



UNIVERSIDADE FEDERAL DO PARÁ  
INSTITUTO DE LETRAS E COMUNICAÇÃO  
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM LETRAS  
MESTRADO EM LETRAS – ESTUDOS LITERÁRIOS

GLEICE DO SOCORRO BITTENCOURT DOS REIS

**O CAVALO DESEMBESTADO DO PENSAMENTO:  
FLUXO DE CONSCIÊNCIA COMO CONDUTOR DA NARRATIVA EM  
*AFONSO CONTÍNUO, SANTO DE ALTAR*, DE LINDANOR CELINA**

BELÉM  
2020

GLEICE DO SOCORRO BITTENCOURT DOS REIS

**O CAVALO DESEMBESTADO DO PENSAMENTO:  
FLUXO DE CONSCIÊNCIA COMO CONDUTOR DA NARRATIVA EM  
*AFONSO CONTÍNUO, SANTO DE ALTAR*, DE LINDANOR CELINA**

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Letras da UFPA como requisito para obtenção do grau de mestra em Letras.

Área de concentração: Estudos Literários.

Orientador: Prof. Dr. Luís Heleno Montoril Del Castillo.

BELÉM  
2020

**Dados Internacionais de Catalogação na Publicação (CIP) de acordo com ISBD  
Sistema de Bibliotecas da Universidade Federal do Pará  
Gerada automaticamente pelo módulo Ficat, mediante os dados fornecidos pelo(a)  
autor(a)**

---

R375c REIS, GLEICE DO SOCORRO BITTENCOURT  
O CAVALO DESEMBESTADO DO PENSAMENTO :  
FLUXO DE CONSCIÊNCIA COMO CONDUTOR DA  
NARRATIVA EM AFONSO CONTÍNUO, SANTO DE ALTAR,  
DE LINDANOR CELINA / GLEICE DO SOCORRO  
BITTENCOURT REIS. — 2020.  
80 f. : il. color.

Orientador(a): Prof. Dr. Luís Heleno Montoril Del Castelo  
Dissertação (Mestrado) - Programa de Pós-Graduação em  
Letras, Instituto de Letras e Comunicação, Universidade  
Federal do Pará, Belém, 2020.

1. Fluxo de Consciência. 2. Lindanor Celina. 3.  
Afonso contínuo, Santo de Altar. I. Título.

CDD 869.9098115

---

## FOLHA DE APROVAÇÃO

Nome: Gleice do Socorro Bittencourt dos Reis

Título: O cavalo desembestado do pensamento: Fluxo de consciência como condutor da narrativa em *Afonso contínuo*, *Santo de Altar*, de Lindanor Celina.

Dissertação apresentada ao Curso de Mestrado em Letras do Programa de Pós-Graduação em Letras da UFPA como requisito para obtenção do grau de mestre em Estudos Literários, sob a orientação do Prof. Luís Heleno Montoril del Castillo.

Aprovado em:

### Banca Examinadora

Orientador Professor Dr:

Instituição:

Assinatura:

Professor (a):

Instituição:

Assinatura:

Professor (a):

Instituição:

Assinatura:

Dedico esta dissertação ao meu pai, Felix Ribeiro dos Reis (*in memoriam*), o que primeiro me mostrou o mundo encantado da Literatura, e à minha colega de mestrado Lueny França (*in memoriam*), com quem compartilhei estudos, conhecimento e bons momentos durante as disciplinas do mestrado.

## AGRADECIMENTOS

A Deus por estar presente em minha vida todos os dias e me guiar dentro e fora desta dissertação.

À minha família, especialmente à minha mãe, Graça, por estar ao meu lado todos os dias, apoiando-me incondicionalmente, sem ela a conclusão de mais esta etapa não seria possível. E ao meu irmão, Deivy, por seu apoio e afeto.

Ao meu professor orientador Dr. Luís Heleno Montoril Del Castillo, por acreditar no meu trabalho e me incentivar a buscar pelo conhecimento e pelo aprendizado, mais e mais, a cada dia, e por conduzir a orientação da melhor maneira possível, com compromisso e responsabilidade.

À secretaria do Programa de Pós Graduação em Letras, principalmente ao Thalisson e à Joana, pelo apoio.

A todos os professores do PPGL pelo compartilhamento de conhecimento e pela valiosa contribuição para minha formação acadêmica e pessoal, em especial aos professores Juliana Queiroz, Tânia Sarmento Pantoja e Carlos Henrique Lopes de Almeida.

Aos professores Maria do Socorro Simões e José Guilherme Castro por suas valiosas contribuições à minha dissertação por ocasião do meu exame de qualificação.

Aos meus colegas do mestrado pela convivência cheia de aprendizado e afeto, em especial àqueles que se tornaram meus amigos nesta jornada e muito contribuíram para que o caminho fosse mais leve e que estiveram comigo em momentos importantes, como nas apresentações de trabalhos em congressos, em especial à Rebecca Falcão e Pamela Raiol.

À minha amiga de tantos anos, Inara Carvalho, companheira acadêmica desde a graduação, pela parceria em alguns artigos e pela amizade e apoio emocional.

À minha amiga Socorro Pastana por sua amizade, apoio e incentivo, bem como pela doação de livros de teoria literária que auxiliaram minha pesquisa.

Ao grupo de leitura LiterAmor, que foi meu apoio e válvula de escape durante o percurso do mestrado e onde eu pude expor todo o amor e orgulho que sinto pelos autores da minha terra tão querida, em especial Lindanor Celina.

Aos professores queridos de minha graduação em Letras, Paulo Maués, Sheila Maués e Élen Lisboa, que tive o prazer de reencontrar durante esta caminhada do mestrado, pelo apoio, incentivo e inspiração.

*... o mais importante é o jeito como se conta uma história e não a história em si.*  
*(Robbe-Grillet)*



## RESUMO

A presente dissertação analisa o romance *Afonso Contínuo, Santo de Altar* (1986), de Lindanor Celina, o qual é uma fonte inesgotável de temas interessantes e importantes, tanto do ponto de vista literário quanto do social, por abordar questões polêmicas que provocam debates férteis e necessários. A relevância de um estudo como este está na valorização de nossos autores amazônicos que, mesmo falando sobre sua terra, desenvolveram, em suas obras, assuntos extremamente universais. O objetivo geral deste trabalho é analisar a construção da narrativa do romance sob a perspectiva do fluxo de consciência, buscando compreender as significações que podem ser extraídas nesse processo. Os objetivos específicos são: identificar quais técnicas são utilizadas para a composição do fluxo de consciência; delimitar o foco narrativo utilizado no romance e elencar e analisar as temáticas debatidas. Esta pesquisa abordará o “fluxo de consciência”, absorvido pela literatura dos estudos da psicologia para definir escritos que possuem, como maior característica, a construção da narrativa através de aspectos psicológicos das personagens. Para a compreensão da construção dessa técnica, são necessárias, também, a identificação e a análise do ponto de vista ou foco narrativo, pois o estudo da focalização também permite que seja possível delimitar determinados entendimentos sobre a vida e o mundo.

**Palavras-chave:** Foco narrativo. Fluxo de Consciência. Lindanor Celina. *Afonso Contínuo, Santo de Altar*.

## ABSTRACT

This dissertation analyzes the novel "Afonso Contínuo, Santo de Altar" (1986), by Lindanor Celina, which is an inexhaustible source of interesting and important topics from a literary and social point of view, as it addresses controversial issues that provoke fertile and necessary debates. The relevance of a study like this is in the appreciation of our Amazonian authors who, even when [just] talking about their homeland, developed extremely universal subjects in their works. The general objective of this work is to analyze the construction of the novel's narrative from the flow of consciousness' perspective, aiming to understand the meanings that can be extracted in this process. The specific objectives are: to identify which techniques are used for the composition of the flow of consciousness; delimit the narrative focus used in the novel; and list and analyze the topics discussed. This research will address the "flow of consciousness", concept absorbed from Psychological studies, to define writings that have, as a major characteristic, the construction of the narrative through the psychological aspects of the characters. To understand the building of this technique, it is also necessary to identify and analyze the point of view or the narrative focus, since the study of focusing also allows the possibility of to delimit certain understandings about life and the world around.

**Keywords:** Narrative Focus. Stream of Consciousness. Lindanor Celina. *Afonso Contínuo, Santo de Altar*.

## LISTA DE ILUSTRAÇÕES

Imagem 1 – Capa da terceira edição do primeiro romance publicado.....	13
Imagem 2 – Capa do segundo romance publicado de Lindanor Celina.....	16
Imagem 3 – Capa do livro <i>Para além dos anjos</i> .....	17
Imagem 4 – Capa do quarto romance publicado.....	18
Imagem 5 – Capa de um de seus livros de crônicas.....	19
Imagem 6 – Capa do segundo livro de crônicas.....	20
Imagem 7 – Capa do terceiro romance da trilogia de Irene.....	20
Imagem 8 – Capa do livro de crônicas publicado <i>post mortem</i> .....	21

## SUMÁRIO

1. INTRODUÇÃO.....	9
2. LINDA, LINDANOR – TRAJETÓRIA DA MENINA QUE VEIO DE BRAGANÇA.....	12
3. FLUXO DE CONSCIÊNCIA, FOCO NARRATIVO E O ROMANCE – PERCURSOS TEÓRICOS.....	23
3.1. Aspectos Estruturais do Romance e o Fluxo de Consciência.....	37
3.2. Crítica Psicanalítica e Fluxo de Consciência em <i>Afonso Contínuo</i> , <i>Santo de Altar</i> .....	47
3.3. A Memória como Elemento Primordial no Processo de Construção da Narrativa e do Fluxo de Consciência.....	52
4. AS PERSONAGENS DO ROMANCE E O FLUXO DE CONSCIÊNCIA.....	57
5. CONSIDERAÇÕES FINAIS.....	71
REFERÊNCIAS.....	75

## 1. INTRODUÇÃO

O interesse em estudar o romance *Afonso Contínuo, Santo de Altar*, de Lindanor Celina, surgiu ainda na faculdade de Letras, quando me deparei com suas vida e obra em uma disciplina sobre Literatura Amazônica. Sua história pessoal e os temas abordados em suas obras provocaram uma espécie de encantamento em mim, o que me levou a escrever alguns trabalhos, como o publicado em 2016: *O regionalismo universal da obra de Lindanor Celina: Uma análise do romance Afonso Contínuo, Santo de Altar*.

Assim, pretendo debruçar-me ainda mais sobre a obra sob uma perspectiva mais analítica a respeito da construção da personagem principal, o “Seu Afonso”, analisando o fluxo de consciência da personagem proporcionado pelo foco narrativo em primeira pessoa. Nesse sentido, surge a pergunta que norteará esta pesquisa: de que maneira se dá a construção do romance sob a perspectiva do fluxo de consciência e quais significações e temas podem ser extraídos? “Seu Afonso”, através de seus pensamentos, vai revelando ao leitor sua vida, seus sentimentos, ressentimentos, suas mágoas e críticas.

Em prefácio ao romance *Afonso Contínuo, Santo de Altar*, Bruno Palma nos dá pistas a respeito do fluxo de consciência sobre o qual é construída a narrativa de Lindanor Celina:

O estilo de Lindanor Celina, como bem havia notado a crítica (Dalcídio Jurandir, Rolmes Barbosa), se distingue pela fluência e a vivacidade. Seguindo agora, em *Afonso Contínuo, Santo de Altar*, o fluxo da consciência (o cavalo desembestado do pensamento), em que tempo, espaço, situações, se desagregam e recompõem ao sabor de associações que seguem a “lógica” da memória, seu texto flui naturalmente, sem divisão de capítulos, disposto em parágrafos começados por minúsculas, num ritmo rápido, vivo, ofegante mesmo às vezes. (PALMA, 1986, n.p).

Para justificar a relevância da escolha do tema, valemo-nos de uma citação de Rosa Helena Sousa de Oliveira, em sua dissertação de mestrado intitulada *Reflexões sobre a estrutura narrativa em Eram seis assinalados de Lindanor Celina*: “A literatura produzida na Amazônia, por escritores da região, de certo modo, encontra-se em fase de descoberta, diversos autores não foram desvendados pelos olhos da crítica, da forma como eles merecem” (OLIVEIRA, 2009, p. 9).

Lindanor Celina é autora que não foge a esta regra. Apesar de sua extensa produção, não há muitos trabalhos dedicados à análise de seus escritos. Em pesquisa ao repositório da Universidade Federal do Pará, encontramos apenas dois trabalhos diretamente ligados a obras de Lindanor Celina, dentre eles, o já citado *Reflexões sobre a estrutura narrativa em Eram seis assinalados de Lindanor Celina*, do ano de 2009, e *A cartografia de Irene na trilogia de Lindanor Celina* do ano de 2008.

A relevância de um estudo como este está na valorização de nossos autores amazônicos que, mesmo falando sobre sua terra, desenvolveram em suas obras temas extremamente universais, pois, conforme explicita Bruno Palma, em prefácio já citado: “Lindanor Celina foge às armadilhas do regionalismo. Embora o romance se passe em Belém do Pará, e o essencial da ação transcorra no Tribunal de Justiça dessa cidade, isto é apenas uma ‘amostra do mundo’” (PALMA, 1986, n.p).

Nesse sentido, Lindanor Celina equipara-se, em termos de técnicas literárias, a grandes nomes da literatura universal como Virgínia Woolf e James Joyce ao utilizar o fluxo de consciência. Assim, suas obras merecem um olhar atento como forma de valorização de seu trabalho, pois um romance de fluxo de consciência pode se valer das diversas técnicas para este fim, sem se concentrar em apenas uma delas, ou seja, mesclá-las. Logo, esta análise pretende, também, investigar como se dá a construção do fluxo de consciência no romance *Afonso Contínuo, Santo de Altar*, identificando quais técnicas foram utilizadas para sua composição.

O objetivo geral desta dissertação é analisar a construção do romance sob a perspectiva do fluxo de consciência, buscando compreender as significações e temas que podem ser extraídos da narrativa. Sendo assim, neste percurso, faz-se necessário: identificar quais técnicas são utilizadas para a composição do fluxo de consciência no romance; delimitar o foco narrativo; e elencar e analisar as temáticas debatidas no romance. Para se alcançar os objetivos propostos, foi desenvolvida uma pesquisa básica, bibliográfica e explicativa de abordagem qualitativa. Assim, quanto à natureza, esta pesquisa classifica-se como pesquisa básica, pois, como afirmam Freitas e Prodanov (2013, p. 51), a pesquisa básica “objetiva gerar conhecimentos novos úteis para o avanço da ciência sem aplicação prática prevista. Envolve verdades e interesses universais”.

A narrativa de Lindanor Celina aborda temas universais do conhecimento humano sobre os quais a ciência busca investigar mais, como assuntos ligados à psique humana e aos processos de desenvolvimento técnico próprio da Literatura. Do

ponto de vista dos procedimentos técnicos, este trabalho pode ser considerado como pesquisa bibliográfica, já que as fontes utilizadas, nesta pesquisa, são basicamente livros e artigos científicos, pois, segundo estabelecem Freitas e Prodanov (2013, p. 54), a pesquisa bibliográfica é desenvolvida:

[...] quando elaborada a partir de material já publicado, constituído principalmente de: livros, revistas, publicações em periódicos e artigos científicos, jornais, boletins, monografias, dissertações, teses, material cartográfico, internet, com o objetivo de colocar o pesquisador em contato direto com todo material já escrito sobre o assunto da pesquisa.

A abordagem da pesquisa é qualitativa, visto que, como avaliam Marconi e Lakatos (2010), este tipo de pesquisa tem como premissa analisar e interpretar aspectos profundos, fornecendo análises detalhadas sobre as investigações. Nesse sentido, a análise proposta neste trabalho investiga, em profundidade, aspectos relativos ao fluxo de consciência presente na obra, tecido por meio do foco narrativo em primeira pessoa e norteado pelo eterno dilema da consciência humana entre o bem e o mal.

Quanto aos objetivos, esta pesquisa pode ser classificada como explicativa. Como enfatiza Gil (2010 apud FREITAS; PRODANOV, 2013, p. 53), este tipo de pesquisa é a que mais aprofunda o conhecimento da realidade, pois busca identificar os fatores que determinam ou contribuem para a ocorrência dos fenômenos.

Esta dissertação está dividida em três capítulos: no primeiro, faz-se uma apresentação da vida e da obra da escritora Lindanor Celina, autora do romance *Afonso Contínuo, Santo de Altar*; no segundo capítulo, “Fluxo de consciência, foco narrativo e o romance – percursos teóricos”, discute-se acerca do fluxo de consciência como condutor da narrativa no referido romance, subdividindo-se em tópicos, quais sejam: “Aspectos estruturais do romance e o fluxo de consciência”; “Crítica Psicanalítica e Fluxo de Consciência em *Afonso Contínuo, Santo de Altar*”; e “A memória como elemento primordial no processo de construção da narrativa e do fluxo de consciência”. Por fim, no terceiro capítulo, intitulado “As personagens do romance e o fluxo de consciência”, faz-se uma abordagem acerca da construção das personagens do romance.

## 2. CAPÍTULO 1: LINDA, LINDANOR – TRAJETÓRIA DA MENINA QUE VEIO DE BRAGANÇA

*Eu sou aventureira de nascimento [...] eu quero ir pra onde está o frevo [...] eu quero ir lá é pro fogo agora!*  
(Lindamor Celina)



**Fonte:** Biografia de Lindamor Celina<sup>1</sup>

Lindamor Celina Coelho Casha , ou simplesmente Lindamor Celina, como ficou conhecida, nasceu em 21 de outubro de 1917 na cidade de Castanhal, no estado do Pará, porém, como ela mesma costumava dizer, “abriu os olhos para o mundo em Bragança”, onde conheceu as primeiras letras no Externato Santo Afonso. Aos 11 anos, mudou-se para Belém, para estudar no Internato Santo Antônio.

Até aqui já podemos perceber certa semelhança entre as memórias e experiências de Lindamor e de suas personagens, pois Irene, de *Menina que vem de Itaiara*, *Estradas do Tempo-foi* e *Eram seis assinalados*, também se mudou muito cedo para Itaiara e viveu em um colégio interno em Belém, bem como o nome de seu primeiro colégio, Santo Afonso, dá nome à nossa personagem aqui analisada, o Afonso. Este entrelaçar de memórias é notório em suas obras: memórias de Lindamor, memórias das personagens, o tom memorialístico se faz presente em toda sua obra, das crônicas aos romances.

---

<sup>1</sup> TUPIASSU, Amarílis; PEREIRA, João Carlos; BEDRAN, Madeleine (Orgs.) **Lindamor, a menina que veio de Itaiara**. Belém: SECULT, 2004.



Após formar-se no curso normal, Lindanor retorna à Bragança para lecionar como professora primária, porém, pouco tempo depois, é aprovada em um concurso público e vai morar no Estado do Maranhão, onde conhece Durval, com quem se casa e tem três filhos. Tempos depois, retorna transferida à Belém e decide voltar aos estudos. Lindanor Celina formou-se em Letras e Jornalismo pela Universidade Federal do Pará. Em 1954, começa a escrever crônicas para o jornal A Província do Pará, em uma coluna denominada “Minarete”, onde inicia sua carreira de jornalista da qual muito se orgulhava.

No ano de 1956, escreve *Símbolo*, um livro de poemas que lhe valeu uma menção honrosa na Academia Paraense de Letras. Em 1957, participa, então, de um concurso de redação na Aliança Francesa, vence e recebe como prêmio uma viagem a Paris. O mês que passou na França foi suficiente para que seu encantamento fosse tal que a fizesse retornar, alguns anos mais tarde, para fixar residência no país. Já em 1960, escreveu *Contracanto*, seu primeiro livro de crônicas literárias, com o qual ganhou o 1º prêmio da Academia Paraense de Letras.

**Imagem 1** – Capa da terceira edição do primeiro romance publicado



**Fonte:** REIS, Gleice (2019).

O primeiro romance publicado da autora foi *Menina que vem de Itaiara* em 1963. Percebemos algumas críticas e comentários da época à obra, dando-lhe um caráter autobiográfico, porém, apesar do nítido entrelaçamento das memórias de Irene

e Lindanor, como dito anteriormente, a obra se trata de um texto de ficção, um romance, pois há elementos que o diferenciam de um livro de memórias, como é o caso de *Pranto por Dalcídio Jurandir*, por exemplo.

Na leitura de *Menina que vem de Itaiara*, desde as primeiras linhas, percebemos que a constituição do romance é toda feita a partir das lembranças da protagonista, logo, a identidade de Irene, ou seja, aquilo que a constitui, vai se revelando através de suas lembranças, pois ela é o produto das experiências vividas, das pessoas que passaram por ela, dos momentos eternizados em sua memória: “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” (CELINA, 1996, p. 9).

Porém, conforme elucida Walter Benjamin (1992 apud MATEUS, 2014, p. 6), há uma diferença entre vivência e experiência, porque a primeira é apenas uma reação, já que ela se esgota no momento em que a ação ocorre; já a experiência, é aquilo que é vivido, depois pensado e compartilhado, tornando-se, assim, memória. Desse modo, o que se observa em *Menina que vem de Itaiara* é a construção da narrativa a partir das experiências da personagem principal, e este conjunto de experiências vividas por Irene é que formam sua identidade.

A narradora parece ter controle sobre as memórias que afloram, pois escolhe conscientemente os fatos a serem narrados, aqueles que interferem diretamente em seu presente, como na passagem que segue:

A vila Arlindo nem precisava entrar nesta estória não fosse o Externato Santo Afonso, mas, principalmente, o crime da Prata, que aconteceu quando ali morávamos. Desse crime, consequências e personagens são dos maiores motivos desta narrativa. [...] aqueles anos viveram por assim dizer sob o signo dos sofrimentos e mistérios de Célia Martins, que tem de ser, por força, ela e suas estranhas vivências, o centro dos acontecimentos que medeiam entre a rua das Pedras, meus quatro anos, a casa grande e minha ida para o externato. (CELINA, 1963, p. 19).

Assim, percebe-se que as memórias narradas não estão ali aleatoriamente. Todas as experiências relatadas estão ligadas, são parte de um encadeamento de acontecimentos, de fatos e suas consequências, que contribuem para a identidade da menina.

Irene, em *Menina que vem de Itaiara*, descreve a cidade onde viveu, suas ruas, parando para apresentar as pessoas com as quais interagia, seus vizinhos, parentes

etc. As casas onde viveu merecem destaque em suas descrições, pois, apesar de dizer que guarda poucos detalhes da casa da rua das Pedras, foi ali e a partir dali que viveu muitas experiências, as quais sempre relembra e narra, como vemos no trecho abaixo:

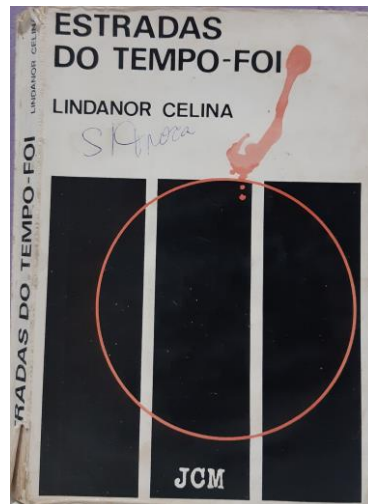
Mas falávamos da casa da rua das Pedras, de onde datam minhas primeiras lembranças. Era de canto, de porta e janela, chão e cimento. Dela guardei poucos detalhes. Sei de um pé de cajarana no quintal, um dia levei umas lambadas porque, às escondidas, me fartei de cajaranas, depois de um bruto purgante de mamona. Lembro alguns vizinhos, os bailes de máscaras e os ensaios dos “Filhos da Candinha”, em casa do Chico Braga, um pouco mais a baixo. Madrinha Lúcia, seu casamento com foguetes; dona Santinha, que me preparou, mais tarde, para a primeira comunhão; os Guedes, e os Coutinho, do casarão de azulejo. (CELINA, 1997, p. 11).

Dessa forma, a casa em *Menina que vem de Itaiara* ultrapassa a dimensão física e espacial, porque significa, sobremaneira, as relações sociais que ali se davam, pois Irene afirma: “Minha vida era aquela casa de porta e janela, as malinezas das filhas da Marcionila, o som do piano dos Coutinho [...]” (CELINA, 1997, p. 13). Compreendemos que mesmo os acontecimentos que apenas presenciava e que gostaria de ter vivido ficam guardados em sua memória: “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” (Idem).

Nesse romance, há o uso de expressões típicas do linguajar paraense, bem como de costumes do povo do Pará. Tais características estão presentes em todas as obras que se passam nesse estado, seja no interior ou na capital; em *Afonso Contínuo*, *Santo de Altar* é bastante presente e marcante esse traço. Mas é importante ressaltar que a regionalidade não é o que chama a atenção nas obras da autora e, sim, o caráter universal dos temas abordados, assim como a profundidade na construção de suas personagens.

Lindonor Celina mostrou ser uma escritora versátil, pois, além dos romances, publicou crônicas, poemas e, em 1964, escreveu duas peças teatrais: *História de Rute*, representada no Teatro Israelita do Pará, e *Nicota Martins*, encenada pela Televisão Marajoara.

**Imagem 2** – Capa do segundo romance publicado de Lindanor Celina



**Fonte:** REIS, Gleice (2019).

Em 1971, Lindanor publica seu segundo romance, *Estradas do tempo-foi*, no qual traz de volta a personagem Irene, agora adolescente, de *Menina que vem de Itaiara*. Sobre o romance, diz Paulo Mendes:

O romance oferece uma emocionante paisagem da adolescência, naquele momento em que as personalidades começam a afirmar-se e os seres humanos vão tomando uma consistência interior, agitados pela vida exuberante do seu corpo, que os perturba e os desperta para todos os encantos e promessas da idade. (MENDES, 1971, n.p).

Em *Estradas do tempo-foi*, novamente, as memórias de Lindanor e Irene se entrelaçam, pois o romance apresenta as experiências de Irene em um internato em Belém. Experiência também vivida por Lindanor Celina, porém, os traços biográficos em comum entre “criador e criatura” são apenas inspirações para a criação de uma ficção baseada no cotidiano, no humano. Como bem descreveu João Carlos Pereira (2004, p. 5): “Em Lindanor Celina, talvez nem tudo esteja lá, mas ela se envolvia de tal maneira com o que escrevia [...] que alguém que tenha tido o mínimo de ligação com a autora [...] dificilmente deixará de notar um traço que se aproxime da ficção”.

O terceiro romance de Lindanor Celina, *Breve Sempre*, foi publicado em 1973 e não é ambientado no Pará, como os dois primeiros romances. Ele se passa em Paris e traz a temática do sofrimento amoroso do Padre Peter de Vries, que se apaixona pela doce estudante Mariângela. Percebemos, no projeto literário de Lindanor Celina, uma forte ligação entre seus livros, seja pelo desenvolvimento de suas personagens,

seja pelos rastros de memórias deixados em seus livros ou pelas temáticas que se repetiam, ou se complementavam.

Em *Breve Sempre*, a personagem principal vive um conflito, porque considera o amor que sente por Ângela “um amor condenado” (CELINA, 1973, p. 18). A moral religiosa faz com que Padre Peter viva atormentado pelo conflito ético entre o dever e o querer. Nesse romance, já começamos a notar um amadurecimento da escrita de Lindanor, no sentido de expor a alma humana dilacerada entre desejo e renúncia, satisfação e frustração, o que perceberemos mais exacerbadamente em *Afonso Contínuo*, *Santo de Altar*, pois a sondagem dos conflitos internos pôde ser melhor retratada, por se tratar de um romance construído a partir da técnica do fluxo de consciência, que permite o aprofundamento na *psique* humana. A temática do “amor condenado” entre um padre e uma moça foi retomado em *Eram seis assinalados*, último romance da trilogia de Irene junto com *Menina que vem de Itaiara* e *Estradas do tempo-foi*.

**Imagem 3** – Capa do livro *Para além dos anjos*



**Fonte:** REIS, Gleice (2019).

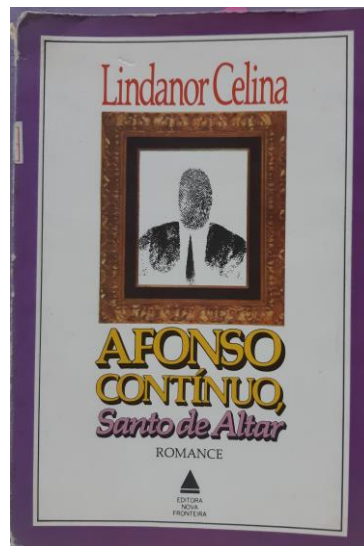
No ano de 1975, Lindanor Celina recebeu um prêmio no Concurso Nacional Walmap com o romance *Para além dos anjos – Aquele moço de Caen*, somente lançado como livro *post mortem* no ano de 2003, na Feira Pan-amazônica do livro em Belém. Assim como *Breve Sempre*, ele não é ambientado no Pará, mas na França. Além disso, o romance se passa em três horas, onde o narrador-personagem, “aquele

moço de Caen”, revela as venturas e desventuras de seu encantamento em relação a uma jovem desconhecida, em que realidade e imaginação se misturam em um belo jogo de palavras, que traduzem sentimentos confusos e contribuem para uma atmosfera de devaneio e sonho.

*Pranto por Dalcídio Jurandir*, publicado em 1983, trata-se de um livro de memórias, no qual Lindanor externa toda sua gratidão e amor ao seu amigo e grande incentivador. É um livro carregado de emoção por se tratar de um pranto, pois foi elaborado logo após a morte de Dalcídio Jurandir:

O entrecortado diálogo, os dois tentando não pensar naquele adeus – que era definitivo, mas nós não sabíamos, sabíamos? Você perguntou inopinado e com certa desenvoltura. “Onde a senhora vai passar o verão, na sua Europa?” – Em Barcelona, respondi. E você: Me mande um postal da Espanha. (CELINA, 1983, p. 7).

**Imagem 4** – Capa do quarto romance publicado



**Fonte:** REIS, Gleice (2019).

Em 1986, Lindanor Celina publicou *Afonso Contínuo, Santo de Altar*, seu quarto romance, ambientado na cidade de Belém, no estado do Pará. A narrativa se desenrola quase toda dentro do Tribunal de Justiça, onde trabalha “Seu Afonso” – o protagonista – como “contínuo”, espécie de “faz tudo”. Assim, ele pode conviver e conhecer todos os demais empregados do lugar, e por alguns possui elevada estima, como, por exemplo, por D. Dulce; já a outros, tece duras críticas, como ao Consciência e à Dona Merênciã. Além de sentimentos individuais, ou seja, uma forte subjetividade

presente no romance, notamos um tom severamente crítico a alguns comportamentos sociais representados, principalmente por Consciência, o “Padre lá de casa” e Merênciã. Através de seus pensamentos, Afonso fala com desaprovação sobre o comportamento de Consciência, o “Homem-Presidente” do Tribunal; fala da hipocrisia e da imoralidade, traços presentes tanto em Consciência quanto no “Padre lá de casa”, o que observamos neste trecho da obra:

Consciência comunga todos os domingos, é o mais canção-de-fogo, parece que fica é pior, dantes eram só os pecados do Purgatório [...] ainda sai espalhando lambança, também acha quem ouça: Ô Afonso, me ensina um remédio pra levantar o pau, arre que estou de pomba roxa!” [...] me diga, um Presidente que chega e diz às suas subordinadas: Arre, meninas, que estou de pomba roxa! (CELINA, 1986, p. 21).

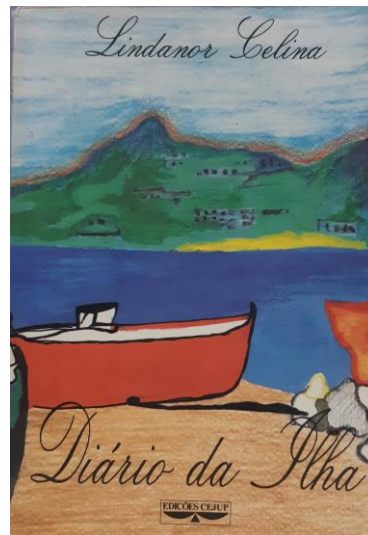
**Imagem 5** – Capa de um de seus livros de crônicas



**Fonte:** REIS, Gleice (2019).

*A viajante e seus espantos*, publicado em 1988, é uma coletânea de crônicas da autora escritas durante muitos anos de carreira como cronista em jornais. Sobre tais crônicas, escreveu Paes Loureiro (1988, p. 9): “Lindanor é a personagem de si mesma: singela, pitoresca, lírica, reflexiva, emocionada, bragantina, universal”. O livro traduz a personalidade de Lindanor, uma viajante do mundo real e do mundo da imaginação, ávida por descobrimentos e experiências.

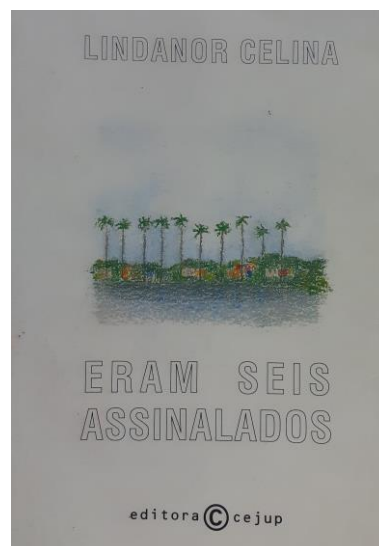
**Imagem 6** – Capa do segundo livro de crônicas



**Fonte:** REIS, Gleice (2019).

A carreira de jornalista permitiu à Lindanor aprimorar suas técnicas como cronista e, como ela sempre gostava de lembrar, a cronista permitiu que a romancista existisse. Assim, *Diário da ilha* (1992) mostra que, na crônica, também pode haver lirismo, pois este livro é um dos mais belos e emocionais livros da escritora. Através dele, pode-se viver ou reviver, com Lindanor, várias passagens de sua vida, já que as crônicas são divididas por seções nomeadas por anos (1975; 1977; 1978; 1981; 1982 e 1987).

**Imagem 7** – Capa do terceiro romance da trilogia de Irene

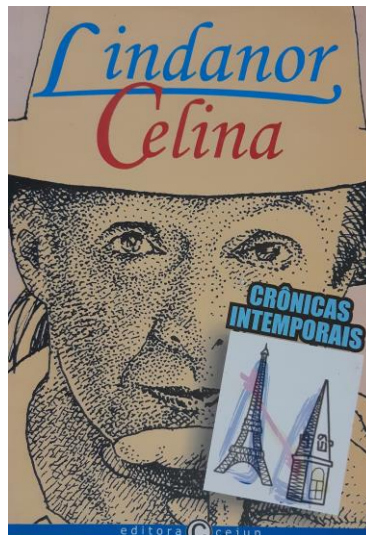


**Fonte:** REIS, Gleice (2019).



*Eram seis assinalados* (1994): nesse romance, já não é o padre quem sofre com as consequências desse amor, pois, ao contrário de Padre Peter, o Padre Enzo mostra-se corajoso ao decidir largar a batina para assumir o relacionamento e fugir com Irene, porém, o caso é descoberto antes que isso possa se concretizar. Assim, quem sofre com os efeitos e o estigma, após a descoberta do caso, é Irene, já que, depois da saída do Padre Enzo de Itaiara, ele só aparece no romance através das lembranças de Irene, ou seja, o leitor não toma conhecimento sobre o que aconteceu com ele após sua partida.

**Imagem 8** – Capa do livro de crônicas publicado *post mortem*



**Fonte:** REIS, Gleice (2019).

*Crônicas intemporais* foi lançado *post mortem* no ano de 2003, na Feira Pan-amazônica do livro. Com prefácio apaixonante e apaixonado de Serge Casha, companheiro de Lindanor Celina durante muitos anos, o livro é um convite a uma aventura intemporal, ao perene da experiência humana: as paixões. Nas *Crônicas*, Lindanor nos leva a viajar com ela para dentro de nós mesmos, permitindo que nos conectemos com nosso presente, passado e futuro.

A escritora, ao longo de sua carreira literária, revelou-nos sua personalidade, pois era, como ela mesma costumava dizer, uma aventureira. Aventurou-se por muitos caminhos, sejam eles metafóricos ou reais. Era, também, uma colecionadora de memórias e fez delas a matéria-prima de suas obras.

Lindanor Celina viveu como se fosse intemporal, eterna. Segundo Gutemberg

Guerra (2004, p. 23), amigo de Lindanor, ela dizia: “Que coisa mais sem graça, a morte! A velhice! Não! A minha idade é um segredo! Não digo para ninguém!”. A autora fechou os olhos para este mundo em quatro de março de 2003 (dois mil e três), aos 85 (oitenta e cinco) anos, na cidade de Paris, França. Mas Lindanor ainda vive nas palavras de suas obras, intemporais, como a Linda, Lindanor.

### 3. FLUXO DE CONSCIÊNCIA, FOCO NARRATIVO E O ROMANCE – PERCURSOS TEÓRICOS

A expressão “fluxo de consciência”, originalmente, advém dos estudos da psicologia, derivada da expressão “fluxo de pensamentos” proposta por William James em seu livro *Princípios de Psicologia* (1945). Nesta obra, ele procura dar uma definição do que seria este “fluxo de pensamentos” e enumera cinco características que considera importantes:

- 1) *Todo pensamento tende a fazer parte de uma consciência pessoal;*
- 2) *Dentro de cada consciência pessoal, o pensamento está em constante mudança;*
- 3) *Dentro de cada consciência pessoal, o pensamento é sensivelmente contínuo;*
- 4) *O pensamento parece sempre lidar com objetos independentes de si mesmo;*
- 5) *Está interessado em algumas partes desses objetos, excluindo outras, ou seja, acolhe ou rejeita (escolhe) partes desses objetos o tempo todo. (JAMES, 1945, p. 213, tradução nossa)*

Considerando-se tais características, a expressão foi utilizada por James para definir como se dá o processamento dos pensamentos na mente humana. Segundo o autor, a consciência não se apresenta cortada em pedaços, portanto, palavras como “cadeia” ou “encadeamento” não a descrevem adequadamente, já que não é articulada. Diversamente, ela flui como um “rio” ou uma “corrente”, sendo tal metáfora a que melhor a descreveria, a de um fluxo contínuo. Assim, o psicólogo chamou de fluxo de pensamento, consciência ou vida subjetiva. (JAMES, 2000, p. 118).

Assim como William James, o filósofo Henri Bergson (1927) também concebe a consciência como uma corrente, um fluxo, assentada em seus próprios valores de tempo e espaço, diferentemente daqueles do mundo exterior. Além disso, para o filósofo, não pode haver consciência sem que haja uma retenção do passado e um vislumbre do futuro, desse modo, passado, presente e futuro estão intrinsecamente conectados.

Ian Watt, em *A ascensão do romance* (1996), discorre sobre os romances centrados na vida psíquica, afirmando que a demonstração dos pensamentos de uma

personagem, no momento em que estes ocorrem na consciência dela, fundindo, assim, presente, passado e futuro, permite ao leitor conhecê-la com profundidade, pois, ao experimentar o mundo, os indivíduos são invadidos por uma série de ideias, sentimentos e sensações:

O principal problema ao retratar-se a vida interior é a escala temporal. A experiência cotidiana do indivíduo compõe-se de um fluxo incessante de pensamentos, sentimentos e sensações; contudo a maioria das formas literárias – por exemplo, a biografia e até a autobiografia – tendem a ser uma malha temporal muito aberta para conseguir reter sua atualidade; e assim também a memória em geral. No entanto é esse conteúdo de consciência minuto a minuto que constitui a verdadeira personalidade do indivíduo e determina seu relacionamento com os outros: só através do contato com essa consciência o leitor pode participar inteiramente da vida de uma personagem de ficção. (WATT, 1996 apud PINTO, 2009, p. 353).

Assim, o termo “fluxo de consciência” foi absorvido pela literatura dos estudos da psicologia para definir escritos que possuem, como maior característica, a construção da narrativa através de aspectos psicológicos das personagens. Uma definição bastante importante feita por Robert Humphrey (1954), e que nos permite analisar a construção da narrativa por meio do fluxo de consciência, é a de que, neste tipo de ficção, “a ênfase principal é posta na exploração dos níveis de consciência que antecedem a fala com a finalidade de revelar, antes de mais nada, o estado psíquico dos personagens” (HUMPHREY, 1954, p. 4). Segundo o autor:

O romance do fluxo da consciência pode ser mais rapidamente identificado por seu conteúdo, que o distingue muito mais do que suas técnicas, suas finalidades ou seus temas. Por isso, os romances a que se atribui em alto grau o uso da técnica do fluxo da consciência provam, quando analisados, serem romances cujo assunto principal é a consciência de um ou mais personagens; isto é, a consciência retratada serve como uma tela sobre a qual se projeta o material desses romances. (HUMPHREY, 1976, p. 2).

Humphrey chama a atenção para o fato de que não se pode confundir consciência com outras atividades mentais, que denominou de “mais restritas”, como inteligência e memória. E, para delimitar o que se considera consciência para os estudos do fluxo de consciência, diz:

Consciência indica toda a área de atenção mental, a partir da pré-consciência, atravessando os níveis da mente e incluindo o mais elevado de todos, a área da apreensão racional e comunicável. É com esta última que se ocupa quase toda a ficção psicológica. (HUMPHREY, 1976, p. 2-3).

Robert Humphrey (1976, p. 6) sugere em seus estudos que “a intenção de introduzir consciência humana na ficção é uma tentativa moderna para analisar a natureza humana”. Nisso reside, portanto, o interesse em se fazer uma literatura centrada na vida psíquica, pois, por meio da exploração da consciência, podemos tomar conhecimento das experiências humanas.

Embora a chamada escola do fluxo da consciência tenha se consolidado a partir de nomes como James Joyce, que possui obras em que a base do desenvolvimento do romance é alicerçada sobre a consciência de suas personagens, é importante destacar que a análise psicológica de personagens, realizada com uma maior profundidade, tem sua origem na Europa, no final do século XIX, principalmente nos escritos de Dostoiévsky, como afirma Massaud Moisés (1979, p. 94): “Dostoiévsky tornou-se mestre de uma das vertentes do romance moderno, o da prospecção psicológica.”

Bakhtin, em *A respeito de problemas da obra de Dostoiévski* (2015), apresenta uma definição acerca da criação artística dada pelo próprio autor em um de seus diários: “No realismo pleno descobrir o homem no homem... Chamam-me psicólogo: isso não é verdade, eu sou apenas um realista no sentido superior, isto é, eu represento todas as profundezas da alma humana” (DOSTOIEVSKY, 1883 apud BAKHTIN, 2015, p.197).

Ainda segundo Moisés (1979), já no início do século XX, surge Marcel Proust, que promove uma nova revolução no romance, propondo uma sondagem bem mais aprofundada que a desenvolvida por Dostoiévsky, onde o tempo é baseado na ideia de duração proposta por Bergson, que transcorre “fora dos limites do relógio ou do encadeamento sucessivo dos fatos. Instala-se o caos narrativo [...]” (MOISÉS, 1979, p. 94). Nascia, assim, a revolução proposta pelo romance moderno, que culminou com o angustiante *Ulisses*, de James Joyce, lançado em 1922, no qual toda a ação transcorre durante 24 horas da vida de Ulisses, na cidade de Dublin, em que a ênfase é posta na atividade psíquica desse protagonista, anulando os conceitos pré-concebidos de espaço e tempo em uma narrativa. Ou, como afirma Moisés (1979, p. 94): “O caos do mundo, Joyce transporta-o para o romance, numa linguagem rebelde

a todas as imposições normativas da gramática e da lógica [...]”. Dessa forma, estava instaurada uma nova perspectiva do romance, uma renovação nos temas e na maneira de se apresentar as personagens, de construir o enredo. A partir daí, surgem diversos autores que alcançaram grande notoriedade, desenvolvendo romances que podem ser classificados como de fluxo de consciência, como Virgínia Woolf e seus emblemáticos *Mrs. Dalloway* (1925) e *Ao Farol* (1927).

Sob tal perspectiva, surge a Literatura de Lindanor Celina, que, em seu primeiro romance, *Menina que vem de Itaiara* (1963), já demonstra certa inclinação em desenvolver romances que estejam alinhados à percepção das personagens, seja por meio da sondagem de seus processos internos, seja por meio de memórias ou diálogos que revelam as dores próprias dos seres humanos. Porém, é necessário salientar que, para ser considerado como um romance de fluxo de consciência, não basta haver análise mental e sondagem dos processos internos de personagens, pois, como visto anteriormente, alguns autores o fizeram com maestria, como Dostoievsky e Proust, no entanto, seus romances não são considerados como fluxo de consciência, já que, para isto, os processos psíquicos de uma ou mais personagens devem ser o foco central da narrativa.

No romance de Lindanor Celina aqui analisado, *Afonso Contínuo, Santo de Altar*, o assunto principal é a consciência da personagem Afonso Romano dos Santos Reis. Isso pode ser constatado desde as primeiras linhas do romance, porque a apresentação do protagonista é feita através de pensamentos num parágrafo longo (vinte e quatro linhas), em que ele faz indagações a si próprio, tem “*insights*”, numa espécie de monólogo, o que mais adiante veremos tratar-se de uma técnica literária denominada monólogo interior direto:

Como posso apresentar uma coisa dessa assim tão esculhambada? Ainda ontem me quebraram mais duas xicras! Vivo mendigando: dinheiro para o café. Vasilhame para o café. Pano de prato. Uma bandeja menos indecente. Um Tribunal! Café na lata de azeite. Ou de mijar. Elas pensam que não sei. Quando se trancam aqui não é para urinar? A risadaria quando saem deste buraco, a cara de cachorro que quebrou panela. Meretíssimo, o café que Vossa Excelência está saboreando tão quentinho e cheiroso foi feito na latinha onde mijam as funcionárias deste Egüégio. Está quase na hora, preciso me espertar, ainda para mais me faltam duas xicras, que merda. A bandeja é esta droga toda pirenta. Me importo! Mas sim que me importo, bem quero fazer de conta que estou cagando pra eles tudo, quando?! Minha vida, a minha casa, a minha família é isto aqui. Esses homens de Luto. Das 14h às 18h, Luto Fechado, Surrado. Tardes de Luto, as tristes togas. Viva o tempo em que se apresentavam na toda simplicidade, com seu terno cada qual. Viraram ratas de Sacristia miserere nobis. Mas que destino o meu, vivo no

meio de enlutados. Lá em casa, o padre. Que não tem préstimo para largar a batina fedorenta. Agora que andam todos de calça e camisa feito gente, ele agarrado àquela coisa imunda, como fede! Feder mais, só Consciência, ah, Consciência já fede! Nunca tinha imaginado nisso: vivo entre lutuosos: Padre/Juiz, Juiz/Padre. (CELINA, 1986, p. 7).

Por meio da leitura e da análise do parágrafo acima, podemos perceber a clara intenção de expor a consciência da personagem, pois se trata do primeiro parágrafo do romance. Nele, não há diálogos, há apenas conteúdo mental e o mais interessante é que a história inicia em uma tarde comum da vida de Afonso, em meio às suas atividades normais de contínuo do Tribunal. Entretanto, ao executar as tarefas aparentemente banais de seu cotidiano, a personagem faz uma constatação, através de seus pensamentos, e chega à conclusão de que sempre viveu no meio do que chama de “enlutados”, referindo-se às vestes pretas dos juizes e do padre. Vemos uma crítica ao poder, aqui representado pelas vestimentas, em razão de Afonso comparar as vestes talaras à batina, já que se refere a elas como as “tristes togas”.

A origem histórica da “toga” nos remete a essa demonstração de poder e de segregação, posto que ela era uma vestimenta que distinguia o cidadão romano dos escravos e estrangeiros. A toga é usada pelos juizes no exercício de sua função para demonstrar autoridade, pois, naquele momento, ela representa a Justiça, é um ato litúrgico, fazendo parte de um ritual; assim como os padres usam a batina para diferenciá-los, pois o padre também é uma representação do poder divino, ou seja, também é um ato litúrgico. A crítica de Afonso é a de que a toga e a batina são utilizadas indiscriminadamente pelos “lutuosos” que o cercam, fora dos rituais em que seu uso é obrigatório. Notamos a crítica nos seguintes trechos: “viva o tempo em que se apresentavam na toda simplicidade, com seu terno cada qual” (CELINA, 1986, p. 7); “lá em casa, o padre. Que não tem préstimo para largar a batina fedorenta. Agora que andam todos de calça e camisa feito gente, ele agarrado àquela coisa imunda” (Idem).

Assim, o primeiro contato com o romance já permite ao leitor conhecer aspectos profundos da personalidade da personagem, sua percepção do mundo externo e de seu relacionamento com os outros. Isso nos remete ao excerto aqui citado de Watt, pois o conteúdo da consciência de Afonso, apresentado no fragmento do romance acima, constitui a verdadeira personalidade desse indivíduo, que, aparentemente, é um ser simples, que está ali repetindo o trabalho que faz todos os dias: fazer e servir

café. Porém, os tempos cronológico, psicológico e histórico se fundem, pois vinte e quatro linhas, que representam poucos minutos de uma tarde na vida da personagem, trazem uma gama infinita de entendimentos e significações, possibilitando ao leitor participar e conhecer a história do protagonista, que se apresenta totalmente desnudo diante dele.

Conforme explicita Leite (2004), para entender uma grande parte dos romances do século XX, é necessário fazer uma reflexão sobre os recursos de narração conhecidos como análise mental, monólogo interior e fluxo de consciência. A análise mental é um aprofundamento nas questões mentais das personagens, feito de uma maneira indireta por um tipo de narrador onisciente. Essa definição nos parece clara e não deixa espaço para dúvidas, apesar disso, entre o monólogo interior e o fluxo de consciência, ainda há certa confusão, pois muitos autores consideram tratar-se da mesma coisa.

Segundo Humphrey (1976, p. 22), o monólogo interior é:

a técnica usada na ficção para representar o conteúdo e os processos psíquicos do personagem, parcial ou inteiramente inarticulados, exatamente da maneira como esses processos existem em diversos níveis de controle consciente antes de serem formulados para fala deliberada.

Como afirma Leite, a utilização do monólogo interior é um recurso bastante antigo em Literatura, sendo encontrado até mesmo em textos de Homero. Contudo, para que um romance seja considerado como fluxo de consciência, é fundamental que haja o que Leite (2004, p. 68) chama de “radicalização da sondagem interna das personagens”, pois, para a autora:

A radicalização dessa sondagem interna da mente acaba deslançando um verdadeiro fluxo ininterrupto de pensamentos que se exprimem numa linguagem cada vez mais frágil em nexos lógicos. É o deslizar do MONÓLOGO INTERIOR para o FLUXO DE CONSCIÊNCIA. (LEITE, 2004, p. 68).

Como visto anteriormente, um romance de fluxo da consciência é construído através de técnicas literárias, as quais podem coexistir dentro da narrativa. Para facilitar a análise, utilizaremos os títulos categorizados e definidos por Alfredo Leme Coelho de Carvalho (2012), por julgarmos mais adequados à abordagem aqui



proposta, pois pode haver variação na denominação de acordo com o teórico consultado. Os títulos estão listados a seguir:

1. Monólogo interior livre, no qual a apresentação dos processos psíquicos da personagem se dá de maneira direta, sem a interferência do autor, ou como encontramos em outros livros de análise literária: com uma interferência mínima do autor. Isso se nota no trecho abaixo de *Afonso Contínuo, Santo de Altar*, pois o monólogo interior é bastante presente no romance:

Ainda bem que existe Nossa Senhora vestida de azul e branco e coroada de estrelas, rosário na mão. Terço na mão dela parece uma flor, toda mulher de terço ganha cara de beata ou freira disfarçada, aquela-Uma não. Bonita, a minha Mãe. Só essa que tenho, ah café filho da puta, também a desgraça dessa lata, sabia que ia ficar derramando, estou ficando gagá, dona Dulce disse para eu me cuidar, que minhas veias entopem como cano velho [...]. (CELINA, 1986, p. 7-8).

Na passagem acima, percebemos que não há interferência da autora, pois os pensamentos de Afonso são apresentados de maneira direta ao leitor. Lindanor Celina também optou por manter a pontuação para demarcar a passagem de um pensamento a outro, entretanto, também é comum vermos autores que optam pela ausência de pontuação para aumentar a ideia de fluxo. Assim, pode-se dizer que esta é uma escolha particular de cada autor, dependendo de como deseja construir a narrativa, pois pode-se verificar diferença até mesmo em romances do mesmo autor. O material psíquico de Afonso é organizado da maneira como se dá “minuto a minuto” em sua consciência, ou seja, estes aparecem truncados, não-articulados, dando a ideia de que estão mesmo num nível de pré-fala.

2. Monólogo interior orientado, em que há a intermediação do autor na apresentação dos processos psíquicos da personagem, isto é, o autor atua como uma espécie de guia ao mostrar esses processos ao leitor. Podemos verificar como esse tipo de técnica pode ser empregada em romances de fluxo de consciência no trecho a seguir do romance *Eram seis assinalados*, de Lindanor Celina, no qual o autor onisciente apresenta processos mentais de uma das personagens:

E um remorso tardio vem ao peito de *seu* Geraldo, ainda no trem, que pensamento voa muito mais rápido que o horário, *seu* Geraldo, memorando as tristes coisas, se acusa, uma pena carregará sempre, não ter feito antes o ato de caridade – caridade?, a mais elementar justiça, isso sim. Balanço do trem anestesia o remorso antigo, agora é tempo de outras dores. Agora é aquela casa... onde tudo não foi pior que a morte? (CELINA, 1994, p. 22).

Diferentemente do que ocorre em *Afonso Contínuo*, em *Eram seis assinalados* há a sondagem dos processos internos de mais de uma personagem e são perceptíveis mais de uma técnica utilizada para este fim, o que comprova que as diversas técnicas podem coexistir em um mesmo romance. Assim, um romance de fluxo de consciência pode se valer das diversas técnicas para sua construção, sem se concentrar em apenas uma delas, ou seja, podendo mesclar tais técnicas, como dito anteriormente. Portanto, segundo Robert Humphrey:

Esta técnica do fluxo de consciência pode ser definida, simplesmente, como a técnica de romance usada para representar o conteúdo e os processos psíquicos de um personagem na qual um autor onisciente descreve essa psique através de métodos convencionais de narração e descrição. Em cada um dos casos, a técnica é combinada com outra das técnicas básicas do fluxo de consciência dentro de qualquer romance como um todo, embora às vezes seja usada isoladamente em longos trechos ou em partes de um romance. (HUMPHREY, 1976, p. 30-31).

3. Descrição por autor onisciente, onde os processos psíquicos da personagem são apresentados de maneira convencional através da narração e da descrição:

[...] Seu Geraldo Schneider está só, naquele trem, a frente à vidraça, nem vê desfilar a paisagem sua velha conhecida, ele considera o ontem, o hoje, a negra tribulação que lhe cabe, logo agora, quando lhe advém os cansaços, com tantas viagens de Estrada de Ferro, e tudo fazia para rarear as idas e vindas, [...] e seu afã por chegar a casa depois da penosa estafa, ao divulgar o sítio dos Sarubbi, trem apitando na curva, já se sentia outro... (CELINA, 1994, p. 19).

4. Solilóquio, que advém do latim e significa “falar sozinho”, ou seja, a personagem expõe seus pensamentos através da fala, porém, o faz sozinho, não diretamente à outra personagem:

[...] que tu com tua língua do inferno, **ô Afonso**, mui malignamente apelidaste de Purgatório: mulher que deseja ganho de causa na Justiça, tem de passar pelo Purgatório, é o preço, **bate na boca, Afonso**, tu que pretendes ser íntegro, te atreves a apontar culpas de quem, me diz! Eu sei, bato no peito, quero me corrigir, mas cadê, não sou santo, santo de altar é que só tem boca e pensamento limpo, eu não passo de um pecador, então me deixa, consciência [...]. (CELINA, 1986, p. 10, grifo nosso).

As técnicas utilizadas por Lindanor Celina foram empregadas por grandes nomes da literatura universal, como é o caso de Virginia Woolf em sua obra *Ao farol* (2017). Nesse romance, a transmissão da história é feita através do que Friedman denominou de onisciência seletiva múltipla, pois a narrativa é conduzida pelo ponto de vista de mais de uma personagem, ou seja, a visão sobre os fatos e personagens da narrativa é transmitida sob o filtro de outras personagens, como podemos verificar no excerto abaixo:

Quando, de repente, deu-se conta de que era isso: era isso – ela era a pessoa mais bonita que ele jamais vira.

Com estrelas nos olhos e véus no cabelo, com cíclames e violetas selvagens - que bobagem estava ele pensando? Ela tinha cinquenta anos, no mínimo; tinha oito filhos. Pisando campos floridos e apertando contra o peito botões de flores que tinham se quebrado e cordeirinhos que tinham caído; com estrelas nos olhos e o vento no cabelo... Ele pegou a sua bolsa. (WOOLF, 2017, p. 15)

Em ambos os romances, há o predomínio da apresentação dos pensamentos e sentimentos das personagens, os quais são revelados a partir de cenas corriqueiras do dia a dia delas. Nota-se que o foco não são os acontecimentos externos e, sim, o que se passa no interior das personagens, em seus processos psíquicos, o que nos permite dizer que ambas as narrativas são construídas a partir do fluxo de consciência.

Para a compreensão da construção dessa técnica, são necessárias, também, a identificação e a análise do ponto de vista ou foco narrativo, pois, segundo Massaud Moisés (2008, p. 143): "... a análise de um conto, novela, ou um romance não pode prescindir desse aspecto, sob pena de escamotear um fator de capital relevância na estrutura da obra ficcional". Por foco narrativo entende-se: "... a posição em que se coloca o escritor para contar a história" (Idem).

Veremos que, em *Afonso Contínuo*, *Santo de Altar*, o ponto de vista sobre o qual é contada a história permite a condução da narrativa através do fluxo de consciência do protagonista, sendo possível ao leitor conhecer a fundo os recônditos

mais profundos de sua alma, já que o foco narrativo está centrado em Afonso, que, ao narrar sua própria história, acaba “deixando escapar” seus pensamentos mais vis, assim como suas ideias mais nobres, mostrando-nos um ser humano bom e mau, por vezes mesquinho, invejoso, mas também empático e caridoso. Aqui não há espaço para dúvidas, pois o enfoque da trama é a consciência de Afonso, seus dramas internos causados pelo que presenciou e vivenciou. Os fatos externos agem como uma espécie de gatilho, provocando os pensamentos, sensações e lembranças, assim sabemos todas as reações de Afonso, quando ele titubeia, quando tem dúvidas. Contudo, com relação às demais personagens, conhecemos apenas o que o protagonista tem a nos falar sobre elas, suas impressões, não o que realmente são.

Portanto, o foco narrativo em primeira pessoa pode ser um recurso que promova um efeito de dúvidas no leitor acerca dos fatos, dependendo de como a narrativa é construída, como vemos no clássico *Dom Casmurro* (1899), de Machado de Assis. A questão que provoca debates infundáveis até hoje entre os apreciadores da literatura machadiana foi gerada em virtude de a história ser narrada do ponto de vista de Bentinho, o que gera dúvida sobre a veracidade dos fatos: teria Capitu o traído como ele acredita? Dessa forma, percebemos que o foco narrativo é de extrema importância na tessitura da ficção.

Norman Friedman (1955, apud CARVALHO, 2012, p. 9-10) classificou os métodos de “transmissão da história” em: *onisciência interpretativa*; *onisciência neutra*; o “eu” como *testemunha*; o “eu” como *protagonista*; *onisciência seletiva*; *onisciência múltipla seletiva*; o *método dramático e a câmera*. Abaixo, veremos detalhadamente as características de cada método:

- *Onisciência interpretativa* ou *narrador onisciente intruso*: dá-se quando o autor “intervém no decurso da narração para manifestar opiniões suas, pertinentes ou não ao assunto tratado” (FRIEDMAN, 1955, apud CARVALHO, 2012, p. 11). Nesse caso, não há neutralidade alguma na exposição dos fatos, pois o narrador tudo sabe, comenta, analisa ou critica. Segundo Leite (2004, p. 27), o narrador onisciente intruso “tem a liberdade de narrar à vontade”. No Brasil, o maior exemplo de autor que utilizou com maestria esse tipo de narração foi Machado de Assis.

- *Onisciência neutra*: aqui a narração é feita de maneira impessoal e objetiva, as opiniões do autor não ficam claramente expostas no decurso narrativo. Carvalho (2012, p. 12) propõe o emprego das expressões *onisciência neutra externa* e *onisciência neutra plena* para diferenciar o narrador que apenas observa e narra os fatos sem penetrar na mente das personagens, ou seja, narra sempre de uma perspectiva externa (o que comumente é identificado como narrador observador em outras classificações), do narrador que se abstém de tecer críticas e comentários, mas que permite aos leitores conhecer o íntimo de suas personagens.
- *Eu como testemunha*: trata-se do foco narrativo a partir de um “observador que é, em maior ou menor grau, um participante na ação” (BROOKS; WARREN, 1959 apud CARVALHO, 2012, p. 12). Sendo assim, ele narra da periferia dos acontecimentos, logo, seu ângulo é limitado, como afirma Leite (2004, p. 38): “não consegue saber o que se passa na cabeça dos outros, apenas pode inferir, lançar hipóteses, servindo-se também de informações, de coisas que viu ou ouviu, e, até mesmo, de cartas ou documentos secretos que tenham ido cair em suas mãos”. Porém, é um recurso bastante utilizado quando se quer dar um tom de veracidade aos fatos, ao dar a voz da narrativa a alguém que é, em menor ou maior grau, parte dos episódios, ou seja, ele vivenciou ou “testemunhou” os acontecimentos ali narrados ou descritos.
- *Eu como protagonista*: trata-se de uma personagem principal que conta a sua própria história. Nesse caso, assim como no *eu como testemunha*, desaparece a onisciência, pois o protagonista não tem acesso aos conteúdos mentais das demais personagens, logo, os conteúdos narrados são mostrados de um ponto de vista fixo, central. A narrativa é construída a partir de percepções, sentimentos, pensamentos e sensações da personagem principal.
- *Onisciência seletiva*: na onisciência seletiva “os fatos são apresentados não como o autor os vê, mas como o personagem os sente, numa sequência cênica” (CARVALHO, 2012, p. 13). Além disso, há uma

limitação, uma visão central, pois a narrativa é conduzida a partir do olhar de uma única personagem, limitado às percepções, sentimentos e pensamentos da personagem central da trama. Pode-se dizer que a focalização predominante em *Afonso Contínuo, Santo de Altar* é a *onisciência seletiva*, tendo em vista que a narrativa é mostrada diretamente ao leitor através de pensamentos, percepções e sentimentos de Afonso, o protagonista. Como afirma Leite (2004), na *onisciência seletiva*, seja ela múltipla ou não, praticamente desaparece a figura do narrador, porque as cenas são mostradas diretamente ao leitor. Assim, na leitura do romance aqui analisado, percebemos uma interferência mínima, praticamente imperceptível do narrador, pois a ênfase é posta no conteúdo psíquico da personagem principal, que é apresentada quase sempre de maneira direta através de recursos como solilóquios, monólogos interiores e diálogos.

- *Onisciência seletiva múltipla*: aqui ocorre o mesmo descrito na *onisciência seletiva*, contudo, a focalização é feita de vários ângulos, já que não se limita aos pensamentos, sentimentos e percepções de uma única personagem. Como afirma Leite (2004, p. 47): “A HISTÓRIA vem diretamente, através da mente das personagens, das impressões que fatos e pessoas deixam nelas. Há um predomínio quase absoluto da CENA”.
- *O método dramático*: apresentação dramática do romance, podendo ser desenvolvida por meio de diálogos, em que a interferência do autor é mínima, restringindo-se apenas a marcações. Assemelha-se ao teatro, pois as cenas são apresentadas em forma de diálogo, com breves comentários, apenas ligando uma cena à outra.
- *A Câmera*: nesse recurso, o autor estaria completamente eliminado do processo de narração e seria uma visão absolutamente passiva. A focalização é feita por meio de “*flashes* da realidade”, que seriam capturados pela “câmera” aleatoriamente. Porém, para Leite (2004) e Carvalho (2012), a denominação desta categoria é inadequada, pois ambos consideram que não há neutralidade na câmera, posto que, para

a escolha e montagem das cenas a serem mostradas, há um trabalho subjetivo de seleção e combinação delas, portanto, não há como falar em neutralidade. Assim, Carvalho (2012) propõe a utilização da expressão “registro casual”.

O estudo da focalização também permite que seja possível compreender determinados entendimentos sobre a vida e o mundo, como elucida Jonathan Culler (1999, p. 93):

...as histórias também têm a função, como enfatizam os teóricos, de nos ensinar sobre o mundo, nos mostrando como ele funciona, nos possibilitando – através dos estratagemas da focalização – ver as coisas de outros pontos de vista e entender as motivações dos outros que, em geral, são opacas para nós.

Dito isso, podemos dizer que o romance aqui analisado também nos ensina muito sobre o mundo e, sobretudo, sobre os seres humanos, em virtude principalmente dos estratagemas de focalização, como enfatiza Culler no excerto acima. Algumas proposições feitas por Friedman (1967 apud CARVALHO, 2012, p. 9) a respeito de foco narrativo para análise de uma obra ficcional mostram-se interessantes como auxiliares na análise do processo composicional da narrativa, a fim de entender como é tecida e apresentada a trama ao leitor. São elas:

1. Quem fala ao leitor?
2. De que posição narra?
3. Que canais de informação são usados pelo narrador?
4. A que distância ele coloca o leitor da história?

Em *Afonso Contínuo, Santo de Altar*, nota-se que a focalização é feita com base na *onisciência seletiva*, como já dito anteriormente, pois a história é narrada diretamente a partir da perspectiva da personagem principal, por seus pensamentos, sentimentos e percepções, como podemos verificar no trecho abaixo, localizado no início da história. Já nas primeiras linhas, percebemos que o fio condutor da narrativa

será a consciência de uma determinada personagem que, no decorrer da trama, fica evidente se tratar da personagem principal:

Ainda bem que existe Nossa Senhora vestida de azul e branco e coroada de estrelas, rosário na mão. Terço na mão dela parece uma flor, toda mulher de terço ganha cara de beata ou freira disfarçada, aquela-Uma não. Bonita, a minha Mãe. Só essa que tenho, ah café filho da puta, também a desgraça dessa lata, sabia que ia acabar derramando, estou ficando gagá, dona Dulce disse pra eu me cuidar, que minhas veias entopem como cano velho, é esta gordura sacana, ela me ralha, a dona Dulce, tem vez que parece a minha madrinha, sinto uma pena dela, aquele filho, ô cruz! Doutor Bruno diz que é uma eleita - como se fosse um privilégio, ela mais alta que nós, escolhida para semelhante calvário. (CELINA, 1986, p. 7).

Conforme Carvalho (2012, p. 57), o fluxo de consciência consiste na “especialização de um determinado foco narrativo”. Segundo ele, o fluxo de consciência seria a transmissão exata do que se passa na mente da personagem ou das personagens, sem nenhum tipo de filtro analítico. No romance aqui estudado, há a transmissão exata do que se passa na cabeça de apenas uma personagem, o Afonso, por isso falamos em uma *onisciência seletiva*. São utilizados diversos recursos para a apresentação da história, como diálogos, descrição, porém, a ênfase é dada na exploração das técnicas de monólogo interior livre e solilóquio. Assim, o leitor é transportado para dentro da história, ele vive as angústias e dúvidas da personagem, o leitor torna-se cúmplice e confidente de Afonso. Isto é, o leitor é uma testemunha das ações e, muito mais do que isso, ele conhece os recônditos da alma de Afonso, talvez até muito mais que a própria personagem.

Vejamos o que diz Bergson:

Mas o mérito de uma obra de arte não se mede tanto pela força com que o sentimento sugerido se apossa de nós quanto pela riqueza desse mesmo sentimento: por outras palavras, ao lado dos graus de intensidade, distinguimos instintivamente graus de profundidade ou de elevação. Ao analisar este último conceito, veremos que os sentimentos e os pensamentos que o artista nos sugere exprimem e resumem uma parte muito menos considerável da sua história. Se a arte que se limita a dar sensações é uma arte inferior, é porque a análise nada mais deslinda frequentemente numa sensação além dessa mesma sensação. Mas a maioria das emoções são enriquecidas com milhares de sensações, sentimentos ou ideias que as atravessam: cada uma delas é, pois, um estado único no seu gênero, indefinível, e parece que seria necessário reviver a vida de quem o experimenta para dele se apoderar na sua complexa originalidade. Contudo, o artista visa introduzir-nos nesta emoção tão rica, tão pessoal, tão nova, e levar-nos a experimentar o que não poderia fazer-nos compreender. (BERGSON, 1927, p. 21).



Em um romance de fluxo de consciência, o romancista nos transporta para dentro da personagem: passamos a viver seus dramas, a vivenciar suas sensações, pensamentos. Essa experiência tão profunda de envolvimento total com a narrativa e sua personagem nos é permitida no romance em questão, pois Lindanor nos leva “a experimentar o que não poderia fazer-nos compreender”, como diria Bergson (1927, p. 21). A afirmativa do filósofo traduz exatamente o que romancistas do fluxo de consciência, assim como Lindanor Celina, conseguem realizar, já que eles nos levam a viver, com as personagens, os sentimentos, assim podemos nos apoderar de tais impressões em sua totalidade e complexidade, desse modo, eles nos proporcionam uma experiência rica de emoções e aprendizado.

### 3.1 Aspectos Estruturais do Romance e o Fluxo de Consciência

Na confecção de um romance de fluxo de consciência, as marcas linguísticas e a estrutura formal podem se mostrar importantes e variar de acordo com o estilo de cada autor. *Afonso Contínuo, Santo de Altar* possui 206 páginas, sem divisão de capítulos, o que induz a uma leitura rápida e fluida. Um dos recursos presentes na narrativa, que também permite uma grande fluidez ao romance, são os longos parágrafos iniciados por letra minúscula, que quase sempre apresentam monólogos interiores ou solilóquios. Eles geralmente aparecem para apresentar uma opinião de Afonso sobre determinados temas ou sobre outras personagens do romance, bem como pensamentos e sensações dele despertadas por algum acontecimento ou diálogo do presente, pois, como afirma Humphrey: “a intenção de introduzir consciência humana na ficção é uma tentativa moderna para analisar a natureza humana” (HUMPHREY, 1976, p. 6).

A escolha desse recurso corrobora a proposição feita por James (1945) de um fluxo de pensamentos, e não uma cadeia, porque a construção da narrativa, dessa maneira, leva a uma leitura constante, espontânea, rápida, por vezes ofegante, já que, utilizando uma analogia do próprio romance, o leitor é obrigado a seguir o “cavalo desembestado do pensamento” (CELINA, 1986, p.12), conforme podemos verificar no fragmento do romance abaixo:

o mal maior é estar longe dele, muito bem, mas a gente com fome, que não possui uma triste rede para se deitar, vá dizer isso aos leprosos de Marituba, aos aleijados e ferimentos, os das pernas de elefantíase da porta de Santana; vá, seu doutor Bruno pode falar, para ele é fácil, não conheceu miséria nesta vida, certo tem desgostos, a fama desgraçada que lhe pegaram só por que não casou, ora também não casei mas nem por isso virei fresco, isto deve atormentar, tanto mais se for injusto, pior se for injusto, fama sem nenhum proveito, falo feito um herege, estou querendo seja ele um bom veado ao menos tem essa consolação?, porque do contrário, se não é, como eu penso, é quase um santo, igual ou maior que dona Dulce, sofrimento desta mandado por Deus, nunca ninguém imaginou horrores dela, Jesus Cristo: sofreu tudo, menos má fama, ora se nem o Cristo consentiu alguém propalasse uma comparação que ele era bicha ou desses homens-galinha, ou padre patife-senvergonho, doutor Bruno inocente como tenho a bem dizer uma certeza, então este palácio tem pelo menos dois puros, duas vítimas, dois sofredores, o doutor Bruno e a dona Dulce. E dona Sarinha, outra sem culpa que se saiba, de casa para a Justiça, da Justiça para casa, pegadio, xodó nenhum, mas insensível não deve ser, vai ver esconde tudo debaixo do trabalho, da existência de freira do mundo, uma freira sem a chatura, sem a mania de querer dar concerto nos outros, vida alheia nem liga, mas não por um desprezo ou uma indiferença que nem dona Clara, esta é mais é uma doideira, não sabe fazer direito uma trampa, diferença entre as duas: são as de menos fofoca nesta casa, mas um abismo de uma para a outra: a Clara é de alesada, anda com o sentido noutros diabos, dona Sara é por uma caridade, não censura nem Consciência, e não sossegou enquanto não arranhou um lugar de contínuo para Merência carregada de filhos, Merência hoje nem-te-ligo. Então quem sabe são os três únicos inofensivos desta imensa Justiça, e só por eles Deus tem ainda uma consideração conosco e nos poupa imagine lá quanta desgraça, só por esses três. (CELINA, 1986, p. 32-33).

No trecho acima, Afonso reflete sobre uma frase dita por Doutor Bruno: “que o mal seria estar longe de Deus”. Nesse momento, ele analisa que, para quem sofre, é justificável e compreensível questionar a existência ou a justiça de Deus, já que os questionamentos são inerentes ao humano, como a máxima atribuída a Albert Einstein, que diz: “não são as respostas que movem o mundo, são as perguntas”. Tais questionamentos, por meio dos pensamentos apresentados, tornam Afonso muito humano, pois, conforme afirma Robert Humphrey (1976), a grande vantagem de um romance de fluxo da consciência são as potencialidades que permitem apresentar a personagem de uma maneira mais correta e realista.

Um pensamento leva a outro, o que nos remete novamente à ideia de continuidade. Afonso é contínuo na expressão de seus pensamentos, assim como o é em suas ações, logo, o título do romance dialoga fortemente com a estrutura sobre a qual é tecida a narrativa. Desse modo, a palavra “contínuo” faz referência tanto ao próprio Afonso, com relação ao cargo que ocupa no Tribunal de Justiça, como ao próprio fazer literário, pois Lindanor dá pistas por todo o romance, como no trecho

abaixo em que apresenta um recurso que reforça a compreensão de um fluxo de consciência, posto que a personagem principal faz digressões e acaba “se perdendo em pensamentos”:

- Mais um pouco de açúcar, senhor Presidente?, está bom de doce? – tu soubesses, meu grande sacana, onde foi feito o teu café, na latinha de mijar das tuas filhas e das outras dignas funcionárias deste Magno Forum, exatamente onde sentou o grosso rabo da Dona Odaléa, como dona Odaléa consegue urinar numa latinha de nada com semelhante cu, mulher tem desses problemas, incapaz de verter água em pé, afora a minha prima Nídia, de Ourém, chega fazia pontaria, mijava em pé que nem vaca, também essa era muito doida, será morta, será viva, onde rola a minha prima, esses mundos, ah diaba: “Vocês querem ver como sou capaz de dar oitenta peidos encarrilhados?”, “Ora deixa de bafo, não dás nem oito”, “Não?, espera aí”, e a safadinha fazia do braço um revólver, o dedo em riste na nossa cara, nós todos sentados em roda, debaixo duma lua que era um dia, no terreiro depois da janta, aquela a nossa diversão, provocar a prima e ver ela descarregar setenta e cinco bufas, ia fazendo o círculo, pum, pum, pum, vez em quando descansava um pouco: “Acabou a safra? Não és de nada, não passaste de trinta e seis”, “Pera aí, pera aí, e a patusca ia lá dentro se botar de quatro pés, aprendera no hospital quando se operou e tinha gases encurralados, peido indeciso, como ela chamava, a enfermeira ensinou a posição de aliviar, joelho no peito, cu pra cima, “esta não nega fogo, vai desentocar os bichos no escondidinho da última tripa, e a Nídia voltava para o terreiro, meio dos primos e irmãos a soltar foguetes, dando tiros de feijão, como dizia, **mas onde que estou, pensamento é cavalo desembestado**, ainda tenho de fazer mais uma rodada de café para o Centro de Harmonia e Pulgamento, digo, Julgamento, não dá pulga naquele porão porque me mato de esfregar, salas infectas, isto é um Palácio, um Palácio de Justiça? Lá e no Purgatório, se não limpo muito bem o divã, as baratas tinham dado cabo, tudo quanto é traseiro de mocinha operária que ali foi sovado, Consciência nem se vigia mais, vergonha da cara dele cachorro lambeu, sai de lá de braguilha aberta, encarnado em tempo de um ataque, e larga os lenços sujos pelos cantos, eu a besta que junte tudo, um dia eu vou para o céu, ora se vou, então é pouco o que aguento, só estou é ele não ter um tico assim de vexame, olha para minha cara como se fosse o mais digno deste mundo, os funcionários, as filhas cientes, não quero nem saber quando vier pra cá aquela mulher, nada disso é da tua conta, pecador, macaco tu não olhas teu rabo sujo, a minha alma está pritinha, e a dona Dulce: “Seu Afonso, o senhor é um justo, reze pelo meu filho”, coitadinha, ela soubesse das minhas patifarias [...] (CELINA. 1986, p. 11-12, grifo nosso).

Na passagem acima, vemos, na primeira frase, que, a partir de uma atividade do cotidiano de Afonso aparentemente banal, que é servir o café ao presidente do Tribunal, como faz todas as tardes, surge uma infinidade de elementos cheios de significação. O rito de servir o café e a pergunta que faz ao Consciência levam-no a vários pensamentos em muitos momentos confusos, num vai e vem entre impressões e memórias, provocando certo desarranjo que o leva a uma reflexão sobre o próprio

ato de pensar, constatando que “o pensamento é cavalo desembestado” (CELINA, 1986, p.12).

Observamos, na construção do primeiro parágrafo do fragmento destacado, uma outra marca utilizada por Lindanor Celina a fim de demarcar a passagem da fala da personagem para a apresentação de processos psíquicos. Após as duas primeiras perguntas, iniciadas por travessão, marcando o discurso direto, há uma nova introdução de um travessão, porém, após este sinal, a frase é iniciada em letra minúscula. A um leitor desatento pode parecer que é mais uma fala apresentada como forma de discurso direto, entretanto, é uma sutil pista deixada da introdução de uma sucessão de pensamentos que se dará a partir daí.

O ato corriqueiro de servir o café provoca em Afonso processos internos que desencadeiam uma sucessão de fatos, que levam mais tempo para serem contados ou descritos do que o fato que está sendo contado inicialmente pela narrativa. Assim, há, nesse trecho, uma coexistência entre o tempo exterior e o tempo interior, em que presente e passado se misturam, pois, em meio às suas atividades cotidianas como contínuo do tribunal, Afonso rememora passagens de sua infância, desse modo, suas memórias confundem-se com as sensações do momento vivido.

Bergson, ao analisar os movimentos da consciência, introduz a noção de “duração” como um tempo decorrido em uma ordem não cronológica, ou seja, o tempo da consciência não obedece a uma lógica de encadeamento dos fatos. Para o autor:

A duração totalmente pura é a forma que a sucessão dos nossos estados de consciência adquire quando o nosso eu se deixa viver, quando não estabelece uma separação entre o estado presente e os anteriores. Não há necessidade para isso, de se absorver completamente na sensação ou na ideia que passa, porque então, ao invés, deixaria de durar. Também não tem que esquecer os estados anteriores: basta que, lembrando-se desses estados, não os justaponha ao estado actual como um ponto, mas os organize com ele, como acontece quando nos lembramos das notas de uma melodia, fundidas num todo. [...] Pode, portanto, conceber-se a sucessão sem a distinção, como uma penetração mútua, uma solidariedade, uma organização íntima de elementos, em que cada um, representativo do todo, dele não se distingue nem isola a não ser por um pensamento capaz de abstração. Sem dúvida, tal é a representação que da duração faria um ser simultaneamente idêntico, e mutável, e que não conteria nenhuma ideia do espaço. Mas, familiarizados com esta última ideia, obcecados até por ela, introduzimo-la sem saber na nossa representação da sucessão pura; justapomos os nossos estados de consciência de maneira a percebê-los simultaneamente, não já um no outro, mas um ao lado do outro; em resumo, projectamos o tempo no espaço, exprimimos a duração pela extensão, e sucessão toma para nós a forma de uma linha contínua ou de uma cadeia, cujas partes se tocam sem se penetrar. (BERGSON, 1927, p. 72-73).

No parágrafo de apresentação do romance, é possível identificar a ocupação, ou seja, o trabalho da personagem, pois ela, por meio de seus pensamentos, descreve uma de suas atividades, que é fazer e distribuir café no Tribunal. Assim, também é apresentado ao leitor o espaço onde a maioria das ações ocorrem, pois Afonso afirma: “minha vida, a minha casa, a minha família é isto aqui” (CELINA, 1986, p. 7). Porém, em um romance de fluxo de consciência, perde-se a noção de espaço comumente descrito e encontrado nos romances tradicionais, pois, conforme afirma Gancho (2003, p. 23): “o termo espaço, de um modo geral, só dá conta do lugar físico onde ocorrem os fatos da história; para designar um ‘lugar’ psicológico, social, econômico, etc., empregamos ambiente”.

Outro recurso utilizado por Lindanor Celina para corroborar a questão de um fluxo contínuo e ininterrupto de pensamentos são os longos parágrafos não finalizados. Os finais abruptos demonstram que os pensamentos vêm realmente em forma de um encadeamento e que, embora não haja uma aparente lógica, o fluxo só é interrompido quando a personagem adormece. Então, mesmo ao exercer atividades e mesmo ao conversar com alguém, a consciência é invadida por muitos pensamentos, como podemos perceber no seguinte excerto:

Ora vá tomar no... Deus me perdoe, claro que ele pode falar, não corre o menor risco de ficar leso à falta de mulher, voto de castidade dele foi pro cu da cachorra, eu hoje não acabo este terço, ainda falta um mistério e meio, só recomeçando, ah todo não, não sou culpado de me distrair, vou repetir só este quarto mistério esbodegado, apresentação do Menino Jesus no Templo e Purificação de Maria Santíssima, se era Santíssima para que purificar, padre nosso que estais no céu santificado seja o vosso nome por causa deles do Misael mais o calango-seco do doutor Armando uma hora dessa roncando ou no clube do remo enchendo a cara e eu estragando meu terço ai que sono minha mãe me perdoe amanhã rezo dois três um rosário inteiro... perdoai as nossas ofensas assim sai Lulu!, essa é boa, o cara peidou quem leva a culpa é o cachorro sai Lulu eu amanhã rezo dois rosários vos prometo sai Lulu essa é de lascar mas livrai-nos essa é de lascar do mal amém – Jesus pregado na cruz eu amanhã. (CELINA, 1986, p. 21).

Podemos perceber que, mesmo sendo um longo parágrafo, há poucos sinais de pontuação, justamente para favorecer uma leitura rápida, num só fôlego, para que tenhamos intensificada a ideia de um fluxo contínuo. Nas últimas frases, percebe-se ainda mais tal intenção, inclusive na repetição de algumas expressões. Vemos também que o personagem vai perdendo o controle de seus pensamentos gradualmente, porque está prestes a “perder a consciência”, já que está ao ponto de

adormecer. Após o último pensamento marcado pela frase “Jesus pregado na cruz eu amanhã” (CELINA, 1986, p. 21), o parágrafo é finalizado sem pontuação e sem um término lógico de raciocínio.

Outra marca estrutural relevante e presente em toda a obra são os jogos de palavras, quer dizer, a autora “brinca” com os significados, nomes das personagens, posicionamento e contraste entre os significantes. Dentro desta perspectiva, os nomes de personagens mais importantes, além de Afonso, claro, são os das personagens Merênciã e Consciência.

Está óbvio que, na composição do nome de Consciência, o Homem-Presidente, como Afonso o chama, Lindanor Celina quis fazer uma contraposição à ideia de consciência pela qual é construída toda a narrativa. Apesar de ter este nome, Consciência não é “a consciência” apresentada ao leitor, pois a consciência é Afonso, por inúmeros motivos. Porém, é de extrema importância, em contraposição a toda estrutura de composição do romance, perceber que Consciência é a representação de tudo o que Afonso detesta em si mesmo, isto é, essa personagem atua como um espelho, refletindo tudo o que o protagonista tenta esconder das outras personagens e até de si mesmo.

O *Grande Dicionário Unificado da Língua Portuguesa*<sup>2</sup> apresenta onze significados para o termo “consciência”, a saber: 1. Percepção pela qual o homem pode ter noção de sua própria existência e julgar sua própria realidade; 2. Faculdade que tem a razão de julgar os próprios atos; 3. Voz secreta da alma, que aprova ou desaprova nossos atos; 4. Sinceridade; 5. Probidade, honradez; 6. Escrúpulo; 7. Justiça, retidão. 8. Conhecimento; 9. Acuidade, esmero; 10. Opinião; 11. Fato que causa remorso. Ao relembramos as análises feitas até aqui, depreendemos que todos esses significados se aplicam ou têm alguma relação com o processo pelo qual Afonso Romano dos Santos Reis passa por todo o romance. Nesse sentido, Consciência seria a representação personificada da própria consciência de Afonso, pois esta personagem atua como esta voz secreta da alma do protagonista que desaprova suas ações. Tal interpretação pode ser tomada a partir de pistas deixadas no texto, como, por exemplo, no trecho: “[...] perante aquele Homem-Presidente, a Consciência, o Deus” (CELINA, 1986, p. 10).

---

<sup>2</sup> RIOS, Dermalval Ribeiro. **Grande Dicionário Unificado da língua portuguesa**. São Paulo: Difusão Cultural do Livro, 2011, p. 192.

Tomemos como exemplo a seguinte passagem: “[...] já imaginaram o que seria Consciência se não tivesse fé? Um monstro, um Hitler, ele seria, ora ora, sim senhor, um Hitler!” (CELINA, 1986, p. 11). É importante destacar que as culpas e remorsos de Afonso são todas de cunho religioso, assim, a religião, para ele, atua como um freio moral<sup>3</sup>, pois o faz sentir medo, culpa e vergonha.

Consciência, apesar de comungar toda semana, tem uma conduta social reprovável, pois, além de praticar atos considerados pecaminosos do ponto de vista religioso, comete crimes, como assédio sexual. Dessa forma, Afonso se questiona: se não fosse a religião, onde Consciência chegaria com seu comportamento reprovável? Ao perguntar “o que seria Consciência se não tivesse fé?” (CELINA, 1986, p. 11), Afonso estaria indagando à sua própria consciência: se não fosse o freio moral que a religião o impõe, ele mostraria à sociedade quem realmente é em seu íntimo ou quando ninguém está vendo? Confessaria os atos, pensamentos e sentimentos que condena, mas que mesmo assim pratica e que o levam a uma crise constante de consciência? Afonso Romano sente, em certos momentos, uma identificação com Consciência, tendo compaixão por ele:

Meus olhos turvos, eu não passo dum manteiga, quem diria que eu havia de me engasgar com este choro à cabeceira de Consciência, gostava dele, gosto, possível?, eu que tanto o xinguei, bradei contra suas indecências [...] não, eu dele não ria, nem o xingava intimamente, nem debochava, naquele tempo tinha-lhe imensa pena, era uma grande dor, ele sofria mais do que outra coisa, padecia mais do que pecava [...]. (CELINA, 1986, p. 68-69).

Tal identificação pode ser justificável pelo sentimento de compaixão, empatia ou, para utilizar um termo mais adequado às motivações religiosas, piedade, por ver em Consciência um ser humano que, assim como ele, também sofre por seus pecados. Seria Afonso tão pecador quanto Consciência?

Segundo o filósofo Henri Bergson, a piedade:

Consiste, antes de mais, em pôr-se pelo pensamento no lugar dos outros, em sofrer com o seu sofrimento. Mas se nada mais fosse, como alguns

---

<sup>3</sup> De acordo com o psiquiatra e psicoterapeuta Flávio Gikovate, o medo da punição divina pode constituir a única barreira entre o fazer e o deixar de fazer. Assim, os três principais freios morais, segundo ele, são o medo, a vergonha e a culpa. (GIKOVATE, Flávio. **Nossos três freios: Medo, Vergonha e Culpa**. 2013. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=Xxcr7TXlqDU&t=61s>. Acesso em: 21 de janeiro de 2020).

pretenderam, inspirar-nos-ia a ideia de fugirmos dos miseráveis em vez de os socorrermos, porque o sofrimento causa-nos naturalmente horror. É possível que este sentimento de horror esteja na origem da piedade; mas não tarda a juntar-se-lhe um novo elemento, uma necessidade de ajudar os nossos semelhantes e de lhes aliviarmos o sofrimento (...). A verdadeira piedade consiste menos em rezear o sofrimento do que em desejá-lo. Desejo leve, que dificilmente se desejaria ver realizado, mas que se forma apesar de tudo, como se a natureza cometesse uma grande injustiça e fosse necessário afastar toda a suspeita de cumplicidade com ela. A essência da piedade é, pois, uma necessidade de se humilhar, uma aspiração a descer. Esta aspiração dolorosa tem, aliás, o seu encanto, porque nos engrandece aos nossos próprios olhos, e faz que nos sintamos superiores aos bens sensíveis, de que o nosso pensamento momentaneamente se desprende. A intensidade crescente da piedade consiste, pois, numa progressão qualitativa, numa passagem do desgosto ao temor, do temor à simpatia, e da simpatia à humildade. (BERGSON, 1927, p.22).

Assim, sob outra perspectiva, o sofrimento de Consciência representa a própria consciência em conflito de Afonso, dilacerada entre um lado que se percebe e se julga um pecador não merecedor de ser considerado um Santo de Altar e, de outro, que enxerga em si características e sentimentos elevados. Outra vez percebemos este reflexo em algumas falas de Consciência, como a seguir: “Afonso, tu és bom. Tu vais para o céu” (CELINA, 1986, p. 68). Conforme afirma Bergson no excerto acima, a essência da piedade seria uma forma de humilhação, como se, ao se compadecer do sofrimento alheio, passamos a ser o próprio sofredor. A piedade seria, então, não o receio de também sofrer, mas o desejo de sofrer – não no sentido de sua plena realização –, tornando-nos melhores aos nossos próprios olhos, por isso a “consciência” de Afonso diz: “tu és bom”.

Outra personagem que aparece em oposição à ideia de santidade de Afonso é Merênciã, pois ela parece pôr à prova os bons sentimentos dele, já que, ao se referir ou ao pensar e até mesmo ao dialogar com ela, ele nos apresenta seu lado debochado, impiedoso e nada empático, duvidando das intenções da personagem. Assim, percebemos que a personagem, que aparentemente seria “merecedora” de piedade e compaixão, é justamente aquela que desperta os piores sentimentos em Afonso, diferentemente de Consciência que, apesar de representar tudo o que Afonso despreza e tenta reprimir em si mesmo, provoca um profundo sentimento de piedade ou autopiedade, como descrito anteriormente.

Em diversas passagens do romance, podemos constatar o julgamento que o protagonista faz de Merênciã, como no diálogo a seguir:



– Boa tarde, dona Merênciã, senhora como sempre chegando adiantada, olhe que essas pressas fazem mal. – Seu Afonso, senhor com seus deboches, ora vá-se, me dêi logo o meu café é que é, eu tenho trabalho e não é pouco. – Dona Merênciã já trabalha, desde quando? – Seu Afonso não me atente a paciência que eu hoje estou nos meus azeites, não me atente! [...] – Então não me venha chorar miséria, esta Casa foi para si uma salvação: emprego, vida boa, que vosmicê o que menos faz é trabalhar. – Agora, seu Afonso, como quer que eu me mate no trabalho, se vista quase não tenho? Mas antes, antes... –Dona Merênciã, vá contar para outro, todo mundo sabe que a senhora sempre quis foi comer mole, desejava emprego, trabalho Deus te livre. Quando vossa senhoria já deu duro aqui, quando? – **O senhor é um sem-consciência, um desumano**, zomba de uma pobre viúva quase cega. (CELINA, 1986, p. 22-23. grifo nosso).

É interessante destacar que Afonso também critica e julga Consciência, todavia, raramente ele externa isto, geralmente o faz apenas através de pensamentos, seja por meio de solilóquios, seja por meio de monólogos interiores, diferentemente do que ocorre em relação à Merênciã, para quem ele externa suas opiniões e julgamentos, como vemos claramente no trecho acima.

[...] Uma pontinha assim de remorso, mais o receio do feitiço virar para riba dela. Não é possível que não trema, então escrúpulo não lhe cotuca, vez em quando? De noite quando se vê no seu quarto e repassa os acontecidos, tanta graça que recebeu, a mendiga que era com a récua de filhos e achou aquela mãe, dona Sara que intercedeu junto ao Presidente, lhe obteve a nomeação para contínuo, dona Sara que ela mal liga, deve-lhe tudo e nem-nem, dona Merênciã seria uma sem-alma que nem Consciência? (CELINA, 1986, p. 24-25).

No excerto acima, vemos uma associação entre Consciência e Merênciã feita pelo próprio Afonso, pois há, nas duas personagens, traços que ele desaprova e critica. A diferença é que a segunda lhe inspira apenas sentimentos de repulsa, expressos não somente através do fluxo de seus pensamentos, como vemos em sua relação com Consciência, mas também através de diálogos, pois à Merênciã tece duras críticas, utilizando-se de vários recursos, como a ironia e o deboche.

e a Merênciã, mãe de família sacrificada, preta e pobre, que nunca terá um carro, uma casa na praia, nunca irá a Paris, não me importo, nem me atormento por ela, se perde a luz dos olhos ou não, isso me deixa frio, igual... é esse o meu amor pelo próximo? Merênciã não é muito mais meu próximo que Consciência e dona Clara?, eu há meia hora estou repetindo isto mas não adianta, eu sou de ferro, de pedra fria-gelada. (CELINA, 1986, p. 72).

No fragmento acima, de algumas poucas linhas, percebemos o quanto a leitura de um romance de fluxo da consciência é rica, pois o pequeno trecho leva a uma profunda reflexão acerca da convivência humana, do conceito de misericórdia e do quanto o ser humano é capaz ou não de amar o seu semelhante. Lindanor Celina, por meio da consciência de Afonso, traz para discussão um dos mandamentos religiosos mais importantes, que diz: “Amai teu próximo como a ti mesmo”. Ao lermos o trecho acima, somos levados a refletir junto com a personagem: ora, se não consegue se compadecer de Merênciã, que, como ele, é pobre e passa pelas mesmas privações, que amor ao próximo é este que ele pratica? Por que Consciência é capaz de despertar sua piedade, sua misericórdia?

Voltando ao debate anterior, Afonso sente compaixão pela desgraça de Consciência, ou seja, para com esta personagem, ele experimenta a misericórdia em sua totalidade, pois ele é capaz de se solidarizar com a dor de Consciência, mesmo desaprovando seus atos, ele se apieda de seu sofrimento. Isso já não acontece com Merênciã, que não inspira em Afonso Romano o mesmo sentimento.

Falamos anteriormente, também, na questão do espelhamento, de que Consciência seria a própria consciência de Afonso, tudo aquilo que o incomoda em si mesmo. Portanto, seu compadecimento e perdão ao comportamento que antes condenava em Consciência, depois do sofrimento demonstrado por este, pode representar o perdão de Afonso a si mesmo.

Merênciã é vista pela personagem principal como sua igual, porém, ele não identifica, nessa personagem, o mesmo processo de arrependimento ou de expurgação dos pecados por meio de sofrimento. Talvez aí resulte o motivo pelo qual não consiga experimentar a piedade no mesmo grau, pois não acredita que o sofrimento de Merênciã seja verdadeiro.

É interessante destacar que, nos momentos finais do romance, os quais entendemos ser também os momentos finais de Afonso, nosso protagonista relembra algumas personagens que passaram por sua vida, dentre os quais merecem destaque, novamente, Consciência e Merênciã, tendo em vista que, neste momento, os dois já estariam mortos e Afonso se pergunta se os encontrará, analisando quem dos dois, ou os dois, estaria no “paraíso” ou no “inferno”.

Sobre Consciência, chega à conclusão de que ele não estaria no inferno, conforme percebemos no trecho: “Consciência, tu não estás nos infernos. Sofreste, ô quanto [...]” (CELINA, 1986, p. 201). Como analisado anteriormente, aos olhos de

nossa personagem principal, Consciência se arrependeu verdadeiramente de seus pecados e os expurgou em virtude de todo sofrimento experimentado por ele nos últimos anos de sua vida. Acerca da Merênciã, há uma dubiedade, como verificamos no excerto: “estás vendo, Merênciã? Sim, Merênciã há de estar espiando, só bisbilhotando lá de cima (ou de baixo, sei eu onde ela assiste agora?) [...]” (CELINA, 1986, p. 201). Tal dúvida é reforçada no trecho: “vou te ver, vou te encontrar lá na outra margem, Merênciã, isto é mais que certo” (CELINA, 1986, p. 201). Isso corrobora a análise do conflito de consciência que perpassa toda a narrativa.

### 3.2 Crítica Psicanalítica e Fluxo de Consciência no Romance

De acordo com o E-dicionário de Termos Literários<sup>4</sup>, Freud diz ser a Literatura “a melhor fonte de formação para a clínica psicanalítica do que os estudos médicos”. A partir dessa constatação, verificamos a estreita ligação entre Literatura e Psicanálise, pois, assim como a Psicanálise foi buscar na Literatura material para suas análises, a Literatura absorveu da Psicanálise, bem como da psicologia em geral, métodos e termos, como é o caso da crítica psicanalítica e do fluxo de consciência.

O fluxo de consciência é um exemplo da caracterização da relação entre a Psicanálise e a Literatura. A teoria psicanalítica defende que, quando a consciência é deixada livre para que o discurso do “paciente” flua no método da livre associação, surgem os recalques, medos, impulsos, pulsões, que serão o material a ser trabalhado no tratamento psicanalítico, ou seja, conteúdos do inconsciente podem emergir e invadir a consciência.

De acordo com Eagleton (1983, p. 192), a crítica psicanalítica “pode nos dizer alguma coisa sobre a maneira pela qual os textos literários se formam, e revelar alguma coisa sobre o significado dessa formação”. Ainda conforme o autor, a crítica psicanalítica pode ser dividida em quatro tipos, dependendo do objeto de estudo, pois ela pode se voltar para o autor da obra, para a construção formal, para o conteúdo ou para o leitor. (EAGLETON, 1983).

---

<sup>4</sup> BELO, Maria. Crítica psicanalítica. **E-Dicionário de Termos Literários (EDTL)**, coord. de Carlos Ceia. Disponível em: <http://edtl.fcsh.unl.pt/encyclopedia/critica-psicanalitica/>. Acesso em: 22 jan. 2019.

Comumente, os estudos críticos psicanalíticos têm-se voltado, em sua grande maioria, para o autor da obra e para o conteúdo. Porém, a análise aqui realizada considera a construção formal e o conteúdo, pois, para a compreensão da construção da narrativa por meio do fluxo de consciência, não há a possibilidade de separação desses dois aspectos.

Trazido para a Literatura, o conceito de fluxo de consciência vai muito além do que foi pensado e descrito por James nos estudos psicológicos, pois, conforme Humphrey, em Literatura a:

Consciência indica toda a área de atenção mental, do pré-consciente até os níveis superiores, incluso o mais racional, comunicável e consciente. E conclui que: Por 'consciência', então, eu defino toda a área do processo mental, incluindo o nível pré-discursivo especialmente. O termo 'psique' uso como sinônimo para 'consciência' e, em alguns momentos, a palavra 'mente' servirá como outro sinônimo. (HUMPHREY, 1976, p. 03).

Assim, para Humphrey (1976, p. 4), “podemos definir a ficção do fluxo da consciência como um tipo de ficção em que a ênfase principal é posta na exploração dos níveis de consciência que antecedem a fala com a finalidade de revelar, antes de mais nada, o estado psíquico dos personagens”.

No fragmento abaixo, extraído do romance, verificamos a exploração dos níveis de consciência, dado que alguns pensamentos seguem numa linha de raciocínio e, logo em seguida, são invadidos por outros, aparentemente sem lógica. Todavia, a interferência de pensamentos relacionados à atividade desenvolvida no tempo presente leva Afonso a outros pensamentos que vão se encadeando, o que nos remete novamente à ideia de fluxo, ao “cavalo desembestado do pensamento”. É perceptível que a autora utiliza, além de solilóquios, os monólogos interiores com frequência e desde o início do romance, já que este trecho está na página 7, logo, percebemos o intuito de trabalhar todos os níveis de consciência da personagem principal para revelar seu material psíquico:

Ainda bem que existe Nossa Senhora vestida de azul e branco e coroada de estrelas, rosário na mão. Terço na mão dela parece uma flor, toda mulher de terço ganha cara de beata ou freira disfarçada, aquela-Uma não. Bonita, a minha Mãe. Só essa que tenho, ah café filho da puta, também a desgraça dessa lata, sabia que ia acabar derramando, estou ficando gagá, dona Dulce disse pra eu me cuidar, que minhas veias entopem como cano velho, é esta gordura sacana, ela me ralha, a dona Dulce, tem vez que parece a minha madrinha, sinto uma pena dela, aquele filho, ô cruz! Doutor Bruno diz que é

uma eleita - como se fosse um privilégio, ela mais alta que nós, escolhida para semelhante calvário. (CELINA, 1986, p. 7).

O excerto acima trata-se do segundo parágrafo do romance. Lindanor Celina está nos apresentando Afonso, os primeiros parágrafos são muito significativos, pois apresentam conteúdo psíquico, deixando claro que a ênfase principal da obra está nos processos psíquicos da personagem que dá nome ao livro. Logo nas primeiras linhas nos são dados indícios que nos remetem ao título, conhecemos um pouco do Afonso, o “contínuo” do Tribunal, e, aos poucos, surgem elementos religiosos que nos remetem à segunda parte do título. Sendo assim, o fluxo de consciência em Literatura estaria muito mais próximo dos estudos freudianos e da crítica psicanalítica, já que, conforme explicita Oliveira (2009, p. 2):

A teoria da literatura se apropriou das palavras de James e as utilizou para definir um tipo de ficção que considera a psique humana como tema central. Esta proposta ficcional da literatura psicológica concilia a teoria de James aos pressupostos freudianos na criação do que poderia ser a linguagem das camadas mais profundas da mente quando transformadas em matéria discursiva. O fluxo de consciência torna-se, então, algo que amplia a noção de consciência e insere muito mais do que a atividade consciente, numa modificação substancial no entendimento do fluxo e do que seja a própria consciência, que se conforma a novos pressupostos.

Dessa forma, em virtude da abrangência do termo “consciência”, a análise do método “fluxo de consciência” tem sido constantemente relacionada à psicanálise de Freud, bem como à filosofia de Bergson, uma vez que ambos estudaram a fundo o processo psíquico da consciência. Para Freud (2010, p. 63), a consciência “é o resultado da renúncia instintual, ou que a renúncia instintual [...] cria a consciência, a qual então exige mais renúncias instintuais”.

No livro *Mal-estar na civilização* (1996), Freud chama a atenção para os sacrifícios que o homem precisa fazer para viver em sociedade, ou seja, para as renúncias à satisfação de algumas necessidades instintivas. Assim, na Psicanálise de Freud, a consciência não aparece como um conceito bem definido, ela é, sobretudo, um processo em permanente construção e nela encontra-se uma luta constante entre desejo e renúncia, satisfação e frustração etc. Segundo Norman Brown (1974, p.17), “sob a nova perspectiva freudiana, a essência da sociedade é a repressão do indivíduo, e a essência do indivíduo é a repressão de si mesmo”.

Percebemos esse processo dual em *Afonso Contínuo, Santo de Altar*, visto que o romance nos apresenta uma consciência atormentada entre o prazer da satisfação dos instintos e a culpa por essa realização. Isso faz com que a personagem central reprima alguns de seus desejos e não revele os atos que julga serem “imundos” – de acordo com as palavras da própria personagem –, pois teme a desaprovação da sociedade e a punição divina, como notamos no trecho a seguir:

[...] se alguém me encontra, uma comparação dona Dulce passa por lá e me vê, eu tão bandido, nunca mais me pede: “Reze, seu Afonso, o senhor é uma criatura de Deus, peça pelo meu filhinho” [...] ela visse a cor da minha alma, negrinha, quando saio daquela casa. [...] Isso é muito complicado, bom é quando escuto Padre Zefireli, aí tudo fica fácil, até o remorso, a vergonha se apagam. [...] depois me emaranho todo, não sei me livrar da tentação nem da culpa, enquanto não me confesso, é o pavor de morrer dormindo e acordar no caldeirão do breu. (CELINA, 1986, p. 19).

Vemos claramente uma dualidade entre a satisfação e a culpa, pois Afonso questiona a si mesmo se uma das personagens, a dona Dulce, ainda o consideraria um “santo” digno de suplicar a Deus pela saúde de seu filho se soubesse como ele se sente indigno ao sair da casa da Mundica. O protagonista sente-se “imundo”, sente raiva de si mesmo por ceder aos impulsos da carne, porém, é um sentimento confuso para ele, pois, mesmo sentindo-se tão mal ao se permitir tal fraqueza, como ele mesmo diz, todas as vezes que chega à casa de Mundica esquece tudo isso e cede aos prazeres.

Na leitura do trecho, percebe-se, ainda, que a culpa e o remorso que a personagem sente estão atrelados a questões religiosas, uma vez que Afonso só se sente melhor depois de se confessar ao Padre Zefireli, como se observa na frase a seguir: “não sei me livrar da tentação nem da culpa, enquanto não me confesso, é o pavor de morrer dormindo e acordar no caldeirão do breu” (CELINA, 1986, p. 19). Ele demonstra que a culpa e o remorso que sente, na verdade, é o medo de morrer sem que seus pecados tenham sido perdoados e como castigo ele vá para o inferno (caldeirão do breu).

Freud, em seu texto intitulado *Atos obsessivos e práticas religiosas*<sup>5</sup>, compara alguns atos religiosos à neurose obsessiva, pois, para ele: “na realidade, as recaídas

---

<sup>5</sup> FREUD, Sigmund. “**Gradiva**” de Jensen e outros trabalhos (1906-1908). Rio de Janeiro: Imago editora, 1972.

totais no pecado são mais comuns entre os indivíduos piedosos do que entre os neuróticos, dando origem a uma nova forma de atividade religiosa: os atos de penitência, que têm seu correlato na neurose obsessiva” (FREUD, 1972, p. 71). Desse modo, o autor sugere que algumas religiões trabalham com a ideia de penitência, como também de uma proibição ligada à penitência, isto é, reproduzindo a ideia de que um ato poderia anular outro ato praticado anteriormente. Isso nos leva à prática da confissão, que se enquadraria nesse conceito, já que a confissão, para os católicos, é uma forma de anular os pecados cometidos. Por meio do perdão, os próprios nomes pelos quais o sacramento é conhecido nos leva a essa concepção: reconciliação, sacramento da penitência ou sacramento do perdão.

[...] se dom Eduardo tem amantes, se dorme com uma caboca de vez em quando que nem eu, tenho nada que fazer dele meu guia, meu diretor espiritual merda nenhuma? Diretor espiritual não tem de ser limpo-limpo para poder remediar as misérias nossas de cada um? [...] (CELINA, 1986, p. 126).

No fragmento acima, a personagem principal, através do monólogo interior, reflete sobre a confiança que deposita em Dom Eduardo, se este seria merecedor de tanta admiração. Para ele, não há como ter certeza da “santidade” do bispo, pois tem como exemplo o padre que o criou, que, segundo Afonso, “não respeita sua batina”, já que, durante a noite, tem encontros clandestinos com várias mulheres, tornando-se, assim, impuro, não santo. Esse conflito interior que se trava na consciência de Afonso Romano é perfeitamente compreensível, pois é Dom Eduardo quem diz a ele: “tu és santo de altar” (CELINA, 1986, p. 61). Ao que Afonso indaga: “Mas com toda esta carga de pecados, Senhor Bispo?” (Idem). E o bispo o responde: “[...] eu que conheço as almas das gentes, tu és bom” (Idem).

O diálogo que se trava entre Dom Eduardo e Afonso parece querer explicar essa equivalência que se tende a fazer entre o impuro e o não santo, já que o bispo tenta explicar a Afonso que não o considera virtuoso e, sim, bom. Aqui já percebemos a nítida separação entre virtude (agir em conformidade com o que se considera correto e desejável do ponto de vista religioso e moral) e bondade (ser nobre e generoso, inclinado a fazer o bem), pois, para Dom Eduardo, esta segunda qualidade, sim, é condição primeira e mais importante para tornar-se um *santo de altar*. Para tal, Dom Eduardo compara Afonso a um fruto sadio, no qual não há chaga ou bicheira grave, isto é, ele não está corrompido, basta querer e poderá tornar-se um santo, já que a

impureza, o pecado, a não virtude é uma condição momentânea, pois a não virtude não implica em maldade. (CELINA, 1986, p. 61). Porém, Afonso Romano dos Santos Reis continua um embate em sua consciência, duvidando do que disse o bispo, porque não se considera digno de receber a alcunha de santo, como percebemos no trecho abaixo:

Ah, então nunca serás santo, Afonso Romano, desprezas a mão que Deus te estende, não passarás de um faltoso menor, sem nem coragem para altas safadezas, um que só fica no ramerrão de culpas pequenas como a tua cozinha [...] nem é por virtude que pecas diminuto, é por te faltar afoiteza para os grandes pecados de um homem. (CELINA, 1986, p. 152).

Assim como em *Hamlet* de Shakespeare, em *Afonso Contínuo, Santo de Altar* encontramos uma personagem que põe em dúvida sua própria identidade, pois, implicitamente, Afonso se faz continuamente a mesma pergunta: “Ser ou não ser, eis a questão!”. No romance, encontramos uma consciência dilacerada que busca compreender o que faz bons ou maus os homens, ou “o que será que faz uns pecadores e outros limpos?” (CELINA, 1986, p. 155).

### **3.3 A memória como Elemento Primordial no Processo de Construção da Narrativa e do Fluxo de Consciência**

A palavra memória vem do latim *memor*, “aquele que se lembra”, sendo sua raiz indo-europeia *men*, que significa “pensar”, mesma raiz da palavra “mente”. Em alemão, memória é *andenken*, tendo como raiz o verbo *denken*, que quer dizer “pensar”. Do grego *mnemósine*, que advém de *mimnéskein*, “lembrar-se de”, a Memória é a Deusa filha de Urano e Gaia, que se envolve com Zeus durante nove noites, das quais nascem as nove musas, deusas da Literatura, da Ciência e das Artes, de onde surgiu a ideia de “musas inspiradoras”.

Podemos perceber em sua origem que a memória está diretamente ligada ao pensar, pois ambas as palavras advêm da mesma raiz. Podemos, então, deduzir que memória e pensamento são indissociáveis, uma vez que, nos processos psíquicos, acessamos as nossas memórias através de nossos pensamentos. De acordo com Hesíodo na Teogonia (1995, p. 32-38), a Deusa Mnemósine (memória) “sabe tudo o



que foi, tudo o que é, tudo o que será”. Assim, em consonância com o mito de Mnemósine, quando o artista é inspirado pelas musas, ele entra em contato direto com a “memória primordial”<sup>6</sup>, ou seja, as realidades originais, isto é, a verdade que dá base a este mundo. A memória está, portanto, ligada à Vida. Já Letes, o “esquecimento”, está ligado à Morte, já que, para a Mitologia Grega, os mortos são aqueles que perderam a memória. Contudo, há uma outra significação para Letes, o rio do esquecimento, quando se fala em “transmigração” ou na teoria da reencarnação em que o entrar no Letes significa esquecer a vida celeste para retornar à vida terrena, logo, estaria ligado ao retorno à vida e não mais à morte.

Conforme elucida Claudia Cerqueira do Rosário (2002, p. 3): “recordar significa resgatar um momento originário e torná-lo eterno em contraposição à nossa experiência ordinária do tempo como algo que passa, que escoia e que se perde”. Desse modo, a recordação é um resgate do tempo passado, por isso, a memória é muito mais que apenas trazer ao pensamento acontecimentos do passado, é uma maneira de reviver o passado, bem como ressignificá-lo. Portanto, a memória, seja ela individual ou coletiva, transporta-nos a um tempo que já não é mais nosso, mas que ajudou a constituir aquilo que somos hoje. Logo, memória e identidade estão diretamente ligadas, pois somos quem somos porque lembramos quem somos.

Para Bergson (2011, p. 176):

A consciência ilumina portanto com seu brilho, a todo momento, essa parte imediata do passado que, inclinada sobre o futuro, trabalha para realizá-lo e agregá-lo a si. Unicamente preocupada em determinar deste modo um futuro indeterminado, ela poderá espalhar um pouco de sua luz sobre aqueles dos nossos estados mal recuados no passado que se organizariam utilmente com nosso estado presente, isto é, com nosso passado imediato; o resto permanece obscuro. É nessa parte iluminada de nossa história que estamos colocados, em virtude da lei fundamental da vida, que é uma lei de ação: daí a dificuldade que experimentamos em conceber lembranças que se conservam na sombra. Nossa repugnância em admitir a sobrevivência integral do passado deve-se portanto à própria orientação de nossa vida psicológica, verdadeiro desenrolar de estados em que nos interessa olhar o que se desenrola, e não o que está inteiramente desenrolado.

Assim, percebe-se a estreita relação entre consciência e memória, e como a consciência age como uma espécie de luz a iluminar as memórias que afetam

---

<sup>6</sup> ELIADE, Mircea. **Mito e Realidade**. São Paulo: Perspectiva, 2016.

diretamente o presente, deixando obscuro aquilo que não interfere diretamente no nosso presente ou num futuro imediato, idealizado.

O fluxo de consciência no romance permite uma descontinuidade do momento presente, em que se dá a cena, sendo possível a coexistência de tempos distintos, como se vê no trecho abaixo:

-O senhor dava para padre, seu Afonso [...] – Morando com religioso, nunca lhe deu assim uma vocação, um dia?  
Como lhe dizer que justamente porque vivo com um certo padre é que me enfarei de batina? [...] Esse que acabou de me criar, no começo ainda disfarçava [...] quando elas telefonavam, fazia de conta que se tratava de outra coisa. Nessas noites, pelas tantas, portão rangia, [...] ia tudo lá pra cima, [...] e era mais de uma, quantas?, não sei, meu Deus, não devo julgar, mas aquilo para mim era demais [...] (CELINA, 1986, p. 18, grifo nosso).

Através de uma memória relembrada durante uma conversa entre Afonso e uma personagem secundária, a consciência dele traz uma explicação, aos olhos do leitor, do motivo que o teria levado a não seguir a vocação religiosa. Assim, a consciência agiu nessa ocasião com sua luz a iluminar acontecimentos do passado da personagem que afetam diretamente em seu presente e, de certa forma, justificam suas escolhas e até mesmo sua maneira de pensar, já que constantemente, no romance, vê-se essa volta ao passado em busca de memórias que abalam o presente de Afonso.

Vejamos o que diz Auerbach (1976) sobre um episódio de *Ao Farol*, em seu ensaio intitulado “A meia marrom no livro *Mimesis*”:

A representação daquilo que acontece na consciência de Sr<sup>a</sup> Ramsay durante a medição (mais precisamente, entre a primeira admoestação distraída e a segunda, acerba, a James), encaixa temporalmente no processo periférico e é apenas sua representação que requer mais segundos, ou talvez até mais minutos, do que a medição: porque o caminho percorrido pela consciência é completado, por vezes, muito mais rapidamente do que a linguagem é capaz de reproduzir, pressupondo-se que se queira ser compreendido por um terceiro, e é isto o que aqui se tenciona. O que ocorre dentro de Sr.<sup>a</sup> Ramsay não tem em si nada de enigmático; são as representações, por assim dizer normais, que surgem de sua vida cotidiana – o seu segredo está por baixo delas, e só no instante do salto da janela aberta para as palavras da criada suíça, acontece algo que levanta um pouco o véu; no conjunto, porém, este reflexo da consciência é muito mais facilmente compreensível do que aquilo que outros escritores (por ex., James Joyce) nos oferecem em casos análogos. Contudo, por mais simples e corriqueiras que sejam as séries de representações que surgem na consciência de Sr.<sup>a</sup> Ramsay, tanto mais essenciais são elas, simultaneamente. (AUERBACH, 1976, p. 484).

Assim como no romance *Ao Farol*, de Virgínia Woolf, vemos em *Afonso Contínuo, Santo de Altar* o elo entre consciência e memória, tempo presente e tempo passado, e de como a consciência, como diz Bergson (1927), age sobre a memória, iluminando-a ou, nas palavras de Auerbach (1976, p. 484), “levanta um pouco o véu”. Isso faz transparecer alguns acontecimentos do passado das personagens, contribuindo para a construção de sua identidade dentro da narrativa, como notamos no trecho seguinte: “[...] os votos: pobreza de nascença. Obediência toda vida, à madrinha, ao padre, a Consciência [...] Obediência não custa, é até mais prático a criatura obedecer que mandar, eu desde zito nunca tive voz ativa, quando? [...]” (CELINA, 1986, p. 41).

É por meio da memória, também, que Afonso nos revela suas fragilidades e carências. Em uma conversa com uma das personagens femininas, a dona Dulce, ele rememora passagens de sua infância e deixa transparecer mágoas e sentimentos que tais lembranças o fazem reviver, fatos que influenciaram em sua personalidade e seu destino. Dona Dulce diz que “não está gostando da cara dele” (CELINA, 1986, p. 43), ou seja, o está achando um pouco abatido e, a partir desta frase, ele revela ao leitor, através de pensamentos, que sente até vontade de ficar doente, não de verdade, só para ouvir carinhos dela, para “escutar coisas que só a mãe, o pai, quem sabe a mulher da gente” (Idem) falariam. São preocupações de quem se importa verdadeiramente com o outro por dedicar-lhe afeição sincera. A partir deste pensamento, ele relembra conversas que tinha com sua madrinha, indagando sua origem:

-Madrinha: é certo que fui achado numa porta (ou numa lata de lixo, os moleques do Grupo Escolar gritavam que foi na lata de lixo), porta de quem, foi na sua? –Já não estou cansa de dizer: tua mãe morreu culpa duma parteira burra, tu quase ias também, nascente negrinho escangotado. (CELINA, 1986, p. 43).

Afonso Romano dos Santos Reis é órfão, sua mãe morreu no parto e esse fato desperta nele uma comoção inexplicável, como ele próprio diz. Dói ouvir essa história, rememorar, mas ele gosta, é uma dor acalentadora ouvir sua madrinha a contar:

Ah essa história eu amo, me dá que nem um choro por dentro, sei que vai doer, mas é que quase como os porcos na laranja azeda, ou o menino no bico do peito apimentado, dói, dói, mas eu quero, demais, dói, quem pode

imaginar, nunca vou poder desabafar, ninguém para eu contar, ninguém que se interesse mesmo, se compadeça, chore comigo. (CELINA, 1986, p. 43).

Outro fato da história de vida de Afonso que é revelado através da memória é que, além de sua mãe ter morrido no parto, ele também não teve a figura paterna presente em sua vida. Conheceu o pai já grande, em uma visita daquele homem totalmente estranho para ele no meio de seus afazeres domésticos na casa da madrinha, aquela visita “solene”, como ele mesmo descreveu. Notamos, pela descrição da cena, que esta memória provoca sentimentos contraditórios em Afonso, pois esta recordação lhe vem à consciência quando ele está diante de algo que considera um grande acontecimento em sua vida, a sua nomeação para porteiro de auditório, um cargo que julga mais importante e digno que o de contínuo, pois, como ele descreve: “será uma grande hora na minha vida” (CELINA, 1986, p. 75). E, logo em seguida, ele diz: “essas as minhas alegrias” (Idem). Tal pensamento introduz a lembrança do dia em que conheceu seu pai, o que nos induz a pensar que se tratou de um momento alegre para a personagem, “uma grande hora” (Idem), porém, depois, tal expectativa é quebrada: “dia em que vi meu pai, não foi regozijo, me deu foi uma raiva, raiva de tudo” (Idem).

Assim, Lindanor Celina, neste romance, construiu uma personagem bastante complexa que, por meio da memória, apresentada em fragmentos, vai nos revelando sua vida, seus sentimentos, ressentimentos e mágoas.

#### 4. AS PERSONAGENS DO ROMANCE E O FLUXO DE CONSCIÊNCIA

No texto intitulado *A personagem do romance*, Antonio Candido (2011) faz um aprofundado debate sobre questões referentes à composição e à natureza da personagem, mais especificamente, como o título sugere, sobre a personagem do romance, a respeito da qual afirma que “a personagem vive o enredo e as ideias, e os torna vivos” (CANDIDO, 2011, p. 54). Para o autor, o enredo existe porque existem personagens, assim, enredo, personagens e as ideias, ou seja, os temperamentos e características das personagens, estão associados num todo indissolúvel que dá vida ao romance.

A definição de personagem proposta por Candido (2011) está adequada ao romance aqui analisado, já que a ênfase principal é posta na consciência de Afonso, o protagonista, sobre o qual irá se desenrolar todo o enredo. Assim sendo, desde as primeiras páginas do romance, o leitor já se depara com a consciência exposta de Afonso, que, enquanto vive as ações do enredo, interage com outras personagens, faz julgamentos e questionamentos, narra acontecimentos, como podemos perceber no trecho abaixo em que a personagem narra um fato e, em seguida, há um solilóquio com a apresentação de seus processos psíquicos:

dona Clara, a paciência expedita que por vezes tem quando não está nas suas doideiras, me chamou: “Venha para o pé de mim, largue as xícaras sujas, isso tem tempo, sente-se aqui, levante a crista, homem, espere, deixe eu pegar um lápis e um papel”,  
ô mas não me faça isso, seu doutor Armando, não me dêem trompassos, não estão vendo que vou com a bandeja cheia, vocês têm umas brincadeiras mesmo de quem não presta, dona Dulce falou, vocês um dia desses vão ver é o meu cadáver de borco em cima desse fogão, da tanta raiva que me fazem, tamanho disque-adevogado, doutor de merda me abre essa porta antes que eu... esse café acaba é esfriando, band’ de cão! (CELINA, 1986, p. 9).

Em um romance de fluxo de consciência, esta ideia da personagem como o elemento que dá vida ao enredo com os demais elementos da narrativa é pertinente, já que a trama, em *Afonso contínuo*, *Santo de Altar*, é construída a partir da experiência de Afonso e suas relações com as outras personagens, bem como suas ações, reações e pensamentos advindos dessa interação. Entretanto, é necessário entender que, para Candido (2011), há um erro da crítica ao pensar que o elemento mais importante do romance é a personagem, pois ela não existe isoladamente, isto

é, separada dos outros elementos que lhe dão vida. Candido (2011) afirma que o que se pode dizer é que a personagem é o elemento mais atuante ou mais comunicativo da narrativa moderna a partir dos séculos XVIII, XIX e início do século XX, porém, seu pleno significado só pode ser alcançado dentro de um contexto.

Um romance se baseia numa relação entre o ser humano e o ser fictício, que é manifestada por meio da personagem. Massaud Moisés, no livro *A Criação Literária - Prosa* (1979), também reforça essa relação entre a personagem do romance e a pessoa, pois afirma que as personagens de romance são: "...'pessoas' que vivem dramas e situações dentro da narrativa, à imagem e semelhança do ser humano, 'representações', 'ilusões', 'sugestões', 'ficções', 'máscaras' de onde advém 'personagens'" (MOISÉS, 1979, p. 138).

O escritor francês Edward Morgan Forster, em seu livro *Aspectos do Romance* (2005), faz uma importante distinção entre a "pessoa viva" e a personagem de ficção, a qual denominou de *Homo Fictus*, em comparação ao *Homo Sapiens*, sobre o qual diz: "geralmente, ele nasce de repente, é capaz de morrer aos poucos, não precisa de muito alimento nem de sono, e se ocupa incansavelmente de relacionamentos" (FORSTER, 2005, p. 51).

No romance em questão, a ênfase maior é realmente dada às relações de Afonso com as demais personagens. Vemos, também, esta similitude entre o ser fictício e o ser humano, como no trecho em destaque em que Afonso relembra os conselhos do Dr. Zigomar, lembrando-o de questões que afetam a saúde de nosso protagonista: "É a gordura, Afonso, comes demais, comes de noite, não fazes um exercício. Conselhos-ralhos do doutor Zigomar, mas eu tive nunca hora para uma ginástica, gosto que me resta à parte a Mundica, é a cerveja, meu feijão melhoradinho..." (CELINA, 1985, p. 173).

Beth Brait, em seu livro *A personagem* (1985), traz uma tradução de Ducrot e Todorov que aborda essa questão da diferença entre a "pessoa viva" e a personagem de ficção, sobre isso dizem: "Uma leitura ingênua dos livros de ficção confunde personagens e pessoas [...] Entretanto recusar toda relação entre personagem e pessoa seria absurdo: as personagens representam pessoas, segundo modalidades próprias de ficção" (DUCROT; TODOROV apud BRAIT, 1985, p. 11). Assim, tais teóricos também admitem essa afinidade entre pessoa e personagem, porém, deixando claro, assim como Candido, que há diferenças entre estes dois entes e que as diferenças são tão importantes quanto as semelhanças. Cândida Vilares Gancho

(2003, p. 14) reforça essa concepção ao afirmar que “por mais real que pareça, o personagem é sempre invenção, mesmo quando se constata que determinados personagens são baseados em pessoas reais”.

Ao se ler e analisar um romance de Lindanor Celina, tal afirmação pode ser comprovada, pois é possível identificar, em personagens da escritora, muitas semelhanças com pessoas reais, como pessoas históricas, pessoas que conviveram com Lindanor ou até mesmo com a própria escritora. Contudo, mesmo com essas similaridades, as personagens são ficção, porque não há como identificar o limiar entre o real e o fictício, assim, sempre vemos no início de suas obras a célebre frase: “Este livro é ficção: situações, personagens centrais são inventados. Qualquer semelhança, pois, com fatos ou pessoas, vivas ou mortas, será mera coincidência” (CELINA, 1986, p. 6).

Em *Afonso Contínuo, Santo de Altar*, podemos constatar a diferença entre o *Homo Fictus* e o *Homo Sapiens*, pois a narrativa se concentra em um dado momento da vida adulta de Afonso. Sabemos pouco sobre seu nascimento, apenas o que Afonso deixa escapar por meio de seus pensamentos. O que sabemos é que sua mãe morreu no parto e ele ficou sozinho, sendo criado por uma madrinha, porém, tudo isso é revelado aos poucos através de suas memórias, pois, quando a narrativa se inicia, Afonso já é um homem de “meia idade” que trabalha em um Tribunal de Justiça.

Durante a narrativa, não há muitas menções a momentos de alimentação ou sono e, como afirma Candido (2011) ao conceituar *Homo Fictus*, a ênfase é dada nos relacionamentos travados por ele ao longo da narrativa, como podemos perceber nos seguintes fragmentos do romance, escolhidos apenas para exemplificação, pois toda a narrativa é composta por situações em que o protagonista faz alguma menção ou interage com outra personagem: “[...] dona Dulce falou, vocês um dia desses vão ver é o meu cadáver de borco em cima desse fogão”; “Dona Odaléa está de olho inchado”; “[...] dona Clara aprecia coisas estúrdias”; “- Ai que nunca disseste coisa tão certa, isto podes te gabar, Merência, mediante melhor que tu nesta casa, quem?”; “[...] meu pobre Consciência, esta palavra não dá bem contigo, não neste contexto, se nem doença te fez baixar a crista [...]”; “[...] Mundica, Mundica, é para ti que eu quero deixar o pouco que tenho, as louças, os móveis, mas principalmente a barraca, [...]”.<sup>7</sup>

---

<sup>7</sup> CELINA, Lindanor. **Afonso contínuo, Santo de Altar**. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1986, p. 09-205.

Conforme podemos perceber nos trechos citados acima, extraídos do início, meio e fim da narrativa, Afonso se ocupa basicamente de relacionamentos entre pensamentos e diálogos. Toda a narrativa é permeada de interação com outras personagens e seus dramas, que acabam se misturando aos dramas de Afonso. Assim, o protagonista é um exemplo de *Homo Fictus*, tal qual Antonio Candido (2011) o concebe, uma vez que ele “se ocupa incansavelmente de relacionamentos”.

Candido (2011) afirma que uma das diferenças básicas e mais importantes é a possibilidade de conhecimento profundo do ser fictício, ou do *Homo Fictus*, pois, nas relações humanas, o conhecimento que temos da psique de outro ser é sempre parcial ou superficial. Já nos romances nos é dada a possibilidade de adentrar a psique das personagens, sobretudo em romances que apresentam o fluxo de consciência. Assim, a personalidade de Afonso e seus sentimentos mais profundos são apresentados ao leitor com riqueza de detalhes, provocando-o a refletir a própria indagação da personagem – e o que diríamos, afinal? Afonso Romano é mesmo um “Santo de Altar”? –, apesar de, na maioria das vezes, essas contestações aparecerem através dos pensamentos do protagonista. Lindanor Celina constrói, através de sua narrativa, um fluxo de consciência que leva o leitor a uma reflexão acerca de temas universais, como a hipocrisia, o preconceito, a diferença de classes, o assédio sexual, bem como dilemas existenciais, ou seja, as dores próprias do ser humano.

No trecho abaixo, por exemplo, em que Afonso expõe diversos problemas sociais e se questiona sobre o porquê de haver tantas mazelas no mundo, como a fome, as doenças etc., podemos perceber a real dimensão dessa reflexão que a construção do romance, por meio do fluxo de consciência, pode provocar no leitor:

minha Mãe deixava seu filho cair nas profundas, com todo o amor que eu tenho a ela? Bem que permite outras coisas, tanto horror que há pelo mundo, os meninos fuçando lixo, brigando pelo lixo com os porcos, menino e porco se debatendo por uma laranja podre, um tomate, um pão azedo, no monturo caminho do Núcleo Pioneiro, aquilo me dá um nó na goela, a mim pecador ignorante, então ela não vê? Isso e os homens surrados pela Polícia, as crianças sem mãe pelas casas dos outros, de cabeça raspada feito marginal, a mão roxa de bolos, os braços marcados, os braços marcados de ferro quente, as pernas escalavradas de lambadas, e os do Pestalozzi, os lázaros de Marituba... (CELINA, 1986, p. 19).

Como afirma Candido (2011, p. 57), a partir do século XIX, os escritores tentam “sugerir e desvendar, seja o mistério psicológico dos seres, seja o mistério metafísico



da própria existência”. Dessa maneira, valendo-se de recursos de caracterização e das técnicas já conceituadas, Lindanor Celina pôde criar um ser ilimitado, contraditório, infinito, assim como um ser humano. Porém, ao leitor é dada a possibilidade de compreender esse todo coeso que é Afonso, um *Homo Fictus*, já que a personagem se apresenta mais lógica, entretanto, não menos complexa que um ser humano.

Logo, segundo Candido (2011, p. 60), “a personagem é complexa e múltipla porque o romancista pode combinar com perícia os elementos de caracterização, cujo número é sempre limitado se os compararmos com o máximo de traços humanos que pululam...”. Assim, os caracteres utilizados pelo romancista são sempre limitados, pois ele escolhe, dentre as inúmeras possibilidades, aquelas que melhor se adequam à lógica por ele criada dentro da estrutura proposta no romance, criando, então, a “ilusão do ilimitado.”

A escolha dos elementos que caracterizam as personagens leva a uma divisão ou a uma tipologia. Conforme estabelece Candido (2011, p. 60), o romance moderno acentuou uma característica tendenciosa dos romances de todos os tempos, que é tratar as personagens segundo “dois modos principais”:

- 1) *como seres íntegros e facilmente delimitáveis, marcados duma vez por todas com certos traços que os caracterizam;*
- 2) *como seres complicados, que não se esgotam nos traços característicos, mas têm certos poços profundos, de onde pode jorrar a cada instante o desconhecido e o mistério.*

A acentuação dessa tendência, no século XVIII, teria provocado uma grande mudança no romance, pois passou-se de um enredo complicado, com personagens simples, para um enredo simples (coerente, coeso), com personagens complicadas.

De acordo com Aguiar e Silva (1979), o romance tradicional, cheio de “episódios inverossímeis e complicados”, teria entrado em crise desde a segunda metade do século XVII. Para ele, o público teria se cansado do caráter fabuloso do romance e teria exigido das narrativas mais verossimilhança. O autor chega à mesma conclusão que Candido (2011, p. 60) ao afirmar que, durante o século XVIII, “o romance transforma-se em penetrante e, por vezes, despudorada análise das paixões

e dos sentimentos humanos” (AGUIAR E SILVA, 1979, p. 258). Dessa forma, retomando a tendência demonstrada por Candido da divisão das personagens em dois grupos principais, tem-se a classificação proposta por Johnson (2011, p. 61) ainda no século XVIII: “personagens de costume” e “personagens de natureza”. Conforme explicita Candido (2011, p. 61), “as ‘personagens de costume’ são apresentadas por meio de traços distintivos, fortemente escolhidos e marcados; [...] dominados com exclusividade por uma característica invariável e desde logo revelada”. Já “as ‘personagens de natureza’ são apresentadas [...] pelo seu modo íntimo de ser, e isto impede que tenham a regularidade dos outros” (CANDIDO, 2011, p. 62).

De acordo com Candido (2011), já no século XX, Edward Morgan Forster retoma essa distinção entre os dois grandes grupos tipológicos das personagens, os quais denomina de “personagens planas” e “personagens redondas”. Para Forster (1949 apud CANDIDO, 2011, p. 62), “personagens planas eram chamadas no século XVII de “humours”, e são ora chamados de tipos, ora de caricaturas. Na sua forma mais pura, são construídos ao redor de uma ideia ou qualidade simples”. Por implicação, as personagens redondas ou esféricas são construídas em torno de ideias e qualidades mais complicadas ou aprofundadas.

Beth Brait (1985) também recupera as concepções de Forster ao discutir a personagem em seu livro com este título, nele, ela diz: “as personagens planas [...] são definidas em poucas palavras, estão imunes à evolução no transcorrer da narrativa, de forma que as suas ações apenas confirmem a impressão de personagens estáticas, não reservando qualquer surpresa ao leitor” (BRAIT, 1985, p. 41). Já sobre as personagens redondas, diz: “são aquelas definidas por sua complexidade, apresentando várias qualidades ou tendências, surpreendendo convincentemente o leitor. São dinâmicas, são multifacetadas...” (BRAIT, 1985, p. 41).

Cândida Vilares Gancho (1993), ao apresentar os elementos da narrativa e como estes devem ser analisados, também oferece uma definição para personagens planas e redondas, sobre as quais diz: “personagens planos são personagens caracterizados com um número pequeno de atributos que os identifica facilmente perante o leitor; de um modo geral são personagens pouco complexos” (GANCHO, 1993. p. 16). A autora ainda apresenta exemplos, citando, como um deles, o tipo criado pelo escritor Euclides da Cunha, em sua obra *Os sertões* (1902), que se trata do “sertanejo”. O sertanejo é a representação de um tipo, pois ele é a representação

do “povo sertanejo”, como podemos ver em um pequeno trecho da obra: “o sertanejo é, antes de tudo, um forte. Não tem o raquitismo exaustivo dos mestiços neurastênicos do litoral” (CUNHA apud GANCHO, 1993, p. 17).

A respeito das personagens redondas, Gancho (1993, p. 18) diz que “são mais complexos que os planos, isto é, apresentam uma variedade maior de características”. Para uma melhor definição, a autora (1993) divide as características em: físicas, que incluem características de corpo, voz, gestos, roupas etc.; psicológicas, que se referem à personalidade da personagem e aos seus estados de espírito; sociais, as quais indicam classe social, profissão e atividades sociais; as ideológicas, que estão relacionadas à maneira de pensar da personagem, à sua filosofia de vida, suas opções políticas, sua religião; e as morais, que estão ligadas a julgamentos, ou seja, em dizer se a personagem é boa ou má, honesta ou desonesta etc., tudo isso, claro, visto de um determinado ponto de vista.

Assim, considerando-se as classificações descritas acima, podemos dizer que Afonso Romano dos Santos Reis é um ser complicado, logo, estaria enquadrado na categoria das personagens redondas, já que, a todo momento, durante a narrativa, surgem novos dados sobre ele que emergem de sua consciência, pois Afonso vive um drama de consciência ao se perguntar o tempo todo se merece a alcunha de santo. Ele é considerado por todos um homem bom, devotado, um santo, entretanto, vive se questionando se merece esta denominação, pois se indaga se já fez algo importante em sua vida que fosse realmente uma atitude santificadora que merecesse esse título, conforme podemos verificar no excerto abaixo:

Mas eu queria tanto, antes de envelhecer de vez, ficar melhor do que sou. Não estou contente com o que sou. Em toda a minha vida, fiz algum bem que mereça relato? - É só queres, te digo, tu és santo de altar, é só almejares isso vivamente, de todo coração [...] – Mas com toda esta carga de pecados, Senhor Bispo? – Senhor fala uma verdade ou está me experimentando ou quem sabe, com perdão de vossa Reverendíssima, querendo tirar graça comigo? – Não, Afonso Romano, te digo, eu que conheço a alma das gentes: tu és bom. (CELINA, 1986, p. 61).

Após a discussão do conceito de personagem e os tipos, Candido (2011), em *A personagem de ficção*, faz algumas perguntas a respeito do processo de criação ou invenção da personagem pelo escritor, já que, como foi visto, Candido e outros autores consideram a personagem um “ente inventado” ou “reproduzido”. Assim, ele indaga:

“no processo de inventar a personagem, de que maneira o autor manipula a realidade para construir a ficção?” (CANDIDO, 2011, p. 66). A partir de tal questionamento, ele oferece uma visão de um crítico tradicionalista chamado François Mauriac, o qual afirma que “o grande arsenal do romancista é a memória, de onde extrai os elementos da invenção” (MAURIAC, 1952 apud CANDIDO, 2011, p. 66-67). Mas, para Candido, essa afirmação é simplista, pois, segundo ele, “o princípio que rege o aproveitamento do real é a modificação” (CANDIDO, 2011, p. 67), podendo esta ser feita por adição ou por deturpação, já que seria impossível ao escritor reproduzir a vida ou os indivíduos em suas particularidades e pormenores. Como disse João Carlos Pereira, crítico de literatura, no texto de apresentação da biografia de Lindanor Celina:

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 um mínimo de ligação com a autora [...] dificilmente deixará de notar um traço que se aproxime da ficção. Entre a possibilidade de existência de uma ponte entre as margens do livro e da vida e a certeza desse elo há um vasto percurso de silêncio. (PEREIRA, 2004, p. 5).

Sabe-se que Lindanor Celina frequentou, em sua meninice e mocidade, colégios religiosos, como o externato Santo Afonso, em Bragança, e o Internato Santo Antônio, em Belém, logo, entrou em contato com os ritos católicos e elementos religiosos, bem como com figuras religiosas como padres e freiras. Portanto, vemos, em muitas de suas obras, a presença marcante de tais elementos, como na trilogia de Irene, que possui nos três romances alguns fatos que, sobremaneira, assemelham-se a memórias da própria autora.

Embora de uma maneira um pouco mais sutil, em *Afonso Contínuo*, *Santo de Altar*, podemos encontrar esses elementos memorialísticos, seja na nomeação de suas personagens, na ambientação do romance, no próprio enredo da narrativa e, principalmente, na composição das personagens. A forte religiosidade presente na composição da personagem principal, bem como a presença de personagens como padres e bispos, remete-nos a esta vivência da autora, pois, a partir deste arsenal da memória, a escritora pode se munir dos elementos que a ajudarão no processo de criação.

Outro fato importante da vida e memória de Lindanor Celina que pode tê-la ajudado na ambientação do romance, nos assuntos debatidos e na composição de personagens como Consciência, Dona Dulce, Dona Clara, Merência e o próprio

Afonso, foi ela ter sido servidora do Tribunal Regional do Trabalho da 8ª região, pois o romance se passa num Tribunal de Justiça que trata principalmente sobre questões trabalhistas, numa clara alusão a ambientes e temas por ela bastante conhecidos, como podemos perceber nos trechos: “[...] moça despedida sem aviso prévio nem indenização de qualidade e que nunca nesta vida recebeu férias [...]” (CELINA, 1986, p.10); “[...] vivo entre lutuosos: Padre/Juiz, Juiz/Padre” (CELINA, 1986, p. 07).

Segundo Candido (2011), uma obra literária é um mundo fictício no qual as personagens obedecem a uma lei própria. Forster, em *Aspectos do romance* (2005), corrobora a visão de Candido (deve-se lembrar que os escritos de Forster são anteriores ao de Candido e que, inclusive, Candido o cita muitas vezes no texto) ao afirmar que “no romance não existe fatalidade; nele, tudo se funda na natureza humana, e o sentimento dominante é de uma existência na qual tudo é intencional, mesmo as paixões e os crimes, inclusive a miséria” (FORSTER, 2005, p. 46).

Por ocasião de uma entrevista à TV Liberal, Lindanor Celina relata que, em um de seus romances, mais precisamente em *Menina que vem de Itaiara*, há uma personagem que a escritora teria se inspirado no prefeito de sua cidade para sua composição, por isso, ela teria mudado o nome da cidade e da personagem. Não temos como fazer este tipo de afirmação com relação à composição das personagens em *Afonso Contínuo*, *Santo de Altar*, porém, de acordo com o projeto literário da autora e a presença de muitos elementos memorialísticos em seus romances, inclusive apontados por ela mesma e por pessoas que conviveram com ela, pode-se dizer que, para a composição das personagens aqui analisadas, há a presença de um ou outro traço de tipos com os quais possivelmente ela teria convivido e se inspirado. Portanto, as personagens são seres fictícios, pois o romancista utiliza elementos oriundos de suas experiências, memórias, observações e imaginação para moldá-las de acordo com suas intenções na construção da narrativa.

Sendo assim, volta-se ao debate da personagem como um ente inventado, posto que Candido (2011) lista possibilidades de tipos de personagens a serem construídas. Em sua lista, constam sete, quais sejam: “1. Personagens transpostas com relativa fidelidade de modelos dados ao romancista por experiência direta”; “2. Personagens transpostas de modelos anteriores, que o escritor reconstitui indiretamente”; “3. Personagens construídas a partir de um modelo real, conhecido pelo escritor, que serve de eixo, ou ponto de partida, sendo que o trabalho criador desfigura o modelo”; “4. Personagens construídas em torno de um modelo, direta ou

indiretamente conhecido, mas que apenas é um pretexto básico para a criação”; “5. Personagens construídas em torno de um modelo real dominante, que serve de eixo, ao qual vêm juntar-se outros modelos secundários, tudo refeito e construído pela imaginação”; “6. Personagens elaboradas com fragmentos de vários modelos vivos, sem predominância sensível de um sobre os outros, resultando uma personalidade nova”; “7. Personagens que não têm qualquer modelo consciente, ou os elementos tomados à realidade não podem ser traçados pelo autor”.<sup>8</sup>

O crítico, ao propor o esquema exposto acima, exemplifica as possibilidades do processo criador, reforçando a visão da personagem como ente fictício ou inventado, sendo, portanto, a memória, a observação e a imaginação combinados para a realização da obra num processo de criação ou invenção. Ou seja, para ele, “a natureza da personagem depende em parte da concepção que preside o romance e das intenções do romancista” (CANDIDO, 2011, p. 71). Ademais, “a verdade da personagem [...] depende da função que exerce na estrutura do romance, de modo a concluir-se que é mais um problema de organização interna que de equivalência à realidade exterior” (CANDIDO, 2011, p. 75).

Antonio Candido chega, assim, a um conceito importantíssimo em Literatura, o de verossimilhança, sobre o qual diz: “que depende em princípio da possibilidade de comparar o mundo do romance com o mundo real acaba dependendo da organização estética do material, que apenas graças a ela se torna plenamente verossímil” (CANDIDO, 2011, p. 75). Tal visão acerca da verossimilhança pode ser apreciada também no E-dicionário de termos literários, de Carlos Ceia, que conceitua e divide a verossimilhança em dois tipos:

a interna, que emerge da própria estrutura da obra apresentando os componentes fundamentais de sua coesão interna, congruentes com as demais partes da construção narrativa”, bem como “a externa, que estuda principalmente a estrutura do discurso narrativo e suas possíveis relações com a série dos outros discursos disponíveis na sociedade e na cultura onde a obra se dissemina e tem o seu modo de recepção. (CEIA, 2009, n.p).

Assim, a verossimilhança está diretamente ligada ao fato de a personagem ser uma composição verbal, uma síntese de palavras. Evocando os formalistas russos,

---

<sup>8</sup> CANDIDO, Antonio. A Personagem do Romance. In: CANDIDO, Antonio et al. **A Personagem de Ficção**. São Paulo: Perspectiva, 2011, p. 71-73.

que primeiro trouxeram essa ideia sobre a personagem como um “ser de linguagem”, Beth Brait (1985) diz:

adquire sua especificidade de ser fictício na medida em que está submetida aos movimentos, às regras próprias da trama [...] a concepção de personagem se desprende das muletas de suas relações com o ser humano e passa a ser encarada como um ser de linguagem, ganhando uma fisionomia própria. (BRAIT, 1985, p. 44-45).

Candido (2011) ressalta que a noção de realidade é dada pela pormenorização e que já os romancistas do século XVIII teriam aprendido esta lição e que os romancistas do século XIX elevaram ao máximo a possibilidade de povoar o “espaço literário” com pormenores, o que leva ao convencimento do leitor acerca do mundo inventado, pois o aproxima da realidade lógica observada no mundo real. Dessa forma, cada pormenor descrito na obra só adquire sentido em função de outros pormenores, constituindo, então, a verossimilhança, ou o sentimento de realidade, que depende da organização desses fragmentos num contexto, ou seja, a verossimilhança só é possível a partir da organização da obra literária em um todo coeso e coerente. Portanto, conforme afirma Candido (2011, p. 80), a “organização é o elemento decisivo da verdade dos seres fictícios, o princípio que lhes infunde vida, calor e os faz parecer mais coesos, mais apreensíveis e atuantes do que os próprios seres vivos.” Podemos perceber esta pormenorização de que trata o autor no excerto abaixo transcrito:

parece coisa de destino, que essas duas irmãs têm a ver com a minha cerveja? Gosto meu, a Cerpa e a Mundica, verdade, minha Mãe, que todos dois são prazeres assassinos? A bebida me arruína o corpo, a Mundica me empretece a alma, se por acaso tenho um ataque na casa dela, como o vizinho do doutor Moraes, enfarteado cinco vezes, acabou morrendo de borco em cima da mulher-amante, plenas nove horas da manhã? As manas e a cerveja, não é engraçado, as duas a quererem me privar. Mas não tivesse dona Clara naquele ano abençoado me obrigado a suprimir esse vício, bem uns seis meses ou mais, tudo para economizar uns tostões, eu teria ido nunca a Lourdes? (CELINA, 1986, p. 30).

Em *Afonso Contínuo, Santo de Altar*, apesar da personagem principal do romance ser masculino, percebemos uma grande representatividade de personagens femininas importantes dentro da narrativa, inclusive em maior quantidade e quase

sempre mostradas como mais virtuosas que as personagens masculinas. Dentre elas, merece destaque uma figura representativa do sagrado, que seria Nossa Senhora de Nazaré, pela qual Afonso Romano dos Santos Reis possui grande devoção e admiração. Une-se a ela personagens que povoam a consciência de Afonso, como sua mãe, sua tia e suas colegas de trabalho, como D. Clara, D. Dulce e Merênciã.

Na obra, percebemos este aprofundamento da sondagem dos processos psíquicos da personagem principal que dá título ao romance, o Afonso. É por meio de seus processos mentais que conhecemos as demais personagens, que atuam e têm voz na narrativa através de falas, mas tais interações sempre são com a personagem principal. Assim, o foco narrativo e o fluxo de consciência têm um grande impacto sobre a maneira pela qual as outras personagens são apresentadas ao leitor, como se pode perceber no fragmento abaixo, em que Afonso nos apresenta duas personagens que julga serem bastante diferentes, apesar de serem irmãs, Dona Dulce e Dona Clara:

Bonita a dona Dulce com aqueles olhos repuxadinhos, tão boa, e semelhante cruz foi lhe cair nas costas, paga o justo pelo faltoso, duas irmãs, uma lesa, a outra um exemplo, dona Dulce, equilibrada, sensata, competente, dá conta de um tudo neste setor, nem parece irmã da Clara bilotada que do trabalho só quer distância: “Sou uma artista frustrada, não tivesse nascido neste cu de mundo, o senhor ia ver do que eu era capaz.” – desculpa de péssima funcionária... (CELINA, 1986, p. 12).

Antonio Candido, em *A personagem de ficção* (2011, p. 63), retoma essa questão e sobre isso diz: “O *Homo Fictus* é e não é equivalente ao *Homo sapiens*, pois vive segundo as mesmas linhas de ação e sensibilidade, mas numa proporção diferente”. Além disso, pode ser conhecido muito mais profundamente, pois “o romancista nos leva para dentro da personagem” (CANDIDO, 2011, p. 63). Porém, após entendermos o significado de personagem e fazermos uma leitura atenta do romance, veremos que as “pessoas ficcionais”, mencionadas na obra, possuem participação efetiva, já que contribuem para o desenrolar da trama, dos acontecimentos e para as próprias questões mentais do protagonista sobre as quais é construída a narrativa.

Outra personagem que figura como elemento de grande importância dentro da consciência em constante conflito de Afonso é a Mundica. Ela aparece em oposição ao sagrado, seria o profano, o carnal, o que desvirtua Afonso, pois ela figura como um



“empecilho” para que o protagonista viva na castidade. Por ser religioso, ele se questiona e entra em conflito consigo mesmo pelo fato de não ser casado e manter relações sexuais com alguém, como percebemos no excerto abaixo:

- O senhor vive feito um religioso, só não fez os votos. [...] Na verdade não fosse a Mundica, os votos: pobreza de nascença. Obediência toda vida, à madrinha, ao padre, a Consciência [...] Mas a castidade é que são elas, um quando promete essas coisas não sabe o que está fazendo, rapaz novo, entusiasmado pela batina, pela vocação, crente que a ajuda de Deus é mais que certa, nem imaginam o espeto. [...] (CELINA, 1986, p. 41).

Além disso, há questões relevantes e sérias com relação à misoginia, ao patriarcalismo e à violência contra a mulher abordadas, como a questão do assédio sexual praticado pelo presidente do Tribunal de Justiça. Contraditoriamente, aquele que deveria primar pela justiça é o que comete as piores atrocidades e mesmo crimes, confiante na impunidade: “[...] mulher que deseja ganho de causa nessa Justiça, tem de passar pelo purgatório, é o preço [...]” (CELINA 1986, p. 10).

Em muitos trechos, percebemos a clara indignação de Afonso acerca do que ele presencia no Tribunal, porém, ele mesmo questiona essa indignação, pois acredita que, assim como Consciência é também um hipócrita, que direito teria de criticar ou denunciar aquele homem? Assim, na manifestação de seus pensamentos, vemos tal dualidade:

-Mas os meus direitos, o senhor acha? –Claro, claro, filha – e pressuroso a empurra para dentro do gabinete, que tu com tua língua do inferno mui malignamente apelidaste de Purgatório [...] Afonso, tu que pretendes ser íntegro, te atreves a apontar culpas de quem, me diz! [...] quem não passa pelo purgatório não se salva, moça sem aviso prévio nem indenização de qualidade e que nunca nesta vida recebeu férias, está certo, está tudo muito bem, seus direitos são por demais manifestos, fala o advogado - mas eu te digo, se você não passar naquela porta, não entrar naquela sala, não se deitar naquele divã, para a senhora não haverá esperança, o que mais me admira é que ele comunga toda semana. (CELINA, 1986, p. 10-11).

No trecho acima, vê-se o conflito interno que se trava na mente de Afonso, pois, ao mesmo tempo em que desaprova a atitude, se questiona se pode fazer este tipo de julgamento; e certo da impunidade dos homens, porque aquele que é o presidente do Tribunal de Justiça comete crime tão abominável, como esperar justiça deles. Por ser religioso, à luz de sua espiritualidade, fica ainda mais escandalizado ao ver

Consciência cometer o ato maior de hipocrisia dentro da igreja católica, que é receber o “alimento divino” sem estar em condições para isso, do ponto de vista moral, ético e, sobretudo, religioso. Mais do que hipocrisia, é um ato de condenação, como está descrito na Bíblia:

Todo aquele que comer do Pão ou beber do Cálice do Senhor indignamente será réu do Corpo e do Sangue do Senhor. Por conseguinte, que cada um examine a si mesmo antes de comer deste Pão e beber deste cálice, pois aquele que come e bebe sem discernir o Corpo come e bebe sua própria condenação. (1 Coríntios 11:27-29).

Em outro fragmento do romance em que Afonso, ao refletir sobre as mazelas do mundo, pergunta-se quem daria consolo aos que sofrem ou puniria os que desgraçam vidas alheias, questionando-se sobre a existência de Deus, reporta-nos também à passagem da Bíblia mencionada acima. Ora, se a punição ao Consciência não virá dos homens, caberia a uma instância divina, vejamos: “quem pune as safadezas de Consciência que desgraçou tantas operárias e fez chorar por demais a coitada da mulher dele, quem vai reparar todas essas coisas se vós sois uma Mentira?” (CELINA, 1986, p. 32).

Nota-se que a temática da opressão contra a mulher é bastante presente no romance desde as primeiras páginas, e é retomada várias vezes durante toda a obra. A presença deste polêmico assunto soa como uma crítica à sociedade patriarcal e até mesmo como uma denúncia, pois, conforme afirma Queiroz (2015, p. 2):

A expressão assédio sexual foi criada nos anos 1970 por feministas estadunidenses da Universidade americana de Cornell, ao perceber a necessidade de criar uma palavra que sintetizasse a conduta de um superior hierárquico com conotação sexual, descrevendo-a como sexual harassment. Contudo, somente a partir dos anos 1980 tal problemática passa a ser objeto de reflexões e militância pelo movimento feminista.

O romance em análise foi publicado no ano de 1986, década em que a temática passa a ser debatida, esta seria a possível explicação para esta questão estar tão presente na obra. O mais interessante é que a autoria do romance é feminina, porém, a voz que narra é masculina, isto é, essas questões são apresentadas ao leitor do ponto de vista masculino. Percebe-se uma clara intenção, ao fazer isso, em dar uma maior visibilidade ao problema.

## 5. CONSIDERAÇÕES FINAIS

A escolha em escrever acerca de um romance sobre o qual não havia análises anteriores foi bastante desafiadora, pois iniciar uma pesquisa do zero, sem parâmetros que a norteiem, pode ser angustiante, já que pode nos levar a muitos caminhos, e a delimitação de um tema é um dos passos mais importantes na composição de um trabalho acadêmico. Apesar da diversidade de reflexões provocadas pela narrativa, a opção pela análise, a partir do fluxo de consciência, mostrou-se ser pertinente, uma vez que permitiu a condução da pesquisa sem que o foco fosse perdido.

O romance *Afonso Contínuo, Santo de Altar*, de Lindanor Celina, revelou-se uma obra instigante no sentido de suscitar muitas discussões acerca de temas universais, como o bem e o mal, dilemas existenciais, dramas humanos e debates sociais. A memória aparece como um elemento essencial nesse processo de construção da personagem e do fluxo narrativo, como vimos na análise do processo psíquico da consciência proposto por Bergson (1927).

Pode-se afirmar que o objetivo geral desta dissertação foi alcançado, pois foi realizada a análise da construção do romance e comprovou-se que ele está centrado no fluxo de consciência, bem como se fez um debate acerca dos temas e significações que a narrativa suscita. Assim, constatou-se que a análise do processo psíquico da consciência de Afonso, sobre o qual reside a tessitura literária, demonstra uma narrativa em que a história vai sendo contada através da mente dessa personagem.

Além do objetivo geral, os objetivos específicos também foram atingidos, já que as técnicas utilizadas para a composição do fluxo de consciência, no romance, foram identificadas, demonstradas e analisadas, como o solilóquio e o monólogo interior. A delimitação do foco narrativo também foi feita, em virtude de se constituir elemento primordial na condução da narrativa. Verificou-se que a obra está centrada num foco narrativo embasado na *onisciência seletiva*, estabelecendo-se, assim, um fluxo contínuo de pensamentos que nos dá pistas de como Lindanor Celina, ao utilizar a arte para explicar algumas experiências da consciência, “nos introduz em uma emoção pessoal e nova que nos leva a experimentar aquilo que não pode nos fazer entender” (BERGSON, 1927, p. 21). Desse modo, não só entendemos as temáticas, como as vivenciamos com o protagonista.

A opção em se fazer uma breve análise de todo o percurso literário de Lindanor Celina foi em virtude de se reconhecer a importância de toda sua obra, sobre a qual ainda não há muitas críticas e análises, portanto, considerei pertinente utilizar esta oportunidade para fazer uma análise um pouco mais sucinta, entretanto, enriquecedora de todo seu projeto literário. A análise foi bastante proveitosa, pois o romance de destaque nesta dissertação, *Afonso contínuo, Santo de Altar*, pode ser considerado uma obra de transição para uma escrita madura de uma escritora já consagrada em seus livros posteriores. Percebemos uma evolução em toda a trajetória literária de Celina, bem como a presença de uma circularidade em suas obras, já que há temas que sempre aparecem em seus livros, como a religiosidade que perpassa toda a sua obra, principalmente seus romances.

A revisão da literatura a respeito do fluxo de consciência deixou evidente que, para ser considerado como um romance de fluxo da consciência, não basta haver análise mental e sondagem de processos internos de uma ou mais personagens. Além disso, a consciência precisa ser o centro de toda a condução da narrativa, ou seja, o foco central, o fio condutor.

Constatou-se que, em *Afonso Contínuo*, a ênfase é posta na consciência de Afonso, isto é, o fio condutor de toda a narrativa são os processos psíquicos do protagonista, revelados por meio de recursos como solilóquios e monólogos interiores livres, ou seja, sem a interferência do autor. Verificamos, ainda, a presença de diálogos, porém, sempre associados à exposição de conteúdo mental.

Ficou evidenciado, durante o estudo do romance, que o foco narrativo em primeira pessoa, associado ao fluxo de consciência, permitiu uma radicalização da sondagem interna da personagem principal, a qual aparece totalmente “desnuda” perante o leitor. Assim, é possível dizer que o foco narrativo presente no romance, de acordo com a classificação de Norman Friedman (1955), é a *onisciência seletiva*, pois a narrativa é conduzida através de diálogos, pensamentos, memórias, percepções e sentimentos de uma única personagem, a personagem principal: Afonso Romano dos Santos Reis.

Observou-se que, na construção de uma narrativa de fluxo de consciência, há a presença de marcas linguísticas e aspectos da estrutura formal que são determinantes e que variam de acordo com o estilo de cada autor. Em *Afonso contínuo, Santo de Altar*, percebemos como recurso bastante utilizado para dar um efeito de leitura rápida, fluida e, por vezes, até ofegante, a presença de longos parágrafos iniciados

por letra minúscula e com a presença de pouca pontuação, obrigando o leitor a seguir o “cavalo desembestado do pensamento” (CELINA, 1986, p. 12), analogia feita no próprio romance.

Outra marca inerente a um romance de fluxo de consciência e presente no romance é a perda da noção de tempo e espaço facilmente delimitados, como no caso dos romances tradicionais. Assim, os termos mais corretos a serem utilizados são os termos “duração”, proposto pelo filósofo Bergson (1927), que se refere a um tempo decorrido de ordem não cronológica, pois o tempo da consciência não obedece a uma lógica de encadeamento dos fatos, e “ambiente”, o qual designa um “lugar” psicológico.

A análise profunda da personagem principal, bem como de seu relacionamento com as demais personagens, foi de extrema importância no desenvolvimento da pesquisa, pois a personagem é quem dá vida ao romance, já que ela vive o enredo e as ideias. Afonso Romano vive as ações do enredo, interage com outras personagens, narra acontecimentos, faz questionamentos e julgamentos, ou seja, toda a trama se desenvolve a partir dele, logo, ele é o elemento mais atuante e comunicativo da narrativa, pois, associado aos demais elementos da obra, a trama é desenvolvida de maneira coesa e coerente.

Vimos que, de acordo com Antonio Candido (2011), os escritores modernos tentam sugerir e desvendar o mistério psicológico dos seres ou o mistério metafísico da própria existência. Essa afirmação foi de extrema relevância para a análise de *Afonso Contínuo*, *Santo de Altar*, pois, com esta narrativa, Lindanor Celina construiu, através da técnica do fluxo de consciência, um ser de possibilidades ilimitadas, contraditório, infinito e que, a partir de sua visão da vida e das personagens com as quais interagia, mostra-nos o avesso dos homens e do mundo, provocando-nos reflexões acerca de temas universais. Assim, a narrativa traz debates importantes, como a questão da hipocrisia, de mazelas sociais como a fome e as desigualdades entre classes sociais, o assédio sexual, questões de religiosidade, conflitos psicológicos, ou seja, uma infinidade de pautas sociais e individuais próprias da condição humana, que perpassam as sociedades no tempo e no espaço, o que torna a narrativa atual, comunicável e inteligível em todo o mundo.

Outro elemento imprescindível no desenrolar da narrativa é a memória, por estar diretamente ligada ao pensar desde sua raiz etimológica. Desse modo, pode-se dizer que consciência e memória são indissociáveis, pois, como afirma Bergson

(1927), a consciência atua como uma espécie de luz a iluminar as memórias que afetam diretamente nosso presente. Portanto, no romance, há momentos extremamente relevantes em que Afonso relembra memórias de seu passado, sobretudo da infância, que determinaram características de sua personalidade e do modo como ele enxerga a vida e as pessoas.

Ressalta-se, também, em virtude da abrangência do termo consciência, que a análise da técnica denominada de “fluxo da consciência” tem sido constantemente relacionada à psicanálise de Freud e à filosofia de Bergson, já que ambos estudaram a fundo o processo psíquico da consciência. À vista disso, constatamos que a origem de muitos dos conflitos internos por que passa Afonso são oriundos da satisfação de seus instintos e da culpa por realizá-los, posto que, conforme afirma Norman Brown (1974), de acordo com a concepção freudiana, a essência da sociedade é a repressão dos indivíduos e a essência dos indivíduos é a repressão de si mesmos. Assim, alicerçado em tais aspectos, reside o principal motivo da crise de consciência que acompanha a personagem principal durante toda a narrativa.

Sinto-me satisfeita com a produção desenvolvida até aqui, contudo, tenho a certeza de que é apenas o início de uma longa e promissora pesquisa a respeito da obra desta escritora valiosa, que ainda tem muito a dizer e que é tão pouco “ouvida”. Portanto, desejo que esta pesquisa alcance outros pesquisadores, despertando neles a vontade de compreender e ajudar outras pessoas – sejam leitores, estudantes e pesquisadores – a valorizar esta importante, mas muitas vezes esquecida, escritora, que é Lindanor Celina.

## REFERÊNCIAS

AGUIAR E SILVA, Vítor Manuel de. **Teoria da Literatura**. Coimbra: Livraria Almedina, 1979.

ASSIS, Machado de. **Dom Casmurro**. Porto Alegre: L&PM Pocket, 1997.

BAKHTIN, Michail. **Estética da criação verbal**. Introdução e tradução de Paulo Bezerra. 6ª ed. São Paulo: Editora WMF Martins Fontes, 2015.

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

BERGSON, Henri. **Ensaio sobre os dados imediatos da consciência**. Lisboa: Edições 70, 1927.

\_\_\_\_\_. **Matéria e Memória**: Ensaio sobre a relação do corpo com o espírito. São Paulo: Martins Fontes, 2011.

BELO, Maria. Crítica psicanalítica. **E-Dicionário de Termos Literários (EDTL)**, coord. de Carlos Ceia. Disponível em: <http://edtl.fcsh.unl.pt/encyclopedia/critica-psicanalitica/>. Acesso em: 22 jan. 2019.

BROWN, Norman Oliver. **Vida contra morte**. O sentido psicanalítico da história. 2ª ed. Petrópolis: Vozes, 1974.

CANDIDO, Antonio. A Personagem do Romance. In: CANDIDO, Antonio et al. **A Personagem de Ficção**. São Paulo: Perspectiva, 2011, p. 51-101.

CARVALHO, Alfredo Leme Coelho de. **Foco narrativo e fluxo de consciência: questões de teoria literária**. São Paulo: Pioneira, 1981.

\_\_\_\_\_. **Foco narrativo e fluxo de consciência**: questões de teoria literária. São Paulo: Editora Unesp, 2012.

CEIA, Carlos. **Verossimilhança** - E-Dicionário de termos literários. 23 dez 2009. Disponível em: <http://edtl.fcsh.unl.pt/encyclopedia/verossimilhanca/>. Acesso em: 2 jan. 2019.

CELINA, Lindanor. **Estradas do tempo-foi**. Rio de Janeiro: JCM Editores, 1969.

\_\_\_\_\_. **Afonso contínuo, Santo de Altar**. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1986.

\_\_\_\_\_. **A viajante e seus espantos**. Belém: CEJUP, 1988.

\_\_\_\_\_. **Diário da Ilha**. Belém: CEJUP, 1992.

\_\_\_\_\_. **Eram seis assinalados**. Belém: CEJUP, 1994.

\_\_\_\_\_. **Menina que vem de Itaiara**. Belém: CEJUP, 1996.

\_\_\_\_\_. **Para além dos anjos: aquele moço de Caen.** Belém: CEJUP, 2003.

\_\_\_\_\_. **Crônicas intemporais.** Belém: CEJUP, 2003.

CULLER, Jonathan. **Teoria Literária – uma introdução.** São Paulo: Beca Produções Culturais Ltda, 1999.

EAGLETON, Terry. **Teoria da Literatura: uma introdução.** São Paulo: Martins Fontes, 1983.

ELIADE, Mircea. **Mito e Realidade.** São Paulo: Perspectiva, 2016.

FORSTER, Edward Morgan. **Aspectos do Romance.** São Paulo: Globo, 2005.

FREITAS, Ernani César; PRADANOV, Cléber Cristiano. **Metodologia do trabalho científico [recurso eletrônico]: métodos e técnicas da pesquisa e do trabalho acadêmico.** Novo Hamburgo: Feevale, 2013.

FREUD, Sigmund. **O mal-estar na civilização, novas conferências introdutórias à psicanálise e outros textos (1930-1936).** São Paulo: Companhia das Letras, 2010.

\_\_\_\_\_. **“Gradiva” de Jensen e outros trabalhos (1906-1908).** Rio de Janeiro: Imago editora, 1972.

GIKOVATE, Flávio. **Nossos três freios: Medo, Vergonha e Culpa.** 2013. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=Xxcr7TXlqDU&t=61s>. Acesso em: 21 de janeiro de 2020).

GANCHO, Cândida Vilares. **Como analisar narrativas.** São Paulo: Ática, 1993.

GUERRA, Gutemberg. Lindanor e o tempo. In: TUPIASSÚ, Amarílis; PEREIRA, João Carlos; BEDRAN, Madeleine (orgs.). **Lindanor, a menina que veio de Itaiara.** Belém: SECULT, 2004.

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

JAMES, William. **Princípios de psicologia.** Buenos Aires: Corrientes, 1945.

LAKATOS, Eva Maria; MARCONI, Marina de Andrade. **Fundamentos de metodologia científica.** São Paulo: Atlas 2003.

LEITE, Ligia Chiappini Moraes. **O foco narrativo (ou a polêmica em torno da ilusão).** São Paulo: Editora Ática, 2004.

MOISÉS, Massaud. **A criação literária – Prosa.** São Paulo: Editora Cultrix, 1979.

\_\_\_\_\_. **A análise literária.** São Paulo: Cultrix, 2008.



MENDES, Paulo. Prefácio. In: CELINA, Lindanor. **Estradas do tempo-foi**. Rio de Janeiro: JCM Editores, 1969.

MATEUS, Samuel. A Experiência e a Vivência – proposta de uma teoria modular da comunicação. **Revista da Associação Nacional dos Programas de Pós-Graduação em Comunicação | E-compós**, Brasília, v.17, n.2, mai./ago. 2014.

OLIVEIRA, Ângela Francisca Almeida de. Fluxo de consciência, psicologia, literatura, teatro: um início de conversa. **Cena em movimento**. Porto Alegre, n. 1, 2009.

PALMA, Bruno. Prefácio. In: CELINA, Lindanor. **Afonso contínuo, Santo de Altar**. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1986.

PINTO, Ubiratan. O surgimento do romance psicológico e o retrato da vida interior. **Letrônica**, Porto Alegre v.2, n.1, p. 353-360, jul. 2009.

PEREIRA, João Carlos. Composição para uma fotografia. In: TUPIASSÚ, Amarílis; PEREIRA, João Carlos; BEDRAN, Madeleine (orgs.). **Lindanor, a menina que veio de Itaiara**. Belém: SECULT, 2004.

QUEIROZ, Fernanda Marques de. **Assédio sexual, desigualdades patriarcais de gênero e legislação: notas sobre as realidades brasileira e francesa**. Disponível em: <http://www.joinpp.ufma.br/jornadas/joinpp2015/pdfs/eixo6/assedio-sexual-desigualdades-patriarcais-de-genero-e-legislacao-notas-sobre-as-realidades-brasileira-e-francesa.pdf>. Acesso em: 21 jul. 2019.

RIOS, Dermival Ribeiro. **Grande Dicionário Unificado da língua portuguesa**. São Paulo: Difusão Cultural do Livro, 2011.

SOUSA, Livia Maria Costa. A representação pluripessoal da consciência em Virgínia Woolf na obra Rumo ao Farol, segundo Erich Auerbach. **Migulin – Revista Eletrônica do Netlli**, Crato, v. 5, n. 3, p. 35-45, set-dez. 2016.

TODOROV, Tzvetan. **As estruturas narrativas**. São Paulo: Perspectiva, 2011.

TUPIASSÚ, Amarílis; PEREIRA, João Carlos; BEDRAN, Madeleine (orgs.). **Lindanor, a menina que veio de Itaiara**. Belém: SECULT, 2004.

USP. **A vida, a obra e o legado de Antonio Candido**. São Paulo: Jornal da USP, 2017.

WOOLF, Virgínia. **Ao Farol**. Belo Horizonte: Autêntica Editora, 2017.

\_\_\_\_\_. **Mrs. Dalloway**. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2017.