

O teatro de Osman Lins

Ronaldo Boschi*

RESUMO

“O teatro de Osman Lins” trata do novo e diverso no fazer literário, mediante o acompanhamento dos seguintes aspectos na obra do escritor: a desmontagem de “realidades” e “cárceres” proponentes de uma nova carpintaria-cênica; a criatividade formal que se manifesta pela transgressão às formas clássicas do texto teatral; a experimentação bem conduzida que sugere a criação renovadora de seu teatro.

Considera-se Osman Lins (1924-1978) um dos autores mais importantes do modernismo brasileiro e de obra que, apesar de não muito vasta, é altamente significativa por sua criatividade formal e profundidade textual. Nascido em Vitória de Santo Antão, Pernambuco, a 5 de Julho de 1924, escreveu: *O visitante* (1952), novela, Prêmio Fábio Prado em Pernambuco e Prêmio Coelho Neto da Academia Brasileira de Letras, Rio de Janeiro; *Os gestos* (1957), contos, Prêmio Monteiro Lobato em São Paulo, Prêmio Vânia Souto Carvalho, em Recife e Prêmio da Prefeitura de São Paulo; *Lisbela e o prisioneiro* (1961), teatro; *O fiel e a pedra* (1962), romance, Prêmio Mário Sete, em Recife; *A idade dos homens* (1963), teatro; *Marinheiro de primeira viagem* (1963), relato de viagem; *Nove novena* (1966), livro de contos/narrativas, publicado em tradução francesa em 1971 sob o título de *Retable de sainte Joana Carolina* que, após sua morte, foi adaptado para o teatro. Escreveu ainda: *Um mundo estagnado* (1966), ensaio; *Guerra do “Cansa-Cavalo”* (1967), teatro; *Capa verde e o Natal* (1967), teatro infantil; *Guerra sem testemunhas: o escritor, sua condição e a realidade social* (1969), en-

* Doutorando no Programa de Pós-graduação em Letras da PUC Minas.

saio; *Avalovara* (1973), romance; *Lima Barreto e o espaço romanesco*, tese de doutorado, publicada em 1975; *Santa, automóvel, soldado* (1975), que reúne três peças em um ato, a saber: *Auto do salão do automóvel*, *Mistério das figuras de barro* e *Romance dos dois soldados de Herodes*; e finalmente, *A rainha dos cárceres da Grécia* (1976), romance.

Destacam-se em sua obra *Avalovara* e *A rainha dos cárceres da Grécia*, romances tidos por estudiosos como obras preciosas na literatura brasileira. Geraldo Galvão Ferraz, na apresentação de *A rainha dos cárceres da Grécia*, assim se refere à obra de Osman Lins:

Até agora, Avalovara (1973) era evidentemente o ponto alto dessa obra literária coerente e reveladora de uma honestidade intelectual não muito comum. O aparecimento de A rainha dos cárceres da Grécia traz para o leitor de Osman Lins uma preciosa caixa de surpresas, que marca para o autor o desbravamento de novos caminhos, ainda não percorridos por nossa literatura de ficção. (Lins, 1976)

Se ainda merecem estudos romances e ensaios de Osman Lins, pouco se sabe de seu teatro, que sempre teve apenas uma edição. É paradoxal que um autor nacional que tantos prêmios tenha recebido em vida, que tenha tido montados seus espetáculos, que tenha exercido influência sobre os literatos seus contemporâneos, tido como autor de suma originalidade, traduzido no exterior, observado pela crítica, tenha sua obra teatral olvidada e pouco publicada, lida e encenada em seu país de origem. O que é que cria na obra de Osman Lins esta dubiedade?

Se para o leitor da dramaturgia de Osman Lins possa parecer que suas peças são aleatórias, considerando a diversidade de temas e as variações formais, perceber-se-ia logo, após a leitura do romance *A rainha dos cárceres da Grécia*, que é justamente nesta diversidade e nestas variações – experimentação – que mora a grande originalidade e a força criadora do autor. Exceto em *Guerra do “Cansa-Cavalo”*, que obedece à formalidade “realista” do drama moderno, dentro das convenções clássicas, onde a estrutura aristotélica (cf. Aristóteles, p. 312) se faz presente – contendo o prólogo, o párodo, os episódios, os estásimos, até ao êxodo convencional, em linguagem moderna, transformados, mas retomados – a força da experimentação em seus textos teatrais é

elemento chave. O autor, como veremos na análise dos textos citados, trabalha com formas originais, desmontando “realidades” e “cárceres”, obtendo resultados inesperados de carpintaria cênica, dando-nos a impressão de intimidade com o “fazer teatral”.

Fica claro ao leitor de *A rainha dos cárceres da Grécia* que um destes “cárceres” diz respeito precisamente aos modelos através dos quais, mimeticamente, o homem vem se repetindo há três mil anos na sua expressão literária. Aspectos formais dos textos que obedecem à voz crítica, aos modismos e que, automaticamente, por advirem de modelos anteriores, põem a perder a atitude criadora e livre que Osman Lins propõe e da qual participa, sem dúvida, como um dos maiores representantes na literatura brasileira. Se Osman Lins explicita sua reação criativa aos “cárceres” no romance *A rainha dos cárceres da Grécia*, julgamos pertinente ler seus textos teatrais a partir deste lugar.

GUERRA DO “CANSÁ-CAVALO”

Pode-se dizer que a *Guerra do “Cansa-Cavalo”* é o texto mais “convencional” de Osman Lins e, por isso, nos dá a sensação de ser o “melhor”, a partir da perspectiva do teatro que vigorava à época onde o clima de realismo stanislavskiano predominava. Nele, todos os elementos teatrais se fazem presentes e a carpintaria cênica bem “amarrada” e cuidada, coloca o espectador diante de um grande drama moderno onde o enredo é mola mestra. Tem-se a impressão, como nos dramas de Ibsen, que a “realidade” não é ficção, ou seja, que a ação proposta pelo texto seja tão verossímil que leve o leitor/espectador a uma atitude completamente catártica.

De fato, trata-se de um texto/espetáculo com apelo ao efeito catártico. Leva o espectador a identificar-se com as personagens de tal forma que se correrá o risco de um envolvimento emocional stanislavskiano com o espetáculo, maior do que o da visão crítica distanciada brechtiana. Este era o texto-modelo, o “cárcere” da época, década de 60. Não que outros autores teatrais já não tivessem desmontado estes “cárceres”, a exemplo de Qorpo Santo (1829-1883), Oswald de Andrade (1890-1954), Ionesco (1912-1994), Beckett (1906-1889).

No entanto, se percorrermos a obra teatral de Osman Lins perceberemos que a **Guerra do “Cansa-Cavalo”** soa a uma incursão do autor na busca de “realismo”/veracidade teatral, assim como os pintores da modernidade – vide Picasso – tentaram também a forma que lhes era anterior, sem se deterem nela. Há que se lembrar que a **Guerra do “Cansa-Cavalo”** não é o primeiro texto teatral do autor. Antecederam-lhe **Lisbela e o prisioneiro** e **A idade dos homens**.

O cenário de **Guerra do “Cansa-Cavalo”** vem, a modelo dos cenários “realistas”, muito bem descrito pelo autor na abertura do texto:

Casa Grande de engenho, no nordeste. Sala de visitas. Móveis de vinhático ou jacarandá. Cômoda com oratório. Algumas porcelanas. Passagem para o interior da casa e escada levando ao primeiro andar. No fundo duas janelas e uma porta abrindo para o alpendre; à direita, outra para fora. Talvez uma janela. Além das janelas do fundo, quando abertas, vê-se o azul do céu, pois a casa fica numa elevação; ver-se-á talvez parte do alpendre. Céu claro: é setembro, às duas da tarde, mais ou menos. (p. 9)

Transcrevemos o texto acima no intuito de referendar o detalhismo de Osman Lins que, a modelo de Stanislavski junto ao seu grupo no Teatro de Arte de Moscou, no início do século passado, acreditava poder recriar no palco a “realidade” em todas as suas reentrâncias. Esta expressa intenção de “realismo” stanislavskiano é, a partir da modernidade, vista apenas como a possibilidade de “representação”, fingimento.

Osman Lins, ao mesmo tempo em que descreve o cenário, o espaço cênico, a sala de visitas da casa grande de engenho, dá-nos informação sobre o mobiliário, a decoração (porcelanas), lembrando-nos que se trata de família de posse e ainda esclarece a iluminação da cena para a abertura do espetáculo, assim como o horário. Percebe-se que o autor pretende atender ao “tempo” aristotélico para seu drama, o que realmente acontece.

Há ainda na descrição do cenário algumas recomendações do autor para a direção do espetáculo. Percebe-se nelas a preocupação de que a obra possa desvirtuar-se da intenção para que foi criada. É como se o autor estivesse “dirigindo” a abertura do espetáculo. Estes esclarecimentos dados por Osman Lins são comuns em peças dos anos quarenta e cinquenta. É o literato preocupado

com a liberdade formal que possa tomar a “linha de direção”, extrapolando às vezes o texto e a ação “realista” do espetáculo.

As personagens de *Guerra do “Cansa-Cavalo”*

Gertrudes de Albuquerque Lins é mãe de Pedro Ivo de Albuquerque Lins, que é filho do Senhor do Engenho “Cansa-Cavalo”, Fidêncio Cavalcanti Lins. Marisaura Pereira é prima de Ivo, orfã. Sete Ranchos é “cabra” de Fidêncio. Antônio Cabral Vilela é mascate. Rui Vilela é ajudante do mascate. Fahnoso é “cabra” do Engenho “Cansa-Cavalo”. Severino Dos Santos é emissário de Drahomiro Marinho. João-João é chefe do grupo enviado pelo Engenho “Bombarda”. Drahomiro Marinho é o senhor do Engenho “Timorante”. Rosário, o cigano, Serrinha e João Pinto, são capangas de Drahomiro. Coriolano de Barros Wanderley é pai de Heloísa, senhor do Engenho “Bom-Mirar”. Heloísa é noiva de Drahomiro e filha de Coriolano.

A partir de tipos característicos e aparentemente observados da realidade, Osman Lins cria seu drama. A peça se passa num espaço-memória tão bem expresso pelo autor que cria a dimensão, conforme já dissemos antes, de “realismo” Ibseano, propiciando a catarse aristotélica/stanislavskiana. No entanto, apesar da forma clássica do texto, pela temática social – a decadência do coronelismo tradicional – percebemos que Osman Lins apresenta, paralelamente, uma visão crítica do coronelismo, uma desmontagem deste sistema social, configurando para a peça o que se poderia chamar de um clima brechetiano.

O enredo de *Guerra do “Cansa-Cavalo”*

Pedro Ivo rouba Heloísa da igreja, onde se casava com Drahomiro. Leva-a para a fazenda “Cansa-Cavalo”. Drahomiro vem buscá-la. Depois de enorme contenda, Drahomiro é assassinado pelo cigano Rosário, seu capanga e admirador de Heloísa. Heloísa é abençoada pelo pai, Coriolano, para casar-se com Antônio, no último ato da peça. As mulheres são fortes. Gertrudes prevê a desgraça (oráculo). Marisaura desvela-a (pitonisa). Percebe-se pelo enredo o “cárcere” a que se submete Osman Lins, conscientemente, ao trazer para **Guerra do “Cansa-Cavalo”** toda a formatação clássica do texto grego, em roupagem realista e própria da época em que o texto foi escrito (1967), assim como, pa-

ralelamente, assinala-se a postura crítica do autor ao desmontar um sistema social vigente.

O texto da *Guerra do “Cansa-Cavalo”*

É impressionante a força dramática e a precisão da carpintaria cênica do texto. Outros autores brasileiros, a exemplo de Jorge Andrade (*Pedreira das almas*), Nelson Rodrigues (*Vestido de noiva*), apresentaram também em alguns de seus textos esta força dramática. No entanto, este texto especificamente, enquanto drama, pode ser considerado um modelo *sui-generis* do “realismo” na arte, tanto enquanto recriação do espaço cênico (nordeste brasileiro), quanto tempo histórico (o coronelismo no Brasil) – dois temas comuns aos jogos de poder. Na *Guerra do “Cansa-Cavalo”* Osman Lins “documenta” as ações de proprietários de fazendas e a disputa de terras. A carpintaria cênica de *Guerra do “Cansa-Cavalo”* reveste-se de precisão tão adequada que soa a “fato histórico”. No entanto, Osman Lins, na introdução do texto, deixa clara a não intenção de “regionalismo” e, ao mesmo tempo, esclarece sua consciência do fazer artístico enquanto “recriação” e não como “cópia da realidade”:

O autor ficaria grato se a Direção desta peça, não dispondo de elementos nordestinos para interpretá-la, afastasse qualquer preocupação de imitar a pronúncia do Nordeste. Pois não se trata aqui de retratar um mundo, e sim de recriá-lo. (p. 10)

Em nossa percepção, eis aí a grandeza deste texto de Osman Lins: a recriação de um mundo tão “real” quanto a idéia que fazemos dessa realidade, para nós distante, e que, se representada, levada à cena, dar-nos-á a sensação catártica de uma realidade/documento de Brasil-coronelismo. Eis aí a possibilidade Stanislavskiana desta montagem.

No entanto, o desenlace surpresa de *Guerra do “Cansa-Cavalo”* põe em cheque a “tradição”, como Jorge Andrade faz em *A moratória*, mas de forma diversa: Em Jorge Andrade, a tradição é vencida pela modernidade, e as personagens são absorvidas pela cidade grande. Na *Guerra de “Cansa-Cavalo”*, a tradição é também vencida, mas permanece a postura sofismática do perdedor, irônica, hipócrita e ainda “detentora” do poder. Vejamos as últimas falas do texto:

Coriolano: — Pois é, Fidêncio. Tôda a nossa raça está no fim. O poder, o nome, a prata nos estribos, nas fivelas do freio e no rabicho da sela, as grandes terras e até o nosso orgulho. Tudo está no fim.

Fidêncio: — É isso mesmo, Coriolano. É isso mesmo. São as voltas do mundo. Adeus. (Coriolano retira-se)

Sete Ranchos: — Não podemos fazer nada por seu Pedro Ivo, Coronel. Mas ele rendeu a alma a Jesus Cristo amaldiçoando esse aí. E quais são as suas ordens?

Fidêncio: — Vamos continuar... Vá novamente falar com o Padre. Diga a êle que venha; buscar as coisas sagradas e benzer meu filho. (...) Vá depressa antes que fique de noite. (Sai Sete Ranchos) (...).

— Vou buscar nosso filho, Gertrudes. Você ouviu o que dizem: morreu feito um homem. Lógico. Não é qualquer João Ninguém que pode ser um Cavalcanti Lins. Corria em suas veias um sangue muito bom. De tradição. (p. 128-129)

A pose tradicional de Fidêncio é mantida, mesmo após ser desmascarada pelo desenlace trágico da morte do filho. Apesar de vencido, Fidêncio permanece na postura orgulhosa de coronel, invencível. Na desmontagem do espaço onde predominava seu poder de coronel, Fidêncio, humilhado pelo destino, perdedor, mantém sua posição “detentora” do poder. É textual. O mesmo Coronel Fidêncio que enxovalhara o filho, que o repudiara, retoma-o, pós-morto, como um herói da família. Foram-se os anéis, ficaram os dedos. Osman Lins deixa a público, pela hipócrita postura do Coronel Fidêncio, sua perda. É incontestável. O poder perde. O público o testemunha.

Ora, o texto, em sua representação, promove a percepção da platéia rumo ao catártico, levando-a a envolver-se com as personagens e a se identificar não importa com qual delas, ou mesmo todas. No desenlace, porém, opta-se por outras possibilidades de recepção. Todos sabem que o Coronel mente. Todos viram que o Coronel perde. Todos são convidados à reflexão crítica. Se o texto pode ser considerado stanislavskiano em sua estrutura e forma; se o contexto nos leva à percepção stanislavskiana, a conclusão, porém, é crítica, brechtiana, se nos lembramos que o “distanciamento brechtiano” renega a catarse aristotélica e stanislavskiana.

Há que se perceber que Osman Lins, em *Guerra do “Cansa-Cavalo”*, consegue aliar duas posturas, aparentemente antagônicas num mesmo texto. Nenhum espectador sairá ileso: se envolvido catarticamente pelo espetáculo assistido, sentir-se-á um perdedor; se envolvido brechtianamente, sairá do tea-

tro consciente do jogo de poder e suas conseqüências, mesmo que dentro do “cárcere” clássico de *hýbris, hamartia e moira*.

Isto posto, podemos confirmar que **Guerra do “Cansa-Cavalo”** é um texto moderno que traz o leitor/espectador a um novo lugar dramático: o das possibilidades infinitas do jogo literário. Criar, como em Osman Lins, é desmontar e transgredir modelos; é não temer o novo; é ultrapassar a tradição, apesar de absorvê-la.

RETÁBULO DE SANTA JOANA CAROLINA

O Retábulo de Santa Joana Carolina participa das nove narrativas do livro *Nove, Novena* de Osman Lins, e foi adaptada para o teatro por Mariajosé de Carvalho. O autor chama de narrativa o **Retábulo**, pois para ele, “não se enquadrava nos gêneros conto ou novela” (Lins, 1991, p. xv). O editor Cláudio Giordano, na apresentação da obra – que contém a adaptação teatral e a versão do **Retábulo**, conforme aparece na primeira edição de *Nove, Novena* – diz:

Não creio desfigurar a concepção original de Osman Lins ao isolar o Retábulo das outras oito narrativas que integram Nove, Novena. (Certamente as demais se prestam a procedimento semelhante). É tão marcante a força desta criação que o editor francês não hesitou dá-la como título ao conjunto das nove narrativas. (p. ix)

Mariajosé de Carvalho esclarece, *a priori*, o resultado “difícil” para o ator na peça, por sua forma épica, de longos monólogos, que evocam os mensagens trágicos (cf. Lins, 1991, p. 3). Percebe-se a consciência cênica de Mariajosé de Carvalho, considerando que a ação cênica fica prejudicada nesta forma de expressão. Os monólogos no teatro (*bifes*, na gíria teatral), são muitas vezes prejudiciais à ação. Por quê? Por desmontarem a forma dialogada, por enfraquecerem a possibilidade dialética da ação do espetáculo. Claro que há estratégias que podem contornar o impasse mas, em geral, para que a solução se torne cênica, a adaptadora deverá interferir no texto literário original, tentando torná-lo mais dialogável. Isto pouco acontece na presente adaptação, o que significa dizer que, ao respeitar ao máximo o texto literário original, per-

maneceu a forma épica, narrativa, e isto tornou, conforme dito pela adaptadora, o texto menos cênico. Mas ela tem consciência disso, deixando claro que sua expectativa de montagem, enquanto espetáculo, não ultrapassa a idéia de oratório:

(...) imaginei-a logo no teatro ou numa igreja, sob a forma de oratório musical, isto é, numa interpretação verbal estática, ou com marcação coreográfica para os coros que falariam em ritmo acentuado, numa voz semi-cantada, lembrando a tragédia grega. (p. 3)

Depois do esclarecimento de Mariajosé de Carvalho, só nos resta tecer alguns comentários sobre esta adaptação. Optamos por refletir sobre a inventividade de Osman Lins e as possibilidades do *Retábulo de Santa Joana Carolina* enquanto espetáculo teatral.

Pode parecer ao leigo que, pelo comentário acima, a adaptação soe a uma obra diminuída, se confrontada ao original. Ledo engano. O maior sucesso teatral brasileiro de todos os tempos, *Morte e Vida Severina*, também não era um texto teatral. Era poesia. Foi Silney Siqueira, diretor do grupo de teatro estudantil da PUC Paulista quem concretizou o sucesso. Respeitando na íntegra o original de João Cabral de Melo Neto, convidou um músico, hoje de renome, Chico Buarque, para compor a trilha sonora e transformou a poesia reivindicatória de João Cabral num oratório. Como? Pelas possibilidades de interferência da Direção do Espetáculo na ação proposta pelo texto, através de soluções de carpintaria cênica.

E não é forma de oratório o que propõe Mariajosé de Carvalho para o *Retábulo de Santa Joana Carolina*? As possibilidades são muitas. Vai depender da criatividade do Diretor do espetáculo. Uma adaptação não precisa ser um “cárcere”, mas apenas uma sugestão dentre milhares de outras possíveis. Criatividade/conhecimento são palavras chaves e Osman Lins era mestre nisso.

O cenário de Retábulo de Santa Joana Carolina

Como não foi escrito como teatro, o texto original não determina cenário. Na adaptação teatral, Mariajosé de Carvalho também não o faz. No entanto, e não é inseqüentemente, coloca na abertura do texto duas citações di-

cionarizadas da palavra *Retábulo*; do *Novo Aurélio* (s/d) e do *Dicionário Manual e Ilustrado de la Lengua Española* (Editorial Espasa-Calpe, Madrid, 1950), soando-nos a “sugestão de cenário”, o que é altamente convincente. É indispensável ao Diretor de cena a definição do “lugar” onde acontece a cena. Pode parecer óbvio, mas é indispensável para qualquer montagem. Nada impede, por outro lado, que um Diretor de teatro, ao montar o *Retábulo*, o fizesse em qualquer outro lugar que em nada remetesse a um retábulo. No entanto, para convencimento da platéia, teria que criar, no espetáculo, uma justificativa que determinasse e explicitasse a mudança.

As personagens de *O Retábulo de Santa Joana Carolina*

Primeiro Mistério – Coro masculino; a amiga parteira; a mãe.

Segundo Mistério – Coro feminino; 2º tesoureiro da irmandade; Joana Carolina; o Presidente da irmandade.

Terceiro Mistério – Coro misto; o marido.

Quarto Mistério – Coro masculino; o filho Álvaro.

Quinto Mistério – Coro feminino; coro masculino; a mãe; o marido; Joana Carolina.

Sexto Mistério – Coro Masculino; coro feminino; o Senhor do Engenho enamorado; Joana Carolina.

Sétimo Mistério – Coro masculino; coro feminino; a filha Laura; Joana Carolina.

Oitavo Mistério – Coro masculino; a amiga parteira; Joana Carolina.

Nono Mistério – Coro masculino; coro feminino; os amantes Ana Cristina e Miguel; Antônio Dias, Joana Carolina.

Décimo Mistério – Coro masculino; coro feminino; solistas A, B, C e D (amiga da parteira).

Mistério Final – Todos.

Estranhos e inovadores são os sinais gráficos usados por Osman Lins no texto original. Julieta de Godoy Ladeira, no prefácio da obra (Lins, 1991, p. xv), comenta: “Os sinais gráficos existentes, habituais, pareceram insatisfatórios ao autor. Criou, então, novos sinais para indicar personagens, marcando também, como no teatro, suas entradas e saídas de cena”. O comentário de Julieta Godoy Ladeira dispensa a explicação dos sinais gráficos. Chama-nos a atenção, no entanto, a consciência do autor que, ao criá-los, já explicitasse a possibilidade cênica do texto. É completamente inovador o uso destes sinais gráfi-

cos de Osman, já que, no teatro convencional, o uso comum seria a indicação, entre parênteses de (entra) e (sai). Percebe-se pela atitude do autor que já havia a intenção da criação de uma carpintaria cênica ou, melhor dizendo, uma conscientização da teatralidade do texto.

O enredo de *Retábulo de Santa Joana Carolina*

Primeiro Mistério – A parteira narra o nascimento de Joana Carolina e toda a trajetória da família em primeira e segunda geração. (Mãe/Filha).

Segundo Mistério – Joana, 11 anos, oferece seus escorpiões à Igreja, colocando-os na caixa de esmolas. Toca-os sem ser ferida. Milagre!

Terceiro Mistério – O marido de Joana narra como se impressionou com a jovem e a descreve, sem beleza, mas fulgurante. Declara-a “sua vítima”.

Quarto Mistério – O filho Álvaro narra sua infância e a “ausência” do pai, condutor de trem que, ao morrer, deixará a ele e ao irmão sob os cuidados da mãe, Joana.

Quinto Mistério – Totônia conta a sua percepção do marido de Joana, Jerônimo José, franzino, e fala de seu respeito pela “noiva”. Em seguida, da solidão de Joana que vive longe do marido que viaja para trabalhar.

Sexto Mistério – A cena abre-se com o diálogo inter-coros (masculino e feminino) e tem o monólogo do Senhor de Engenho que se enamora de Joana Carolina, já viúva, e professora em sua propriedade. O Senhor de Engenho é “mulherengo” e já tem muitos filhos com outras mulheres. Joana não cede.

Sétimo Mistério – O autor introduz, pela fala dos coros, a idéia do emaranhado da vida, em metáfora, através do material de tecelagem (fios/vida/construção). E Laura narra as desventuras da mãe, sua resignação e coragem, através de um diálogo. Há uma mudança de vida para melhor. Joana troca de emprego.

Oitavo Mistério – O Coro introduz o “cenário”. A parteira narra a morte de Totônia, amparada por Joana Carolina e seus filhos vivos/presentes.

Nono Mistério – O texto abre-se com um “tratado sobre a palavra” e em seguida, conta a estória dos amantes Ana Cristina e Miguel que, para casarem-se, se refugiam em casa de Joana Carolina, que os retorna ao pai e consegue-lhes permissão para o almejado casamento.

Décimo Mistério – A estória do menino que dormia no banco que foi serrado nos pés por Joana Carolina. Tiros vindo de outro cômodo, através da porta fechada, passam por cima do corpo da criança. Outro “milagre” de Joana.

Décimo Primeiro Mistério – O padre na “extrema-unção” de Joana. O “testamento” de Joana.

Mistério Final – O enterro de Joana. “Nós levando Joana para o cemitério”. A natureza.

O texto do *Retábulo de Santa Joana Carolina*

Tomando como referência o texto teatralizado por Mariajosé de Carvalho (Lins, 1991, p. 7), reconhecemos-lhe a capacidade e transparência de adaptação que, em leitura comparada com o original (*Idem*, p. 121), deixa perceptível a iniciativa da adaptadora em manter *ipsis-literis* o texto original. A adaptação restringe-se a deslocar, nomeando, as personagens, o que já estava implícito no texto do escritor. Isto posto, somos levados a perceber que a adaptação, apesar de teatralizada, mantém sua forma narrativa pouco dramática. No entanto, conforme já dissemos anteriormente, nada que uma direção criativa não possa transformar, mesmo respeitando a forma mantida, dando-lhe, pela movimentação dos atores ou pela musicalização de cenas e/ou textos, uma nova dimensão. Resta-nos lembrar que a imagem contemporânea tem recursos de projeção ou mesmo de vídeo que podem transformar em riquíssimo visual este “oratório”, sobretudo aos “retábulos” que, por si mesmos, seriam excelentes referências para a imagética a ser proposta.

Se nos restringimos ao texto, vamos perceber sua intertextualidade muito rica, assim como a inclusão nos “valores” da literatura moderna. A figura de Joana lembra a de Madalena, de São Bernardo de Graciliano Ramos – ambas “professoras” que vêm trabalhar nas fazendas do Senhor do Engenho e de Paulo Honório, que se envolvem com elas. Além dessa, poder-se-iam notar muitas outras referências intertextuais que, todavia, não serão analisadas, porque não é este o objetivo do trabalho

Restringimo-nos, neste “oratório”, à percepção das muitas possibilidades cênicas que nos advêm da estória, considerando a postura de retomada e transformação que muito tem a ver com a postura criativa, experimentalista, irrequieta e transgressora de Osman Lins.

CAPA VERDE E O NATAL

É uma surpresa encontrarmos na obra de um autor de vulto como Osman Lins um texto teatral escrito para crianças, gênero tão desprezado pelos grandes escritores. O autor se justifica:

Quis povoar esta peça com personagens que, de algum modo, encantaram a minha própria infância e a daquelas três espectadoras a quem dedico este trabalho. (...) a Leticia, que me pediu uma peça como presente de natal e também para Litânia e Ângel. (p. 7)

Capa verde e o Natal, peça infantil em dois atos, recebeu, em 1965, o prêmio “Narizinho” pela Comissão Estadual de Teatro. Há uma segunda edição do texto, pela Editora Pioneira de São Paulo, datada de 1977, sob o título de *O diabo na noite de Natal*.

O teatro infantil, teatro para crianças, tem no Brasil alguns expoentes que souberam lidar com as dificuldades do gênero dedicado a este público tão exigente por sua reação espontânea, caturrita e sincera. Destacamos Maria Clara Machado, criadora d’O Tablado, no Rio de Janeiro que, além de grande autora, teve a sorte de conseguir boas edições de sua obra pela Editora Agir. Isto não acontece, em geral, com os demais autores do teatro para crianças que, via de regra, não conseguem edição para seus textos ou, se o conseguem, não passam da primeira, a saber: Lúcia Benedetti, Guilherme de Figueiredo, Stella Leonardos, Walter Quaglia, Osman Lins, Pernambuco de Oliveira, João das Neves, José Luiz Ribeiro, Orígenes Lessa, Benjamin Santos, Edmundo Moniz, Zuleika Melo, Walmir Ayala, Oscar Von Pfuhl, Gabriela Rabelo, Silvia Ortoff, dentre muitos outros.

Osman Lins não se dedicou ao teatro para crianças. *Capa verde e o Natal* faz-se exceção em sua obra. À primeira leitura, o texto soa-nos a lugar comum da literatura infanto-juvenil. Mas não o é. Nele destacamos muitos elementos inovadores, conforme veremos. Gostaríamos de frisar o inusual tratamento dado às personagens que, não sendo de criação do autor – pois têm origem em várias estórias de domínio público e do folclore – não comprometem, todavia, a originalidade de Osman Lins. Justamente esta apropriação de personagens de outras estórias, que já fazem parte do inconsciente coletivo, leva Osman Lins a transgredir formas e modelos e demonstrar uma originalidade que ultrapassa o vulgar. O teatro infantil sempre recontou as estórias, fê-las concretizadas, no palco. Os contos tradicionais ganham vida, extrapolam a ficção, quando concretizados em montagem teatral ou no cinema. Osman vai mais longe, quando propõe que várias estórias se encontrem numa só. Para a

festa da boneca falante, Lúcia, convergem várias personagens do imaginário infantil, da literatura, do folclore, da religião, dos filmes, cada qual numa nova situação. Vejamos:

As personagens de Capa Verde e o Natal

A peça retoma personagens da literatura: Capitão Gancho, Chapeuzinho Vermelho, Cinderela, Pequeno Príncipe; do folclore: Negrinho do pastoreio, pastoras Diana e Rosinha, Grupo de Pastorinhas; da religião: Nossa Senhora, Jesus, Demônio-Capa Verde; dos filmes: Carlitos, Garoto do balão vermelho, Super Homem, além das personagens originais: Lúcia, a boneca falante; Amarelinho; Chefe da Estação; Palhaço Chincharrão.

O cenário de Capa Verde e o Natal

Sala preparada para uma festa de Natal. Embrulhos de presentes, cadeiras, mesinhas com doces. Bolas de praia.

O enredo de Capa Verde e o Natal

É festa de natal em casa de Lúcia, a boneca falante. Os convidados: personagens de filmes, lendas e estórias infantís. Capa Verde, o diabo – a modelo da fada má de *A Bela Adormecida* – não foi convidado. Comparecem todos: Capitão Gancho, Chapeuzinho Vermelho, Amarelinho, Negrinho do pastoreio, o Super-Homem, o Chefe da Estação, Cinderela, o Palhaço Chincharrão, Diana e Rosinha – pastoras, Carlitos, o garoto do Balão Vermelho, Mulher – Nossa Senhora, Menino Jesus – vestido de Pequeno Príncipe, Capa Verde – o demônio. Capa Verde aprisiona todos na festa e coloca um “dragão” de vigia do lado de fora da casa para que ninguém possa escapar. Diana e Rosinha, as pastoras, haviam trazido para a festa a semente da “rosa azul” que lhes fora dada por São Francisco: a rosa dos juramentos quebrados. Com isto conseguem fazer “medo” em Capa Verde e “roubar-lhe” as chaves do cofre da rosa e do inferno. Ao final, conseguem dominá-lo, doam a rosa ao Dragão e expulsam Capa Verde.

O texto de *Capa Verde e o Natal*

Pelo cenário proposto, uma sala de visitas preparada para uma festa de noite de Natal, cria-se a princípio um espaço “realista”. Com esta referência o autor introduz o espectador no espetáculo. No entanto, a dona da casa é uma boneca. Os convidados, em sua maioria, personagens de ficção, “íntimos” das crianças, e, concretizados. O realismo confronta-se com a fantasia. Ainda mais: algumas personagens soam existirem dentro do dia-a-dia da criança. O chefe da estação, tipo popular; as pastorinhas, representantes da dança e folclore nordestinos; Amarelinho, o palhaço, personagem do imaginário infantil. O autor estabelece uma identificação entre “realidade” e ficção. Em seguida, a presença do “estranho menino” e da “Senhora” e, mais adiante, do demônio Capa Verde, figuras mítico-religiosas, que tornam o texto um apanhado de todos os espaços e lugares, transformando assim a sensação de “realismo” do princípio do espetáculo num lugar fictício, apesar de “presenciado” *in loco*.

Eis aí mais um original artifício de Osman Lins que, ao mesmo tempo que aborda uma estória de contexto “Medieval”, onde o bem e o mal estarão em luta, a modelo dos autos medievais, abordará também a “modernidade”, representada pelo “Super-Homem” das revistas em quadrinhos e ainda pelo “cinema”, tanto o antigo, mudo, do tempo de Chaplin quanto o moderno, do tempo do Capitão Gancho de Walt Disney. Um lugar de acolhimento onde valores de todas as épocas estão presentes, num mundo mágico, fantástico e sobretudo “real”. Contraditório? Paradoxal? Sim. E é aí que a criatividade e originalidade do autor assentam-se, sem modelos, sem “cárceres”, apesar de usar personagens que estruturaram modelos aparentemente indismontáveis. A estratégia? Deslocamento.

Seria difícil se tentássemos classificar este, ou qualquer outro texto de Osman Lins. Seu lugar é justamente o DESlugar, o imprevisto. Transgressão permanente. Apesar de percebermos as intertextualidades de *Capa verde e o Natal*, explícitas ou não, vamos sempre nos confrontando com outra forma original, imprevista, inesperada dentro do próprio texto. Não estamos nos referindo à opinião crítica sobre a obra, nem ao seu lugar estético, se de agrado ou não do leitor/espectador. A referência se dá sobretudo à percepção do deslocamento e da sensação do novo, dentro de uma obra que é, ao mesmo tem-

po, cheia de clichês do próprio teatro infantil. Paradoxal, mas presente e desconcertante. Tanto o “expert” quanto o leigo em teatro, à primeira leitura, deparar-se-ão com o desconcertante real-imaginário, ilusão-realidade, concreto-abstrato, mas ao mesmo tempo, com a didática, o lugar comum, o vulgar, o fácil, o popular. Paradoxal? Sim. É mais uma faceta de Osman Lins.

Por esta rápida abordagem de alguns dos textos teatrais de Osman Lins, podemos concluir que o teatro do autor passa pelos mesmos caminhos de sua literatura, sobretudo seus romances, que estabelecem novos lugares e novos olhares para o fazer-literário: a diversidade. Percebemos em suas obras um conhecimento profundo das possibilidades da literatura enquanto processo de transformação e recriação, através da ficção, da realidade e da vida, assim como uma tentativa de percepção do novo e diverso que ela apresenta. Osman Lins é tido como um verdadeiro descobridor de novos lugares literários, tanto pela originalidade com que absorve o teórico já vivenciado, quanto pela ousadia do novo.

RÉSUMÉ

“Le théâtre de Osman Lins” discute le nouveau et le divers dans le savoir-faire littéraire; le démontage des “réalités” et des “carcans” en proposant une nouvelle charpenterie-scénique; ainsi que la créativité formelle de l’auteur à travers la transgression des formes classiques du texte théâtral et que l’expérience bien conduite de la création rénovatrice de son théâtre.

Referências bibliográficas

- ARISTÓTELES. *Arte retórica e poética*. Trad. Antônio Pinto de Carvalho. Rio de Janeiro: Edições de Ouro, s/data.
- BRECHT, Berthold. *Teatro dialético*. Trad. Florian Geyer e outros. São Paulo: Civilização Brasileira, 1967.
- LINS, Osman. *A rainha dos cárceres da Grécia*. São Paulo: Edições Melhoramentos, 1976.
- LINS, Osman. *Guerra do “Cansa-Cavalo”*. Petrópolis: Vozes, 1967.
- LINS, Osman. *Retábulo de Santa Joana Carolina*. São Paulo: Edições Loyola e Giordano, 1991.
- LINS, Osman. *Capa verde e o Natal*. São Paulo: Ed. Conselho Estadual de Cultura, 1967.
- STANISLAVSKI, Constantin. *A preparação do ator*. 2. ed. Trad. Francisco Pontes de Paula Lima. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1968.