

A MODERNIDADE EM *AFONSO CONTÍNUO: SANTO DE ALTAR, DE LINDANOR CELINA*

Danglei de Castro Pereira¹

...doutor Avelar ... doutor Antônio ... doutor José ... eu vou, estou indo, vou ver essa gente?

Lindamor Celina. 1986.

RESUMO

O artigo pensa marcas estilísticas associadas ao conceito de modernidade em *Afonso contínuo, santo de altar* (1986), de Lindamor Celina Coelho Casha (1917-2003). Pensamos a complexidade dos processos de mobilização de procedimentos estilísticos que indicam a complexidade da obra em discussão. Compreendemos que a narrativa em discussão flerta com o que Candido (1982), Rosenfeld (1991) e Paz (1993) denominam como marcas da narrativa moderna. Apresentamos, ainda, uma narrativa pouco conhecida no âmbito historiográfico brasileiro ao compreender Lindamor Celina como uma importante voz narrativa na modernidade literária no Brasil.

Palavras-Chave: Literatura brasileira. Narrativa brasileira. Interculturalidade.

Considerações preliminares

Este texto vincula-se ao Projeto de Pesquisa “Historiografia e cânone: a tradição romântica e o lugar de autores na margem do cânone” que propõe, como linha teórica norteadora, a revisão do cânone literário nacional por meio da ampliação dos limites fixos da historiografia literária brasileira ao apresentar autores pouco estudados dentro da tradição literária no Brasil.

O recorte para este texto apresenta o romance *Afonso contínuo, santo de altar*, publicado em 1986, por Lindamor Celina Coelho Casha (1917-2003); autora paraense de reconhecida qualidade estética, mais ainda pouco conhecida no âmbito da Historiografia literária no Brasil. Nosso objetivo foi discutir marcas estilísticas da narrativa do século XX em nosso *corpus* por meio da presença do fluxo de consciência, do discurso indireto livre e do monólogo interior como elementos constitutivos da obra. Entendemos que o

¹ Professor de Literatura e cultura brasileira na Universidade de Brasília – UnB. Professor permanente no Programa de Pós-Graduação em Literatura (UnB), no Programa de Pós-Graduação em Letras (UNEMAT/Sinop) e no Programa de Pós-Graduação em estudos em Linguagem (UFMS/Campo Grande-MS). É pesquisador da Fundação de Apoio à Pesquisa do Distrito Federal (FAP-DF). E-mail: danglei@unb.br

processo de manipulação da oralidade na linguagem do romance aponta para a singularidade da narrativa da autora e, com isso, esperamos contribuir para a ampliação da avaliação de Lindanor Celina no contexto literário brasileiro, o que corrobora com a preocupação de uma constante revisão do cânone literário nacional; recorte presente no âmbito do projeto de pesquisa do qual o estudo emerge.

Nossa principal preocupação será, por um lado, apresentar aspectos narrativos que filiam a autora no contexto literário brasileiro da segunda metade do século XX a partir da ideia de inovação estilística que incorpora elementos do insólito via fluxo de consciência presentes no monólogo interior em uma narrativa que flerta com o que Candido (1982), Rosenfeld (1991) e Paz (1993) denominam como narrativa moderna. Em um segundo momento, apresentar uma autora pouco conhecida no âmbito canônico brasileiro e, com isso, verificar a singularidade da autora, bem como sua relevância estética na literatura da segunda metade do século XX.

Antes de iniciarmos a discussão do *corpus* entendemos como pertinente tecer algumas considerações sobre a vida e obra de Lindanor Celina, bem como apresentar os aspectos inovadores que entendemos relevantes em sua narrativa. Focalizaremos, ainda, alguns aspectos teóricos que julgamos importantes na delimitação do lugar de Celina na narrativa do século XX, com ênfase na utilização do monólogo interior e do fluxo de consciência em sua narrativa, sobretudo, em nosso *corpus*.

Entre conceitos na narrativa de Lindanor Celina: vida e obra

Lindanor Celina Coelho Casha (1917-2003)² nasceu em 1917 na cidade de Castanhal/PA, mas ao longo de sua vida morou em Bragança e por longo tempo na França. Falece em Paris no dia 03 de março de 2003. A autora produziu em sua carreira, entre outras obras, *Menina que vem de Itaiara* (primeiro romance - 1953, reeditado em 1995); *Estradas do tempo-foi* (romance que recebe menção especial do III Prêmio Walmap em 1969 e é publicado definitivamente em 1971); *Breve sempre* (romance com menção honrosa no do IV Prêmio Walmap em 1971 e é publicado definitivamente em 1973); *Afonso contínuo, santo de altar* (romance que compõe o *corpus* deste estudo,

² Tomamos como fonte para as informações biográficas da autora o artigo: “Lindanor Celina: um percurso de vida, ficção e escrita”, de Maria das Neves de Oliveira Penha. In.: *Revista Sentidos da Cultura*. ISBN: 2359-3105. Número 8, Ano 2017. Disponível em: <https://paginas.uepa.br/seer/index.php/sentidos>. Acesso em 16/01/2020.

publicado em 1986); *Diário da ilha: crônicas* (1992); *Eram seis assinalados* (romance publicado em 1994); *Crônicas intemporais* (publicado *post-mortem* em 2003) e *Para Além dos Anjos: Aquele Moço de Caen* (romance escrito em 1973 e publicado *post-mortem* em 2003). Sua vasta produção bibliográfica inclui, ainda, artigos, crônicas, poemas publicados em periódicos nacionais e internacionais.

Na breve apresentação da autora temos a dimensão da heterogeneidade de estilos pelos quais transitou Lindanor Celina. A diversidade de sua obra encontra na variedade de estilos um ponto comum com a diversidade da literatura produzida no século XX; principalmente após os primeiros reflexos do Modernismo de 1922.

Anatol Rosenfeld (1991) ao comentar a diversidade do romance moderno aborda a multiplicidade de saídas estilísticas como uma das resultantes da arte produzida no século XX. Para o autor (Op. Cit.), o narrador literário na modernidade apresenta procedimentos estilísticos que em muito aproveitam a linguagem cotidiana em recortes narrativos que ampliam a ideia de focalização e tipificação da narrativa tradicional, conforme Foster (1974).

Para Rosenfeld (1991, p. 76) a narrativa moderna resulta de um processo de “desrealização” semelhante ao que ocorre na pintura a partir, sobretudo, das correntes de Vanguarda do final do século XIX e início do século XX. Neste processo, seguindo as reflexões de Rosenfeld (1991) a literatura deixa progressivamente o mimetismo em direção a recortes subjetivos que transfiguram a realidade espaço/tempo focalizada pelo narrador. Uma arte interiorizada que passa invariavelmente pela ampliação em espiral do traço subjetivo próprio ao romantismo no século XIX em direção a uma nova forma estilística que possibilita perceber o mundo pelos olhos do personagem que assume, muitas vezes, a condição de narrador caótico e recorta o mundo a partir de sua experiência em uma perspectiva de retorno ao antropocentrismo redimensionado.

Segundo o autor:

A perspectiva cria a ilusão do espaço tridimensional, projetando o mundo a partir de uma consciência individual. O mundo [externo] é relativizado, visto em relação a esta consciência, é constituído a partir dela; mas esta relatividade reveste-se da ilusão do absoluto. Um mundo relativo é apresentado como se fosse absoluto. (ROSENFELD, 1991, p. 77)

Este procedimento subjetivo utilizado por Marcel Prust em *Em busca do tempo perdido* (1913) e *No caminho de Swann* (1915), apenas para dar dois exemplos, é

norteado pela analogia, mesmo considerando a aparente contradição entre as ideias de Hans Sedlmayr e Marcel Brion que vem em pólos distintos a abstração na arte moderna³. É possível, portanto, pensar as inovações e a analogia, recuperando, as considerações de Octavio Paz em *Os filhos do Barro* (1991) como um caminho trilhado pela narrativa no século XX, pois para Paz (1993, p. 86) a arte moderna é uma “arte de conjugação”.

Do percurso analógico de fundo subjetivo chega-se à fragmentação espaço temporal e, desta, a novas formas de pensar a materialidade discursiva. Uma narrativa cifrada pelo olhar conturbado do narrador que focaliza suas impressões subjetivas do mundo por um prisma que tende a ser relacionado ao foco da visão subjetiva e individual do mundo. Deste percurso, Rosenfeld (1991) chega a ideia de fragmento e desrealização como uma visão não mimética, não-realística do mundo, pois

(...) nota-se no romance do nosso século uma modificação análoga à da pintura moderna, modificação que parece ser essencial à estrutura do modernismo. À eliminação do espaço, ou da ilusão do espaço, parece corresponder no romance a da sucessão temporal. A cronologia, a continuidade temporal foram abaladas, ‘os relógios foram destruídos’. O romance moderno nasceu no momento em que Prust, Joyce, Gide, Faulkner começam a desfazer a ordem cronológica, fundindo passado, presente e futuro. (ROSENFELD, 1991, p. 80).

Pensado por este prisma uma das marcas da narrativa moderna, aqui pensada na segunda metade do século XX, é a fragmentação do foco narrativo e a diluição da cronologia ordenada do tempo e do espaço Comumente associada aos processos de materialização da linguagem na narrativa o foco narrativo cria tangentes expressivas inovadoras no século XX que em muito questionam a linearidade de encadeamentos do romance realístico do século XIX.

Adorno (2003) e Candido (1982) nos falam em uma diversidade de estilos como forma de ampliação do foco realístico em direção a percursos inovadores do ponto de vista do estilo e das formas de materialização da linguagem no século passado. Tanto

³ O posicionamento de Hans Sedlmayr e Marcel Brion indica que o processo de desrealização ou abstração é inerente à arte. Esta discussão ultrapassa o recorte deste estudo, mas é uma questão relevante para estudos relacionados à modernidade. Indicamos aos interessados a leitura de: *L’ arte e Il demoníaco. Il male nell’ immaginario dell’occidente; La rivoluzione dell’arte moderna*, de Hans Sedlmayr e *Schumann et l’ ame romantique; Pintura moderna Del impressionismo: al arte abstracto*, de Marcel Brion.

Rosenfeld (1991), Adorno (2003) quanto Candido (1982) compreendem que a narrativa produzida nos últimos anos do século XX redimensionam a forma de apresentação narrativa em prolongamento às experiências da primeira metade do século XX no Brasil.

A utilização do monólogo interior e do fluxo de consciência em uma focalização que oscila entre a onisciência e a focalização interna seriam exemplos estilísticos de uma forma subjetiva e desrealizada de construção estética na narrativa moderna, para usarmos os termos de Rosenfeld (1991). O uso do monólogo interior em romances como *Sargento Getúlio*, de João Ubaldo Ribeiro ou a forma como Guimarães Rosa manipula a realidade pela mobilização da memória e transformação erudita da oralidade na linguagem de *Grande Sertão: veredas*, de Guimarães Rosa seriam exemplos da diversidade que delimita a marca da narrativa moderna no Brasil.

O monólogo, recorrendo ao conceito dado por Reis e Lopes (1996), é a utilização de um fluxo narrativo centrado em um único sujeito. O monólogo passa, então, pela experiência pessoal e intransferível de um personagem/narrador que relata sua experiência em um bloco único e ininterrupto de discurso. No monólogo interior, ainda segundo os autores, este fluxo individual e ininterrupto é metaforizado na impressão do sujeito que narra prolongamentos e sensações subjetivas descritas no texto por meio, muitas vezes, do fluxo de consciência e pela utilização do discurso indireto livre na descrição caótica de fragmentos de memória em livre associação.

O fluxo de consciência, novamente recorrendo a Reis e Lopes (1996) é relacionado à forma estilística de expressão dos relatos pelo narrador face à profusão de imagens lançadas pelo personagem que, nesse caso, pode ou não ser o narrador. O fluxo de consciência é, portanto, resultante de um procedimento narrativo que amplia e recorta no processo de focalização as impressões do personagem/narrador em relação ao fato narrado e seu encadeamento no tempo e no espaço.

A utilização do fluxo de consciência em conjunto com o monólogo interior cria, em nosso entendimento, uma forma ampliada da visão do narrador moderno, heterodiegético, homodiegético ou autodiegético que o leva a focalizar aspectos interiores aos personagens. Esta conjunção possibilita entender a ideia de desrealização, conforme Rosenfeld (1991), como um processo amplo de ampliação da linearidade discursiva em uma perspectiva tradicional, na qual a descrição segue uma cronologia específica e obedece à organização espaço/tempo palpável e propícia às correlações

com o real mimético para em seu lugar surgir a fragmentação analógica proposta como característica da narrativa moderna.

O desdobramento do uso do monólogo interior correlacionado ao fluxo de consciência e, naturalmente, a fragmentação narrativa é a diluição do mundo referencial e linear do traço referencial, levando ao insólito, mais uma vez, recorrendo ao traço analógico da narrativa moderna, lembrando as colocações de Octavio Paz (1991).

Entendemos que este processo de ficcionalização é uma das características centrais do romance *Afonso Contínuo, santo de altar*, de Lindanor Celina, aspecto que contribui para a heterogeneidade da narrativa da autora e a coloca como uma obra que contribui para a renovação de procedimentos narrativos no Brasil da segunda metade do século XX; objeto de nossa próxima seção de discussão.

Monólogo interior, fluxo de consciência, insólito e delírio: o caso Afonso contínuo

Antes de mergulharmos no romance *Afonso Contínuo, santo de altar* achamos prudente tecer breves comentários sobre o conceito de fantástico, insólito e do que entendemos como delírio como forma de dar sequência a leitura de nosso *corpus* e seu enquadramento à modernidade literária no Brasil do século XX.

As discussões sobre as particularidades do gênero fantástico e a presença do insólito como espaço de construção da ambiência natural e não-natural são frequentes na literatura do século XX. A abordagem do gênero apresentada por Todorov (1993) e Cortazar (1976) são dois exemplos da dimensão teórica que circunda esta preocupação. O caráter ambíguo que caracteriza o fantástico, a flutuação entre o real concreto e as imagens caóticas evocadas por elementos oníricos e imagéticos inerentes a representação narrativa nestas obras são vistas como espaço de criação do fantástico/insólito e figuram como pontos de discussão no romance em investigação.

Estamos agora em condições de precisar e completar nossa definição do fantástico. Este exige o cumprimento de três condições. Em primeiro lugar, é necessário que o texto obrigue ao leitor a considerar o mundo dos personagens como um mundo de pessoas reais, e a vacilar entre uma explicação natural e uma explicação sobrenatural dos acontecimentos evocados. Logo, esta vacilação pode ser também sentida por um personagem de tal modo, o papel do leitor está, por assim dizê-lo, crédulo a um personagem e, ao mesmo tempo a vacilação está representada, converte-se em um dos temas da obra; no caso de uma leitura ingênua, o leitor real se identifica com o personagem. Finalmente, é importante que o leitor adote uma

determinada atitude frente ao texto: deverá rechaçar tanto a interpretação alegórica como a interpretação “poética”. (TODOROV, 1981, p. 19-20)

Ao abordamos o conceito de fantástico tomando como ponto de partida a caracterização apresentada por Todorov (1993) pensamos esta classificação via presença do onírico e, como prolongamento, do insólito, espécie de “interpretação poética” do romance de Lindanor Celina.

Para Todorov (1993) o fantástico oscila entre o que conhecemos como real e o que nega certas regras de normalidade cultural. Há limites entre o que consideramos como imaginário ou fantasioso na oscilação entre o real imediato e sua interiorização analógica, pois parra Todorov (1993)

(...) chegamos assim ao coração do fantástico. Em um mundo que é o nosso, que conhecemos, sem diabos, sílfides, nem vampiros se produz um acontecimento impossível de explicar pelas leis desse mesmo mundo familiar. Que percebe o acontecimento deve optar por uma das duas soluções possíveis: ou se trata de uma ilusão dos sentidos, de um produto de imaginação, e as leis do mundo seguem sendo o que são, ou o acontecimento se produziu realmente, é parte integrante da realidade, e então esta realidade está regida por leis que desconhecemos. Ou o diabo é uma ilusão, um ser imaginário, ou existe realmente, como outros seres, com a diferença de que rara vez o encontra. O fantástico ocupa o tempo desta incerteza. Assim que se escolhe uma das duas respostas, deixa-se o terreno do fantástico para entrar em um gênero vizinho: o estranho ou o maravilhoso. O fantástico é a vacilação experimentada por um ser que não conhece mais que as leis naturais, frente a um acontecimento aparentemente sobrenatural. (TODOROV, 1981, p. 15)

No fantástico os episódios podem ser definidos pelas regras naturais ou sobrenaturais. Essa oscilação cria o fantástico, ou seja, o tempo de incerteza entre o real e o imaginário: uma dúvida plausível, em outros termos, uma incerteza. Já no insólito a transitoriedade entre natural e sobrenatural estão muito próximas e a ideia de realidade assume caráter mais palpável dirimindo a dúvida em direção ao verossímil. No insólito, assim como no fantástico estranho, seguindo as colocações de Todorov (1993), a realidade imediata e natural oscila, mas por meio dos acordos de verossimelhança diegéticos a duração da dúvida cede lugar à ficção. Em síntese, no insólito existe uma aparente naturalidade espaço/temporal filtrada pela oscilação narrativa face ao paralelo com o real imediato linear e cronológico.

Em *Afonso contínuo, santo de altar* teríamos um exemplo de uma narrativa insólita. O foco narrativo onisciente do narrador autodiegético possibilita ao

personagem/narrador a descrição de situações e lugares condizentes com a realidade que vivencia, ou seja, o cenário da repartição pública (tribunal) em que trabalha. Ao mesmo tempo que focaliza esse cenário o fluxo narrativo cria digressões espaciais e temporais que desarticulam o espaço tempo cronológico por meio do monólogo interior mesclado ao fluxo da memória do narrador.

Roger Caillois, em *Au couer du fantastique*, afirma que ‘Todo o fantástico é uma ruptura da ordem reconhecida, uma irrupção do inadmissível no seio da inalterável legalidade cotidiana’ (CAILLOIS apud TODOROV, 1981, p. 161)

Essas digressões progressivas e graduais problematizam as situações descritas no âmbito do real imediato no romance em direção a uma percepção subjetiva nos acontecimentos narrados. A oscilação entre o real e a impressão subjetiva da realidade, sobretudo, do tribunal e das memórias eclesiásticas é mesclada à memória idílica do narrador que recupera a casa materna e as dificuldades dos primeiros dias com o pai.

Suas lembranças da infância, a situação vivida enquanto expectador e observador periférico no Tribunal e seu aparente silêncio nos levam a dúvida em relação à objetividade do relato que produz, gerando o que Caillois (apud Todorov 1981) denomina por ruptura da ordem conhecida.

Uma vez que o fluxo narrativo em *Afonso Contínuo* nos leva a um recorte subjetivo, o relato circunscrito em um espaço/tempo movediço é associado à trajetória do personagem.

Como posso apresentar uma coisa dessa assim esculhambada? Ainda ontem me quebraram mais duas xícaras! Vico 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 risadinha quando saem deste buraco, a cara de cachorro que quebrou panela. Meritíssimo, o café que Vossa Excelência está saboreando tão quentinho e cheiroso foi feito na latinha onde mijam as funcionárias deste Eguégio. Está quase na hora, preciso me espertar, ainda para mais me faltam duas xícaras, que merda. A bandeja é esta droga toda pirenta. Me importo! Mas sim que me importo, bem quero fazer de conta que estou cagando para eles tudo, quando?! Minha vida, a minha casa, a minha família e tudo aqui. Esses homens de luto. Das 14 às 18 horas, Luto Fechado, Surrado. Tardes de Luto, as tristes togas. Viva o tempo 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 agarrando àquela coisa imunda, como fede! Feder mais, ó Consciência, ah, Consciência já fede! Nunca tinha imaginado nisso: vivo entre ltuosos: Padre/Juiz, Juíz/Padre.

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.” (LINDANOR CELINA, 1986, p. 7-8).

A utilização da primeira pessoa discursiva em uma jargão popular “coisa dessas esculhambada”, “mijar”, mesclado a termos provenientes do ambiente jurídico “Eguégio” e as inúmeras citações ao cotidiano da repartição pública são marcas desde o início do romance de uma tendência a interiorização do espaço e tempo pela memória cifrada no relato do narrador autodiegético. Em outros termos, ao mesmo tempo que focaliza o ambiente do Tribunal e suas convenções de linguagem a narrativa associa a vida de Afonso a sua condição de contínuo, uma espécie de faz tudo no Tribunal, a uma linha alucinatória muito próxima do sonho e, por isso, intensificadora da condição insólita no romance.

Ao marcar sua origem por meio da utilização do tom oral e de expressões de baixo calão o narrador associa um percurso irônico em relação às interrelações pessoais estabelecidas no ambiente de poder do Tribunal. Estas relações envolvem, inclusive, a descrição de casos extraconjugais entre os funcionários, incluindo juízes, e a vivência cotidiana mediada pelo olhar quase invisível do contínuo no Tribunal. Oscilando entre a casa, a igreja e sem poupar figuras como o padre e a freira; a narrativa constrói uma teia de relações que expõe as convenções pouco honradas do ambiente do tribunal: “nunca tinha imaginado nisso: vivo entre ltuosos: Padre/Juiz, Juíz/Padre.”

Os acordos interpessoais e a “podridão” do espaço são mesclados à mesquinhez das relações de poder estabelecidas entre os personagens ao longo do romance. O “terço na mão” e a descrição da imagem de “Nossa senhora” criam no excerto citado a variação irônica identificada como norteadora do romance. Nesta ironia o cenário focalizado (Tribunal, casa e igreja) é associado à podridão humana e uma distante e, quase remota, pureza religiosa. Essa oscilação contribui para que o romance assuma um tom de sonho ou alucinação que ganha amplitude ao longo da narrativa.

A interação que o leitor estabelece com o personagem Afonso pelo uso da primeira pessoa e de sua linguagem pouco polida contribui para o traço irônico aqui apontado, pois o leitor consegue ao ler *Afonso contínuo, santo de altar* perceber que não se trata de uma narrativa litúrgica, antes a exposição de uma contradição. A confusão mental materializada na mudança abrupta da descrição de cenários e no tom onírico intensificam o viés irônico aqui descrito, estabelecendo, para nós, uma das bases da narrativa.

Esta ironia contribui para a presença da crítica social no texto, sobretudo pela forma com que o narrador descreve cada uma das personagens.

“Seu Afonso, seu Afonso, acorde pelo amor de Deus acuda que deu uma coisa no padre corra chame alguém chame um medido que ele está com uma roncadeira aqui no peito lá-nele”.

E eu meio os pés desatinado, valei-me Imaculada Conceição de Maria, e pego o meu terço e subo feito um louco e lá está ele seminu, barrigão de fora, as vergonhas murchas, os olhos revirando, eu de repente sozinho e Deus com aquele moribundo, que as putas saíam voando, se mijando de medo? (LINANOR CELINA, 1986, p. 126).

No excerto a precariedade dos votos sacerdotais e as relações impuras são metonímias dos acordos escusos, no caso do Tribunal, e do abandono familiar e afetivo na vida de Afonso. Neste percurso narrativo o espaço figura como índice de crítica social na obra. O fluxo de consciência e o monólogo interior ocupam estilisticamente a estrutura narrativa por meio da variação de focalização em um bloco narrativo contínuo que mescla traços do real e digressões ao passado um espaço de sonho que, por isso, fragmenta a realidade em direção ao insólito.

É por meio desta forma de focalização que a narrativa aproxima-se do ambiente onírico, pois o narrador constrói o texto como se fosse fruto de uma grande alucinação. A alucinação, nesse caso, é revelada ao final da narrativa e assume a condição de um possível delírio. Nesta linha de leitura, o romance focaliza os últimos momentos de Afonso, contínuo no tribunal em uma espécie de sonho na morte. A epígrafe deste estudo “...doutor Avelar ... doutor Antonio ... doutor José ... eu vou, estou indo, vou ver essa gente?” é retomada neste momento para indicar que a narrativa pode ser o produto de uma alucinação. Afonso passa mal durante uma secção solene em que é homenageado e o resultado do caos psicológico que o toma durante esta síncope resulta

no romance. Em outros tempos: são as lembranças lançadas pela memória no exato momento da perda da consciência que brotam deslocadas aos olhos do leitor.

Pensado como uma alucinação, o romance justifica o caos espaço/temporal ocasionado pela utilização do fluxo de consciência em um monólogo interior que expõe o memento em que Afonso perde a consciência após a síncope que o acomete. A situação de moribundo ou, no mínimo, próximo a um desmaio justifica os lances rápidos de focalização e o entrecruzamento de informações diegéticas. O tom insólito da narrativa aponta justamente para o silêncio da personagem que por sua condição social de quem ouve e não pode proferir seu discurso e que, neste momento caótico e a mercê da morte, revela suas impressões de mundo, mesmo que presas na memória e compartilhadas com o leitor de seu inusitado monólogo de pensamento, portanto, silenciado.

As digressões, nesse caso, expandem as impressões irônicas do personagem em estado de progressiva perda de consciência. É, portanto, por meio da linguagem e do discurso indireto livre que as imagens caóticas do romance tomam forma e ao final, visto como resultante de um colapso do narrador figuram como forma de compreender o que se passa com o personagem.

A crítica social e as inúmeras referências aos acordos interpessoais que norteiam a observação sistemática do ambiente da igreja e do tribunal, sem nunca interferir diretamente neste espaço, dá a Afonso um papel contraditório de observador das cenas que aleatoriamente descreve no momento em que perde progressivamente a consciência. Afonso seria, então, apenas um observador do mundo que o cerca, o que possibilita ao personagem explicitar a fragilidade da bondade humana sempre vista pelo viés irônico da aparência de ordem em um fluxo de constante desordem. Recorrendo ao excerto citado há pouco, o colapso do padre em meio a prostitutas é uma metonímia da fragilidade da pureza e honestidade das personagens no romance.

No olhar de Afonso, recorrendo a um excerto já citado, coabitam, rebaixados, juízes, padres, prostitutas e funcionários públicos lançados à vala comum do homem deteriorado moral e eticamente. *Afonso contínuo*, *Santo de Altar* é, por meio do delírio que o acomete, uma forma irônica de exposição da fragilidade de conceitos como honestidade, religiosidade e pureza de alma em uma sociedade movida pelo interesse próprio e por acordos escusos na esteira do poder político que se avizinha no romance. O abandono do pai, a morte prematura da mãe e a situação de precarização pessoal a

qual Afonso é legado o leva ao Tribunal em uma função subalterna, mas justifica a forma com que este filtra a realidade que o cerca.

Esta realidade é mascarada pelo delírio e a possível morte que percorre o fluxo de consciência e leva ao insólito via descrições das cenas do romance. Este caos apenas é reordenado pela função unificadora que o delírio assume no texto. As inúmeras digressões, o uso do discurso indireto livre e a oscilação entre o real circundante e a memória criam o percurso narrativo do monólogo que recupera em um lapso temporal muito curto, momento do colapso nervoso do personagem, a trajetória de vida de Afonso contínuo, por isso, irônico santo de um altar em um espaço corrompido pela usura econômica e moral em todos os cenários do romance: a casa, a igreja e o tribunal.

Considerações finais

Ao finalizarmos este estudo, retomamos nossa proposição inicial: apresentar as particularidades estilísticas do romance *Afonso contínuo, santo de altar*. A utilização do fluxo de consciência, do monólogo interior em um narrador em síncope física corrobora com a descrição de uma espécie de lapso mental. No delírio do personagem central do romance, Lindanor Celina nós mostra a variedade de sua obra. O romance principalmente pela coerente utilização do discurso indireto livre e do fluxo de consciência possibilita ver uma autora inovadora nos limites do romance moderno do século XX no Brasil.

A premissa do estudo foi investigar na linguagem de Lindanor Celina a presença de tensões sociais como prolongamento estético da ambiência do insólito na narrativa e, com isso, discutir particularidades de sua construção ficcional singular em seu tempo, pois a narrativa mobiliza elementos da memória em um recorte subjetivo de grande fôlego.

Este recorte, aparentemente insólito, possibilita visualizar a fragilidade das convenções humanas em um espaço que se deteriora a medida que as cenas do romance são constituídas. A nosso ver, o uso do discurso indireto livre, do fluxo de consciência em um monólogo circunscrito na imagem do delírio e, paradoxalmente, do silêncio amplia a singularidade estilística da obra e a coloca em um contexto heterogêneo na literatura brasileira, sobretudo, após a segunda metade do século XX.

Não se trata, naturalmente, de uma supervalorização da obra *Afonso contínuo, santo de altar* no âmbito da obra de Lindanor Celina; antes a busca pela apresentação de

uma autora que a seu modo filia-se à trajetória inovadora que marca a literatura do século XX.

REFERÊNCIAS

- ADORNO, T.W. *Posição do narrador no romance contemporâneo* Trad.: Jorge de Almeida. In: Notas de literatura I. São Paulo: Duas Cidades/ Editora 34, 2003. p. 55-63.
- BARBOSA, J. A. *A modernidade do romance* In: *A leitura do intervalo: ensaios de crítica*. São Paulo. Iluminuras, 1990.
- CANDIDO, A. “A nova narrativa”. *Revista de Crítica Literária Latinoamericana*. Lima, v. 7, n. 14, 1982.
- CELINA, L. *Afonso contínuo, santo de altar*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1986.
- CORTAZAR, J. *La menasa del fantástico*. Buenos Aires: EPA, 1976.
- FOSTER, E. M. *Aspectos do romance*. Tradução Maria Helena Martins. Apresentação Dionísio de Oliveira Toledo. Porto Alegre: Editora Globo, 1974.
- GARCIA, F.; SANTOS, R. de M.; BATISTA, A. M. S. O insólito na narrativa ficcional: questões de gênero literário – o maravilhoso e o fantástico. Apresentado no III Congresso de Letras da UERJ – São Gonçalo, São Gonçalo/RJ, 2006. Disponível em: . Acesso em: 24/04/2017.
- GARCÍA, F. “Marcas da banalização do insólito na narrativa curta de Mário de Carvalho: Casos do Beco das Sardinheiras como paradigma de um novo gênero literário.” In: NITRINI, Sandra et al. Anais do XI Encontro Regional da Associação Brasileira de Literatura Comparada – Literatura, Artes, Saberes. Paulo: ABRALIC, 2007. e-book.
- GARCIA, F.; BATALHA, M. C. (Orgs). *Vertentes teóricas do insólito*. Rio de Janeiro: Caetés, 2012. p. 39-46.
- PAZ, O. *Os filhos do barro*. São Paulo: Paz e Terra, 1991.
- _____. *Signos em rotação*. São Paulo: Perspectiva, 1993.
- PENHA, M. N. O. *A cartografia de Irene na trilogia de Lindanor Celina*. Dissertação de Mestrado UFPA.
- _____. *Lindanor Celina: um percurso de vida, ficção e escrita*. *Revista Sentidos da Cultura*. ISBN: 2359- 3105. Número 8, Ano 2017. Disponível em: <https://paginas.uepa.br/seer/index.php/sentidos>. Acesso em 16/01/2019.
- REIS, C.; LOPES, M. C. A. *Dicionário de teoria da narrativa*. São Paulo: Ática, 1988.
- ROSENFELD, A. *Reflexões sobre o romance moderno*. In. _____. *Texto/Contexto I*. São Paulo: Perspectiva, 1993. p. 75-98.
- TODOROV, T. *Introdução à literatura fantástica*. 2 ed. São Paulo: perspectiva, 1993.
- TUPIASSÚ, A.; PEREIRA, J. C.; BEDRAN, M. (Org.). *Lindanor, a menina que veio de Itaiara*. Belém: SECULT/PA, 2004.

**MODERNITY IN *AFONSO CONTÍNUO: SANTO DE ALTAR*, OF LINDANOR
CELINA**

ABSTRACT

The article thinks of stylistic brands associated with the concept of modernity in *Afonso contínuo, santo de altar* (1986), by Lindanor Celina Coelho Casha (1917-2003). We think about the complexity of the processes of mobilization of stylistic procedures that indicate the complexity of the work under discussion. We understand that the narrative in discussion flirts with what Candido (1982), Rosenfeld (1991) and Paz (1993) call the marks of modern narrative. We also present a little known narrative in the Brazilian historiography by understanding Lindanor Celina as an important narrative voice in literary modernity in Brazil.

Keywords: Brazilian literature. Brazilian narrative. Interculturality.

Recebido em: 20/10/2020

Aceito em: 30/11/2020