

Estado da publicação: O preprint não foi publicado em outro meio.

A fábula de uma queda: mimesis e narração em Eram seis assinalados, de Lindanor Celina

Relivaldo Pinho

<https://doi.org/10.1590/2596-304x202628e20261156>

Submetido em: 2026-08-27

Postado em: 2026-08-27 (versão 1)

(AAAA-MM-DD)

10.1590/2596-304x202628e20261156

Varia

A fábula de uma queda: *mimesis* e narração em *Eram seis assinalados*, de

Lindanor Celina

The Fable of a Fall: Mimesis and Narration in Eram Seis Assinalados, by Lindanor Celina

Relivaldo Pinho

Centro Universitário Fibra, Belém, Pará, Brasil

<https://orcid.org/0000-0002-8865-8477>

relivaldopinho@gmail.com

Submissão: 10/04/2026

Aceite: 05/08/2026

Declaração de disponibilidade de dados de pesquisa:

Os conteúdos subjacentes ao texto da pesquisa estão contidos no manuscrito.

Declaração de conflito de interesses:

O autor declara não haver conflito de interesse.

Declaração de uso de Inteligência Artificial:

Não houve utilização de ferramentas de Inteligência Artificial.

Editor-Chefe: Andrei dos Santos Cunha

Editor Executivo: Anderson Bastos Martins

Editoras Associadas: Germana Henriques Pereira; Rachel Esteves Lima

RESUMO

Estuda-se o romance de Lindanor Celina, *Eram seis assinalados*, de 1994, que encerra a trajetória cíclica da protagonista Irene, com o objetivo de observar como se apresenta a relação entre *mímesis* e narração, e como esses conceitos se vinculam às dimensões, decisivas nesse livro, do tempo e da memória. Para isso, utiliza-se uma interpretação baseada no ensaio e fundamentada em autores que tratam desses temas, como Paul Ricoeur, Aristóteles e Walter Benjamin. Demonstra-se que, nessa escrita, os *topoi* da *mímesis* e da narração, por meio dos quais tanto o tempo como a memória são representados, são apresentados através do estatuto da intriga, do conflito de tempos e memórias e de uma estilística teatralizada. Com essa configuração, a obra expõe uma experiência literária que, tematicamente e formalmente, dá os fundamentos de sua relevância e, por conseguinte, de seu estudo. Temos uma fábula de uma queda familiar e existencial, que traz ao palco as dimensões memorialísticas e temporais como elementos essenciais à encenação narrativa.

PALAVRAS-CHAVE: Lindanor Celina; Eram seis assinalados; Mímesis; Narração; Memória

ABSTRACT

It is studied Lindanor Celina's novel, *Eram seis assinalados*, from 1994, which closes the cyclical trajectory of the protagonist Irene, with the objective of observing how the relationship between mimesis and narration is presented, and how these concepts are linked to the dimensions, decisive in this book, of time and memory. For this, it uses an interpretation based on the essay and substantiated on authors who deal with these themes, such as Paul Ricoeur, Aristotle and Walter Benjamin. It is demonstrated that in this writing, the *topoi* of mimesis and narration, through which both time and memory are represented, are presented through the statute of intrigue, the conflict of times and memories and a theatricalized stylistics. With this configuration, the work exposes a literary experience that, thematically and formally, gives the fundamentals of its relevance and, consequently, of its study. We have a fable of familial and existential downfall that brings to the stage memorial and temporal dimensions as essential elements of the narrative dramatization.

KEYWORDS: Lindanor Celina; Eram Seis Assinalados; Narration; Mimesis; Memory

Mas ninguém vivia se benzendo à espera de apocalipse nenhum. Apocalipse era para se ler e se achar bonito, admirar semelhante gênio, tão de vanguarda, do discípulo amado. Mas àquilo nenhum de nós assistiria, jamais, espetáculo preparado para outros, peça que só seria posta em cena nos finais dos tempos e a gente, a essa época, pulvis era... há que séculos. Agora! Vivemos nele. O apocalipse é um seriado irregular, inopinado, cujas sequências doidas podem ser projetadas nos painéis do mundo a cada instante. Credo.

Lindanor Celina.

Porque, sabe Deus, eu sei que milagres não acontecem todo dia. Depois essa coisa horrível desabou sobre a minha cabeça e eu tive quase certeza de que o milagre enfim estava para acontecer.

Henrik Ibsen.

Abre-se o Selo e exhibe-se Lindanor e Irene

Profundamente ligada à memória, ao tempo e à narração, a literatura de Lindanor Celina é reconhecida como prolífica na utilização dessa relação e isso especialmente se demonstra no chamado Ciclo de Irene, do qual *Eram seis assinalados* (1994) é seu fecho. Mas, essa literatura e o livro em questão, ainda carecem de mais críticas, análises, interpretações que possam demonstrar os vários aspectos de uma escrita que se liga, principalmente nessa obra derradeira, a uma outra relação, a de uma *mimesis* que constrói uma experiência narrativa que plasma vários estilos e formas discursivas e as reúne em um texto que se revela proficuamente estruturado na confluência desses elementos. Como nos livros anteriores do Ciclo, a memória e o tempo, aqui, novamente, estão presentes, mas eles estarão como parte fundante de uma experiência estilística na qual a *mimesis* e a narração constituem os elementos que, destacando-se, os exhibe, atravessando-os.

A escritora paraense Lindanor Celina nasceu em 1917 na cidade de Castanhal (PA), mudando-se, ainda criança, para a cidade de Bragança (PA). Passou parte da adolescência/juventude em um colégio interno, na capital Belém, trabalhou como funcionária pública no Maranhão, mas, depois de algum tempo, voltaria, transferida, para a capital paraense. Sua trajetória como escritora começa em uma coluna em um jornal da capital e se liga a uma intensa participação na vida intelectual da cidade. É apenas aos 46 anos, em 1963, que ela publicaria seu primeiro livro, *Menina que vem de Itaiara*, a primeira obra de uma trilogia, a da protagonista Irene. Em seguida, a autora mudou-se para França, o país que se tornaria seu lar definitivo. Cito uma introdução, já mencionada em outro trabalho (Pinho, 2023a), do jornalista Lúcio Flávio Pinto (2009, p. 6-7) a uma correspondência enviada pela escritora, em 1979, como uma espécie de síntese de sua biobibliografia:

Ela já era cronista de jornal e acabara de estreiar um livro, com a *Menina que vem de Itaiara*. Ambas as estreias tardias: em jornal, aos 37 anos; em livro, aos 46. Já

era inteligente, já tinha uma vontade enorme de fazer, já lia e escrevia bem, mas ficara sufocada pela origem interiorana, o casamento precoce, a separação rápida, e o peso de manter a família, com três filhos. A ligação com Durval Machado [seu primeiro marido] foi o princípio de sua libertação para aquilo que era sua missão: criar cultura. Em primeiro lugar, ser a personagem Lindanor, sua primeira – e sempiterna – criação. Como a criadora sempre predominou, com seu modo de ser exuberante [...], a avaliação de sua obra ficou em segundo plano, bastante prejudicada. [...] Porque Lindanor sabia contar histórias e fazer sutis – mas profundas – observações sobre usos e costumes, como poucos. Escrevia como falava, com um coloquialismo encantador e um acento muito pessoal, irreverente, mordaz e carinhosa às vezes, sensual quase sempre: voluptuosa [...]. Falou e escreveu sem cessar, para recuperar o tempo perdido, mesmo sem ser propriamente proustiana. Seu último livro [*Eram seis assinalados*] saiu do forno quando ela tinha 77 anos [...].”

Sua literatura publicada em livro, entre romances e crônicas, soma um total de 10 obras, além de textos de teatro, os reunidos em coletânea e os em separata. *Estradas do tempo-foi* (1971) é o segundo livro da trilogia de Irene, seguido por *Eram seis assinalados* (1994). *Menina que vem de Itaiara* foi eleito o “livro do semestre”, pelo suplemento literário do jornal O Estado de São Paulo; *Estradas do tempo-foi* recebeu o Prêmio Especial Walmap 1969 e o Prêmio Samuel MacDowell, da Academia Paraense de Letras e do governo do Estado do Pará; *Eram seis assinalados* foi apresentado na Feira Internacional do Livro de Frankfurt, em 1994¹.

Parte da crítica literária sobre sua obra, de escritores e críticos, está nos prefácios e orelhas dos livros de Celina e incluem nomes como Antônio Olinto, Fábio Lucas, Bruno Palma e João de Jesus Paes Loureiro. Além de apreciações de Lygia Fagundes Telles, Afrânio Coutinho, Pedro Paulo Sena Madureira, Oswaldo França Júnior, Amândio César. (Cf. Tupiassú, 2004, p. 12; Pinho, 2017). O primeiro livro, de 1963, conta a história da infância de Irene em Itaiara, uma cidade pequena, mas, talvez por isso, repleta de descobertas significativas; o segundo, narra a protagonista em um internato na capital, descobrindo as agruras e desejos do claustro; o terceiro, objeto deste ensaio, conta a história da volta de Irene à Itaiara, onde ela será o “objeto” a ser, por sua “culpa”, “sacrificado” pela cidade.

Sacrifício. Há uma ilustração, *A abertura do quinto selo* (c.1180a) (ver Anexo 2), em um dos manuscritos considerados uma obra prima da arte espanhola medieval, feita

¹ Para mais detalhes sobre os demais trabalhos e premiações da autora ver Bedran; Pereira; Tupiassú, 2004, p. 99.

pelo monge hispânico Beato de Liébana (c. 776), no seu *Comentário ao Apocalipse de São João* (c. 1180b). Ela é dividida em três imagens, cada uma das imagens carrega suas próprias significações e juntas formam e pertencem a uma única narrativa. Na primeira imagem, acima, tem-se um altar e oferendas e, de cada lado, pombas que representam a alma dos mortos. Na figura central, está a imagem de Cristo, entre duas árvores, dando a bênção. Na imagem abaixo, situam-se mártires. Essa miniatura, iluminada em cores intensas (Barnet; Wu, 2005), destaca o momento no qual o “Cordeiro abre o quinto selo e vê debaixo do altar as vidas daqueles que tinham sido imolados por causa da Palavra de Deus e por causa do testemunho que dela tinham dado.” (João, 1990, p. 1523)².

No capítulo sete do livro bíblico é que os quatros anjos, um em cada canto da terra, seguram os quatros ventos impedindo-os de soprar o mar e as árvores. Um anjo do Oriente, carregando o selo do Deus vivo, grita aos quatro anjos, obstando-os. E diz: “Primeiro vamos marcar a fronte dos servos do nosso Deus’. Ouvi então o número dos que receberam a marca: cento e quarenta e quatro mil, de todas as tribos do povo de Israel” (João, 1990, p. 1524). Há então um caráter positivo do dia do Juízo. É a marca na fronte que assinala a pertença a Deus e salva seus servos (João, 1990). O trecho das marcas que os servos do Senhor recebem nos episódios do Apocalipse de São João, será a epígrafe³ de *Eram seis assinalados*, de Celina. A palavra “marca” é substituída por assinalar, “assinalados”, relacionando diretamente a citação inicial do livro com seu título e – aqui isso é decisivo – com o seu tema.

Na obra de Celina, Irene volta de um colégio religioso, passa a fazer parte da vida religiosa da pequena cidade, ela também se pune pelo ocorrido e o que ocorreu está ligado à religião, no relacionamento que mantém com um padre no lugar, mas sua expiação e culpa, ligadas ao religioso, não são, é forçoso dizer, exclusivamente provocados por esse aspecto. Esse aspecto é um dos elementos pelos quais esse processo de exaltação e punição se estabelece, mas é a cidade, seus personagens, a ficcionalização representada em suas ações (pensamentos, discursos), a intriga central do romance, é o que se deve considerar como principal motivo da narrativa.

² “Então foi dada a cada um deles uma veste branca. Também foi dito a eles que descansassem mais um pouco de tempo, até que ficasse completo o número de seus companheiros e irmãos, que iriam ser mortos com eles” (JOÃO, 1990, p. 1523).

³ “Ouvi então o número dos assinalados: cento e quarenta e quatro mil assinalados de toda a tribo de Israel. Apocalipse de S. João, 7, 4” (Celina, 1994, p. 11, grifo da autora).

Na narrativa, os habitantes da casa de seus pais, para a qual Irene retorna em Itaiara após os anos de internato, serão os seis assinalados. São os fatos, ou suas construções, e a reação da cidade que darão a esses escolhidos a marca que, no decorrer do romance, parece indelével. Mas, ao contrário da história religiosa, de sua interpretação, eles não são, em quase todo o transcorrer do livro, os escolhidos para serem salvos, mas são assinalados pelo seu próprio povo, pela cidade que, a princípio, por Irene, os reverenciava, e que, em seguida, a todo momento, também pela jovem, os condena, como hereges de suas convenções.

Não, o romance publicado em 1994 não é nenhuma história sobre a religião, sobre o religioso. O aspecto de religiosidade não está como cerne através do qual seu enredo pode ser sintetizado. O caráter religioso nele está presente (e sua importância não deve ser subjugada), mas está presente como função, não como fundamento. Lê-se essa função como uma espécie de filologia, não como exegese. Interpreta-se como uma gravura que exprime uma narrativa, não como um papiro que revela uma sacralidade. Não é por outro motivo que se toma o ensaio como forma e método para este texto, na acepção que Walter Benjamin concebe. O ensaio não busca uma intenção, uma conclusão peremptória a qualquer custo, mas ele caminha por uma necessária revisão de si, de seus argumentos, buscando “desfolhar” o objeto, observar suas múltiplas “estratificações”, ganhando, nessa perspectiva, uma minuciosidade capaz de explicitar, ainda mais, as próprias coisas, o tema (Benjamin, 1984, p. 50-51; Pinho, 2012). Um método ensaístico que interpreta, por exemplo, que na imagem da Idade Média, do Beato de Liébana, os mártires, Cristo e o altar representam a exigência do julgamento dos algozes daqueles que foram injustiçados por proferirem as palavras de Deus. O Juízo se inicia e os assinalados são salvos. Na narrativa do livro da autora nortista, no julgamento que nela se desenvolve, os assinalados de Itaiara parecem destinados a permanecerem imolados em um altar, sem oferendas e sem salvação.

“Agora emenda!”: a narrativa, a intriga, os mártires

Para a ideia expressivamente cíclica dessa literatura é preciso enfatizar, com a argumentação que se segue, um aspecto fulcral e inédito. Apesar de ter sido publicado em 1994, esse romance já estava esboçado desde, pelo menos, 1979. É na carta enviada, em

fevereiro daquele ano, ao jornalista Lúcio Flávio Pinto, que Lindanor revela esse processo:

Estou no 6º romance. Já com 150 páginas. Agora em Madrid vou dar um bom avanço nele, espero. Pois escrevo (romances) principalmente nas férias. Me planto num café, e tome página. Tenho 2 na “agulha”: o 5º se passa em Belém num TRT [Tribunal Regional do Trabalho]. Tive de me meter na pele de um contínuo de Tribunal e fazer de seu olho câmera para esse livro. Está quase todo escrito. O 6º se passa em Bragança, é um livro meio mágico, meio atormentado, “a menina dançava ao pé do açaizeiro, o pai ia subindo, e palmeira subia com ele, subia, desaparecia no azul, o pai ia então pro céu direto?”. Já vê como o mundo mágico da infância está misturado com a “realidade” que inventei nesse livro. “Minha filha, mas tu estudaste foi pra puta?!” – dizia aquela mãe-mártir à filha coberta de medalhas e prêmios e primeiros-lugares-em-tudo, mas assanhadíssima e rueira como ela só, escândalo do lugar... Tens uma ideia? Ora, já te disse, foi coisa sobre meus livrinhos futuros. O 4º – Para além dos anjos – aguardando edição no Rio. E teve um prêmio... (Pinto, 2009, p. 7).

Essa carta e, especialmente, esse trecho, são expressivos para se compreender um pouco da trajetória não apenas do *Eram seis...*, mas de parte da sua obra desse período. O romance a que ela se refere, “o 5º”, que tem como protagonista um contínuo é, evidentemente, *Afonso contínuo santo de altar*, que só foi publicado em 1986; “o 4º”, que recebera o Segundo Prêmio do Concurso Nacional Walmap, em 1975, *Para além dos anjos*: aquele moço de Caen (2003a), apenas veio a público após a morte da autora⁴. Essas expectativas frustradas de publicação das suas obras da década de 1970, talvez expliquem parte da decepção com que ela descreve seu trabalho de escritora, na década seguinte, em 1983, no livro sobre o escritor Dalcídio Jurandir (Celina, 1983). Para este estudo, neste momento é, sem dúvida, quando ela se refere ao “6º” livro que esse trecho da carta se torna ainda mais significativo. As linhas citadas do que seria esse novo livro são semelhantes ao início de *Eram seis assinalados*. Compare-se:

A menina dançava ao pé do açaizeiro, o pai colocando a peconha, o pai só de calção de mescla, seu torso branco rosado, e ia subindo, e logo estava lá no olho, a palmeira de repente crescia, crescia, desaparecia no azul. E o pai?! Sumiu? Subiu pro céu direto? A menina já não dança, está mais é chorando em prantos, que lhe tragam o

⁴ A cronologia das obras de Celina, publicada em (BEDRAN; PEREIRA; TUPIASSÚ, 2004, p. 99), dá o ano de 1973 como a data do romance.

seu pai daquelas alturas, me devolvam o meu pai, e a mãe ria, ria, sua boba, sua boba, então não vê, ah, criança é bicho mágico, a mãe recorda coisas, história do pombo morto, que seu Geraldo matou com a cartucheira, era para se fazer um arroz, o pombo, a cabeça decepada, a menina brincou que se fartou com os dois pedaços, e num momento apresentou à mãe o corpo e a cabeça: ‘Agora emenda!’, e quando soube que não era mais possível, o grito!, não foi naquele exato minuto que ela conheceu a morte? (Celina, 1994, p. 13).

Três aspectos importam aqui. Primeiro, a comparação dos textos corrobora a recorrente afirmativa da autora (Celina, 1983) sobre as incessantes, desde seu primeiro livro, revisões de seu texto original; segundo, a localização dessa obra, no final da década de 1970, nos recoloca diante de sua real dimensão como projeto de escrita. A concepção do Ciclo de Irene pode ser assim compreendida no período de, aproximadamente, pouco mais de uma década, entremeado com seus outros livros que não dizem respeito diretamente ao trajeto da personagem.

O terceiro e essencial lado desse missivo excerto é aquele no qual a autora diz que “o mundo mágico da infância está misturado com a ‘realidade’ que inventei nesse livro”. Em seguida, ela cita mais um trecho: “‘Minha filha, mas tu estudaste foi pra puta?!’ – dizia aquela mãe-mártir à filha coberta de medalhas e prêmios e primeiros-lugares-em-tudo, mas assanhadíssima e rueira como ela só, escândalo do lugar...”. Nessas linhas, aqui obrigatoriamente repetidas, está o fundamento de quase todo Ciclo, fundamento que se situa na memória, na realidade e na invenção (imaginação); e o quintessencial argumento que define esse livro. Em uma síntese didática, Celina nos expõe o rememorar da infância que não se reproduz como “realidade”, mas que se mistura com o que se inventa, se cria, e que cruza os três livros, com maior ou menor ênfase (Irene, há muito, já não é mais uma criança no último romance), dando, ainda, à narração seu caráter de artefato; com halo, mas autônomo. E, com as frases que seguem, ela expõe, no embate entre suas glórias e a humilhação da mãe, densa e hiperbolicamente, a intriga que se funda e se desenvolve, em uma Itaiara que a julga e aos seus, em Juízo e, dramaturgicamente, em tribunal.

Se quisermos seguir essa fábula da queda que mimetiza um fim, recorreremos a um caminho desviante⁵ com a narrativa e a teoria que nos auxiliam a pensá-la e que, aqui, sobre esse livro, se entrecruzam com o tempo e a memória. Estamos orbitando a trajetória traçado por Paul Ricoeur em algumas das suas obras aqui analisadas. Nomeadamente,

⁵ Benjamin (1984, p. 50): “Método é caminho indireto, é desvio. A representação como desvio é portanto a característica metodológica do tratado [ensaio]”.

estamos no território do *mýthos* aristotélico (da intriga) fundamentado na poética e que atravessa, labirinticamente, grande parte dos três tomos de *Tempo e narrativa* (Ricoeur, 1994; Aristóteles, 1984). Em sua primeira definição de *mýthos*, Ricoeur, interpretando Aristóteles, diz que quando o filósofo define “que ‘*mýthos* é a disposição de fatos em sistema’ [...] é preciso entender a disposição em sistema dos fatos, com a finalidade de marcar o caráter operatório de toda a *Poética*” (Ricoeur, 1994, p. 58, grifo do autor). Então a poética é arte de ‘compor intrigas’. Como também deve ser compreendido o termo *mimese*, em seu aspecto dinâmico, “de produzir representação, transposição em obras representativas” (Ricoeur, 1994, p. 58, grifo do autor).

No segundo tomo, uma reveladora afinidade surge no capítulo As metamorfoses da intriga, e ela nos conduzirá como o início da visão do painel que se abre. Nessas transformações e acepções que a narrativa pode assumir, Ricoeur retoma duas interpretações que se aproximam, a de Northrop Frye e de Frank Kermode. Em Frye, interessa destacar as suas fases do símbolo. Um símbolo literário como uma “‘estrutura verbal hipotética’, uma suposição e não uma asserção na qual a orientação ‘para dentro’ supera a orientação ‘para fora’, que é a dos signos de vocação extrovertida e realista” (Ricoeur, 2010, p. 29). É na última fase, do símbolo como mônada, “a capacidade da experiência imaginária de se totalizar a partir de um centro”, [que temos a correspondência com] o sentido anagógico da exegese bíblica” (Ricoeur, 2010, p. 30), que se relacionaria com o texto bíblico, nomeadamente com a imagística apocalíptica. É incontornável citar Ricoeur:

Com efeito, a imagística, cuja ordem secreta procuramos discernir – por exemplo, a ordem das quatro estações –, é dominada do alto pela imagística apocalíptica que, sob formas difíceis de enumerar, gira em torno da reconciliação na unidade: unidade do Deus uno e trino, unidade da humanidade, unidade do mundo animal no símbolo do cordeiro, do mundo vegetal no da Árvore da Vida, do mundo mineral no da cidade Celeste. Além disso, esse simbolismo tem seu avesso demoníaco na figura de Satã, do tirano, do monstro, da figueira estéril, do “mar primitivo”, símbolo do “caos”. Finalmente, essa estrutura polar é, por sua vez, unificada pela potência do *Desejo* que configura simultaneamente o infinitamente desejável e seu contrário, o infinitamente detestável. Numa perspectiva arquetípica e anagógica, toda imagística literária está ao mesmo tempo aquém dessa imagística apocalíptica de conclusão e em busca dela. O símbolo do apocalipse pode polarizar as imitações literárias do ciclo das estações, porque, nesta fase, rompido o laço com a ordem natural, esta só pode, então, ser imitada, de modo a se tornar uma imensa reserva de imagens (Ricoeur, 2010, p. 31, grifo do autor).

Kermode se aproxima dessa abordagem porque também busca, a partir do mito apocalíptico, um modo central de interpretação da ficção literária. Sua interpretação caminha para a ideia de conclusão da narrativa, da dificuldade de um fim. A tese de Kermode se amplia para além do paradigma literário. Mas o importante é perceber o que ela revela em sua proposta, a proposição de que a narrativa do apocalipse tenha se tornada imanente à ficção, e não uma crise que deveria se desenvolver para um fim, o que caracterizaria a tragédia elisabetana como uma narrativa de crise permanente, na qual ela mesma, se transformaria, em inacabáveis peripécias, na incorporação dessa escatologia do mito sempre iminente. “A tragédia apropria-se das figuras do Apocalipse, da morte e do julgamento, do céu e do inferno, mas o mundo passa para as mãos de sobreviventes esgotados” (Kermode apud Ricoeur, 2010, p. 40). Nesse sentido, “a restauração final da ordem parece débil diante dos Terrores que a precedem. É mais o tempo da Crise que se reveste dos traços de quase eternidade – que, no Apocalipse, pertenciam exclusivamente ao fim –, para se tornar o verdadeiro tempo dramático” (Ricoeur, 2010, p. 40). Aí se localizaria um paradoxo da representação não apenas de um fecho, mas da impossibilidade de um fim que se englobasse na narrativa, na sua temática, e que não se tornasse, nessa impossibilidade, sua crise, a própria razão de uma inalcançável totalidade, contrariando um sentido unificador e totalizante que compõe o sentido do *mýthos*, “da composição que se deve dar aos mitos, se quisermos que o poema resulte perfeito” (Aristóteles, 1984, p. 241), na poética.

Do que é composto o livro de Lindanor Celina, senão de uma crise que parece interminável? Uma permanente queda que o final não salva plenamente, não reverte, totalmente, o destino que sobre Irene e os seus se abate. Mas não apenas a isso esse mimetizar da imagística apocalíptica pode se relacionar. É na composição narrativa de seu livro que é relevante buscar os sentidos de sua *mimesis*. E esse sentido está profundamente relacionado com o significado de idílio e, predominantemente, de queda e opróbrio. O início do livro isso nos demonstra, no trecho que se inicia com a imagem infantil da criança que pensa que o pai desaparece ao subir na árvore, e no qual a menina tenta reconstituir o pássaro (“que seu Geraldo matou com a cartucheira”) morto diante de si. Essas duas imagens de Irene, carregadas de significações da infância, parecem nos

conotar o sentido agônico que, de uma simples incompreensão do mundo infantil, tornar-se-á o significado profundo de sua volta, já moça, à cidade.

Não é por acaso que, no trecho enfatizado por Celina em sua carta, essa oposição surge demarcada além do texto propriamente ficcional, em uma fala que é da própria escritora e que não surge, daquele modo, no livro⁶. O texto ficcional e o depoimento da autora corroboram esse palípsístico (sobre essa ideia ver páginas 21 e 22) literário “cuja ordem secreta procuramos discernir”. A menina que em admiração vê o pai e teme por seu desaparecimento no céu, quer reatar a vida partida, violentamente, da ave, mas a lembrança da mãe a faz retornar, imperdoavelmente, à realidade em crise, dividida, de sua vida em Itaiara. Essas imagens já são imagens de contrastes. Elas já indiciam uma polarização de sensações e experiências narrativas que se desenvolverá, com maior ou menor ênfase, em todo o livro. É uma narrativa que tensiona a crise, que começa pelo fim, que sobe, rapidamente, ao céu e, seguidamente, cai, abruptamente, como um pássaro ferido, em seu próprio ninho.

Não seria totalmente descabido vermos nessa temática da infância as ideias de ascensão, salvação, e seu contrário, a separação e a definitiva perda. Veja-se isso, por exemplo, com o fantasioso início desse romance e seu contraste que se seguirá na narrativa. Pode-se ler esse “conflito” com o conteúdo de fantasia e *mythos* que ele represente (condensa) na “clivagem do eu”, manifesto no mito da Cinderela, no fantasiar:

A história da Cinderela mostra que as fantasias da divisão de um objeto – a mãe real – podem parecer mortais: a mãe boa está morta, mas a Cinderela não tem responsabilidade nisso. O leitor que se identifica com a Cinderela na fantasia não precisa suportar a culpa. As fantasias de divisão da mãe boa a partir da má também implicam a cisão do eu. A mãe/madrasta morta reflete-se na divisão entre a Cinderela e suas irmãs de criação, mas a própria Cinderela divide-se de novo numa bela princesa e na garota em farrapos que se unem no final da história. A combinação dos sapatos no final também é uma indicação da necessidade da Cinderela de juntar as duas partes do seu eu/objeto, talvez insinue que a menina conseguirá unir essas partes quando tiver idade suficiente para ter um marido” (Segal, 2005, p. 64).

O que nos remete à Irene fantasiando a subida do pai e tentando reatar a vida (sua vida) perdida na alegoria do pássaro seccionado e à negação da filha por dona Adélia.

⁶ Tem-se no livro a seguinte fala de Adélia sobre a filha: “Agora vagabunda. Ela não tinha hora para nada. Aquela sabia de esforço por metade?” (Celina, 1994, p. 42).

Mas também metaforiza a forma desse livro ao seccionar o narrar que mimetiza a separação da vida e que é incapaz (“agora emenda”, diz a menina Irene sobre o pássaro) de ser recomposta e nos dar um final como um fecho pleno, plenamente feliz.

Mas não precisamos, talvez como Kermode, na interpretação de Ricoeur, tomarmos o mito apocalíptico como o instilador que domina a narração e lhe instaura o paradoxo da eterna e insolúvel crise. No começo do romance de Celina, não levam duas páginas para que o passado recente retorne ao texto. Em discurso indireto livre, o narrador, ou a consciência da jovem, já incita a desfilar os fatos que naqueles dias ocorreram. Mas, ainda, os fatos, nesse momento, são ruminações especialmente das coisas que os ladeiam. É importante enfatizar que o ato que desencadeia a queda de Irene, o relacionamento com o padre local, figurará, descrito como ato em si, na segunda parte do texto e, especialmente, é importante realçar que ele pouco se desenvolve em comparação com aquilo que realmente importa nesse texto, a autoanálise dos personagens, o diálogo interior que, ao falar de si, quer narrar aqueles dias preenchidos pela ruína que cai sobre a família de seu Geraldo. Se pudéssemos dividir essas três vozes principais no romance, elas seriam justamente a de dona Adélia, do Bispo e de Irene.

As primeiras páginas do romance situam, além de seus narradores, seus outros personagens centrais, como Alzira, a menina que realizava serviços domésticos, e Geraldo. Surge a indagação que serve como frontispício para os acontecimentos que serão narrados:

Irene, Irene, como hoje lhe parece imensa e estranha a cidade à beira daquele rio tão seu amigo, nos tempos da pureza. Agora o rio só passava, corria, descuidado, fazendo ouvidos moucos. O rio era apenas uma testemunha. Um dia pensou nele se afogar? Não, não. Pesar dos conselhos que deram, brandamente apontaram o rio, olha, é fácil, fácilimo, eu, fosse tu... (Celina, 1994, p. 14).

Nesse trecho já está condensada a temática desse romance. O antes e o depois, as estações do tempo que marcam diferentes experiências, mimetizadas na natureza, no rio. Ele, o rio, antes, o símbolo arquetípico da alegria e virtude, agora silencioso, surdo, lúgubre e um convite para a morte. À metáfora do rio eivada de uma beleza – e de uma perigosa beleza – se seguirão, no livro, outras imagens nem sempre tão metafóricas, ou, pelo menos, nem sempre como écloga, ou tão oníricas. Essas imagens-depoimentos são exclamados por dona Adélia. É o grande monólogo que se prolonga no início do livro.

Ela consome-se, pune-se, desculpa-se, arrepende-se, reclama-se. E relembra. Relembra como conheceu seu Geraldo, como antes o marido não tinha amantes e vivia para a casa, recorda, principalmente, como Irene fora recebida pela cidade, os habitantes lhe dando parabéns pela filha, pelos seus primeiros lugares no internato, pelo seu trabalho como professora na cidade, pela sua atenção para com os outros e pela sua devoção ao trabalho na igreja. Mas esse discurso de exaltação é sempre subsumido pelo lamento do tempo presente, do tempo angustiante que a própria filha desencadeou e que a cidade eleva em culpa, em máxima culpa.

Nada, até mesmo o sofrimento diante das traições do marido, ou as dificuldades econômicas, se equipara ao mundo perdido, ao paraíso perdido, que a mãe permanentemente, e incansavelmente, entoa. A casa também não é a mesma casa, o jardim, o mesmo jardim, os tempos são outros. A vizinhança os renega, os que sempre confiaram, viram os rostos, as comadres não param de fofocar, comentando, julgando e inventando histórias. Seu Geraldo se refugia, se esconde, “em que oco te meteste, homem, nesta cidade de vidro?”, indaga Adélia (Celina, 1994, p. 32). A cidade, que de tudo sabe e de tudo fala, seria implacável com aquela casa. Surgem as histórias de uma carta que combinaria uma fuga do ominoso casal (Irene e o Padre) para um encontro em uma pensão na capital, surge igualmente o boato da gravidez de Irene e de que ela realizaria um aborto. A mãe também culpa os religiosos, “raça de aproveitadores” (Celina, 1994, p. 35), que não souberam reconhecer, quando sua filha mais precisava, seu valor. Valor esquecido também pela prefeitura na qual trabalhou muitas vezes, mas da qual fora “demitida sem um protesto, como se criminosa fosse” (Celina, 1994, p. 40), mesmo tendo exercido sua solidariedade ao lecionar nos recônditos lugares. A angústia da mãe-mártir chega a duvidar de seu amor pela filha, mas, como tentativa de redenção, propõe que ela retome a relação com o padre, que se case. Elas travam uma discussão e Irene diz, “com ele não caso. Não o amo” (Celina, 1994, p. 80), se negando – negando-se.

O estratagema da mãe, a tentativa de reconciliação de um mundo, não surte efeito. Não é apenas por esse mundo perdido que as agonias de dona Adélia se realizam, mas é, fundamentalmente, pelo rompimento com a vida anterior e com o que aquela vida faustosa, no romance (e nos livros precedentes), significava. Não por coincidência, é no quintal arquetipal, tão rememorado em ode nos romances anteriores, que a mãe se questiona, em tom apocalíptico, em súplica religiosa – em ascensão e queda – que a

consome, “meu Deus, perante vós, neste quintal que mais parece um paraíso [...], tão em desacordo com o inferno de nossas vidas hoje, aqui, nós dois sozinhos nesta hora de mormaço, diante de vossa luz, dissei-me: porque foi Irene a que menos amei?” (Celina, 1994, p. 42). O mesmo tom surge na má lembrança do marido infiel e se destaca na lembrança do café da manhã, outra experiência paradigmaticamente valorizada por Irene no primeiro romance, aqui mimetizada em uma recordação que lamenta, em antonímia, pela genitora:

Sacudir a rede da Maria Alzira. Só nós duas, as primeirinhas a abrir o olho. Ela pegava o regador e ia às plantas. Não demora, o cheiro do café. Barulhinho da chaleira na xícara, chaleira era música. Maria Alzira cantarolando aguando os pés de pimenta-do-reino, eu imaginava: que bom aqui no meu cantinho, nem frio nem calor... pensamento por vezes ia longe [...]. A gente se imprensa contra as portas pra quê? Por quê? Ai, o café da manhã, dói a lembrança dele. Eram as tapioquinhas, as macaxeiras se abrindo, de macias, ou meu bom prato de munguzá, meu cuscuz de milho bem ensopado no leite do puro coco, tão fofo e soltinho como a comadre Zefa tem as artes (Celina, 1994, p. 65).

A imagem é tão bem tecida quanto a do jardim da “primeira” Itaiara. Mas ela, agora, é uma recordação explicitamente – ao contrário, especialmente, do romance inaugural – ligada a um presente, a um presente crítico que a empurra, pela peripécia que no presente ainda ocorre (que ainda surte seus efeitos), para o passado (“neste quintal que mais parece um paraíso”). A lógica do tempo, tão cara a essa literatura, retorna, incontrolavelmente, como a tentativa de restituição de um mundo pela memória (como há a tentativa de restituição de um mundo no próprio tempo narrativo, no romance), mas a rememoração que almeja essa busca, esse atravessar através do tempo, é assim realizada porque constata e enfatiza sua perda.

Esses atos sempre estarão relacionados ao movimento temporal que a intriga encerra. Esse movimento, que se estende por toda a narrativa, assume, definitivamente, em alguns trechos, o tom apocalíptico, sempre potencializado pelas impressões da mãe. Entramos, novamente, no trecho que se segue, nas temáticas que fundamentam os sentidos desse livro, esculpidos em uma descrição que mistura o devaneio e a reflexão. Dona Adélia sonha e ruma:

Mas esta, que é uma casa doente, foi um lar. Como eu era ditosa nessas paredes, e disso não me dava conta. Até a lembrança do que nos foi bom nos dói, quando já

não o temos. Quem foi que disse que a lembrança do bom tempo não é mais o bom tempo, ao passo que da amargura é sempre a amargura? Passado, coisa péssima. Se foi mau, queima a alma. Se foi doce, serve para se comparar ao presente e se carpir mais (Celina, 1994, p. 64).

As metáforas do lugar arruinado, contaminado por uma praga pespegada pelo destino e da qual não se consegue desprender-se, explicitam, não apenas nesse trecho como vimos, a dimensão do tempo que ganha conotações diferentes ao ser trazido do passado para um novo presente. O bom passado não é sempre lembrado com o seu significado anterior porque o que desencadeia sua rememoração é um presente que com ele contrasta. O confronto de tempos, a busca da memória, é invadida pela condição que o fez levantar. Nesse livro, essa não é uma condição extemporânea, ou um sentimento que nele surge como um dos seus significados, como o é em *Estradas do tempo-foi*, mas é, ele mesmo, o metafórico significado de seu motivo. No livro anterior, ele compõe a narrativa (Pinho, 2023b), nesse, de 1994, ele é um elemento que a compõe, que a define. Pode-se dizer “passado, coisa péssima”, porque é com os olhos da ruína do presente que ele agora se forma, que ele agora forma a visão do lugar e da vida. Saímos de uma localização da memória no passado, para sua reaparição ressignificada no/pelo presente. Mobiliza-se o passado para o vivido como um modo de, em expiação, sentir, aumentar, penetrar a amargura daqueles dias de infortúnio e dimensionar a dor que, sendo familiar, parece, ao recordar a gênese do bom tempo, se apresentar como o fim do seu mundo.

Esse aspecto ganha uma importância seminal não apenas nas lamentações de dona Adélia, mas em toda a constituição do livro. Sem ele, o livro não faria sentido porque intriga (peripécia) não haveria. Daí nossa ênfase em concebermos que o amor proibido de Irene só se transforma em um mito [*mýthos*-narrativa-intriga] complexo, aquele que surge “da própria estrutura interna do mito [*mýthos*], de sorte que venham a resultar dos sucessos antecedentes, ou necessária ou verossimilhante” (Aristóteles, 1984, p. 250), porque, evidentemente, ele cinde, como catástrofe, “como ação perniciosa e dolorosa” (Aristóteles, 1984, p. 251), essa concepção encantatória — com o paraíso e seu fim; não são assim todas as narrativas nas quais o trágico (Cf. Da silva-semik, 2011) significa a perda de um mundo e o surgimento de um novo, incompreensível? — narrada especialmente por dona Adélia. Os fluxos temporais que ora lamentam o presente, ora exaltam o passado, em um tempo narrativo de lapsos do que aconteceu e lapsos do que acontece, a todo momento imiscuindo-se, entrelaçando-se, não significam, de modo

algum, um elemento superficial da intriga, da narrativa, mas são, na verdade, uma de suas maiores qualidades diferenciadoras; é o que destaca esse romance diante dos anteriores. É isso que dá a esse livro, ao contrário do que uma leitura acostumada a uma linearidade comum possa pensar, uma de suas características totalizantes, justamente porque, na célebre máxima aristotélica, “é muito diverso acontecer uma coisa por causa de outra, ou acontecer meramente depois de outra” (Aristóteles, 1984, p. 250). A dimensão apocalíptica, que pode ser vista como uma metáfora presente no livro, separa mundos e tempos, mas eles se encontram reunidos na narrativa, não tornando permanente a catástrofe e nem inviabilizando totalmente um fim. O desenlace ocorre, e talvez possamos pensar que ele traga realmente alguma redenção, mas, nessa narrativa, são os episódios do rememorar e do presente em agonia que dão ao seu *mýthos* sua verossimilhança mimética.

A encenação da narrativa, de um fim

Na narração de *Eram seis assinalados* podemos observar como essa mimetização busca ir além da percepção individual de qualquer individualidade dominante, de uma única consciência individual, para situar os diversos pontos de vista que constituem essa representação daquela inclemente Itaiara. Os personagens se situam diante dos outros, o narrador se situa diante dos personagens, eles se convocam, dialogam e exibem suas perspectivas. Hamburger (1975), sobre essa espécie de literatura, exemplificando mais com um tipo de criação na qual o eu fixo é um narrador predominante, o que não é o caso desse livro de Celina (é de seu primeiro), mas que, pela ampliação da argumentação, se aproxima do que, aqui, se enfoca, explica a presença do diálogo como um de seus aspectos que ultrapassam a própria dominância do narrador em eu, ficcionalizando o eu e os demais personagens, fazendo com que eles “façam” consigo mesmos. Mas essas possibilidades se desdobram quando o eu permanece encoberto e de sua narração surge “o mundo que enfrenta, os outros seres humanos, os acontecimentos e experiências dos outros, ganhando uma vida independente do narrador em primeira pessoa” (Hamburger, 1975, p. 234). O exemplo de *Moby dick*, de Herman Melville, ilustra essa condição na qual predomina essa “forma fulgurante de ‘transpor o limite’ penetrando no ficcional [e que] demonstra por si que não importa propriamente o narrador em eu, a sua autodescrição e ‘existência’, mas

o ser, o ser em si dos outros personagens independentemente do narrador” (Hamburger, 1975, p. 234).

Não apenas a presença dos outros personagens em diálogo e o ocultamento do eu narrativo dão a esse romance de Celina, especialmente em relação aos predecessores, essas características singulares. Esse aspecto também está presente no Ciclo como um todo, mas está mais explícito, pelas provações da personagem (do “ser”), nesse último, na educação de Irene. Educação no sentido que atribui Lukács (2000) a essa forma romanesca que busca ir além da idealização abstrata e da contemplação romântica. O objetivo nesses romances seria “o desenvolvimento de qualidades humanas que jamais floresceriam sem uma tal intervenção ativa de homens e felizes acasos” (Lukács, 2000, p. 141), mas, nesse objetivo “não se trata da tranquilidade apriorística de um mundo rematado; é a vontade de formação, consciente e segura de seu fim que cria a atmosfera dessa inofensividade última” (Lukács, 2000, p. 141-142). Tranquilidade e inofensividade que são aparentes. A queda perscruta e invade esse mundo porque, como o microcosmo de Irene, dos assinalados, podem cair “fileiras inteiras de homens graças à sua incapacidade de adaptação” (Lukács, 2000, p. 142). Não é assim que se sentem os habitantes da casa? Não parecem “ressequir e murchar em virtude de sua capitulação [de Irene] [...] perante toda a realidade, a fim de avaliar o perigo a que todos se expõem e contra o qual existe [uma] salvação individual, mas não [uma] redenção apriorística” (Lukács, 2000, p. 142)?

No romance de educação o “advento final do herói a uma solidão resignada não significa um colapso total ou a conspurcação de todos os ideais, mas sim a percepção de discrepância entre interioridade e mundo” (Lukács, 2000, p. 142-143), por isso, nesse trajeto, Irene, como em um ritual que completa um ciclo, adapta-se “à sociedade na resignada aceitação de suas formas de vida” (Lukács, 2000, p. 143). A jovem, para a qual todos apontam, ao sofrer as humilhações que a cidade perpetra contra ela, vagueia pelos locais distantes de Itaiara, exila-se, pouco fica em casa, e vive os dias a refugiar-se da vergonha que lhe acusam e que ela julga ser, como marca, como sinal, irremovível. A chegada de irmã Bórgia, prima de dona Adélia, à casa assinalada, deflagra, na então inconsútil jovem Irene, seu processo de (auto)compreensão e (auto)defesa. A trajetória da heroína e sua realidade começam a ser concebidas e expressas com menos *páthos*, como “uma experiência compreensiva – uma experiência que se esforça por ser justa com

ambos os lados e vislumbra, na incapacidade da alma em atuar sobre o mundo, não só a falta de essência deste, mas também a fraqueza intrínseca daquela” (Lúkacs, 2000, p. 143). A função da religiosa é matizar os acontecimentos, relativizar as opiniões, erguer-se em favor da jovem. O texto parece nos preparar para o desenlace, mas, antes, era preciso demonstrar os caminhos possíveis sobre as ruas arruinadas pelo seu próprio mundo, de sua cidade, de Irene.

Esse mundo matérico (Seligmann-Silva, 2010) e memorialístico coloca em cena, na estética dessa ficção mnêmica de Celina, os diálogos, a convocação dos personagens para emitirem seus juízos, a constituição de parágrafos na qual os períodos parecem ganhar continuidade, mesmo estando destacados como parágrafos diferentes, com a utilização, no lugar do ponto, da vírgula ao final, e começo do trecho seguinte em letra minúscula (Cf. Da Silva-Semik, 2011), indiciando que se busca apresentar, ali, tanto uma fluidez da narrativa, como uma representação de acentuado teor dialógico e multidimensional. É o que confere a esse texto uma tipologia do discurso consagrada como indireto livre, e “essa propriedade maior da ficção narrativa que é de produzir o discurso de um narrador narrando o discurso de personagens fictícios” (Ricoeur, 2010, p. 161). A esse modo de composição se relaciona a utilização do ponto de vista, “que designa numa narrativa em terceira ou em primeira pessoa a orientação do olhar do narrador em direção a seus personagens e dos personagens uns em direção aos outros” (Ricoeur, 2010, p. 162).

É mais próxima aos planos espaço-temporal e psicológico que as imagens do romance de Celina se ligam. No plano do espaço e do tempo, a posição do narrador, em relação aos outros personagens, pode fazer com que seu presente coincida com o deles, e “pode, ao contrário, se mover para frente e para trás, considerar o presente do ponto de vista das antecipações de um passado rememorado ou como a lembrança passada de um futuro antecipado” (Ricoeur, 2010, p. 164). No plano psicológico, no qual se situam as questões das perspectivas externas e internas, a localização do espaço não se torna determinante, mas sim sua posição em relação ao tema interno (ao pensamento e sua narrativa) dos personagens, caracterizado pela posição “do narrador (ou do personagem que tem a palavra) com relação à perspectiva descrita. O narrador pode se manter no exterior ou no interior por um processo dito interno, mental” (Ricoeur, 2010, p. 165).

A narrativa de *Eram seis...*, na qual o diálogo é um elemento importante, também é feita por essa multiplicidade de tempos e pelo carácter psicológico nos monólogos

narrados de seus personagens. Adélia, o bispo e Irene, não apenas falam entre si, mas conduzem os fatos para tempos múltiplos, ora retrocedendo aos tempos anteriores ao ocorrido (a peripécia), ora, no presente, indagando-se sobre suas situações atuais e a fazer prognósticos sobre o destino da jovem e de todos. Nos embates finais da argumentação dos personagens, dona Adélia (“Adélia chegou à conclusão”, diz o narrador), dirigindo-se à irmã Bórgia, sentencia sobre a filha, expressando, em passado e futuro, os tempos que se realizam no romance, metonimicamente gravados em relevo na bipartição da personalidade de Irene, a aplicada e caridosa aluna do Internato Santo Amaro defendida pela freira, e aquela, a “transviada”, que é causa dos males da família: “Me pergunto, se das duas que nela existem, a que vai prevalecer toda a vida não é a louca, a bem dizer amoral. Esse o meu medo” (Celina, 1994, p. 210-211). A mãe desconfiada, gostaria de acreditar plenamente nos argumentos de sua prima religiosa, mas o presente impede que ela credite validade ao seu discurso, ela, então, clama (o narrador afirma: “Adélia continua a implorar conselho à santa freira”⁷) por um futuro no qual, “um que soubesse falar coisas como a senhora, um doador de esperanças” (Celina, 1994, p. 218-219). O doador virá e sua vinda corrobora um fim que se encaminha para um fecho, mas que, como já dito, não significa – e talvez não possa – a ascensão paradigmática nem dos ideais da jovem, nem, no romance, a plena restituição de um tempo, de uma existência.

Essas vozes narrativas, que dividem o tempo, que multiplicam o espaço, que sondam a consciência para mimetizarem esse universo, se aproximam, segundo a interpretação de Bakhtin feita por Ricoeur (2010), de uma caracterização dialógica polifônica, e, nessa *mimesis*, aludem a uma composição dramatúrgica. Essa quase formalização teatral está presente em todo o livro através de “marcas”, sempre em itálico, como, por exemplo, “*Dona Adélia está resmungando para as plantas:*”; “*Prossegue dona Adélia:*”; “*Por isso assim falam as comadres:*”; “*E o bispo continua, aturdido, no genuflexório, perante o crucifixo, no seu quarto:*”; “*E Irene continua a falar ao bispo:*” (Celina, 1994, passim). Mas, é na entrada de irmã Bórgia, que essa teatralização ganha em intensidade e variação. Nesse momento, todos os personagens centrais voltam a falar,

⁷ “O que se chama muito apressadamente de observador onisciente é aquele para quem tanto os fenômenos psíquicos quanto os físicos são enunciados como observações não referidas a uma subjetividade interpretante: ‘Ele pensava, ele sentia etc’. Um pequeno número de marcas formais basta: ‘aparentemente’, ‘evidentemente’, ‘parecia que’, ‘como se’. Essas marcas de um ponto de vista ‘alheio’ são geralmente combinadas com a presença de um narrador colocado numa relação de sincronia com a cena da ação” (Ricoeur, 2010, p. 165).

todos opinam sobre os temas em questão, e quase todos dialogam entre si, em uma interação que ainda revê os fatos, mas que já se encaminha para uma possível solução. É, certamente, decisivo nesse momento como essa apresentação desse fluxo de pensamento temático se desenvolve. É quando Celina dispõe os protagonistas, definitivamente, como se estivessem diante de um tribunal teatralizado⁸ a emitir suas versões, julgamentos e opiniões (ver, como exemplo dessa disposição da escrita na página, no livro, o Anexo 1).

Celina certamente usou – como todo autor que representa em termos memorialísticos – de algum efeito de distanciamento para compor seu ciclo e, sob determinado aspecto, ao realizar a narrativização dos monólogos das *dramatis personae* em diálogo, ela interrompe uma certa ação (uma ação no tempo para uma linearidade que visa um desfecho) para introduzir, especialmente ao final desse livro, o debate, a análise, entre suas “testemunhas”. A autora incorpora esses elementos transformando-os, fazendo-os significar naquilo que eles pretendem ser, uma encenação. Uma encenação que detém um significado (o confronto de tempos e pontos de vista, a intensificação das perspectivas que encaminham a história para um desfecho) e que não quer distanciar o leitor/espectador. O distanciamento pode ser interno à narrativa, mas ele não pode se realizar na operação da leitura, na recomposição que o leitor faz do *mýthos*. Pensamos aqui, evidentemente, nas argumentações a respeito da intriga, de sua relação com os três tipos de mimese e com a “configuração, refiguração e leitura”, presentes em (Ricoeur, 1994, p. 110-131. Tomo I). Nessa confluência entre o trágico e o drama, é preciso ainda destacar, além do distanciamento, outra apreensão, considerada por Benjamin, sobre as diferenças entre o teatro épico de Brecht e o trágico, que se relaciona com esse livro da escritora paraense. Para Benjamin, “esse teatro está ligado ao transcurso do tempo de um modo completamente diverso do teatro trágico. Já que a tensão dramática se concentra menos no desenlace do que nos eventos individualmente tomados, pode abarcar a mais ampla extensão do tempo” (1991, p. 213).

⁸ Lindanor Celina participaria da primeira turma de alunas da Escola de Teatro da Universidade Federal do Pará (Celina, 2003b). Como autora, ela já havia escrito duas peças de teatro, *História de Rute* e *Nicota Martins*, em 1964. Não há por que duvidar dessa influência na sua literatura, especialmente nesse livro. Em uma metalinguagem reveladora de suas memórias, ela diria, “cadê o distanciamento que tanto aprendeste no teu Curso de Formação de Ator? Para que serviu? Só para o palco? Não senhora: para o viver! Mais: para a literatura” (Celina, 1983, p. 55). Sim, para a literatura, porque é nela que se encena a vida de sua protagonista, de seus protagonistas.

A personagem do teatro, por exemplo, “para dirigir-se ao público, dispensa a mediação do narrador. A história não nos é contada, mas mostrada como se fosse de fato a própria realidade” (Prado, 1974, p. 84-85). Mas essa última característica do drama, ao contrário do que possa parecer, aproxima ainda mais a estética do *Eram seis...* da forma dramática. A figura do narrador fixo a narrar em terceira pessoa pouco se manifesta no livro e quase desaparece no momento do juízo da situação e da jovem. São, principalmente, os personagens que desempenham essa função. O narrador funciona quase como um marcador das falas nesse momento do romance, o que não apenas enfatiza a ação em diálogo intercorrente, mas parece erguer, diante do leitor, um tablado, abrindo-se como um *tableau vivant*, em imagens e discurso, multidimensional. Tomando-se a abertura multidimensional na consideração do personagem “pelo que os outros dizem a seu respeito”, o romance de Celina aproximar-se-ia mais da proposição de Ibsen, com a chamada peça de ideias, quando permite que as personagens compreendam e discutam com lucidez (no caso em questão, nem sempre) os próprios problemas. “Creio que foi Chesterton quem disse, com espírito, – enfatiza Prado (1974, p. 95) – que a grande novidade do drama ibseniano foi encerrar a peça não quando a ação termina, como era de hábito, mas com uma conversa final que faz o balanço dos acontecimentos”. Quando se aproxima o veredito, o destino a se seguir, na apreciação do que acontece e do que acontecera na casa assinalada de Itaiara, Amélia, Irene, o bispo e irmã Bórgia, em todo o livro, preenchem a história por conversas que se tornam finais e múltiplas. A intensidade dos diálogos, das falas e dos pontos de vista (da ação) é exibida em crescente aceleração e ênfase, lembrando, também, uma montagem imagética, quase cinematográfica.

Pode-se, com Benjamin, na interpretação de Willi Bolle, pensar nessa montagem como uma

“Superposição” propriamente dita, que consiste no encavalamento de um plano em cima de outro: por exemplo, a projeção de um transeunte contra um fundo de multidão [...] que expressa tanto a simultaneidade de percepções diferentes, quanto um processo cognitivo no limiar entre inconsciente e consciência. Além do cinema, há também a influência de modelos de superposição mais antigos: o sonho (condensação e deslocamento de imagens), a língua (ambiguidade, ironia, tradução, palavras sobre palavras) e a escrita (palimpsesto) (Bolle, 2000, p. 98-99).

Montagem também como “*telescoping* do passado através do presente” (Benjamin, 2006, p. 512; Pinho, 2024), porque são os tempos a se reunirem na rememoração descrita

em diálogo. Esse modo discursivo sobrepõe, monta, como que encavalando, os diversos pontos de vista dos personagens. Quando um fala, o outro intervém, quando outro argumenta, o outro o questiona, quando irmã Bórgia defende, dona Adélia, por exemplo, ou o Bispo, relembram, condenando os fatos e a personalidade de Irene. Se interpretarmos esse narrar ampliando essas características, a encenação dos ângulos que se movimentam e se sobrepõem, ora dando mais significação a um aspecto, ora a outro, “expressa tanto a simultaneidade de percepções diferentes, quanto um processo cognitivo no limiar entre inconsciente e consciência”, característico da interpretação benjaminiana (1994) do cinema e do surrealismo (igualmente a respeito da literatura, de Proust e do teatro, de Brecht), por exemplo (Pinho, 2024). Um estilo que penetra, como um palimpsesto, por cesuras a memória e o tempo, condensados e em deslocamento, reiteradamente, como um sonho, em todo o livro e que se destacam e se exibem em sua narração final.

Fecha-se o selo, o estratagema da *mímesis* e da narração

A iluminura do Beato de Liébana, a abertura do quinto selo pelo Cordeiro, que está no início deste ensaio, é um tipo de montagem de narrativas imagetivamente construídas. Na narrativa, os mártires bradam a Deus por justiça; na miniatura, as almas dos mortos ladeiam o altar. Quando são assinaladas as frentes dos servos do Senhor, eles são poupados do apocalipse. “*Dona Adélia*, teatrosa:”

Me perdoe, mas você não ignora o rochedo que nos caiu em cima. Esta é uma casa marcada. Não se fie nessas rosas. Estas paredes destilam o drama. Somos seis assinalados. Como se numa noite fatal, na véspera do medonho escândalo, foi uma sexta-feira, enquanto dormíamos, passasse um anjo negro e com um facho, um punhal, uma coisa indelével, traçasse um signo, uma cruz às avessas, nas portas e nas janelas da morada adormecida (Celina, 1994, p. 187).

Celina, novamente, monta uma escrita palimpséstica. Retoma um mito dentro do *mýthos*. O trecho sobredito nos remete à décima praga do Egito, quando, “à meia noite, Javé feriu todos os primogênitos do Egito: desde o primogênito do Faraó [...], até o primogênito do prisioneiro que estava na cadeia e até os primogênitos dos animais” (Êxodo, 1990, p. 79)⁹. No mito bíblico, Moisés convoca os anciãos de Israel e lhes ordena

⁹ Se “a décima praga marca o ponto mais alto no processo de libertação: a morte dos primogênitos destrutura o poder do Faraó (ruptura da dinastia) e abala a estrutura da família egípcia” (ÊXODO, 1990, p. 79), no romance de Celina é pela marca que assinala a família que os seis sucumbem.

que escolham um animal e imolem a Páscoa e, com o sangue, marquem suas casas (Êxodo, 1990). É a marca que, novamente, salva os servos de Deus. Mas, em *Eram seis assinalados*, a marca, como “cruz às avessas”, assinala exatamente o contrário, a queda, a ignomínia, o rochedo que sobre eles desaba. Nesse trecho, está cristalizada a constelação temática e formal dessa obra. O tempo do agora em contraste com o tempo da memória anterior, o destino inescapável que sobre eles cai e a narratividade que mimetiza a intriga teatralizados pelo narrar.

O desenlace da intriga é como uma boa nova que irrompe, – “nesta terra tanto anoitece como amanhece de súbito” (Celina, 1994, p. 245) – inesperadamente, a porta daquela casa prestes a obter alguma piedade. “Esses – dizia dona Adélia – enviados por Deus, eu soube. O Pai Celestial se tinha por fim condoído de nós e mandava emissários seus para auxiliar-nos a consertar nossa vida rebentada” (Celina, 1994, p. 242). Os emissários (na verdade, um fiscal de consumo e um médico que tentam convencer os pais de Irene a enviá-la para capital para prestar um concurso) tornam o sentido, o tempo, daqueles dias, menos apocalíptico para a família, para a mãe. Um dos emissários chama Irene de professora. Dona Adélia, em uma bela imagem de dor e júbilo, relembra um passado que começa a, levemente, se dissipar e o futuro a trilhar, novamente, frágeis esperanças:

professora Irene – que te chamavam, minha menina, os honrados homens,
nem barregã de padre
nem mula-sem-cabeça
nem aquela-doida
nem a desmiolada
aquela-acesa, (Celina, 1994, p. 239).

Nessa narração, o mundo se apresentará para a Irene em caminhos arruinados no retorno à cidade inapagável, incontornável, irremovível. O *sigillum* (o selo), que assinala e fecha a travessia da jovem, mimetiza um fim apocalíptico que marca, na soleira da casa e na frente de seus habitantes, um sinal de desonra, de indignidade. Essa marca indelével no cunho da memória ainda se vive, na narrativa, na tragédia, mas não se realiza em sua integralidade, porque intervém um tempo anterior não apenas menos catastrófico, mas no qual, pela memória, não se vivia todo dia a purgar a ignomínia emitida pela cidade. A autora encena esse martírio como um julgamento, em um quadro vivo, na

multidimensionalidade de seus viventes, de suas falas, de suas apreciações e juízos. Não há muitos milagres a serem esperados, uma salvação que subverta tudo. O selo que se abre como fim, enfatiza uma intriga trespassada pela memória, atravessada pelo tempo, na qual a narração representa um retorno cíclico. Como fim que se lê com seu início – Irene sempre vem de Itaiara e sempre virá –, como trilhos de trem que levam e trazem, essas letras encenam um fim.

Irene mais uma vez na estação de trem, como no final do primeiro livro, se desterra do lugar, tal qual heroína estigmatizada, em direção à capital. É um ciclo. O final do último livro termina no primeiro. O parágrafo final, “Os sapos, na vala ali perto, clamavam sua eterna nostalgia, fôï-não-fôï, fôï-não-fôï, brruuuumm... brruuuumm... cuéeee... cuéeee... fôï-não-fôï...” (Celina, 1994, p. 248), que mimetiza a epígrafe de *Menina que vem de Itaiara*, “Ó trem,/ me leva pra Belém,/ Ó trem, ó trem/ me leva para Belém” (Celina, 1996, p. 8), não conota, dessa vez, nenhuma convicção plena do desejo de partida. Diante dela ainda se ergue o altar com as almas dos seus, dos assinalados. “Vai minha filha, Deus te abençoe” (Celina, 1994, p. 248), se despede a mãe, como uma última oferenda. Irene sabe que nunca iria plenamente. Sabe que Itaiara nunca a deixaria. Ela, do lugar, não poderia represar o espírito, dar, à pequena cidade, um terminante adeus. Nessa fábula de uma queda, sua eterna nostalgia, o ingovernável tempo, a indomável memória, pertencem ao estratagema da *mimesis* e da narração.

REFERÊNCIAS

ARISTÓTELES. *Metafísica*: livro I e livro II; *Ética a Nicômaco*; *Poética*. Tradução, comentários, índice analítico e onomástico de Eudoro Souza. São Paulo: Abril Cultural, 1984. p. 237-269.

BARNET, Peter; WU, Nancy. *The Cloisters*: Medieval Art and Architecture. New York: Metropolitan Museum, 2005.

BEDRAN, Madeleine; PEREIRA, João Carlos; TUPIASSÚ, Amarilis. Cronologia da obra de Lindanor Celina. In: BEDRAN, Madeleine; PEREIRA, João Carlos; TUPIASSÚ, Amarilis (org.). *Lindanor, a menina que veio de Itaiara*. Belém: SECULT, 2004. p. 99.

BENJAMIN, Walter. *Origem do drama barroco alemão*. Tradução, apresentação e notas de Sergio Paulo Rouanet. São Paulo: Brasiliense, 1984.

BENJAMIN, Walter. O que é o teatro épico (segunda versão). In: KOTHE, Flávio (org.). *Walter Benjamin*. São Paulo: Ática, 1991. p. 212-217.

BENJAMIN, Walter. O surrealismo: o último instantâneo da inteligência europeia. *In*: BENJAMIN, Walter. *Magia e técnica, arte e política: ensaios sobre literatura e história da cultura. Obras escolhidas I*. 7 ed. Tradução de Sergio Paulo Rouanet. São Paulo: Brasiliense, 1994. p. 21-35.

BENJAMIN, Walter. Teoria do conhecimento, teoria do progresso. *In*: BENJAMIN, Walter. *Passagens*. Organização da edição brasileira de Willi Bolle. Belo Horizonte: UFMG; São Paulo: Imprensa oficial do Estado de São Paulo, 2006. p. 449-530.

BOLLE, Willi. *Fisiognomia da metrópole moderna: representações da história em Walter Benjamin*. São Paulo: Edusp. 2000.

CELINA, Lindanor. *Menina que vem de Itaiara*. Prefácio de Dalcídio Jurandir. Rio de Janeiro: Editora Conquista, 1963.

CELINA, Lindanor. História de Rute. Belém. 1964a. Não publicado.

CELINA, Lindanor. Nicota Martins. Belém. 1964b. Não publicado.

CELINA, Lindanor. *Pranto por Dalcídio Jurandir; memórias*. Belém: SECDET; Falangola, 1983.

CELINA, Lindanor. *Estradas do tempo-foi*. Rio de Janeiro: JCM, 1971.

CELINA, Lindanor. *Afonso contínuo santo de altar*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1986.

CELINA, Lindanor. Rapadura e coragem. *In*: CELINA, Lindanor. *A viajante e seus espantos*. Prefácio João de Jesus Paes Loureiro. Belém: Cejup, 1988. p. 143-145.

CELINA, Lindanor. *Eram seis assinalados*. Prefácio de Fábio Lucas. Belém: Cejup, 1994.

CELINA, Lindanor. *Menina que vem de Itaiara*. 3. ed. Prefácios Dalcídio Jurandir e Paulo Nunes. Belém: Cejup, 1996.

CELINA, Lindanor. *Para além dos anjos: aquele moço de Caen*. Prefácio Josse Fares. Belém: Cejup, 2003a.

CELINA, Lindanor. Meu amigo padre. *In*: CELINA, Lindanor. *Crônicas intemporais*. Prefácio Serge Casha. Belém: Cejup, 2003b. p. 22-25.

DA SILVA-SEMIK, Véronique. “Eram seis assinalados de Lindanor Celina: une tragédie en terre amazonienne”. *Plural Pluriel* – Revue des cultures de langue portugaise, Nanterre, n. 9, 2011. Disponível em: http://www.plural.digitalia.com.br/index1d62.html?option=com_content&view=article&id=380:eram-seis-assinalados-de-lindanor-Celina--une-tragedie-en-terre-

amazonienne&catid=81:numero-9-amazonies-bresiliennes&Itemid=55. Acesso em: 10 abr. 2026.

ÊXODO. In: Bíblia. Português. *Bíblia sagrada*: edição pastoral. São Paulo: Paulus, 1990. p. 66-109.

HAMBURGER, Käte *A lógica da criação literária*. Tradução de Margot P. Malnic. São Paulo: Perspectiva, 1975.

IBSEN, Henrik. *Casa de bonecas*. Tradução de Cecil Thiré. São Paulo: Nova Cultural, 2003.

JOÃO, São. Apocalipse. In: Bíblia. Português. *Bíblia sagrada*: edição pastoral. São Paulo: Paulus, 1990. p. 1516-1540.

LIÉBANA, Beato de, *Leaf from a Beatus Manuscript: the Opening of the Fifth Seal*. c. 1180a. Tempera, gold, and ink on parchment. 44.4 x 30 cm. The Metropolitan Museum of Art. Disponível em: <https://www.metmuseum.org/art/collection/search/466201>. Acesso em: 10 abr. 2026.

LIÉBANA, Beato de. *Comentário ao Apocalipse de São João*. Espanha, Leão e Castela, c. 1180b.

LÚKACS, Georg. *A teoria do romance: um ensaio histórico-filosófico sobre as formas da grande épica*. Tradução, posfácio e notas de José Marcos M. de Macedo. São Paulo: Duas Cidades; 34, 2000.

PINHO, R. Antropologia e filosofia: estética e experiência em Clifford Geertz e Walter Benjamin. *Horizontes antropológicos*, Porto Alegre, v. 18, n. 37, p. 209-234, jan/jun. 2012. Disponível em <http://www.scielo.br/pdf/ha/v18n37/a09v18n37.pdf>. Acesso em: 21 jul. 2026.

PINHO, Relivaldo. Lindanor Celina em memória e trilogia: fotograma do círio e o tríptico de Lindanor Celina. *Sentidos da cultura*, Belém, v.4, n.7, nov. 2017.

PINHO, Relivaldo. Sob os augúrios de Mnemosyne: Menina que vem de Itaiara, de Lindanor Celina. *Artcultura*, Uberlândia, v. 25, n. 47, p. 50-71. 2023a. DOI: <https://doi.org/10.14393/artc-v25-n47-2023-73165>.

PINHO, Relivaldo. O atravessar dos tempos em Estradas do tempo-foi, de Lindanor Celina. *Moara*, [S.l.], n. 64, p. 201-224, nov. 2023b. DOI: <http://dx.doi.org/10.18542/moara.v0i64.13883>.

PINHO, Relivaldo. Ler o real como um texto: considerações entre Walter Benjamin e a Antropologia. *Revista brasileira de ciências sociais*, São Paulo, v. 39, n. 39023, 2024. DOI: <https://doi.org/10.1590/39023/2024>.

PINTO, Lúcio Flávio. Lindanor: primeira e única. *Jornal pessoal*, Belém, n. 443, jun. 2009, p. 6-7.

PRADO, Décio de Almeida. A personagem no teatro. In: PRADO, Décio de Almeida. *et al. A personagem de ficção*. São Paulo, 1974. p. 81-101.

RICOUEUR, Paul. *Tempo e narrativa*. Tradução de Constança Marcondes Cesar. Campinas: Papirus, 1994. Tomo I.

RICOUEUR, Paul. *Tempo e narrativa: a reconfiguração do tempo na narrativa de ficção*. Tradução de Márcia Valéria Martinez de Aguiar. São Paulo: WMF Martins Fontes, 2010.

SEGAL, Julia. *Fantasia*. Tradução de Carlos Mendes Rosa. Rio de Janeiro: Relume Dumará. São Paulo: Segmento-Duetto, 2005.

SELIGMANN-SILVA, M. *A atualidade de Walter Benjamin e Theodor W. Adorno*. Rio de Janeiro, 2010.

TUPIASSÚ, Amarilis. Lindanor, qual um dia a fluir impetuosa. In: BEDRAN, Madeleine; PEREIRA, João Carlos; TUPIASSÚ, Amarilis (org.). *Lindanor, a menina que veio de Itaiara*. Belém: SECULT, 2004, p. 9-13.

Anexo 1:

[irmã Bórgia:] – A tolerância terá de ser maior, não feita de silêncios. Por que não um convite: “Minha filha, vamos a um cinema?”

[dona Adélia] – Ela! Nem pende mais para os lados da cidade. Cinema!

[irmã Bórgia:] – Sim, senhora. Convidem-na, os dois, e vão. Que vocês também precisam sair deste buraco não só para o trabalho, as tais searas.

[dona Adélia] – Não faço fê. Meu pavor é que esteja se agarrando a um vagabundo, um de derradeira condição. Prima, terá ela uma tara, um forte pendor que a empurre para baixo.

E o bispo intervém:

– É isso, Irene? Sua mãe tem razão? Responda-me, você anda de chamego com um desses desclassificados? Em pleno sol de uma da tarde, deixa o sossego de sua casa para se lançar por aqueles arruados, favelas onde vive gente malcheirosa que nada tem para lhe dar. O que a atrai ali, diga-me!

Irene:

– Não me admira o seu pensar. Até minha mãe coisa boa de mim não cogita. Nada tenho a declarar. Guarde sua caridade. Belo crédito me dão. Saiba que estou melhor com

os malcheirosos. Os ignaros. Eles, perguntas dessas não me fazem. Para aquelas bandas, não há olhares censurosos, suspiros acusadores, nem os ares de vítima de meus pais, nem cotoveladas malévolas quando eu passo. Nesses ermos ninguém dobra caminho para me evitar, não há cabeças se juntando por detrás das venezianas, só buracos que servem de portas e janelas, e se fecham com esteiras por dentro. Lá sou querida [...] (CELINA, 1994, p. 228).

Anexo 2:

Título: Folha de um Manuscrito Beato: a Abertura do Quinto Selo.

Data: ca. 1180. Técnica: Têmpera, ouro e tinta sobre pergaminho. Dimensões: Total (fólio): 44,4 x 30 cm. Passe-partout: 55,9 x 40,6 cm. Classificação: Manuscritos e Iluminuras. Crédito: Aquisição, Coleção The Cloisters, Fundos Rogers e Harris Brisbane Dick e Legado Joseph Pulitzer, 1991.

Departamento de Curadoria: [Medieval Art and The Cloisters](#)



Agradecimentos:

Este texto comporia um livro que se iniciou em 2017 e seria publicado nesse período, junto com a reedição de outros livros de Lindanor Celina, em celebração aos seus cem anos. Aspectos que envolveram a edição e o falecimento do seu editor, Gengis Freire, inviabilizaram a publicação. Este trabalho é também uma homenagem a Gengis Freire pelo estímulo e patrocínio, atitudes que sempre realizou na publicação de importantes obras sobre a região amazônica. Também agradecemos à Ana Rosa Cal Freire, sua esposa, pela nobreza na liberação dos direitos autorais.

Este preprint foi submetido sob as seguintes condições:

- Os autores declaram que os necessários Termos de Consentimento Livre e Esclarecido de participantes ou pacientes na pesquisa foram obtidos e estão descritos no manuscrito, quando aplicável.
- Os autores declaram que a elaboração do manuscrito seguiu as normas éticas de comunicação científica.
- Os autores declaram que estão cientes que são os únicos responsáveis pelo conteúdo do preprint e que o depósito no SciELO Preprints não significa nenhum compromisso de parte do SciELO, exceto sua preservação e disseminação.
- Os autores declaram que os dados, aplicativos e outros conteúdos subjacentes ao manuscrito estão referenciados.
- O manuscrito depositado está no formato PDF.
- Os autores declaram que a pesquisa que deu origem ao manuscrito seguiu as boas práticas éticas e que as necessárias aprovações de comitês de ética de pesquisa, quando aplicável, estão descritas no manuscrito.
- Os autores declaram que uma vez que um manuscrito é postado no servidor SciELO Preprints, o mesmo só poderá ser retirado mediante pedido à Secretaria Editorial do SciELO Preprints, que afixará um aviso de retratação no seu lugar.
- Os autores concordam que o manuscrito aprovado será disponibilizado sob licença [Creative Commons CC-BY](#).
- O autor submissor declara que as contribuições de todos os autores e declaração de conflito de interesses estão incluídas de maneira explícita e em seções específicas do manuscrito.
- Os autores declaram que o manuscrito não foi depositado e/ou disponibilizado previamente em outro servidor de preprints ou publicado em um periódico.
- Caso o manuscrito esteja em processo de avaliação ou sendo preparado para publicação mas ainda não publicado por um periódico, os autores declaram que receberam autorização do periódico para realizar este depósito.
- O autor submissor declara que todos os autores do manuscrito concordam com a submissão ao SciELO Preprints.