



**“RETÁBULO DE SANTA
JOANA CAROLINA”:
TESSITURA SAGRADA
ENTRE ESPAÇO,
ATMOSFERA E
AMBIENTAÇÃO**

Carmen Sevilla

“Retábulo de santa Joana Carolina” é uma das narrativas que compõem o livro *Nove, novena*, do escritor pernambucano Osman Lins. Como os retábulos nos altares das igrejas renascentistas, a narrativa “Retábulo de santa Joana Carolina” é uma verdadeira construção sagrada digna de contar a vida de uma grande santa. Osman Lins construiu, num bonito trabalho de linguagem, um retábulo literário dividido em doze quadros, cada um deles denominado de “mistério”. Estes doze mistérios, por sua vez, referem-se às passagens da vida de Joana Carolina — personagem inspirada na sua avó paterna —, começando com o seu nascimento e terminando com sua morte. Estas cenas são narradas por diversas vozes e são independentes. À exceção do último mistério, todos os anteriores dividem-se em duas partes. A primeira refere-se a uma espécie de ornato textual, servindo de abertura para a segunda parte, a saber, a narrativa que obedece a sequência dos signos do Zodíaco. Como diz Farias (1975, p. 119):

Assim, a narrativa explicita e desenvolve, através de sua própria técnica artesanal, uma característica fundamental já observada anteriormente: apresenta-se como uma tentativa mítica de sanar as contradições de um presente castrador, captando o mundo ao mesmo tempo como totalidade sincrônica de sucessivos ou simultâneos pontos de vista dos vários personagens, os quais, narrando concomitantemente no presente, passado e futuro, nos dão uma multiplicidade de relatos que, completando-se ou mesmo se contradizendo, funcionam como testemunhas parciais da santificação de uma figura do povo, humilde professora do meio rural, de Pernambuco, porta-voz mítico dos valores, sofrimentos e aspirações de todos, elemento sobre o qual investem seus desejos.

O “Retábulo de santa Joana Carolina” é, por assim dizer, uma forma de remir a vida de Joana de todos os sofrimentos, “sanando as contradições de um presente castrador”. O conjunto das doze narrativas tenta dar um sentido maior à vida de Joana que, de tão simples, parece em muitos momentos, vã. O *Retábulo*, belamente construído por Osman Lins, conecta todos os pequenos fatos da vida dessa mulher e os insere numa ampla cosmogonia, valorizando não apenas a simplicidade cotidiana da personagem central, mas sobretudo, banqueteados-nos com a beleza de seu detalhado trabalho estético. Sandra Nitrini, em sua leitura do *Retábulo* afirma que “o texto é organizado de tal maneira que se tem a impressão de que cada narrador se encontra diante de um quadro figurativo que lhe motiva a narração de eventos da vida de Joana Carolina” (1987, p. 105).

Do nosso ponto de vista, a esta “impressão de que cada narrador se encontra diante de um quadro figurativo que lhe motiva a narração” soma-se o êxtase que cada personagem se depara ao perscrutar a memória em busca das cenas da vida de Joana. Os fatos são relatados como na descrição de uma figura: tão perfeitos que parecem repletos

de sentido. Não se trata, pois, apenas de contar fatos estanques, mas de maravilhar-se diante do encaixe destes fatos que culminam numa vida toda santa. Um maravilhar-se também simples e humilde, sem alardes, condizente com a santidade de Joana Carolina, uma mulher simples do povo.

Além desta configuração a que a organização do texto nos remete, algo muito marcante na leitura do “Retábulo de santa Joana Carolina” é a simplicidade dos milagres de Joana, atestados pelos vários narradores. Um retábulo verdadeiro precisa ser de um santo e santo só o é quem pode produzir milagres. Mas, se na sexta acepção dicionarizada da palavra “milagre”, encontramos a definição “sinal dessa presença (de Deus), caracterizado sobretudo por uma alteração repentina e insólita dos determinismos naturais”, isto significa dizer que para um evento ser considerado milagre não é necessário que seja algo grandioso, no sentido mais estrito do termo. E, se em Joana Carolina tudo é simples, seus efeitos miraculosos também o são.

Assim, em cada mistério, observamos os pequenos milagres produzidos ou vividos por Joana serem narrados por uma multiplicidade de vozes: a parteira, o Segundo Tesoureiro, José Jerônimo, o casal de namorados, o povo em relação ao menino deficiente.

No Primeiro Mistério, já ao nascer, Joana Carolina traz equilíbrio para sua casa, pois dos cinco filhos será a única que cuidará da mãe, alterando dessa forma a dinâmica daquela família. Joana, apesar da extrema pobreza, será ainda arrimo de sua mãe. No Segundo Mistério, por sua vez, Joana Carolina, aos onze anos pega escorpiões sem que estes a mordam.

Joana pode produzir milagres pequenos, e ao mesmo tempo ser alvo de um grande milagre. É o que acontece no Terceiro Mistério, quando ficamos sabendo que ela venceu a imobilidade e a cegueira que lhe acometeram. Certamente um grande milagre a salva para que possa, no decorrer de sua vida, produzir um rosário de pequenos feitos de amor.

Até mesmo o filho do dono do engenho, no qual Joana trabalhou sete anos, sete meses e sete dias, e que tanto investiu para seduzi-la, admite: “Nunca me pediu um grão de milho, uma folha de capim. Como podia viver? Nunca entendi suas contas, ela possuía o dom da multiplicação.”¹ E mais adiante, afirma o que, do nosso ponto de vista, pode ser traduzido como a função miraculosa de Joana em sua vida:

Tive-lhe ódio durante alguns anos. Emprenhava as mulheres e detestava os filhos que nasciam, porque nenhum era *seu*. Com o tempo, o ódio foi passando, veio uma espécie de enlevo, talvez de gratidão. Acabei achando que Joana Carolina foi minha transcendência, meu quinhão de espanto numa vida tão pobre de mistério. (Lins, 1987, p. 105)

Os demais mistérios desfilam cenas de uma vida repleta de miséria: um verdadeiro martírio que torna Joana Carolina uma santa. Sua altivez para responder às tentações do mundo é marcante. Observe-se como ela responde ao pedido de casamento de Antônio Dias, no Nono Mistério:

Nem dispondo de uma vida inteira, poderia fazer o senhor ou alguém alcançar até que ponto me clareia os dias, por mais escuros que sejam, o tempo já distante do meu casamento. Na verdade, havendo-me consagrado a meu esposo pela vida inteira, a ele permaneço fiel. Assim, muito me honra a sua proposta, amável e generosa. Ela significa, se eu a aceitasse, amparo e estabilidade pelo resto dos meus dias. Mas, então, o que seria de minha alma? (Lins, 1987, p. 124)

Foi neste mesmo mistério que Joana apareceu como intercessora, como é próprio dos santos, tomando a defesa de dois jovens que fugiam para salvar seu amor. Neste mistério, Joana consegue mudar a opinião do pai da moça, Ana Cristina, apenas pelo recado que manda pelos empregados dele.

Assim, a força de Joana Carolina vai-se difundindo na região e adquirindo um contorno de lenda, como é próprio às histórias dos santos. Isto é possível de ser atestado no Décimo Mistério, quando Joana salva um menino aleijado, serrando as pernas do banco em que este dorme, impedindo-o assim de ser assassinado por uma bala perdida. Como diz Farias:

É ainda através da função de mediação que Joana é distinguida na Décima narrativa, pela totalidade das vozes coletivas que compõem a narração, apresentando-se como porta-vozes do senso comum, reproduzindo nas suas falas uma série de máximas populares e de versões diferentes sobre um mesmo fato. (Farias, 1976, p. 137)

Produzir milagres, ser alvo deles e interceder pelas pessoas não são as únicas características que fazem de Joana Carolina uma santa. Ela

também passa por provações, como vemos na narrativa de Laura, sua filha: “Ouço-a dizer: ‘Sete anos, sete meses e sete dias morei neste inferno. Sete anos, sete meses e sete dias. Parece sentença escrita num livro’”. (Lins, 1987, p. 111)

Observamos ainda virtudes santificadoras serem focalizadas uma a uma em cada mistério, permitindo, assim, no conjunto delas, a visualização do perfil da alma de Joana, como por exemplo: a pobreza (Primeiro Mistério); a vida austera e sem divertimentos (Segundo Mistério); a firmeza e a delicadeza, a iluminação (Terceiro Mistério); a paciência (Quarto Mistério); a proteção, o não desespero (Quinto Mistério); o atendimento pela providência, a mediação no processo de transformação das pessoas (Sexto Mistério); a coragem (Sétimo Mistério); a crença no impossível (Oitavo Mistério); a hospitalidade, o acolhimento, a fidelidade, o conhecimento sobre as coisas ocultas (Nono Mistério); a resignação (Décimo Mistério); a humildade e o medo da soberba (Décimo Primeiro Mistério). No último mistério, a recompensa do refrigério da paz eterna.

O entalhe da vida de Joana Carolina num retábulo justifica o destaque que damos à sua santidade. Todavia, não são apenas os aspectos relacionados ao conteúdo em si que fazem do “Retábulo de santa Joana Carolina” uma narrativa de elevado valor estético, mas sobretudo a perfeita harmonia entre forma e conteúdo. A forma que Osman Lins dá à narrativa é similar à santidade de Joana: simples, porém construída através de um minucioso trabalho. Em outras palavras: compreender de que forma Joana foi santa é compreender a forma da escritura de Osman Lins, ao passo que compreender a escritura é também um modo de visualizar a santidade.

O “Retábulo de santa Joana Carolina” é a cristalização — e porque não dizer, a canonização — de uma mulher que teve sua vida santificada já no próprio trabalho de linguagem envolvido na narração de sua história. Para isso, nenhuma palavra, nenhum adorno, nenhuma ausência acontece ao acaso. Tudo é meticulosamente planejado como nos rituais da doutrina mais ortodoxa. Nele, o sagrado está não apenas no que se conta, mas sobretudo na forma de contar, como num rito onde a forma é tão importante quanto o conteúdo.

Estudar as inúmeras matizes deste trabalho de linguagem que transcende sua própria natureza, transformando-o em arte também pictórica, excede, e em muito, os modestos limites aqui delineados.

Assim, no presente trabalho, traçamos a seguinte diretriz: utilizamos as noções de *espaço*, *ambientação* e *atmosfera*, do ponto de vista teórico do próprio Osman Lins, na categorização que propõe em sua tese de

doutorado *Lima Barreto e o espaço romanesco*, e lemos alguns momentos do *Retábulo* à luz destes recortes teóricos. Acreditamos que, embora Osman Lins desenvolva esta terminologia com relação ao romance, a leitura da narrativa “Retábulo santa Joana Carolina”, feita com tais lentes, poderá nos propiciar um valioso acréscimo na sua compreensão.

Ao pensarmos em espaço literário sempre imaginamos o lugar onde a personagem existe. Esquecemos a influência recíproca que ocorre entre espaço e personagem. Como enfatiza Osman Lins em sua tese, as personagens modificam seu espaço e este, por sua vez, exerce certos efeitos sobre a personagem. A descrição de um clima londrino, escuro, nublado, por exemplo, pode incidir numa atmosfera melancólica sobre a personagem, atingindo inclusive o leitor. Uma personagem que se encontra num momento de felicidade, por sua vez, pode se sentir motivada a arrumar o quarto ou a enfeitá-lo com cores alegres.

Neste contexto, a problematização de Osman Lins sobre o tema nos introduz à questão “Ora, como devemos entender, numa narrativa, o espaço? Onde, por exemplo, acaba a *personagem* e começa seu *espaço*? A separação começa a apresentar dificuldade quando nos ocorre que mesmo a personagem *é espaço*” (Lins, 1976, p. 79).

No Primeiro Mistério do *Retábulo* encontramos um bom exemplo de como a personagem pode ser considerada espaço. O quadro do nascimento de Joana Carolina, que nos é descrito pela parteira, apresenta todos os personagens como componentes desse espaço, inclusive ela própria:

Acompanhei, durante muitos anos, Joana Carolina e os seus. Lá estou, negra e moça, sopesando-a (tão leve!), sob o olhar grande de Totônia, que me pergunta: “É gente ou é homem?” (...). Aquelas quatro crianças que nos olham, perfiladas do outro lado da cama, guardando nos punhos fechados sobre o peito seus destinos sem brilho, são as marcas daquelas passagens sem aviso, sem duração: Suzana, João, Filomena e Lucina, todos colhidos por mim das pródigas entranhas de Totônia, de quem os filhos tombam fácil, igualmente a um fruto sazado. (Lins, 1987, p. 87)

Neste trecho, a narradora é mais um item do quadro que descreve. No final deste Mistério, quando ela mostra que, no futuro, Joana Carolina comprará tecido negro fiado para enlutar a família pela morte da mãe, a solução apresentada aparece quase como consequência das circunstâncias:

Venderei um porco, emprestarei o dinheiro a Joana Carolina, ela pagará ao vendilhão. Palavras minhas: “Se você não me trouxer de volta o emprestado, Joana, nem assim há-de penar por isto. É mulher fiel. Em seu coração, jamais deverá a ninguém”. (Lins, 1987, p. 88)

Obviamente que sabemos quem é a personagem e que ação ela promove, mas a descrição é feita de tal maneira que tudo parece designar e enfatizar o espaço no qual Joana Carolina veio se instalar. Tudo é descrito de forma harmoniosa: não há figura e fundo, mas um quadro sem perspectiva. As figuras humanas são “coisificadas” ou possuem “sua individualidade tendendo para zero”², como diz Osman Lins.

A morte de Totônia, mãe de Joana, é narrada também pela parteira no Oitavo Mistério e, mais uma vez, podemos observar uma situação onde as figuras humanas se apresentam com função espacial.

Ao pé da cama (as três formando uma espécie de cruz florenciada) Lucina de joelhos, vestida de branco, Suzana às suas costas, de azul, com os punhos levantados e, no reverso do grupo, também ajoelhada, Filomena, de quem só os braços abertos, com as fofas mangas vermelhas, são visíveis. À esquerda, Joana Carolina, prostrada, toca o soalho com a frente e as palmas das mãos. Pela porta aberta, Laura espreita-nos. Através das paredes, brilhando sobre o campo, o dia claro de maio e ondulações de terra, sobrelevadas por grandes pássaros brancos, as amáveis cabeças guarnecidas com um chifre, a claridade pesando em suas asas. (Lins, 1987, p. 113)

Nesta cena, as personagens possuem uma função muito mais decorativa do que ativa na história: ajudam a compor o espaço, emprestando-lhe um caráter mais pictórico. Esta cena com matizes de pintura sacra parece cristalizar o ritual da morte ali vivido. As posições das personagens: de joelhos, com punhos levantados, braços abertos ou frente e palmas no soalho — próprias dos ritos religiosos — são descritas de forma estática. As cores — branco, azul e vermelho — precisam ser mencionadas, uma vez que as pinturas precisam de tintas. Tudo disposto de maneira a configurar uma cruz florenciada. Laura, que não compõe a cruz, só pode então, pela porta aberta, espreitar. Espreitar é um verbo que expressa bem o olhar de alguém

que está excluído. Embora Laura emita uma ação, sua presença também nos parece, neste momento, decorativa. A descrição da paisagem na qual a casa está inserida continua dando ênfase ao tom de pintura.

Destarte, se por um lado, a configuração do espaço pode implicar em reações da personagem, por outro, a personagem pode influenciar na configuração espacial, a tal ponto que possa ser considerada também espaço.

No “Retábulo de santa Joana Carolina”, o espaço foi construído com um engenho semelhante, de forma a produzir no leitor um efeito análogo ao do fiel mais fervoroso diante dos quadros que ilustram a *via crucis*, por exemplo. O leitor, assim como o fiel, experimentará o êxtase advindo tanto da ação contada pela cena, como da visualização da cena em si.

Ao nosso ver, a tessitura da narrativa ora apresentada possibilita a mais fidedigna configuração artesanal de um retábulo: nele vemos passado e futuro como presente e esta presentificação de elementos que já passaram ou que ainda não vieram impõe uma certa cristalização. Esta cristalização, ornada de simetria entre personagens, paisagens, fatos e cenas, é o que nos dá um certo ar de sagrado, uma atmosfera que lembra o silêncio inquebrantável dos mosteiros e das igrejas. Lemos o *Retábulo* pelo ar do sagrado a que a disposição do espaço nos remete.

A narrativa em sua totalidade exemplifica a atmosfera que está associada ao espaço, conforme explicitado por Osman Lins. De forma mais conspícua, todavia, podemos selecionar o Décimo Primeiro Mistério como ilustrativo da atmosfera que nos toma como “uma manifestação do espaço, ou, no mínimo, como sua decorrência”. Neste Mistério contemplamos a extrema-unção conferida pelo padre à Joana Carolina:

Na velha cama de ferro, a chama de seus anos prestes a extinguir-se, à mão direita um punhado de penas e à esquerda um galho seco de árvore, confessa-me seus pecados. Dois anjos velam, um sério, outro sorrindo. Sobre o telhado, galopam cavalos. Os ventos de agosto. Cavalos galopavam sobre as telhas. Ao meu lado, o óleo, o crucifixo, um limão aberto, um prato com seis flocos de algodão e rama. (Lins: 1987, p. 130)

Somos embebidos por uma atmosfera de santidade e expiação. Uma “velha cama de ferro”, lembrando-nos a dureza que foi a vida de Joana; a “mão direita” trazendo “um punhado de penas” (as duras penas com que viveu); a mão esquerda trazendo um “galho seco de árvore”, o que nos

remete à velhice. Velha cama de ferro, punhado de penas e galho seco de árvore. No quarto de Joana respira-se austeridade, simplicidade, pobreza e santidade, tudo envolto pela membrana da morte. O movimento dos ventos de agosto lá fora opõe-se à percepção do tempo de Joana, prestes a parar, enfatizando-o. Enquanto isso, o óleo e o crucifixo esperam o momento de serem usados como última bênção.

Referindo-se ainda à atmosfera como designação ligada à ideia de espaço, Osman Lins diz que:

sendo invariavelmente de caráter abstrato — de angústia, de alegria, de exaltação, de violência, etc. —, consiste em algo que envolve ou penetra de maneira sutil as personagens, mas não decorre necessariamente do espaço, embora surja com frequência como emanção deste elemento, havendo mesmo casos em que o espaço justifica-se exatamente pela atmosfera que evoca. (Lins, 1976, p. 76)

Ora, no trecho do *Retábulo* analisado acima, a atmosfera é de expiação total e o padre, personagem que partilha a cena com Joana, também respira este ar. Assim, este mistério termina de forma liturgicamente solene e perfeitamente ajustada à atmosfera que decorre da organização do espaço: “Dentro de mim, enquanto me afastava de cabeça alta, Joana era uma chama. *Populus, qui ambulabat in tenebris, vidit lucem magnam*” (Lins, 1987, p. 133). Todavia, entendemos que a atmosfera não apenas “envolve ou penetra de maneira sutil as personagens”, mas também o leitor.

No trecho abaixo, extraído do Quinto Mistério, podemos observar como o espaço pode justificar-se pela atmosfera que evoca:

O cavalo foi a prova do que foi a viagem deste meu genro. “Joana, vim para morrer em casa.” Os cascos do cavalo caíram como cacos. Jerônimo deitou-se na rede, pediu um chá, juntou os cinco filhos. A água estava fervendo, Joana trouxe a bebida, quente a ponto de queimar os beijos do doente. Ele nem bebeu toda a xícara. Não é, da parte de Joana, para desesperar? Em vez disso, corta o pão da merenda para os cinco filhos, dois à sua esquerda, os outros à direita. (Lins, 1987, p. 100)

Neste trecho, a atmosfera é de resignação. Se até os cascos do cavalo estavam em cacos como não estaria Jerônimo? O repouso balsâmico que

o viajante busca só podia ser encontrado no lar. Então, deitar numa rede, pedir um chá e cercar-se dos cinco filhos, são ações que evocam uma atmosfera de completa fragilidade, ao passo que descrevem o espaço em que tal cena acontece. O fato de a água estar fervendo e de Joana ter trazido a bebida quente a ponto de queimar os beijos do doente sugere um aumento na tensão da cena. Tensão esta que chega ao seu ápice com a morte de Jerônimo, que nem sequer é explicitamente dita, mas apenas inferida, quando lemos: “Ele nem bebeu toda a xícara”. O fato de Jerônimo não conseguir concluir uma simples xícara de chá revela o tamanho de sua extenuação. Enquanto isso, Joana corta o pão para a merenda dos filhos. Um ar de calma e resignação impressiona Totônia, narradora deste mistério, pois ela mesma questiona: “Não é, da parte de Joana, para desesperar?”. A própria narradora é envolvida pela atmosfera decorrente do espaço. Deste modo, rede, chá, xícara não concluída, preparar a merenda para os filhos logo após a morte do pai, se constituem, ao nosso ver, elementos justificados pela atmosfera que evocam.

O terceiro ponto a ser analisado, no presente trabalho, é a ambientação, ligada à temática do espaço e da atmosfera. Ainda na obra de Osman Lins, *Lima Barreto e o espaço romanesco*, encontramos a definição de ambientação como:

o conjunto de processos conhecidos ou possíveis, destinados a provocar, na narrativa, a noção de um determinado *ambiente*. Para a aferição do espaço, levamos a nossa experiência do mundo; para ajuizar sobre a ambientação, onde transparecem os recursos expressivos do autor, impõe-se um certo conhecimento da arte narrativa. (Lins, 1976, p. 77)

Osman Lins classifica a ambientação em três tipos, a saber, a *franca*, a *reflexa* e a *dissimulada*. A ambientação franca:

se distingue pela introdução pura e simples do narrador. (...) Matiza-se, evidentemente, a ambientação franca, quando o narrador é também personagem. (...) Sendo a narrativa na terceira pessoa, acentua-se a ambientação franca (...). Inversamente, a ambientação franca, quando enunciada na primeira pessoa, é tanto mais característica quanto menos se percebe, ante o que se descreve, a presença do narrador. (Lins, 1976, p. 79)

Como exemplo da ambientação franca podemos citar um trecho do Segundo Mistério:

Um pouco à direita, com a portinhola aberta, a Caixa das Almas, pequena construção igual a tantas outras dispersas na cidade, para receber esmolas dos passantes e transformada quase em santuário, pois algumas pessoas aí acendem velas, rezam para seus mortos; e que eu, como Segundo Tesoureiro, com um pequeno cofre, muitas chaves na mão e guarda-sol aberto por causa do calor, percorri pela primeira vez, nessa sexta-feira. No chão, grandes como lagostas e ainda menores que os vinténs de cobre, os mesmos escorpiões a serem esmagados por Dona Totônia, um dos quais passeia no braço nu de nosso Presidente. (Lins, 1987, p. 90)

Neste trecho observamos a presença de um narrador que, embora seja também personagem, realiza uma descrição praticamente onisciente. A caracterização dessa ambientação deve-se, sobretudo, ao fato de a presença do narrador ser pouco percebida em face ao que se descreve, apesar de sua explícita apresentação: “eu, como Segundo Tesoureiro”. De qualquer forma, temos aqui uma das características essenciais deste tipo de ambientação, como diz Osman Lins:

Conduzidas através de um narrador oculto ou de um personagem-narrador, tanto a ambientação franca como a ambientação reflexa são reconhecíveis pelo seu caráter compacto ou contínuo, formando verdadeiros blocos e ocupando, por vezes, vários parágrafos. Constituem unidades temáticas perfeitamente identificáveis: o ocaso, o desfile, a sala, a casa, a estação, a tarde, a cidade. (Lins, 1976, p. 83)

No Mistério Final, onde se narra o enterro de Joana Carolina, temos ainda um exemplo mais refinado, ao nosso ver, deste tipo de ambientação, uma vez que, “sendo a narrativa na terceira pessoa, acentua-se a ambientação franca” (Lins, 1976, p. 80):

Joana, com seu melhor vestido (madressilvas brancas e folhagem sobre fundo cinza), os sapatos antigos mas ainda novos (andaram tão pouco), as meias frouxas nas pernas, o rosário com que rezou a vida inteira pelos que amou e pelos que a perseguiram. Ruas e

telhados, muros, cruces, árvores, cerca de avelós, barro vermelho. O mundo que foi seu e para o qual voltamos, de onde dentre nós alguns jamais saíram, terra onde comemos, fornicamos, praguejamos, suamos, somos destruídos, pensando em ir embora e sempre não indo, quem sabe lá por quê. (Lins, 1987, p. 184)

No exemplo acima, a “unidade temática é perfeitamente identificável”, como afirma Osman Lins, ser uma das características da ambientação franca ou reflexa. O narrador em terceira pessoa fortalece a *franqueza* dessa ambientação, por assim dizer. Na ambientação reflexa, por sua vez, a personagem “tende a assumir uma atitude passiva e a sua reação, quando registrada é sempre interior” (Lins, 1976, p. 83). Osman Lins afirma ainda em relação à ambientação reflexa que “sucede, porém, embora mais raramente, que mesmo o personagem-narrador transfira a outrem a percepção do ambiente”. (Lins, 1976, p. 82). É o que observamos no trecho que se segue:

Enganou-se nas horas e sinais, pensou que a lua era a manhã chegando, despertou-me, tocamos para casa. Fora da cidade, vimos que um homem nos seguia. “Vai amanhecer.” Não amanhecia. Por cima do ombro, mamãe observava o caminhante e apertava o passo: ele também; diminuía a passada: o desconhecido amolecia a sua; mamãe parava nas imediações de um sítio, de um estábulo, sempre de olho no vulto, fingindo que a viagem acabara: o seguidor imobilizava-se; descemos quase correndo uma ladeira: quando olhamos, vimos que a distância entre ele e nós duas pouco se alterara. (Lins, 1987, p. 108)

Há também aqui a preocupação de se evitar a temática vazia, inserção de uma unidade descritiva, transformando-a numa temática plena, através do recurso de se mesclar a descrição com elementos dinâmicos. Esta exigência de manter o foco na personagem para evitar uma temática vazia teria sido apontada por Zola, citado por Osman Lins, em sua tese ora em pauta. Osman inseriu a importância de se atender, pelo menos em parte, esta exigência na ambientação reflexa.

É interessante ressaltar que, à exceção do *Mistério Final*, não encontramos nas micronarrativas que compõem o *Retábulo* um tipo único de ambientação. Geralmente, temos a franca, que em alguns trechos pode assumir contornos de reflexa, assim como a reflexa, que quando aparece

assume matizes de franca. Aliás, também podemos encontrar trechos com ambientação dissimulada encravados em outros tipos de ambientação.

Pela configuração de retábulo que o autor pretende dar à narrativa é de se compreender que os tipos de ambientação mais utilizados sejam a ambientação franca e a reflexa. Isto porque, nestes dois tipos de ambientação, temos a contemplação de uma *unidade temática perfeitamente identificável*, como o proposto por um quadro num retábulo. Em “Retábulo de santa Joana Carolina” isso acontece: cada uma das doze micronarrativas traz uma unidade temática identificável tal qual um quadro:

Primeiro Mistério: nascimento de Joana Carolina.

Segundo Mistério: cena do cemitério quando Joana tinha onze anos (Joana põe escorpiões na Caixa das Almas sem ser mordida por eles).

Terceiro Mistério: procissão e encontro com Jerônimo José, o futuro marido de Joana.

Quarto Mistério: Joana Carolina cuida dos seus filhos doentes.

Quinto Mistério: velório de Jerônimo José.

Sexto Mistério: Joana Carolina enfrenta o assédio do patrão e cuida dos filhos doentes.

Sétimo Mistério: Joana cuida dos filhos.

Oitavo Mistério: velório de Totônia, mãe de Joana.

Nono Mistério: Joana ajuda Miguel e Cristina.

Décimo Mistério: Joana serra as pernas do banco e salva o menino doente.

Décimo Primeiro Mistério: o padre dá a extrema-unção à Joana Carolina.

Mistério Final: enterro de Joana Carolina.

É importante ressaltar, todavia, que há quadros onde tais tipos de ambientação — franca e/ou reflexa — parecem se fazer ainda mais notórios. Por exemplo, nos Primeiro, Terceiro, Quinto, Oitavo, Décimo Primeiro e Mistério Final. Nestas cenas há menos ação do que nas demais, o que as aproxima mais da noção de quadro, enquanto os narradores, como já foi dito, são incorporados à disposição espacial. Nestes quadros as coisas acontecem meio que à revelia das personagens. Os dois tipos de ambientação, apesar de suas fronteiras serem um tanto quanto tênues, criam a ilusão de um retábulo, constroem ou contribuem para construir uma narrativa plástica, pictórica.

Já o terceiro tipo de ambientação, a dissimulada (ou oblíqua), segundo Osman Lins, “exige a personagem ativa: o que a identifica é um en-

lace entre o espaço e a ação. (...) Assim é: atos da personagem, nesse tipo de ambientação, vão fazendo surgir o que a cerca, como se o espaço nascesse dos seus próprios gestos” (Lins, 1976, p. 83). O trecho que se segue, retirado do Sexto Mistério — no qual o filho do dono do Engenho Serra Grande, descreve a casa que cedeu para Joana Carolina morar —, exemplifica este tipo de ambientação:

A janela do lado olhava para a horta de cacau, onde eu podia vê-la durante as lições, e ser visto por ela. Nunca houve horta mais tratada. Poli o chão com as botas; com a sombra indo e vindo, acho que dei lustro nos troncos. Ela podia olhar ao menos para a horta; mas não, era como se a janela não existisse. À tarde, desaparecia; com certeza estava pelo corredor, preparando as comidas para o dia seguinte. Com a boca da noite, fechava tudo, ia fazer crochê. (Lins, 1987, p. 103)

Neste exemplo, o espaço parece ser engendrado pelas próprias ações, assim como no trecho que se segue, extraído do Sétimo Mistério, no qual a filha de Joana descreve o caminho de sua mãe para buscar o ordenado na cidade:

Cobríamos, no verão, as cabeças com chapéus de palha. Que braço aguentaria sustentar aquele tempo todo uma sombrinha, por leve que fosse? Os chapéus só evitavam que queimássemos demais na cara e no pescoço. E que nossos miolos não fervessem. Subia do chão — da areia, das pedrinhas — um bafo ardente, difícil de engolir e que fazia indecisas as distâncias. Vagava por toda parte uma poeira torrada, parecendo de sal, tanta era a sede. E em certos quilômetros as árvores fugiam, debandavam, as únicas sombras sendo as de nossos chapéus. (Lins, 1987, p. 107)

As micronarrativas que compõem o “Retábulo de santa Joana Carolina” são mescladas pelo jogo entre espaço, atmosfera e ambientação, similarmente ao pintor que joga com as diversas cores e seus mais diversos matizes. Assim, ao visualizarmos a totalidade, fica difícil identificar com acuidade as cores que se combinaram com outras e, talvez este exercício até mesmo macule a magia artística do jogo. Em sua prática criativa, Osman Lins foi muito além de sua própria categorização teórica, mostrando

que muitas vezes o fazer artístico parece escapar ou, no mínimo, resistir às classificações. Deixemos, portanto, ao próprio Osman, as últimas palavras:

Cada um desses processos tem o seu lugar na obra e só a sabedoria do escritor irá responder pela sua eficácia. Contudo, pelo menos no nível da microestrutura, a ambientação revela complexidade e engenho na medida em que o narrador, recusando a descrição pura e simples, tece ordenadamente espaço, personagem e ação. Tornamos a lembrar que, ao caráter fluvial — e não lacustre — da linguagem, corresponde melhor um mundo móvel ou, se imóvel, animado por uma força interior. (Lins, 1976, p. 85)

REFERÊNCIAS

- FARIAS, Sônia Lúcia Ramalho. *Nove, novena* — em busca do significante perdido. Dissertação de Mestrado apresentada ao Departamento de Letras e Artes da Pontifícia Universidade Católica do Rio de Janeiro. Orientada pelo Prof. Dr. Gilberto Mendonça Teles. Defendida em março de 1975.
- HOLANDA, Aurélio Buarque de. *Dicionário Aurélio – Século XXI: o Dicionário de Língua Portuguesa*. São Paulo: Editora Nova Fronteira, versão 3.0.
- LINS, Osman. “Retábulo de Santa Joana Carolina”. Em *Nove, novena*. Rio de Janeiro: Guanabara, 1987.
- _____. *Lima Barreto e o espaço romanesco*. São Paulo: Ática, 1976.
- NITRINI, Sandra. *Poéticas em confronto – Nove, Novena e Novo Romance*. São Paulo: Hucitec, 1987.