

Urdimento

REVISTA DE ESTUDOS EM ARTES CÊNICAS
E-ISSN 2358.6958

Da narrativa ao palco: teatralização e recriação em *Retábulo de Santa Joana Carolina*, de Osman Lins

Douglas Rodrigues De Sousa

Para citar este artigo:

DE SOUSA, Douglas Rodrigues. Da narrativa ao palco: teatralização e recriação em *Retábulo de Santa Joana Carolina*, de Osman Lins. **Urdimento** – Revista de Estudos em Artes Cênicas, Florianópolis, v. 3, n. 52, set. 2024.

 DOI: 10.5965/1414573103522024e0204

Este artigo passou pelo *Plagiarism Detection Software* | iThenticate



A Urdimento esta licenciada com: [Licença de Atribuição Creative Commons](https://creativecommons.org/licenses/by/4.0/) – (CC BY 4.0)



Da narrativa ao palco: teatralização e recriação em *Retábulo de Santa Joana Carolina*, de Osman Lins¹

Douglas Rodrigues De Sousa²

Resumo

Neste artigo fazemos um exame comparado da edição de 1991, do *Retábulo de Santa Joana Carolina*, teatralizado por Mariajmaosé Carvalho, comparado com a narrativa original de Osman Lins, publicada em 1966. O texto é uma teatralização, como assim consta na edição de 1991, de Mariajosé de Carvalho. A edição renovada contém as duas versões, a adaptada e a original de Osman Lins. Esta edição, ainda, é composta por ilustrações de Marianne Jolowicz, prefácio de Julieta de Godoy Ladeira e pórtico de Mariajosé de Carvalho. Percorremos os caminhos de construção de Lins em seu *Retábulo* e os recursos utilizados por Carvalho para levá-lo ao texto cênico.

Palavras-Chave: *Retábulo de Santa Joana Carolina*. Osman Lins. Mariajosé de Carvalho. Adaptação/recriação/translação. Teatro brasileiro.

From literature to stage: theatricalization and recreation in *Retábulo de Santa Joana Carolina*, by Osman Lins

Abstract

In this essay we will make a comparative analysis of *Retábulo de Santa Joana Carolina*, published in 1991, theatricalized by Maria Jose de Carvalho, in comparison with the original work of Osman Lins, that was published in 1966. The text is a theatricalization by Maria Jose de Carvalho, as it's told in the edition of 1991. The new edition contains both the adapted version and the original work by Osman Lins. This edition is still composed by illustrations by Marianne Jolowicz, a preface by Julieta de Gody Ladeira, as well as a portic by Maria Jose de Carvalho. We will go through Lins' paths of construction in his work *Retábulo* and the resources that Carvalho used to take it to theater.

Keywords: *Retábulo de Santa Joana Carolina*. Osman Lins. Maria José de Carvalho. Adaptation/recreation/translation. Brazilian theater.




De la narrativa al escenario: teatralización y recreación en el *Retábulo de Santa Joana Carolina*, de Osman Lins

Resumen

En este artículo hacemos un examen comparado de la edición de 1991 del *Retábulo de Santa Joana Carolina*, teatralizado por Maria José de Carvalho, comparado con la narrativa original de Osman Lins, publicada en 1966. El texto es una teatralización, como consta en la edición de 1991, de Mariajosé de Carvalho. La edición renovada contiene las dos versiones, la adaptada y la original de Osman Lins. Esta edición, además, está compuesta por ilustraciones de Marianne Jolowicz, prefacio de Julieta de Godoy Ladeira y pórtico de Mariajosé de Carvalho. Recorremos los caminos de construcción de Lins en su *Retábulo* y los recursos utilizados por Carvalho para llevarlo al texto escénico.

Palabras Clave: *Retábulo de Santa Joana Carolina*. Osman Lins. Mariajosé de Carvalho. Adaptación/recreación/traslación. Teatro brasileño.

¹ Revisão ortográfica, gramatical e contextual do artigo realizada pelo próprio autor, que é formado na área.

² Pós-doutorado pela Universidade Estadual do Piauí (UESPI). Doutorado em Literatura pela Universidade de Brasília (UnB). Mestrado em Letras pela Universidade Federal do Piauí (UFPI). Especialização em Língua Estrangeira pela Universidade Regional do Cariri (URCA). Graduação em Letras – Português pela UFPI. Professor da Universidade Estadual do Maranhão (UEMA).  doug.rsousa@gmail.com
 <http://lattes.cnpq.br/8395184684763190>  <https://orcid.org/0000-0003-3109-8074>



Outra voz ressoa em minha boca, a voz das perguntas, das retificações, a voz de outro, de outros, mas invocada por mim. Se existe outra voz, outra boca existe, e havendo outra boca outra cabeça haverá, outros pés, outras mãos, outra figura, um cúmplice (Osman Lins, 1974, p. 17).

E que outro bem humano existe mais insidioso que as lembranças, com seu dúplice caráter, trazendo-nos, ao mesmo tempo, a alegria da posse e defraudação da perda, sendo esta um reflexo daquela? (Osman Lins, 1991, p. 161).

Remeter um texto, sobretudo quando este texto é visto pela crítica e público como uma obra prima, a um segundo processo de criação é uma tarefa que exige do adaptador um olhar percuciente e criativo. Este exercício de transformação, transcrição ou mudança de um suporte textual (gênero) para outro é uma atividade que requer por parte do adaptador dois profundos conhecimentos: primeiro sobre o texto do qual se deseja transformar; em seguida sobre a modalidade à qual o texto será levado (teatro, cinema, minissérie, telenovela etc.).

Os fluxos rotativos entre os textos, as mudanças de suportes de gêneros para outros, são incessantes. As mãos dos adaptadores, assim como as moiras gregas, tecem a todo instante um recomeço e uma nova feitura para textos já existentes. Os trânsitos textuais são indistintos e indiscriminados. Bebem em fontes conhecidas, mas não temem arriscar-se por outras estranhas, ora explicitamente revelando seus antepassados, ora de forma mais velada. Esse fluxo permite, desde o *fiat lux*, que a palavra não permaneça isolada, nem seja ela matéria opaca, destituída de fissuras, sem tradição ou antecedentes.

Tudo, pois, o que nos circunda é formado por uma existência textual que é trasmudada de um eixo para outro, assumindo novas dimensões, texturas, cores e vozes, incorporando elementos outros que antes não constavam na matéria primeira. Como o ininterrupto movimento rotativo da terra na órbita solar, os textos gravitam em torno de eixos que os permitem serem trasladados de um lugar para outro. Por intermédio da força gravitacional do *translatio* as coisas partem de um lugar para outro, trasladam-se para novos sistemas e mecanismos. Não se esmaecem diante da possibilidade da perda, tampouco



questionam a aparente ideia do acréscimo, pois, neste processo, a perda se realiza com ganhos e nos ganhos se perde. Pois, “transladar é perder para poder ganhar novos sentidos e atributos, de uma língua ou linguagem a outra, em perpétuo movimento de comunicação tradutória, quer dizer transferencial” (Nascimento, 2013, p. 13). O que se ganha ou o que se perde, no *translatio* dos textos? É a pergunta que acompanha toda e qualquer leitura sobre uma obra transferida de um ponto para outro, transladada de sua origem. Esta translação é possível de ser vista no *Retábulo de Santa Joana Carolina*, de Osman Lins, que foi deslocado do seu lócus hipotextual para outro tempo e espaço, para o espaço dos palcos, para a teatralização.

Na edição teatralizada do *Retábulo de Santa Joana Carolina*, publicado em 1991, o prefácio é escrito por Julieta de Godoy Ladeira - esposa de Osman Lins até sua morte. Julieta, nesta edição, tem um importante papel, participação crítica, ao “revelar” aos leitores notas particulares do processo de criação do *Retábulo* ao público. Nas palavras de Julieta:

Osman Lins batia a máquina seu memorial a Joana Carolina. Ele o erguia com emoção e rigor de arquiteto, trabalhando, como de hábito, todas as manhãs. Palavra por palavra, um operário em construção. Sem mármore ou colunas, num apartamento da rua da Consolação, construía a narrativa hoje traduzida em inúmeros países e considerada obra-prima das mais expressivas da língua portuguesa. Um clássico (Ladeira, 1991, p. XVII).

A partir da descrição/depoimento da esposa é possível o leitor visualizar um homem de palavras, ou operário das palavras, envolto numa aura escritural, tecendo fio a fio, junto com o tilintar do batido da máquina de escrever, as peças e formas da sua obra. Ficam notórios o rigor e a paixão criativa com que Osman Lins erigiu palavra por palavra, ou mistério por mistério, o que viria a ser uma das mais importantes e inovadoras criações do seu conjunto literário. Do depoimento de Julieta Godoy podemos extrair os bastidores, do apartamento da Rua da Consolação³, momentos expressivos de como o artesão talhou em madeira poética cada mistério que compôs a narrativa sobre Joana Carolina.

O resultado dessa luta e do esforço apaixonado e disciplinado seria visto por completo no livro *Nove, Novena*, em 1966, quando o autor publica a narrativa. Nesta

³ A Rua da Consolação destaca-se como uma das vias mais importantes da cidade de São Paulo.

obra, Lins conjuga os elementos da forma (geometria) com vozes narrativas inovadoras, não constando apenas uma voz narrativa, mas várias. O *Retábulo de Santa Joana Carolina* é uma das narrativas que compõe a coletânea de *Nove, Novena*, esta narrativa ilustra bem esse jogo textual inovador que o autor tece. Dividida em doze mistérios, no formato de um retábulo, Lins rompe com o convencional modo de narrar (contar uma história) ao figurar a vida de Joana Carolina - mulher, pobre, professora, nordestina e viúva - num formato de imagem sacra e transcendente em quadros narrativos encadeados.

Diante do indiscutível grau de importância literária e de público do *Retábulo*, em 1991 as editoras Loyola e Giordano, em coprodução, “com o intuito de rerepresentar esta notável ficção”, segundo o editor, lançam o *Retábulo de Santa Joana Carolina* teatralizado, em formato cênico. O texto é uma teatralização, como assim consta na edição de 1991, de Mariajosé de Carvalho. A edição renovada contém as duas versões, a adaptada e a original de Osman Lins. Esta edição, ainda, é composta por ilustrações de Marianne Jolowicz, prefácio de Julieta de Godoy Ladeira e póstico de Mariajosé de Carvalho.

Figura 1 - Capa da Edição Teatralizada De 1991

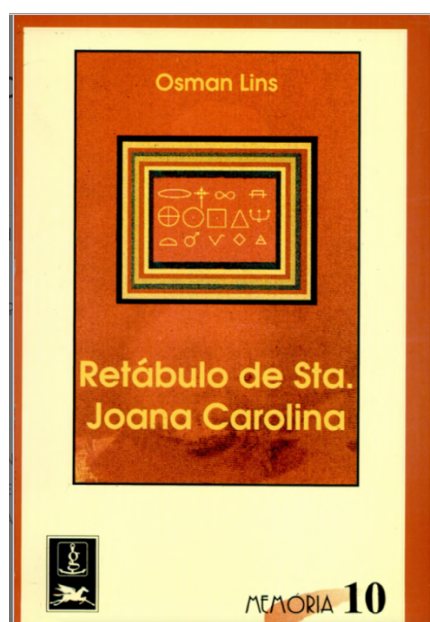
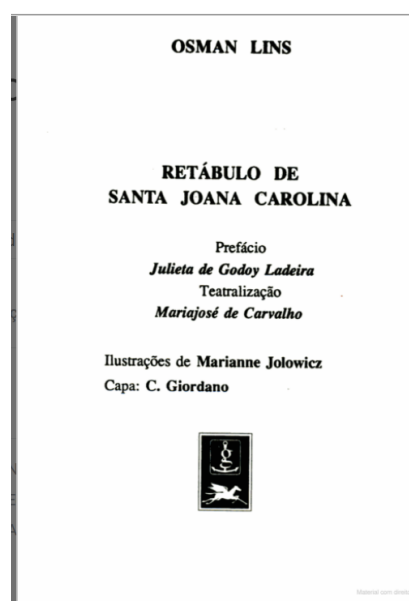


Figura 2 - Capa interna 1991



Diante dessa significativa edição teatralizada do *Retábulo* de Osman Lins, lançamos aqui um olhar acerca da adaptação textual, para o teatro, da presente

narrativa osmaniana. Realizamos um cotejo da primeira versão, que aqui chamaremos de **Hipotexto A**⁴, e da segunda versão **Hipertexto B**, transmutada em 1991.

É bastante expressiva a presença de Osman Lins na literatura teatral, sua presença vai desde obras produzidas para o palco à crítica nos suplementos literários sobre peças lançadas. De sua autoria têm-se os seguintes textos teatrais: *O vale sem sol* (1957), *Lisbela e o Prisioneiro* (1961), *Idade dos homens* (1963), *Guerra do cansa-cavalo* (1965), *Capa Verde e o Natal* (1965) e *Santa, Automóvel e Soldado* (1975). Em seu ensaio teórico – *Guerra sem testemunhas* – o escritor, sua condição e a realidade social (1969) – encontramos um capítulo dedicado à teoria do teatro, o capítulo se intitula “O escritor e o teatro”, além de outros textos críticos também sobre esta temática no Suplemento Literário d’O Estado de São Paulo. Ainda é preciso ressaltar que, em 1960, Osman Lins concluiu o curso de Dramaturgia, na Escola de Belas Artes da Universidade do Recife.

Algumas dessas atividades e envolvimento com o texto dramático e sua formação na Escola de Belas Artes do Recife, antecedem a publicação de *Nove, Novena*, o que já demonstra a profunda intimidade e envolvimento do escritor com o texto dramático. Ressaltamos esse recorte temporal, por percebermos a forte presença dos elementos teatrais nas narrativas que compõem *Nove, Novena*, sobretudo, no aspecto da formação, da constituição do enredo de algumas narrativas deste livro. Divididas em espécie de atos, como no teatro, em algumas narrativas de *Nove, Novena* ocorre uma sucessão de cenas separadas, o que podemos chamar de linguagem teatral, nos moldes cênicos, porém ligadas, encadeadas com começo, meio e fim.

Diante da portentosa arquitextualidade, dos recursos textuais e estilísticos inovadores adotados por Lins na composição das micronarrativas que formam os contos de *Nove, Novena*, essa inovação técnica ultrapassa o campo do escritural e estende-se a outros planos, como o pictórico, a partir do *Retábulo de Santa*

⁴ Optamos pelas definições de Gerard Genette, em seu *Palimpsesto*, para definirmos, neste verbete, a ideia do texto origem (prototexto) que serve de matriz principal para um segundo texto. Desse modo, faz-se uso das nomenclaturas elaboradas pelo teórico, a saber: “Entendo por hipertextualidade toda relação que une um texto **B** (que chamarei hipertexto) a um texto anterior **A** (que, naturalmente, chamarei hipotexto) do qual ele brota de uma forma que não é a do comentário” (Genette, 2006, p.12).



Joana Carolina. A própria estrutura do retábulo já comporta a ideia de cenas que vão se desenrolando e compondo a vida da personagem Joana Carolina.

A estrutura do teatro medieval é notadamente presente na construção da narrativa e, mediante leitura atenta e comparada, é possível perceber as aproximações entre literatura e teatro. Essas aproximações estreitam-se quando lançamos um olhar sobre o teatro épico medievo, desse período e do seu formato, Rosenfeld explica que: “Existia na Idade Média uma espécie de palco sucessivo, constituído por uma série de carros, cada qual com cenários diversos que representavam lugares diferentes” (Rosenfeld, 2000, p. 43). Esses cenários diversos e lugares diferentes, dos quais nos fala Rosenfeld, no arcabouço da narrativa osmaniana, correspondem aos doze quadros que retratam o nascimento, vida e morte de Joana Carolina.

Ao resgatar o formato de uma arte histórica e secular, para comportar a biografia de Joana Carolina, Lins ultrapassa fronteiras seculares que resistiram ao tempo e influenciaram artesãos modernos. A sacração da figura da professora nordestina Joana Carolina realiza-se não apenas no plano do enredo, mas da forma de como sua história é escolhida pelo autor para ser contado ao público, pela sagrada forma e arte dos retábulos medievais, apropriados ainda à narração da história de Cristo e dos Santos e Santas Católicos.

Diante da grandiosidade desta narrativa, bem como do fato de ser estruturada em cenas, era praticamente previsível sua transposição ao formato cênico. O que não deixa por outro lado de ser um gesto desafiador, considerando que a marcação das falas das personagens é feita, no texto literário, através de sinais gráficos, o que para a representação dramatúrgica se tornaria inviável, pois, no teatro:

[...] torna-se necessário, não só traduzir em palavras, tornar consciente o que deveria permanecer em semiconsciência, mas ainda comunicá-lo de algum modo através do diálogo, já que o espectador, ao contrário do leitor do romance, não tem acesso direto à consciência moral e psicológica da personagem (Prado, 2011, p. 88).

Dos limites e fronteiras entre o texto como se apresenta em sua versão escrita - acessível em suporte textual ao leitor – acresce-se no caso do Retábulo a construção do enredo mediada por sinais gráficos. Daí a necessidade da

mediação da obra traduzida em palavras para o palco.

Da transposição da obra para o palco, a responsável por este processo, Mariajosé de Carvalho, explica no pórtico da edição teatralizada, que num primeiro momento:

[...] imaginei-a logo no teatro ou na 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 (Carvalho, 1991, p. 03).

A ideia de Mariajosé de Carvalho, nesse primeiro momento, ao inserir o coro como parte da encenação do *Retábulo* é uma forma de introduzir os microtextos que funcionam como introdução de cada mistério. Nesse caso, a inserção do coro (ora composto por vozes masculinas, ora femininas, ora mistas) ganha uma nova dimensão, pois este, na configuração dramaturgica, passa a ser uma personagem, somada às já existentes, ou substitui outros na narrativa originária. No capítulo XVIII de sua *Poética*, Aristóteles já chamava a atenção para este elemento na integração dos componentes da tragédia: “[...] o coro também deve ser considerado como um dos atores; deve fazer parte do todo, e da ação” (Aristóteles, 1987, p. 218).

Ao utilizar, pois, o recurso da inserção do coro na versão teatralizada, Mariajosé Carvalho evoca a estrutura das tragédias gregas, nas quais o coro tinha uma importante e fundamental lógica dentro da encenação. Segundo Jacqueline Romilly: “o coro era o elemento mais importante da tragédia, considerado o ponto de partida da representação” (Romilly, 1998, p. 29). Assim, os narradores não denominados que abrem cada mistério sobre a vida de Joana Carolina, uma espécie de mensageiros textuais, são representados pelo coro na teatralização do texto.

Vejamos de que forma, no corpo do texto, a dramaturga empreende os cotejos entre a narrativa osmaniana e a sua teatralização.

Primeiro Mistério (versão Osman Lins)

As estrelas cadentes e as que permanecem, bólidos, cometas que atravessam o espaço como répteis, grandes nebulosos, rios de fogo e de magnitude, as ordenadas aglomerações, o espaço desdobrado, as amplidões refletidas nos espelhos do Tempo, o Sol e os planetas, nossa Lua e suas quatro fases [...]

⊕ Acompanhei, durante muitos anos, Joana Carolina e os seus. Lá estou, negra e moça, sopesando-a (tão leve!), sob o olhar grande Totônia, que me pergunta: “É gente ou é homem?” Porque o marido, de que não sabe o nome exato, e que não tem um rosto definido, às vezes de barba, outras de cara lisa, ou de cabelo grande, ou curto – também os olhos mudavam de cor – só vem em casa para fazer filhos ou surpresas, até encontrar sumiço nas asas de uma viagem [...] (Lins, 1991, p. 121).

Primeiro mistério (versão teatralizada)

Coro masculino

As estrelas cadentes e as que permanecem, bólidos, cometas que atravessam o espaço como répteis, grandes nebulosos, rios de fogo e de magnitude, as ordenadas aglomerações, o espaço desdobrado, as amplidões refletidas nos espelhos do Tempo, o Sol e os planetas, nossa Lua e suas quatro fases [...]

A amiga parteira

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:

A mãe

- É gente ou é homem?

A amiga parteira

Porque o marido, de que não sabe o nome exato, e que não tem um rosto definido, às vezes de barba, outras de cara lisa, ou de cabelo grande, ou curto – também os olhos mudavam de cor – só vem em casa para fazer filhos ou surpresas, até encontrar sumiço nas asas de uma viagem [...].

Em um esquema de transposição podemos assim resumir esse primeiro mistério, e observar as mudanças ocorridos na esfera das personagens de um suporte para outro:

Transporta

Texto introdutório (Hipotexto A)	⇒	Coro Masculino (Hipertexto B):
⊕ (Parteira)	⇒	Amiga Parteira

Tal mistério adaptado traz um número considerável de diálogos, e a inserção do coro como parte integrante da narrativa, emprestando corpo a personagens não nominados, é o quinto mistério. Neste mistério, podemos acompanhar no processo da montagem do texto osmaniano para o teatro, a presença de um personagem não denominado diretamente, sua presença somente é percebida quando enfatizada entre aspas no texto de Lins.

Quinto Mistério (versão Osman Lins)

A lenta rotação da água, em torno de sua vária natureza. Sua oscilação entre a paz dos copos e as inundações. Talvez seja um mineral; ou um ser mitológico; ou uma planta, um liame, enredando continentes, ilhas [...].

⊙ Vi nesse moço, quando me pediu a mão de Joana, o traço da morte. O aviso. O sinal. Tentei demovê-lo. Éramos gente sem posse, de poucas letras. “Não tem importância. Desde que vi sua filha, na procissão... Desculpe-me, mas desde aquela hora imagino-a como esposa. Quero tanto protegê-la!” “O senhor se engana, ela é que vai protegê-lo.” “Eu trabalho. Sou ferroviário. Terei promoções”. Como é sua graça?” “Jerônimo José”.

[...]

Os ingleses da estrada queriam e exigiam que fechasse o hotel, subsídio indigno de um condutor de segunda. Digno, para gringos, era ter um ordenado de manco e passar fome. “Ou fecha o hotel, ou é demitido”. [...] “Qualquer advogado que assumir a questão leva um balaço. E depois, você sabe: também os Câmaras não são flor que se cheire. Numa briga entre demônios existe algum com razão? Todos, ali, estão fora da justiça. Digo mais, sendo você não me demorava. Punha a cabeça do cavalo no lugar da cauda e voltava para casa. É uma gente muito dada a tocais” (Lins, 1991, p. 128-129-131-132).

Quinto Mistério (versão teatralizada)

Coro feminino

A lenta rotação da água, em torno de sua vária natureza. Sua oscilação entre a paz dos copos e as inundações. Talvez seja um mineral; ou um ser mitológico; ou uma planta, um liame, enredando continentes, ilhas[...].

A mãe

- Vi nesse moço, quando me pediu a mão de Joana, o traço da morte. O aviso. O sinal. Tentei demovê-lo. Éramos gente sem posse, de poucas letras.

O marido

- Não tem importância. Desde que vi sua filha, na procissão... Desculpe-me, mas desde aquela hora imagino-a como esposa. Quero tanto protegê-la!

A mãe

- O senhor se engana ela é que vai protegê-lo.

O marido

- Eu trabalho. Sou ferroviário. Terei promoções.

A mãe

- Qual é sua graça?

O marido

- José Jerônimo

[...]



Coro masculino

- Ou fecha o hotel ou é demitido.
[...]

Coro masculino

- Qualquer advogado que assumir a questão leva um balaço. E depois, você sabe: também os Câmaras não são flor que se cheire. Numa briga entre demônios existe algum com razão? Todos, ali, estão fora da justiça. Digo mais, sendo você não me demorava. Punha a cabeça do cavalo no lugar da cauda e voltava para casa. É uma gente muito dada a tocais (Carvalho, 1991, p. 29-30-34-35).

Na voz das personagens dramáticas, nesse mistério, podemos acompanhar uma versão mais dialógica, com falas distribuídas entre perguntas e repostas. A voz narrativa da descrição da vida de Joana Carolina fica ao encargo de sua mãe, Totônia, que narra o pedido de casamento de Joana, por aquele que viria a ser seu marido, José Jerônimo. É, ainda, neste mistério que temos a presença dos ingleses, que são responsáveis pela ferrovia que o marido de Joana Carolina trabalhava. A presença destes personagens realiza-se no plano da coletividade, eles não possuem grande relevância na narrativa e não são diretamente marcados no corpo do texto osmaniano. Nesse caso, Maria José Carvalho realiza a enunciação dessa voz por meio do coro, como podemos ver no mistério anteriormente citado.

Sente-se fortemente a imensa profusão de vozes narrativas no décimo mistério, em que a narração deste quadro é feita por vozes sociais. Neste mistério percebemos que não há marcações nítidas sobre os narradores, porém, ao longo da narração, suas vozes vão surgindo formando um grande coro textual. Cada narrador vai construindo a vida de Joana sob sua perspectiva, e dando ao leitor informações sobre esta mulher santa. Nesse mistério temos a construção social da incomum história de uma mulher sublime, sofredora e resiliente. As vozes da coletividade, dos narradores não denominados na narrativa são representados por sinais gráficos. Cada narrador está em primeira pessoa o que facilita no momento da transposição. Esses sinais, ao serem transpostos para o palco, são substituídos pelo coro (masculino e feminino) e pelos solistas designados em A, B, C, D e E representados da seguinte forma:

Décimo mistério (versão teatralizada)

A

- Como se chamava esse menino?

B

- Parece que Maximino. Ou Raimundo. Mas há quem fale em Glaura, ou Glória, quem há de saber?

C

- Para ter tantos nomes, devia roubar cavalos.

D

- Quando o sujeito nasce aleijado, é Deus que põe um embaraço na maldade. Nunca vi um cego que prestasse.

E

- Você diz essas coisas, porém não é mau. O que transborda na boca, sobrou no coração.

Coro masculino

Andava, se ajudado. Passava os dias numa cadeira, à janela, olhando quem passava. Fazia embarcações de papel e seu nome era Jonas. Tinha quatorze anos, com aspecto de onze (Carvalho, 1991, p. 87-88).

Já no último mistério, o da morte de Joana, o desenrolar narrativo é dado por um narrador plural, um *nós* que fala pelo povo, pelo coletivo, que viveu e assistiu os passos de Joana Carolina. Todas estas vozes somam-se uníssonas, imbuídas pelo sentimento coletivo com a morte da mulher santa. A anúncio do *nós*, como narrador coletivo deste mistério, é realizada logo no início, evocada também por uma pluralização dos nomes dos sujeitos da comunidade.

Mistério Final (versão Osman Lins)

∞ O casario, as cruzeiras, as árvores, as vacas e cavalos, a estrada, os cata-ventos, nós levando Joana para o cemitério. Nós, Monte-Arcos, Agostinhos, Ambrósio, Lucas, Atanásios, Ciprianos, Mesateus, 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 ninguém da cidade, que sempre a ignoraram os outros, gente do dinheiro e do poder (Lins, 1991, p. 109).

As marcações de falas diretas que encontramos nesse mistério final são apenas a de Joana, sua filha Laura, e de duas mulheres (não denominadas). Afora isso, é o próprio coletivo que dá ação e enredo ao final desta história. Joana morre como santa, acompanhada e cultuada pelos braços da comunidade que viveu. O uso da primeira pessoa do plural marca esse mistério como narrativamente construído pelos populares e admiradores da professora nordestina. Em cortejo,



assumindo dimensões de personagens córicos, num grande coro fúnebre: “Vamos carregando Joana para o cemitério, atravessando a cidade e seu odor de estábulos, de cera virgem, de muros úmidos, entre Floras e Ruis, Glórias e Sávios, Hélios e Teresas, Isabéis e Ulisses, Josés e Veras, Luízas e Xerxes, Zebinas e Áureos” (Lins, 1991, p. 168).

Na versão teatralizada por Mariajosé Carvalho novamente o coro é utilizado como marcador de falas e representando esse *nós* coletivo. A dramaturga insere o coro masculino e feminino, ora misto, com alternância de vozes de um para outro, como assim lemos nas últimas palavras que encerra o mistério de Joana:

Mistério final (versão teatralizada)

[...]

Coro masculino

entre Prados, Pumas e Figueiras,

Coro feminino

entre Açucenas, Pereiras e Jacintos,

Coro masculino

entre Cordeiros, Gamboas e Amarílis,

Coro feminino

entre Rosas, Leões e Margaridas,

Coro masculino

entre Martas, Hortências, Artemísias, Valerianas, Veigas, Violetas, Cajazeiras, Gamas, Gencianas,

Coro masculino

entre Bezerras, e Peixes, e Nascisos,

Coro feminino

entre Salgueiros, e Falcões, e Campos,

Coro masculino e Coro feminino

no vestido que era o das tardes de domingo e penetrada do silêncio com que ficava sozinha (Carvalho, 1991, p. 116-117).

A escolha como desfecho cênico, representado pelas vozes masculinas e femininas, é evocada pelo próprio texto transposto. O nós que fala como narrador é transformado em personagem na forma dos coros, portanto ao finalizar com essas duas vozes a dramaturga consubstancia todo o plural e a confluência dos enredos, a recorrente polifonia da enviesada vida de Joana Carolina. A escolha

acertada da dramaturga na utilização do coro como elemento cênico primordial na teatralização do retábulo osmaniano para o palco contribuiu para que a riqueza textual não fosse suprimida na sua essência.

A primeira evidência que notamos sobre o *Retábulo* de Osman Lins adaptado para o teatro são as poucas mudanças empreendidas pela adaptação, configurando-se como uma versão teatralizada do texto. O texto do autor, que chamamos de **Hipotexto A**, é preservado na sua íntegra pela dramaturga, a ponto de que, se fizermos uma comparação a olho entre os dois textos, postos lado a lado, podemos ver apenas retirados os símbolos que Osman Lins elege como as personagens da narrativa, substituídos pelo coro.

É fato que o *Retábulo* não foi uma narrativa escrita como gênero dramaturgicamente, mas se pensarmos que talvez Osman Lins tivesse a pretensão de vê-la adaptada ou transposta aos palcos não soaria como mera suposição ingênua de nossa parte. Elementos teatrais, como aqui apontados, inspirados nos modelos do teatro medieval na sua feitura, facilitam o uso deste texto para os palcos, sobretudo pelas cenas que compõem isoladamente, porém ligadas pela sucessão dos acontecimentos sobre a vida da personagem conferindo uma unidade ao todo.

Ao ultrapassar o modelo tradicional de uma narrativa mediada somente pela palavra com começo, meio e fim, e transpor o enredo de Joana Carolina ao formato pictórico do retábulo, Osman Lins realiza uma translação do escriptocêntrico para o visual. Invade as fronteiras das artes visuais, incorporando elementos sensório-estéticos como suporte da palavra escrita. Mais que o exercício primoroso da *poieses*, o autor ergue um monumento que consubstancia dois suportes textuais⁵, o visual e o escritural. Em outras palavras, a própria

⁵ Adotamos aqui o conceito de texto elaborado a partir da leitura de *A linguagem da arte* (1986), Omar Calabrese. Conforme este autor, a noção de texto não se resume apenas ao plano linguístico, da palavra escrita, podendo sua definição incluir os mais variados tipos de comunicação e significação. Sendo assim, ao elaborar seus estudos partindo do campo da semiótica, o autor defende definições bem amplas sobre o assunto. Calabrese assim se posiciona: “Pode-se dizer que a Semiótica tem diante de si um campo de intervenção extremamente amplo; se ocupará da linguagem animal (partindo de um limite não cultural até um limite superior e complexo), da comunicação tátil, dos sistemas do gosto, da para –linguística, da Semiótica médica, de cinética e proxêmica (gestos, posturas, distâncias), das linguagens formalizadas (álgebra, lógica; química, por exemplo), dos sistemas de escritura, dos sistemas musicais, das línguas naturais, das comunicações visuais, das gramáticas narrativa e textual, da lógica dos pressupostos, da tipologia da cultura, da estética, das comunicações de massa, dos sistemas ideológicos. De tudo se assim o deseja. Mas de tudo sempre a partir do ponto de vista da comunicação e da significação” (Calabrese, 1986, p. 13-14).



essência, em virtude da composição híbrida, da narrativa de Osman Lins, é resultado da translação, do deslocamento de uma estética para outra.

Já o movimento realizado pela dramaturga em torno do texto osmaniano, transladando-o ao palco, permite uma renovação e circulação sobre outras esferas, como o teatro, da presente narrativa. O “dúplíce caráter” que as lembranças recortam os sujeitos, causando “alegria da posse e defraudação da perda”, como assinala Osman Lins, percorrem esta leitura pelas versões do *Retábulo de Santa Joana Carolina*, e o processo de translação empreendido. A partir do itinerário da mulher que se tornou santa, e dos mistérios textuais que compõem essas doze narrativas, aqui percorremos os meandros da escrita de Lins em sua versão primária e teatralizada, “dessas outras bocas, vozes, cabeças...”, perseguindo a pergunta do autor como ponto principal de composição deste ensaio ao confrontarmos as narrativas aqui selecionadas: “sendo esta um reflexo daquela?”.

Referências

ARISTÓTELES. *Poética*. Trad. Eudoro de Souza. São Paulo: Nova Cultural, 1987.

CALABRESE, Omar. *A linguagem da arte*. Lisboa: Presença, 1986.

CARVALHO, Maria José. Teatralização. In: LINS, Osman. *Retábulo de Santa Joana Carolina*. São Paulo: Editora Loyola e Giordano Ltda, 1991.

GENETTE, Gerard. *Palimpsestos: a literatura de segunda mão*. Trad. Luciene Guimarães e Maria Antônia Ramos Coutinho. Belo Horizonte: Faculdade de Letras UFMG, 2006.

LADEIRA, Julieta de Godoy. Prefácio. In: LINS, Osman. *Retábulo de Santa Joana Carolina*. São Paulo: Editora Loyola e Giordano Ltda, 1991.

LINS, Osman. *Retábulo de Santa Joana Carolina*. São Paulo: Editora Loyola e Giordano Ltda, 1991.

NASCIMENTO, Evando. A tradução incomparável. In: WEINHARDT, Marilene et al (Org). *Ética e estética nos estudos literários*. Curitiba: Editora UFPR, 2013, p.71-99.

PRADO, Décio de Almeida. A personagem do teatro. In: CANDIDO, Antonio. *A personagem de ficção*. 11. ed. São Paulo: Perspectiva, 2011.



ROMILLY, Jacqueline de. *A tragédia grega*. Trad. Ivo Martinazzo. Brasília: Editora Universidade de Brasília, 1998.

ROSENFELD, Anatol. *O teatro épico*. São Paulo: Perspectiva, 2000.

Recebido em: 25/07/2024

Aprovado em: 03/09/2024

Universidade do Estado de Santa Catarina – UDESC
Programa de Pós-Graduação em Teatro – PPGT
Centro de Arte – CEART
Urdimento – Revista de Estudos em Artes Cênicas
Urdimento.ceart@udesc.br