

As vozes narrativas em *Passagem dos Inocentes* de Dalcídio Jurandir: Dona Celeste, uma personagem-narradora

Alex Santos Moreira

Resumo:

O presente artigo tem como objetivo analisar o ato narrativo da personagem-narradora Dona Celeste, do romance *Passagem dos Inocentes* (1963) de Dalcídio Jurandir (1909-1979). A obra apresenta um narrador onisciente em terceira pessoa que concede a voz narrativa às personagens, tal recurso causa a oscilação do foco narrativo, o esfacelamento da narrativa, a alternância temporal e o encaixe de acontecimentos e lembranças das personagens. Desse modo, o leitor tem acesso à confissão dos dramas mais íntimos de Dona Celeste (também apelidada de Cecé), cuja trajetória de vida é marcada por tentativas de transgressão das imposições de uma trágica sociedade patriarcal.

Palavras-chave:

Dalcídio Jurandir. *Passagens dos Inocentes*. Personagens-narradoras.

Abstract:

This article aims to analyze the narrative act of the narrator-character Dona Celeste from the novel *Passagem dos Inocentes* (1963) by Dalcídio Jurandir (1909-1979). The work presents an omniscient narrator in the third person who grants the narrative voice to the characters, this feature causes the narrative focus to oscillate, the narrative torn apart, the temporal alternation and the fitting of events and memories of the characters. In this way, the reader has access to the confession of the most intimate dramas of Dona Celeste (also nicknamed Cecé), whose life trajectory is marked by attempts to transgress the impositions of a tragic patriarchal society.

Keywords:

Dalcídio Jurandir; *Passagem dos Inocentes*; characters-narrators.

Introdução

Publicado pela Martins Editora, que já havia editado dois romances do ciclo *Extremo Norte*¹ de Dalcídio Jurandir (1909-1979), *Passagem dos Inocentes* (1963) segue a trilha das obras anteriores que focalizam a trajetória do menino Alfredo, de sua família e de outras personagens que orbitam o entorno do garoto. Dividido em nove capítulos titulados, o romance alterna, sobretudo nos capítulos dedicados às memórias de dona Cecé, o passado e o presente, imprimindo no enredo da narrativa uma não-linearidade e episódios entrecortados. Acontecimentos pretéritos e camadas de lembranças, às vezes, sem nenhuma ligação direta, são costurados no presente da narrativa. A tessitura do romance – a partir da oscilação do foco narrativo, da alternância temporal, da presença de dois protagonistas, do encaixe dos fatos narrados e das lembranças das personagens – permite o enovelamento entre a história de vida e o destino dos primos Celeste Oliveira e Alfredo Coimbra.

Quanto ao enredo, no quinto romance da saga dalcidiana, temos o segundo momento, no qual Alfredo volta a Belém depois da ruína total da família Alcântara². Agora com 14 anos de idade, o jovem entra em contato direto com a população da periferia da capital paraense. Desse modo, muitos personagens e novos dramas são acrescentados à obra, aguçando a sensação de deslocamento e a percepção das diferenças sociais. Um desses personagens é dona Celeste, prima de Alfredo, que o abrigará depois dele ter passado as férias escolares no Marajó. Dona Cecé, como também é conhecida, ganha destaque por dividir o protagonismo do romance com o primo

e por exercer “[...] o papel de uma figura de mediação entre a cidade de Belém e o seu entorno fluvial, como também entre os bairros dos pobres e dos ricos” (BOLLE, 2012, p. 25).

Passagem dos inocentes é construído sob o signo da transformação e da mudança tanto para Alfredo quanto para dona Celeste. Respectivamente, a passagem da infância para a juventude e da adolescência para a maturidade será projetada nos dois personagens. Os dramas, anseios, desejos e sonhos que dona Cecé teve na juventude parecem refletir a condição atual de Alfredo. Desse modo, o narrador global dalcidiano focaliza simultaneamente o ponto de vista dos dois personagens, acarretando o frequente uso do monólogo interior e do fluxo de consciência que recorrentemente projetam a mulher e o garoto para o passado. Assim, o romance dá vazão ao intenso uso da memória como recurso de focalização e de narração da obra. Diante disso, esse artigo tem como objetivo analisar o ato narrativo da personagem-narradora dona Celeste. É importante assinalar que o ciclo de Dalcídio Jurandir é constituído por um narrador onisciente em terceira pessoa, que chamaremos de narrador global. Esse ser ficcional está presente nos dez romances e gradualmente concede a voz narrativa aos personagens.

Narrador(es) nos romances do ciclo Extremo Norte

O estudo do estatuto do narrador nos romances do ciclo de Dalcídio Jurandir é uma questão pertinente, sobretudo porque a categoria e o seu funcionamento foram

1) O ciclo dalcidiano é composto por dez romances: *Chove nos Campos de Cachoeira* (1941), *Marajó* (1947), *Três casas e um rio* (1958), *Belém do Grão-Pará* (1960), *Passagem dos inocentes* (1963), *Primeira manhã* (1967), *Ponte do galo* (1971), *Os habitantes* (1976), *Chão dos Lobos* (1976) e *Ribanceira* (1978). Alfredo é o personagem principal da saga. Somente em *Marajó* o garoto é substituído por Missunga, filho de um poderoso fazendeiro.

2) Evento narrado em *Belém do Grão-Pará* (1960), quarto romance do ciclo *Extremo Norte*.

apenas referidos ligeiramente em alguns trabalhos acadêmicos dedicados à ficção dalcidiana (NUNES, 2004; FURTADO, 2010). Diante do caráter abrangente das teorias do foco narrativo, para este artigo, adotamos a tipologia proposta por Norman Friedman (1955), por ser a classificação mais próxima das especificidades da ficção dalcidiana, sobretudo porque essa classificação apresenta de forma mais sistemática os distintos tipos de narrador e as várias dimensões da focalização narrativa por meio das onisciências seletivas (simples e múltipla), do modo narrativo e de recursos como o sumário, a cena e a câmera.

Com efeito, o romance dalcidiano manifesta um caráter genuíno que se traduz em “uma interiorização muito grande” e em “aventuras de uma experiência interior” (NUNES, 2004); as quais enfocarão a precariedade do ser humano diante das incongruências do mundo contemporâneo prefigurada no processo de desrealização e de fragmentação da narrativa, de abolição do tempo cronológico e do espaço e da eliminação das relações de causa e efeito, causando, dessa maneira, o esfacelamento da narrativa (ADORNO, 2003; ROSENFELD, 2015).

Em torno da ficção de Dalcídio Jurandir, o filósofo Benedito Nunes assinala que desde o primeiro livro publicado no início da década de 1940, Jurandir sempre primou “[...] pelo relevo à fala dos personagens [...]” e “[...] pelo uso não só de termos locais e regionais, tantos substantivos, adjetivos e verbos, quanto por expressões coloquiais [...]” (NUNES, 2003, p. 161). O filósofo acrescenta ainda que várias das palavras usadas em *Passagem dos Inocentes* podem ter sido inventadas pelo romancista que:

[...] apoiando-se no imaginário linguístico da região, como, entre outras, nessa rápida coleta, empanemar (de panema), tristição, ralhenta, despaciente, trovoa-

dal, navegagens, esposarana, etc. etc. Assim, as metamorfoses da língua, já trabalho do imaginário linguístico, que sempre responde a uma realidade humana, social e politicamente dimensionada à qual se ata, ingressam largamente, mas principalmente através da fala dos personagens, na fabulação da narrativa e no seu desenvolvimento romanesco (NUNES, 2003, p. 161).

O processo de elaboração da linguagem regional no romance destacado por Benedito Nunes coaduna-se à proposição de Marlí Tereza Furtado e de Maria de Fátima do Nascimento de que a incorporação do imaginário popular através da recolha de narrativas orais paraense dá “[...] respaldo para o aparecimento de narradores populares nas obras, devido à aproximação de Alfredo às pessoas do povo, instigado e sensibilizado por seus problemas” (FURTADO; NASCIMENTO, 2003, p. 134). Isto é, o aparecimento dessas histórias populares na voz dos narradores populares só será possível e mais verossímil a partir da representação da fala local com seu coloquialismo e suas diversas expressões regionais. Seria um retrocesso no legado estético-formal do Modernismo se a narração de histórias contadas propriamente com a voz do povo não incorporasse a variante linguística falada na região.

Retomando a reflexão de Benedito Nunes sobre o quinto romance de Dalcídio Jurandir, o crítico defende que nessa obra há uma “[...] requalificação da narrativa pela linguagem” (NUNES, 2003, p. 162), pois a adesão do narrador à fala das personagens “[...] leva a um grau de máxima aproximação o ato de narrar e a maneira de ver e sentir de cada um deles” (NUNES, 2003, p. 162-163). Ou seja, as personagens-narradoras, a partir de *Passagem dos Inocentes* ganham cada vez mais autonomia como narradoras de seus próprios dramas. De

fato, a afirmação final da crítica de Nunes parece reiterar nossa proposição. Vejamos:

Esse transbordamento dramático, a rigor cênico da ação, é uma polifonia de vozes, decorrente do entrelaçamento dos diversos falares em tumulto, em correspondência com a dilatada envergadura linguística da narrativa. Creio que a partir de *Passagem dos inocentes*, a envergadura romanesca do Ciclo do Extremo Norte crescerá na proporção dessa envergadura linguística da narrativa (NUNES, 2003, p. 164).

Sendo assim, conforme já mencionado, *Passagem dos inocentes* é um romance urdido pelo cruzamento dialógico de memórias, da subjetivação das personagens e do modo dramático. O narrador onisciente em terceira pessoa organiza de forma descontínua e não-linear o enredo da obra, concedendo, em vários momentos, o *status* de narrador a Alfredo, dona Cecé e a outras tantas figuras que aparecem ao longo da narrativa. Assim, o emprego frequente da onisciência seletiva múltipla, focalizando memórias, pensamentos, sentimentos e pontos de vistas distintos, além de imiscuir e às vezes apagar a voz do narrador global, produz um considerável número de vozes narrativas.

Todavia, nessa obra temos a predominância das personagens-narradoras do tipo I, que assumem a condição de narrador, seja por meio do modo dramático ou do memorialismo, elas aparecem em maior número. As principais são: Alfredo, Amélia, Cecé, Cara-longe e Antonino. Por sua vez, as personagens-narradoras do tipo II, que contam histórias encaixadas, são bem menos frequentes, cabendo ao capitão do navio “Trombetas”, contar de forma encaixada a lenda do Vira-Saia, e à Dorotéia, por meio de uma lembrança de d. Amélia, narrar outra versão da fuga da jovem Celeste: “[...] No recordar as passagens contadas por Do-

roteia, d. Amélia até sentia-se aliviada, alívio de tantas coisas de si mesma... Dorotéia bordava fino o acontecimento” (JURANDIR, 1984, p. 64).

Quanto a dona Cecé, ela se enquadra nas duas classificações, isto é, ela é ao mesmo tempo personagem-narradora do tipo I, condutora da narração, e do tipo II, que conta uma história intercalada ao enredo principal. Nesse caso a história contada é a fuga da personagem na juventude. Destaca-se que o relato da escapada a bordo do navio Trombetas, narrado a partir da mescla da voz da mulher e do narrador onisciente em terceira pessoa, alude ao conto de fadas da Gata Borralheira e a um grande número de narrativas do imaginário amazônico. Portanto, as narrativas de seres fantásticos como as Amazonas, a cobra grande, a lara, o Curupira, a Matinta-Perera e o Boto se integram ao drama da jovem Celeste durante a viagem no navio Trombetas cujo nome, propositalmente, parece anunciar o engano e a ilusão da moça.

O título do romance possui uma ambivalência que remete, inicialmente, ao nome verdadeiro da rua onde se localiza o barraco de dona Cecé, mas também pode remeter às mudanças na vida da mulher e do garoto. No caso de Alfredo, é a mudança da infância para a adolescência (por meio da iniciação sexual) e da ilusão de mundo justo para a consciência das contradições humanas, pois ao final do romance o jovem enuncia: “Enterrei mesmo em Santana, na pedra, todos os carocinhos?” (JURANDIR, 1984, p. 284). Lembramos que o caroço de tucumã era uma espécie de amuleto que imaginariamente transportava Alfredo para longe das dores do mundo. Já para Celeste, a expressão simboliza a descida para a miséria, a perda da fortuna da família, o fim do *status* social e dos sonhos almejados para a vida. Outro sentido que pode ser extraído do título do livro, principalmente, a partir da figuração da periferia de Belém, é o choque

da passagem do rural para o urbano em que muitos personagens se deparam, quando migram das cidades interioranas do Marajó (dona Celeste é um exemplo) para a capital paraense, encontrando mais miséria e desamparo.

A atual situação de vida da mulher é ironizada por seu irmão, Leônidas, quando este conduz Alfredo pela degradante rua até a casa onde seria acolhido:

Leônidas, num riso curto, bateu os sapatos, praguejou, tinha estragado o lustro, pago no macarroni do Ver-o-Peso. Mordendo o beijo, pegado na lama, Alfredo olhava. A Inocentes? A Passagem? Mas d. Cecé lá na Areinha, não dizia que nome de Passagem se dava em Belém a trechos calçados, que ligavam ruas, como aquela entre São Jerônimo e Nazaré, a Passagem Amazônia, a Passagem Mac-Dowell?

– Mas não é a Passagem Mac-Donald, Leônidas?

– A Mac-Donald? Ah, o inglês? Celeste imagina muito, é. Queres tirar a lama do sapato? Só lá chegando, se tira. Perdi o lustro do meu neste semelhante calçamento.

[...]

– Não esmorece, caminhante, o tempo é que está danisco. Foi a figuração da Cecé. Aquela minha senhora irmã. E tu não sabias? Sim, lá no Muaná, ao certo não se sabe. Cecé lá é uma coisa, aqui é outra. Cecé, lá, disto nunca diz. Oculta sabias?

[...]

[...] O pé pesava, o sapato uma bolsa de lama, e lama lhe escorria dentro do peito. De repente, a palavra para aquilo tudo: **Covões, Covões** [...] (JURANDIR, 1984, p. 81-82 [grifos do autor]).

É importante observar que dona Cecé já fez a passagem para o lado dos miseráveis, pois durante a árdua caminhada,

Alfredo intui que o local era um dos Covões (espaço habitado pela população mais pobre da cidade) tão temidos por dona Inácia Alcântara, em *Belém do Grão-Pará*. A personagem no referido romance, depois de a família ter caído em um “ostracismo” social em decorrência da queda da borracha e de Antônio Lemos (intendente de Belém, na época), felicitava-se por acreditar que ela, a filha (Emília) e o marido (Virgílio) estavam longe “[...] da sorte dos Resendes, lemistas de cabo a rabo, hoje coitados se acabando numa palhoça dos Covões” (JURANDIR, 2004, p. 45).

A propósito da oscilação das vozes narrativas e do uso recorrente de analepses, esses recursos narrativos permitem vislumbrar três facetas distintas de dona Cecé: a primeira é a dona de casa, que acolherá Alfredo, e moradora do empobrecido barraco, cuja feição era mais complacente, “que ralhava, sem ralhar, com o filho” (JURANDIR, 1984, p. 99); a segunda surge por meio da memória: uma jovem Celeste que teve coragem de fugir da família e viajou alguns dias pelos rios da Amazônia idealizando um futuro melhor; a terceira, e última, é a mulher que falseia sua realidade, preocupada com a aparência e que tenta evadir-se do presente, fazendo religiosamente, todas as quartas-feiras, misteriosos passeios nas ruas do centro de Belém.

Dona Cecé, narradora de si própria

Dona Cecé é uma narradora à procura de identidade; seu relato fixa no espaço amazônico as consequências de um tempo-espaço marcado pela força do patriarcado, pelo poder das tradições locais, pela reconstrução das ruínas que encerram em si sonhos, frustrações, expectativas, dando sentido à existência, e pelo peso das contradições humanas. Na confissão e narração de eventos passados, a personagem-narradora atribuirá sentido à própria

vida tentando reconstituir a sua maneira o passado. Essa postura coloca sob suspeição seu ato narrativo, transformando-a em uma narradora não-confiável, uma vez que:

Reconstituía a fuga a bordo segundo seus caprichos e preferências, “como devia ser” ou “era pra ser”, enchendo-se de “se fosse assim”, “se fosse assim”, “se tivesse sido”. Viaja de vários modos, rumos e contratempos, corrigindo, modificando acontecimentos. Alguns pedaços perdiam a nitidez, esfumavam-se, Celeste passava a reaver com a imaginação os fragmentos perdidos, como se neles quisesse captar o melhor de sua aventura (JURANDIR, 1984, p. 101).

A infidelidade da narração, além de ser denunciada pelo narrador global onisciente, manifesta-se também por meio do entrelaçamento do episódio da fuga a mitos e lendas, dando à narrativa um caráter mítico-fantástico. Temporalmente distante do “eu narrado”, dona Cecé, ao recriar sua aventura, emenda-a a outras como: a lenda do boto, na qual as donzelas são arrastadas para o fundo do rio “mundiadas”, leia-se enfeitçadas, por seres meio-homem, meio-boto: “[...] faço meu baile nas águas grandes [...]”; a história bíblica de Jonas: “E onde esta baleia me vomita” (JURANDIR, 1984, p. 92); a gata borralheira, aludindo a elementos do conto fantástico como os vestidos, os pés descalços, a carruagem, o baile, etc. Vejamos:

Anos depois, contariam da moça Celeste levada dum baile a bordo, agora na carruagem de ouro sobre as águas. Adiante, meus cavalos marinhos. O barulho do “Trombetas” era um silêncio a mais naquele geral silêncio em que os cavalos iam para o fundo e a carruagem virara espuma (JURANDIR, 1984, p. 95).

O trecho citado integra o processo de rememoração de dona Cecé. Embora a pri-

mazia da voz seja da terceira pessoa, essa voz é da personagem-narradora, pois é ela que prevê sua história sendo contada como um conto de fadas. Todavia tal previsão é apenas uma digressão da narradora que faz questão de enunciar a retomada da narração: “Adiante, meus cavalos marinhos”.

Em acordo com a técnica narrativa empregada por Dalcídio Jurandir nos romances do ciclo Extremo Norte, a personagem-narradora em questão terá sua elocução mesclada a do narrador global dalcidiano, formando um movimento em que este complementa as lacunas da narração daquela. Apesar do entrecruzamento de vozes, predomina a voz da mulher. Em contrapartida, é possível reconhecer a elocução do narrador global onisciente nos momentos que ele sumariza acontecimentos que estavam fora do campo de visão da personagem e usa uma linguagem que descreve de forma mais referencial e objetiva (não fazendo menção a elementos fantástico) os detalhes da viagem a bordo do navio Trombetas:

Foi quando a porta lento abriu-se cheirou café apontou uma bandeja de pão e um marinheiro. Acuada, no mesmo vestido de baile, tão novo na fuga e já agora encardido, Celeste cobriu-se com as mãos, feito nua, crispada. Bandeja na mesa, o marinheiro saiu, a porta bateu. O pão e o café cheiravam a Muaná. Dos azulejos o amarelo da manteiga. O bico do bule fumegando lembrava o pai a encher a xícara... vergou-se, endureceu no silêncio, chorar não. Longo tempo foi (JURANDIR, 1984, p. 98).

O uso de verbos no pretérito perfeito, como “foi”, “cheirou”, “bateu, indicam o ângulo de visão do narrador global dalcidiano temporalmente distante daquilo que está narrando. Além disso, é facilmente reconhecível que essa voz narradora está tratando de uma terceira pessoa, quando enuncia

que a personagem estava “Acuada, no mesmo vestido de baile”.

Por sua vez, em vários momentos, a narradora oscila entre o uso da primeira e da terceira voz narrativa, evidenciando a confissão dos seus tormentos e incertezas durante a juventude e a distinção entre o “eu narrador” e o “eu narrado”. Simulando um diálogo com a jovem Celeste após esta flagrar a mãe em uma cena adúltera entre as bananeiras, a narradora (dona Cecé) parece aconselhar sua versão adolescente (usando verbos na segunda pessoa do presente do indicativo da variante popular falada) que se encontrava em um momento de confusão mental, mas, na verdade, lamenta por não ter denunciado o caso extraconjugal de dona Teodora Oliveira:

Que se passou, Celeste, que se deu, que estás cada vez mais gelada, tiras os sapatos, enfias o rosto entre dois travesseiros, logo te calças, corres do casarão escuro, incerta, meio espavorida. No caminho da casa do Antonino Emiliano? Recuas, ainda tonta, ou mais, vontade de vomitar, nisto a música do baile a bordo, lá está no trapiche o vapor iluminado. Sentas na quina da calçada da igreja e rompes num choro lento, de menina, a menina que desta vez saiu de ti para sempre, as mãos entre as fitas do vestido branco, com as fitas enxugas o rosto. Depois, boquiaberta, na sombra da mangueira, sem saber o que fez, o que fez, a cabeça no chão, ou debaixo do chão, queres entrar na igreja. Fechada. Queres bater os sinos para anunciar aquilo que te parece um horror? As bananeiras cobrem a igreja, as folhas fecham o rio, debaixo das bananeiras o bode e a cabra, o porco e a porca, sem ser vista viu. Sabia. Cravou os olhos nos dois de focinho com focinho. Que viu, viu, sabia ver, tinha boa vista, estavam a um tiro de espingarda. Debaixo das bananeiras. E

esta lhe parecia a sua mais bela noite e já perdida (JURANDIR, 1984, p. 84).

Ao seu modo, a personagem-narradora faz uma confissão de parte da vida que teve na adolescência e apresenta as consequências das complexas tradições familiares e das imposições econômicas e sociais vigentes na sociedade de Muaná que se abateram sobre a personagem. De fato, a rixa existente entre as famílias de Celeste e de Antonino Emiliano impedia o namoro do casal, permitido somente após a intervenção do vigário local; a manutenção do casamento obrigatório pela tradição religiosa e familiar; a falta de liberdade da mulher e a subalternização feminina aos ditames machistas e patriarcais. Portanto: “[...] dona Cecé é uma mulher que tem seus sonhos reprimidos pela sociedade patriarcal em que vivia, por isso assume um papel de destaque ao lembrar suas memórias” (SANTOS, 2005, p. 12).

A partir do corrente memorialismo dona Cecé também relata a história de outra mulher arruinada pelo patriarcalismo, a qual se tornou paradigma, no ângulo de visão da jovem Celeste, do comportamento feminino diante das investidas sexuais dos namorados e amantes. Imiscuindo três tempos – o presente da narrativa, o momento durante a fuga e um período bastante anterior à fuga – a personagem-narradora conta em tom testemunhal, após ouvir do namorado, a história de Anália, moça de família humilde, dotada de beleza destacada e que era sempre aceita nos bailes frequentados pelas famílias abastadas da sociedade de Muaná, apesar de entrar pelas portas dos fundos. Seduzida por Pelágio, um acadêmico de Direito, que foi passar as férias na cidade, Anália enamora-se do rapaz e, com o qual, passa a fazer passeios de canoas. Relembrando, de maneira irônica, o que pensou na época acerca do enlace do jovem casal, a narradora alternando a primeira e terceira pessoa do discurso enuncia:

Eu quis correr: Te guarda, filha de Deus, que este-um aí, por dentro... Mas é meu bom costume não meter-me. Eu sei dizer que o Antonino Emiliano viu, foi uma tardinha, a canoa azul e verde de pelágio, amarrada no paricazeiro, a maré enchendo. Debaixo do paricazeiro, aqueles dois na embarcação. Antonio Emiliano fazia que pescava, muito oculto, no seu casco debaixo dos cipós folhudos, perto das mamoranas. Logo recolheu o caniço, risca na maré, mais que depressa, para cruzar a canoa do Pelágio, antes que esta aproasse na beirada. Então, de pé, no casco roçou rente da borda da embarcação e viu: Anália, no banco, o rosto na mão, a saia ensopada como se tivesse se cortado, e no fundo da canoa, no meio das frutas do paricá um sangue. Pelágio fazia sinal para Antonino Emiliano: o que vê, não viste, bico-bico. Anália, esta, a cabeça era nas duas mãos juntas que tremiam. [...] Anália, a panema, caiu por sentir-se sempre demasiado feliz, de nunca saber seu preço, sua maciez de tão mansa, não era uma oferecida mas de nunca dizer não, pois se dar era sua índole, a doação em pessoa. Mas eu?, Eu, bezerra dos rapazes na fazenda, égua mansa, eu Anália? Conhecer meu corpo só depois do padre e do juiz, aliança no dedo [...] (JURANDIR, 1984, p. 94-95).

A história contada por Dona Cecé é marcada pela violência. Há violência na própria voz da narradora quando ela objetifica Anália, comparando-a a uma “égua mansa”, quando reitera o papel da mulher criada pela tradição cristã que restringiu a liberdade sexual feminina ao casamento e quando demonstra não ter sororidade a outra mulher. Além disso, a cumplicidade de Antonino Emiliano ao acobertar o provável estupro cometido por Pelágio amplia a crueldade da história. Após o abuso, a narradora ainda em tom sarcástico informa que: “[...] Pelágio, este, noutra semana, ra-

paz de família, suas posses, seus estudos no sul, se botou, as pernas no mundo, comeu, adeus” (JURANDIR, 1984, p. 95). Por sua vez, a moça abusada é vista em Belém grávida, triste e, provavelmente, desamparada pela família; uma vez que o desamparo de mulheres consideradas “perdidas” é uma denúncia recorrente no ciclo Extremo Norte, por exemplo, é paradigmática a narrativa de Felícia em *Chove nos campos de Cachoeira*, que cai em desgraça após ser enganada por um suposto namorado e abandonada pela família.

A narrativa de Anália, coercitiva da liberdade feminina, mais a obediência da jovem Celeste às tradições sociais e familiares funcionavam como princípios norteadores da ética e da moral da personagem-narradora na adolescência. Todavia, a descoberta do adultério cometido pela mãe, flagrada em pleno ato sexual entre as bananeiras, gera um conflito em Celeste, que passa a questionar seu papel naquela sociedade, o que a motiva a fugir. A ausência de Antonino Emiliano no baile, impedido de andar por causa da picada de aranha no pé, é apenas um disfarce usado pela jovem para mascarar a verdadeira motivação de sua escapada: o choque de realidade depois da descoberta das contradições humanas.

De fato, a descoberta das contradições humanas, prefigurada no episódio do adultério da mãe, promove a primeira transformação de Celeste, a qual ela confessa, anos mais tarde, no relato da fuga. A narradora mescla seus sentimentos, na época, à descrição da viagem a bordo do navio Trombetas, assim ela vai contando sua angústia, perplexidade e fúria diante da traição da mãe: “Este grito no peito, lhe rói a entranha, a visão e o grunhido nas bananeiras, este caititu que morde e espuma” (JURANDIR, 1984, p. 97). Posta em uma situação limite desintegradora da realidade vivida até ver a cena da mãe debruçada nas folhas de

bananeira, Celeste já embarcada e em plena fuga questiona-se:

Perdi tudo, ou ganhei? Me perdi ou ainda não compreendo? Que fiz eu mesma de mim? Eu sei? Teria perdido a conta do tempo? Algumas horas me faltaram a memória, desmaiei mesmo? Gritei o que vi, grunhi o grunhido das bananeiras, invejosa de não ser eu a porca daquele porco? Delirei? Tive febre, uma febre, a boca me azedou, me doeu, ninguém me tocou? Mas não devo bater na porta, nem gritar, me deixo ficar aqui na espera, não creio que demorem muito e eu sei que esta viagem me lavou, isto aqui me faz sair de mim uma outra pior que seja, mas outra, limpa daqueles retratos (JURANDIR, 1984, p. 97).

Essas memórias são intercaladas ao discurso do narrador global e à voz de dona Cecé no presente da narrativa. Essas recordações acontecem antes de Alfredo e Leônidas chegarem ao barraco da passagem dos inocentes. Nesse momento, o narrador central nos informa que quem recebeu os dois viajantes era a primeira faceta de dona Cecé, a dona de casa e moradora da periferia de Belém, saudosa dos tempos de fartura e de bailes em Muaná, cujas lembranças são os vestidos guardados em uma velha mala.

É interessante notar que a personagem tem nos vestidos, guardados da adolescência, uma espécie de amuleto capaz de evadi-la da realidade, assim como Alfredo tinha o caroço de tucumã na infância. Além do filho, Belorofonte, os vestidos são aquilo de mais valioso e estimado que a dona de casa possuía. Essas peças de roupas transportam-na para a adolescência e para longe do cenário de pobreza onde habitava, mas também delatam a transformação operada em sua vida, pois:

[...] era também como se tivesse levado aqueles vestidos a bordo, na sua fuga,

colando em cada um o selo da viagem. Fechou a mala, folheou o álbum, folheando antes a lembrança da fuga a bordo que ainda agora lhe dá vertigem terror encantamento, na qual se tranca, alheia à barraca, ao marido e filho. “Não fiz esta viagem como era pra ser, dele tinha que voltar outra, que não sou eu”. Voltar sem nenhum vestígio daquela de Muaná, aquela do sobrado e do pé de Antonino Emiliano. Não voltaria nem esta nem a da fuga a bordo, saindo de ambas a terceira, filha da navegação, a Celeste daqueles confins, que não se desencantou. Voltou a que sou eu, não mais a de Muaná nem da viagem, perdido o sobrado e o navio, outra, sim, mas deste buraco (JURANDIR, 1984, p. 101).

A partir do imbricamento e da oscilação da voz do narrador global e da personagem-narradora, dona Cecé parece lamentar que a fuga e a viagem não a transformaram em uma mulher transgressora da ordem social imposta, contrária às separações de classe e à subserviência feminina às vontades masculinas e patriarcais. A Celeste que voltou conformou-se com um casamento arranjado e com uma vida miserável, restando-lhe as lembranças do passado e as ilusões ou utopias do presente que, gradualmente, vão sendo destruídas.

Embora fosse apegada às trivialidades da vida, em breves momentos a narradora demonstra que na adolescência teve consciência das contradições sociais que a circundavam. Dirigindo-se ao seu “eu” passado, ela enuncia que:

Tinhas pelo Amazonas aquela curiosidade bem inocente, que ainda não tiveste pelo Rio, pelo Sul, só mais tarde pela Inglaterra por causa do navio inglês a Muaná chegado. E vias no teu mapa a frota dos teus gaiolas Solimões acima, o vento te trazendo dos castanheiros os ouriços da tua safra, as tuas

plantações de guaraná de onde ouvias a voz dos índios chacinados, e dos teus seringais vazando leite sobre os porões, aquelas tuas estórias e viagens, tão presentes no teu tempo de menina, que diziam das fortunas e desfortunas, dos vestidos de Paris e dos flagelados do Ceará, brinquedos da Alemanha e os curumins defuntinhos no banco das canoas, artistas de Portugal e assassinados no Acre, Manaus nadando em champanha e no sangue dos seringueiros, tudo tão longe, de nunca se apagar, embora apagado para sempre. A visão, essa, do Amazonas, colhida na infância, nunca se desprende dela (JURANDIR, 1984, p. 87-88).

Devemos atentar no trecho acima que o uso dos pronomes possessivos “teu”, “tua”, “teus”, “tuas” e do pronome oblíquo de segunda pessoa “te”, além de identificarem a pessoa a quem a narradora se dirige, causam uma ambiguidade em que não se sabe se “os ouriços da tua safra”, “as tuas plantações”, “dos teus seringais”, “tuas estórias e viagens” são bens que a personagem possuía cumulativamente ou se são partes dela que foram retiradas. Embora a família de Celeste detivesse posses financeiras, elas não chegavam a ser safras de ouriços de castanhas ou plantações de guaraná ou de seringa. Diante disso, esse monólogo interior denuncia como a mulher naquele contexto, assim como a terra, era vista como uma propriedade, um bem venal. A analogia da mulher à terra é apenas uma das muitas contradições sociais da região elencadas pela narradora, que destaca o convívio concomitante das fortunas (a importação de vestidos de Paris, os brinquedos vindos da Alemanha, os artistas contratados de Portugal e outros esbanjamentos da riqueza) e das desfortunas da Amazônia (a leva de flagelados vindos do Ceará, a morte de crianças e o assassinato de trabalhadores nos rincões da floresta).

A personagem-narradora parece sugerir, no monólogo, que a percepção das contradições sociais da Amazônia pela jovem Celeste ficou em um passado remoto, pois a Celeste da fuga a bordo do navio Trombetas é uma adolescente assustada, temerosa se ainda seria capaz de cumprir o papel socialmente atribuído à mulher: casar e constituir uma família.

O mistério que cerca a identidade de dona Cecé é intensificado quando a personagem prefigura como um ser dual e enigmático, que tenta se decifrar a partir da rememoração do passado. Tal qual alguns seres híbridos da mitologia grega, aludidos em determinados momentos da narrativa, como a esfinge, criatura feminina cujo corpo híbrido “[...] tinha forma de um leão alado e seios e rosto de mulher” (HAMILTON, 1992, p. 303), e a Quimera, outro ser mitológico feminino que “[...] tinha corpo de bode, parte dianteira de leão e parte traseira de serpente” (HAMILTON, 1992, p. 197), a personagem dalcidiana é também híbrida, não quanto à sua estrutura física, mas quanto ao seu comportamento, pois ela manifesta posturas e comportamentos ambíguos e contraditórios. Por exemplo, suas lembranças mostram a insatisfação de viver em Muaná, mas quando houve a oportunidade de fugir daquele espaço, ela optou pelo retorno à cidade; outra contradição está no fato de Cecé morar em uma das regiões mais pobres da periferia de Belém, todavia comporta-se como uma mulher da burguesia belenense; e, por último, apesar de Antonino Emiliano ter sido o grande amor da adolescência, na maturidade, após o casamento, “[...] Marido e mulher [...] nunca se entendiam não porque andassem batendo boca ou se contrariassem na maior maciez às razões dum e doutro. Não se entendiam fingindo-se entenderem-se muito bem [...]” (JURANDIR, 1984, p. 184).

Embora narre sua própria história no intuito de se autocompreender, dona Celes-

te não consegue decifrar seus sentimentos e emoções. A narração oscilante entre o ponto de vista da personagem-narradora e o do narrador global mostra uma mulher dividida entre os impulsos sexuais e as normas de uma sociedade que a reprime. Essa repressão leva-a, ora à transgressão, fugindo daquele espaço opressor, ora à obediência da ordem vigente, aceitando passivamente um casamento em “[...] que ela não concordava e nem discordava”. Contudo, é a partir da atuação do narrador global onisciente, complementando informações e episódios ocorridos em torno da personagem, que a tragédia vivida por dona Celeste pode ser mensurada. Pois, apesar das tentativas de resistência, a mulher sucumbe diante das imposições sociais.

Com efeito, a história de dona Cecé constantemente expõe a falta de liberdade feminina no interior da Amazônia. A principal representação da privação de liberdade aparece por meio da repressão sexual. Quando ainda era jovem, Celeste não consegue romper a barreira social quando padre Daniel ameaça deixar o sacerdócio caso a adolescente correspondesse aos seus sentimentos; ela também não consegue concretizar os desejos que nutriu pelo capitão do navio “Trombetas” e muito menos pelo homem que conheceu no Grande Hotel, quando Antonino Emiliano a deixou sozinha, durante as núpcias, para visitar o pai doente. Outro exemplo do aprisionamento de Cecé prefigura na mala, onde estão guardados os vestidos da juventude:

Abriu a mala dos vestidos velhos, a mala da viagem, fechada a chave, a mala de Muaná, a chave guardava no oco do Santo Antônio do pequeno oratório. Vestidos uns bens novos, outros fora de uso, e aqueles que sempre guardou, os de antes da viagem. Vestidos de Muaná. Veio o de renda, recordava um baile nos Albuquerque; este de folhas lhe trazia um passeio com o pai, durante o pas-

seio o pai nem uma palavra; e os vestidos de Muaná. Vestiu o de rendas, recordava um baile de um Muaná perdido, como se em cada um encontrasse a Celeste que pudesse preferir ou substituir, por um instante, por esta da Passagem (JURANDIR, 1984, p. 100).

A mala fechada a chave pode ser lida como um símbolo do meio social limitado em que Celeste vivia e os vestidos ali guardados simbolizam tanto a felicidade de um tempo remoto quanto a opressão e repressão dos desejos: “[...] opressão, porque, ao cobrirem seu corpo, impedem-na de mostrar-se ao outro; de viver seu erotismo” (SANTOS, 2005, p. 45). É interessante destacar o fato de a chave da mala ser guardada justamente dentro de uma imagem oca de Santo Antônio, conhecido pelos católicos como casamenteiro. Aqui, temos tanto a cisão da personagem quanto a denúncia de uma violência institucional instauradora do trágico, pois, a chave escondida dentro do santo representa a proteção e o controle da igreja, uma instituição com longo histórico de repressão do sexo, e o “oco do Santo Antônio” remete à expressão popular “santo do pau oco”, cujo sentido designa a pessoa de caráter duvidoso, sugerindo, deste modo, que Celeste, mesmo sob o olhar vigilante tinha em segredo uma vida sexual ativa. Aliás, é emblemático o momento em que o narrador global e a personagem-narradora alternam-se na narração de um episódio no qual a jovem Celeste inspeciona um vestido azul em busca de uma nódoa:

Apanhou aquele azul: ainda estava bem nela, sim que fora da moda. Este azul... com ele, fingindo ir na ladainha da d. Esmeralda, peguei foi aquele caminho cerrado do Atuaá, um sapo-coró dentro dum pau, um porco me espantou e no escuro, o cigarro aceso, me esperava o Antonino Emiliano. Diaszinhos antes do consentimento das duas famílias, antes do baile a bordo.

Celeste examinou o vestido, ver se ainda tinha a nódoa do lacre, que no Atuí dava muito; assim de azul, naquela noite, muito escuro, sentiu no Antonino um repente... Ela um passo atrás, quis correr, foi preciso que ele rogasse. Celeste, não, te juro... numa voz de culpa e desculpa. Mas sempre gerou um receio, um tanto afastou-se dele, num simples conversar, vendo o cigarro aceso, que queimava rápido, queimava a boca do rapaz. Umas corujinhas, não feio, até brincalhonas, mexericavam. Assim Celeste teve o seu último encontro secreto. Aqui ficou neste vestido. Neste — no peito o pano já se esgarça — se acaba a moça de Muaná. E era também como se tivesse levado aqueles vestidos a bordo, na sua fuga, colando em cada um o selo da viagem (JURANDIR, 1984, p. 100-101).

Na narração da fuga para namorar estaria a prova da santidade oca de Celeste, pois a jovem foge da ladainha para encontrar às escondidas o namorado mantido em segredo. O relato da personagem traz índices da confissão da perda da virgindade naquela noite, uma vez que Cecé menciona que de “cigarro aceso” a esperava o Antonino Emiliano. O “cigarro aceso” pode ser lido como um índice de prazer, já que possui uma conotação sexual. Depois dessa informação o narrador onisciente complementa as informações acerca do episódio dizendo que naquela noite Celeste teve o seu último encontro às escondidas e que naquele vestido azul acabava-se a moça de Muaná.

A maneira fragmentada como a cena é narrada, com avanços e recuos no tempo e com a oscilação das vozes narrativas, tem por função embaralhar a percepção do que se passou na referida noite, pois antes de narrar o encontro secreto do casal, o narrador anuncia que dias antes das duas

famílias consentirem o namoro, Celeste examinou se no vestido, usado na noite da fuga da ladainha e do encontro às escondidas, havia uma “nódoa do lacre, que no Atuí dava muito”. A expressão “nódoa do lacre” apresenta duplo sentido, pode designar uma substância resinosa de uma árvore típica da Amazônia, chamada “Pau-de-lacre” ou “lacre branco” (*Vismia guianensis* (Aubl. Pers.)), e pode se referir à mancha de sangue aparecida no vestido depois do rompimento do hímen durante ato sexual.

Em *Passagem dos Inocentes* o sofrimento feminino prefigura de maneira microestrutural por meio da narração da história de vida de dona Cecé e de maneira macroestrutural a partir da fala de algumas moças, que desejavam fugir de um espaço repressor, semelhantemente, como fez Celeste, mas são agredidas ou repreendidas, e a partir de algumas narrativas encaixadas como a da jovem Anália e a lenda do Vira-Saia. A narrativa popular encaixa-se de forma secundária na narrativa primeira de Cecé, expondo os preciosos vestidos da personagem como elementos de aprisionamento e de conexão do destino trágico da jovem fugitiva e de tantas outras mulheres amazônicas.

A lenda do Vira-Saia é narrada por meio da alternância entre o discurso indireto e o indireto livre, apesar de ter sido contada à Celeste pelo capitão do navio “Trombetas”, “Ele havia contado a lenda, mesmo dito: vamos apanhar a volta do Vira-Saia” (JURANDIR, 1984, p. 151), assim informa-nos o narrador onisciente em terceira pessoa.

Na narrativa, o Vira-Saia é um canal fluvial que liga os rios do arquipélago de Marajó ao Rio Amazonas. A região, segundo os relatos, é assombrada. Por isso, é evitada por muitas embarcações, pois, misteriosamente, os navios mesmo nave-

gando no meio do rio de maneira repentina param. Por mais que usem remos ou forcem as caldeiras e os motores, nada sai do lugar. Depois da parada total, assim menciona o narrador, aos poucos vem da beirada o chamado, o canto suplicante, das moças nuas nadando e clamando por roupas. Alternando o discurso indireto e o indireto livre, o narrador conta que:

Os caboclos estoriavam: Certo aviado do Coronel Belo, no Aturiá, ia passando pela volta num remar maneiro ao gosto da maré e viu pela beirada aquele tanto haver de moça nua nadando. Via a cabeça duma, a outra num salto de bota, daquela o peito e esta de cabelo comprido que parecia uma folhagem. Foi coisa que lhe arrancava a língua, a palavra: Mas são elas... O nome nem lhe veio. Queria remar, quem disse? A canoa, me diz, por que não andava? Rezar, cadê boca? São elas, me valei, Senhora do Perpétuo Socorro. Remo escorrendo da mão, ele via (era?), via, olhou, delírio de febre? O cardume das nuas. São metade peixe? Ou padecentes deste mundo, despejadas dum cemitério velho, comido pela maré? Visões nuas que reclamavam um traje? Noivas, o noivado perdido? Tamanhas pecadoras?[...] Como sempre se fez em tamanha circunstância, o canoieiro virou a calça do avesso, assim vestiu para quebrar o encanto, e do embrulho onde estava o sal e o tabaco, tirou os dois e meio de uma chitinha tão prometida à mulher, medido no Coronel Belo, a troco de semente de ucuúba e um sernambi, e para aquelas nuas faltosas de roupa, em pensamento falou: Tomem aí, talhem daí um vestido, ou cem, conforme vosso poder, é o que eu tenho, que a minha posse não dá pra mais, por isto não, se vistam. Marocas, coitada, com tanta percisão, que nua fique lá no jirau, até que eu apanhe umas outras sementes e tire outro sernambi,

que esse pano era o que ia cobrirzinho ela. Só sei que em Iara a Marocas não vai-se virar, Deus me diz. Costurem aí, ou a coruja é a vossa costureira, a Jaquiranabóia, as ciganas do aningal? Se sirvam da chitinha, é pano bem pobre, mas me deixem passar, vos peço (JURANDIR, 1984, p. 151-152).

O personagem central dessa história encaixada é um caboclo que, após aviar mantimentos de um coronel em troca de sementes e moluscos, foi surpreendido pelas moças nuas. Para não ser levado ao fundo do rio como um encantado e ter sua passagem pelo rio permitida, ele teve que dar a única porção de tecido de chita prometida à companheira. O narrador onisciente continua contando que quando o tecido foi jogado para as assombradas:

[...] foi a canoa em cima da correnteza e já um estirão longe. Um sono? Um passamento? Puxou um suspiro — rema, meu compadre remo, bota tua sustância na mea mão, no meu peito, não renega — meteu que meteu o remo n'água, pra nunca mais passar ali. Embarcação que não atendesse, não atirasse para elas uma quantidade de roupa, cadê que saía do lugar? Vinha, delas um rouco suplicar, um cantar do fundo, assim ouviam os navegantes, assim falavam os pescadores, corria a estória pelos Estreitos, fazia parte das muitas conversações, as nuas aiando pediam o que vestir; e quanta roupa que se atirava, não saciava a nudez delas? E assim era, se via, na volta do Vira-Saia, bubuiando rente da beirada a porção de roupas, panos de muita intimidade, os votos dos fiéis; era dos navegantes que deixavam, sabiam existir ali um reino daquelas, sempre tão nuas, que nem toda roupa do mundo era bastante (JURANDIR, 1984, p. 152-153).

Devemos atentar que embora o narrador onisciente reproduza a linguagem do caboclo, ele não o faz para atribuir um caráter de incredulidade à narrativa, mas para torná-la crível ao ouvinte, pois o caráter de veracidade da história seria comprovado diante da fala de uma testemunha ocular.

A lenda do Vira-Saia, com as suas assombradas moças suplicantes por vestidos, conecta-se à história da fuga da jovem Celeste, mostrando que as moças nuas, provavelmente, são vítimas de uma série de violências, desde o abandono dos noivos até o desamparo total que pode tê-las conduzido à prostituição e, por conseguinte, à morte fatídica. Lembremos do que acontece à Felícia, em *Chove nos Campos de Cachoeira*, e à Orminda, em *Marajó*, ambas perecem diante da violência instituída na sociedade marajoara. Frisamos que a história do Vira-Saia, isoladamente, não apresenta uma denúncia da tragédia sofrida pelas mulheres marajoaras. A lenda só ganha essa conotação quando é encaixada à narrativa da fuga de Celeste a bordo do navio “Trombetas”, pois quando a embarcação chega ao local, a jovem pede ao capitão que pare o navio na esperança de ver as moças nuas:

Celeste, olhar na beirada, séria; o navio foi sossegando, parando, parou. Em roda os botos fungavam. Dentro d'água, em cima, sentadas nas aningueiras, nos jacarés, deviam de estar as nuas do Vira-Saia? Ou aquelaszinhas dos trapiches, jiraus e estivas de beira-rio, depois que os homens depenavam? (JURANDIR, 1984, p. 153).

Usando o discurso indireto, o narrador global focaliza o pensamento aventado por Celeste acerca da origem daquelas desafortunadas: a jovem parece se questionar se as assombradas não tinham sido moças pobres abusadas por homens nos trapiches, jiraus e estivas de beira-rio. Situação trágica

denunciada no romance a partir da história de Anália e também denunciada em outros romances do ciclo Extremo Norte. Diante disso, a narração da fuga de Celeste ratifica a tentativa da adolescente de escapar de uma sociedade patriarcal fortemente opressora da liberdade feminina.

De fato, a postura da personagem, depois de não ter visto as moças nuas da história popular, reforça nosso argumento:

Celeste retirou-se, o comandante dirigiu-se para o leme, ela correu e lhe pediu que não, ainda não, e foi ao camarote, voltou com os dois vestidos, devagar, estendidos nos braços, reluzentes na sombra do promenade, o seu do baile e o azul da outra, os dois que ela trazia nos braços.

— Mas que vai fazer, menina?

Debruçou-se, e da borda inclinou-se mais, e duas vezes os braços balançou e atirou; lá em baixo, os vestidos abriram-se, na direção das suplicantes (JURANDIR, 1984, p. 154).

A atitude de jogar os vestidos no rio lembra um ritual de passagem, uma espécie de pedido de licença ou permissão, para passar ileso pelas assombrações e ameaças do caminho (como a violência masculina). Entretanto, esse ato também parece manifestar um desejo inconsciente da personagem de se juntar àquelas almas suplicantes, uma vez que ela dá aquilo que possuía de mais estimado, os vestidos de baile. Além disso, depois de livrar-se dos vestidos e de tudo que eles simbolizavam, o narrador relata o alívio e a esperança de Celeste de seguir viagem adiante sem temores, contudo, repentinamente, ela tem uma febre e é surpreendida ao ver que o navio voltava no percurso que já tinha feito. Ao desembarcar, Antonino Emiliano a esperava no cais pronto para casar e Celeste não consegue concretizar a passagem para a liberdade almejada.

Considerações finais

Por fim, destacamos que a alternância entre a voz da personagem-narradora, que conta sua própria história de vida e a voz do narrador global dalcidiano tem por função serem complementares, isto é, aquela confessa os desejos mais íntimos de sua individualidade e este sumariza e descreve ações e comportamentos da própria personagem e de outros seres da narrativa que estavam fora do ângulo de visão da personagem-narradora. Dessa maneira, a trajetória de dona Celeste é marcada por algumas tentativas de transgressão das ordens de uma sociedade patriarcal, contudo, o romance, a partir da incorporação de narrativas populares e da cisão interna da personagem (cujos extremos manifestavam o amor e o respeito à família e a parte mais inconfessável do seu ser), já prenunciava que Celeste sucumbiria às vontades de uma sociedade que usa da religião, da economia, da política e da organização social para oprimir suas mulheres.

De fato, a personagem, empurrada para o casamento, quando inicia a narração do romance já se encontrava desamparada (SANTOS, 2018), pois tinha uma vida inópia na periferia de Belém, que tentava dissimular quando viajava para a cidade natal Muaná. Diante da força desencadeada pelos fatores externos, dona Cecé é destinatária de um grande sofrimento que sela a sorte da personagem, conduzindo-a a um destino trágico: depois que fica sozinha com o filho quando o marido vai atrás de ouro, a dona de casa encerra sua participação no romance.

No romance seguinte do ciclo, *Primeira Manhã*, ficamos sabendo que dona Cecé vive em situação de miséria, conforme relata um diálogo entre Alfredo e a personagem dona Dudu:

– Bem, agora vamos! Não destorça. Me diga, d. Dudu. A senhora cortou aquela

conversa de ontem. Onde a senhora encontrou a d. Celeste? Onde?

– Vou é mandar te benzer a cabeça, não vai passar desta semana [...].

– Primeiro a d. Celeste. Não corte a cabeça da conversa. Onde?

– Comprava carne na viração na Santa Luzia. Com um maço de quiabos na mão. Num vestido tão antigo, só que tu visse. Que o meu, velho é, mas eu sempre sou eu, ela foi aquela. O dela se vê que vestiu a defunta, adeus a moda, tirou do camarote. Pintada. Bem verdade, não estava. Mas o rosto...

– O rosto?

–Tão-tão desmaiado.

– Velha?

– Não, que aquela? Envelhecer? Bote os anos. O desmaio do rosto não descora a formosura dela. Até que parece... Como coisa que ela espera, espera, até que cheque um e veja direito e rente e possa então apreciar o quanto é tão formosa.

– E só? Ia só?

– O Refugio que comprou, pelhanca e osso, até que já fedia, com licença da palavra, Deus não me castigue. Me disse: é prum cachorro. E eu, por dentro: ora mas não mente, infeliz (JURANDIR, 2009, p. 185-186).

O diálogo de dona Dudu revela a tragédia que se abateu sobre dona Cecé. A personagem, após o abandono de Antonino Emiliano, que vendeu o sobrado herdado da família da esposa, caiu em miséria tendo de recorrer a restos de comida para sobreviver e ao uso dos deteriorados vestidos para cobrir o corpo.

Referências

ADORNO, Theodor W. Posição do narrador no romance contemporâneo. In: ADORNO, Theodor W. *Notas de Literatura I*. Tradução e apresentação Jorge de Almeida. São Pau-

- lo: Duas Cidades; Editora 34, 2003, p. 55-63.
- BOLLE, Willi. Uma enciclopédia mágica da Amazônia? O ciclo romanesco de Dalcídio Jurandir. In: LEÃO, Allison. *Amazônia: literatura e cultura*. Manaus: EUA Edições, 2012, p. 13-37.
- FRIEDMAN, Norman. O ponto de vista na ficção: o desenvolvimento de um conceito crítico. *Revista USP*, n. 53, p. 166-182, mar.-mai. 2002. Disponível em: <https://www.revistas.usp.br/revusp/article/view/33195/35933> Acesso em: 12 out. 2021.
- FURTADO, Marlí Tereza. *Universo derruído e corrosão do herói em Dalcídio Jurandir*. Campinas: Mercado das Letras, 2010.
- FURTADO, Marlí Tereza; NASCIMENTO, Maria de Fátima do. Dalcídio Jurandir e Benedito Monteiro: a incorporação estética do imaginário popular. *Moara*, n. 20, p. 131-146, jul./dez., Belém, 2003. Disponível em: <https://periodicos.ufpa.br/index.php/moara/article/view/3201/3279> Acesso em: 3 out. 2021.
- HAMILTON, Edith. *Mitologia*. São Paulo: Martins Fontes, 1992.
- JURANDIR, Dalcídio. *Belém do Grão-Pará*. Belém: EDUFPA; Rio de Janeiro: Edições Casa de Rui Barbosa, 2004.
- JURANDIR, Dalcídio. *Passagem dos Inocentes*. Belém: Falangola Editora, 1984.
- JURANDIR, Dalcídio. *Primeira Manhã*. Belém: EDUEPA, 2009.
- NUNES, Benedito. Os inocentes da passagem. *Matraga*, Rio de Janeiro, p. 159-164, jan.-dez. 2003. Disponível em: <http://www.p-gletras.uerj.br/matraga/matraga15/matraga15a15.pdf> Acesso em: 03 out. 2021.
- NUNES, Benedito. Dalcídio Jurandir: as oscilações de um ciclo romanesco. *Asas da Palavra*, Belém, v. 8, n. 17, junho de 2004.
- SANTOS, Alinnie Oliveira Andrade. *A figuração da mulher em Dalcídio Jurandir: entre o desamparo, a opressão e a transgressão*. 2018. Tese (Doutorado em Letras) – Instituto de Letras e Comunicação, Universidade Federal do Pará, Belém, 2018. Disponível em: <http://repositorio.ufpa.br/jspui/handle/2011/11199> Acesso em: 7 out. 2021.
- SANTOS, Neilci do Socorro Coelho dos Santos. *Dona Cecé: um feminino singular*, em *Passagem dos Inocentes*, de Dalcídio Jurandir. 2005. Dissertação (Mestrado em Letras) – Instituto de Letras e Comunicação, Universidade Federal do Pará, Belém, 2005.
- ROSENFELD, Anatol. Reflexões sobre o romance moderno. In: ROSENFELD, Anatol. *Texto/contexto I*. 5ª ed. São Paulo: Perspectiva, 2015.