



REVISTA
SENTIDOS
DA CULTURA

LINDANOR CELINA: UM PERCURSO DE VIDA, FICÇÃO E ESCRITA¹

Maria das Neves de Oliveira Penha

Resumo:

Este estudo trata dos rastros autobiográficos na relação vida e ficção, fictício e facto, no romance *Menina que vem de Itaiara*, com primeira edição em 1963, e reeditada na década de 90 do século passado. Ficção e realidade, pensamento atravessado por aquilo que Antonio Candido (1975) cunhou como ficção e confissão, referindo-se a Graciliano Ramos. Constituem *Estratégia de escrita* em que há complementariedade e não revelação ou esclarecimento uma da outra, mas como instâncias que remetem uma a outra, de modo indissolúvel quando brotam do inconsciente e tmam forma através de processos de construção do romance. Recorre-se aqui também a outros teóricos como Foucault (2000) e Costa Lima (1986) com a finalidade de enfatizar os processos de autoria e máscaras narrativas.

Palavras-chave: Menina que vem de Itaiara, narrativa, autobiografia, ficção e realidade.

Abstract: This study is about the autobiographical in the relationship life and fiction, fictio anda facto, in the novel *Menina que vem de Itaiara*, with first edition in 1963,

¹ Fragmento da dissertação *A cartografia de irene na trilogia de Lindanor Celina*, orientada pelo professor Dr. Joel Cardoso, no PPGL/UFPA, no ano de 2008.

and reedited in the decade of 90 of the last century. Fiction and reality thought crossed by what Antonio Candido (1975) pointed out as fiction and confession, referring to the work of Graciliano Ramos, it constitutes a strategy of writing that is as that refer to each other, indisputably when they spring from the unconscious and take shape through processes of construction of the novel. It refers here to others theorists such as Foucault (2000) and Costa Lima (1986) with the purpose to emphasize processes of authorship and narrative masks.

Keywords: Menina que vem de Itaiara, narrative, autobiography, fiction and reality.

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

Mais que um trabalho apontado como autobiográfico, Lindonor Celina faz da literatura seu labor diário com as palavras em que “o prazer do texto se revela em toda a sua extensão”. A escritora tece seu texto com a noção de que um autor não é apenas escritor

real da obra artística, tampouco um possível locutor fictício. Segundo Foucault (1992, p. 47), “o autor” é uma espécie de “estilo” ou de uma instituição jurídica, da qual seus discursos assentam uma diversidade de “eus”, que estabelecem relações estreitas entre determinados textos. Nos textos da escritora, o próprio conceito de “gênero literário”, por vezes perde seus contornos, entretanto, é preciso frisar que eles apresentam uma regularidade do começo até a última frase de cada livro: há começo, meio e fim. ***Estradas do Tempo-Foi*** – o segundo romance da trilogia apresenta um texto para ser mais vivido do que lido, no qual a percepção, sensibilidade afloram constantemente, em um fluir de experiências contadas de forma intensa. A narrativa para a autora é aquele momento em que a personagem salta de um patamar de consciências para outro, aquilo que James Joyce chamaria de Epifania². Em 1975, em viagem de férias à Grécia – berço de divindades, Lindanor Celina carregou o encanto do *Olimpo* e concentrou seu enlevo para o livro ***O Diário da Ilha***, momento em que revela sua necessidade de andar e colher os frutos do conhecimento, da visão e do tempo.

Essa afortunada experiência de andarilha moldou a ficcionista, que buscava a simplicidade em seus textos. O cotidiano, não raro, apresentava-se cada vez mais bem lapidado, o dia-a-dia adquire mais importância em sua escritura. A linguagem parece mais nítida, mais elaborada. O romance ***Eram Seis Assinalados*** – o terceiro romance da saga de

Irene, é “digno de ser mais destacado pela cuidadosa concepção linguística, por um constructo verbal fundado na soltura livre da oralidade e do monólogo interior...” (TUPIASSU, 2004, p.14). Neste livro, apesar de apresentar uma linguagem mais fluente, a escritora parece romper com o sistema discursivo, vira-o ao avesso, numa possível desautomatização da linguagem, quando coloca várias vozes nesse jogo, para ir em busca do sentido subjetivo, que promove a exaltação do interior do sujeito em pedaços e da passagem da crise psicológica à angústia existencialista de Irene. A escritora de ***Estradas do Tempo-Foi*** parece entender que o leitor, muitas vezes, é colocado para dentro dos sentimentos das personagens como também observa Aulagnier (1979, p.82):

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

Quando Lindanor Celina escreveu seus romances, estava convicta de que não há trabalho artístico sem linguagem. Que a função poética, como esclarece Freud (1992, p. 78), que não pertence apenas aos poemas, mas está presente em muitas manifestações da vida, precisa ser identificada e decifrada. Com esse ponto de vista, acredito que há uma troca entre a arte, a literatura de Lindanor, e a Psicanálise.

² Epifania, segundo James Joyce, é uma manifestação súbita da essência da personagem.

Seus textos como de qualquer artista é o próprio texto da vida. Segundo Antonio Candido (1975, p.33), “*a obra depende estritamente do artista e das condições sociais que determinam sua posição*”. É por isso que não há necessidade de se recorrer às “*intenções declaradas*” dos autores para decifrar o enigma e para compreender o que eles quiseram dizer. É preciso que a vida psíquica seja, ela própria, um texto, para que se possa continuar no texto da obra. Lindanor Celina é citada como romancista de costumes pelo crítico Afrânio Coutinho, em virtude das “*cenar e situações do livro que mostram a boa observação da autora*”. O jornal *O Estado de São Paulo* premia o primeiro romance como “*o livro do semestre*”, fato que ajuda a consolidar a sua carreira literária, pois a tira do anonimato. Mais tarde escreveu também *Breve Sempre, Pranto po Dalcídio Jurandir, A viajante e seus espantos, Diário da Ilha*. Escreveu igualmente *Crônicas intemporais* e *Para Além do Anjos – aquele moço de Caen* (romance).

Cabe dizer que sua obra, composta em linguagem densa e repleta de possibilidades interpretativas, instaura uma espécie de ficção que se caracteriza pela revelação constante de rupturas e sentidos móveis. Levando em conta a experiência da escritora paraense como romancista e cronista, pude perceber que os questionamentos acerca da literatura e a problematização dos procedimentos literários aparecem em sua obra. Segundo Gutemberg Guerra (2004, p.23) sua arte é moderna, influenciada por autores clássicos e revolucionários. A escritora amazônica se

insere brilhantemente no rol dos ficcionistas brasileiros e é considerada como romancista moderna.

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

Falar por telefone, estando aqui em Belém? Não! Ela, então inventou uma palestra no Edifício Palácio

do Comércio, ali na Assis de Vasconcelos, e convidou toda a galera, tal como lhe foi possível. À noite, casa lotada. Ela, felicíssima, agradeceu a todos e disse que a palestra era uma travessura, a maneira que encontrou para ver os amigos. Foi um sucesso, uma noite memorável (WANZELLER, 2004, p.69).

Lindonor Celina e a autobiografia

Dados autobiográficos são meros disparadores para a ficção, para a metáfora que toda obra literária deve ser. Quero sempre voltar à infância e acredito que a infância na ficção é a infância de todos e não propriamente a infância biográfica. (...) O que justifica uma obra é ser ela maior que seu autor, que sofre as agruras do tempo... (PRADO, 2006, p.67)

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

menos um cunho confessional e mais a livre invenção ficcional. Para isso, recorro a um aparato teórico que sirva de suporte para o estudo. Privilegio autores que agregam novos ângulos para se pensar o tema.

O primeiro é o crítico literário Antonio Candido, tomando por base o que ele esclarece na introdução do livro *Ficção e confissão— ensaios sobre Graciliano Ramos*, obra que estuda as relações entre ficção e autobiografia, na obra do festejado escritor a qual apresenta posições que seriam reavaliadas nos anos setenta, quando estuda as obras de outros autores tais como Lima Barreto, Carlos Drummond de Andrade, dentre outros, como aponta a autora da orelha do livro Flora Süssekind. Essa obra tem servido para muitos críticos consubstanciarem suas posições vinculadas ao caráter confessional de certas obras. O estudo da literatura vem se tornando cada vez mais diversificado, abrindo espaço para olhares múltiplos nem sempre convergentes. Alguns olhares investigam o estrato linguístico discursivo, outros focalizam as relações entre literatura e história e outros as eventuais relações entre o criador e a obra criada e também os que dão ênfase à figura do leitor. Apesar do vasto do vasto currículo acadêmico n o campo da crítica e dos estudos literários de Antonio Candido (1992, p. 10) cabe atentar para o que ele, do alto de sua honestidade e responsabilidades intelectuais, afirma no prefácio da referida

obra *Ficção e Confissão* envelheceu visivelmente, o que me fez hesitar em desenterrá-lo. O seu núcleo data de quarenta e seis anos, e de lá para cá a crítica mudou muito e apareceram estudos mais de acordo com gosto do dia. É evidente que uma obra escrita há mais de sessenta anos pode conter observações que não se coadunem com o estágio atual dos estudos literários.

O filósofo francês Michel Foucault (1992, p. 45) ensina que há diferentes formas de “escrita de si”, esboçadas em diferentes narrativas da atualidade. Ao criticar a subjetividade como um princípio que constitui o pensamento moderno, sinaliza para a desconstrução da categoria de autor e problematiza diferentes procedimentos de biografização. A posição do filósofo permite repensar sobre o caminho textual do autor no discurso da crítica contemporânea. Luís Costa Lima (1986, p. 246) se refere à categoria “individualidade” no Ocidente a partir do século XVIII, e a considera como noção atemporal, autoevidente e autojustificável e não uma categoria cultural e, portanto, historicamente variável. Segundo Viegas (2006, p. 12) se “a caracterização da autobiografia como gênero depende do destino da individualidade”, a reflexão sobre essa historicidade se agrega paralela à problematização do gênero autobiográfico enquanto um fenômeno que se modifica ao longo do tempo.

A aparência de confissão da vida do artista não deve jamais ser confundida com a imaginação, como afirma a antropóloga

Viegas (2006, p.13), “depende, por um lado, da constituição do indivíduo do mundo moderno dotado de livre arbítrio, e, por outro lado, da distinção, da medida exata entre ficção e não-ficção”³⁵. Essa distinção constitui um aspecto definidor na obra da escritora em estudo, sobretudo no primeiro romance, como uma escrita moderna em primeira pessoa. Seu romance se distancia daquele *unicum* que é o *self* de quem escreve. Luís Costa Lima (1986, p.246), que nega a existência do gênero autobiográfico, nos períodos históricos anteriores ao século XVIII, enfatiza que “onde as coordenadas histórico-culturais não permitem essa distinção, ficção e autobiografia são artefatos diversos do que são para nós”. Para a escritora, o Modernismo é interpretado tanto no seu gesto de romper com o passado, quanto no reelaborar a tradição e mantém sempre o convívio do passado com o presente, ou seja, “o importante não é ficar, é viver” – a delibada consciência do agora, do transitório desemboca no passado. E a fria e monótona objetividade do trabalho textual de experiências – comprovante dos dados biográficos – vai abrindo espaço a uma visão que reelabora os acontecimentos, portanto, promove uma desconstrução em espaços retrógrados.

Em **Menina**, Lindanor Celina aprofunda questionamentos sobre os liames que atam o sujeito a momentos de extrema rigidez teórica, lançando o texto narrado em primeira pessoa como um texto de memória da autora como sugerem alguns críticos. Outros tentam disfarçar, colocando a escrita

da vida da autora como um palimpsesto, inscrita em várias camadas sobrepostas que ora surge, ora escapa. Ilusão difícil de ser mantida, a meu ver, já que o próprio diálogo que a escritora mantém com a obra de Dalcídio Jurandir reforça a idéia de invenção. A escritora espelhou-se no romancista para criar ficcionalmente: “Tu, o imutável, o sempre igual. Tu o nosso espelho e nosso espanto” (CELINA, 1983, p.19). No exercício da reelaboração, do diálogo, da intertextualidade com a obra do romancista, Lindanor Celina reforça sua formação intelectual e atribui a ele o título de maior romancista do Brasil:

Dele eu só conhecia o *Chove nos Campos de Cachoeira* e o *Marajó*. Dalcídio Jurandir estava para mim mais alto que uma estrela. Exatamente uma estrela [...] eu me cochichava: que sorte eles têm de o conhecerem assim tão de pertinho, um homem desses, o maior romancista do Brasil (CELINA, 1983, p.11-12).

A escritora reverencia seu mestre e reconhece nele a substância que ficou, com a clareza de que a transmissão de saberes se efetua por um sistema de trocas. Ela aprendeu com Dalcídio a fazer romances – a inventar. Se há rememoração em sua escritura é o resíduo de um átimo do olhar, da vivência comum a todo ficcionista, que inicia ou termina seu percurso de *tinta e papel* através das suas visões, seus pensamentos, de um detalhe. A trajetória da personagem Irene se insere nos traços vinculados à construção do sujeito moderno: a identidade da

personagem central e relatos de experiências. Na leitura de **Menina**, a romancista quando cria personagens parece camuflar a sua intimidade, num livre exercício de autoficcionalização e essa não revelação explícita de sua identidade pode levar o leitor a crer na não veracidade do que é narrado, ao mesmo tempo em que pode levá-lo a reconhecer a sinceridade das histórias contadas.

Essa aparente face ambivalente de Lindanor, volto a frisar, interessa sobremaneira àqueles que querem encontrar a vida da escritora em suas obras, que em determinados momentos estiveram junto à sua intimidade. O jogo da “escritura” consiste em sombrear as representações conscientes ou pré-conscientes sobre as quais o leitor poderá sempre afirmar que pertencem ao escritor. Disso resulta o jogo de claro-escuro do texto literário, através do qual a relação de encobrir/descobrir do inconsciente deixará sempre na sombra a eficácia psíquica do texto, para se interessar apenas por sua permanência literária. Esse constante movimento de abrir/fechar do inconsciente apresenta enormes dificuldades para atividade interpretativa. Como constata Clarice “o autor revela a sua intimidade inconscientemente, as que escrevi, e imagino quantas, foi sem querer” (LISPECTOR. 1982, p.74).

Os fatos narrados em romances escritos em primeira pessoa, podem ser validos tanto como “fonte de experiências” como “suporte de invenção”, dessa feita, provocará uma mescla nos limites entre a vida do autor e a ficcionalidade. Daí decorre a confusão entre a

experiência e sua ficção como ilustra a citação seguinte “*Eu, nada, dura, especada no chão, o pranto caindo, me cegando, os soluços meu peito sacudindo*” (CELINA, 1963, p. 51), uma das marcas da personagem em primeira pessoa. No meu entender de leitora de Lindanor, neste discurso literário, autores e leitores parecem pactuar: optam pela inventividade. A realidade é compreendida como produto das várias interpretações e versões distribuídas em várias imagens captadas pela cabeça do leitor. Na obra de Lindanor, verdade e ficção podem ser substituídas, no máximo, por uma relação mútua entre ambas as categorias: ficção pressupõe os fatos e vice-versa, como afirma João Carlos Pereira (2004, p. 5):

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

A citação do escritor João Carlos reforça nitidamente o caráter ficcional da obra

de Lindanor Celina e, ao citar Mário Quintana, mostra que pode estar aí um grande disfarce do escritor, exatamente para manter velados os dados de sua trajetória humana, pois, mesmo nas autobiografias, a linearidade da trajetória da vida contada se abre numa rede de “possíveis ficcionais”, em que o texto, ao invés de refletir a vida do autor, participa da criação do “mito do escritor”, ou seja, o autor passa a limpo a sua existência. A intenção maior deste tema, nesta pesquisa, é tornar menos determinantes os limites entre ficção e a vida do escritor, ou entre ficção e a teoria e diluir, na medida do possível, um estudo reduzido e pautado tão somente na vida da autora. A relevância se constitui exatamente em entender o grau de encenação que constrói o cenário textual da obra de Lindanor.

Para Lejeune (1975, p. 441), em seu livro **Le pacte autobiographique**, a identidade dos nomes do autor, narrador e personagem definem não só a autobiografia, como também os demais gêneros íntimos (diários, autorretratos, ensaios), “É pelo nome próprio que a pessoa e o discurso se articulam antes mesmo de se articularem na primeira pessoa”. O autor afirma que nem mesmo um pseudônimo abalaria essa identidade, uma vez que quem usa pseudônimo o faz de si, de uma pessoa real, é nada mais que um desdobramento do nome, a identidade não sofrerá nenhum prejuízo. Uma pessoa poderá ser identificada por diversos nomes, aos quais corresponderão biografias distintas, um processo de produção de subjetividades, em que a obra corresponde a diversas invenções de si. As fronteiras entre

fato e ficção, para Lejeune, estão cada vez mais fluidas; ele problematiza ainda a forma como o nome próprio do autor pode ser percebido pelo leitor como ficcional ou ambíguo. No romance de Lindanor, em estudo, algumas marcas podem induzir a uma confusão entre invenção e experiência. Foi citado anteriormente a linguagem em primeira pessoa a que acrescento os textos que evocam a infância, a recorrência a estados passados impressionantes, a tentativa de retratação e avaliação e a representação do cotidiano, como aparece nitidamente na citação abaixo de Menina:

Como era bom teimar uns momentos com o sono e ficar ouvindo coisas assim agradáveis, como a vinda iminente de titio, na próxima compra da casa, que estava por dias, demora era seu Zé mudar-se para a outra, na Boca-do-Caminho. Havia, certo, pedaços menos alegres, queixas em geral a respeito de Xonda... desde a noite em que eu fora dormir sufocada com a alegria da compra da casa, dia seguinte bem cedo, soltei a língua, botando mamãe debaixo de confissão (CELINA, 1963, p. 63).

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

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

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

Menina que vem de Itaiara suscita uma colagem da vida de Lindanor à sua obra e pode até mesmo estabelecer um vínculo estreito entre ela e o leitor, reforçada pela imagem da escritora transitada na mídia. A romancista, no lançamento de alguns de seus livros, concedeu várias entrevistas a diversos veículos de comunicação como em O Liberal, A Província do Pará, O Diário do Pará. O contato do leitor com a obra e a mídia – pela presença de

referências biográficas, favorece, de forma contundente, a hibridização entre narrador e autor empírico, o que permite entender tratar-se de “autoficção” como completa Viegas “discursos que, ao mesmo tempo, não têm referente extratextual, mas também não se desligam completamente dele” (VIEGAS, 2006, p. 16). O “pacto autobiográfico” reforça a identidade entre texto e pessoa, mas o que se observa, reforça Viegas (2006), é a identidade, a construção do narrador e do autor. Há uma variedade de possibilidades ficcionais, que mais se aproxima da criação do leitor com o autor, em vez de apenas se espelhar na vida do autor.

Ao ler romances, o leitor “desconsidera” a materialidade do texto e da sua produção, a fim de submergir na imaginação apresentada. Assim mesmo, como acontece num teatro, o arco e as luzes do proscênio formam uma moldura que simboliza o limite, a fronteira da realidade física dos espectadores do espaço destinado à peça, que é encenada para eles e, metaforicamente, dentro deles. Nessas duas formas culturais, a materialidade do significante – sejam as palavras impressas, sejam os atores no palco – é palpável e compartilhada pela presença concreta do espectador. Segundo Viegas (2006, p.32), “A obra atua como uma moldura que divide as duas realidades – a da percepção sensorial e a da crença fictícia – e exterioriza a divisão do ego”. Os textos deixam sempre uma desconfiança se os fatos são de fato reais ou ficcionais. Dessa feita, o leitor tende a desconfiar da autonomia da arte, abrindo precedentes para as duas categorias:

Criamos juntos uma ficção e não uma mentira... e foi essa maldita ficção que trepou comigo e me prometeu uma vida de miudezas, peixes salmonados, aluguel dividido, filhos, bichos, feira na Serzedelo Correia e mãos dadas para sempre. (...) Era isso que ela queria: uma imitação da vida... ou aquela velha lengalenga de sacrificar a merda da vida em detrimento da arte? Só isso? (LISPECTOR, 2005, p. 45)

A escritora Clarice Lispector, no trecho acima, afirma que as citações da vida pessoal se misturam às literárias, numa evidente noção de que a realidade é uma construção simbólica permeadas por imagens e não dados verificáveis. Isso pode justificar, por exemplo o descompromisso de algumas referências geográficas do romance de Lindanor que geram polêmicas, sobre sua vida ou sua imaginação: “Morávamos em Buritizal quando meu pai, num de seus arrancos da mocidade, se mudou para Itaiara. Mamãe nunca lhe perdoou essa presepada que considerou funesta em nossa vida” (1963, p.8). A escritora de **Menina** parece ter consciência de que dados empíricos não perturbam o espaço da ficção e do autor, que cria um ser de sua inventiva, “ser de papel”. O espaço geográfico jamais será conferido pelos leitores para que descubra a veracidade da história, no máximo, uma simples comparação com o real da escritora, que nascera em Castanhal, no Pará. Segundo Elizabeth Bruss (1997, p.14), em seu livro sobre o ato autobiográfico, se os “textos da infância” não conseguem demonstrar a “história de sua

personalidade”, em muitos deles, o autor procura “retratar-se e avaliar-se, o que constitui um dos traços principais do *ato autobiográfico*”:

... papai, através de suas narrativas, baseadas em viagens recentes, ia-se embora, nas estradas da lembrança, atrás das cidades, portos que conhecera há quantos anos, quando embarcado. Pernambuco, Ceará, Salvador, rio de Janeiro, tudo via de novo, nas conversas de seu Álvaro do Guamá. Vez em quando um espanto (...) Não se incomodava com a vida insossa de Itaiara, o cineminha duas vezes por semana (CARVALHO, 2002, p. 21).

Apesar de a caracterização da personagem narradora parecer coincidir com alguns dados biográficos de Lindanor, ao reconstituir cenas, personagens e detalhes da infância da autora não são, evidentemente, fatos vividos e simplesmente transformados em uma narrativa, como esclarece Carvalho (2002, p.21) “é uma evidente combinação de memória e imaginação, como todo romance, em maior ou menor grau, de forma mais ou menos direta.”. O autor pode partir da realidade, mas o ponto de chegada é guiado pela sua inventividade. Itaiara é o cenário ficcional que poderia representar Bragança, a cidade onde viveu a escritora. Ela certamente acionou os mecanismos da memória e se valeu da imaginação literária para emoldurar a cidade na voz de Irene, com nítida clareza de que a invenção de imagens torna mais perto a vida da arte. Bernardo Carvalho (2002) lembra que ao contrário da frase clichê que acompanha certas

narrativas: “qualquer semelhança com fatos, nomes ou pessoas reais é mera coincidência”, todo romance se faz com memória e imaginação.

A romancista da tríade em estudo parece não querer desfazer-se do clichê citado por Carvalho (2002), já que considera suas personagens como obra de sua invenção, como se verifica na página de abertura do romance *Menina Que Vem de Itaiara*: “Situações e personagens desta estória são fictícias”, bem como em *Eram Seis Assinalados*: “Esta história é ficção. Personagens centrais e suas ações são inventadas. Qualquer semelhança com fatos ou com pessoas vivas ou mortas será simples coincidência”. No pôquer da ficção, esse possível blefe seria aplicado desmascaradamente, de cara limpa. Lindanor não se engana, tem certeza do que está fazendo, como ela própria reforça nas páginas iniciais do primeiro e terceiro romances. Lindanor, com essa frase de abertura, tenta neutralizar a assustadora personalidade que alguns insistem em encontrar em seus romances. Lindanor, quando opta escrever seu primeiro romance, em que a personagem é narradora e que focaliza a condição da mulher, o faz com a intenção de preservar-se. Como explica Lúcia Castelo Branco (1994, p.182), em relação à escrita feminina:

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

Para eles as memórias da personagem se alargam nos dois outros romances da trilogia que, a meu ver, vão sempre num exercício exaustivo de imaginação. É oportuno ressaltar que esses romances não são narrados em primeira pessoa, numa evidente prova de criação. Apesar de a autora não querer desempenhar o papel de escritora de memórias, o faz com consciência dos limites que cercam a personalidade de suas obras. Se algo profundamente comprometedor transparece, é por conta do inconsciente, que sempre teima em vir à tona. Ela parece fazer bom uso das palavras de Fernando Pessoa “falar é o modo mais simples de nos tornarmos desconhecidos”. E Clarice Lispector (1982, p. 5) enfatiza:

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

Lindonor Celina, tal qual Clarice, expõe sem querer os traços mais fortes que compõem essa identidade da experiência da vida, considerados por alguns como contornos precisos de sua identidade. Se são as “impressões pessoais” registradas por ela em seus romances, não passam de fragmentos da memória, já que nem tudo pode voltar a ser como antes, essa lembrança volta em pedacinhos, é lacunar. Isso é importante porque a recuperação dos momentos de outrora faz a

linguagem agir. No clichê antes referido, a produção da reconstituição da experiência da vida da autora é colocada em xeque por ela mesma. Miranda explica que é “pela menor separação atemporal entre o evento e o seu registro, o que é mais difícil de ser atingido pela autobiografia, em razão do caráter seletivo da memória, que modifica, filtra e hierarquiza a lembrança” (MIRANDA, 1992, p. 71). Delineando seu perfil na meninice, a narradora de *Menina Que vem de Itaiara* insere sequências de discursos, que justificam seus momentos de felicidades alternados com momentos de desprazeres, que, em nenhum momento, justificam ser da autora:

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

Para alguns leitores, amigos íntimos e conhecedores da biografia da autora, a citação acima seguiria, ao mesmo tempo, o impulso confessional e o desejo de preservar-se Talvez queiram acreditar que Lindonor se utiliza desse binômio falar/revelar e termina por expor sua vida

peçoal, mesmo que inconscientemente, através da narradora, que segundo a psicanálise, é a forma de o autor se mostrar. Mas ela impõe limites para a encenação de sua intimidade nas páginas de **Menina**: segundo informação de pessoas muito próximas à escritora, a doença do pai que se arrastou por muitos anos, por exemplo, que foi uma das vivências mais dolorosas de Lindanor, jamais é mencionada na primeira história, obra de evidente confissão para alguns críticos.

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

Sinto muita saudade de minha amiga Lindanor Celina. Aquela alegria, aquela disposição para a vida fazem muita falta. Acho que Lindanor Celina foi uma pessoa única. Era uma mulher decidida e corajosa. [...] era determinada e tinha um bom coração (BARATA, 2004, p. 64).

Em suas conversas não aparecia o moralismo tolo. Irreverente, brincava com tudo o que lhe cercava e lhe vinha à mente. O importante era a mocidade presente no brilho dos olhos, no corpinho arrumado, no palavreado solto e alegre.[...] Lindanor adorava ser fotografada, filmada, lembrada, exaltada (GUERRA, 2004, p.23-24).

Só ela se vestia do jeito que se vestia, no apuro de seus vestidos soltos, tecidos leves, insinuantes transparências, já naquele tempo aquelas saias, aqueles vestidos ousados, esvoaçantes, iguais seus cabelos, a irreverência das saias vasês, algumas de pouca roda, que semi-expunham as formas do corpo, a bainha batendo pouco abaixo dos joelhos, quem sabe para destacar as pernas muito alvas (TUPIASSÚ, 2004, p.10).

Sempre foi assim. A irreverência, a música, as cantorias e as rezas, muitas rezas. [...] Tia Linda era o referencial, era o modelo que encantava e despertava curiosidade das mulheres da família, dos amigos conhecidos. [...]Lindanor Celina, tia Linda, tia danada, tia assanhada, tia engraçada. Viajou, cantou, chorou, dançou, desenhou, escreveu, viveu, pintou e bordou, ousou (BEDRAN,2004, p. 55).

Esses comentários de parentes e amigos me forçam a creditar que Lindanor foi uma pessoa repleta de alegria, de humor, de garra, de irreverência. O terceiro romance, fase em que Irene está com quase dezoito anos, revela uma jovem depressiva e muito aquém das perspectivas apontadas em Lindanor. Essa dicotomia ficção/experiência em ambas são contrastantes. Se na infância a pessoa acumula tantas situações esmagadoras, como se tornar um adulto maduro? A possível resposta é fornecida pela psicanálise, que afirma ser na infância o momento de desempenhar o papel da maturação, através da passagem por diferentes etapas, como aponta Aulagnier (1979, p.169) “A criança na sua totalidade,

compreende o conjunto das posições e enunciados identificatórios nos quais a ela, sucessivamente se reconhece”, assim, o efeito do projeto do *eu* de uma criança é tanto de “oferecer ao *eu* esta imagem futura na qual ela se projeta, quanto preservar a lembrança dos enunciados passados, que não são nada mais que a história da qual ela se constrói enquanto relato” (1979, p.169).

Sendo assim, Irene apresenta uma estrutura de comportamento diverso da autora, tudo em decorrência das muitas cenas de violências cometidas pela sua mãe. Para sentir o todo unificado da vida da personagem e para perceber a experiência traumática que ela absorveu, sua evolução, ao longo da obra, cabe fazer a leitura dos três livros, na ordem em que foram escritos. Só assim dá para se sentir a estranheza da personagem se comparada com a sua criadora. Senti que Irene é tal qual Dionísio³ no panteão grego – um deus a parte, um deus de lugar nenhum, inacessível e misterioso, que representa a *figura do outro* – do sombrio, do que é diferente, desnorteante, desconcertante, anômico. Segundo os depoimentos de seus amigos mais íntimos, extraído do livro *Lindonor, a menina que veio de Itaiara*, a escritora Lindonor era a figura da expressividade, do notório e da alegria. Ela impunha o reconhecimento de sua presença nos lugares mais familiares. Por isso, reluto em fazer comparações entre ambas, pela distância de mundo existencial:

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

O ambíguo jogo entre os registros da vida de Lindonor e sua criação representado pela personagem Irene sugere que autores participem ativamente da construção desse espaço “autobiográfico”, construído, no contexto da cultura exposta, não somente impresso em *tinta e papel*, mas de imagens e virtualidades, já que antes era uma iniciativa do leitor, movido por sua curiosidade de ter acesso à pessoa real por trás das palavras escritas. Mas, ao mesmo tempo, o texto da escritora em primeira pessoa pode simplesmente “fingir” o relato da verdade de uma experiência pessoal, “sem que o leitor seja capaz de desfazer a ambiguidade entre história concreta de um *eu* real, que remeteria ao autor, e a sua criação metafórica em termos de invenção ficcional” (FOUCAULT, Op. cit. 1992, p.33).

A literatura não está comprometida com a verdade factual, com um relato fidedigno da realidade, já que sua verdade é interna. Os ficcionistas mentem fantasiosamente, entendem que ficção não é documento, imaginam insondáveis universos, tudo em nome da criação. Lindonor Celina não escapa a esse

³ Segundo o Dicionário de Símbolos (2001, p. 341), Dionísio é a divindade grega cuja significação é abusivamente simplificada quando se faz dela o símbolo do entusiasmo.

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

Referências

BARATA, Norma. A Amizade que veio com a maturidade. In TUPIASSÚ e outros (org). **Lindonor, A Menina Que Veio de Itaiara**. Belém: SECULT/PA, 2004.

BEDRAN, Madeleine (Mady). Menina Linda. In TUPIASSÚ e outros (org). **Lindonor, A Menina Que Veio de Itaiara**. Belém: SECULT/PA, 2004.

CANDIDO, Antonio. **Ficção e confissão**: ensaios sobre Graciliano Ramos. Rio de Janeiro: 34, 1992.

CARVALHO, Bernardo. **Nove noites**. São Paulo: Companhia das Letras, 2002.

CHEVALIER, J. , GHEERBRANT, A. **Dicionário de símbolos**. Rio de Janeiro, 2001,

FOUCAULT, Michel. **O que é um autor?** 3ª edição. Lisboa: Passagens, 1992.

FREUD, Sigmund. **Obras Psicológicas**: antologias organizada por Peter Gay. Rio de Janeiro: Imago Editora, 1992.

GUERRA, Gutemberg. Lindonor e o tempo. In TUPIASSÚ e outros (org). **Lindonor, A Menina Que Veio de Itaiara**. Belém: SECULT/PA, 2004.

LEJEUNE. Philippe. *Le pacte autobiographique*. Paris: Seuil, 1975.

LIMA, Luís Costa. Júbilos e misérias do pequeno eu. In __ . Sociedade e discurso ficcional. Rio de Janeiro: Guanabara, 1986

LISPECTOR, Clarice. *Uma aprendizagem ou o livro dos prazeres*. 11 ed. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1982

MIRANDA, Wander Melo. **Corpos escritos**. Graciliano Ramos e Silviano Santiago. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo; Belo Horizonte: Editora UFMG, 1992.

PRADO, Adélia. **Solte os cachorros**. Rio de Janeiro, Record, 2006.

VIEGAS, Ana Cláudia. Experiência e espetáculo na escrita de si contemporânea. In: CHIARA, Ana; ROCHA, Fátima Cristina Dias (Org.). **Literatura brasileira em foco**: o eu e suas figurações. Rio de Janeiro: Casa Doze, 2008.

TUPIASSÚ, Amarílis; PEREIRA, J. Carlos; BEDRAN, Madeleine (org). **Lindonor, A Menina Que Veio de Itaiara**. Belém: SECULT/PA, 2004.

TUPIASSÚ, Amarílis. Lindonor, qual um rio a fluir impetuoso. In TUPIASSÚ e outros (org). **Lindonor, A Menina Que Veio de Itaiara**. Belém: SECULT/PA, 2004.

WANZELLER, Octávio. Lindonor. In TUPIASSÚ e outros (org). **Lindonor, A Menina Que Veio de Itaiara**. Belém: SECULT/PA, 2004.

Sobre a autora:

Mestra em Letras pelo Programa de Pós-graduação em Letras da UFPA; realizou pesquisa sobre Lindonor Celina. Professora da Secretaria de Estado da Educação do Pará.