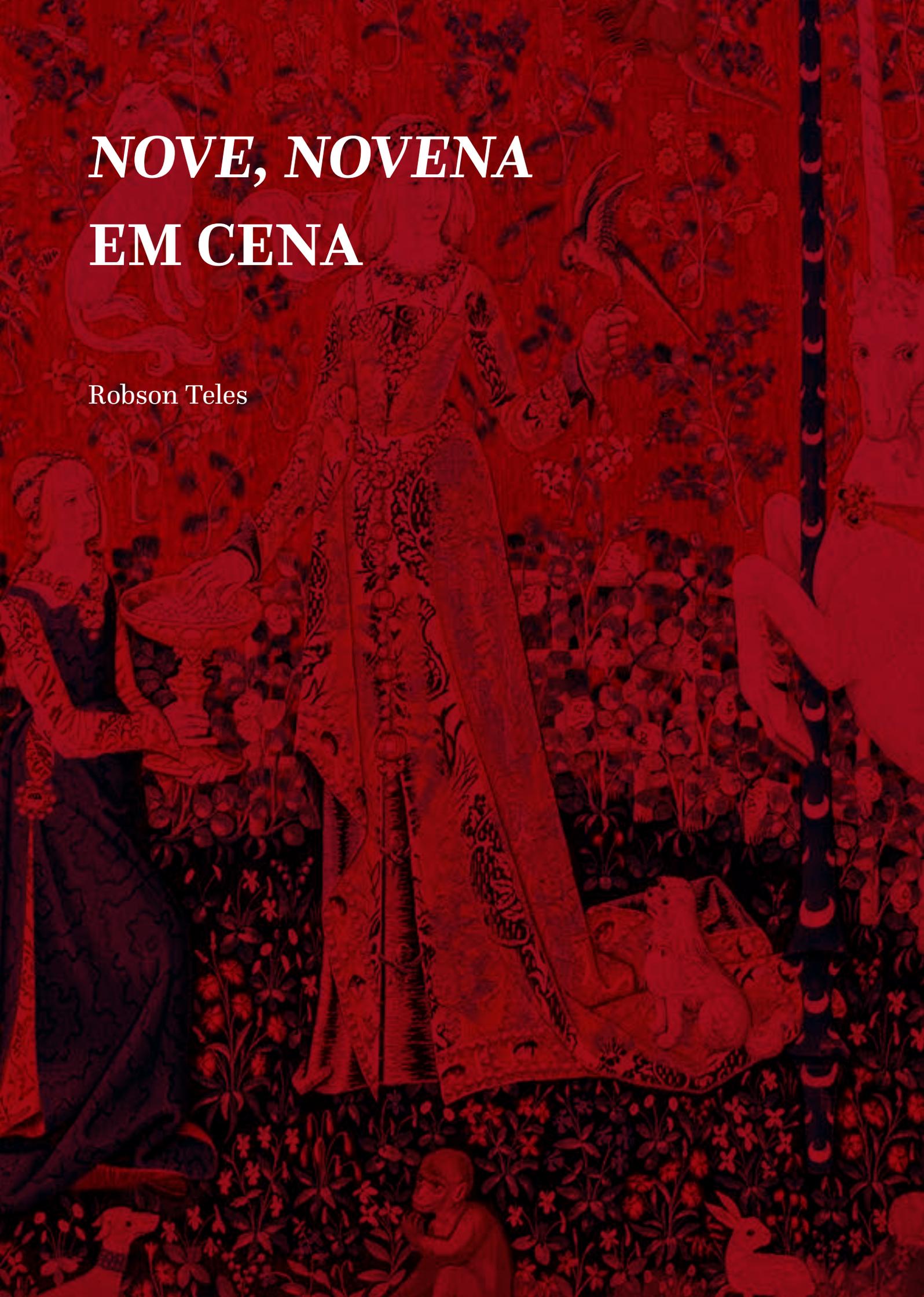


# *NOVE, NOVENA* *EM CENA*

Robson Teles



Pode o invisível ser feito visível através da presença do intérprete?

Peter Brook

Não constitui novidade alguma afirmar que inúmeras são as proposições de leitura que uma obra de arte permite. E quando tal obra vislumbra palavras/imagens, é necessário atritar suas possibilidades de comunicação em busca de novos sentidos, novas leituras, uma vez que a arte transfigura realidades e comunica emoções.

Embora despretensiosamente, essa perspectiva se nos afigurou quando do nosso contato com *Nove, novena*, de Osman Lins. Ora, cremos sinceramente que há obras que já nascem destinadas ao palco, por mais que seus autores tenham pensado em outros universos de existência literária, em outros ambientes e situações de efetivação do fenômeno artístico. Assim, o olho teatral em nós falou-nos do caráter teatral que as nove narrativas concentram em si e deixam escoar por imagens, que podem se compor em cenas, numa transposição de linguagens, num entrecruzamento de vozes, que partem do discurso narrativo ao dramático.

Ao escritor, primeiro chega a expressão verbal ou a imagem? Quem sabe, em busca de um equivalente à imagem, esse escritor vise ao máximo da palavra, à plenitude semântica e pragmática? No desejo de um encontro com o caráter teatral nas narrativas osmanianas, vislumbramos “a passagem da palavra à imaginação visiva, como via de acesso ao conhecimento dos significados profundos. Aqui também tanto o ponto de partida quanto o de chegada estão previamente determinados; entre os dois abre-se um campo de possibilidades infinitas de aplicações da fantasia individual, na figuração de personagens, lugares, cenas em movimento” (Calvino, 2001, p. 102). Ademais, para a efetivação desse caráter dramático, se necessário, tem-nos agradado muito a ideia de fazer a teatralização dos textos, assumindo tal procedimento como uma criação literária.

Osman consegue criar visualmente o que os seus personagens são, veem e/ou sentem, ou ainda aquilo que desejam ver ou sentir, como um caleidoscópio sem órbita. As metáforas em *Nove, novena* impõem-se de uma maneira explícita, dramaticamente visual. A imaginação verbal, assim, tende a presentificar-se, a deixar-se encenar. Portanto, essas narrativas evocam uma espécie de contemplação que pode se materializar a partir da leitura do que há sob as palavras e os sugestivos silêncios de palavras, mas não de intenções, de gestos, de linguagens outras que falam visualmente da dramaticidade e profundidade das narrativas. Nessa perspectiva, segundo Bakhtin:

viver significa participar de um diálogo: interrogar, escutar, responder, concordar etc. Neste diálogo, o homem participa todo e com toda a sua vida: com os olhos, os lábios, as mãos, a alma, o espírito, com o corpo todo, com as suas ações.

Ele põe tudo na palavra e esta palavra entra no tecido dialógico da existência humana, no simpósio universal. (Bahktin, 1965, p. 85)

A transposição de discurso como um modo particular de ler um texto em outro, através do diálogo entre formas, textos e leituras, tem-nos sido um dos mais deliciosos passos pelo palco de *Nove, novena*. Essa transposição de discurso e a exploração do caráter teatral de uma narrativa osmaniana já foram postas em prática quando encenamos o conto “Os confundidos” por ocasião do *Seminário Osman Lins – UFPE*, organizado pelo Grupo Sol – Sodalício Osman Lins –, em setembro de 2002.

Esse caráter plural na obra de Osman Lins justifica as suas recentes revisitações, pelas vastas possibilidades de leitura que seus textos evocam. E isso pode se dar pela linguagem desafiadora, pelas imagens inusitadas, pelas relações que se podem estabelecer com outras áreas, como as artes plásticas, por exemplo. Enquanto os contemporâneos do autor se detiveram na pesquisa e inovação ao nível da palavra em si, Osman foi mais longe e empenhou-se em aprofundar e em renovar/innovar as estruturas narrativas, tendo por resultado obras destacadas da literatura brasileira, como é o caso de *Nove, novena* (1966), *Avalovara* (1975) e *A rainha dos cárceres da Grécia* (1977).

*Nove, novena* representa bem o ponto de partida que destaca os aspectos de experimentalismo e inovação na prosa de ficção osmaniana. Como diz Paes, apud Lins (1994, p. 202): “O subtítulo de ‘narrativas’, em vez de ‘contos’, como em *Os gestos*, já associava a narrativa ao manifesto pela sua abrangência. Qual fosse a tendência intrínseca da modernidade de, se não abolir, pelo menos por em xeque a linha de separação entre formas e gêneros literários”. Percebemos, pois, que Osman Lins busca, em sua renovadora/innovadora forma de narrar, uma maior aproximação com o leitor. A força imagética de suas narrativas, força que acentua o crescimento de elucidação do caráter teatral, de uma certa maneira, intima o leitor a observar mais e melhor o universo de cada personagem e, por exemplo, poder se espelhar, mimeticamente, com o que lê/vê/imagina, para concordar, discordar, incomodar-se, purgar-se, com o uso poderoso da palavra, que pode, peremptoriamente, perseguir profundos espaços nas personagens-protagonistas ou nas possíveis personagens-público, receptor.

Entretanto, a dramaturgia osmaniana pouco foi estudada, já que quase todas as atenções de crítica e de público têm recaído sobre a magnífica produção narrativa do autor. Na verdade, parece-nos que Osman se realiza de maneira muito mais surpreendente na narrativa, apesar de apresentar

uma visão bastante provocadora acerca da dramaturgia, quando propõe o teatro quase que fundamentalmente como demonstração de texto. Essa visão é facilmente percebida no capítulo “O escritor e o teatro”, de *Guerra sem testemunhas* (1969):

Sonho com um tipo de representação que deixasse de ser, sob qualquer aspecto, concretização do texto e que, ao contrário, aspirasse a aproximar do texto o espectador. Esclareço: que não tendesse a oferecer-nos o mundo de que o texto é a síntese verbal; e sim o próprio texto, ainda que este não abrigasse acontecimentos. Não sei, exatamente, como se processaria o espetáculo; imagino, apenas, algumas de suas características. (Lins, 1974, p. 96)

Osman enxerga uma série de limitações no texto dramático. Talvez isso justifique/explique seu desempenho muito mais reconhecido na narrativa. Ou, como o próprio autor (1994, p. 93) diz: “Restrinjo-me, reforçando minha tese de que o teatro, no fundo, não satisfaz na íntegra às virtualidades do escritor, (já) que os dramas shakespearianos, apesar de toda teatralidade, são romances postos em termos cênicos”. Na visão de Peter Szondi, em *Teoria do drama moderno* (2001), o diálogo é o meio linguístico por excelência do drama tradicional, uma vez que no domínio absoluto da relação dialógica se espelha o fato de que o drama consiste essencialmente nas relações intersubjetivas, desprezando o que estiver aquém ou além dessas relações. Já para Osman Lins (1974, p. 91), “Constrange a submissão ao diálogo como veículo expressivo. Uma das mais funestas transformações operadas no drama foi o desprestígio do coro. Nos trechos cômicos do teatro grego, e não só nos diálogos, que também eram literários, manifestava-se a arte do poeta.”

Embora Osman perceba no teatro uma espécie de “fragilidade” para a representação de expressão, encontrada imensa e efetivamente em suas narrativas, sua obra se nos apresenta com uma carga teatral inquestionável e bastante visível. Isso se dá, sem dúvida, nas narrativas que compõem *Nove, novena*, obra que, como já vimos, “inaugura” o caráter experimental de linguagem que tanto caracteriza o estilo do autor. As narrativas presentes nesse livro se destacam, também, pela apresentação de personagens desafiadoras, arrojadas, dotadas de uma grandeza pouco comum à nossa literatura e que chegam a tocar o sublime. Esse universo, sem dúvida, é uma das maiores provocações a encenadores e a atores. Além disso, outro elemento destacado nessa obra “é a forma, o estilo em que se fundem

o lirismo e o rigor construtivo, ‘a álgebra e a mágica’. É na fusão do rigor geométrico com a intuição que Osman Lins maneja a linguagem com virtuosismo” (Hatoum, apud Lins, 1994).

Normalmente, as narrativas apresentam bem delineada “a tensão entre a fala das personagens e a narração literária do narrador”. (Rosenfeld, 1994, p.167). No caso de *Nove, novena*, as personagens estão enraizadas no todo narrativo, são embriões que brotam junto aos embriões da própria narrativa. “Longe de querer psicologizar individualidades, a narrativa nem ao menos insiste em diferenciá-las em demasia. O narrador talvez queira apenas ‘mostrá-las’ (como, nas peças de Brecht, o ator muitas vezes mostra a personagem, deixando de a viver e de se transformar nela), sem encobrir que são narradas por ele, sem trabalhar com os recursos da ilusão mimética” (Rosenfeld, 1994, p. 170). Isso se dá, segundo o próprio Osman Lins mostra em *Guerra sem testemunhas*, graças à força do pronome da primeira pessoa e, ainda, à sucessão de variados centros de gravidade que instaura um mundo flutuante, de cuja flutuação o leitor não pode deixar de participar. Conquanto, é preciso dizer aqui que, a partir disso, o texto osmaniano não caminhará para o mero fluxo da consciência, tal como surge no monólogo interior radical.

Embora a maioria dos estudiosos destaque a narrativa “Retábulo de santa Joana Carolina” como um texto fortemente dramático, nosso olho teatral vê cena em todo ou em quase todo *Nove, novena*. Sendo assim, é importante, por exemplo, averiguar a releitura e atualização que Osman faz do coro, tão caro à tragédia grega. Para ilustrar nossa observação, em consonância com o destaque que a crítica dá a esta produção osmaniana, vejamos o “Mistério Final” de “Retábulo de santa Joana Carolina”:

O casario, as cruces, aves e árvores, vacas e cavalos, a estrada, os cata-ventos, nós levando Joana para o cemitério. Nós, Montes-Arcos, Agoستinhos, Ambrósios, Lucas, Atanásios, Ciprianos, Mateuses, Jerônimos, Joões Crisóstomos, Joões Orestes, nós. Chapéus na mão, rostos duros, mãos ásperas, roupas de brim, alpercatas de couro, nós, hortelões, feireiros, marchantes, carpinteiros, intermediários do negócio de gado, seleiros, vendedores de frutas e de pássaros, homens de meio de vida incerto e sem futuro, vamos conduzindo Joana para o cemitério, nós, os ninguéns da cidade, que sempre a ignoraram os outros, gente do dinheiro e do poder. 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, cruzes, árvores, cercas de avelós, barro vermelho. (Lins, 1994, p. 113)

Nesse último mistério, o coro é completamente integrado ao quadro descrito, aliando suas funções “contemplativas de comentário e reflexão” (Rosenfeld, 1994, p. 167), à de ativa participação no enterro de Joana. “Com essa ‘descida’, por assim dizer, do coro ao microcosmo da personagem, acentua-se a intervenção da escritura na história: em ritmo forte, marcado pela integração de elementos da natureza e da cultura (‘O casario, as cruzes, aves e árvores, vacas e cavalos, a estrada, os cata-ventos’), um movimento coletivo (composto por nomes próprios que exploram todas as possibilidades de letras iniciais do alfabeto e se traduzem como combinações de nomes de pessoas, plantas e bichos) conduz a morta a terra, e dimensiona sua existência.” (Soares, 2003, p. 27)

Na narrativa “Perdidos e achados”, o caráter teatral e o coro ganham uma outra dimensão. Um personagem, Renato, se desespera porque seu filho, um garoto de sete anos, desaparece na praia. Em pânico, o pai o procura, inutilmente. A busca é demorada, tanto que o pai e apenas um amigo que ficara para ajudá-lo desistem da procura num local restrito e resolvem pegar um táxi, assim retornam para casa:

Abrirei o portão. Verei meu filho? Zombarei de todo este temor? Enquanto isto, afia-se a espada, prepara-se a armadilha, gera-se o refúgio, vão nascendo no mar as flores de coral. Um dia, dentro da rota há muito obedecida e onde, por muitos anos, navegou em paz, um barco se arrebenta; um dia, precedido pelo musgo, pela relva, pelas formigas, pelas aranhas, pelos gafanhotos, pássaros, abelhas, ratos, chuvas e palmeiras, um casal evadido traz o fogo, os animais domésticos, alguns instrumentos; com ele desembarcam as legiões e os coros invisíveis que perseguem ou seguem todo ser humano. (Lins, 1994, p. 199)

Rosana Teles comenta em sua dissertação de mestrado que “A referência ao casal evadido pode indicar uma intertextualidade com a Bíblia. Adão e Eva foram expulsos do Éden porque comeram do fruto da árvore do conhecimento. Como castigo, além da expulsão, Deus – soberano – designou que Adão iria suar para garantir o próprio sustento. Talvez por isso em ‘Perdidos e achados’ o casal traga animais domésticos e instrumentos, in-

dicações de trabalho, cansaço, luta pela sobrevivência. As legiões e os coros invisíveis perseguidores do ser humano podem ser vistos como a marca do pecado, na Idade Média, representada pelas sombras”. Além disso, “o fogo trazido por esse casal remete ao mito de Prometeu, o qual teria roubado dos deuses e dado aos homens o fogo que os levará a aprender um sem-número de artes” (Teles, 2003, p. 36).

Ainda nessa narrativa, enquanto o pai se apressa para chegar a casa, esperando encontrar o menino a salvo, o coro dos cidadãos, reunido na praia, diante do cadáver de um menino afogado, chora a vaidade e fragilidade humanas, num canto que lembra exemplos da Bíblia e da tragédia grega:

Nós, que tanto perdemos, cercamos o menino. Nós, que tanto buscamos, achamos este morto, vítima do mar numa cidade conquistada ao mar... Sabemos ser vulneráveis e frágeis como ele, ter ouvidos surdos quanto os dele, olhos desatentos quanto os dele. (Lins, 1994, p. 195)

A partir de tudo isso, parece-nos bastante clara a ideia de que as relações entre teatro e narrativa na obra de Osman Lins merecem uma maior reflexão. Nessa perspectiva, lembremo-nos de que, etimologicamente, drama significa ação. Dramáticos, portanto, são os textos em que a história (a fábula, o mito) ou os caracteres e as emoções são imitados não através do discurso de um narrador, mas de personagens em ação.

O ritmo cênico é um ritmo próprio que tem o objetivo de chegar ao desfecho da história. Na criação desse ritmo cênico, é necessário que o autor dirija a atenção do espectador através da tensão, que seria a essência do dramático, segundo Staiger. O estilo dramático, por suas características fundamentais, pode ser encontrado em diversas obras literárias que não visam especificamente à representação.

É exatamente esse estilo que encontramos nas narrativas de *Nove, novena*. Mesmo que o autor apresente muito nítida sua preferência pela narrativa, surgem especificamente nessa obra aspectos teatrais que dinamizam ações, personagens, imagens, cenas. Claro que há um grande e provocador espaço entre o texto escrito e o cênico, a teatralização. Entretanto, “numa época de pouca fé na palavra, Osman Lins reafirma a sua confiança inabalável na expressão e comunicação verbais” (Rosenfeld, 1994, p. 164).

Emil Staiger, em seu livro *Conceitos fundamentais da poética*, chama-nos a atenção para a herança clássica de classificação das obras literárias na lírica, na épica ou na dramática. “O aspecto da teoria staigeriana

que convém ressaltar é a proposta de que traços estilísticos líricos, épicos e dramáticos podem ou não estar presentes em um texto, independentemente do gênero” (Gondim, 2003). Caso haja essa presença, tais traços podem aparecer em diferentes combinações, sendo, portanto, acentuados ou diluídos frente a tais combinações; ou, ainda, podem aparecer sob a forma de tênues nuances. “Staiger analisa os traços dos gêneros em suas mais fortes presenças, mas sempre lembrando que nenhuma obra é totalmente lírica, épica ou dramática, não só por não apresentar características de um único gênero, mas também porque essas características não se projetam, na constituição da linguagem, sempre da mesma maneira” (Gondim, 2003). Emerson dizia que o homem é apenas metade de si mesmo, a outra metade é sua expressão. Daí, a importância da literatura e do teatro como manifestações artísticas e intelectuais de um povo, constituindo-se numa intersecção da imaginação e do raciocínio através da linguagem e dos escritos, dos gestos e do cênico.

Indispensável considerar, ao nos propormos a uma incursão pela via dos gêneros literários, de Aristóteles à concepção moderna, que cada época possui seu estilo, expresso em todas as produções culturais e artísticas que evoluem, acompanhando o calendário histórico. Dessa forma, em vista de todas as evoluções, revoluções e transformações do nosso tempo, é natural que os gêneros literários sofram o influxo da voragem reformadora e busquem formas inéditas, que se adaptem à nova visão de mundo. Por esse âmbito, vemos nos textos de Osman Lins que a tendência para transgredir os limites impostos pela condição humana não se limita a tempo, a espaço ou a quaisquer padrões rígidos.

De uma maneira geral, a obra de Osman Lins está minada de um caráter dramático que salta aos “olhos-teatrais” que há em alguns de nós e desperta provocações, cenas que subjazem a cada linha, a cada uso da palavra. Tal constatação encontra ressonância em alguns estudiosos e curiosos do teatral que há na obra não-dramática de Osman. Maria José de Carvalho, ou Maju, como era conhecida no meio teatral, foi uma importante figura do mundo das artes cênicas de São Paulo. Além de integrante do Grupo Universitário de Teatro, participou do Teatro Brasileiro de Comédia (TBC), foi professora da Escola de Arte Dramática da USP e tradutora de importantes peças de teatro. Ao ler a quinta narrativa de *Nove, novena* – “Retábulo de santa Joana Carolina” –, motivou-se tanto com o caráter dramático, que teatralizou o texto. “Não se trata somente da adequação do literário para o espetacular, mas de uma tradução, em termos cênicos, afinadíssima com a proposta de demonstração de texto feita por Osman em *Guerra sem testemunhas*.” (Soares, 2003, p. 9).

Em busca de um estudo comparativo entre as narrativas de *Nove, novena* e o fazer literário do novo romance francês, Sandra Nitrini discute a estrutura dramática em “Os confundidos”, tomando por base o diálogo como meio de expressão. Além disso, a autora elucida o caráter épico subjacente às estruturas da “novena” osmaniana:

Este diálogo é entrecortado por sete micronarrativas, que funcionam como marcações teatrais: situam as personagens e descrevem suas movimentações no espaço. A intercalação das micronarrativas fraciona o diálogo, de modo que a composição de “Os confundidos” pode ser descrita como a alternância entre oito segmentos e sete micronarrativas (Nitrini, 1987, p. 74)

Ana Luiza Andrade, outra estudiosa da obra osmaniana, embora não faça diretamente um estudo teatral de “Retábulo de santa Joana Carolina”, vê claramente a transplantação dessa narrativa “à arte cênica visual do retábulo medieval justapondo duas épocas distantes e duas realidades abandonadas num espaço presente: a realidade nordestina brasileira e a realidade medieval do retábulo religioso” (Andrade, 1987, p. 10). Em concordância com Marisa Balthasar Soares em sua dissertação de mestrado, percebemos claramente a relação de plasticidade do retábulo – cujas cenas são autonarrativas – com a potencialidade cênica do texto, o que nos permite equiparar as imagens literárias às visuais do retábulo.

Marisa Simons, em seu livro *As falas do silêncio* sobre a abordagem interdisciplinar entre a crítica temática e a psicanálise, escreve o seguinte sobre o silêncio constituído como elemento significativo no romance *O fiel e a pedra*:

Pelo modo como discorrem e fecham motivos do enredo, selecionados pela epígrafe de abertura, os capítulos de *O fiel e a pedra* lembram “cenas teatrais”; mas não é só; a verticalidade final do romance, em seu último capítulo, também acena para a estrutura dramática. Tendo-se em mente que à época de *O fiel e a pedra* Osman Lins dedicava-se a um curso de Dramaturgia, torna-se possível a existência desse amálgama na estrutura homogênea do romance osmaniano. Nesse sentido, as “cenas” de *O fiel e a pedra* poderiam até mesmo constituir o prenúncio dos conhecidos retábulos de *Nove, novena...* (Simons, 1999, p. 136)

Ermelinda Ferreira, em seu estudo *Cabeças compostas*, apontando intersecções em relação ao processo de composição de Osman e as pinturas de Arcimboldo e René Magrite, destaca “a reelaboração do espaço romanesco tradicional, através da personagem, cujas descrições extremamente plásticas praticamente estampam a figura na bidimensionalidade da página impressa, roubando ao espaço ficcional sua função tradicional de palco para as ações romanescas”. Apoiando-se nas reflexões de Anatol Rosenfeld, a autora vê “na negação do ilusionismo que emana deste tipo de construção, uma aproximação com o teatro: a cena moderna, sem a moldura do palco italiano, é nitidamente aperspectívica” (Ferreira, 2000, p. 11).

Quanto à crítica estrangeira, Candace Slater aborda diretamente a intersecção do teatro com a ficção em *A play of voices: the theater of Osman Lins* (*Um jogo de vozes: o teatro de Osman Lins*). Em sua leitura, já não se trata mais da influência de um gênero sobre o outro, mas da confluência dos gêneros. Slater propõe a instigante tese de que a experiência de Osman com o teatro refletirá diretamente na produção das últimas narrativas do autor pernambucano: “Eu gostaria de sugerir que a experiência dele como escritor de peças teatrais alimentou diretamente suas últimas produções narrativas, consideradas por ele mesmo como as mais importantes. Este trabalho mais recente é claramente mais narrativo que dramático, mas, ainda assim, é esclarecedor vê-lo como uma forma especial de teatro”.

Marisa Balthasar Soares ressalta a intersecção da feição mais conhecida de Osman – a do ficcionista – com a do teatrólogo, a partir da quinta narrativa de *Nove, novena*. Na visão da autora, o texto em questão “é exemplar na influência mútua dos gêneros na poética osmaniana, ou confluência, como quer parte da crítica.” Marisa parte, basicamente, da teatralização que Mariajosé de Carvalho faz do texto “Retábulo de santa Joana Carolina”, tendo como fundamentação as ideias do próprio autor em *Guerra sem testemunhas* e as do teatro épico de Bertold Brecht, para provocar a discussão de que há no autor pernambucano “a palavra criadora de um universo concebido para a participação crítica de seu receptor. E isto em um contexto pouco afeito ao diálogo” (Soares, 2003, p. 17).

Assim, o estudo e a análise de *Nove, novena* tem-nos provocado a esboçar os pontos de intersecção presentes na ficção osmaniana em relação ao teatro. Para tanto, foi-nos necessário lidar com alguns propósitos e técnicas do teatro épico de Bertold Brecht, pela aproximação das ideias deste com a visão teatral osmaniana. Tal aproximação é bastante notória no texto “O escritor e o teatro”, de *Guerra sem testemunhas*, a partir do momento em que Osman afirma ter chegado ao ponto em que as duas vertentes – ficção

e teatro – equilibram-se, e que, dessa maneira, seu teatro nunca haveria de ser autônomo, mas um satélite de sua ficção literária.

O desejo em Osman Lins de contemplar um teatro que valorize a participação crítica do espectador e uma maior ênfase à palavra compromete, de uma certa forma, as estruturas dramáticas em favor da manifestação do épico. Além disso, compromete “a reformulação do trabalho interpretativo com vista ao distanciamento entre ator e personagem, e a simplificação cênica em prol da demonstração do texto” (Soares, 2003, p. 17). Essa intenção é bastante presente, também, nas composições de *Nove, novena*, o que gerou a novidade de um amálgama entre gênero e leitor, aspecto bem percebido por João Alexandre Barbosa em “Nove, novena novidade”, prefácio ao livro de Osman Lins: as narrativas “não são dadas ao leitor, mas, permitido o trocadilho, dados, conjuntos de sinais linguísticos ou tipográficos, por onde o leitor se sente escoar durante a leitura, como que fisgado numa rede de teias de construções superpostas”.

Ademais, é necessário mencionar aqui que o fato de Brecht se opor ao teatro aristotélico ou tradicional, como bem pontua Rosenfeld em seu livro *Teatro moderno*, não significa dizer que ele não fez uso da ação dramática em seu teatro. Ao contrário, pôs “em cena muitas vezes personagens em conflito para realizar um desejo, atingir uma meta, atender a uma necessidade” (Pallottini, apud Gondim, 2003). Na verdade, Brecht se propôs a recorrer ao dramático num contexto em que o épico era predominante. “O que nos traz de volta ao conceito de tipos ideais: os gêneros são aspectos, elementos, de uma mesma obra; nenhuma obra é a corporificação de uma essência; cada obra tem sua própria existência, construída em seus próprios termos”.

Um dos mais fortes aspectos teatrais presentes nas narrativas da obra em questão é a presença do coro, herança da tragédia grega, em algumas narrativas. Segundo Rosenfeld, “no coro, por mais que se lhe atribuam funções dramáticas, prepondera certo cunho fortemente expressivo (lírico) e épico (narrativo). Através do coro parece manifestar-se, de algum modo, o ‘autor’, interrompendo o diálogo dos personagens e a ação dramática, já que em geral não lhe cabem funções ativas, mas apenas contemplativas de comentário e reflexão. No fluxo da ação costuma introduzir certo momento estático, parado. Representante da polis – Cidade-Estado que é parte integral do universo – o coro medeia entre o indivíduo e as forças cósmicas, abrindo o organismo fechado da peça a um mundo mais amplo, em termos sociais e metafísicos”.

Em “Pastoral”, por exemplo, arcar com a consciência do momento implicaria a permanência da tensão até a constituição de uma situação dramática, que – graças ao distanciamento da personagem – apenas se delineia. Esse ato permite condensar-se a situação na belíssima imagem de tensão que há neste trecho:

Estendido à sombra de um pé de fruta-pão, as costas vergastadas, as marcas do chicote latejando, enxergo o mundo rubro e desequilibrado. Há uma árvore de folhas delicadas, que se destaca das outras: vigorosas, troncos retorcidos, frondes copiosas. Todas verdes, verde transparente, verde espesso, verde carregado, puro, impuro, verde. O céu é vermelho, vermelha é a terra. Cantam nambus. As chicotadas de Gaudério foram as menos fortes – e as que doeram mais. O último a bater. Mesmo Joaquim entrou com a sua parte, quatro lambadas firmes, sem compasso. Na última, fingindo errar a pontaria, golpeou-me o pescoço. Não senti, depois, coragem de gritar. As chicotadas brilham, contemplo-as no meu lombo: brasas de angico. Se essas moças que velam meu padrinho me voassem agora pelas costas, com a verde cantiga de cigarras! (Lins, 1994, p. 145)

Em “Pastoral”, o menino Baltasar narra passagens de sua vida breve, de sua morte, de seu enterro. Nesse relato sóbrio e poético, despontam os temas do filho enjeitado, da brutalidade entre os homens, e da relação afetiva com a natureza e os animais que, confabulados, adquirem a força do mito. Não seria exagero afirmar que as páginas desta pastoral sucinta e melodiosa oferecem ao leitor uma das mais belas prosas da nossa literatura.

Numa teatralização dessa narrativa osmaniana, o comentário da personagem, fora de uma relação dialógica, se justificaria pelo compromisso com o épico. Revelar-se-ia, assim, o comentário da personagem como elemento de radicalização do distanciamento proposto por Brecht. A fala da personagem, então, concebida em termos plenamente épicos, poderia impossibilitar o processo de metamorfose na interpretação e a evolução das funções dramáticas para uma situação dramática, minando pilares do teatro ilusionista e dramático. Ao se apropriar da personagem para o exercício do aperspectivismo, a voz épica acentuaria ainda mais o olhar amplo e objetivo para a realidade retratada.

A radicalização da condução épica da história representada é tipicamente osmaniana. Os elementos de manifestação das falas – coro e personagem comentariasta, por exemplo – são investidos da voz narrativa.

Pelas personagens comentaristas, a voz épica pode exercitar o aperspectivismo tão caro ao autor. Pela fala córica, marcação teatral perfeita para a exposição da riqueza poética dos ornamentos, pode-se dar à palavra o espaço imensamente desejado por Osman. E, por fim, perceber que, segundo o próprio autor (Lins, 1974): “A encenação, decerto, não é o mundo que o escritor conheceu; é esse mundo recontado, reorganizado, transformado em parte pelo seu espírito, que buscou imprimir-lhe uma significação até ali inexistente ou não percebida pelos outros homens; mas, ao mesmo tempo, regressa em parte àquele mundo primeiro. Ao que ele possui de imediato”.

Enfim, encontram-se aqui os princípios básicos que evidenciam os aspectos teatrais que subjazem às narrativas de *Nove, novena*. Afinal, não constitui novidade alguma afirmar que inúmeras são as proposições de leitura que uma obra de arte permite. E quando tal obra vislumbra palavras e imagens, é necessário atritar suas possibilidades de comunicação em busca de novos sentidos, novas leituras, uma vez que a arte transfigura realidades e comunica emoções.

## REFERÊNCIAS

- BAKHTIN, Mikhail (Volochinov). 2002. *Marxismo e filosofia da linguagem*. 9. ed. São Paulo: Hucitec – Annablume.
- BRECHT, Bertold. “A Santa Joana dos matadouros” in *Bertold Brecht/Teatro completo*. Vol. 4. São Paulo: Paz e Terra, 1995.
- CARVALHO, Maria José de. “Pórtico” in: *Retábulo de Santa Joana Carolina*. São Paulo: Loyola e Giordano, 1991.
- CUNHA, Helena Parente. *Os gêneros literários*. In: PORTELA, E. (org.) *Teoria literária*. Rio de Janeiro: Tempo Brasileiro, 1975.
- FERREIRA, Ermelinda. “A dama e o unicórnio: literatura e imagem na obra de Osman Lins.” *Diário Oficial*, Pernambuco, maio/jun.1998. Suplemento Cultural, pp.27-29.
- \_\_\_\_\_. *Cabeças compostas – a personagem feminina na narrativa de Osman Lins*. Rio de Janeiro: Senai, 2000.
- GONDIM, Gilson. O caminho para as sombras. FUNESC, Paraíba, dez. 2003. Disponível em: [http://www.funesc.pb.gov.br/004\\_cenicass.html](http://www.funesc.pb.gov.br/004_cenicass.html) Acesso em 03 de janeiro, 2004.
- GUINSBURG, J. “A revolução permanente de Bertold Brecht”, in: *Revista Cult*. Vol. 7. Fevereiro/1998.
- LADEIRA, Julieta de Godoy. “Retábulos, cenas e revelações”, in: *Retábulo de santa Joana Carolina*. São Paulo: Loyola e Giordano, 1991.
- LINS, Osman. *Evangelho na taba: outros problemas inculturais brasileiros*. São Paulo: Summus, 1979.
- \_\_\_\_\_. *Guerra sem testemunhas*. 2ª edição. São Paulo: Ática, 1974.
- \_\_\_\_\_. *Nove, novena*. 4ª edição. São Paulo: Companhia das Letras, 1994.
- \_\_\_\_\_. *Retábulo de santa Joana Carolina*. Teatralização de Maria José de Carvalho. São Paulo: Co-edição Loyola e Giordano, 1991.
- \_\_\_\_\_. *Santa, automóvel, soldado*. São Paulo: Duas Cidades, 1975.
- MAINGUENEAU, Dominique. *Pragmática para o discurso literário*. Col. Leitura e crítica. Tradução: Marina Appenzeller. São Paulo: Martins Fontes, 1996.

MONTEIRO, Luiz Carlos. *A crítica de cultura que fez Osman Lins*. *Diário Oficial*, Pernambuco, maio/jun. 1998. Suplemento Cultural, p. 21.

NITRINI, Sandra Margarida. “Poética de tensões”,  
in: *Revista Cult*. Vol. 48. julho/2001.

\_\_\_\_\_. “Viagem real, viagens literárias”. *Diário Oficial*,  
Pernambuco, maio/jun. 1998. Suplemento Cultural, p.22-23.

PAES, José Paulo. “Palavra feita vida”. In: LINS, Osman. *Nove, novena: narrativas*. São Paulo: Companhia das Letras, 1994.

PEIXOTO, Fernando. *Brecht – vida e obra*. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1991.

PRADO, Décio de Almeida. *O teatro brasileiro moderno*. 2ª ed. São Paulo: Perspectiva, 1996.

ROSENFELD, Anatol. Os processos narrativos de Osman Lins. In: *Letras e leituras*. São Paulo: Perspectiva, 1994.

\_\_\_\_\_. *O teatro épico*. São Paulo: Perspectiva, 1985.

SOARES, Marisa Balthasar. *Aspectos do teatro de Osman Lins em Retábulo de santa Joana Carolina*. Dissertação de Mestrado. São Paulo: USP, 2003.

\_\_\_\_\_. “No arquivo do artesão”, in: *Revista Cult*. Vol. 48. julho/2001.

\_\_\_\_\_. “O olho de vidro de *Nove, novena*”. *O Estado de São Paulo*, 6/12/1970 e 13/12/1970.

STAM, Robert. *Bakhtin: da teoria literária à cultura de massa*. São Paulo: Ática, 2000.

SZONDI, Peter. *Teoria do drama moderno*. São Paulo: Cosac & Naify, 2001.

TELES, Rosana Maria. *Medievalismo em “Nove, novena”, de Osman Lins: um percurso para o imaginário*. Dissertação de Mestrado. Recife: UFPE, 2003.

