] moleirão, que acoitava minhas danações, me botava a perder... (CELINA, 1963, p. 69/103).

Para mim, um ponto importante foi conhecer que a busca da essência da figura feminina, oriunda de uma pequena cidade do interior com expectativas de se realizar na cidade grande, fora do seu lugar, pode simbolizar que possui o veio da transformação, semelhante ao da Medusa, figura mitológica que transformava em pedra quem ousasse olhá-la

nos olhos. Desde criança Irene paralisava as pessoas, hipnotizava-as com sua sagacidade, brejeirice, e aguçado humor. Não havia quem não se encantasse com a menina. No colégio interno brilhava pelo seu talento e quando adulta fisgou o padre com seu magnetismo pessoal:

Mas tu mesma... Um exemplo: os prêmios, essa glória que ressalta ainda mais num lugar sozinho como este. [...] calou-se uns minutos, tomando coragem para o salto, ele teria de atravessar um fogo. Tomado por tanta admiração. O silêncio tornava-se pesado, eu um pio não dava. Falo pelos cotovelos, mas meu instinto de mulher pressentiu que daquela hora em diante Enzo seria meu escravo. Ele estava mudo. Fiz-me impassível, adulta. Até então teimara em ser menina. Ali virei mulher que exige e garimpa, esmaga. Meu coração tão frio como estivera três horas antes. Eu fria e tronando. (CELINA, 1994, p. 139/140).

A explicação de que um lado da identidade feminina está relacionada a elementos da mitologia, completa-se pelo entendimento da passagem do Matriarcado para o Patriarcado, que se deu em diversas esferas. Na velha Europa, a sociedade que cultuava a Grande Mãe foi vítima de poderosos guerreiros orientais – os Kurgans. Em sua passagem, eles deixaram um rastro de pilhagem e destruição. Segundo Klein e Montenegro⁹⁵ – pesquisadoras da identidade feminina – o culto ao falo seria a grande explicação para tão importante passagem. “O cálice, símbolo feminino, foi usurpado pelo poder letal da Espada”, que segundo Riane Eisler (1993, p. 12), na obra *O Cálice e a Espada*, “o poder de tirar, em vez de dar a vida, foi fundamental para impor essa dominação”.

Outro fator decisivo para que ocorresse tal transformação, foi a mudança no modo pelo qual eram produzidos os alimentos. O aumento significativo da população fez com que as sociedades arcaicas se submetessem à “domesticação da terra”. Os homens tinham a incumbência de dominar a natureza, para obrigá-la a produzir o que determinavam. Com a descoberta de que é o sêmen do homem que fecunda a mulher (antes se acreditava que esta gerasse o filho sozinha) e a emergência do culto ao falo (estabelecido, paradoxalmente, pela própria religião da Deusa) aumentou a necessidade de uma transição para o patriarcado. “Era dele o órgão sagrado da geração e o falo era a fonte de tudo o que vivia”⁹⁶.

A veneração ao pênis espalhou-se por toda a Europa. Egito, Grécia e Ásia, com seu ápice sendo atingido na Índia. Nesse país, todos os dias, um sacerdote de Shiva tinha um ritual, saía nu do templo e caminhava pelas ruas, tocando uma pequena campainha, dando o sinal para que todas as mulheres do lugar saíssem e beijassem seus santos órgãos genitais.

⁹⁵ KLEIN e MONTENEGRO. op. cit., p.56.

⁹⁶ MILES, Rosalind, 1992, p. 32

O Deus dos hebreus, em cujos mandamentos assentam-se as raízes de nossa civilização judaico-cristã, – é o melhor exemplo do Deus patriarcal. Senhor das hostes militares, ele é um Deus guerreiro, que esmaga os inimigos do seu povo eleito com sua força poderosa, esperando em troca fidelidade e obediência aos seus mandamentos. De acordo com Klein e Montenegro⁹⁷ o mito judaico-cristão de Lilith⁹⁸ (primeira mulher de Adão) representa perfeitamente a passagem do matriarcado para o patriarcado. Elas explicam que textos rabínicos contam que Lilith experimentava igualdade com Adão. Recusando-se a submeter-se a ele: “Por que devo deitar-me sob ti?”, questionou ela. É punida por Deus, que envia um anjo para expulsá-la do Paraíso. Segundo as pesquisadoras “Lilith blasfemou e criou asas, numa evidente demonstração de liberdade. Ela abandona o Paraíso ao qual estava condenada e voa para o Mar Vermelho, onde dá início a uma dinastia de demônios”. O mito ilustra muito bem que a mulher, fonte de toda a vida e modelo acolhedor de fecundidade, torna-se ameaçadora, quando acuada.

O primeiro homem, de acordo com o Livro do Gênesis – o primeiro da Bíblia – sentia-se sozinho. “Aqui, encontramos uma evidência da existência de Lilith: ele não se sentiria sozinho se não tivesse a memória de uma outra pessoa” ressaltam Klein e Montenegro⁹⁹. Na tradição cabalística, Lilith seria o nome da mulher criada antes de Eva, ao mesmo tempo que Adão, não de uma costela de homem, mas ela também diretamente da terra. Nesse momento, Deus tira uma das costelas de Adão e cria Eva, a mulher, condenando-a à eterna submissão, inferioridade, uma punição que desde então vigora no inconsciente coletivo feminino. Para Santo Agostinho, revelam as escrituras, a mulher não era a imagem de Deus, enquanto só o homem foi formado a imagem e semelhança do criador. A mulher, então, era, no máximo, a imagem da costela. É por isso que os hebreus do sexo masculino rezavam todos os dias para agradecer: “Abençoado sejas, Senhor nosso Deus, rei do Universo, que não me fizeste mulher” (Sidur – livro de orações judaicas). Assim sendo, o objeto feminino sexualizado passa a ser maldito. E, por isso, “quando se reprime alguma coisa dentro de si, esta se torna demonizada”¹⁰⁰, situação que combina com a fase difícil da adolescente Irene, que experimenta situações inusitadas para Itaiara, sendo alvo de difamações e perseguições:

⁹⁷ KLEIN & MONTENEGRO, op. cit., 1993. p.60

⁹⁸ Lilith – na tradição cabalística, seria o nome da mulher criada antes de Eva ao mesmo tempo em que Adão, não de uma costela do homem, mas ela também diretamente da terra.

⁹⁹ Ibidem, p.61

¹⁰⁰ Ibidem, p.62-63

A triste láurea. Barregã de padre. Abortou, escapou de morrer da hemorragia medonha, na Santa Casa, não faltaram caridosas para irem ali, a cara compadecida, levar-lhe palavrinhas e frutas, isso contam, prima, com detalhes que nem o melhor romancista inventaria. O mal foi Irene, assim que estourou o escândalo, ter feito viagem a Belém – pra quê?, atrás do infeliz não era, ele estava longe, em cavalo gordo. (CELINA, 1994, p.217)

Na segunda fase do mito, Lilith é a bruxa, uma mulher insubmissa, cruel, vulgar, traidora e recalçada. As pesquisadoras Klein e Montenegro (1993, p.62) enfatizam que “o recalque é a dominação”. Elas lembram que qualquer função humana, quando evitada, vai explodir posteriormente de forma violenta. Para elas o mito é importante porque é o espaço imaginário em que ele pode se desreprimir. A jovem Irene adotou um comportamento rebelde e transgressor, como no mito de Lilith, tão logo, voltou do colégio, como exemplifica a passagem: “Vai à casa dos padres... Meu quarto é o terceiro da esquerda, ao longo do segundo corredor, depois da sala de jantar. Entra, passa o ferrolho e me espera” (1994, p.135). Lilith foi a instigadora de grandes conflitos e amor ilegítimo: a perturbadora de leitos conjugais. Desse modo, Irene insistia em reagir ao provincianismo arraigado da cidade do interior, não permitia interferências em sua vida, talvez essa fosse sua real semelhança com o mito da primeira mulher. Mantinha uma relação amorosa com um padre, afrontando a igreja e não se importando para a transgressão decorrente desse vínculo. O mundo de Itaiara parece não importar para Irene. Sua mãe não cansava de repetir: “a verdade é que Irene, vida dela em Itaiara fora uma frustração. Lugar para ela ali não havia” (1994, p.212).

E me sai demônia? E fui eu quem a pariu e amamentou quase dois anos, quem a surrou... O agarramento com os homens, a tendência desgraçada de estar perto dos machos. E me sai demônia? Nascera com má inclinação? Quando fui pegar na casa do irmão de Lília Borges, ele com ela na rede, os dois caladinhos – não era aquilo um começo? (CELINA, 1994, p. 55).

Assim sendo, suas atitudes e sua postura relatadas na obra **Eram Seis Assinalados**, condizem com as transgressões do mito de Lilith. Seu relacionamento com o padre foi feito à revelia da aprovação de sua família e da sociedade de Itaiara. Uma atitude inaceitável para uma época para o lugar em que o amor não era determinante para o estabelecimento de relações inclusive para o casamento. Vinha em primeiro plano o consentimento dos pais, que privilegiava o perfil econômico e social na escolha do marido. Mas as forças que atuam socialmente é que determinam o comportamento de Irene e faz supor que a repressão seja um produto da censura exercida pela sociedade. Na vida de Irene esses elementos de escolha pareciam mais favoráveis à sua mãe, já que seu pai poucas vezes ficava em casa devido a

muito trabalho. É mais um motivo para que Irene se voltasse contra sua mãe. “Quanta vez me acusei: sou uma filha desnaturada, não amo minha mãe.” (1994, p.171). Para Lindanor Celina, a identidade feminina dentro da estrutura familiar é de fato um perfil moderno, uma vez que rompe com o moralismo social ao entronizar a mulher não só como personagem principal nos romances, o que já era corrente, mas também como chefe e arrimo de família:

Importante era eu me formar, arranjar um lugar de professora e me manter, ajudar a educar minhas irmãs, pois ele, a esse tempo, estaria velho, cansado daquela vida de estrada de ferro, filho homem não tinha, comigo é que contava. (CELINA, 1963, p. 118).

No caso da família apresentada por Lindanor Celina temos como chefe somente um homem – o pai de Irene. Todo o sustento da casa decorria de sua labuta. Seu Geraldo passava tempos fora de casa e essa sua ausência aguça o conflito entre mãe e filha. Isso se torna um mecanismo de propulsão dos principais desequilíbrios emocionais da personagem-protagonista. Sua identidade se instaura nesse conflito de quebra de paradigmas estabelecidos pela mãe, atormentada e cheia de ciúmes do seu marido. Já que quando o pai estava em casa, era Irene a quem ele primeiro dava atenção.

A figura masculina estava menos presente que a feminina na vida da protagonista Irene. Ela vivia rodeada de mulheres – mãe, irmãs, agregadas da família, professoras e amigas. O homem, seu pai, era o símbolo do poder, o fornecedor das necessidades materiais da família e seu maior protetor. Suas repetidas e longas ausências desencadeavam profundos sofrimentos a Irene. Ela entendia que a função de provedora um dia seria sua, para isso deveria preparar-se. Todo o poder delegado a um homem ela assumiria, inclusive a liberdade. Essa futura mudança de papéis já mexia com a sua mente.

No mito bíblico, após essa fase nebulosa, o arquétipo do feminino rebelde é reelaborado, perdendo, em parte, o seu aspecto de terror mágico. Essa passagem, no plano da representação simbólica, transforma Lilith, antes um demônio terrestre em figuração astral, centrada no ciclo lunar: com a lua no período de seu esplendor, “expresso em luminosidade, a terra vive a plenitude da fertilidade, quando a lua mostra a sua face negra “ausente”, cai sobre a terra o demônio da obscuridade”¹⁰¹. Trazendo este mito para iluminar a análise da personagem, percebo que Irene busca exorcizar o seu passado, exercer uma autonomia que ela nunca teve, quer agir por si mesma, sem dar satisfações a nada nem a ninguém. Claro está que esta fase não está imune a mais conflitos e angústias. Entretanto, as nuvens escuras aos

¹⁰¹ KLEIN & MONTENEGRO. Op. cit., 1993. p.63

poucos vão esbranquiçando como no mito de Lilith. A protagonista da trilogia, comparada a esse mito, se enfrenta com a sua própria sombra, “que confronta ao mesmo tempo a sombra da cultura, tendo muitas vezes de resgatar do inferno a dignidade perdida”¹⁰²

Outra concepção de identidade importante para esta pesquisa é a relação entre as deusas do Olimpo e a personagem central das obras de Lindanor, como uma forma de verificar que nem tudo se esgotou na tragédia grega: a mitologia grega continua, até hoje, a fornecer temas para autores, que podem trabalhar o mito de forma consciente ou não e com a liberdade que lhe aprouver, uma vez que “o mito só faz sentido como fonte de criação artística se o autor pode ser infiel a ele” (1993 p. 53). Os antigos gregos, na tentativa de desvendar os mistérios da alma feminina, recorriam às deusas do Olimpo: Atenas, Ártemis, Hera, Deméter, Perséfone e Afrodite. Mesmo decorridos mais de três mil anos, essas poderosas mulheres míticas, com suas fantásticas histórias de poder, paixão, encontros, desencontros, intrigas, vingança e sensualidade continuam servindo de modelos capazes de suscitar identificação com as mulheres de hoje. Conforme aponta a psiquiatra Jean Shenoda Bolen no seu artigo *As deusas e a mulher*¹⁰³ cada uma teria dentro de si uma deusa predominante. Às vezes, duas divindades disputam a primazia, o trono. Pode ocorrer também de uma deusa, ainda não incorporada sobrevir, aflorar numa determinada fase da vida. Comparando Irene com as divindades apresentadas, concluí que ela se identifica mais com Ártemis, a indomável.

Ártemis, filha de Zeus, líder do Olimpo, e de Leto, divindade da natureza. Mal nasceu, ajudou a mãe a fazer o parto do irmão gêmeo, Apolo. Defendia as mulheres com sua flecha certa e era indomável, principalmente quando se via livre na floresta. Conhecida como deusa da caça e da lua.

A mulher Ártemis: independente, faz o que lhe dá na telha. Tem uma idéia clara de justiça e vive defendendo os fracos e oprimidos, especialmente as mulheres. Adora natureza e os animais. No trabalho, é concentrada e competitiva.

Ártemis e os outros: o casamento não consta de seus planos, porque lhe poda a liberdade. Se acontecer, será baseado na amizade. Ártemis não suporta homens que insistem em dominá-la. O sexo é visto como uma aventura. A gravidez, porém, pode ser repugnante a essa mulher, que gosta de passar uma imagem vigorosa. Faz amigos com facilidade.

Desafios: ela foi chamada de “a distante”, já que parece impermeável. Vai atrás de seu objetivo – a caça – sem ver nada pela frente. Como não ouve ninguém, tende à solidão. Com a idade, e depois de ter alcançado suas metas, às vezes percebe que precisa tanto de intimidade quanto de independência.¹⁰⁴

¹⁰² SEVCENCO, Nicolau (org), 1998, p.370.

¹⁰³ BOLEN, Shenoda Jean, 1993, p.56.

¹⁰⁴ CABRAL, Luiz Alberto., 2006, p.58.

As citações a seguir confirmam o nível de identificação de Irene com a deusa Ártemis:

E solidão. Porém solidão bonita aquela. Uma casa gritava, outra não ouvia, e o marzão verde, cada onda da altura desta parede [...] Sim, queria ir-me embora, naquela terra não acontecia nada. Tirando o passeio à casa de meu avô em Maritaquara, os piqueniques com seu Álvaro pelos sítios, a viagem a Flores, o mais longe que eu conhecia eram praias. Por duas ou três vezes, ali passamos férias, no Remanso, no Juriti (CELINA, 1963, p. 164).

Ali se impunha, desde o admissão, sua primeira alegria naquela casa. Chegou quase nas vésperas do exame, tempo nenhum para aquilatar o nível das outras. Pois na leitura das notas, o contentamento, quando a diretora anunciou a nota máxima, a sua! Surpresa da própria freira, então da boboca dos cafundós, o primeiro lugar? Consternada censura, da Madre às fidalgas que há meses no próprio colégio cursavam o admissão: “Vocês estão vendo o que é levar as coisas nas brincadeiras? [...] Irene encarnada de vergonha (CELINA, 1971, p. 27).

Não me deterei nesta outra tribulação. Só a ti, Irene, quero consolar urgente: que nem mais um dia permaneças nesse marasmo, misturada com incultas gentes. O que estarás lendo? O “Leopardi” que mandei buscar para ti, chegou há poucos dias [...] Enfurecia-me a publicidade, logo a mim, a mal-amada, o avesso das duas queridas, eu tão diabo, a amiga das quengas do pai[...] (CELINA, 1994, pp. 112/169).

Irene é justa, defende os mais fracos, identifica-se com os mais pobres e desvalidos. Assim como Ártemis é propensa à solidão. Persevera na consecução de seus objetivos sem medir esforços, mesmo que tenha que enfrentar fortes discriminações.

E quando me vem das escapadas, depois de tardes sumidas nesses bredos, para ela só guardo palavras de acusação, como se não bastasse o murmurar da cidade. Longe dela rezo, gemo.[...] ela levantou o nome de Itaiara perante as filhas dos ricos do Marajó. Não resta um para lembrar o brilho do sucesso (CELINA, 1994, p. 57/58).

Irene pelas palhoças, isso é coisa, uma que fala o seu francês e conhece o fundamento das ciências, catecismo, a muita sabença das teologias e dos evangelhos, mal comparado um padre. Rabo deles lambeu sem cobrar um centavo, matou-se de dar aulas de Português aos que da nossa língua conheciam do A para trás, as curtas horas de folga, ao invés de sossego, uma leitura, um violão que tanto aprecia, era socada na paróquia, lição e mais lição, chegava a ficar rouca, quando não era aula, era ensaiando no coro as trezentas missas (CELINA, 1994, p. 41).

A Irene não é essa por quem se lastimam a que toda a cidade repudia. Vossa filha é a que comigo ia às quintas-feiras visitar bairros miseráveis de Belém, com a sacola cheia de presentes que ela mesma confeccionava. Por ela devem é alegrar-se (CELINA, 1994, p.178).

Poderia pensar que Irene também se assemelha a Afrodite, mas a distinção já começa na compleição física: a deusa é beleza e graça risonha, que fascina, “o segredo da completude

e unidade de Afrodite reside em que na atração não atua um poder demoníaco em virtude do qual um ser insensível agarra sua presa” (KLEIN & MONTENEGRO, 1993, p. 60). Irene se revela na incompletude: não gostava de seu rosto de seus cabelos de sua pele “Ela beleza não tinha. Saiu da igreja de novo preocupada com a aparência [...] a cara só espinhas [...] ela acariciava o próprio rosto, sentia-lhe as espinhas, a pele áspera” (1971, pp. 58/79). O fato de achar-se insatisfeita consigo mesma caracteriza uma manifestação chamada de *complexo de inferioridade*. As descobertas psicanalíticas revelam que sentimento dessa natureza acha-se mais profundamente enraizado do que se costuma supor e estão sempre associados a um sentimento inconsciente de culpa. Afrodite, antes de tudo, destacava-se pela beleza e seduzia pelo encanto. É a mais bela das mulheres. A beleza de Irene não emerge do espelho, de sua tez. É nascida da sabedoria, da inteligência como Ártemis.

O passado da narradora é incerto, como incerto é também seu futuro, restando para ela a incompletude. Seus traços identitários se encontram em constante processo de redefinição, uma vez que se move frequentemente dentro de uma atmosfera de instabilidade, gerada por sua origem familiar e os problemas daí decorrentes. A linguagem vai constituir sua história, mesmo que em blocos separados, as três obras, que juntos comporão uma noção precária da sua vida em família. As obras de Lindanor Celina deixam transparecer sentimentos, desejos, aspirações e mundo interior, que provocam fortes marcas na personagem, com recortes individuais da história familiar, bem nos moldes dos mitos citados. O mito de Lilith representa “o ódio contra a família, a lua negra que evoca a imagem trágica, a instigadora dos amores ilegítimos”.¹⁰⁵ A referência que faço às deusas é para mostrar o valor simbólico que o mito revela. O mito grego não está morto, no máximo esquecido; continua a nos transmitir muito sobre nossa vida e nossos comportamentos.

4.9. AMOR E CONFLITOS DE IRENE EM RELAÇÃO AOS PAIS

Freud acreditava que todo indivíduo passa por uma série de estágios psicosssexuais e que as excitações provenientes de várias regiões do corpo eram especialmente características de cada um desses estágios. Ao componente psicológico dessa excitação deu o nome de libido. Na teoria de Freud, a libido, que reside no id, é uma energia psíquica geral, não uma sexualidade específica e exclusivamente genital; isto é, não se refere à expressão sexual manifesta.

¹⁰⁵ CHEVALIER, J. , GHEERBRANT, A. Rio de Janeiro, 2001, p. 548.

A luta entre amor e ódio, com todos os conflitos que desencadeia, instala-se na tenra infância, e se mantém ativa ao longo de toda a vida. Ela tem início no relacionamento com os pais. No relacionamento de amamentar-se com a mãe, já se acham presentes sensações sensuais, que se expressam nas agradáveis sensações na boca relacionadas com o processo de sugar. Não tarda que sensações genitais entrem em cena; diminuindo o desejo pelo seio materno. Esse desejo não desaparece totalmente, porém permanece ativo na mente inconsciente e em parte também na mente consciente. Ora, no caso da menina, a preocupação com o mamilo transforma-se num interesse, em sua maior parte consciente, pelo genital do pai, que passa ser objeto de desejos e fantasias libidinais.

Com a evolução do processo de desenvolvimento, a menina deseja o pai mais intensamente que a mãe e alimenta fantasias conscientes e inconscientes de tomar o lugar da mãe, conquistando para si o pai e tornando-se sua mulher. Tais sentimentos, desejos e fantasias provocam rivalidade, agressividade e ódio contra a mãe, e são somados aos ressentimentos que nutria contra ela devido às primitivas frustrações com o seio. Esse relacionamento de amor e ódio em relação aos pais bem caracteriza o que a Psicanálise chama de *Complexo de Édipo Feminino*, complexo esse que ele acreditou que as meninas atravessam durante o período fálico, caracterizado por uma ligação íntima com o pai e ciúmes da mãe e resolvido pela repressão do complexo citado e posterior identificação com a mãe. Em diversos trechos da trilogia constatei que há nitidamente a manifestação do Complexo de Édipo feminino:

Sempre fui assim, solidária com papai, respeito dessa estória. Fascinava-me a lenda daquele pai fujão, jamais concordei em condená-lo por isso, antes me parecia um herói, embarcando, tão menino, numa canoazinha de nada, noite escura, com uns caboclos mal-encarados, rio Maritaquara abaixo. [...] Mamãe zombou, sarcástica: “Pois dou um doce, contigo mesmo é que ela faz o que quer”. Com alma nova, agarrei-me a meu pai, prometi, jurei, com ele eu tomaria, todinha, aquela coisa viscosa, horrível” (CELINA, 1963, p. 13).

No artigo *A dissolução do Complexo de Édipo*, escrito em 1924, Freud refere “que o Complexo de Édipo revela sua importância como fenômeno central do período sexual da primeira infância”¹⁰⁶. Passada a primeira infância, o Complexo de Édipo efetua sua dissolução, sucumbindo à repressão e é então seguido pelo período de latência. Inicialmente, Freud declara que ainda não se tornaram claros para ele os motivos pelos quais o Complexo

¹⁰⁶ FREUD, S. , 1924, ESB, vol. XIX, p. 215.

de Édipo é dissolvido. Mas dá uma indicação – as experiências frustrantes vividas pelas crianças em relação a seus pais.

Em relação à menina, Freud (p.217), indica que ela gosta de se considerar como aquilo que seu pai ama acima de tudo, porém chega o momento em que ela se dá conta de que as coisas não são como imaginava e é então atirada para fora de seu paraíso ingênuo. Freud ainda refere que existe uma outra possibilidade para a destruição do *Complexo de Édipo*: ele deve ruir, pois chegou a hora para sua desintegração tal como na criança, os dentes de leite caem quando os permanentes irrompem.

Em *A Sexualidade Feminina*¹⁰⁷, Freud se pergunta como a menina se desliga de sua mãe e encontra o caminho para o pai? Nesse artigo Freud discorre sobre fatores que complicam o desenvolvimento da sexualidade feminina: a tarefa de ter de abandonar o que originalmente constituiu sua primeira erógena genital – o clitóris em favor da nova – a vagina; e outra não menos importante, a troca de seu primeiro objeto de amor – a mãe pelo pai.

Dois fatos sobre a sexualidade feminina impressionaram Freud: a ligação da menina com o pai, de caráter particularmente intenso, foi precedida por uma fase de ligação exclusiva à mãe, igualmente intensa e apaixonada. Essa nova fase de ligação ao pai, em nada acrescentou ao estilo de ligação com a mãe, exceto a mudança de objeto. “A ligação primária com a mãe fora construída de maneira rica e multifacetada”. (p.260).

O segundo fato é que esta fase perdurou até os quatro ou cinco anos de idade da menina, de maneira que ocupara boa parte dos primeiros anos do seu desenvolvimento sexual. Neste caso, Freud observa que a fase pré-edípiana nas mulheres possui uma importância que ele não havia se dado conta até então. Tanto para o menino quanto para a menina, a mãe é o primeiro objeto de amor.

O romance **Menina Que Vem de Itaiara** está repleto de exemplos da fixação de Irene ao pai, bem como dos conflitos que travava com sua mãe, tudo isso decorrente da relação edípiana. O desejo louco da presença paterna: “Nas quintas, terças ou sábados, meu alvoroço maior, papai voltava de viagem” (CELINA, 1963, p.17).

A mãe de Irene tomada pela revolta com as suas travessuras e pelo ciúme castigava-lhe com enormes surras:

... dei que cansei, foi no quintal, para onde ela corria, cada vez que fazia das suas, ali a agarrei e danei-lhe correada, ficou arriada ao pé da mangueira-espada. Aí, essa, que sempre me respeitara e temera, soltou a praga, nem foi cochichado: “ainda hei de te ver seca estralando”, e me tratando por tu, fosse uma parceira, eu vinha entrando na cozinha, arfante, mas quando escutei

¹⁰⁷ FREUD, S., 1931, ESB, vol. XXI, p. 259.

aquilo, foi como se uma força de dez homens entrasse em mim, voltei, peguei-a pelos cabelos e toma, sua peste, toma, te atreves a me enfrentar, tu? – eu a modo tinha perdido o juízo, poderia dar cabo dela, então com mãe se brinca! (CELINA, 1994, pp. 76/77).

Aulagnier (1979, p. 54) reforça que “a nossa cultura propõe um modelo de função materna, uma lei que decide em que condições o homem pode ou não dar seu nome”, reforça ainda a autora que a mãe, segundo a expressão de Freud, é o primeiro representante dos outros ou do discurso dos outros (do discurso do meio). O desejo materno, do qual a criança é herdeira, condensa duas relações libidinais: a que mãe tinha estabelecido com a imagem paterna e a que ela vive com aquele a quem ela, efetivamente deu um filho. O apego de Irene ao pai em detrimento da mãe crescia até atingir uma estreita e total identificação, já que a função paterna na estrutura familiar da nossa cultura representa aquele que permite:

à mãe designar para a criança, na cena do real, um referente garantindo que seu discurso, suas exigências e suas interdições escapem ao arbitrário e se justifiquem por sua conformidade a um discurso cultural, o qual lhe delega o direito e o dever de transmiti-los. Se a referência ao pai é mais apta para testemunhar à criança que se trata de uma delegação e não de um poder abusivo e autárquico é porque, também aqui, encontramos este traço específico do funcionamento psíquico, que faz com que o conhecimento ou o re-conhecimento, seja precedido de um pré-vestimento daquilo que deve ser reconhecido. (AULAGNIER, 1979 p. 139)

Foi para o internato e, cinco anos, era como se eu não existisse, só ao pai escrevia, nem se adivinhava nela uma saudade, não falava da casa, do sítio, das plantas, nada do que amava, apenas curtas coisas dos estudos. Desde aquela hora não houve enganos: ela me odiou constante (CELINA, 1994, p. 77).

A personagem protagonista, nos momentos precoces da sua vida psíquica, no qual seu olhar é descoberto, foi sempre colocada na sua relação com a mãe, numa posição inversa a do pai – a mãe presente e não-presente, cheia de tarefas a cumprir e desanimada na sua existência, em decorrência de sua atribulada situação como mulher. O pai ausente, mas presente nas saudades – era fonte de afeto e proteção. Irene estava convicta da proteção paterna e contava os dias e as horas para seu encontro com o pai, o que despertava um sentimento negativo em sua mãe, “... se papai tivesse voltado do banho, ela não me agarraria... moleirão, que acoitava minhas danações, me botava a perder...” (CELINA, 1963, p.103).

4.10. IRENE/*PATER*/*MATER*

O Complexo de Édipo quando não resolvido na infância continua pressionando a psique do adulto. Irene correu para o super-pai, o padre, o representante do pai supremo. Como destaca Melanie Klein (1970, 136):

As impressões que conserva do pai, os sentimentos que mantém para com ele - admiração, confiança e por aí a fora - podem vir a desempenhar papel preponderante em sua escolha de um parceiro. Neste caso haveria de procurar um amante ou um marido que correspondesse a imagem ou que apresentasse as qualidades paternas.

Ao viver um amor proibido pelo padre Enzo, lá mesmo de Itaiara, Irene não estaria revivendo um antigo amor que embora parecesse ter ficado para trás no tempo, estava ali latente, silencioso, perturbando, incomodando, sem que ela se desse conta disso?

É possível desvendar esse enigma como o amor pelo padre = *pater* = pai. Ao se envolver com o padre, Irene estaria revivendo um amor infantil por seu pai, um pai real, desqualificado narcisicamente por sua mãe, pois, esta sempre quando possível, destruía a imagem paterna para Irene, e a quem Irene poderia recorrer para restaurar essa imagem paterna manchada pelas palavras e acusações maternas?

Ora, o amor que o pai de Irene nutria por ela, o desejo irrefreado que Irene estudasse, mobilizava-a de tal maneira que fazia com que seu pai fosse seu espelho, seu ídolo e seu herói. Aquele que refletia a sua imagem e quando a mãe de Irene desqualificava-lhe o pai, era como se estivesse estilhaçando o espelho e, portanto, a imagem refletida nele. O amor pelo padre/*pater*/pai foi a via possível de restauração dessa imagem paterna, já tão destruída e maculada pelo desejo materno.

Aconteceu. Nós não podemos recuar. Agora sei: tu és o meu destino. Tenho de pedir-te perdão, fui um mísero. Compreendes a vida, o mundo, tudo é de duas, três, mil caras. Nem sei como tenho vivido depois que descobri que te amo. O pior não era o rio da vergonha que tínhamos que atravessar, sozinhos, a incerteza do futuro. Medo era enfrentar tudo isso em vão. (CELINA, 1994, p. 138/139).

Mas a realização de um desejo não traz consigo, necessariamente, a satisfação completa, e esse romance com o padre/*pater*/pai encheu Irene de culpa e vergonha: culpa por ter traído os princípios religiosos nos quais fora educada, a Igreja, a *mater* e, por conseguinte,

a mãe. Culpa ainda por não poder continuar ser o pai provedor em casa, ajudando no pagamento do colégio interno para as irmãs. Vergonha, por ter sucumbido aos seus desejos e ver sua fraqueza exposta em praça pública, em toda a Itaiara, como fica evidenciado no diálogo com bispo:

Assim, monsenhor. Eu muita vez, como lhe disse, chego depois. Ou quando estão no fim. Esmaga-me por demais a atmosfera. Com o passar dos dias, vou conhecendo esta coisa medonha, que sabia de leitura: a culpa. Peso das culpas. Não é metáfora, é real, ainda bem que não persistem longas horas, vem por momentos. Quando noto o acabrunhamento de meu pai e o vejo morder sem freios para não explodir num pranto, cabeça baixa em cima da sopa, feito um cavalo velho cansado, ele que era euforia e coragem. (CELINA, 1994, p. 174).

Irene recusou seguir o destino de toda moça de juízo, arranjar um homem de bem para marido. Qual! Os comuns, os permitidos não bastavam. Namorou dúzias deles. Esta era uma casa respeitada. Pobres sempre fomos. Geraldo está velho antes do tempo à força de trabalhar na Estrada de Ferro, sobe trem, desce trem, madrugando, se esbaforindo. Nada temos a não ser a morada, o sítio, a filha diplomada – diploma de vergonha. Rameira de padre – foi o que uma piolhenta gritou de longe, à nossa passagem para o igarapé (CELINA, 1994, p. 201).

Segundo Melanie Klein (1979, p.98), o sentimento inconsciente de culpa se evidencia “ao percebermos em nós mesmos impulsos de ódio para com uma pessoa que amamos, passamos a sentir-nos preocupados ou culpados. Tendemos bastante a manter em segundo plano esses sentimentos de culpa por serem extremamente penosos”. O relacionamento atabalhoado de Irene com sua mãe deve ter sido a fonte de um profundo sentimento de culpa. Assim, desse sentimento de culpa e das perturbações sofridas pela personagem ao longo desse processo, resultam as evidentes crises de identidade, bem como problemas de outra natureza que responderam para a protagonista como forças da vida.

III. PONTO DE CHEGADA

O ponto de chegada quase sempre é enfeitado com as bandeirolas da alegria e as faixas do entusiasmo. Ali, poucos lembram das dificuldades do percurso, porque o júbilo de chegar supera qualquer lembrança negativa remanescente do trajeto. Ao longo do caminho pela trilogia, visitei diferentes locais, gentes, costumes, vivências e tradições. As três histórias aqui analisadas estão circunscritas aos espaços doméstico – colégio interno – doméstico, tradicionalmente espaços reservados às mulheres. Na história de Irene, percebi que problemas básicos do ser humano como a aceitação do outro, do reconhecimento das diferenças e a garantia da pluralidade ainda entravam o relacionamento fraternal entre as pessoas. Em meu percurso, as personagens e as paisagens se entrelaçaram no caminho da escrita, permitindo adentrarem de forma contundente o mundo criado por Lindanor.

Acompanhei cada passo da protagonista, no seu caminho pelas obras que traçam a rota de sua existência. O termo “cartografia”, utilizado no título deste trabalho, remete à ideia de mapeamento. Irene sai de Itaiara não para fazer uma viagem de turismo ou mero lazer. Ela o faz com um objetivo bem claro e firmemente delimitado. Vem para Belém estudar, em busca do conhecimento, adquirir ferramentas para poder enfrentar as vicissitudes e demandas da vida. Destaquei a história de moças em uma escola religiosa e o padrão de comportamento ditado por diferentes classes sociais. Dessa maneira, minha abordagem constatou que o tipo de colégio relatado no segundo romance, acolhia alunas de várias classes sociais, mas preponderava, como sempre, o poder da classe dominante.

Abordei vários aspectos da vida de Irene, principalmente seu relacionamento com as outras personagens, detalhe que iluminou traços decisivos de sua personalidade, o que subsidiou o entendimento do mais complexo dos relacionamentos, que é aquele que Irene mantém consigo mesma. Quem é afinal Irene? Todas as coisas boas ou ruins por que passou desde sua primeira infância: tudo que recebeu do mundo externo e tudo que sentiu proveniente de sua interioridade. As experiências felizes e infelizes, interesses, ideias, valores, conflitos, identificações, motivações e afetos. Tudo isso faz parte de si mesma e contribui para edificar sua personalidade. Irene é fruto de todas essas circunstâncias e variáveis.

A viagem não foi de longo curso, na verdade de pouca extensão, mas de considerável profundidade. A Irene que volta para Itaiara traz na bagagem um cabedal de experiências, que lhe permitirão desincumbir-se plenamente da tarefa de existir. A atividade humana traz como consequência a transformação tanto da pessoa como da sociedade. Vivendo se aprende a viver, quem vive sabe. Embora o trabalho de homens e mulheres, no sentido de melhorar o

seu mundo, esteja vinculado às condições materiais de sua época e de seu lugar, é também afetado pela capacidade humana de aprender com o passado, imaginar e planejar o futuro.

Ao sentir-se pressionada pela família e pela sociedade itaiarense, que rejeita o seu comportamento de quebrar convenções e tabus, Irene se impõe uma autopunição. Apesar de todo o acervo de conhecimentos adquirido durante sua permanência em Belém, ao retornar a Itaiara, torna-se uma pessoa tímida, solitária, depressiva, de poucos amigos. Tudo isso fruto da frustração pelo tipo de vida que levava, muito aquém de seu exuberante preparo intelectual, acrescido do provincianismo, maledicência e falta de perspectivas profissionais da pequena cidade interiorana.

Nos romances, a linguagem se constitui no próprio meio através do qual a reflexão e a elaboração da experiência ocorrem. É um processo extremamente pessoal, e, ao mesmo tempo, um processo profundamente social. A relação entre indivíduo e a sociedade se estabelece como um processo dialético que, tal como um rio e seus afluentes, combinam e separam os diferentes elementos da vida humana. Irene chegou a Belém uma pré-adolescente e voltou para sua terra uma mulher. Ao propor-me fazer um rastreamento desse percurso existencial da personagem, mobilizei tanto suas dimensões psicológicas como sociais, uma vez que a história particular de cada um se entretetece numa história mais envolvente de sua coletividade, razão pela qual também passei em revista a atuação das outras personagens, que foram marcantes para a compreensão das circunstâncias vivenciais de Irene.

Neste “passeio peripatético” pelas obras de Lindanor, não me ative à intenção da artista. Tentei, na medida do possível, situar o espaço de análise no estrito âmbito do texto literário. No próprio enunciado, busquei captar as motivações inconscientes da personagem. Como os textos podem ser analisados a partir de diversas abordagens, usei um método interpretativo aplicado ao texto. Por ter utilizado pressupostos teóricos da teoria do inconsciente, poderia parecer que recairia na patografia, método analítico, segundo o qual cada trabalho artístico é visto como um desdobramento da biografia interna e externa do seu criador e o foco da atenção crítica se volta para o psiquismo do artista. Entretanto, na abordagem psicanalítica do literário por mim utilizada, rejeitei desse método sua ênfase na patologia do autor. A análise cingiu-se à personagem, centrada na observação, no impacto emocional resultante de suas contingências existenciais mostradas na escritura. Como toda tentativa traz consigo promessas e riscos é possível que, por força do inconsciente e de algumas determinações do aparato teórico utilizado, eu tenha escorregado para outra posição que não a conscientemente pretendida, uma vez que o leitor não está imune aos impactos

causados pela obra. Na recepção, o leitor responde emocionalmente ao texto e pode chegar a alguns sentidos deslizantes.

Evitei, dessa forma, uma discussão fossilizada, de modelos essenciais de identidade. O importante nesta caminhada, a meu ver, foi mostrar como, não só Irene, mas todas as outras personagens da tríade de Lindanor seguiram seus passos, seus caminhos, dentro de uma perspectiva de identidades movidas por conturbadas situações: econômicas, sociais e culturais. Em meu estudo, percebi que a possibilidade de refletir sobre essas identidades serviu para mostrar que confrontos relativos à classe social não compensam de forma equilibrada qualquer ser humano, só servem para estabelecer distâncias. Ainda na abordagem das questões sobre identidades, senti uma imperiosa necessidade de aprofundar a investigação, o que me levou a recorrer à mitologia, com a intenção de chegar aos arquétipos da identidade feminina da personagem.

Pensar a literatura de Lindanor Celina é encontrar a evocação de palavras expressas, palavras interrompidas ou ainda palavras não ditas, uma vez que a linguagem brota como o maior veículo dentro das três obras estudadas. Um aglomerado de palavras que traz a fala da solidão, das imagens, das reflexões. Ao abordar sutilmente a questão do preconceito, da discriminação e da luta de classes, a escritora traz para discussão assuntos que, em certos círculos sociais, ainda hoje, se constituem verdadeiros tabus. Nas cenas de discriminação de classe social, a estrutura própria da sociedade é que explica os fenômenos que se produzem em seu interior.

Também observei, no que concerne à intertextualidade, que as três obras apresentam similitudes entre elas e com o romance *Chove nos Campos de Cachoeira* de Dalcídio Jurandir. Com a obra do escritor não vi recorrências quanto ao tema, mas no que dizem respeito a uma atmosfera de inadaptação de seus protagonistas, indivíduos marcados pelo estigma da diferença, dando uma condição de sentido no discurso.

A leitura realizada na trilogia foi apenas uma das possíveis que, como toda leitura, está sujeita aos vieses ideológicos, valorativos e perceptivos do leitor. De qualquer forma, ela revelou uma riqueza e complexidades ficcionais que me encantaram. O texto produzido foi tal qual uma paródia que, no seu sentido etimológico, significa “canto paralelo”. A paródia, neste sentido, é um texto-segundo que se constrói sobre um texto-primeiro que lhe serve de suporte, que dialoga e discute: um intertexto.

REFERÊNCIAS

- AULAGNIER, Piera. **A violência da interpretação**. Tradução de Maria Clara Pellegrino. Rio de Janeiro: Editora Imago, 1979.
- BAKHTIN, Mikhail. **La Poétique de Dostoïevski**. Paris, Seuil, 1970.
- BARROS, Diana Luz P. e FIORIN, José Luiz (orgs.). **Dialogismo, Polifonia e Intertextualidade**. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo: Edusp, 2003.
- BENJAMIN, Walter. In: Os pensadores. **Textos de Walter Benjamin**. São Paulo: Abril Cultural, 1980,
- BENJAMIN, Walter – Jeanne Marie Gagnebin (org). **Os cacos da História**. São Paulo: Brasiliense, 1982.
- BENJAMIN, Walter. **O narrador**: considerações sobre a obra de Nicolai Lescov, In: Magia e técnica, arte e política: ensaio sobre literatura e história da cultura. [Trad. Sérgio Paulo Rouanet]. São Paulo: Brasiliense, 1994.
- BOSI, Ecléa. **Memória e Sociedade – Lembranças de velhos**. 14ª edição. São Paulo: T. Queiroz: editora da Universidade de São Paulo, 2007.
- BRANDÃO. Ruth Silviano. **Mulher ao Pé da Letra – a personagem feminina na literatura**. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2006.
- BOLEN, Shenoda Jean. **As deusas e a mulher**. Revista Ano Zero n° 32, 1993, p. 56.
- BRAIT, Beth. **A personagem**. São Paulo: Editora Ática, 2004.
- BRANCO, Lúcia Castelo. **A traição de Penélope**. São Paulo: Annablume Editora, 1994.
- BRANDÃO, Izabel. **A imaginação do feminino – segundo D.H. Lawrence**. Maceió: Editora Edufal, 1999.
- BRANDÃO. Ruth Silviano. **Mulher ao Pé da Letra – a personagem feminina na literatura**. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2006.
- BRAUN & BOCC. **A mente infantil**. Revista Mente e Cérebro, 2005, p. 75.
- BRUSS, Elizabeth W. L' autobiographie considerée comme acte littéraire. In: Poétique. Paris, 1997.
- CABRAL, Luiz Alberto. **O sexto hino homérico**. São Paulo: Revista Cult n° 107, 2006
- CANDIDO, Antonio. **Literatura e Sociedade**. SP: Companhia Editora Nacional, 1967.
- CANDIDO, Antonio. **Literatura e Sociedade**. São Paulo: Nacional, 1975.
- CÂNDIDO, Antônio et alii. **A personagem de Ficção**. São Paulo: Editora Perspectiva, 1981.
- CARVALHO, Bernardo. **Nove noites**. São Paulo: Companhia das Letras, 2002.
- CELINA, Lindanor. **Menina Que Vem de Itaiara**. Rio de Janeiro: Conquista, 1963.

- CELINA, Lindanor. **Estradas do Tempo-foi**. Rio de Janeiro: JCM, 1971.
- CELINA, Lindanor. **Eram seis assinalados**. Belém: CEJUP, 1994.
- CELINA, Lindanor. **Breve e sempre**. Rio de Janeiro: Companhia Editora Americana, 1973.
- CELINA, Lindanor. **Pranto por Dalcídio Jurandir**. Belém: Gráfica Falangola Editora LTDA, 1983.
- CINTRA e outros. **Revista de Cultura : Sincretismo Religioso**. Petrópolis-RJ: Vozes, 1971.
- CHEVALIER, J. , GHEERBRANT, A. **Dicionário de símbolos**. Rio de Janeiro, 2001, p.548.
- COSTA, Albertina de Pliveira & BRUSCHINI, Cristina (orgs). **Rebeldia e submissão – estudos sobre condição feminina**. São Paulo: Editora Revista dos Tribunais – Fundação Carlos Chagas, 1989.
- CULLER, Jonathan. **Teoria Literária – uma introdução**. São Paulo: Beca Produções Culturais, Ltda, 1999.
- CUNHA, Helena Parente (org.). **Desafiando o cânone (2)**. Rio de Janeiro: Editora UFRJ, 2001.
- DELEUZE, Gilles. **Proust e os signos**. Rio de Janeiro: Forense-Universitária, 1987.
- DUARTE, Eduardo de Assis In BRANDÃO, Izabel & MUZART, Zahidê L. **Refazendo nós**. Belo Horizonte: Editora Mulheres, 2003.
- EISLER, Riane. **O cálice e a espada (art.)**. Revista Ano Zero,
- FIORIN, José Luiz & SAVIOLI, Francisco Platão. **Do texto – Intertextualidade e Leitura**. 3a edição. São Paulo: Editora Ática S.A, 1994.
- FOUCAULT, Michel. **O que é um autor?** 3ª edição. Lisboa: Passagens, 1992.
- FREUD, S. 1924, **Pais e infância**. ESB, vol. XIX
- FREUD, Sigmund. **Obras Psicológicas: antologias organizada por Peter Gay**. Rio de Janeiro: Imago Editora, 1992.
- GAGNEBIN, Jeanne Marie. **Walter Benjamin – Memória História e Narrativa** (Revista *Mente e Cérebro- filosofia*), São Paulo: Duetto, 2007.
- GOTLIB, Nádía Battella. **Clarice: uma vida que se conta**. São Paulo: Ática, 1995.
- GOTLIB, Nádía Battella In BRANDÃO, Izabel & MUZART, Zahidê L. **Refazendo nós**. Belo Horizonte: Editora Mulheres, 2003.
- HALL, Stuart. **A identidade cultural na pós-modernidade**. [Trad. Tomaz Tadeu da Silva e Guacira Lopes Louro]. Rio de Janeiro: DP&A, 1999.
- HORUS, Vital Brasil. **Dois Ensaios entre Psicanálise e Literatura**. Rio de Janeiro: Editora Imago, 1992.
- JURANDIR, Dalcídio. **Chove nos Campos de Cachoerira**. Belém: UNAMA, 1998.

- KRISTEVA, Julia. **Le Mot, le dialogue, le roman**. In: Semiotike. Recherche pour une sémanalyse. Paris: Seuil, 1969.
- KRISTEVA, Julia. **Une Poétique Ruinée**. In: Bakhtin, 1970.
- KLEIN, Sílvia & MONTENEGRO, CRISTINA. **O Retorno da deusa-mãe**. Revista Ano Zero nº 32, 1993.
- KLEIN, Melanie; RIVIERE, E Joan. **Amor, Ódio e Reparação**. Rio de Janeiro: Imago Editora, 1978.
- LACLAU, Ernesto. **Identity and hegemony: the role of universality in the constitution of political logics**. In BUTLER, Judith et alii. Contingency, hegemony, universality; contemporary dialogues on the left. London, Verso, 2000.
- LEJEUNE, Philippe. **Le pacte autobiographique**. Paris: Seuil, 1975.
- LISPECTOR, Clarice. **Uma aprendizagem ou o livro dos prazeres**. 11 ed. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1982.
- LISPECTOR, Clarice. In: MIRISOLA, Marcelo. **Joana a contragosto**. Rio de Janeiro: Record, 2005.
- LIMA, Luís Costa. Júbilos e misérias do pequeno eu. In ___. **Sociedade e discurso ficcional**. Rio de Janeiro: Guanabara, 1986.
- LOPES, Edward. **A palavra e os dias**. Campinas: Editora UNESP, 1993.
- MAAS, Patrícia Wilma. **O cânone mínimo: o Bildungsroman na história da literatura**. São Paulo: Editora Unesp, 2000.
- MILES, Rosalind. **A História do Mundo pela Mulher**. São Paulo: Editora Casa Maria, 1992.
- MIRANDA, Wander Melo. **Corpos escritos**. Graciliano Ramos e Silviano Santiago. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo; Belo Horizonte: Editora UFMG, 1992.
- PAULINO, Graça e WALTY, Ivete. **Teoria da Literatura e Intertextualidade**. Belo Horizonte: UFMG/ FALE/ Departamento de Semiótica e Teoria da Literatura, 1992.
- PERRONI, Moyses. **Desenvolvimento do Discurso**. IEL, Unicamp [tese de doutorado], 1983.
- PIGLIA, Ricardo. **Formas breves**. [Trad. José Carlos M. de Macedo]. São Paulo: Companhia das Letras, 2004.
- PINTO, Cristina Ferreira. **O Bildungsroman feminino: quatro exemplos brasileiros**. São Paulo: Perspectiva, 1990.
- RICOEUR, Paul. **Da interpretação: ensaio sobre Freud**. Rio de Janeiro: Imago, 1977.
- REVISTA PSICANÁLISE, **Os mitos**. edição de 9/1/2005.

- SANTOS, Francisco Venceslau dos & MONTEIRO, Maria Conceição (orgs). **Sobre mulheres e suas representações**. Rio de Janeiro: Editora Caetés, 2005.
- SCHPAN, Raisia Mônica (org.). **Gênero sem Fronteiras**. Florianópolis: Editora Mulheres, 1997.
- SEVCENCO, Nicolau (org). **História das mulheres no Brasil**. V.3, São Paulo: Companhia das Letras, 1998.
- SHAKED, Gerson. **Sombras de Identidade**. São Paulo: Associação Universitária de Cultura Paulista, 1988.
- SOUSA, Eneida Maria de. **Tempo de Pós-crítica – ensaios**. São Paulo: Veredas e Cenários, 1994.
- TANIS, B. **Memória e temporalidade sobre o infantil em psicanálise**. São Paulo: Casa do Psicólogo, 1995.
- TUPIASSÚ, Amarílis; PEREIRA, J. Carlos; BEDRAN, Madeleine. **Lindanor, A Menina Que Veio de Itaiara**. Belém: SECULT/PA, 2004.
- XAVIER, Elódia. **Tudo no feminino – a mulher e a narrativa brasileira contemporânea**. Rio de Janeiro: Livraria Francisco Alves Editora, 1991.
- XAVIER, Elódia. **O declínio do patriarcado: a família no imaginário feminino**. Rio de Janeiro: Editora Rosa dos Tempos, 1998.

ANEXO

ANEXO I

CRONOLOGIA DA OBRA DE LINDANOR CELINA

Cronologia baseada no livro *Lindonor, a menina que veio de Itaiara*, de Amarílis Tupiassú et alii.

A escritora Lindanor Celina, quando escreveu o primeiro romance **Menina Que Vem de Itaiara**, nos anos 60, já era conhecida por suas crônicas. Desde 1954 teve a sua inclinação voltada para as letras. Os trabalhos da escritora sempre foram bem aceitos em alguns países da Europa como França, Grécia, Itália e Portugal. Na França, país onde a escritora fixou residência por muitos anos até sua morte, seus livros foram adotados como leitura permanente, principalmente na Universidade de Lille.

1956 - escreveu o livro de poemas *SÍMBOLO*, que foi premiado pela Academia Paraense de letras com menção honrosa.

1960 - escreveu um livro de crônicas literárias intitulado *CONTACANTO*, que recebeu o primeiro prêmio da Academia Paraense de Letras.

1960 - escreveu um livro de crônicas literárias intitulado *CONTACANTO*, que recebeu o primeiro prêmio da Academia Paraense de Letras.

1953 - *MENINA QUE VEM DE ITAIARA* foi publicado pela editora Conquista, no Rio de Janeiro. O livro foi selecionado como o “Livro do Semestre” pelo Suplemento Literário do jornal “O Estado de São Paulo”, nesse mesmo ano. Livro texto na Universidade de Nancy, na França, e na Universidade Federal do Pará. Esse primeiro livro foi reeditado trinta e dois anos depois - 1995 - pela Editora CEJUP, em Belém do Pará, e foi selecionado como leitura nos vestibulares de três universidades do Pará nesse ano.

1964 - a escritora também escreveu peças de teatro como *A HISTÓRIA DE RUTE*. Uma pastoral bíblica, encenada no Teatro Israelita do Pará e traduzida para o hebreu sob os auspícios do Doutor Alexandre Dothan, Embaixador de Israel no Brasil, em 1964. Outro importante trabalho desse gênero foi a peça *Nicota Martins*, uma tragi-comédia encenada pela Televisão Marajoara no mesmo ano, em Belém do Pará.

1971 - o segundo romance da escritora *ESTRADAS DO TEMPO-FOI*, consta de 216 páginas foi publicado nesse ano, pela Editora JCM, no Rio de Janeiro. Esse livro recebeu o prêmio Samuel Wallace MacDowell, do Governo do Estado do Pará e academia Paraense de Letras; Prêmio Especial Nacional Walmap. Foi também livro-texto da Universidade de Nancy, da Universidade de Paris e da Universidade Federal do Pará. *ESTRADAS DO TEMPO-FOI* foi também gravado em fita cassete, para a utilização de pessoas portadoras de deficiência visual, pela Biblioteca Sonora da Boa Leitura, Rio de Janeiro, no ano de 1985. Utilizado como livro texto falado, pelos estudantes de nível superior do Instituto Nacional dos Cegos. Esse romance foi reeditado em Portugal, no ano de 1985 pela Editora Meribérica, em Lisboa com lançamento e noite de autógrafos em 18 de dezembro desse ano.

1973 - a escritora lança o romance *BREVE SEMPRE*, livro com 67 páginas, que ganhou a Primeira Menção Honrosa do Prêmio Nacional Walmap, pela Editora Companhia Editora Americana, no Rio de Janeiro. Ainda em 1973 ganhou publicação pela Universidade Federal do Pará a SEPARATA da tese de doutorado do 3º ciclo da escritora: *Quelques aspects du conte chez Mário de Andrade*, com 35 páginas.

1975 - Lindanor Celina ganhou o segundo Prêmio Nacional Walmap, em 1975, no Rio de Janeiro, com o romance *Para além dos anjos*.

1983 - escreveu uma elegia intitulada *PRANTO POR DALCÍDIO JURANDIR*, com 185 páginas, publicada pela Editora Falângola, em Belém, sob os auspícios da Secretária de Cultura do estado do Pará. O lançamento e noite de autógrafos aconteceram em Belém, em abril desse ano, e no Rio de Janeiro e São Paulo, em agosto de 1983. Livro-texto da Universidade Federal do Pará.

1986 - escreve *AFONSO CONTÍNUO - Santo de altar*. Romance com 213 páginas, editado pela Editora Nova Fronteira, no Rio de Janeiro. O lançamento e noite de autógrafos aconteceram em Belém, Rio de Janeiro e São Paulo, em julho e agosto de 1986 e na Feira de Frankfurt, em outubro desse mesmo ano.

1988 - Lindanor reuniu em um livro coletâneas de crônicas literárias, intitulado *O viajante e seus espantos*, com 168 páginas, publicado no mesmo ano pela Editora Cultural CEJUP, em Belém. Lançamento na Academia Paraense de Letras em Belém, no mês de setembro de

1988, O livro foi adotado pelo curso de mestrado por Jacques Vigneron, Literatura Comparada, na Universidade de São Paulo.

1989 - foi publicada na Revista da Comunidade Marista da Cidade Universitária de Paris, crônicas que fazem parte do livro *DOIS ANJOS CONVERSANDO* – traduzida para o francês: “*conversation entre deux anges*”; para o italiano: “*Colloquio tra due angeli*”, e publicado em *Paese*, revista mensal italiana da França, n. 38, outubro de 1990.

1992 - a Ed. CEJUP lançou uma coletânea de crônicas – *O DIÁRIO DA ILHA*, com 240 páginas. O lançamento com noite de autógrafos aconteceu em 12 de agosto do mesmo ano, na Academia Paraense de Letras, em Belém. Na ocasião do lançamento, a escritora concedeu diversas entrevistas aos principais jornais do estado Pará: *A Província do Pará*, *O Liberal*, *Diário do Pará*, *Diário de Jundiaí* – São Paulo. No estande da Ed. Nova Fronteira, a escritora concedeu entrevistas por “Afonso Contínuo, Santo do Altar”, na Bienal do livro de São Paulo, em 29 de agosto de 1992. “Diário da Ilha” foi selecionado pela Ed. CEJUP, para a Feira Internacional de do Livro de Frankfurt, em setembro do mesmo ano.

1994 - a escritora lança pela Editora Cejup, o terceiro romance que compõe a trilogia com a mesma personagem protagonista: *ERAM SEIS ASSINALADOS*, com 248 páginas. A autora esteve presente no estande da CEJUP na Bienal Internacional do livro de São Paulo. O livro foi lançado também em Bragança, no Pará, em 30 de setembro desse ano. Lindanor Celina também participou de conferências, debates e tarde de autógrafos na Feira do Livro, em Belém, em 5 de outubro de 1994. Ela também concedeu diversas entrevistas em Belém, Bragança, São Paulo e Jundiaí. No ano em que foi editado, o livro foi também apresentado na Feira Internacional de Frankfurt, outubro e foi também indicado como livro-texto universitário.

2003 - o livro *CRÔNICAS INTEMPORAIS* foi lançado pela Ed. CEJUP, na Feira Panamazônica do Livro. Publicação *post-mortem*.

2003 - o romance *PARA ALÉM DOS ANJOS* – Aquele moço de Caen, escrito em 1973 foi lançado e premiado em setembro – *post-mortem*, pela Editora CEJUP, na Feira Panamazônica do Livro.

