

Amanda Lucy dos Santos Costa

OSMAN LINS E A CARNAVALIZAÇÃO NA  
LITERATURA PARA A INFÂNCIA EM *O DIABO NA  
NOITE DE NATAL*

Brasília

Agosto/2018

Amanda Lucy dos Santos Costa

OSMAN LINS E A CARNAVALIZAÇÃO NA  
LITERATURA PARA A INFÂNCIA EM *O DIABO NA  
NOITE DE NATAL*

Dissertação de Mestrado apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Literatura do Departamento de Teoria Literária e Literaturas da Universidade de Brasília, requisito parcial para a obtenção do título de Mestre em Literatura Comparada.

Área de concentração: Literatura Comparada

Linha de pesquisa: Criação e Intertextualidade em Osman Lins

Orientador: Prof. Dr. João Vianney Cavalcanti Nuto

Brasília

Agosto/2018

Amanda Lucy dos Santos Costa

OSMAN LINS E A CARNAVALIZAÇÃO NA  
LITERATURA PARA A INFÂNCIA EM *O DIABO NA  
NOITE DE NATAL*

Dissertação de Mestrado apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Literatura do Departamento de Teoria Literária e Literaturas da Universidade de Brasília, requisito parcial para a obtenção do título de Mestre em Literatura Comparada.

Linha de pesquisa: Criação e Intertextualidade em Osman Lins

Orientador: Prof. Dr. João Vianney Cavalcanti Nuto

Brasília, 29 de agosto de 2018.

BANCA EXAMINADORA

---

Prof.Dr. Danglei Castro  
Presidente da Banca

---

Prof.Dr. Henryk Siewierski  
Membro Interno

---

Prof.Dr. Robson Teles  
Membro externo

---

Prof<sup>ª</sup>.Dr<sup>ª</sup>. Patrícia Nakagome  
Membro Suplente

*Àquelas que, teimosas e secretamente  
otimistas, nunca desistem de tentar.  
Sobretudo a meu pai, minha mãe e meu  
esposo, por serem parte disso tudo.*

## AGRADECIMENTOS

Agradeço ao meu professor e orientador João Vianney Cavalcanti Nuto por me receber e ensinar, me dando a enorme satisfação de participar do grupo de estudos de Literatura e Cultura, o Litcult, ao qual também sou muito grata, pois foi onde pude compartilhar da companhia e do conhecimento de pessoas maravilhosas e comprometidas com o saber.

E, como o ser humano está incompleto se não tem amigos, agradeço sinceramente às colegas Hiolene Champloni e Lucélia Almeida por serem tão amistosas e inspiradoras nesse período em que pude estar em suas companhias.

À professora Elizabeth Hazin, minha profunda gratidão, não só por me acolher, mas também por me acompanhar, aconselhar e apoiar, me dando o prestígio de conhecer e participar do seletíssimo Grupo de Estudos Osmanianos, o Gataco, onde cresci indescritivelmente em meio a tanta gente linda, interessada e disposta a dividir experiências e conhecimentos.

Meu agradecimento carinhoso à Gataca Sebastiana Lima (Aninha) por seu incentivo, sua amizade e sua disponibilidade.

Da mesma forma, não poderia deixar de agradecer aos meus conterrâneos, os professores e pesquisadores Robson Teles e Adriano Portela, pela confiança, trocas de experiência e amizade.

Agradeço igualmente à minha família, pelo apoio. Agradeço ao meu pai pelo “paitrocínio” e pela compreensão ao abrir mão da esposa para que ela pudesse me assistir; e, finalmente, agradeço à minha mãe por se fazer presente em diversos momentos, colaborando para que eu concluísse com sucesso esta etapa da minha vida acadêmica que, fatalmente, coincidiu, desde o início, com uma importante etapa da minha vida pessoal, a mais difícil, árdua e importante missão que uma mulher pode enfrentar, a maternidade.

Agradeço ao meu marido, que tem estado ao meu lado desde sempre, dividindo comigo a responsabilidade de criar e educar uma criança e me apoiando emocional e financeiramente.

Finalmente, agradeço solenemente à FAPDF pelo suporte financeiro, indispensável à conclusão deste projeto. Em tempos em que a educação sofre áridos golpes políticos, o trabalho de instituições como a FAPDF, com seu apoio à pesquisa científica e a concessão de bolsas de estudos, garante o direito à informação e à

educação de qualidade e certamente constitui grande estímulo ao desenvolvimento e melhoria do ensino.

A todos, ofereço minha sincera gratidão.

*“Ser menino é outra coisa. Menino não é criança nem adulto e, sendo de todas as idades, é sem idade.”*

*Marcus Accioly, Guriatã*

## RESUMO

Apesar de não ter priorizado a escrita de obras para crianças, Osman Lins dedicou-se à criação de uma narrativa infantil na qual reuniu importantes personagens que também fizeram parte da sua própria experiência literária. Em *Capa-Verde e o Natal* (1967), peça teatral mais tarde adaptada para conto e publicada sob o título de *O Diabo na Noite de Natal* (1977), Osman Lins envolve em um conflito personagens de diversas esferas culturais, do folclore à literatura sacra, em busca de um mesmo objetivo. Ao analisar a obra, lançamos um olhar mais atento a seus aspectos carnavalescos, na tentativa de confirmar a nossa hipótese de que a carnavalização literária, no conto de Osman Lins, é utilizada como estilo e recurso que promove tanto o estreitamento na relação entre a literatura para a infância e as culturas (popular, erudita, de massa) quanto a possibilidade de ampliação da capacidade de interpretação da criança enquanto leitora – de livros e do mundo.

**Palavras-chave:** Osman Lins; Literatura Infantil; Carnavalização Literária.

## ABSTRACT

Although he did not prioritize the writing of children's books, Osman Lins devoted himself to creating a children's book in which he brought together important characters who were also part of his own literary experience. In *Capa-Verde e o Natal* (1967), a play later adapted for a short story and published under the title of *O Diabo na Noite de Natal* (1977), Osman Lins involves in a conflict characters of diverse cultural spheres, from folklore to sacred literature, in search of a common objective. When analyzing this book, we cast a closer look at its carnivalesque aspects, trying to confirm our hypothesis by assuming that the literary carnivalization, in this short history, is used as a literary style and linguistic resource which promotes both the approach between the literature for children and cultures (popular, erudite, mass) and the possibility of expanding the child's capacity for interpretation – as a reader of texts or a reader of the world.

**Keywords:** Osman Lins; Children's Literature; Literary Carnivalization.

## LISTA DE ILUSTRAÇÕES

Figura 1: Capa do livro Editora Pioneira.....	39
Figura 2: Cenário Editora Pioneira.....	40
Figura 3: Capitão e Chapeuzinho Editora Pioneira.....	41
Figura 4: Pastorinhas Editora Pioneira.....	42
Figura 5: Capa-Verde Editora Pioneira.....	42
Figura 6: Super-Homem Editora Pioneira.....	42
Figura 7: Capa do livro Editora Companhia das Letrinhas.....	43
Figura 8: Pastorinhas Companhia das Letrinhas.....	44
Figura 9: Capitão e Chapeuzinho Companhia das Letrinhas.....	45
Figura 10: Super-Homem Companhia da Letrinhas.....	45
Figura 11: Capa-Verde Companhia das Letrinhas.....	45
Figura 12: Disputa Palhaço e Capa-Verde Editora Companhia das Letrinhas.....	45
Figura 13: Ciranda Editora Companhia das Letrinhas.....	46

## SUMÁRIO

<b>INTRODUÇÃO.....</b>	<b>1</b>
<b>1 REFLEXÕES SOBRE UMA LITERATURA INFANTIL.....</b>	<b>6</b>
1.1 Literatura infantil?.....	7
1.2 Funções da literatura infantil.....	10
1.3 Osman Lins e a literatura infantil.....	13
<b>2 O DIABO NA NOITE DE NATAL: UM OLHAR ANALÍTICO.....</b>	<b>16</b>
2.1 Do Teatro para a Literatura: questões de adaptação.....	17
2.2 Uma literatura contemporânea: análise da narrativa.....	23
2.2.1 Quem conta a história.....	23
2.2.2 Quem são as personagens.....	25
2.2.3 Qual é o conflito.....	34
2.2.4 O que a ilustração diz.....	37
<b>3 ASPECTOS CARNAVALESCOS EM <i>O DIABO NA NOITE DE NATAL</i>.....</b>	<b>48</b>
3.1 Carnaval e Carnavalização.....	49
3.2 A natureza carnavalesca dos gêneros cômico-sérios.....	51
3.3 Cronotopo: A sala de visitas como substituição da “praça pública” e o tempo no limiar.....	54
3.4 A paródia e o heterodiscurso como recurso de representação por meio da linguagem.....	57
3.4.1 A paródia.....	58
3.4.2 O Heterodiscurso.....	60
3.5 Os discursos dos heróis.....	63
3.6 Função “herói” e função “bufão”.....	68
<b>CONSIDERAÇÕES FINAIS.....</b>	<b>74</b>
<b>REFERÊNCIAS.....</b>	<b>767</b>

## INTRODUÇÃO

A literatura tem sido objeto de estudo desde que se tem consciência da sua existência. A literatura infantil, por sua vez, torna-se foco da atenção acadêmica com o crescimento da sua relevância econômica para a grande indústria editorial, o que ocorre por volta dos anos 1970. A verdade é que a literatura direcionada às crianças já surge negligenciada em seu teor artístico, sendo tomada como acessório educativo, quando não meramente comercial. Concorre para esse descaso a própria denominação “infantil”, que sugere um destinatário “pequeno” (considere-se a ambiguidade, pois por muito tempo a criança foi invalidada socialmente). Fortuitamente, a evolução do parecer social no que diz respeito à importância da infância enquanto fase de formação tanto física quanto psicológica tem revalorizado a produção literária e artística destinada às crianças.

Ao que parece, a grande questão no estudo da literatura infantil não tem sido a literatura em si, mas esta enquanto objeto – seja pedagógico, artístico ou comercial – voltado a determinado público, o público infantil. Ou seja, não é a literatura em si, mas o fato de ela ser feita para crianças o que tem tornado seu estudo tão importante. A criança, em seu caráter “principiante”, “leigo”, “inexperiente” ou “aprendiz”, é o propósito das investidas. O que a criança lê? O que ela *gosta* de ler? O que ela *deveria* ler? Que livros seriam *apropriados*?

Questões como essas nos levam a uma longa reflexão sobre os “propósitos” da literatura “infantil” e, até mesmo, sobre a concepção do termo. Essa é uma discussão relativamente recente e que estimula o nosso interesse pelo gênero, pois quando se estabelece a denominação de um gênero não pelas suas características *a priori*, mas pelo seu público-alvo, assume-se a possibilidade de se perder o objeto de vista, gerando outros quesitos.

A literatura infantil dispensa o trabalho estético da palavra, característico do fazer literário? Ao lidar com o gênero, desobriga-se o pesquisador do estudo estético, que se coloca em detrimento do pedagógico? Não seria produtiva uma reflexão acerca da produção literária dedicada à infância que visasse a beleza artística acima da “moral da história”?

O estudo que segue é fruto de feliz acaso, pois no intuito de conhecer e nos aprofundar na variedade literária infantil, especificamente a pernambucana, fomos surpreendidos pelo exemplar de Osman Lins *O Diabo na Noite de Natal*, cuja primeira

edição data de 1977. A surpresa deve-se não apenas ao fato de ter-se descoberto uma amostra infantil na obra do renomado autor, mas também de poder-se redescobri-lo enquanto escritor.

Diante do seu contexto de produção, chama nossa atenção a solitária peça infantil em 2 atos e, mais ainda, sua adaptação, sendo ambas ocorrências únicas na biografia do autor<sup>1</sup>. Desejosos de conhecer mais a fundo esse exemplar da literatura infantil pernambucana, voltamo-nos detidamente à última versão da obra, coincidentemente a última publicação do autor em vida.

A leitura do texto na íntegra e o aprofundamento na sua simbologia e nas suas conexões com a arte, em geral, foram fatores que nos impulsionaram em definitivo a uma análise mais cuidadosa no que diz respeito à representatividade da literatura osmaniana. O sortimento, o excesso e a complexidade presentes no texto, resumidos na expressão “promiscuidade intertextual”, de Ferreira (2005, p.77), nos estimula a alcançar o objetivo geral de observar mais detidamente os aspectos literário, cultural e social dessa obra, examinando também a relevância da cultura popular na representação do mundo.

Conhecer, finalmente, a fortuna crítica da obra foi fundamental para desenvolvermos a hipótese de que se pode e se deve explorar a literatura infantil sob o olhar da teoria literária, e não apenas da pedagogia (não desmerecendo a importância da ciência pedagógica). Desse modo, observamos a obra infantil de Osman Lins com base nas suas características estéticas, relacionando-a ao conceito de Carnavalização Literária desenvolvido por Bakhtin.

Para isso, no capítulo primeiro, problematizamos, sob a égide dos conceitos de Meireles, Zilberman, Lajolo e Coelho, a concepção do gênero infantil no que diz respeito às “limitações” que sua definição impõe, no intuito de contextualizar brevemente a problemática e, de certo modo, reafirmar nosso posicionamento sobre a relevância do gênero e suas funções na sociedade.

No segundo capítulo, tecemos uma abordagem analítica do conto *O Diabo na Noite de Natal* quanto aos seus aspectos estruturais e estilísticos, tomando como parâmetros os entendimentos de Nelly Novaes Coelho (2000) e Teresa Colomer (2017). Nesse momento, são apreciados os elementos da narrativa que interessam à análise teórica. Tencionamos, principalmente, trazer à luz do conhecimento geral o contexto da história do modo menos fragmentado possível, para que o nosso objeto de análise não se apresente como completamente estranho ao nosso leitor.

No terceiro capítulo, investigamos mais a fundo os aspectos carnavalescos presentes em *O Diabo na Noite de Natal*, explorando o cronotopo da praça pública, a caracterização dos heróis, a paródia e o heterodiscurso aliados em uma obra lúdica de caráter infantil. Para isso, contamos basicamente com as seguintes obras de Bakhtin: *Problemas na Poética de Dostoiévski* (1981), *Questões de Literatura e Estética* (1993); *A Cultura Popular na Idade Média e no Renascimento* (1999) e *Teoria do Romance I: A Estilística* (2015).

Consideramos que este estudo acresce à fortuna crítica de Osman Lins uma abordagem mais profunda do conto em análise, tendo em vista que poucos pesquisadores se dispuseram a escrever sobre a peça ou sua adaptação. Em estudo anterior<sup>1</sup>, já tivemos a oportunidade de listar os poucos trabalhos em que pudemos verificar menções à obra. Entre eles, destaca-se o livro *Vitral ao Sol: Ensaios sobre a Obra de Osman Lins* (2004), com o ensaio *O Teatro da Palavra de Osman Lins ou a Palavra no Centro do Palco*, de Ivana Moura, que traz pouco mais de uma página sobre o assunto. A mesma autora, em *Osman Lins: o Matemático da Prosa* (2003), cita superficialmente a obra, não se aprofundando em explicações. Em *O Diabo na Literatura para Crianças* (2007), Salma Ferraz apenas cita o conto de Osman Lins, juntamente com outros<sup>2</sup> que também apresentam o diabo como personagem, no intuito de ilustrar a dessacralização deste na literatura infantojuvenil, o que, aliás – segundo a pesquisa – é recorrente em histórias para crianças e adolescentes: “o Diabo é sempre enganado e vencido e faz papel de bobo” (FERRAZ, 2007). Ronaldo Boshi (2007), em *O Teatro de Osman Lins*, chega a ser mais específico, pois trata da criação renovadora das peças teatrais de Osman Lins, inclusive em *Capa-Verde e o Natal*. Também Luiz Carlos Leite (2008, p. 6), em *O Diabo na Noite de Natal: Brinquedo Sério de Osman Lins*, constata o respeito ao leitor e o rigor da escrita de Osman Lins na sua obra destinada à infância, creditando ao escritor a qualidade de “bom contador de histórias”.

Temos em Ermelinda Ferreira (2005), porém, nosso maior argumento no desenvolvimento desta pesquisa, pois, ao escrever sobre *O Diabo na Noite de Natal*, ela aborda a intertextualidade presente na obra, importante aspecto da nossa pesquisa. Também no livro *Reinações da Literatura Infantil e Juvenil*, uma organização de Aldo

---

<sup>1</sup> R.T. Gomes e A. L. S. Costa. “Aspectos Dramatúrgicos Infantis em Capa-Verde e o Natal, de Osman Lins.” *Revista ciência & trópico*. v. 39, n. 2, p. 97-114, 2015. Disponível em: <https://periodicos.fundaj.gov.br/CIC/article/view/1541/1276>

<sup>2</sup> Ricardo Azevedo: “A Vida e a Outra Vida de Roberto do Diabo”; Ângela Lago: “De Morte”, 1992; Celso Cisto: “A Noiva do Diabo”, 2000.

de Lima (2011), estudantes de Letras da Universidade Federal de Pernambuco desenvolvem um estudo sobre os elementos lúdicos e simbólicos presentes em *O Diabo na Noite de Natal*. Segundo os autores, “a obra em destaque é um convite a esse universo de ilusão, pois disponibiliza características que sustentam a imaginação e a possibilidade de criar” (LIMA, 2011, p. 286). Nesse mesmo artigo, também destaca-se a junção, em uma mesma esfera ficcional, de personagens como o Super-Homem (pertencente à cultura exterior dominante, difundido constantemente pela mídia) e o Amarelinho (proveniente da literatura de cordel, pouco conhecido, até mesmo em âmbito nacional).

É difícil imaginar por que há poucos estudos acerca dessa obra ou o motivo de ela ser pouco valorizada, já que há diversos trabalhos bastante aprofundados que versam sobre outras obras de Osman Lins. Talvez muitos pesquisadores menosprezem o folclore (e, conseqüentemente, o conto em questão) por este não conter a “originalidade do escritor” ou por apresentar um certo “anonimato de seus produtos”, inclusive no caso dos contos de fadas. Mas a originalidade do escritor não deve ser considerada uma questão de tanta relevância nesse caso, pois, apesar de lidar com personagens caricatos, familiares e folclóricos, o autor se reafirma em sua posição criadora na medida em que torna possível a interação de tais personagens em um conflito épico. Vale salientar também que, tempos antes, no final do séc. XIX, o interesse pelo folclore e pela tematologia era predominante na literatura comparada. A ficção popular se torna uma ciência ao representar as raízes de uma cultura milenar e, por conseguinte, não pode ser desconsiderada.

Além disso, Carvalhal (2006, p. 130) ratifica a inclusão das práticas anônimas discursivas da cultura como “elementos que permitem a uma obra produzir efeitos de sentido”. A autora menciona ainda que a noção de polissistema de Zohar<sup>3</sup> nos dá novas e infinitas possibilidades no estudo das relações literárias em várias dimensões, “entre sistema canônico e não canônico, entre literatura *tout court* e literatura infantil e outras formas ditas populares” (CARVALHAL, 2006, p.133).

Como poderia, assim, um estudo dessa obra osmaniana ser desprezado? É possível ainda que uma visão limitada de literatura tenha contribuído para que a literatura infantil não fosse valorizada como arte literária, como ocorreu com os

---

<sup>3</sup> A noção de polissistema literário desenvolvida por Itamar Even Zohar (1999) prevê uma rede de relações entre as atividades consideradas literárias.

quadrinhos, apontados, durante muito tempo, como sublitteratura<sup>4</sup>. Do mesmo modo, muitas outras formas de arte direcionadas à criança foram desvalorizadas ou consideradas como bobas e ingênuas; mas, como atesta Kothe (1985, p. 18), nenhuma arte é inocente ou ingênuas: “Mesmo que se queira que a arte seja pura, nenhuma obra de arte é completamente pura, isenta de interesses sociais camuflados.” Quanto a isso, o próprio aspecto carnavalesco da obra já posiciona o escritor em certo ambiente de comunicação especial que pode, *a priori*, aparentar neutralidade, apesar de, segundo Bakhtin, não haver neutralidade na abolição de fronteiras e hierarquias: “a abolição das relações hierárquicas possuía uma significação muito especial” (BAKHTIN, 1999, p.9).

Por fim, em nossa conclusão, tecemos considerações a respeito da contribuição de Osman Lins para o campo da literatura para a infância e do papel da carnavalização literária nesse processo, sem, contudo, pretendermos esgotar as possibilidades do assunto, pois, ao flertar com a literatura infantil, Osman Lins cria uma obra riquíssima nos sentidos cultural, artístico, linguístico, simbólico, moral, textual, intertextual e tantos quantos outros sentidos forem possíveis. Estudar esse aspecto da obra de Osman Lins é uma pequena contribuição para a compreensão geral da obra do autor, mas também um adendo à gama de possibilidades da chamada literatura infantil.

---

<sup>4</sup> Termo utilizado por Moacyr Cirne em “*Bum!: A explosão criativa dos quadrinhos.*” 5ª Edição. Petrópolis: Editora Vozes, 1977.

## 1 REFLEXÕES SOBRE UMA LITERATURA INFANTIL

Apesar de, fatalmente, ainda existir, na sociedade de 1960, um olhar preconceituoso e inadvertido quanto à importância do gênero “infantil”, Osman Lins demonstra grande preocupação com a qualidade da leitura existente nesse mercado. Pouquíssimas vezes ele menciona as crianças especificamente, sendo sua preocupação com a educação, de uma forma geral, observada por Ermelinda Ferreira (2005) como ponto de convergência entre o autor e Monteiro Lobato. Mais que isso, a professora sustenta a inclusão do escritor na lista dos “filhos de Lobato”, por ter, na sua obra infantil, promovido uma recriação de um dos episódios de *Reinações de Narizinho*<sup>5</sup>.

Claro está que Osman Lins não se dedica especificamente à literatura para a infância, apesar de, atualmente, alguns dos seus contos figurarem em coletâneas escolares “juvenis”<sup>6</sup>. A esse respeito, a própria Ermelinda Ferreira (2005) ratifica, com a citação de observações do próprio autor, a probabilidade de que Osman Lins nutrisse certo preconceito pelo gênero “infantil”. Do mesmo modo, Regina Igel (1988) relata que o escritor se sente bastante contrariado por ter dois de seus contos publicados erroneamente na página infantil do suplemento dominical do Jornal do *Comercio* de Pernambuco. Trata-se de *E onde os castelos* e *Rei Mindinho*: “Para o distraído redator, castelos e reis no diminutivo só poderiam relacionar-se com histórias para crianças.” (IGEL, 1988, p.37) – mas, certamente, nesse caso, pode-se atribuir o descontentamento muito mais ao descaso do redator que ao despreço pelo gênero infantil.

Não obstante, não é de se estranhar que Osman Lins – experiente na escrita de livros para adultos – queira publicar para crianças, pois, assim como ele, outros escritores de renomada carreira dedicada ao público adulto voltam-se comumente ao público infantil, desejosos de estabelecer um diálogo com a infância. É o caso de Olavo Bilac, Graciliano Ramos<sup>7</sup>, Carlos Drummond, Cecília Meireles, Mário Quintana<sup>8</sup>, Jorge Amado, Érico Veríssimo, Clarice Lispector, entre outros. É como se o processo

---

<sup>5</sup> “Cara de Coruja”. In: LOBATO, Monteiro. *Reinações de Narizinho*. São Paulo: Brasiliense, 1971.

<sup>6</sup> Depois de publicados em ampla concorrência, vários contos osmanianos ressurgem em antologias infanto-juvenis, a exemplo de “Conto de circo”, em *Antologia escolar de contos brasileiros* (Coleção Edijovem-1997) e “Noivado”, em *Antologia de contos: contos brasileiros contemporâneos* (Salamandra-2005).

<sup>7</sup> Além das obras publicadas em vida, mais duas obras infantis vieram a público postumamente: *Alexandre e outros heróis* (1962) e *Estribo de Prata* (1984).

<sup>8</sup> Curiosamente, em 1976, aos 70 anos, Mário Quintana recebeu do Governo do Estado do Rio Grande do Sul, um prêmio dado a personalidades de grande préstimo à Nação: a “medalha Negrinho do Pastoreio” – nome de uma das personagens de Osman Lins no conto em estudo.

evolutivo naturalmente os levasse a observar a origem como uma finalidade, como se a maturidade permitisse um olhar mais apurado à fase da infância, que passa a ser reconhecida como fundamental na formação do adulto e também como possibilidade para a composição de uma nova geração. Sensíveis a isso, eles escrevem como se buscassem investir numa sucessão mais lúcida, consciente e sã.

### 1.1 Literatura “infantil”?

Levando-se em consideração a literatura como forma de expressão independente da escrita, uma vez que “A palavra pode ser apenas pronunciada [...] A Literatura precede o alfabeto. Os iletrados possuem sua Literatura.” (MEIRELES, 1984, p. 19), somos levados por Cecília Meireles a pensar em uma literatura geral que englobaria tanto a literatura de tradição oral, de registro folclórico, como a própria literatura infantil.

Já na década de 1950, Cecília Meireles (1984, p. 20)<sup>9</sup> expõe sua preocupação quanto a uma literatura dita “infantil”, porém feita por adultos, “de *invenção e intenção do adulto*” (grifo nosso). Ou seja, ela se interessa por um ponto de vista adulto sobre problemas e conteúdos considerados “úteis” e “interessantes” aos seus leitores em formação, veiculados em uma linguagem “acessível” e estilo igualmente “adequado” ao gosto e compreensão do público infantil. Desse modo, o que seria a literatura infantil? Seria possível assim chamar todo e qualquer livro cujo tema de cunho moral e/ou didático se coloca em linguagem simples e resumida para facilitar a recepção do seu público leitor? Nesse contexto, qual seria, então, a função dessa literatura: instruir ou divertir? Como seria um livro ideal para crianças? Será que o adulto está sempre certo no seu julgamento do que é “bom”, “interessante”, “útil” e “divertido” para elas? Afinal, o que engloba a definição de “infantil”?

É comum, em uma livraria ou biblioteca, nos depararmos com prateleiras de literatura estrangeira, literatura brasileira e literatura infantojuvenil, o que não parece coerente, já que as duas primeiras classificações se referem à nacionalidade e a última ao público-alvo. A denominação “literatura para crianças” é, no mínimo, vaga, pra não dizer insuficiente e, talvez, até preconceituosa. Por exemplo, em que prateleira

---

<sup>9</sup> “Problemas da Literatura Infantil”, 3ª edição de 1984.

poderíamos situar *O Castelo Encantado*, de E. Nesbit<sup>10</sup>: literatura estrangeira ou literatura infantojuvenil? E onde encontrar *As Aventuras de Telêmaco*<sup>11</sup>? Monteiro Lobato certamente não seria procurado na estante de literatura brasileira, enquanto que Osman Lins, com toda certeza, lá estaria. Somos, contudo, surpreendidos pela presença de *Os Gestos*<sup>12</sup> e *A Ilha no Espaço*<sup>13</sup>, ao lado de Lobato, na seção infantojuvenil.

Tão ineficiente é a classificação que, muitas vezes, ela se dá não pelo texto propriamente dito ou pelo leitor a que ele se destina, mas por opções de mercado editorial. Não é nosso objetivo propor um novo sistema de classificação, mas consideramos relevante evidenciar a flexibilidade e a delicadeza com que deve ser tratada a questão, com o intuito de, desde já, não engessarmos em um molde antiquado toda uma vasta variedade literária. Esse molde, na verdade, talvez nem exista e, se porventura existir, é muito mais complexo do que se imagina, até porque o próprio público leitor a que se refere é de natureza complexa, considerando-se que a fase da infância se define entre 0 e 12 anos e que, portanto, entre o infantil e o juvenil há muitos e muitos níveis, tanto no que toca à idade quanto a desenvolvimento intelectual. Os segmentos de leitores são tantos e tão variados que a definição de literatura infantil mais generaliza do que especifica.

Longe está de cessarem os questionamentos e ainda mais longe estão as respostas definitivas, pois ao longo da história os argumentos são mutantes e divergem. Há, contudo, alguns direcionamentos e sugestões.

Para Cecília Meireles<sup>14</sup> (1984), entre outras questões, impõe-se a necessidade de que a criança existente no adulto/escritor se comunique com a criança leitora. A partir daí, não se poderia falar em literatura infantil como algo que se escreve para crianças, mas como algo que as crianças leem, pois nem sempre o que se escreve especialmente para elas desperta seu interesse, podendo ocorrer, inclusive, de chamarem a sua atenção

---

<sup>10</sup> Edith Nesbit (1858-1924), escritora e poetisa inglesa que publicou histórias infantis sob o pseudônimo de E. Nesbit. Muito conhecida por seus livros de ficção para crianças, criou um novo gênero de aventuras de encantamento.

<sup>11</sup> Clássico da Literatura Francesa, escrito por Fenelon (nome literário de François de Salignac de La Mothe) como suporte à educação de um jovem príncipe. O texto é composto basicamente por diretrizes políticas e morais.

<sup>12</sup> *Contos de Osman Lins*. Versão ilustrada (Coleção Veredas).

<sup>13</sup> Conto da série *Casos Especiais*, adaptado para televisão e transmitido pela Rede Globo em 1978. Posteriormente publicado na seção de infantojuvenis (Coleção Veredas).

<sup>14</sup> Endossamos o fato de que Cecília Meireles, além de escritora, foi professora no ensino primário e superior, jornalista e colaboradora na Comissão Nacional de Folclore, sendo considerada uma autoridade no assunto.

livros que não foram escritos para o público infantil, a exemplo de *Robinson Crusoe*<sup>15</sup>, *As Viagens de Gulliver*<sup>16</sup> ou *As Aventuras do Barão de Münchhausen*<sup>17</sup>. Assim sendo, a solução para se descobrir um bom livro infantil seria submetê-lo ao uso da própria criança, para que ela mesma pudesse manifestar seu interesse e sua preferência.

Isso nos remete, rapidamente, a um artigo da escritora Fanny Abramovich (1983, p. 39-44), que, a esse propósito, busca registrar o depoimento de algumas crianças a respeito dos livros escritos para elas. Dentre as perguntas feitas, destacam-se: “Qual o melhor livro?”, “Quais os tipos de história que há em demasia no mercado?”, “Que tipo de história deveria haver mais?” e “Como se reconhece um livro cuja leitura pode valer a pena?”. A última pergunta se referia ao que uma história teria de ter para ser boa. Eis que surgem os critérios: uma boa história precisa ser engraçada, bonita, triste... Tem de ter “muita correria, muita confusão, muito barulho” e oscilações, pois “não pode ser sempre igual”; tem de ter ação, realidade, fantasia, piada, sonho, romance... “Não precisa ter desenho bonito, nem precisa deixar a gente com medo”, mas precisa ser sempre bonita. As crianças parecem ser bem exigentes quanto ao que esperam da literatura a elas destinada, vide o comentário de uma das entrevistadas, de apenas 11 anos: “é, o livro precisa contar muito mais sobre a cultura brasileira, assim como o Lobato fazia... ter Saci, Mula-Sem-Cabeça, por que falar do Fantasma e não das nossas lendas? Tá faltando isso!” (ABRAMOVICH, 1983, p. 43).

Nesse estudo, Abramovich conclui que as crianças sabem ler criticamente e têm opiniões claras sobre o que querem e sobre os ingredientes que tornam uma leitura agradável. A escritora endossa também que tudo o que as crianças disseram é o que ela mesma, enquanto leitora, busca, não apenas nos livros infantis, mas nos adultos também.

Apesar da criteriosa avaliação dos leitores, Cecília Meireles (1984) destaca, entre os casos de literatura infantil, três importantes aspectos: o moral, o instrutivo e o recreativo. Sendo os casos de literatura infantil definidos em: redação das tradições orais<sup>18</sup>, livros escritos para determinadas crianças e que depois passaram ao grande

---

<sup>15</sup> Escrito por Daniel Defoë em 1719, continua a ser reeditado até os dias atuais, ora publicado na seção de literatura estrangeira ora na seção infantojuvenil.

<sup>16</sup> Publicado em 1726, transformou-se em clássico infantil.

<sup>17</sup> Publicado em 1735 (p. 85-90), originalmente como uma sátira, invade as bibliotecas infantis e lá permanece até hoje.

<sup>18</sup> É o caso dos contos reunidos por Perrault, pelos Irmãos Grimm e por La Fontaine.

público<sup>19</sup>, obras não escritas para crianças, mas pelas quais elas se interessaram e que foram posteriormente adaptadas ao pequeno leitor, e obras especialmente escritas para crianças. Entretanto, além de não constar nos critérios das crianças para uma boa história qualquer referência à obrigatoriedade de uma “moral” ou de “ensinamentos”, notamos que, dos aspectos mencionados da literatura infantil de outrora, não se considera o aspecto estético.

Indispensável à linguagem literária, o fator estético é considerado atualmente por Nelly Novaes Coelho (2000, p. 10):

1. Literatura é um *fenômeno de linguagem* plasmado por uma *experiência vital/cultural* direta ou indiretamente ligada a um contexto social e à determinada tradição histórica.
2. Literatura é *arte*, e como tal, as relações de aprendizagem e vivência, que se estabelecem entre ela e o indivíduo, são fundamentais para que este alcance sua formação integral (sua consciência do *eu + o outro + o mundo*, em harmonia dinâmica).

Ou seja, a dicotomia instrução-diversão não deve, necessariamente, existir, pois esses não são fatores excludentes, mas é fundamental que não sejam esquecidos os aspectos artístico-literários.

A especificação “infantil” não deve existir em um sentido menor e preconceituoso, mas sim como uma indicação de particularidade *para* a infância, no sentido de se ter uma preocupação estética e também sociológica direcionada a determinado público. Como produto social, a literatura destinada à infância, assim como qualquer outra produção cultural, terá tanta importância quanto seu público. O estigma que inferioriza a produção destinada à criança como a “historinha” ou mesmo o “teatrinho” e a “pecinha” vem sendo combatido e gradualmente desarraigado, conforme amadurece na sociedade a consciência de que a cultura funciona para infância, tanto quanto para a fase adulta, como alimento espiritual.

## 1.2 Funções da literatura infantil

A insuficiente denominação do gênero indica que não estamos longe da época na qual escrever para crianças era considerado um trabalho menor, que carecia de justificativa para ser legitimado. Nesses casos, lições de moral, motivos didáticos ou regalos especificamente dedicados são nobres causas à insurgente “literatura infantil”,

---

<sup>19</sup> Como também aconteceu com Perrault, com as fábulas de La Fontaine e com *As aventuras de Telêmaco*, de Fénelon.

que, longe de ser uma produção artística com uma preocupação estética, é apenas um pretexto.

E, ao incorrerem em qualquer referência instintiva ao categórico “Texto não é pretexto”<sup>20</sup> (LAJOLO, 1982), devemos reconsiderar, como fez, muito dignamente, a própria autora, ao rever algumas de suas certezas, julgando-as ingênuas, apesar de bem intencionadas. Em “Texto não é pretexto. Mas será que não é mesmo?”, Lajolo (2008) revê antigas premissas declaradas em 1982, como “o texto não é pretexto para nada”; “a presença do texto no contexto escolar é artificial” e “fazer do texto um pretexto para qualquer forma de dogmatismo desfigura o texto”. Ao reformular seus conceitos, a autora desenvolve novo tipo de raciocínio:

Hoje, não acredito mais na autonomia do texto, nem na solidão, nem no caráter individual da escrita e da leitura. Aprendi que no texto inscrevem-se elementos que vêm de fora dele e que os sujeitos que se encontram nele – autor e leitor – não são pura individualidade. São atravessados por todos os lados pela história: pela história coletiva que cada um vive no momento respectivo da leitura e da escrita, e pela história individual de cada um; é na intersecção dessa história, aliás, que se plasma a função autor e leitor. (LAJOLO, 2008, p.104)

Nesse caso, qual deveria ser a função da literatura infantil?

Colomer (2017, p. 20), cuja teoria se sustenta principalmente no caráter da literatura como fenômeno artístico, aponta como funções da literatura infantil:

1. Iniciar o acesso ao imaginário compartilhado por uma determinada sociedade.
2. Desenvolver o domínio da linguagem através das formas narrativas, poéticas e dramáticas do discurso literário.
3. Oferecer uma representação articulada do mundo que sirva como instrumento de socialização das novas gerações.

Naturalmente, a arte é um produto social e está fundamentada nas pessoas e em suas experiências pessoais e interpessoais. Como expressão artística, suas funções estão intimamente relacionadas com a sociedade e correlacionadas entre si, sendo válido notar que “acessar o imaginário coletivo” e “obter o domínio da linguagem” é também galgar instrumentos de socialização.

Refletir sobre uma literatura infantil implica considerar o exercício da linguagem como fenômeno artístico e social (como na literatura em geral), atentando para a

---

<sup>20</sup> Título de Marisa Lajolo em *Literatura em Crise na Escola: as alternativas do professor*. Bastante difundida na década de 1980, a obra afirmava a autonomia do texto e o caráter individual da leitura assim como da escrita com a máxima: “Texto não é pretexto para nada”.

natureza diferencial do seu leitor: a criança. E, “se a infância é um período de aprendizagem, [...] toda mensagem que se destina a ela, ao longo desse período, tem necessariamente uma vocação pedagógica” (SORIANO *apud* COELHO, 2000, p. 31). Poder-se-ia dizer, inclusive, que toda literatura tem certa vocação, afinal, não estamos todos (adultos e crianças) em constante período de aprendizagem?

Desse modo, considera-se também a importância de uma literatura engajada:

Dentro do sistema de vida contemporânea, (pressionado pela imagem, pela velocidade, superficialidade dos contatos humanos e da comunicação cada vez mais rápida e aparente...) acreditamos que a literatura (para crianças ou para adultos), precisa urgentemente ser descoberta, *muito menos como mero entretenimento*, (pois deste se encarregam, com muito mais facilidade os meios de comunicação de massa), e muito mais como uma *aventura espiritual* que engaje o *eu* em uma experiência rica de vida, inteligência e emoções. (COELHO, 2000, p.32)

A instrumentalização da arte não impede, porém, a compleição do prazer estético. Como dito, a dicotomia não se aplica; ao contrário, os conceitos se completam.

Segundo Nelly Novaes Coelho (2000), desde suas origens, a literatura tem sido usada como instrumento de transmissão de valores justamente por seu potencial poético, pois a complexidade e abstração de valores de natureza social, ética, política e religiosa é tamanha que, tendo em vista as “peculiaridades da mente popular (rudimentar) e da infantil (imatura)” (COELHO, 2000, p. 43), dificilmente seriam compreendidos sem auxílio. Por isso a literatura destinada às crianças tem a função basilar de ajudá-las a desenvolver suas potencialidades naturais. A literatura, como linguagem capaz de concretizar o abstrato e o indizível, medeia o desenvolvimento da criança, contribuindo, em várias etapas, para o seu amadurecimento. Ainda segundo a autora, “como objeto que provoca emoções, dá prazer ou diverte e, acima de tudo, modifica a consciência de mundo de seu leitor, a literatura infantil é arte. Sob outro aspecto, como instrumento manipulado por uma intenção educativa, ela se inscreve na área da pedagogia” (COELHO, 2000, p. 46), cabendo ao escritor optar por uma tendência predominante, que normalmente varia de acordo com a tendência de sua época. E a predominância não implica, necessariamente, um caráter excludente, muito embora a autora afirme ser necessário compreender que essas atitudes polares (literária e pedagógica) têm razão de existir devido à indissolubilidade que existe entre a “*intenção artística*” e a “*intenção educativa*”, desde sempre incorporadas na literatura infantil. Ocorre que

A literatura contemporânea, expressão das mudanças em curso e que, longe de pretender a exemplaridade ou a transmissão de valores já definidos ou sistematizados, busca estimular a criatividade, a descoberta ou a conquista de novos valores em gestação (COELHO, 2000, p. 49).

E entre esses polos, situa-se a literatura contemporânea tanto para adultos quanto para crianças, em busca do equilíbrio.

### **1.3 Osman Lins e a literatura infantil**

A partir dos anos de 1960 até o final do século XX, a produção literária infantojuvenil que se estabelece recebe o epíteto de pós-lobatiana (período em que se enquadra *O Diabo na Noite de Natal*). A partir daí, duas grandes áreas podem ser definidas num panorama das obras criativas desse tempo: a do “questionamento”, que, em geral, inclui as obras de cunho inovador, e a da “representação”, que abarca obras “continuadoras”, que, reconhecidamente, repetem padrões, sendo suas intencionalidades o fator que as distinguem entre si (COELHO, 2000).

Certo de que a literatura deveria existir no seu mais alto padrão de qualidade, mas ciente também da grande dificuldade imposta pela realidade cultural do país, Osman Lins se apresenta, em muitas ocasiões, com assíduas reflexões e questionamentos: “Muito se fala da exígua capacidade de leitura do brasileiro. Ao mesmo tempo, diz-se que somos um país de letrados. Há lugar para ambas as teses? Ou uma exclui a outra?” (LINS, 1979, p. 57)

O escritor não deixou de seguir seu ideal e exprimir suas preocupações com o escasso índice de leitura e interesse pela literatura, o que sempre foi um problema a ser denunciado e discutido como questão sobreposta aos leitores em geral, incluindo-se, por consequência, crianças, mulheres, idosos, entre outros:

Eu chegaria mesmo a dizer que existe, no país, um comportamento de antileitura. Em todos os setores, parte-se do princípio de que as pessoas não leem. De qualquer modo, nunca se procura criar condições propícias à leitura. E é curioso que a Câmara Brasileira do Livro, segundo tudo indica, não se apercebe disto. (LINS, 1979, p.58)

Sendo a falta de interesse pela leitura um problema geral, independente de faixa etária, Osman Lins (1979, p. 60) ocupa-se brevemente do lugar da leitura na infância – “como familiarizar as crianças com os livros e induzi-las à leitura, de modo que esta se

transforme numa verdadeira aquisição, um hábito que as acompanhe durante a vida inteira” – apenas para constatar que o próprio sistema – considere-se o contexto das décadas de 1960 e 1970 – não permite a formação de bons leitores ao desvalorizar o “elemento humanitário”<sup>21</sup>, dando preferência às habilidades mecânicas e investindo menos ainda na prática da leitura.

Lins acredita que essa deficiência enfraquece toda uma geração de leitores, pois, antes mesmo de aprender a ler, o indivíduo cujas experiências e sensações mais agradáveis com a linguagem puderam ser relacionadas aos livros muito provavelmente desenvolverá grande interesse pela literatura. Sem essa incumbência do “orientador” – que atualmente se conhece por mediador, promotor ou provocador de leitura e que é responsável por promover o acesso a leituras que se alinhem aos interesses e à vivência dos pequenos leitores – em detrimento de um sistema mecanicista, dificilmente se favorece o hábito da leitura.

Osman Lins, em seu caráter questionador de quem ambiciona por mudanças e acredita no potencial transformador da literatura, denuncia sua contemporaneidade, pois

o que hoje define a contemporaneidade de uma literatura é sua intenção de estimular a consciência crítica do leitor; levá-lo a desenvolver sua própria expressividade verbal ou sua criatividade latente; dinamizar sua capacidade de observação e reflexão em face do mundo que o rodeia; e torná-lo consciente da complexa realidade em transformação que é a sociedade, em que ele deve atuar quando chegar a sua vez de participar ativamente do processo em curso. (COELHO, 2000, p.151)

Considerando essa percepção da importância da leitura na infância para a formação de grandes leitores e tendo em vista a dedicatória às filhas, acreditamos que um dos objetivos de Osman Lins ao conceber a adaptação *O Diabo na Noite de Natal* foi o de promover uma experiência de leitura prazerosa e de cunho inovador, comprometida com intenção de estimular seus leitores a se tornarem atores sociais.

Se de um lado se nota um aspecto pedagógico no diálogo do narrador com o leitor, de outro temos uma interação na qual se considera o leitor como sujeito ativo. Se por um lado uma fisionomia moral pode transparecer, por outro a miscelânea cultural se dá à luz, à medida que são apresentados vários personagens de diferentes terrenos culturais. Se em algum momento a leitura pode parecer instrutiva, ela não se priva do seu primordial caráter, o literário, pois a preocupação formal supera o costumeiro, seja

---

<sup>21</sup> Conceito desenvolvido por Richard Bamberger, 1995.

no trabalho com a linguagem, seja com as figuras que se nos mostram ou seja com as possibilidades inumeráveis de leitura que se modificam conforme se modifica o olhar do leitor.

Não percamos de vista a importância de se constatar em uma obra direcionada ao público infantil características genuinamente literárias, no sentido de se lembrar e, de certo modo, de se celebrar o feitiço estético da obra. Isso porque, infelizmente, o caráter infantil parece dispensar essa aplicação, privando do texto um fator de prestígio enquanto literatura. Daí a eminência, também, de se destacar, no acervo de um autor consagrado como Osman Lins, sua criação literária – por acaso, infantil – menos apreciada pela academia, trazendo-a a um âmbito de maior visibilidade. Se a aplicação da teoria da carnavalização literária remete ao pressuposto de lidarmos com o texto literário, interessa-nos que esse texto seja justamente o de um livro infantil preterido sem motivo aparente.

Carnavalizado desde a sua concepção, em cujo título tem-se a oposição do diabólico e do natalino, o conto não é apenas carnavalesco, é excitante, divertido e osmaniano, no sentido de preservar os traços característicos das obras do autor em seu aspecto artesanal linguístico, no cuidado com a imagem da palavra, na deliberação e na agudeza das imagens, sobretudo na dissimulação do trivial.

## 2 O DIABO NA NOITE DE NATAL: UM OLHAR ANALÍTICO

A princípio, observamos *O Diabo na Noite de Natal* como um grande mosaico textual onde há personagens folclóricos, cinematográficos, clássicos da literatura, clássicos dos contos de fadas e até mesmo clássicos da literatura sacra. Esse complexo permite-nos o resgate de uma memória cultural e literária a partir da qual se podem inferir leituras antecedentes realizadas pelo autor.

Diante do conjunto da obra osmaniana, fica evidente o caráter singular do conto *O Diabo na Noite de Natal*, sua única obra direcionada ao público infantil<sup>22</sup>. Ela foi originariamente concebida em 1967 como a peça de teatro *Capa-Verde e o Natal*, mais uma vez, a única de suas peças a ser adaptada para narrativa. Dez anos mais tarde, foi ilustrada por Montez Magno e publicada como *O Diabo na Noite de Natal* pela Editora Pioneira<sup>23</sup>, trazendo na contracapa a seguinte nota:

Entre os mais expressivos troféus, a PIONEIRA guarda, com justificado orgulho, o fato de haver sido escolhida por OSMAN LINS para publicar seu primeiro livro para crianças, uma história que, certamente, já vai se tornando um clássico da nossa literatura infantil, mas que, por isso mesmo, tem sido lido, com prazer, por “crianças” de *todas as idades* (LINS, 1967).

Conforme a nota, *O Diabo na Noite de Natal* estava sendo lido por “crianças” (entre aspas) “de todas as idades”. Esse cuidado em pôr aspas no termo “crianças” não indica outra coisa senão aquilo de que fala o também escritor pernambucano Marcus Accioly, citado na nossa epígrafe, recortada das suas *Notas para Menino*<sup>24</sup>. Para o poeta, ser menino independe da idade ou da aparência, pois é estado de espírito, coisa atemporal: “Menino é tempo, tempo pra frente e pra trás, eco e assovio, sombra dupla, espelho onde a imagem cresce e diminui” (ACCIOLY, 1980, p. 189).

Mais recentemente, em 2005, a editora Companhia das Letrinhas também publicou a narrativa, com novas ilustrações de Marilda Castanha. A edição conta com o apêndice “Para saber mais”, no qual constam informações sobre as festas populares no Brasil, o Pastoril e as Pastorinhas, citando superficialmente a história de outras personagens como o Negrinho do Pastoreio, o Amarelinho, Carlitos e o Vilão Capa-

---

<sup>22</sup> Vide nota de fim: Cronologia.

<sup>23</sup> 2ª edição publicada em 1980.

<sup>24</sup> Uma das anotações do autor que sucedem a série de cordéis que compõem o livro *Guriatã: um Cordel para Menino*.

Verde. Além dessas informações, há também um tópico explicativo “falar difícil”, sobre a expressão *Per omnia saec la saec lorum* (à qual faz referência o diabo, em determinado momento da narrativa), e um glossário disfarçado: “Osman Lins escreveu *O Diabo na Noite de Natal* há algum tempo. Por isso você pode ter passado por palavras e expressões que não conhecia, mas agora vai conhecer!” (LINS, 2005, p. 52). A edição finda com notas sobre o autor e a ilustradora.

## 2.1 Do Teatro para a Literatura: questões de adaptação

Como dito anteriormente, *O Diabo na Noite de Natal* resulta da farsa infantil *Capa-Verde e o Natal*, publicada em 1967, na cidade de São Paulo, pela Comissão Estadual de Teatro. A obra consta como disponível para consulta local em duas bibliotecas municipais de São Paulo<sup>25</sup>: a do município de Santo André (SP)<sup>26</sup> e a de Garça<sup>27</sup>. Já a versão adaptada para conto, *O Diabo na Noite de Natal*, tanto na edição da Pioneira quanto na da Companhia das Letrinhas, ainda pode ser encontrada à venda em *sites* de livros usados.

É curioso que sua adaptação para conto tenha ocorrido exatamente uma década depois, mas o mais notável é que essa tenha sido a sua única adaptação teatral para narrativa, ainda mais se considerarmos a explícita predileção do autor pelo gênero romanesco, denotada não apenas pela sua escassa produção teatral, mas também por suas próprias declarações, como, por exemplo, em *Guerra sem Testemunhas*, quando a personagem Willy Mompou denuncia a clara crença ideológica do seu escritor, de que “o, teatro no fundo, não satisfaz na íntegra às virtualidades do escritor” (LINS, 1974, p. 93), pois as limitações da interpretação seja por parte do diretor ou do próprio ator, estariam aquém da capacidade de expressão de um escritor, inclusive no que diz respeito à natureza da personagem. Para Lins, o teatro atende ao divertimento, mas apenas o livro permite a reflexão. Nesse caso, resta-nos questionar o porquê de *Capa-Verde e o Natal* ter sido a única de suas peças a receber esse tratamento diferenciado.

---

<sup>25</sup> Mencionamos as bibliotecas cujo acervo está disponível para pesquisa na internet e cuja entrada “Osman Lins” resultou na localização da obra.

<sup>26</sup> **Exemplar Disponível | Classificação 869.925 L651C** | BIBLIOTECA NAIR LACERDA, PÇA. IV CENTENARIO, S/Nº - CENTRO, (11) 4433-0764 Disponível em: [http://www.santoandre.sp.gov.br/pesquisa/con\\_detalhe.asp?ID=43174](http://www.santoandre.sp.gov.br/pesquisa/con_detalhe.asp?ID=43174). Acesso em: 21/04/2017.

<sup>27</sup> Classificação J / 869.92 / L732c LINS, OSMAN. **CAPA-VERDE E O NATAL: PEÇA INFANTIL EM DOIS ATOS**. SÃO PAULO: CONS. EST. DA CULTURA, [s.d.]. 58 p. (COLEÇÃO TEXTOS PARA TEATRO INFANTOJUVENIL). Disponível em: <http://prefgarca.phlnet.com.br/cgi-bin/wxis.exe?IsisScript=phl.xis&cipar=phl8.cip&lang=por>. Acesso em: 21/04/2017

Por sua ambição de “transmutar a carne em verbo”, transcreve Osman Lins (1974, p. 93) a peça teatral para conto, fazendo modificações significativas e optando por uma narração onisciente, porém coloquial e mediadora de alguém que, em diálogo próximo com o leitor, não abandona seu posto de autoridade, entrando, por vezes, na via do didático ao transmitir “conhecimentos”, como se verá mais adiante.

Sobre a adaptação, Nely Novaes Coelho (1995, p. 905), em *Dicionário Crítico da Literatura Infantil e Juvenil Brasileira*, afirma que a história “ressente-se da adaptação feita, pois seu todo acaba sendo muito mais uma narração daquilo que deveria ser visto do que propriamente uma ação novelesca ou cômica”. Na opinião da escritora, a peça deveria continuar a ser publicada em vez de adaptada, “inclusive para as crianças tentarem encená-la”, apesar de muitas qualidades permanecerem na adaptação literária, como é o caso da intertextualidade.

No nosso ponto de vista, a transposição de um gênero a outro não é algo a que se deva atribuir um demérito, pois se, nela, algo do original “se perde”, também algo se ganha. A narrativa, por exemplo, permite o surgimento de um narrador que, de forma coloquial e amistosa, dialoga, do início ao fim, com o leitor.

O narrador, portando-se como um contador de histórias, introduz os personagens e esclarece alguns pontos, como em:

Veremos aqui uma porção de personagens, quase todas conhecidas. Vocês devem tê-las encontrado no cinema ou em outros livros. Há também um grupo de meninas que os leitores, se moram, por exemplo, em São Paulo ou no Amazonas, decerto não conhecem: as pastorinhas. (LINS, 2005, p. 5)<sup>28</sup>

Ao que nos parece, a questão de introduzir as personagens é um ganho, e não só ao interlocutor, pois se preocupa o escritor em ser fiel aos elementos culturais mencionados. O Pastoril, por exemplo, é explicado e descrito de maneira detalhada, o que facilita a sua visualização por parte do leitor.

Outro exemplo de ganho que se pode dar é a transformação de algumas rubricas em comentários do narrador, pois, tradicionalmente, na apresentação de uma peça, as rubricas não podem ser visualizadas. Espera-se que o ator interprete a ação, e, nesse ponto, lidamos com a falta de controle do escritor no que se refere à interpretação de sua peça. Nesta, a propósito, existe a seguinte passagem: “CAPA-VERDE: Posso ir para a

---

<sup>28</sup> Optamos por utilizar a edição da Companhia das Letrinhas (2005), não apenas por ser a mais recente, mas também por questões técnicas, já que as edições anteriores, curiosamente, não têm as páginas numeradas, o que dificulta a referência.

rua?... O.K. (*Sai bem comportado, os braços pendidos, murchos, a imagem da humilhação*)” (LINS, 1967, p. 50).

A rubrica indica movimentos corporais ideais para a situação, que sugerem uma determinada situação psicológica não descrita, mas que deve ser explicitada em uma interpretação por meio da linguagem corporal.

Já na narrativa, temos: “– O.K. – assentiu o demônio, imitando sem sentir o Super-Homem. Saiu de braços pendidos, murcho, cabisbaixo, o rabo entre as pernas” (LINS, 2005, p. 38-39). Note-se que a rubrica não foi omitida, mas transformada em descrição do narrador, e à cena anterior foi acrescentada a informação de que Capa-Verde estaria imitando inconscientemente o Super-Homem. Essa é uma informação importante, se considerarmos os valores envolvidos nas personagens tanto do Super-Homem quanto do diabo e aproximação entre eles, ainda que de forma inconsciente para as personagens. Sabe-se que a imitação é um comportamento muito natural não só nas crianças, mas também nos adultos, principalmente quando se está diante de alguma gesticulação interessante ou, ainda, de alguém que nos desperte certa afinidade, por qualquer motivo que seja<sup>29</sup>. O fato é que o acesso a essa informação traz um novo complexo reflexivo para o leitor.

Outra questão que se pode observar na adaptação é a de que as referências se tornam mais claras e são feitas de forma direta. O autor se certifica, em muitos casos, de que o leitor seja capaz de perceber a intertextualidade. É o que ocorre, logo no início da narrativa, quando Osman Lins menciona o Negrinho do Pastoreio como sendo uma personagem que figura no conto de J. Simão Lopes Neto. No texto teatral, a referência também existe, mas não está acessível à plateia, pois não faz parte da fala de um personagem. Aparecendo apenas como notas ou rubricas, as informações só estão disponíveis ao público leitor. Também há o caso da expressão “guizo no gato”, que aparece na peça como discurso direto: “PALHAÇO: Está bem. Mas quem é que vai botar o guizo no gato?” (LINS, 1967, p. 34); mas, na narrativa, surge como discurso indireto, acrescido de informações do narrador:

“Todos começaram a pular, cheios de esperança, quando o palhaço, lembrando-se de uma fábula muito conhecida de um escritor chamado La Fontaine, pôs, como se diz, água na fervura, indagando quem é que ia pôr o guizo no gato, isto é, quem haveria de fazer tal proposta ao Draga.” (LINS, 2005, p.23)

---

<sup>29</sup> Vide conceito científico de “Neurônios-espelho”, desenvolvido pela equipe de neurobiologia do cientista Giacomo Rizzolatti.

Nesse caso, no texto teatral não se pode certificar de que a referência seja devidamente apreendida pelo interlocutor, ainda que este esteja em contato com a peça por meio do texto escrito, pois a referência não é explícita. Apenas no conto o autor toma a liberdade de inserir a informação, assumindo o risco de atrapalhar a fluência da narrativa ao acrescentar seu parecer um tanto didático. Ao que tudo indica, porém, esse tipo de narrador “autoexplicativo” ou “explicativo-didático”<sup>30</sup> é uma escolha consciente do escritor<sup>31</sup>.

A importância das inferências do leitor para o melhor aproveitamento da trama faz com que o narrador assuma um papel especial que vai além de narrar; ele passa a estabelecer e manter a conexão do receptor do texto com aquela realidade ficcional que, como outras, envolve diversas áreas do conhecimento. Na ausência de um narrador na peça teatral, há menos garantias dessa percepção indutiva, o que prejudica também a devida apreensão da mensagem do autor.

No prólogo da peça, o pedido, feito pelo autor, de que as personagens sejam mantidas em sua originalidade e que em nenhuma circunstância sejam admitidas, na montagem, nem mesmo como simples figurantes, “entidades folclóricas estranhas à nossa formação, tais como gnomos, guelfos etc.” (LINS, 1967, p. 7), indica a sua preocupação com essa mensagem. Exige-se o respeito aos elementos culturais mencionados para que não sejam desvirtuados ou retirados de seu contexto, pois as personagens e seu contexto, no teatro, são a própria mensagem.

Ainda na peça, Osman Lins (1967, p. 7) também adverte: “Para que o espetáculo alcance todo o seu rendimento, será indispensável a participação do Pastoril, folguedo popular do Nordeste, altamente alegre e poético”. Essas observações demonstram que a escolha das personagens não se deu de forma aleatória e que, portanto, elas carregam grande importância no enredo. Essas advertências são precauções que o autor toma para que a encenação não se desvirtue do objetivo da obra, mantendo-se em harmonia com o texto. Outro exemplo, na aparição das Pastorinhas, é:

(Obs.: – caso a peça seja montada sem as Pastorinhas, e só com a Diana e a Pastora, sendo, portanto, apenas essas duas as personagens, que acabam de entrar, deve-se dispensar a canção acima, e nenhuma

---

<sup>30</sup> Os termos foram escolhidos por se aproximarem mais do conceito pretendido, não sendo uma tipificação oficial.

<sup>31</sup> Esse tipo “explicativo-didático” do narrador foi adotado por Daniel Handler (pseudônimo Lemony Snicket) na famosa série juvenil *Desventuras em Série*, composta por treze livros publicados de 1999 a 2006. Recentemente, a série foi adaptada na websérie da Netflix dirigida por Shonda Rhimes, Krista Vernoff e Betsy Beers e lançada em 2017 – primeira temporada – e 2018 – segunda temporada.

outra será cantada no momento. As duas adolescentes apenas farão soar alegremente seus pandeiros. Enquanto se aproximam de Lúcia.)

[...]

(Fazendo o Pastoril parte da encenação, cantam as Pastoras a canção que se segue, cuja música é facilmente encontrável. Há discos, em Pernambuco, sobre o Pastoril. Se a montagem é feita apenas com a Diana e a Pastora, cantarão as duas acompanhadas pelos demais, uma alegre canção de Natal). (LINS, 1967, p.20 e p.23)

Como se vê, nesse momento, seus esforços são claramente empenhados no sentido de não descaracterizar o folguedo popular, porém, em outros casos, é possível perceber que há certa resistência do escritor em deixar-se dirigir, pois as orientações não se limitam às considerações iniciais, mas se alongam no decorrer da peça em forma de rubricas: indicações sobre cenário, tom de voz, gesticulação (em especial no que diz respeito às pantomimas da personagem muda), entradas e saídas de cena, entre outras, com a função de facilitar o “entendimento dos/das atores/atrizes e até mesmo da direção, sobre o comportamento e o caráter da personagem, em determinadas situações” (TEIXEIRA, 2005, p. 238).

Chega a ser um pouco irônico pensar na rubrica como uma participação do autor no próprio texto, mas o fato é que, no teatro, o texto é apenas um dos elementos necessários para que o espetáculo se realize. Sábato Magaldi (1986) aponta como tríade essencial para a realização do teatro: o ator, o texto e o público. Sendo o texto interpretado pelos atores com as orientações do diretor, ele teria, pelo menos, dois intermediários até chegar ao público, de modo que o autor acabaria ficando um pouco invisível diante desse coletivo. A rubrica aparece como uma imposição que marca a presença do autor de forma distinta do que se dá durante as falas do texto, pois as falas afastam-se do autor, aproximando-se dos atores, das personagens e da ficção, enquanto as rubricas o trazem à tona, tornando-o presente.

Entendendo-se *dirigir* como a “ação de transformar o texto teatral, enquanto literatura, em termos de espetáculo, estabelecendo toda a ação de uma peça” (TEIXEIRA, 2005, p. 107), chega-se a ter a impressão de que estamos lidando com uma peça que é dirigida pelo próprio autor. Segundo Boshi (2001, p. 68-69), isso ocorre intencionalmente porque Osman Lins é “preocupado com a liberdade formal que possa tomar a ‘linha de direção’, extrapolando às vezes o texto e a ação “realista” do espetáculo”. Desse modo, por meio das rubricas, Lins exerceria maior domínio sobre essa “direção”. O recurso parece buscar “eliminar” ao menos um dos intermediários que

possam interferir na originalidade do seu texto. Nesse caso, advertir é mais que recomendar, é dirigir.

É claro que a expressão teatral é inseparável daquele que a efetua, que não dá para escapar de todos os intermediários, afinal, o contato do espectador com o texto teatral sempre vai depender do modo como é encenada a peça. E, talvez, também por esse motivo, o escritor tenha se preocupado em adaptar a peça para uma narrativa, já que há um cuidado muito grande em manter a originalidade dos elementos culturais. Perfeccionista e engajado nesse sentido, Osman Lins escreve, dirige e, provavelmente, se pudesse, também atuaria para que nada no espetáculo deixasse a desejar em sua essência.

E apesar de concordarmos em parte com o veredito de Nelly Novaes Coelho (1995), somos levados a crer que o caráter transitório do espetáculo teatral como “uma arte autodestrutiva” (PEIXOTO, 1980), que só existe no curto momento de sua apresentação, não apenas não podendo ser desvinculada daquele que a efetua, mas dele dependendo totalmente, acentua a necessidade da independência e perpetuação de *Capa-Verde e o Natal* em forma de narrativa, de modo que funcione não como um modo de espera a uma conveniente encenação, mas que estando mais sujeita à leitura.

Independentemente de nossas especulações, ainda que o caráter transitório do espetáculo teatral, teoricamente, persiga o escritor, no caso de Osman Lins, com a ideia da fugacidade e da falta de controle diante da montagem da peça, indicando a perda da sua soberania enquanto criador, existe outra questão, real e determinante, a ser considerada: a dificuldade de acesso do público à montagem do espetáculo teatral.

Os obstáculos interpostos pelas companhias teatrais ao trabalho dos escritores, (especificamente os brasileiros) diante das próprias limitações que o fazer teatral impõe e diante também da franquia aos autores estrangeiros, assim como da falta de assistência governamental ao dramaturgo, são preocupações que foram expostas por Osman Lins em *Guerra sem Testemunhas*. No capítulo *O Escritor e o Teatro*, o autor faz uma pertinente comparação entre aspectos da indústria do teatro e da indústria do livro, chegando à conclusão de que a situação no teatro é alarmante:

As oportunidades que [a indústria teatral] oferece ao autor são incomparavelmente menores. [...] Enquanto um editor lança trinta, cinquenta livros novos, uma companhia de teatro lança uma peça. Assim, cada peça estrangeira que sobe à cena, silencia, durante o tempo em que estiver em cartaz, todos os autores do país. (LINS, 1974, p.110)

Osman Lins (1974) critica o espírito capitalista que orienta a assistência do Governo porque esta não está voltada ao incentivo do teatro brasileiro, mas ao crescimento das companhias teatrais, que se preocupam mais em lucrar com peças de baixo orçamento do que em fazer evoluir a cultura brasileira ou promover melhores condições para o desenvolvimento da sua dramaturgia.

O escritor, diante desse contexto, vê-se desassistido e desestimulado:

Jamais se pensa que o autor, instrumento mais raro e mais importante que um grupo teatral, deveria ser o centro de interesse de toda e qualquer instituição destinada a desenvolver a arte cênica; e que não é pelo simples fato de não lhe ser possível apresentar um orçamento para o drama que pensa escrever, ou que escreveu, que a sua posição é menos importante e menos digno de assistência o seu trabalho. (LINS, 1974, p.113)

Para “ilustrar” o seu ponto, Osman Lins expõe o *Relatório 63/65 da Comissão Estadual de Teatro de São Paulo*<sup>32</sup> (C.E.T), no qual torna-se ainda mais evidente a falta de consideração para com a função do autor no processo cultural do país: “Acham-se os autores excluídos, *in limine*, de participarem do estudo, debates e tentativas de solução de problemas que tão de perto lhes dizem respeito. A ninguém ocorre caber-lhes tal direito: os bens que investem não são palpáveis” (LINS, 1974, p.114).

Conclui o escritor que o relatório é reflexo da falta de interesse pelos autores nacionais, tendência dominante à época. Essa política de assistência que exclui o dramaturgo em favor dos empresários não só desestimula o escritor, mas o aflige com a falta de segurança de que seus originais cheguem ao público. Desse modo, torna-se compreensível a sua decisão de transpor sua peça – premiada, inclusive, pela C.E.T. – para narrativa, meio que a possibilitaria estar à disposição do público com mais facilidade, principalmente se se pensa no público infantil.

## **2.2 Uma literatura contemporânea: análise da narrativa**

### **2.2.1 Quem conta a história**

Segundo Beth Brait (2017), no texto existem elementos dos quais o escritor se utiliza para dar consistência à sua criação e estimular as reações do leitor. Uma das

---

<sup>32</sup> O Relatório 63/65 da Comissão Estadual de Teatro foi produzido por interesse da Secretaria de Estado dos Negócios do Governo e leva a público o plano elaborado e a prestação de contas do trabalho da C.E.T. em função das suas diretrizes.

formas de moldar e caracterizar as personagens é utilizando a figura do narrador. Ele é muito importante porque, além de ser indispensável à narrativa, “de acordo com a postura desse narrador, ele funcionará como um ponto de vista capaz de caracterizar as personagens.” (BRAIT, 2017, p. 34). No caso do conto *O Diabo na Noite de Natal*, não está incorreto afirmar que o narrador, em terceira pessoa, coloca-se na posição de observador não personificado, que, onisciente, expõe tanto as ações quanto o sentimento e o pensamento das personagens.

Considerando a forma como ele interage com o leitor, principalmente nos primeiros parágrafos da narrativa, poderíamos aceitar a personificação do narrador na figura de um contador de histórias não nominado. Conforme uma das categorias elencadas por Coelho (2000), no que diz respeito às relações que o narrador estabelece com a matéria narrada e o destinatário, temos:

*Contador de histórias* ou *narrador primordial* (de linhagem homérica ou mítica): Aquele que se assume como testemunho ou mediador e não como inventor de fatos ou acontecimentos realmente acontecidos, por ele próprio presenciados ou que lhe foram narrados por alguém que teria vivido ou testemunhado, guardando-os na memória, e transmitindo a outros. (COELHO, 2000, p.67)

A peculiaridade desse narrador é a de que ele, desde o início, tem sua história aceita como conto imaginoso, relatado por alguém que estaria diante do leitor e com ele se comunicaria no mesmo plano, plano este que diferiria do das personagens, a quem ambos observariam: “Veremos, aqui, uma porção de personagens [...] vocês devem tê-las encontrado no cinema ou em outros livros [...] Lá está ela, entre mesinhas, pacotes coloridos, bolas de praia, guirlandas, fitas, lanternas acesas, tudo preparado para a festa” (grifo nosso) (LINS, 2005, p. 5-6).

Esse “Contador” não necessariamente “testemunhou” um acontecimento real e nem o “criou”, mas age como se o leitor pudesse alcançar com a vista o que está prestes a acontecer. Como se a história, as personagens e suas ações se lhes fossem mostradas simultaneamente à narração dos fatos. O fenômeno é um resquício do gênero teatral, no qual predomina a exposição dos fatos em tempo real, o que pode ser precedido por uma breve introdução, bastante comum em espetáculos infantis, em que uma personagem contextualiza a peça que será encenada, interagindo com os expectadores (papel realizado pela Boneca Lúcia, na versão original *Capa-Verde e o Natal*).

De certo modo, esse narrador “contador” enquanto “observador” é um “artifício primeiro de uma manifestação quase que espontânea da tentativa de criar uma história

que deve ganhar a credibilidade do leitor” (BRAIT, 2017, p. 76). É função do narrador a introdução do leitor nesse plano ficcional onde se encontram as personagens. E, apesar de não começar com “Era uma vez”, o narrador em *O Diabo na Noite de Natal* leva o leitor, conscientemente, a encarar as personagens como se de fato existissem. Esse efeito de realidade se dá por meio da descrição, seja de ações (que insinuam uma personalidade), seja de traços físicos, de pensamentos, de gestos, da vestimenta (como na descrição do Amarelinho, por exemplo) ou da linguagem (característica, inclusive, de algumas personagens do conto em questão):

A descrição, a narração e o diálogo funcionam como movimentos de uma câmera capaz de acumular signos e combiná-los de maneira a focalizar os traços que, construindo essas instâncias narrativas, concretizando essa existência com palavras, remetem a um extratexto, a um mundo referencial e, portanto, reconhecido pelo autor. (BRAIT, 2017, p.79)

Em suma, vinculando o papel do narrador ao da câmera no cinema, Brait (2017) afirma que a narração seria o registro contínuo da personagem apenas nos momentos que interessariam à materialização da história. Com isso, o narrador participaria tanto da construção quanto da leitura da personagem e da apreensão das suas funções na trama, bem como da veiculação da simbologia social que elas carregam.

### 2.2.2 Quem são as personagens

Nesse conto relativamente curto, estão reunidos para uma festa de Natal, no espaço fechado de uma sala de visitas, mais de dezesseis personagens dos mais variados tipos e origens, que em outra esfera não se encontrariam justamente por fazerem parte de universos diferentes. Faz-se necessário detalhá-los para melhor explanação.

Lúcia, a anfitriã, é uma boneca falante. Esquecida por sua dona, que vai passar as férias com os parentes num sítio, ela decide dar uma festa e convida vários personagens da sua predileção. Note-se que, como já observado por Ermelinda Ferreira (2005), a boneca falante remete a uma famosa personagem lobatiana cujo nome não coincide com o seu, a Emília, do *Sítio do Pica-Pau Amarelo*. Lúcia, mais conhecida como Narizinho, é o nome da dona da boneca Emília. No artigo em que compara Lins a Lobato, Ferreira (2005) chega a cogitar a possibilidade de uma “confusão” do autor, o que, particularmente, cremos ser improvável, dado o seu histórico de meticulosidade criativa.

A farsa tem início com a apresentação de Lúcia, à espera dos seus convidados. Capitão Gancho, o famoso vilão da história de Peter Pan, de James Barrie<sup>33</sup>, é o primeiro a aparecer. Assim como ocorre com outras personagens, sua fala é característica. Nas palavras de Osman Lins (2005, p. 6), o Capitão fala “exagerando no linguajar de marinheiro”. Ele se utiliza de expressões como “rumei para cá”, “a todo pano”, “desmastreada”, além de possuir uma rudeza típica de um vilão dos sete mares. Apesar da sua aspereza, o Capitão não é de todo mau, sendo uma personagem complexa, pois se compadece de Chapeuzinho Vermelho ao encontrá-la sozinha e desprotegida e torna-se seu protetor:

– Eu vinha a todo pano desta direção, quando encontrei, a boreste da minha rota, esta pequenina sereia. Estava desmastreada, com ar assustado, dizendo ser perseguida por um tal de Lobo Mau. [...] Ofereci-lhe a proteção do meu braço e do meu gancho. E veja que coincidência: a minha protegida vinha soprada pelas mesmas brisas que eu, em direção ao mesmo albergue. (LINS, 2005, p. 6-7)

Chapeuzinho Vermelho é personagem de origem na tradição oral popular, tendo sido seu conto transcrito pela primeira vez por Charles Perrault em meados do século XVII. Desde então, a fábula passou por incontáveis adaptações e releituras, tornando-se uma das mais conhecidas de todos os tempos.

Enquanto o Capitão bebe sua cachaça diretamente no gargalo da garrafa (atitude típica na caracterização dos piratas, mas que choca as convidadas), surge o Amarelinho, descalçado, usando a camisa por fora das calças e chapéu de palha meio rasgado. Ele espia pela porta e não entra antes de pedir “licença”. Não tão conhecido como as personagens anteriores, é também um herói da cultura popular, “uma personagem da qual muito falam as histórias em versos, que se vendem em folhetos, nas feiras, em vários estados do Brasil” (LINS, 2005, p.7), como o narrador o apresenta. Trata-se de uma personagem de origem portuguesa, que ganha notoriedade no Brasil ao se tornar protagonista no cordel *As palhaçadas de João Grilo*, de João Ferreira de Lima, em 1932<sup>34</sup>:

Anti-herói por natureza, Grilo contesta valores institucionalizados a partir de suas ações bem humoradas contra os poderosos. O personagem representa simbolicamente a voz dos oprimidos, daqueles que anseiam por ver o triunfo do pequeno contra o grande, e é dessa

---

<sup>33</sup> Originariamente peça teatral, *Peter and Wendy*, foi publicada 1911 como história infantil, sendo adaptada em várias versões para cinema desde 1924.

<sup>34</sup> Mais tarde, a obra de Lima foi ampliada pelo poeta João Martins de Athayde e publicada sob o título *As proezas de João Grilo*.

forma que João Grilo pôde adentrar no imaginário de muitos leitores, através do riso e do protesto.<sup>35</sup>

João Grilo, que também ficou conhecido como Amarelinho, chegou a ser um personagem-tipo em cordéis de diversos autores, figurando até no cinema, ao protagonizar a adaptação cinematográfica d'*O Auto da Compadecida*<sup>36</sup>. No apêndice da nossa edição, consta em nota sobre a personagem: “o Amarelinho é outro personagem que vive na roça. Ele tem esse nome porque sofre de amarelão, uma doença causada por vermes [...], é muito comum pegar esses vermes quando se anda descalço em chão de terra” (LINS, 2005).

Sua personalidade aparentemente humilde desvela certa malandragem no sentido de não ser tolo e conformado:

– Dá licença, moça?  
– Pode entrar, Amarelinho. Como vai você?  
– Vou que nem capim. Só cresce quando chove; e quando chove, o boi come.  
Em seguida, olhando espantado para o Capitão gancho:  
– Olha a mão desse homem, minha gente! É a melhor que eu já vi para se armar uma rede.  
O Capitão não gostou e partiu pra cima do Amarelinho, que gingou com o corpo e advertiu:  
– Cuidado, moço! Quanto maior é o pau, maior é a queda. (LINS, 2005, p.7-8)

Uma briga entre o Amarelinho e o Gancho está prestes a acontecer quando chega o Negrinho do Pastoreio, personagem do folclore gaúcho. No conto, Osman Lins, optando por facilitar o acesso do leitor à origem da personagem, faz referência direta ao escritor J. Simões Lopes Neto, que relata a maravilhosa lenda do Negrinho de maneira “muito bem contada” em um dos seus livros<sup>37</sup>. Inclusive, como alerta, Osman Lins, no texto teatral de 1967, emprega muitas expressões nas falas do Negrinho que foram retiradas diretamente da lenda do escritor J. Simões Lopes Neto:

– Vim gineteando de em pelo, no meu cavalo baio. Larguei por umas horas minha tropilha de tordilhos e vim. Cruzei campos, cortei macegais, bandeiei restingas, despontei banhados, vareei arroios, subi coxilhas, desci canhadas e cheguei.

---

<sup>35</sup> Artigo apresentado no II Congresso Nacional de Educação (CONEDU), sem data e sem indicação de página: *Do Nascimento à Morte de João Grilo: Sugestões de Abordagens Metodológicas*.

<sup>36</sup> A peça teatral em forma de auto foi escrita por Ariano Suassuna em 1955 e encenada pela primeira vez em Recife (PE) no ano de 1956. Já a adaptação cinematográfica foi feita no ano 2000, sob a direção de Guel Arraes.

<sup>37</sup> *Contos gauchescos e lendas do Sul*, 1965.

Vocês, se não são gaúchos, não haverão de entender essa linguagem. Nem eu. Precitaria de ver no dicionário o que quer dizer “tordilhos”, “restingas” etc. (LINS, 2005, p. 8-9).

Nesse momento, a narração é interrompida pela chegada de outra personagem, um sujeito que os leitores conhecem e “talvez” admirem.

O Super-Homem surge andando de braços abertos “por causa dos músculos” e mastigando chiclete. Conhecido mundialmente como o herói dos quadrinhos e, mais tarde, como o herói mais destemido do cinema norte-americano, o Super-Homem se mostra, na obra, como uma figura um tanto caricata e sua participação provoca o riso. Mascando chiclete, suas falas são sempre acompanhadas por um “O.K.” e seu comportamento é um tanto presunçoso, de modo que, no decorrer da farsa, suas autoelevadas qualidades revelam-se ilusórias e o levam ao rebaixamento:

– Cheguei um pouco cedo, não é? O.K. Mas não é pra menos. Vim num disco-voador! O.K. E quem é que vem mais? Gosto de ir para as festas sabendo com quem vou defrontar-me. Porque às vezes vêm uns espões do espaço e eu preciso estar atento.

– Virá muita gente – respondeu Lúcia. – Vai ser uma festa interessante.

– Vai ser interessante? Ah! Então vai ser animado. O.K. Vai ser muito animado. E qualquer confusão, já sabe. Conte comigo que eu resolvo tudo num minuto. [...] Você tem vitamina aí? Preciso manter minha forma. (LINS, 2005, p. 9-10)

O Chefe da Estação chega enquanto o Super-Homem devora todas as pastilhas de vitaminas existentes na casa de Lúcia. O Chefe é um personagem enigmático, pois não o reconhecemos do folclore, do cinema e nem da literatura brasileira. Felizmente, os estudos de Elizabeth Hazin<sup>38</sup> nos orientam no sentido de elucidar que O Chefe da Estação corresponderia, na verdade, a uma personagem de Púchkin. No livro *Contos de Belkin*, Púchkin cria um escritor fictício que concebe os cinco contos narrados, entre eles, *O Chefe da Estação*<sup>39</sup>. Talvez não coincidentemente, o mesmo subterfúgio de se ter um escritor fictício é usado por Osman Lins em *Guerra sem Testemunhas* (1974) e, também, em *A Rainha dos Cárceres da Grécia* (2005). Fatalmente, de acordo com Hazin, Osman Lins teria tido contato com os *Contos de Belkin*, tendo presenteado sua filha Ângela com um exemplar em cuja dedicatória lia-se que aquele seria um autor muito bom. Além do nome coincidente das personagens, cujo título do ofício é preterido em detrimento do nome próprio, corrobora essa hipótese o fato de ambos aparentarem

<sup>38</sup> E. Hazin: "Pela estrada afora vai um autor à procura de seus personagens". In: *Descortinando o Teatro de Osman Lins*, organizado por E. Hazin, F. R. Barreto e M. A. Bomfim (no prelo).

<sup>39</sup> Esse mesmo conto aparece em outras coletâneas, como em *A Dama de Espadas: Prosas e Poemas*.

delicadeza e certa debilidade: no conto russo, a descrição “o trêmulo chefe de estação”<sup>40</sup> nos remete ao modo gago de falar do Chefe “brasileiro”, o que acarreta a sua, também coincidente, dificuldade de se impor. Por fim, a personagem de Púchkin também toca um instrumento musical, o que é evidenciado na passagem em que o garoto Ivan fala: “foi ele que me ensinou a recortar flautinhas”.(1999, p.218). Curiosamente, no conto de Osman Lins, esse instrumento aparece ora como gaita/gaitinha ora como flauta/flautinha, que, apesar de saber-se distintos, são, ambos, instrumentos de sopro.

Enquanto o Super-Homem comia todas as pastilhas de vitaminas A, B, C, Y, Z etc. ouviu-se uma gaitinha lá fora. Era um conhecido de Lúcia, o Chefe da Estação Ferroviária. Tinha a boca repuxada para um lado. Veio com a roupa de trabalho, trazendo porém sua flautinha, – ou “mi...minha gaita”, como ele dizia. Era gago.  
– Vim na ca... ca... carruagem da Gat...ta Borracheira. E eu... trouxe a mi...minha gaita para animar a festa.  
– E onde está ela? – perguntaram todos.  
– A... gaita?  
– Não. – respondeu Lúcia. A Gata Borracheira. (LINS, 2005, p.10)

A Gata Borracheira vinha imediatamente atrás, num vestido maravilhoso. A também chamada Cinderela é personagem de um dos mais conhecidos contos de fadas do mundo ocidental, cujas inúmeras versões foram registradas por vários escritores, entre eles, Charles Perrault e os Irmãos Grimm. O som da gaita traz alegria aos convidados que passam a dançar e se divertir.

Nesse clima de alegria e festividade, entra na sala, dando cambalhotas enormes, o Palhaço Mangaba:

Alegra todo mundo que chegou o Mangaba, temido pelos homens, querido pelas crianças e amado pelas mulheres de todos os continentes! Luta com arma branca, desafia a vida e não teme a própria morte. Mangaba, o transviado! Mangaba, o invencível! Mangaba, o corajoso! Mangaba, o Fffffofo! Viva o Mangaba! (LINS, 2005, p.11)

A figura do palhaço é mundialmente conhecida, dispensando apresentações em termos de gênero, pois está presente nas mais diversas culturas, sendo representante do caráter popular e risível da sociedade. Ele materializa a oposição ao que é padrão, ao sério, à cultura oficial. O palhaço convida o seu interlocutor a observar o mundo a seu redor de maneira não convencional.

---

<sup>40</sup> Tradução de Boris Schnaiderman e Nelson Ascher, 1999.

Antes de seguir, é preciso apontar que o Palhaço que figura na peça *Capa-Verde e o Natal* difere do que aparece na adaptação para o livro. Originalmente, a personagem do Palhaço Chicharrão é uma referência ao palhaço interpretado por José Carlos Queirolo, filho do casal fundador do Circo Queirolo, que foi um marco na história circense no Brasil, estreando em 1917 na capital federal, que, à época, era a cidade de São Sebastião do Rio de Janeiro. Segundo conta Monteiro Júnior (1997)<sup>41</sup>, dos sete filhos do casal, entre uruguaio e argentinos, apenas Chicharrão teria nascido no Brasil, tornando-se notável ser o primeiro palhaço brasileiro a apresentar um estudo técnico desse personagem no mundo das artes, precisamente em São Paulo, no ano de 1927. Tornar-se mestre e líder lhe possibilitou, com suas pesquisas sobre o palhaço e o riso proveniente das fantasias do público, a realização de outros estudos sobre esse estilo de representação cômica calcada no grotesco<sup>42</sup>. O palhaço Chicharrão falece em 1982, aos 93 anos, na cidade de São Paulo. Não se sabe exatamente o porquê da substituição, mas recebe seu lugar, no conto *O Diabo na Noite de Natal*, publicado em 1977, o Palhaço Mangaba. Especulamos que este seja uma referência ao “Velho Mangaba”, chefe de um Pastoril natural de Pernambuco. Reforça nossa hipótese a nota da editora, na contracapa do livro, que cita o Mangaba como tipo do folclore nacional, juntamente com as Pastorinhas.

Neste ponto, é preciso adiantar que as próximas convidadas são Diana, a Pastora Rosinha e um grupo de Pastorinhas, integrantes do Pastoril<sup>43</sup>. No Recife, um dos Pastoris mais conhecidos é o do Velho Mangaba (nome artístico do ator Walmir Chagas). A figura do “Velho” do Pastoril também é comumente identificada como a do palhaço, em decorrência de sua caracterização, seus trejeitos, suas vestimentas e sua maquiagem. Em sua dissertação de mestrado, Ivanildo Lubarino Piccoli dos Santos (de nome artístico Palhaço Piccoli) faz uma vasta explanação sobre a participação dos palhaços nas manifestações populares do Brasil, direcionando sua pesquisa, inclusive, às aproximações entre a figura do palhaço de circo e o Velho do Pastoril, como o “Véio

---

<sup>41</sup> Extraído do texto integrante de um projeto de pesquisa desenvolvido em 1997 por Luiz Rodrigues Monteiro Júnior sobre a história dos palhaços brasileiros, através de Bolsa de Pesquisa do Prêmio Estímulo “Memória da Atividade Circense no Brasil”, e publicado pelo Departamento de Artes e Ciências Humanas da Secretaria de Estado da Cultura de São Paulo (DACH). Disponível em: <https://www.iar.unicamp.br/docentes/luizmonteiro/chicharrao.htm>

<sup>42</sup> Idem.

<sup>43</sup> Folgado popular bastante conhecido no Nordeste, muito comum na época do Natal. Um dos principais folguedos natalinos. Os pastores representam o testemunho da natividade, com base na liturgia católica em cujos versos se ordena que os pastores espalhem a notícia do nascimento do Menino Jesus. (PICCOLI, 2008)

Mangaba”. Intrigantemente, porém, em certo ponto, ele revela que o artista Walmir Chagas começou a construir o seu “Velho” na época em que fazia parte do Balé de Recife, nos anos 80, quando, no Movimento Armorial<sup>44</sup>, estavam estudando e preparando um novo espetáculo sobre a cidade de Olinda. Isso nos leva a questionar sobre a real possibilidade de Osman Lins ter tido acesso a essa personagem antes de ela vir a público, pois a primeira edição de *O Diabo na Noite de Natal* data de 1977, e a primeira apresentação de Walmir Chagas como “Véio Mangaba” se dá em 1986, segundo registra Piccoli (2008) no seu estudo, arrolando, ainda, uma fotografia da ocasião, recolhida no próprio acervo de Walmir Chagas. Afora isso, não seria impossível que Osman Lins tivesse alguma relação pessoal com o ator, pois existe ao menos um fator comum a ambos: o professor e escritor Ariano Suassuna<sup>45</sup>.

Para finalizar lista de coincidências, destacamos que, por ocasião da volta do Velho Mangaba aos palcos, depois de dez anos sem atuar, Letícia Lins (a quem a peça é dedicada) publica em seu *blog* um texto no qual declara seu apreço à cultura popular, em especial ao Pastoril do Velho Mangaba, nas seguintes palavras: “Eu, aliás, não perco um pastoril de ponta-de-rua<sup>46</sup> por ele comandado. *Adooooooooooooooooooooo.*”<sup>47</sup> Dito isso, aceitaremos a possibilidade de relacionar o “Palhaço Mangaba” ao “Velho Mangaba”.

Enquanto todos se distraíam com o Palhaço Mangaba e as Pastorinhas, chega silenciosamente, “de chapéu de coco, fraque e bigodinho”, mais uma personagem, Carlitos. Ele é uma personalidade do cinema mudo, interpretado por Charles Chaplin, que, curiosamente, falece em 1977 (ano em que foi lançado *O Diabo na Noite de Natal*), aos 88 anos, exatamente no dia em que se comemora o Natal. Apesar da coincidência, vale lembrar que a personagem já faz parte da história na peça teatral datada de 1967. Embora a personagem seja muda e, a princípio, desperte pouco

---

<sup>44</sup> Lançado oficialmente no Recife no dia 18 de outubro de 1970, com o objetivo de valorizar a cultura popular do Nordeste.

<sup>45</sup> Em 1976, Suassuna exercia o cargo de secretário municipal de Educação e Cultura do Recife quando, juntamente com o artista André Luiz Madureira, deu início ao trabalho experimental com danças e folguedos populares que, em 1977, viria a constituir o Grupo de Balé Popular do Recife.

<sup>46</sup> “O Pastoril Profano, por sua vez, recebe os nomes de Pastoril de Ponta-de-Rua, Pastoril de Mulher, Pastoril Adulto, Pastoril de Velho, Pastoril de Bedegueba e outras associadas ao nome da personagem ‘Velho’, como Pastoril do Velho Barroso, Pastoril do Velho Faceta, Pastoril do Véio Mangaba etc.” (PICCOLI, 2008)

<sup>47</sup> Transcrita conforme publicação: “Véio Mangaba vira palhaço insone”. Publicada em: 11 de NOV de 2017. Disponível em: <http://oxerecife.com.br/2017/11/11/veio-mangaba-vira-palhaco-insone/>. Acessado em: 12/04/2018

interesse dos outros convidados, Carlitos tem grande participação na solução do conflito, atuando com simpatia, inteligência e engenhosidade:

No meio da sala, soltou a mão do menino, tirou o chapéu e começou a distribuir cumprimentos que ninguém respondia. Experimentou alguns doces, não gostou. Então, tirou do bolso uma grande banana e, observado pelo Garoto do balão, começou a comê-la. [...] ninguém prestava atenção a ele.[...] Ao passo em que uns afastavam as cadeiras e outros se sentavam no chão, o homem de fraque apertou o gancho do Capitão, tirou o chapéu de coco e afastou-se sob o olhar de ódio do outro. Em seguida, havendo comido a banana, pôs a casca no bolso. (LINS, 2005, p.12-13)

Como dito, segurando na mão de Carlitos, entra também o Garoto do Balão Vermelho, com um enorme balão vermelho. A nota no apêndice da nossa edição menciona Carlitos como “um trapalhão do cinema” e indica também o filme chamado O Garoto (1921), em que o protagonista enfrenta várias aventuras na companhia de um menino loiro. Ocorre que, nesse filme, não há menção ao balão vermelho que a personagem do Garoto carrega no conto. O balão nos remete, porém, a outro clássico, o curta-metragem francês *O Balão Vermelho*<sup>48</sup>, que apresenta a história de um rapazinho (Pascal Lamorisse) que encontra um balão vermelho atado a um poste e decide tomá-lo para si, a ele afeiçoando-se e protegendo das adversidades. Tanto no conto quanto na peça, o Garoto não tem fala alguma e sua participação praticamente se resume a segurar o balão e observar a festa. Simbolicamente, porém, as presenças do Garoto e do balão carregam o contexto de sua origem.

No meio da cantiga promovida pelo grupo de Pastorinhas, chegam discretamente mais dois personagens, a Mulher e o Menino. A Mulher é uma linda senhora trajando um longo vestido azul e a criança, lourinha, veste um macacão pardo, sapatos roxos e cachecol amarelo. No conto, o autor tem a oportunidade de descrever as personagens, e assim o faz; já no texto teatral, cumprindo com a necessidade de ser objetivo e fornecer diretrizes, o escritor deixa claro, na lista de personagens, que o Menino é “Jesus, vestido de Pequeno Príncipe” e a Mulher é “Nossa Senhora”, ambos personagens bíblicos. Antes mesmo que eles pudessem dizer qualquer coisa, chega o Diabo logo atrás.

Capa-Verde é, por fim, o último dos personagens a entrar em cena. Queixando-se de não ter sido convidado, o Diabo Capa-Verde invade a festa, interrompendo a cantoria das Pastorinhas: “Artigo Primeiro: cessa a cantoria!” (LINS,

---

<sup>48</sup> *Le Ballon Rouge*, dirigido e roteirizado por Albert Lamorisse, lançado em 1956.

2005, p. 15). E esse sujeito de chifres, portando uma bengalinha, ao se intitular “O cão do Segundo Livro”, deixa todos ainda mais apavorados. A expressão talvez soe familiar a alguns, pois ainda é muito utilizada no interior do Nordeste do Brasil, seja com uma conotação boa, significando que alguém é muito bom naquilo que faz, ou com uma conotação ruim, significando que alguém é hiperbolicamente mau. No apêndice do livro da edição da Companhia das Letrinhas (2005), a nota referente ao “grande vilão” traz, entre outras, as seguintes informações: “Nas religiões cristãs, o diabo representa o mal. [...] Na tradição popular, o Diabo tem vários nomes [...]: Não-sei-que-diga, Fute, Maleva, Belzebu, Cão do Segundo Livro, Canhoto, Lúcifer, Tinhoso, Satanás e Cão são apenas alguns desses apelidos” (LINS, 2005, p. 51). O que poucos sabem, e os pesquisadores também não mencionam no apêndice, é a origem da expressão “Cão do Segundo Livro”, que o escritor Soares Feitosa explica no seu texto *O Assombroso Cão do Segundo Livro*<sup>49</sup>. Segundo ele, ao contrário do que muitos possam pensar, a expressão não é uma referência bíblica ao Novo Testamento. O Cão do Segundo Livro é uma referência ao conto do *Segundo Livro de Leitura*<sup>50</sup>, de Felisberto de Carvalho<sup>51</sup>, em cuja 17ª lição, o conto *A Ambriaguez*<sup>52</sup> narra a história do homem que, tentado pelo diabo, se nega a cometer uma série de crimes, mas, não resistindo à bebida alcoólica, comete os mesmos crimes por estar embriagado. Nesse caso, a referência é bastante clara, segundo as palavras do Capa-Verde:

Eu sou o tal que chegou junto do homem e aconselhei: “se queres ser feliz, assassina teu pai”. Então o pobre desgraçado disse: “Não”. Aí eu fui e falei novamente para ele: “Queres ser feliz? Rouba tua irmã”. E o infeliz, aquela besta, respondeu-me novamente: “Não.” [...] Foi então que eu conheço as propriedades terapêuticas, propedêuticas e hermenêuticas da tal cachacinha, disse pra ele: “bebe”. Então ele caiu no laço e, pensando comprar barato a felicidade, bebeu. Pois foi a conta. Bebeu, assassinou o pai, roubou a irmã, espancou a mãe. E depois ainda se suicidou e está agora ocupando o apartamento número

<sup>49</sup> Texto publicado no Blog Jornal de Poesia (edição de Soares Feitosa), em 21/01/2005. Disponível em: <http://www.jornaldepoesia.jor.br/francisco150.html>. Acessado em: 17/04/2018.

<sup>50</sup> No Brasil rural desse tempo, o ensino primário dava-se nos Livros de Leitura: *Primeiro Livro de Leitura*, *Segundo Livro de Leitura*, *Terceiro Livro de Leitura* e assim em diante até o *Quinto Livro de Leitura*.

<sup>51</sup> “No final do século XIX, no ano de 1892, o professor Felisberto Rodrigues Pereira de Carvalho publica, pela Livraria Francisco Alves o Primeiro livro de leitura (142 p.), o Segundo livro de leitura (186 p.) e o Terceiro livro de leitura (216 p.). Em 1895, lança o Quarto livro de leitura (290 p.) e o Quinto livro de leitura (389 p.) - O quarto e o quinto livros formavam um só livro, mas, por designação do Estado, foram divididos em dois livros, surgindo um quinto livro de leitura, conforme mencionado em nota do editor do quarto livro de leitura.” (Oliveira e Souza, 2000: “As faces do livro de leitura”)

<sup>52</sup> As páginas do *Segundo Livro de Leitura* referentes ao conto são disponibilizadas pelo escritor Soares Feitosa no seu Blog Jornal da Poesia. Trata-se da 90ª edição, datada de 1934. Disponível em: <http://www.jornaldepoesia.jor.br/francisco150.html>. Acessado em: 17/04/2018.

938.717, lote 846, quadra Z, que fica do Inferno pra lá.” (LINS, 2005, p.17)

Depois de amedrontar a todos com essa apresentação perturbadora, o Diabo promete, em retaliação por não ter sido convidado, levar todos ao inferno, até a meia-noite daquele Natal, com a ajuda do seu dragão, o “Draga”, e dos seus diabinhos, encarregados de não permitirem que ninguém saia daquela sala:

– Explico – respondeu ele fingindo-se de elegante e delicado. – Com muito Prazer. O que vocês viram significa: ninguém aqui tem por onde escolher. Quem sair será devorado pelo Dragão, ou irá, com meus dignos auxiliares, para as profundezas do Inferno, por séculos e *secolurum*, amém. (Ele pensava que sabia latim.)

– Amém – Responderam todos, já pensando que aquilo era uma reza.

– Silêncio! Ainda não terminei. Se até a meia-noite vocês não houverem decidido, nós os repartiremos. Metade para mim e metade para o meu amigo Draga. (LINS, 2005, p.19)

A partir daí, começa, entre os personagens encurralados, a tentativa de arquitetar um plano para vencer o Diabo e sobreviver à noite de Natal.

A partir desse detalhamento, já podemos considerar, também, alguns elementos da carnavalização, como, por exemplo, o espaço do evento – o salão de festas – como substituição do cronótopo da praça pública, e a paródia e o heterodiscurso como recursos de representação pela linguagem, temas que serão desenvolvidos no capítulo seguinte. Por hora, retomaremos a narrativa no que se refere ao conflito enfrentado pelos heróis.

### 2.2.3 Qual é o conflito

Por não ter sido convidado para a comemoração natalina promovida por Lúcia, a boneca falante, o Cão do Segundo Livro sente-se ofendido e decide aparecer para “dar uma lição de moral – imaginem, o diabo dando lição de moral” (LINS, 2005, p. 18) – e fazer todos sofrerem as consequências pela falta. Até a meia-noite, Lúcia e seus convidados deveriam decidir se seriam devorados pelo dragão ou se iram para o inferno com os “dignos auxiliares” do diabo. E, caso não decidissem, o próprio diabo o faria: “metade para mim e metade para o meu amigo Draga” (LINS, 2005, p. 19).

Em meio ao clima de tensão e desespero, o palhaço Mangaba assume a liderança e incentiva todos a pensarem em possibilidades para a resolução do impasse: “chorar não adianta, vamos pensar num meio de cair fora desse negócio” (LINS, 2005, p. 21). Diante da proposta, o Capitão Gancho e o Super-Homem se retraem, enquanto os outros

cogitam uma fuga pelo telhado ou por um buraco no chão, até que Diana, personagem do Pastoral, tem a “ideia luminosa” de usar uma rosa azul para barganhar com o Dragão em troca da liberdade de todos.

A rosa azul era uma prenda especial, pois se alimentava de juramentos quebrados e por isso seria preciosa para o Dragão, que teria, então, o poder de saber sobre a honestidade de sua esposa. Esse regalo teria sido entregue, alguns dias antes da festa, às Pastorinhas, em troca de uma cantoria, por um senhor que lembrava a figura de São Francisco de Assis: “aí dentro vocês têm a semente de uma flor muito preciosa” (LINS, 2005, p. 22).

Macedo e Silva (2011), analisando o aspecto lúdico dessa obra osmaniana, definem como exercício lúdico o ato de fazer as crianças imaginarem caracterizações de personagens que nem sequer conhecem, apontando como a grande “apoteose do lúdico” a existência da flor azul que se alimenta de juramentos quebrados. Esse elemento mágico e maravilhoso, além de estar relacionado com o divertimento, ainda atua com forte simbologia, pois a flor não se apresenta no conto em estado de prontidão, ela chega em forma de semente.

A semente, presente em muitos contos, como *João e o Pé de Feijão*<sup>53</sup>, por exemplo, já é, por si só, um símbolo da vida, do (re)nascimento, da transformação de dentro para fora; no exemplo, renasce a esperança da salvação. Para João, as sementes mágicas significam a *chave* para a solução dos seus problemas, contudo, há de se enfatizar a condição de “chave” e não de solução integral, pois a solução advirá somente da iniciativa de João de plantar as sementes e enfrentar o desconhecido, subindo no pé de feijão. A diligência é justamente o que se espera dos heróis do conto de Osman Lins, de modo que, notoriamente, a existência de um objeto mágico não é suficiente para um desenlace milagroso. O desfecho exige dos heróis ânimo pessoal, determinação e atitudes reais. Além disso, a ênfase na importância da promessa ratifica a solenidade da palavra como algo que é poderoso e deve ser valorizado.

À alternativa sugerida por Diana todos reagem exultantes e ansiosos, até que o Palhaço indaga quem teria a coragem de colocar o plano em prática e negociar diretamente com o Dragão. A debandada aparenta ser geral, mas finalmente a criança que havia chegado discretamente com sua mãe se oferece – “eu vou” –, voltando,

---

<sup>53</sup> Conto de fadas de origem britânica “*Jack and the Beanstalk*”. Sua versão mais antiga registrada é a de Benjamin Tabart (1807), popularizada com a publicação de *English Fairy Tales*, de Joseph Jacobs em 1890. (BETTELHEIM, 1978)

momentos mais tarde, com o anúncio de que o Dragão aceitara a proposta, entretanto à condição de que a flor já tivesse brotado, pois só a semente não lhe seria suficiente. Com esse intuito, eles se decidem por plantar a semente, mas logo descobrem que o cofre está trancado, tendo sua chave sido tomada das Pastorinhas a caminho da festa por um “auxiliar” do diabo.

Depois de algumas tentativas frustradas de abrir o cofre, o Menino arquiteta um plano para recuperar a chave em posse do diabo e, dirigindo-se ao Palhaço, fala: “acho que você talvez poderá nos salvar” (LINS, 2005, p. 34). O plano é desafiar o Diabo a fazer acrobacias melhor do que o Palhaço para que, entre uma pirueta e outra, as chaves caiam do seu bolso. A estratégia funciona e eles obtêm duas chaves, mas agora precisam descobrir qual é a que procuram. Com a ajuda de Carlitos, eles alcançam seu objetivo da seguinte forma: ele toma o balão vermelho do garoto que chegou com ele, e, até então, não tinha mais sido mencionado, amarra uma das chaves na ponta da linha e ameaça soltá-lo. O Diabo, subitamente humilde, implora para que Carlitos não solte o balão, pois a chave que nele está atada poderia ser a dos portões do inferno e ele a necessitaria para voltar pra casa. Em troca, o Diabo promete deixar que o cofre seja aberto e que a roseira brote, sem tentar atrapalhar o processo.

Saindo cabisbaixo e “de rabo entre as pernas”, o Diabo concorda em ficar do lado de fora enquanto tudo se resolve, mas, plantada a semente, ele quebra a promessa e tenta destruir o vaso. A atitude de Capa-Verde faz com que a roseira brote e incentiva todos os convidados a fazerem o mesmo, quebrarem suas promessas. E, assim, a roseira floresce, um grupo chefiado pelo Palhaço leva a planta e fecha o acordo.

O Diabo, porém, não se dando por vencido, decide levar todos para o inferno com ele, mas acaba sendo detido por outro desafio: o Menino tira vagarosamente o cachecol, arregança as mangas e se propõe a um duelo com o Diabo usando a arma que este escolhesse. O combate se dá com sacos de papel: venceria aquele que primeiro estourasse o saco de papel do outro. E, assim, acontece que, num movimento rápido, o Menino sai vitorioso, encorajando os outros a expulsarem o Diabo estourando mais sacos de papel nele, que foge gritando por socorro.

O Menino, que não poderia continuar até o final da festa, parte com sua mãe para comparecer a um compromisso à meia-noite da noite de Natal, que é quando acontecem as Missas do Galo, o que leva os convidados a concluir que o Menino é Jesus e a sua mãe, Maria. A festa continua, mas a narrativa tem fim com mais uma canção das Pastorinhas e uma grande ciranda.

#### 2.2.4 O que a ilustração diz

Antes de atentarmos para a ilustração dos livros, foquemos no livro ilustrado. Segundo Coelho (2000), os estudos da psicologia aplicada à pedagogia indicam que a linguagem das imagens estabelece relações mais eficazes de prazer, descoberta e conhecimento entre a criança e o mundo que a cerca. Desse modo, é comum notar que o projeto gráfico do livro tende a indicar a maturidade do seu público-alvo, conforme a quantidade e o tipo de imagens nele presentes. Já há até estudos que correlacionam o estágio de desenvolvimento da criança aos tipos de imagens que lhes são mais adequados<sup>54</sup>. Sinteticamente, quanto maior o nível de desenvolvimento, maior a quantidade de textos e menor a de imagens. Daí o porquê de as adaptações de clássicos para o público infantil geralmente aparecerem em versões ilustradas. As imagens são, entre outras coisas, importantes fontes de conexões, dinâmica e matéria. Tanto é que, muitas vezes, a ilustração de um texto escrito para o público em geral se configura na sua adaptação para o gênero infantil. Por exemplo, o conto *Os Gestos*, de Osman Lins, foi publicado tanto na Coleção Melhores Contos (2003), como literatura brasileira, quanto na Coleção Veredas (1994), como literatura infantojuvenil, sendo esta última uma versão com ilustrações.

Considerando a importância da leitura de imagens no processo de criação de uma memória visual na infância e na adolescência, não poderíamos deixar de tecer breves considerações sobre a ilustração constituinte das obras, tanto no exemplar da Editora Pioneira (1980) quanto no da Editora Companhia das Letrinhas (2005). Para isso, tomaremos como base alguns critérios de “avaliação e seleção de livros infantis e juvenis” (COLOMER, 2017, p. 268). No que tange à qualidade dos livros, inclui-se o item “Análise da ilustração” e, neste, são considerados: tradição artística; forma de aproximação do leitor; e o texto como imagem (COLOMER, 2017). A análise de elementos materiais do livro, como o seu formato, a configuração da página e o próprio fundo da página também são significativos para uma visão mais ampla da sua qualidade, mas, como nosso foco é o texto, preterimos a análise material, dando espaço ao exame da relação entre o texto e a imagem, pois, como vamos verificar, imagem também é informação narrativa.

Não é do nosso interesse adentrar a análise das ilustrações em seu caráter artístico, mas evidenciar que, como linguagem, a ilustração não deve ser desprezada no

---

<sup>54</sup> Trabalho desenvolvido pioneiramente por Paul Faucher a partir dos anos 20, na França.

estudo de obras literárias infantis, devendo também ser considerada, lida e interpretada. Ao lidarmos com o viés analítico da obra, não poderíamos deixar de apresentar esse aspecto, incorrendo no risco de amputá-la irremediavelmente. Além disso, pautada a ilustração, esta pode corroborar com aspectos da carnavalização literária que visamos a elencar na obra infantil em questão, uma vez que a representação icônica acompanha a linguagem verbal.

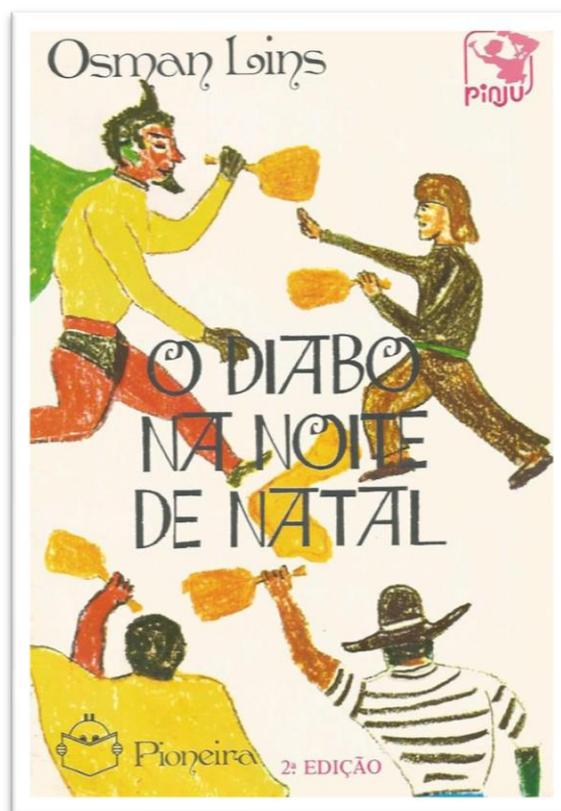
Segundo Colomer (2017, p. 270), nos livros ilustrados, o texto e a imagem “dizem e mostram” algo, sendo estas suas funções “linguística e icônica”, mas, para o propósito analítico, deve-se concentrar na forma “*como* dizem e representam” algo, o que diz respeito ao “plano da expressão literária e plástica”.

Deve-se compreender que a ilustração tem, sim, suas inter-relações com o texto, mas também possui qualidades configuracionais e estruturais que podem ser explicadas e analisadas de forma independente (OLIVEIRA, 2008). Para o nosso propósito, porém, não vamos prescindir da inter-relação.

Dito isso, podemos avançar na observação das ilustrações em questão, afirmando que texto e imagem podem estabelecer relação complementar ou contraditória (COLOMER, 2017).

A ilustração de Montez Magno, no exemplar de 1980, feita com traços de giz de cera, nos remete aos desenhos feitos pelas próprias crianças em idade de alfabetização escolar. Segundo Colomer (2017), essa forma de se aproximar do leitor prioriza a empatia emotiva, porque visa a estimular a simpatia por meio de recursos estimados como a “linguagem para crianças”. É o caso das formas arredondadas, das cores primárias e dos tons suaves.

**Figura 1** - Capa do livro da Editora Pioneira



Já na primeira página ilustrada, observamos uma representação complementar da cena narrada no que se refere à indicação do tempo. É interessante notar que, ao iniciar o texto teatral, Osman Lins (1967) evidencia um tempo cronológico, pois a anfitriã Lúcia enuncia à plateia: “Mas eu ia esquecendo de dar boa-noite. Boa noite! Que horas são aí? Hein? Engraçado, pois aqui pelo meu relógio, já são mais de oito horas. Oito e cinco. Aí marca uma hora, aqui marca outra. Aí, também pode não ser véspera de Natal, mas aqui é”. (LINS, 1967, p. 15)

Já na narrativa adaptada (1980), não temos a indicação verbal do horário de início da festa, mas o leitor atento (como costumam ser as crianças) notará, na ilustração do salão, o relógio de parede que indica oito horas e cinco minutos (vide anexo). Ademais, o final da narrativa se dá com a frase “Em alguma parte, o relógio batia meia-noite”. Sabe-se que o tempo cronológico da narrativa esteve delimitado a um período de quatro horas.

**Figura 2** - Cenário Editora Pioneira

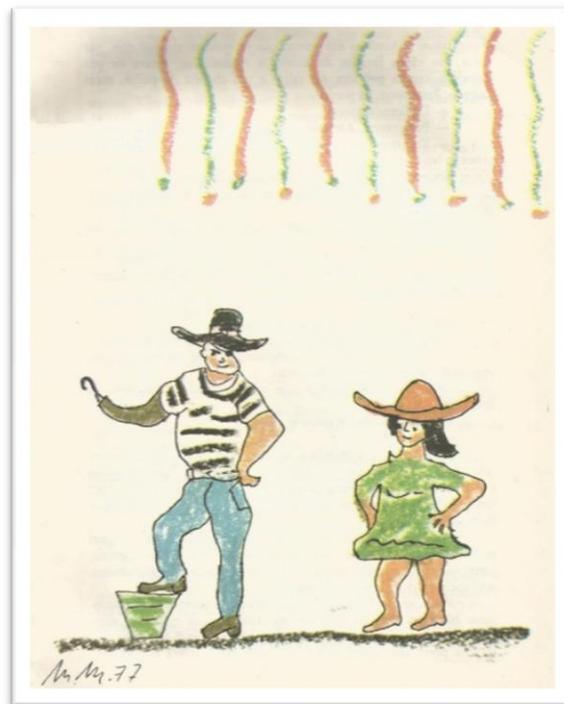


As páginas ilustradas do livro expõem as personagens à medida que são mencionadas no texto, desvelando suas características antes imaginadas pelo leitor. Em alguns momentos, a ilustração retrata as personagens exatamente como descritas, em outros, surpreende o imaginário ao acrescentar informações não verbalizadas. É o caso da Chapeuzinho Vermelho, que aparece de vestido verde e chapéu marrom<sup>55</sup>, e não de capuz vermelho, como é comumente retratada. Ao seu lado, o Capitão Gancho veste Jeans e camisa listrada, traz o gancho na mão direita, quando, originalmente, a personagem de J. M. Barrie tem o gancho na mão esquerda. Isso, porém, se inverte em outra página, o que provavelmente consistiu em um deslize do ilustrador.

---

<sup>55</sup> Nas outras imagens, o chapéu é vermelho. Não sabemos se o caso é de defeito na imagem ou se foi proposital.

**Figura 3** - Capitão e Chapeuzinho Editora Pioneira



O Palhaço Mangaba é negro – assim como o “Véio” Mangaba, de Pernambuco –, a boneca Lúcia tem cabelos louros, a despeito de a personagem Narizinho ou mesmo a boneca Emília não o terem. Também a Mãe do Menino é loira, enquanto o Menino nos lembra claramente a ilustração de Saint Exupéry do Pequeno Príncipe. As Pastorinhas, não quantificadas no texto, aparecem em número de oito, quatro do cordão azul e quatro do encarnado, com Diana no centro (como descrito).

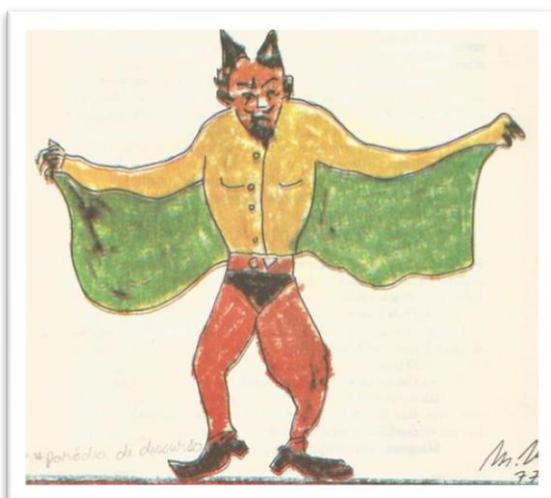
**Figura 4** - Pastorinhas Editora Pioneira



O Diabo Capa-Verde é negro, tem chifres e usa camisa amarela e uma capa verde, assemelhando-se a um herói de quadrinhos, sobretudo por trajar uma espécie de tanga aparente e um cinto com suas iniciais “CV”. A semelhança fica evidente quando o Super-Homem aparece usando uma capa amarela com uma tanga verde e um cinto também com suas iniciais, “SH”, enquanto leva um pontapé do Chefe da Estação e diz “Ai! Ui!”. Ao que nos parece, o ilustrador absorveu o tom paródico do escritor e buscou retratar apenas as personagens mais envolvidas na miscelânea.

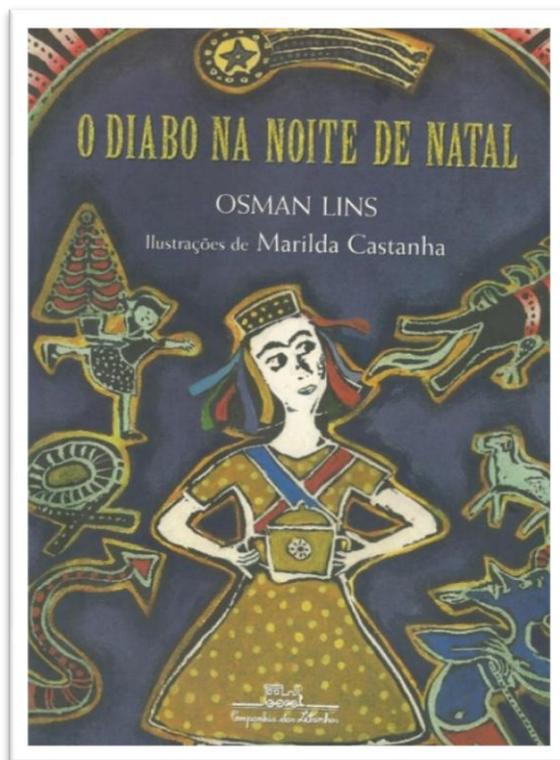
**Figura 5** - Capa-Verde Editora Pioneira

**Figura 6** - Super-Homem Editora Pioneira



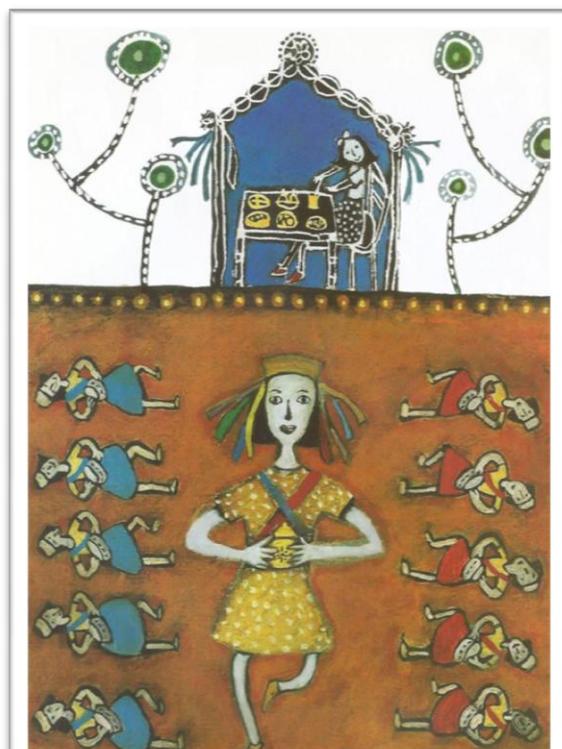
Já a ilustração de Marilda Castanha, de 2005, nos remete à técnica da xilogravura, bastante popular no Nordeste do Brasil. Talvez a escolha por essa forma de ilustrar tenha consistido em uma tentativa de se aproximar do leitor por difusão de conhecimento, já que alude ao contexto histórico do escritor pernambucano.

**Figura 7** - Capa do livro Editora Companhia das Letrinhas



A primeira página ilustrada traz a cena inicial do salão de festas da Boneca Lúcia, mas também retrata o Pastoril, com as dez Pastorinhas (cinco de cada cordão) e Diana no meio. O vestido desta não é vermelho nem azul, mas ela usa duas faixas cruzadas no peito, uma vermelha e outra azul, o que indica que pertence aos dois cordões do Pastoril.

**Figura 8** - Pastorinhas Companhia das Letrinhas



Na edição, opta-se por também mesclar texto e imagem na mesma página – enquanto Osman Lins e Montez Magno dividem claramente página escrita e página ilustrada. Das curiosidades que observamos na representação das personagens, estão a Chapeuzinho Vermelho, que usa um chapéu pontudo, semelhante ao de um duende; o Super-Homem, que se veste de forma tradicional, porém com um enorme topete, o que nos remete à expressão “topetudo”<sup>56</sup>; e o Diabo Capa-Verde, que tem a pele verde, possui uma bengala e não usa capa alguma, mas veste uma calça bem justa, vermelha, assim como sua calda e seus chifres.

---

<sup>56</sup> Dentre os sinônimos de “topetudo”, destacam-se “valentão”, “arrogante” e “fanfarrão”. Castanha usa a imagem para indicar tal característica.

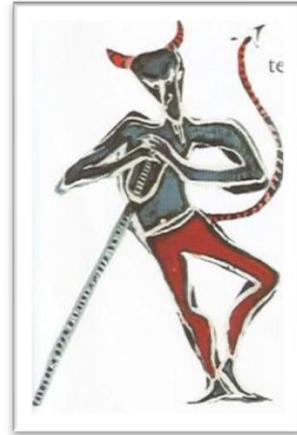
**Figura 9** – Capitão e Chapeuzinho Companhia das Letrinhas



**Figura 10** – Super-Homem Companhia da Letrinhas

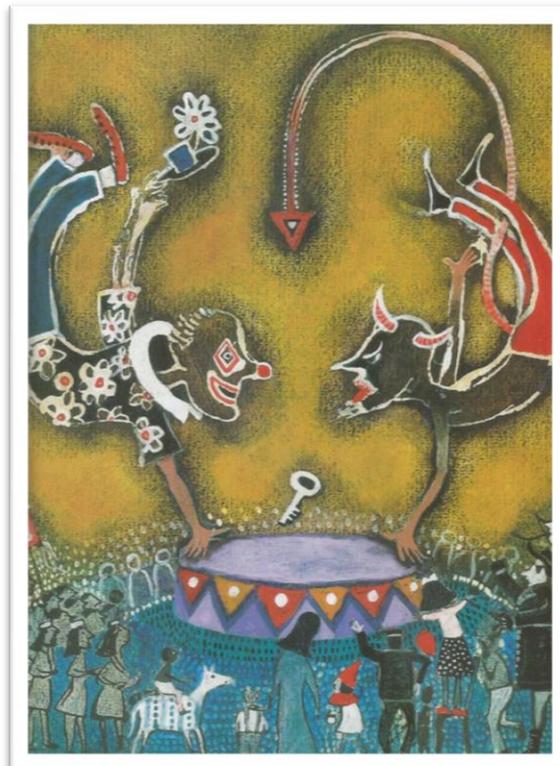


**Figura 11** – Capa-Verde Companhia das Letrinhas



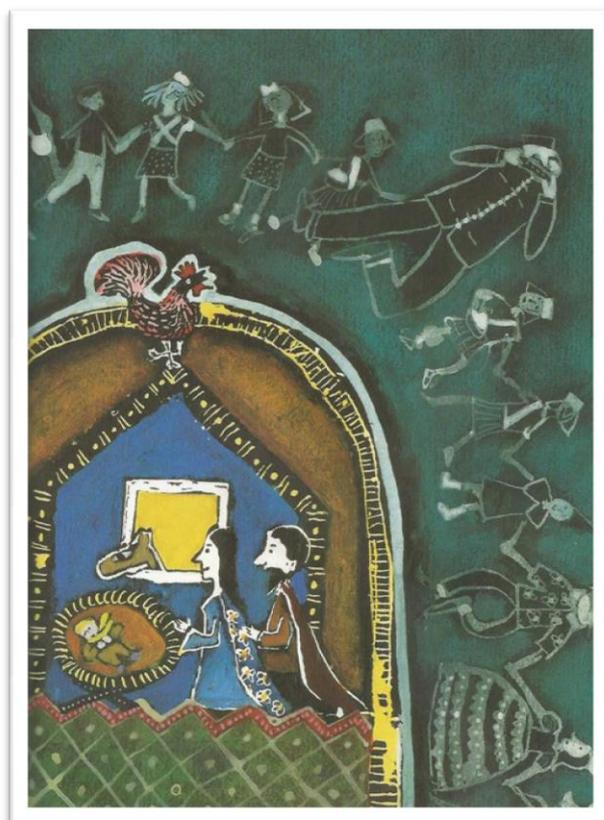
Também nos chamam a atenção algumas cenas específicas em que as personagens aparecem juntas e misturam-se como em uma festa carnavalesca. A cena abaixo nos remete ao espaço da praça pública ou mesmo dos espetáculos de feira, onde se apresentavam as farsas teatrais populares e as estripulias dos palhaços nos picadeiros ao ar livre.

**Figura 12** – Disputa Palhaço e Capa-Verde Editora Companhia das Letrinhas



A última ilustração do livro traz uma mistura de duas das cenas mencionadas: a cena do presépio, onde se vê o Menino Jesus na manjedoura, acompanhado da Nossa Senhora e de José, enquanto canta o galo no telhado – uma referência à Missa do Galo – e a cena final da grande Ciranda de Roda, onde se reúnem as personagens de mãos dadas, cantando e dançando alegremente.

**Figura 13** - Ciranda Editora Companhia das Letrinhas



Mais uma vez, a imagem se nos mostra carnavalesca, festiva, fronteando a quietude e a reverência do nascimento de Jesus com a ruidosa cantoria enérgica e dinâmica da dança de roda. Nesse momento, unidos pelas mãos, todos participam do mesmo cosmos e estão em contato uns com os outros de forma íntima e informal, compartilhando a beleza da diversidade, embalados pela dança típica da cultura popular presente em quase todos os festejos folclóricos de Pernambuco.

Para finalizar nosso apontamento a respeito da ilustração como recurso também viável na representação da carnavalização, posto que transmuta em imagem a linguagem verbalmente realizada, atentamos para a existência de um questionário que norteia a análise das imagens nos livros infantis: o “*Guia de Avaliação das Imagens dos Livros Ilustrados*” (COLOMER, 2017, p. 291-292).

Em suma, o “Guia” conta com os seguintes questionamentos:

1. A ilustração é parte da história? Como se complementam texto e imagem?
2. Que técnica foi escolhida? Parece uma escolha apropriada?
3. As ilustrações se agregam a estilos determinados?
4. O aspecto físico (tamanho, formato, letra...) parece apropriado ao tema, ao tom e à legibilidade do livro?
5. O que têm de especial os elementos que compõem o texto (linha, espaço, cor, perspectiva...)? Como colaboram no significado do livro?
6. Há novidades em relação a outras obras do mesmo autor e em relação aos livros infantis em geral?
7. Que tipo de resposta propicia no leitor?

Ainda que, por ora, não nos aprofundemos em sanar tais questionamentos, o “Guia” fornece importantes itens para reflexão ao se ter como objeto de estudo livros infantis ilustrados, podendo ser um ponto de partida para um novo olhar sobre a linguagem que se dedica às crianças.

### 3 ASPECTOS CARNAVALESCOS EM *O DIABO NA NOITE DE NATAL*

Ao nos depararmos com esse cenário difuso, mestiço, hierarquicamente desarticulado, às avessas e tão propenso a relações e contatos que em outra esfera não se dariam, saltam aos olhos os aspectos da carnavalização, assim como as diversas características do gênero cômico-sério. Em toda a narrativa, a paródia carnavalesca está presente, e o heterodiscurso, com suas formas e gêneros, incluindo o vocabulário familiar e grosseiro, faz-se notável e funcional. Tudo isso nos remete à carnavalização literária, tornando-se o conceito ainda mais viável pela ênfase na cultura popular. A carnavalização funciona como veículo estético de um legado não oficial, não dominante, trazendo à luz novas perspectivas culturais e deslindando, por meio do riso, uma nova consciência coletiva.

Ao comparar Osman Lins a Monteiro Lobato, pela concepção de *O Diabo na Noite de Natal*, Ermelinda Ferreira (2005) confirma nossas suspeitas, afirmando que:

Apesar da temática natalina, aqui também assistimos a uma concepção carnalizadora da festa, através de uma promiscuidade de gêneros, épocas e lugares semelhante à da história de Lobato, embora com atores diferentes, pois, como o escritor anuncia, serão convidados os personagens "de sua predileção", alguns coincidentes com os de Lobato, outros não. (FERREIRA, 2005, p.78)

Ferreira remete ao conceito bakhtiniano quando se refere ao conto de Osman Lins, que ela mesma qualifica com a expressão “promiscuidade”. Livre da possível conotação pejorativa que adquire no Brasil, a palavra deriva do latim *promiscuus*, formada pela junção do prefixo “*pro*” (a favor de) com verbo “*misceo*” (misturar), traduzindo-se em “compartilhado”, “não distinto”, “misturado”, “indiscriminado”. Revela-se a promiscuidade na mistura de modo aparentemente desordenado dos personagens de diversas esferas hierárquicas, geográficas, culturais, entre outras. Diz-se “aparentemente desordenado” porque, no que concerne a Osman Lins, nenhuma escolha é destituída de ordem ou intenção.

A partir dos elementos do carnaval, Bakhtin desenvolve a cosmovisão carnavalesca, descrita em *A Cultura Popular na Idade Média e no Renascimento: o Contexto de François Rabelais* e em *Problemas da Poética de Dostoiévski*. Essa cosmovisão não está *a priori* vinculada à festa do carnaval, mas ao que é essencialmente popular.

O Carnaval é uma grandiosa cosmovisão universalmente popular dos milênios passados. Essa cosmovisão, que liberta do medo, aproxima ao máximo o mundo do homem e o homem do homem (tudo é trazido para a zona de contato familiar livre), com o seu contentamento das mudanças e sua alegre relatividade, opõe-se somente à seriedade oficial unilateral e sombria, gerada pelo medo, dogmática, hostil aos processos de formação e à mudança tendente a absolutizar um dado estado da existência e do sistema social. (BAKHTIN, 1981, p.138)

Ao estudar as dimensões e características originais da cultura popular, Bakhtin constata que à cultura tida como oficial – de caráter sério, religioso e feudal – opõe-se a cultura cômica popular, da qual são manifestações genuínas as festas carnavalescas, os bufões e tolos, os palhaços, a literatura paródica, entre outros. Todos esses elementos estão presentes em *O Diabo na Noite de Natal*.

### 3.1 Carnaval e Carnavalização

É interessante notar que uma das descrições mais antigas do carnaval envolve o diabo e o inferno, não havendo menção direta à festa carnavalesca, mas à presença de elementos que conferem à cena o conceito bakhtiniano do carnavalesco: o grotesco<sup>57</sup>, a ambivalência, o baixo material e corporal e a inversão (DISCINI, 2006).

Essa carnavalização do inferno se dá pela inserção de elementos da cosmovisão carnavalesca na sua convencional imagem cristã. Desse modo, o amedrontador transforma-se em risível, alternam-se alto e baixo, invertem-se papéis, regeneram-se os degenerados e vice-versa. São próprias da cultura popular as permutações, a lógica da inversão, a ambivalência, as degradações (DISCINI, 2006). Torna-se carnavalesco o que se apresenta de forma degradada e inacabada, e essa degradação não se dá gratuitamente. A carnavalização busca a reviravolta, a desconstrução, a visibilidade do inabitual:

Esse inferno [carnavalesco] faz não crer num mundo de evidências e inquestionabilidades. Guia-se, isto sim, para a desconstrução da realidade dada como transparência, ao desestabilizar a realidade dada como acabamento. Para isso, o discurso multiplica indagações sobre o rumo da vida *depois* e, simultaneamente, *antes* da morte. Muita coisa fica fora do lugar habitual, na evolução da temática para as últimas questões existenciais, enquanto se firmam na opacidade do sentido os

---

<sup>57</sup> O grotesco é um conceito artístico imagético original da pintura *grottesca*, palavra oriunda do substantivo italiano *grotta* (gruta) onde foram descobertos exemplares dessa arte ornamental. Caracterizam-no o jogo insólito fantástico, a liberdade das formas que se misturam, confundindo-se e transmutando-se num movimento de eterno inacabamento. Pela liberdade e a leveza que o estilo carrega, é qualificado por Bakhtin (1999) como uma “alegre ousadia, quase risonha”.

heróis dados em diálogo, seja no mundo dos mortos (inferno menipéico) seja no mundo dos vivos (inferno na sala de visitas), postos ambos os mundos na relação *cara a cara*. (DISCINI, 2006, p.85)

Busca-se, por fim, a regeneração por meio do rebaixamento. A morte e a ressurreição, o transtorno e a renovação, tudo se dá por meio do riso carnavalesco, um riso universal, ambivalente, burlador e sarcástico dos que riem não só do outro, mas de si mesmos, pela ciência de estarem inclusos na imperfeição e incompletude do mundo. A citação também se mostra bastante pertinente quando observamos que, no conto em questão, as personagens no salão de festas, fora do seu lugar habitual, relacionam-se face a face em confronto não só entre si, mas consigo mesmos, diante do perigo iminente da morte, situação que, fortuitamente, motiva o cômico ao se relacionar com a realidade de forma a desestruturá-la.

Convém lembrar que o carnaval de que fala Bakhtin nada tem a ver com a concepção do carnaval moderno que se desenvolve após o declínio da vida carnavalesco-popular. A cosmovisão carnavalesca que o autor toma por base é aquela milenar, universal e popular, que liberta o homem das regras sociais, do medo, da autoridade e da hierarquia, opondo-se unicamente à cultura oficial sombria e dogmática. Esse carnaval não é essencialmente um fato literário, mas a linguagem que se origina a partir dos símbolos, sensações e gestos dados nessa relação de sincretismo social que, quando transportada para a linguagem literária, dá origem a uma literatura carnalizada, a qual só passa a constituir uma tradição literária quando se torna referência direta da carnavalização em detrimento do próprio carnaval.

Algumas formas do carnaval se mantêm vivas no teatro de feira e no circo, mas na literatura os elementos do carnavalesco sofrem modificações e reinterpretações. Cabe destacar ainda que “a carnavalização não é um esquema externo e estático que se sobrepõe a um conteúdo acabado, mas uma forma insolitamente flexível de visão artística, uma espécie de princípio heurístico que permite descobrir o novo e inédito” (BAKHTIN, 1981, p. 144).

Se a cosmovisão carnavalesca coloca a palavra e a imagem numa relação especial com a realidade, isso se dá pelas propriedades do cômico-sério: a *atualidade* temática, que promove um contato familiar imediato; a *fantasia livre*, que trata o cânone de forma desmascaradora; e o *heterodiscurso*, também tratado por Bakhtin como *pluralidade de estilos* e *variedades de vozes*, que mescla sublime e vulgar, sério e cômico, intercala gêneros, faz uso de paródias, entre outros.

Desse modo, o autêntico carnaval, como festa popular, é sim a fonte extraliterária do gênero carnavalesco, e a carnavalização literária é uma forma de ver e interpretar o mundo, “como se o carnaval se transformasse em literatura” (Bakhtin, 1981, p.136). Na cosmovisão carnavalesca,

as formas carnavalescas se converteram em *poterosos meios* de interpretação artística da vida, numa linguagem especial cujas palavras e forma são dotadas de uma força excepcional de generalização *simbólica*, ou seja, generalização em *profundidade*. (BAKHTIN, 1981, p.136)

Tendo influenciado muitos escritores pela assimilação da tradição carnavalesca, penetrando em muitos gêneros literários no decorrer do tempo, a carnavalização passou a ser a única linguagem capaz de expressar determinados aspectos da vida, ou seja, é um recurso literário não apenas estético, mas, também, funcional.

Particularmente, o riso carnavalesco presente nas manifestações populares da Idade Média objetivava a destruição e conseqüente reconstrução, por meio de paródias, fantasias e brincadeiras, de regras e valores estabelecidos na sociedade. Sendo ele geral, universal e ambivalente, é um riso que todos riem, que atinge todas as coisas e pessoas e que é alegre e zombeteiro ao mesmo tempo. Minois (2003), ao sintetizar alguns aspectos sobre a natureza do riso medieval estudado por Bakhtin, afirma que a licença e a liberdade extraordinárias que a visão cômica do mundo proporciona se exprimem sob as três formas principais de: “1) ritos e espetáculos, tais como carnavais e peças cômicas; 2) obras cômicas verbais; 3) desenvolvimento de um vocabulário familiar e grosseiro” (MINOIS, 2003, p. 156).

Pode-se crer o conto *O Diabo na Noite de Natal* como uma confluência dessas formas, pois ele consiste em uma obra verbal cômica, outrora espetáculo/peça cômica, que representa uma festividade tradicional da cultura popular, apresentando – entre outros aspectos – um vocabulário que varia entre o familiar e o grosseiro, além da presença grotesca do próprio diabo em um conto infantil.

### **3.2 A natureza carnavalesca dos gêneros cômico-sérios**

Em *Problemas da Poética de Dostoievski*, ao discorrer sobre as “linhagens” épica, retórica e carnavalizada do romance, Bakhtin assume que dos gêneros cômico-sérios provém a linhagem carnavalesca.

Logo, o estudo da carnavalização literária, ou seja, “ da apropriação dos elementos próprios dos festejos carnavalescos pelas obras literárias”, no intuito de se atender ao objetivo de “estudar o discurso literário em relação viva com outros elementos da cultura” torna-se muito mais efetivo tendo-se como alvo a comédia, pois o elemento popular está muito mais presente no gênero cômico-sério do que em qualquer outro gênero (NUTO, 2009, p. 82-83).

Bakhtin (1981) elenca, entre outras, quatro categorias carnavalescas: o *livre contato familiar*, que diz respeito à abolição das relações hierárquicas, seja no comportamento, no gesto ou na palavra; a *excentricidade*, que versa sobre a permissividade no que se refere à expressão da natureza oculta do homem; as *mésalliances*, que correspondem às aproximações e combinações dos opostos; e a *profanação*, que se relaciona diretamente à ruptura com as convenções morais, incluindo paródias de textos religiosos.

Transpostas para a literatura, essas categorias significam mais que “abstrações” sobre inter-relações ou contradições,

São isto sim, “ideias” concreto-sensoriais, espetacular-rituais vivenciáveis e representáveis na forma da própria vida, que se formaram e viveram ao longo de milênios entre as mais amplas massas populares da sociedade europeia. Por isto foram capazes de exercer enorme influência na literatura em termos de forma e formação dos gêneros. (BAKHTIN, 1981, p.106)

Dessa forma, elementos da carnavalização vão sendo incorporados à literatura e modificados, sofrendo diferentes interpretações ao longo do tempo e favorecendo, assim, o surgimento de novas formas literárias. O diálogo socrático, por exemplo, fundamentado na natureza dialógica do pensamento, se caracteriza por suas *mésalliances* ideológicas, além da própria ironia que representa uma espécie de riso carnavalesco.

Já na menipéia, podem-se identificar características mais evidentes da carnavalização, conforme Nuto (2009, p. 83):

Nesta encontramos plenamente desenvolvidos os elementos carnavalescos: mistura do sério-cômico; *mésalliances*, mundo paralelo às avessas, como rebaixamento das personagens e personalidades elevadas, presença de gêneros intercalados poéticos e retóricos, com mistura de verso e prosa; ênfase em estados psicológicos anormais, como sonho, o delírio, a loucura, vistos de maneira ambivalente; abundância da representação grotesca.

Sua natureza extremamente carnavalizada e dialógica, a despeito da mutabilidade da sua forma clássica<sup>58</sup>, tem viabilizado a cosmovisão carnavalesca na literatura até a contemporaneidade.

Segundo Bakhtin, o carnaval e a cosmovisão carnavalesca foram os fatores que permitiram a heterogeneidade de toda espécie de gêneros, removendo barreiras entre sistemas de pensamentos, estilos, etc.

Na Antiguidade, a comédia ática antiga foi alvo de uma carnavalização especialmente forte. Em Roma, todas as variedades de sátira e epigrama estavam até organizacionalmente relacionadas com as saturnais.[...]

Na Idade Média, vastíssima literatura do riso e da paródia nas línguas populares e no latim estava, de um modo ou de outro, relacionada com festejos de tipo carnavalesco, com o carnaval propriamente dito, com a “festa dos bobos”, com o livre “riso pascal” etc. Na Idade Média, quase toda festa religiosa tinha, em essência, seu aspecto carnavalesco público-popular. (BAKHTIN, 1981, p.111)

Na Idade Moderna, por exemplo, o diálogo luciânico, as conversas sobre o reino dos mortos e o conto fantástico são variantes de gêneros carnavalizados que sofreram, de algum modo, com a influência da menipéia.

Ao discorrer sobre a menipéia, Bakhtin (1981) cita como particularidades fundamentais do gênero as características abaixo, superficialmente citadas:

1. grande presença do elemento cômico;
2. excepcional liberdade de invenção temática e filosófica;
3. fantasia descomedida com finalidade filosófico-ideológica;
4. combinação orgânica do fantástico livre e do simbolismo e, às vezes, do elemento místico religioso com o baixo, material e corporal;
5. invenção fantástica e ousada combinadas com o universalismo filosófico e a extrema capacidade de ver o mundo;
6. estrutura triplanar de ação e síncries dialógicas entre a Terra, o Olimpo e o Inferno;
7. fantástico experimental, na observação por um ângulo de visão inusitado;
8. a destruição da integridade e perfeição do homem, facilitada pela atitude dialógica;
9. cenas de escândalos, comportamentos excêntricos, discursos e declarações inoportunas;
10. contrastes agudos e jogos de oximoros;

---

<sup>58</sup> Consolidada por Menipo de Gadare, filósofo do século III, a quem se deve o nome “Menipéia”.

11. elementos da utopia social;
12. amplo emprego de gêneros intercalados;
13. multiplicidade de estilos e pluritonalidade;
14. publicística atualizada: o enfoque mordaz de uma atualidade ideológica.

Bakhtin (1981) ressalta que, apesar das características aparentemente heterogêneas, todos esses indícios são bastante orgânicos, possuindo o gênero grande integridade interna. E nos cabe salientar que, ainda que estejamos lidando com determinadas características de um gênero que representa as particularidades de uma época, deve-se superá-las para tomá-lo como essência de uma natureza carnavalesca e não de uma forma clássica estagnada. É preciso considerar que os gêneros evoluem em renovação contínua, sobretudo os da literatura cristã (durante a Idade Média), repleta de elementos do carnavalesco local incorporados pela sua mescla com várias outras correntes literárias e até métodos criativos (na Idade Moderna), mas sempre lado a lado com as formas mais vivas de carnavalização (BAKHTIN, 1981).

A exemplo de Bakhtin (1981)<sup>59</sup>, destacaremos, na farsa infantil de Osman Lins, elementos que indiquem familiarização e profanação, combinações de oximoros, *mésalliances*, aterrissagens, naturalismo, entre outros. Assim, estaremos simultaneamente destacando elementos da menipeia e da carnavalização, já que a sátira menipeia, como já se disse, é um gênero, por natureza, extremamente carnavalizado.

### **3.3 Cronotopo: A sala de visitas como substituição da “praça pública” e o tempo no limiar**

Ao interpretarmos o tempo e o espaço na literatura, relacionando-os de maneira indissolúvel, estamos nos remetendo ao conceito bakhtiniano de cronotopo. Nele, fundem-se aspectos temporais e espaciais e, nesse todo, o tempo torna-se concreto como o espaço e este adquire a efemeridade daquele: “os índices de tempo transparecem no espaço, e o espaço reveste-se de sentido e é medido com o tempo. Esse cruzamento de séries e a fusão de sinais caracterizam o cronotopo artístico.” (BAKHTIN, 1993, p. 211).

Partindo do princípio de que o cronotopo é determinante na composição do gênero e suas variedades, assim como a imagem do próprio indivíduo literário,

---

<sup>59</sup> Bakhtin analisa as particularidades genéricas da obra de Dostoievski destacando nela as características da Menipeia.

voltamos rapidamente nosso olhar para o cronotopo do conto *O Diabo na Noite de Natal*: o salão onde ocorre a festa promovida por Lúcia, a boneca falante.

Segundo Bakhtin (1981), na sociedade medieval, a praça pública, onde ocorrem os festejos populares (não oficiais), torna-se o espaço da permissividade, da paródia, da abolição hierárquica. Na literatura carnalizada, a praça, diante de todos os olhares, é o espaço das cenas de confronto, do livre contato, das coroações e dos rebaixamentos. Outros lugares de ação também podem receber essa interpretação “público-carnavalesca” desde que sejam locais de encontro e livre contato familiar entre pessoas heterogêneas.

Bakhtin (1981, p. 129) observa o fenômeno da substituição da praça pública por um espaço interno carnalizado em várias obras de Dostoievski:

Este quase não aplica em suas obras o tempo histórico e biográfico relativamente contínuo, ou seja, o tempo rigorosamente “épico”, salta por cima dele, concentra a ação nos pontos das crises, reviravoltas e catástrofes, quando um instante se iguala, pela importância interna, a “um bilhão de anos”, isto é, perde sua estreiteza temporal. E é por cima do espaço que ele, em essência, salta e concentra a ação em dois “pontos”: no limiar (junto à porta de entrada, nas escadas, nos corredores, etc.) onde ocorrem a crise e a reviravolta, ou na praça pública, cujo substituto costuma ser o salão (a sala, a sala de jantar), onde ocorrem a catástrofe e o escândalo.

Em *O Diabo na Noite de Natal*, apesar de o tempo da narrativa estar verbalmente delimitado no período de quatro horas, esse mesmo tempo tem suas particularidades psicológicas, pois as personagens se encontram no limiar entre a vida e a morte e entre a noite e o dia, sendo que os próprios acontecimentos se dão em uma “véspera” (a véspera do Natal), o que já assinala a expectativa, o porvir, a passagem de um tempo a outro. Temos também uma sequência de ações em um período de conflito, que é o cerne da narrativa. Na resolução desse conflito configurado em “crises, reviravoltas e catástrofes”, concentra-se o tempo narrativo. Então, solucionada a contenda, passa-se mais tempo do que se pode perceber. A perda da “estreiteza temporal” ocorre quando o tempo psicológico não corresponde ao tempo cronológico, podendo-se, assim, dizer que o tempo “parou” ou que “passou rápido demais”, como é o caso das personagens do conto *O Diabo Noite de Natal*, que sentem que o tempo passa rápido demais, por estarem diante de um dilema que exigia mais tempo para ser resolvido.

O espaço, por consequência, fundido ao tempo como se este fosse sua “quarta dimensão” (BAKHTIN, 1993, p.211), está igualmente situado no limiar e recebe todo o direcionamento da tensão narrativa. Se podemos dizer que o espaço é onde se dá o confronto entre as personagens, diremos, então, que o cronotopo é “onde” e “quando” tudo acontece.

A urgência na solução do embate torna o tempo e o espaço hostis, atuando em desfavor dos heróis, que se encontram no que podem ser seus últimos momentos de vida na Terra. A situação é decisiva e fronteira entre o salão de festas e o inferno, entre a alegria e a tristeza, entre a vida e a morte:

Enquanto o abriam [o cofre], alguém foi buscar um jarro, outro foi buscar água. Todos queriam ser rápidos. E atrapalhavam-se, davam cabeçadas uns nos outros, encontrões, era uma confusão. Por fim, plantaram a semente e ficaram todos em torno do jarro, esperando que a roseira nascesse. Já eram quase onze horas. Discutiam sobre a possibilidade de a planta nascer antes da meia-noite, quando o diabo pôs a cabeça na porta... (LINS, 2005, p.39)

Nesse caso, podemos dizer também que a ação na narrativa de Osman Lins situa-se em um espaço-tempo carnavalizado, pois o salão da casa da Boneca Lúcia tem a carga cronotópica da praça pública medieval onde se davam originalmente os festejos carnavalescos. Nele lidamos com o contato livre e familiar entre os personagens, promovido pela suspensão temporária das hierarquias, o que também contribui para o estabelecimento de novas relações “verdadeiramente humanas”. Ou seja, quando Osman Lins põe no mesmo plano de convívio, no mesmo cronotopo, todos os referidos personagens, nas mesmas condições de sobrevivência, ele promove uma nova forma de relacionamento interpessoal, não mais baseado nas imposições sociais, mas sim nos valores humanos.

O tempo e o espaço estão intimamente relacionados e ambos imbuídos da mesma tensão emocional; são transitórios e palpáveis, podendo-se senti-los apressando-se de encontro ao fim ou ao recomeço. Esse cronotopo é o que determina as relações estabelecidas, o aspecto psicológico das personagens e a própria forma como nós, enquanto leitores, as vemos.

E já que as personagens se confrontam em livre contato na praça pública, surge também um novo modo de comunicação para a ocasião, uma linguagem igualmente isenta de hierarquia, uma linguagem carnalizada.

### **3.4 A paródia e o heterodiscurso como recurso de representação por meio da linguagem**

Nota-se que a linguagem é usada como ferramenta de caracterização da personagem e funciona não apenas como fator de identidade – no sentido de aproximar, de igualar –, mas também de distinção, pois, à medida que se dá a caracterização individual (diferenciando os presentes uns dos outros), esta atua como propriedade representante de uma determinada coletividade, identificando cada indivíduo com os demais do seu grupo. Ou seja, a fala das personagens é carregada de uma individualidade em relação aos outros e de uma correspondência segundo a identidade caricata de um grupo. Tornando possível a distinção das personagens como representantes de grupos diversos, a linguagem corrobora para a evidência da pluritonalidade e do heterodiscurso.

A diversidade, por si só, porém, não garante um bom romance, como explica Nuto (2009, p. 84): “a principal característica da pluridiscursividade romanesca é ser intensamente dialogizada: os diversos discursos do romance criticam-se mutuamente, não existindo uma concepção de língua pura, superior ou sagrada.”

Além da linguagem verbal, participa da expressão das personagens a linguagem corporal que o escritor também enfatiza. O Capitão Gancho bebe diretamente da garrafa, mostrando-se rude; o Amarelinho “ginga” com o corpo e solta pilhérias, demonstrando irreverência; o Palhaço dá cambalhotas e faz piruetas, atestando agilidade e proeza; o Chefe da Estação gagueja, o que denota insegurança.

Segundo Bakhtin, a linguagem carnavalesca, tanto verbal quanto corporal – principalmente a corporal –, é reflexo das novas relações familiares estabelecidas e baseia-se na lógica da inversão. Faz parte dessa linguagem um vocabulário franco – sem as restrições éticas que impõem a falta de intimidade entre os indivíduos –, isento de regras e tabus e com formas linguísticas específicas ligadas à abolição da formalidade. A linguagem carnalizada caracteriza-se “principalmente pela lógica das coisas ‘ao avesso’, ‘ao contrário’, das permutações constantes do alto e do baixo (‘a roda’), da face

e do traseiro, e pelas diversas formas de paródias, travestis, degradações, profanações, coroamentos e destronamentos bufões” (BAKHTIN, 1999, p. 10).

### 3.4.1 A paródia

A natureza carnavalesca da paródia, segundo Bakhtin (1999), é uma manifestação que, assim como a caricatura, a careta, as contorções e as “macaquices”, deriva da máscara de uso carnavalesco.

A máscara traduz a alegria das alternâncias e das reencarnações, a alegre relatividade, a alegre negação da identidade e do sentido único, a negação da coincidência estúpida consigo mesmo, a máscara é a expressão das transferências, das metamorfoses, das violações das fronteiras naturais, da ridicularização, dos apelidos; a máscara encarna o princípio de jogo da vida, está baseada numa peculiar inter-relação da realidade e da imagem, característica das formas mais antigas dos ritos e espetáculos. (BAKHTIN, 1999, p.35)

Ainda segundo o autor, “o parodiar é a criação do *duplo destronante*, o mesmo ‘mundo às avessas’” (BAKHTIN, 1981, p. 109). Por esse viés, a paródia seria vista de maneira limitada à imitação burlesca. Mas Affonso Romano de Sant’Anna (2003) adverte que sua concepção etimológica deve ser também considerada, de modo a evitar a restrição do termo. Com origem no grego “*parodía*” (*para* – ‘ao lado’ – e *aidé* – ‘canção’), a expressão aponta para “canto paralelo”, transmitindo a ideia de um “canto” que sempre estabelece relação com outro.

A ideia do duplo destronante que surge na paródia está diretamente relacionada ao que Bakhtin considera como uma das principais ações carnavalescas: a coroação bufa e o posterior destronamento do rei do carnaval. Nesse movimento, coroa-se de maneira efêmera o rei da festa, uma figura que deve representar justamente o oposto do rei verdadeiro. Certo é, desde o início, que, ao fim dos festejos, esse rei interino será destronado, sendo essa a condição primária para a realização do ritual. O destronamento é a premissa da coroação. A ação é uma exaltação à mudança, à transformação, à morte e à renovação. Esse ritual transforma-se em literatura mantendo as suas características profundamente simbólicas, a ambivalência, a leveza carnavalesca e a mutabilidade das coisas. Desse modo é que os “duplos parodiadores” (BAKHTIN, 1981, p.110) tornam-se presença comum na literatura carnalizada.

Bakhtin (1981) assinala que a paródia surge como uma segunda voz em oposição à primeira, sempre estabelecendo esse antagonismo, assemelhando-se ao jogo

de espelhos deformantes que distorcem a realidade em diferentes graus. Nesse mesmo sentido, Sant'Anna (2003) afirma que a paródia é um efeito de deslocamento onde há, de fato, a deformação. Para o autor, porém, os espelhos serviriam ao propósito de fornecer a repetição tautológica de uma ideologia, ao se assumir uma “atitude contraideológica, na faixa do contraestilo, a paródia foge ao jogo de espelhos denunciando o próprio jogo e colocando as coisas fora de seu lugar certo” (SANT'ANNA, 2003, p. 29). O escritor utiliza, ainda, a metáfora da máscara que, no caso da paródia, não se identifica com a voz que fala atrás de si. Ao contrário, a ela se opõe. E, embora não entremos no mérito da paráfrase, convém-nos o paralelo que o autor utiliza em relação à paródia: “paráfrase faz o jogo do celestial, e a paródia faz o jogo do demoníaco. O angelical é a unidade, o demoníaco é a divisão” (SANT'ANNA, 2003, p. 29).

No que se refere a essa deformação que a paródia impõe sobre o texto primeiro, Sant'Anna (2003) cita os três tipos básicos de paródia segundo Shipley (1972): verbal (alteração no texto); formal (zombaria do estilo e dos efeitos técnicos de um escritor); e temática (caricatura da forma e do espírito de um autor). Podemos considerar os três tipos básicos citados como alguns dos diferentes graus em que se deformam os textos ante a paródia. Ademais, a paródia carnavalesca seria, segundo Bakhtin (1981, p. 109-110), apresentada em muitas formas: “diferentes imagens se parodiavam umas às outras de diversas maneiras e sob diferentes pontos de vista”.

Podemos identificar, em *O Diabo na Noite de Natal*, muitas formas paródicas, a começar pelo fato de as personagens por si só já representarem “cantos paralelos”, pois são referências de outras histórias. Dentre elas, o caso do clássico Super-Homem se destaca por ser uma imitação burlesca. Ele é caricato e representa, no conto, o extremo oposto de sua construção original. Sua atuação é degradante e a personagem é claramente rebaixada do status de herói valente, destemido e soberano para hipócrita, medroso e covarde. Isso é reforçado verbalmente em várias ocasiões no conto (LINS, 2005), por exemplo: “perguntou *assustado* o Super-Homem” (p.16); “desculpou-se o *valentão* das histórias em quadrinhos” (p. 16); “o Super-Homem *cada vez mais assustado...*” (p.17); “você é o Super-Homem nada. Você é o *Super-Mole*” (p.18); “o Super-Homem com *voz fina*” (p.18); e “o Super-Homem voltava correndo, aos *berros*” (p.18) (grifo nosso).

Afora as personagens de natureza paródica, temos também a paródia dos discursos, uma questão que veremos mais adiante, pois, antes, se faz necessário

observar o fenômeno do heterodiscurso, já que, ao citar o romance humorístico como uma das formas basilares de inserção e organização do discurso no romance, Bakhtin (2015) aborda a questão da estilização paródica como um recurso para a reprodução das vozes discursivas presentes no romance.

### 3.4.2 O Heterodiscurso

Conforme explica, rapidamente, Carlos Alberto Faraco (2011), em um artigo sobre aspectos da estética bakhtiniana, Bakhtin persegue uma unidade sistemática que tenha ou forje uma conexão interna entre o objeto estético e o social, histórico e cultural. Nesse sentido, ele concebe o princípio criativo/construtivo fundamental da atividade estética, que é a relação entre autor-criador e herói. Essa relação é fundamental porque a partir do posicionamento axiológico do autor-criador, valores são transpostos para o objeto estético e servem de base para a construção dos heróis e seus mundos. Axiologicamente, o autor-criador trabalha muitas faces da língua, porque, desse modo, ele é capaz de transpor os planos da vida, essa teia complexa de posicionamentos valorativos, para a arte. Com base nisso, Bakhtin cria o conceito de heteroglossia ou plurilinguismo, mais tarde traduzido como heterodiscurso, que corresponde ao conjunto de formações verbo-axiológicas<sup>60</sup>.

Às vozes históricas e sociais que permeiam a língua viva do povo, capazes de fazer soar diferentes posições socioideológicas, distintas ainda da voz do autor, Bakhtin (2015) chama de heterodiscurso. A exemplo, Bakhtin cita o romance humorístico inglês como uma “enciclopédia” de discursos e formas literárias no qual

A narração, dependendo do objeto de representação, reproduz em termos de paródia ora as formas da eloquência parlamentar, ora as formas da eloquência jurídica, ora as formas específicas de protocolo parlamentar, ora de protocolo jurídico, ora as formas de reportagem dos jornais, ora a linguagem seca dos negócios da City, ora mexericos de bisbilhoteiros, ora o pedante discurso científico, ora todo discurso épico ou estilo bíblico, ora o estilo da pregação moral hipócrita, ora, enfim, a maneira discursiva dessa ou daquela personagem concreta e socialmente determinada referida pela narração. (BAKHTIN, 2015, p. 79-80)

Por meio da paródia, o autor semeia na língua comum a determinado círculo – porém distinta da do autor – suas próprias intenções refratadas, oscilando entre uma aproximação e um afastamento dessa língua. Com isso, às vezes logra-se chegar a uma

---

<sup>60</sup> Em prefácio à 1ª edição brasileira da Editora 34 (2015), o tradutor Paulo Bezerra expõe sua opção pela tradução do termo e explica as implicações semânticas daí decorrentes.

identificação total, na qual a própria verdade de um indivíduo é reproduzida nas palavras do outro, o que Bakhtin chama de “forma dissimulada” do discurso do outro.

Em *O Diabo na Noite de Natal*, Osman Lins se utiliza muito desse recurso, quando, por exemplo, reproduz na fala do Diabo Capa-Verde o discurso jurídico, já em sua primeira aparição: “Artigo Primeiro: cessa a cantoria!” (LINS, 2005, p. 15). A utilização da forma da linguagem jurídica, impregnada da sua valoração social, fora do seu contexto específico, recebe novo significado como expressão “diabólica”. O mesmo ocorre em: “De outra vez, já sabe: um convitezinho para o Diabo. Excelentíssimo senhor... etc.” (LINS, 2005, p. 16), quando o pronome de tratamento sugere uma posição de autoridade semelhante à de um juiz ou de um político. Até mesmo no uso do clássico “E você sabe com quem está falando?” (LINS, 2005, p. 17), que explicita questões de hierarquia, pois “implica sempre uma separação radical e autoritária de duas posições sociais real ou teoricamente diferenciadas” (DAMATTA, 1997, p. 206), nota-se o desejo de enaltecimento e glorificação. Contrariamente, tem-se, repetidas vezes, o seu rebaixamento diante das outras personagens que, em vez de curvarem-se ao medo, decidem enfrentá-lo.

Esse “discurso do outro”, considerado como uma opinião comum não apenas a um indivíduo, mas a um determinado grupo (linguagens de profissões e gêneros) não se distingue do discurso do autor de forma textual fixa ou pré-determinada, cabendo ao leitor reconhecer os limites multiformes das linguagens, o que é essencial para a apreensão do humor. É preciso saber reconhecer os diferenciados gêneros, suas funções na sociedade e a própria linguagem como símbolo.

Assim é que a estilização paródica está intimamente ligada à heterodiscursividade, pois a estratificação da língua comum é que possibilita a distinção dos graus do discurso das diferentes camadas e gêneros, de onde provêm as diferentes vozes sociais.

De grande simbologia social, o Super-Homem, outrora “cidadão-modelo”, estreia totalmente caricato, mascando chiclete (um hábito há muito considerado vulgar e deselegante), ostentando um corpo musculoso, mas que não é esteticamente agradável (já que ele anda de braços abertos), e falando “O.K” em todas as suas frases, o que nos remete à sua nacionalidade. O modelo apresentado não inspira confiança e não atrai admiradores. Pouco a pouco se torna evidente – principalmente em contraste com seu comportamento inicial esnobe e presunçoso – sua condição inferior e covarde: “A voz do Super-Homem estava cada vez mais fina. O que era muito engraçado, se se pensa na

sua musculatura e no seu andar, antes desempenado e agora tão encolhido” (LINS, 2005, p. 21).

No sentido contrário segue o Palhaço, que inicialmente aparenta ser bobo e leviano, mas é elevado pela espirotuosidade e perseverança: “Chorar não adianta. Olhe, vamos pensar num meio de cair fora desse negócio. A situação é esta: temos que escolher entre o Canhoto e o Dragão. Se ficar, o bicho come. Se correr, o bicho pega” (LINS, 2005, p. 21).

Na paródia literária, o próprio discurso romanesco torna-se ferramenta para a refração das intenções do autor. Nesse caso, quando as variedades das linguagens correspondem à própria paródia do discurso ideológico, seja ele científico, retórico-moral ou poético, temos um deslocamento mais complexo do autor em relação à linguagem, pois é necessário que ele conceba, além das vozes sociais, a sua própria linguagem romanesca como ferramenta de refração da sua voz. Como resultado, o estilo cômico subjetivo leva o autor a heroicizar o pequeno, parodiar motivos clássicos, bíblicos e científicos, tratar o grandioso de maneira familiar, se utilizar de verborragias e trocadilhos, tratar o inocente com malícia e inverter valores e juízos (BAKHTIN, 1999).

Apesar de pretender ser uma figura aterrorizante de alta patente, Capa-Verde não é respeitado, por sua falta de caráter:

Silêncio – gritou o demônio, cheio de brios. – Não vou tolerar insultos à minha honorabilidade. Sou um diabo de respeito. [...]  
O homem do chapéu de coco, bigodinho, cujo nome alguém disse ser Carlitos, chegou perto dele e pôs a língua pra fora.  
O diabo quis reagir e Carlitos deu uma carreira. À distância, endureceu a cara, ajeitou as mangas do paletó e ficou na atitude de um lutador de boxe.[...]  
O diabo permanecia indiferente, de pé, as pernas cruzadas, apoiado a sua bengala, soprando as unhas e lustrando-as. Como por acaso, Carlitos bateu na bengala e ele caiu. Levantou-se, correu atrás do Carlitos, que se escondia atrás dos outros. (LINS, 2005, p. 28)

Ao rebaixar o Diabo Capa-Verde, Osman Lins não está somente inferiorizando-o, mas enaltecendo o seu oposto. Trata-se do duplo destronante, o destronamento de determinado herói – com suas atribuídas características e valores – e a respectiva coroação do seu oposto.

– Sem-vergonha! – bradava o diabo. – Descarado!  
– não maltrate assim o pobre – protestou Chapeuzinho, que não vira o gesto de Carlitos. – Ele não fez nada.

– O quê? Deu-me uma queda – gemia o diabo. – Aiiii!  
– Mentira – protestavam os outros. – Mentira!  
Carlitos tirou o chapéu, agradecendo. O diabo indignou-se. (LINS,  
2005, p.28-29)

Sendo a estratificação da linguagem e sua heterodiscursividade indispensáveis ao estilo humorístico, do qual a paródia literária participa de maneira tão orgânica, há de se observar duas peculiaridades no emprego do heterodiscurso: a primeira é que o autor pode introduzir um horizonte verboideológico de maneira impessoal, alternada com seu discurso direto; e a segunda é que essa introdução é feita com o objetivo de se desmascarar a falsidade e a hipocrisia. Nesse sentido, o autor e o narrador convencionais ganham significados diversos ao figurarem como representações de diferentes horizontes verboideológicos e, assim, torna-se perceptível a intenção do autor e a sua refração por meio do narrador. Para Bakhtin (2015, p. 100),

Todas as formas que introduzem o narrador ou o autor convencional marcam, em diferentes graus, a liberdade do autor em relação a uma língua única e singular [...] marcam a possibilidade de auto-determinar-se em termos de linguagem, de transferir suas intenções de um sistema de linguagem a outro, de fundir “a língua da verdade” com a “língua do ambiente”, de dizer *o que é seu* em linguagem alheia e em sua linguagem *o que é alheio*.

Desse modo, o heterodiscurso possibilita a refração das intenções do autor em maior ou menor grau, sendo possível até a unificação dessas duas vozes discursivas.

Considerando a importância, para a compreensão da obra, da percepção de um segundo plano intencional por parte do autor quando da introdução de outros horizontes verboideológicos, é substancial analisarmos também outra forma de introdução do heterodiscurso no romance: os discursos dos heróis.

### **3.5 Os discursos dos heróis**

Analisar o discurso das personagens nada mais é que uma das tantas formas de se examinar o objeto e sua complexidade. Desse modo, o recorte que aqui se faz visa tão somente a corroborar com o estudo da carnavalização literária no conto *O Diabo na Noite de Natal*. Não poderíamos, porém, deixar de mencionar brevemente o estudo da personagem como fundamento para nosso empreendimento, antes de tratarmos do que ela fala e de como ela fala.

A constante evolução dos métodos de análise e interpretação da obra literária permitiu inúmeras teorias de estudo das personagens. Entre uma visão psicologizante

(BRAIT, 2017) – em que o ser humano é a referência na avaliação da personagem cuja existência estaria condicionada à representação do universo psicológico do autor nas circunstâncias sociais em que está inserido – e a concepção semiológica da personagem, que a considera como uma instância linguística, há muitas contribuições que não devem ser menosprezadas.

Assim sendo, a essa altura, o analista deve considerar a longa tradição dos estudos da personagem e, sem superestimar ou minimizar a função desse componente em relação aos outros que dão forma à narrativa, encontrar a sua especificidade na íntima relação existente entre essa e as demais instâncias do discurso literário. (BRAIT, 2017, p. 66)

Em vista disso, atentamos rapidamente para a análise do discurso, mais precisamente do “heterodiscurso”, que nos permitirá observar não só a carnavalização literária como recurso textual/linguístico, mas também, e conseqüentemente, a condição humana como objeto da literatura.

Segundo Bakhtin (2015), todo romance, sem exceção, conta com os discursos dos heróis. Vindo do outro, a linguagem pode se tornar uma segunda linguagem do próprio autor refratando suas intenções. O discurso dissimulado do herói agregado à linguagem do autor é também um meio de inserir a heterodiscursividade no romance.

Em *O Diabo na Noite de Natal*, o heterodiscurso é introduzido também pelos discursos diretos de heróis provenientes de diversas esferas culturais, não apenas dotados de diferentes ideologias sociais como também de universos verboideológicos distintos. Por meio dos diálogos, é possível perceber o confronto de pontos de vista, as intenções alheias e a estratificação da língua.

A paródia do discurso é também uma representação da heterogeneidade verboideológica no romance. Diante da diversidade de vozes sociais, o romancista – que, para Bakhtin, é o “mestre da palavra indireta, aquela que não é somente sua, mas é compartilhada pela palavra de seus personagens” (NUTO, 2014, p. 219) – utiliza-se da paródia, tanto sobre textos, como sobre gêneros, discursos e linguajares, para mesclar, unir ou contrapor diferentes perspectivas sociais, no intuito de criticá-las e/ou ironizá-las.

O Diabo Capa-Verde se utiliza do discurso jurídico, por exemplo, para assumir a autoridade que o gênero conserva: “Artigo primeiro: cessa a cantoria!”. Fazê-lo imputar-lhe não só autoridade, mas autoritarismo, além de outras características negativas que porventura possam ser atribuídas aos falantes desse gênero. Referindo-se a si próprio

como uma “autoridade”, o personagem deseja ser tratado como “excelentíssimo senhor”, o que denuncia seu excesso de vaidade. Em outra ocasião, Capa-Verde assume outro discurso de autoridade, o religioso, em uma expressão parodiada do latim, conforme trecho seguinte:

– Explico – respondeu ele fingindo-se de elegante e delicado [...] Quem sair será devorado pelo Dragão, ou irá, com os meus dignos auxiliares, para as profundezas do inferno, para séculos e *secolurum* amém. (Ele pensava que sabia latim).  
– Amém – responderam todos, já pensando que aquilo era uma reza. (LINS, 2005, p.19)

Percebe-se que a paródia não se refere a algum texto específico, mas ao gênero do discurso religioso, tendo em vista que, até pouco tempo, a missa era celebrada em latim. Na passagem, observamos a intenção irônica do autor-criador ao aproximar determinada classe ao falante ficcional desse enunciado, que é o diabo. Ao mesmo tempo em que evidencia a intenção do diabo de transparecer uma suposta elegância, delicadeza e importância, com seu discurso vazio, porém pomposo, ele impõe em contrapartida um caráter diabólico no uso de expressões em latim, como é o caso também dos profissionais de Direito. Desse modo, o discurso toma, numa via de mão-dupla, características de ambos os lados, compartilhando-os simultaneamente. Trata-se de uma refração irônica do discurso, feita intencionalmente pelo autor.

Nuto (2014) explica em detalhes o uso intensivo da paródia já observado em Osman Lins em um trecho da obra *A Rainha dos Cárceres da Grécia*. Segundo o professor, “a palavra internamente persuasiva manifesta-se na estilização e na paródia”, sendo seu apelo direcionado a uma “compreensão responsiva” que vai exigir do leitor uma interpretação mais abrangente, dialogizada (NUTO, 2014, p. 223).

A presença da expressão em latim é também uma das marcas da estilização paródica. O fato de ser escrita/pronunciada de maneira errônea é também significativo, pois indica o desejo de alcançar determinado nível de discurso, dada a limitada quantidade de pessoas capazes de compreender essa variedade. Tanto é que a atitude responsiva diante da expressão evidencia não uma compreensão da mensagem, mas o reflexo de um determinado padrão religioso.

O reconhecimento de uma expressão que sequer existe<sup>61</sup> se dá por seu aspecto formal aliado ao contexto de intenção de fala, que suscita a suposta importância do

---

<sup>61</sup> A palavra “*secolurum*”, que aparece grafada em itálico no conto, remete ao vocábulo “*seculorum*” ou “*saeculorum*”, da expressão litúrgica em latim “*per sécula seculórum*” (grafada no dicionário digital

falante, imediatamente relacionando-o ao referente e provocando a reverência que reivindica ao tomar por empréstimo essa variedade linguística. Ocorre também, por consequência, uma associação da personagem diabólica com o falante clerical.

Estamos diante da complexidade do mundo expressa na complexidade das vozes sociais, como afirma Nuto, parafraseando Bakhtin: “o romance também aglutina diversos discursos dialogizados, expressando assim a variedade e complexidade do mundo também por meio das tensões discursivas das mais diversas vozes socioideológicas” (2014, p. 223).

No estilo romanesco, a heterodiscursividade pode transparecer tanto nos diálogos entre os heróis quanto nos discursos do autor sobre os heróis, o que Bakhtin chama de “zonas de heróis especiais”:

Essas zonas são formadas por semidiscursos dos heróis, pelas diferentes formas de transmissão dissimulada da palavra do outro, pelas invasões do discurso do autor por elementos expressivos (reticências, perguntas, exclamações do outro) alheios. A zona é uma região da ação da voz do herói, que, de uma forma ou de outra, se junta à voz do autor. (BAKHTIN, 2015, p. 101-102)

Essas zonas possibilitam as construções híbridas do discurso, ou seja, construções que são aparentemente monológicas, por sua construção sintática, mas que representam simultaneamente duas vozes, um diálogo entre o autor e o herói.

Por exemplo, a fala do Super-Homem tem uma marca do estrangeirismo parodiado na expressão “*O.K.*”, que está consequentemente associada ao seu caráter falho. O estrangeirismo, que se define na forte influência de uma cultura (dominante) sob outra, que adota alguns dos seus costumes e incorpora ao léxico do seu idioma palavras e expressões não traduzidas, indica certo grau de aproximação nas relações entre elas. Seja por questões de interação social, econômica ou política, a identificação ocorre, e quanto maior é, maior o uso do estrangeirismo. Dessa forma, em decorrência do fato de a linguagem estar associada ao Super-Homem, com toda a sua simbologia social, e de este não representar qualidades heroicas – ou seja, uma voz de prestígio social – o leitor se distancia dele e da sua marca de expressão. Observemos o seguinte trecho:

---

Aulete <https://ww.aulete.com.br> ou “*in saecula saeculorum*” (grafada no Dicionário de latim <https://www.dicionariodelatim.com.br>). Ambas são grafias do mesmo significando: “pelos séculos”, “para sempre”. A pesquisa do apêndice de *O Diabo na Noite de Natal*, edição de 2005, traz em nota: “Ele diz seculorum ao invés de *saec lorum*, palavra que significa ‘séculos’ em latim e faz parte da expressão, repetida nas missas até hoje, ‘*Per omnia saec la saec lorum*’[‘Por todos os séculos dos séculos’].”

- Não, não – dizia o diabo, subitamente humilde. – Não faça isso! Não faça isso, vamos entrar num acordo.
- Nós poderemos abrir o nosso cofre – exigiram.
- Vocês poderão abrir o cofre, sim.
- E você não tentará quebrar nossa roseira.
- Juro que não tentarei quebrar a roseira.
- [...] ficarei quietinho, lá fora, até que vocês me chamem. Mas, assim que vocês plantarem a roseira, darão a minha chave de volta.
- Está bem – concluiu o Palhaço. – quando plantarmos a semente, nós o chamaremos e lhe daremos de volta chave do seu *apartamento*. E agora... ra, re, ri, ro, rua!
- *O.K.* – assentiu o demônio, imitando sem sentir o Super-Homem.

Saiu de braços pendidos, murcho, cabisbaixo, o rabo entre as pernas. (LINS, 2005, p. 38-39)

Notamos que o Palhaço Mangaba, em posição superior, negocia com o diabo a posse da chave (nas mãos de Carlitos, que ameaça soltá-la) em troca da permissão para plantar a roseira. Em estado de vulnerabilidade, Capa-Verde implora, faz promessas, submete-se, indefeso e acovardado e, nesse momento, imita, sem sentir, a personagem do Super-Homem. A narração da sua saída completa a cena de humilhação.

Aqui temos a imitação pela assimilação, um comportamento perfeitamente natural, principalmente quando há afinidade entre o imitador e o imitado. Ocorre que o fato torna-se valorativo quando são consideradas as personagens. O demônio adota inconscientemente a postura equivalente à do “estrangeiro”, o Super-Homem, e isso provoca repúdio, tornando-se motivo de riso e censura. Estabelece-se, então, em definitivo, o estigma negativo do outrora super-herói pela sua associação com o diabo, mas não com o diabo “subitamente humilde”, e sim com o dissimulado e humilhado.

Assim é que o discurso da personagem relacionado ao seu contexto e seu status social corrobora a construção da própria personagem, seja ela paródica ou não.

Em suma, o heterodiscurso, quer seja introduzido na forma de discurso humorístico, quer seja na forma dos discursos dos heróis, não deixa de ser uma ferramenta de refração das intenções do autor, por meio do uso da palavra do outro na linguagem do outro. A palavra bivocal transparece o diálogo interior entre autor e personagem traduzindo ao mesmo tempo duas intenções: “A palavra bivocal é sempre interiormente dialogada. Assim é a palavra humorística, prosaica, paródica, assim é a palavra refratora do narrador, que refrata a palavra nas falas do herói” (BAKHTIN, 2015, p. 113). Sem o heterodiscurso sociolinguístico e a diversidade de linguagens, seria inconcebível a existência dessas vozes que se correlacionam dialogicamente.

### 3.6 Função “herói” e função “bufão”

O rompimento com o modelo de “herói padrão” advém de uma nova base valorativa que permite um novo olhar para os princípios morais da sociedade. Daí a ocorrência do duplo destronante, dos eventuais rebaixamentos e suas respectivas coroações. Entendemos a paródia do Super-Homem como uma espécie de discurso de afirmação da função “herói”. Isso porque negar determinados valores e comportamentos por meio da paródia implica, obrigatoriamente, afirmar o contrário.

Em *O Diabo na Noite de Natal*, a afirmação contida na negação paródica é um dos fatores que contribuem para a ascensão do novo herói. A função herói, porém, não é imposta, ela deve ser inferida por meio da apreciação do leitor.

O fato de a solução do conflito se dar por um esforço coletivo reforça a ausência de hierarquias ou patentes e a ideia de que, mais que um herói consagrado, existem comportamentos heroicos que são valorizados. A exaltação ao “verdadeiro herói”, partindo da Boneca Lúcia em referência ao Menino (Jesus), acaba por dar o mérito da vitória a um personagem apenas, mas, sendo Ele o Salvador da humanidade, segundo o Cristianismo, cuja filosofia prega a igualdade entre os homens, a mensagem não é alterada. Além disso, a humildade característica do herói consente o reconhecimento da divisão do crédito pelo ato coletivo. Ainda que o Super-Homem, acovardado, tenha sido preterido enquanto herói, ele se torna humano ao perder a soberania que lhe foi imposta pela mídia e, assim, também adquire sua participação na coletividade.

Deve-se notar ainda que existe outra questão na aparência do herói “Menino”. Quando a divindade católica é subdividida, na Santíssima Trindade, em Pai, Filho e Espírito Santo, não se considera o Filho como criança, mas sim como Jesus em sua idade madura. Conferir a Jesus a aparência de Menino/criança imputa-lhe identidade com o público leitor que, em formação, apreende a possibilidade de ele se transformar em herói, não se autenticando, assim, apenas o adulto como ser capaz de grandiosos feitos. Eis que essa inversão do papel da criança de “protegida” para “protetora” gera uma quebra no convencionalismo do herói *outro* para o despertar da visão potencial do infante, corroborando a implantação, ou ao menos um prelúdio, da representação da criança como sujeito ativo, como ator social.

Apesar de ter pouquíssimas falas, o Menino é sábio e fomenta uma série de valores como a coragem, a solidariedade, a humildade, a resiliência, a força, a pacificidade, a inteligência e a proatividade.

Mas, no que se refere a comportamento heroico, devemos reconhecer que o trabalho em equipe é fator decisivo para a solução do conflito. E, nesse caso, temos o enaltecimento de valores como compreensão, amizade, tolerância, paciência, sensibilidade, respeito e confiança.

Finalmente, a função do herói, considerando também a paródia ao Super-Homem, seria chamar a atenção para o potencial heroico de todo e qualquer indivíduo, mostrando que o sucesso independe de rótulos, mas fia-se na disposição, no intento e no propósito.

Em se tratando de rótulos, algumas personagens presentes em *O Diabo na Noite de Natal*, não totalmente disassociadas da figura do herói – desfragmentação natural da carnavalização –, têm características de figuras da literatura medieval, que, inclusive, carregam profunda relação com o panorama literário contemporâneo.

Para nós, mais especificamente, os rótulos “trapaceiro”, “bobo” e “bufão” são de grande importância, pois estão intimamente interligados às questões abordadas anteriormente como paródia, heterodiscurso e cronotopo e se mostram presentes na gama de personagens do conto em estudo. Quando se leva em consideração que, originalmente, a obra surge como peça teatral, suas raízes tornam-se mais evidentes. Tanto é que seu viés dramático pode ser sentido por meio de personagens características (o Palhaço, o Pastoril, Carlitos...) e pela carga cronotópica do salão de festas, um espaço que deveria ser privado, mas que tem função de expor suas relações, circunstâncias e fatos ao público, assemelhando-se a um palco.

Segundo Bakhtin (1993, p. 275), tanto o trapaceiro quanto o bufão e o bobo estão relacionados, em sua essência, aos palcos teatrais e ao espetáculo de máscaras ao ar livre, criando em volta de si “microcosmos” especiais que remetem à “vida na praça pública”. Além disso, suas existências têm significados figurados, devendo ser interpretadas não de forma direta e imediata, mas de forma não literal e, algumas vezes, invertida, pois elas não são o que parecem, são “o reflexo de alguma outra existência”, revelando-se de caráter paródico.

Saindo dos palcos para a literatura, essas personagens, imbuídas de suas singularidades, acabam por promover algumas transformações em elementos do gênero romanesco, como a influência sobre a imagem do autor e sob sua posição em relação aos leitores. Isso porque, diante da necessidade de se expor, o autor se permite utilizar as “máscaras” de personagens:

E assim é que as máscaras do bufão e do bobo, é evidente que transformadas de vários modos, vêm em socorro do romancista. Estas máscaras não são inventadas, elas têm raízes populares muito profundas, são ligadas ao povo por privilégios consagrados de não participação do bufão na vida, e da intangibilidade de seu discurso, estão ligadas ao cronotopo da praça pública e aos palcos dos teatros. (BAKHTIN, 1993, p. 278)

Segundo Bakhtin, a questão se torna essencial ao gênero romanesco quando se entende que as revelações ao público são formas de reflexão a respeito da existência humana e, na função de “refletor” e “observador”, o homem encontra um meio de existir sem errar ou acertar, ou seja, sem participar, de fato, na culpa de sua existência. Sendo assim, cria-se a imagem figurada – *mascarada* – do próprio homem para ser usada como ferramenta de denúncia ao que Bakhtin chama de “convencionalismo pernicioso” (1993, p. 278): a falsidade, a hipocrisia e a impostura que impregnam as relações humanas e tudo o que é espaço-temporal. As máscaras concedem ao escritor outro lugar de enunciação, que possibilita o confronto e a não identificação. Elas dão o direito de

não compreender, de confundir, de arremedar, de hiperbolizar a vida; o direito de falar parodiando, de não ser literal, de não ser o próprio indivíduo. [...] o direito de arrancar as máscaras dos outros, finalmente, o direito de tornar pública a vida privada com todos os seus segredos mais íntimos. (BAKHTIN, 1993, p. 278)

No contexto da obra de Osman Lins, as personagens travestidas daquelas máscaras derivadas das figuras medievais do trapaceiro, do bobo e do bufão são também reflexos de alguma outra existência e, portanto, ferramentas contra o convencionalismo.

Evidentemente, dada a mudança de contexto, o uso dessas “máscaras” assume novos significados, mas sem perder seu caráter popular, folclórico e satírico-paródico. Em *O Diabo na Noite de Natal*, podemos destacar diversos casos em que se podem notar traços da ressignificação das máscaras do bobo, do trapaceiro e do bufão, no novo contexto literário do século XX. O distúrbio na fala do Chefe da Estação o torna uma personagem cômica, que, como o bobo da corte, por sua intenção de animar a festa – usando muitas vezes instrumentos musicais para isso –, diverte, provocando o riso. No caso do Chefe, isso ocorre tanto intencionalmente, pela música que toca com sua flautinha, como involuntariamente, pela exposição de uma aparente disfunção na fala e dos trocadilhos consequentes desta, como nos trechos abaixo:

Vim na Ca... Ca... carruagem da Gat... ta Borracheira. E eu trouxe a mi... minha gaita para animar a festa.  
E onde está ela? – Perguntaram todos.  
A ... gaita?  
Não – respondeu Lúcia. – A Gata. A Gata Borracheira.  
[...]  
O Chefe da Estação, que devia ter ficado calado, começou a gaguejar:  
Uma co... co... co...  
Que é isso? – irritou-se o Capitão. – É um homem ou uma galinha?  
Cacarejando!  
O Chefe explicou humildemente:  
Eu dizia co... cobra. (LINS, 2005, p. 10-12)

Até mesmo Carlitos pode ser considerado como uma personagem cômica. Apesar de não proferir uma só palavra, seus gestos pantomímicos são irreverentes e compõem a *commedia dell'arte*, gênero tipicamente cômico cuja origem se dá na linguagem teatral popular, nela se manifestando de maneira mais íntegra e lúdica. Carlitos provoca o riso em praticamente todas as suas ações desde a sua aparição, pois sua própria natureza já o diferencia dos demais. Vestido a rigor (de fraque e chapéu de coco), ele distribuiu cumprimentos cordiais aos quais ninguém responde; ignorando os doces da festa, passa a comer uma banana que trouxera, guardando a casca no bolso, em vez de jogá-la no lixo; cumprimenta o Capitão apertando seu gancho; corteja timidamente e cheio de trejeitos a Mãe do Menino, dando-lhe uma flor que traz na lapela; estira a língua para o diabo e faz com que este leve um tombo; e, entre outras ações, desempenha com destreza o feito de recuperar a chave do cofre, necessária para extrair a semente da flor azul que dariam ao Dragão em troca da liberdade:

Estavam todos nessa brincadeira quando uma das chaves veio ter às mãos de Carlitos. Este, tomando o balão vermelho, começou a prender a chave no barbante do balão. Ante o perigo de vê-la sair pelos ares [...], voando com o balão, o diabo deu um grito e correu para Carlitos, que jogou no chão a casca de banana. O diabo meteu o calcanhar na casca e levou um tombo. Quando se levantou, a chave já estava presa ao barbante e Carlitos ameaçava soltá-la.  
Não, não – dizia o diabo subitamente humilde. – Não faça isso! Não faça isso, vamos entrar num acordo. (LINS, 2005, p. 36 e 38)

Diga-se de passagem que a própria evolução na construção da personagem permite ao herói a complexidade do uso de várias “máscaras”, conforme sugere a ocasião.

O Palhaço Mangaba também é bom exemplo da quebra do convencionalismo e da máscara do bufão. Antagonizando com os personagens de caráter sisudo, como o Capitão Gancho e o Capa-Verde, o Palhaço age com irreverência: “Quando todos

havam acabado de gritar ‘viva!’, escutou-se uma voz que bradou: ‘morra!’. Era o Capitão Gancho. Mangaba aproximou-se dele e empinando o traseiro, fez soar uma fanhosa corneta escondida.” (LINS, 2005, p. 11)

Mas, ao mesmo tempo em que parece não levar nada a sério, ele revela uma postura muito sensata, tomando a liderança no momento da crise:

Chorar não adianta. Olhe, vamos pensar num meio de cair fora desse negócio. A situação é esta: temos que escolher entre o Canhoto e o Dragão. Se ficar o bicho come. Se correr, o bicho pega. E se não decidirmos até a meia-noite, eles nos repartirão sem dó nem compaixão. Uma metade vai para o Draga e a outra metade para o caldeirão. A questão é saber: como é que vamos sair desta? (LINS, 2005, p. 21)

A personagem é, em si, um oximoro. Ela pode ser considerada cômica e, ao mesmo tempo, desagradável. Sua função assemelha-se também à do bobo da corte, que é a de divertir e provocar o riso. Ele é ousado e se pronuncia sem acanhamento, mas de forma acertada. A menção ao baixo material e corporal, sua falta de reverência e seu linguajar chulo opõem-se à sua atitude razoável diante do conflito.

- Sim – aceitou o Palhaço. – Havemos de encontrar uma saída. Hoje tem esperança?
- Todos:
- Tem, sim senhor!
- Hoje tem esperança?
- Tem, sim senhor!
- Arrocha, negrada!
- Êeeeeeeh! (LINS, 2005, p. 32)

Além disso, sua habilidade em fazer acrobacias leva à mudança repentina da situação em favor dos confinados, que dão andamento ao seu plano de liberdade. Ele é também exemplo de outro aspecto da transformação sofrida pelas personagens do trapaceiro, do bobo e do bufão no gênero romanescos, que é o seu reposicionamento na narrativa: outrora ordinário, ele passa a assumir papel de importância na trama. Seu mérito se consagra quando, depois de finalmente solucionado o conflito, é o único a ter a sagacidade e a sabedoria de refletir sobre a identidade do Menino misterioso que aparece na festa e derrota o diabo em um duelo:

- Quando olharam para a porta, Mãe e filho haviam desaparecido. Foi então que o palhaço Mangaba, caindo em si, observou:
- Querem saber de uma coisa? Eu desconfio de que esse cara... era Deus.
  - Seria?

– Se era?! E esse encontro dele à meia-noite, sabem, qual é? Ele vai agora estar presente em todas as Missas do Galo e vai estar, como aqui, em todo lugar onde houver um coração amedrontado. Onde houver alguém precisando de auxílio e de esperanças. Não tenho a menor dúvida. Aquele garoto... era Deus menino. (LINS, 2005, p. 46)

Atentemos aqui para o fato de que o caráter paródico de algumas personagens não implica, necessariamente, em um rebaixamento, mas sim em um deslocamento do seu contexto original para integrar um cosmos paralelo que dialoga inevitavelmente com o anterior.

Por fim, no que tange à presença das máscaras essencialmente carnavalescas do trapaceiro, do bobo e do bufão, pode-se dizer que elas reforçam aspectos da carnavalização como a paródia, o duplo destronante, o popular (não-oficial), a caricatura, a deformação, a excentricidade, a profanação, o baixo material e corporal, a linguagem familiar e grosseira, os contrastes e oximoros, a atitude dialógica, a pluritonalidade e a heterogeneidade.

## CONSIDERAÇÕES FINAIS

No decorrer da nossa pesquisa, dedicamos nossos esforços a analisar o conto infantil *O Diabo na Noite de Natal*, de Osman Lins, sob o viés teórico literário, considerando principalmente seus aspectos estéticos. Ao analisarmos os elementos da narrativa presentes no texto, verificamos uma série de características que podem ser relacionadas à carnavalização literária.

Após apontarmos a fragilidade da definição “literatura infantil”, destacando a importância de tratar o tema com flexibilidade e delicadeza, visto que a definição impõe certos limites que se mostram ineficientes por não englobarem totalmente o objeto, acarretando uma generalização em vez de atender ao propósito de especificar, evidenciamos que as funções da literatura para crianças não se afastam das funções da literatura em geral, servindo ambas como natural instrumento de socialização. Independentemente da percepção consciente da leitura literária como instrumento, o exercício da linguagem é um fenômeno social, não sendo isso empecilho para a experiência estética.

Localizamos, portanto, Osman Lins, com o seu conto *O Diabo na Noite de Natal*, no plano dos escritores social e esteticamente engajados. Sua preocupação ao dedicar-se à artesanaria da escrita não se limita a instrumentalizar o leitor, mas a fazê-lo com arquitetura para que a leitura seja uma experiência agradável e bela. E quando se dispõe, não apenas do texto, mas das conexões que dele provêm ou que ele suscita, aliadas, ainda, à teoria literária, a beleza ressurge ainda mais incisiva, pois a lucidez ornamenta o trivial.

Com base na teoria de Bakhtin, que define a carnavalização literária como a transmutação da cosmovisão carnavalesca da vida para o âmbito da literatura, reunimos algumas características de natureza carnavalesca e constatamos a sua influência sobre a obra de Osman Lins. E, apesar de essas características serem estruturadas de forma orgânica, podemos destacar algumas, como: o livre contato familiar, pois a despeito de supostas hierarquias, todas as personagens estão em contato umas com as outras e relacionam-se em pé de igualdade; a excentricidade em personagens como Carlitos ou como o Dragão, que deseja uma flor azul para controlar sua esposa; as *mésalliances*, como no caso da Chapeuzinho Vermelho em Companhia do Capitão Gancho. As ambivalências estão também no próprio trabalho verbal, como na mistura de verso e prosa – no caso das músicas cantadas pelas Pastorinhas, que são reproduzidas em versos

no meio da prosa –, nos oximoros bastante presentes, nos trocadilhos e nos jogos de palavras, o que está relacionado também às propriedades do gênero cômico-sério.

Osman Lins traz atualidades temáticas, que são o confronto de diferenças, a liberdade de desmascarar o cânone, fantasiando o mundo às avessas, e a pluralidade de vozes sociais que se traduz no heterodiscurso. Ademais, ele também faz uso da paródia, que gera o duplo destronante. Esses recursos são importantíssimos para fornecer uma linguagem capaz de suportar a carga simbólica dessa grande festa. O próprio espaço onde ela ocorre e o período temporal em que se dá, o definido cronotopo, são dotados de uma natureza carnavalesca.

Diante de todas as conjecturas, entendemos, finalmente, que, ao optar pela forma carnavalizada da literatura, o escritor assume uma posição não apenas estética, mas ética. As personagens de sua predileção que figuram na trama são vozes sociais advindas de uma cultura pouco difundida, uma cultura popular, e nisso reside a representatividade da obra. Ao se deparar com *O Diabo na Noite de Natal*, o leitor toma consciência de uma nova perspectiva cultural, questionando o estigma da cultura popular como algo primitivo, atrasado e relacionado ao subdesenvolvimento.

Segundo Bosi (1992, p. 323), esse paradigma criado por uma vertente ocidentalizante, de fundo colonizador, “pretende resumir os sujeitos nas duas formas institucionais mais poderosas: a cultura para as massas e a cultura escolar. Trata-se de uma visão linearmente evolucionista que advoga, com a autoridade da ciência oficial, a causa dos vencedores.” Osman Lins desconsidera a existência de uma “cultura oficial” que propõe um sistema de valor sobre um patrimônio incomensurável, dando lugar e voz a personagens da cultura popular.

Osman Lins, em *O Diabo na Noite de Natal*, de certa forma, equilibra a balança, dando destaque, por exemplo, às Pastorinhas, enquanto a Cinderela, que não tem papel determinante na resolução do conflito, apenas observa. E isso não significa que ela não tenha uma função. Ela está presente para nos lembrar que no mesmo universo em que existem as princesas da Disney, existe o Pastoril, o Amarelinho, o Chefe da Estação e outras figuras igualmente importantes.

A paródia do discurso jurídico, o destronamento do Super-Homem, a destreza do Palhaço e a participação da Nossa Senhora e do Menino Jesus indicam uma reestruturação de valores, sugerindo um novo modo de se apreciar a arte. Eles promovem uma desmistificação do cânone e, assim, Osman Lins se antecipa na resposta ao questionamento de Bosi (1992, p. 342): “Educar, sim, mas para qual cultura?”. Lins

responde com o carnaval, com um registro crítico, com uma linguagem de protesto contra as máscaras autoritárias. É uma resposta democrático-socializante e pluralista, que, no final, é o que Bosi diz:

Educar para o trabalho junto ao povo, educar para repensar a tradição cultural, educar para criar novos valores de solidariedade e, no momento atual, mais do que nunca, pôr em prática o ensino do maior mestre da educação brasileira, Paulo Freire: educar para a liberdade (BOSI, 1992, p. 342).

Em função da educação para a liberdade está a carnavalização literária no conto de Osman Lins, *O Diabo na Noite de Natal*. Educar, sim, no seu sentido mais amplo de ensinar, capacitar, qualificar, instruir, formar. E devemos lembrar que ninguém no mundo sabe tanto que não possa aprender mais. Ninguém está isento de, em qualquer momento da vida, ser (re)educado, aprender um pouco mais. E devemos lembrar disso para que não incorramos no vício de limitar o termo “educação” ao coletivo infantil. Estamos todos em processo de aprendizagem e carentes de acabamento.

Consideramos, por fim, que o estudo da literatura infantil não deveria se furtar em nenhum aspecto, pois ela cumpre o mesmo papel que a literatura em geral e, quanto a isso, quanto à natureza da literatura infantil, estamos de acordo com Nelly Novaes Coelho: “a literatura infantil é, antes de tudo, literatura, ou melhor, é arte: fenômeno de criatividade que representa o Mundo, o Homem, a Vida, através da palavra” (COELHO, 2000, p. 27). *O Diabo na Noite de Natal*, por conseguinte, não deixa a desejar em seu caráter estético e representativo.

## REFERÊNCIAS

- ABRAMOVICH, Fany. *O estranho mundo que se mostra às crianças*. São Paulo: Summus Editorial, 1983.
- ACCIOLY, Marcus. *Guriatã: um cordel para menino*. Ilustrações de Dila. Rio de Janeiro: Editora Brasil-América, 1980.
- BAKHTIN, M. *Problemas da poética de Dostoiévski*. Tradução de Paulo Bezerra. Rio de Janeiro: Ed. Forense-Universitária, 1981.
- BAKHTIN, M. “Formas de tempo e de cronotopo no Romance (ensaios da poética histórica)”. In: *Questões de literatura e de estética: a teoria do romance*. Tradução de Autora Fornoni Bernadini et al. 7ª ed. São Paulo: HUCITEC, 1993.
- BAKHTIN, M. “Funções do trapaceiro, do bufão e do bobo no romance”. In: *Questões de literatura e de estética: a teoria do romance*. Tradução de Autora Fornoni Bernadini et al. 7ª ed. São Paulo: HUCITEC, 1993.
- BAKHTIN, M. *A cultura popular na Idade Média e no Renascimento: o contexto de François Rabelais*. 4ª Ed. São Paulo: Hucitec, 1999.
- BAKHTIN, M. “O discurso na poesia e o discurso no romance”. In: *Teoria do romance I: a estilística*. Tradução, prefácio, notas e glossário de Paulo Bezerra. São Paulo: Editora 34, 2015. pp.47- 78.
- BAMBERGER, Richard. *Como incentivar o hábito da leitura*. 6ª ed. São Paulo, SP: Ática, 1995.
- BARRIE, J. M. *Peter Pan: The Story of Peter and Wendy*. 1ª ed. Ilustrações de F.D Bedford. Londres: Hodder & Stoughton, 1911.
- BETTHELHEIM, B. *A psicanálise nos contos de fada*. Tradução de Arlene Caetano. Rio de Janeiro: Editora Paz e Terra, 1978.
- BOSHI, Ronaldo. *O teatro de Osman Lins*. Cadernos CESPUC de pesquisa, v. 1, n. 8, p. 65-80, 2001.
- BOSI, Alfredo. “Cultura brasileira e culturas brasileiras”. In: *Dialética da Colonização*. São Paulo: Companhia das Letras, 1992.
- BRAIT, Beth. *A personagem*. 9ª ed. São Paulo: Editora Contexto, 2017.
- COELHO, Nely Novaes. *Dicionário da literatura infantil e juvenil brasileira: séculos XIX e XX*. 4ª ed. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 1995.
- COELHO, Nelly Novaes. *Literatura infantil: teoria, análise, didática*. 1ª ed. São Paulo: Moderna, 2000.

COLOMER, Teresa. *Introdução à literatura infantil e juvenil atual*. Tradução de Laura Sandroni. 1ª ed. São Paulo: Global, 2017.

C.R.G.A. de Oliveira; R.F. de Souza. *As faces do Livro de Leitura*. Cadernos Cedes, ano XX, n°52, Nov./2000. Disponível em: <<http://www.scielo.br/pdf/ccedes/v20n52/a03v2052.pdf>>. Acesso em: 24 jul. 2017

DAMATTA, Roberto. “BRASIL, Sabem Com Quem Está Falando? Um Ensaio Sobre A Distinção Entre Individuo e Pessoa no Brasil”. In: DAMATTA, Roberto. *Carnavais, malandros e heróis: para uma sociologia do dilema brasileiro*. Rio de Janeiro: Rocco, 1997. p. 179-248.

DEFOE, Daniel. *Robinson Crusoe*. Tradução de Flávio P. de F. e Costa Neves. 2ª ed. São Paulo: Martin Claret, 2011.

DISCINI, Norma. “Carnavalização”. In: BRAIT, Beth (org.). *Bakhtin: outros conceitos-chave*. São Paulo: Contexto, 2006, p.53-9.

FARACO, Carlos Alberto. “Aspecto do pensamento estético de Bakhtin e seus pares.” In: *Letras de Hoje*. Porto Alegre, V.46, n.1, p.21-26, Jan./Mar.2011.

FENELON, F. S. M. *As Aventuras de Telêmaco: filho de Ulisses*. Tradução de Maria Helena C. V. Trylinski. São Paulo: Madras, 2006.

FERRAZ, Salma. *O diabo na literatura para crianças*. Linguagens - Revista de Letras, Artes e Comunicação ISSN 1981 – 9943, Blumenau, v. 1, n. 3, p. 220 - 238, Set./Dez. 2007. Disponível em: <<http://gorila.furb.br/ojs/index.php/linguagens/article/view/1094>>. Acesso em: 20 jul. 2018.

FERREIRA, Ermelinda (org.). *Vitral ao sol: ensaios sobre a obra de Osman Lins*. Recife: Editora Universitária da UFPE, 2004.

FERREIRA, Ermelinda. “Osman Lins e a Literatura Infantil: um diálogo com Monteiro Lobato”. *Outra travessia*, Florianópolis, n. 4, p. 69-84, jan. 2005. ISSN 2176-8552. Disponível em: <<https://periodicos.ufsc.br/index.php/Outra/article/view/12639/11799>>. Acesso em: 21 jul. 2018.

HANDLER, Daniel. *Desventuras em série*. (Coleção completa) 1ª ed. São Paulo: Cia das Letras, 2001.

HAZIN, E. "Pela estrada afora vai um autor à procura de seus personagens". In: *Descortinando o Teatro de Osman Lins*. E. Hazin, F. R. Barreto e M. A. Bomfim (Orgs.)(no prelo).

IGEL, Regina. *Osman Lins: uma biografia literária*. São Paulo: T.A. Queiroz, 1988.

JUNIOR, Luiz Rodrigues Monteiro. *Breve relato sobre a história do mestre José Carlos Queirolo – Palhaço Chicharrão*. Disponível em: <

<https://www.iar.unicamp.br/docentes/luizmonteiro/chicharrao.htm>>. Acesso em: 6 ago. 2018.

KOTHE, Flávio. *O herói*. São Paulo: Ática, 1985.

LADEIRA, Julieta de Godoy (org.). *Antologia de contos brasileiros contemporâneos*. 2ª ed. São Paulo: Salamandra, 2005.

LAJOLO, M. “Texto não é pretexto”. In: ZILBERMAN, Regina (Org.) *Literatura em crise na escola: as alternativas do professor*. Porto alegre: Mercado Alberto, 1982, p. 52-62.

LAJOLO, Marisa. “Texto não é pretexto. Será que não é mesmo?”. In: *Do mundo da leitura para a leitura do mundo*. 6ª ed. 13ª impressão. São Paulo: Editora Ática, 2008.

LEITE, Luiz Carlos. *O diabo na noite de Natal: brinquedo sério de Osman Lins*. Universidade Federal de Uberlândia – UFU, 2008. Disponível em: <<http://docplayer.com.br/21908169-O-diabo-na-noite-de-natal-brinquedo-serio-de-osman-lins.html>>. Acesso em: 20 jul. 2018

LIMA, João Ferreira de. *As Proezas de João Grilo*. São Paulo: Luzeiro, 1979.

LINS, Osman. *Guerra sem testemunhas: o escritor, sua condição e a realidade social*. São Paulo: Ática, 1974.

LINS, Osman. “Literatura e outros meios de comunicação”, 1976. In: *Do ideal e da glória: problemas inculturais brasileiros*. São Paulo: Summus, 1977.

LINS, Osman. *A Ilha no espaço*. 2ª ed. São Paulo: Moderna, 2003. (Coleção Veredas)

LINS, Osman. “Situação da crítica”. In: *Evangelho na Taba: outros problemas inculturais brasileiros*. São Paulo: Editora Summus, 1979. p.53-56.

LINS, Osman. *O diabo na noite de Natal*. Ilustrações de Montez Magno. São Paulo: Pioneira, 1980.

LINS, Osman. *O diabo na noite de Natal*. São Paulo: Companhia das Letrinhas, 2005.

LINS, Osman. *Os gestos*. Capa e Ilustração de Odilon Moraes. 3ª ed. São Paulo: Moderna, 1994. (Coleção Veredas)

LINS, Osman. *Melhores contos*. Seleção e prefácio de Sandra Nitri. São Paulo: Global, 2003. (Coleção Melhores contos/ direção de Edla Van Steen)

LINS, Osman. *A Rainha dos cárceres da Grécia*. São Paulo: Companhia das Letras, 2005.

LINS, Osman. *O diabo na noite de Natal*. Ilustrações de Marilda Castanha. São Paulo: Companhia das Letrinhas, 2005.

LOBATO, Monteiro. *Reinações de Narizinho*. 48ª ed. Ilustração de Manoel V. Filho. São Paulo: Brasiliense, 1993.

LOPES NETO, J. Simões. *Contos gauchescos e lendas do sul*. 3ª ed. Porto Alegre: Globo, 1965.

MACEDO, Richerleide Xavier de; SILVA, Carviler Cefas Elleto da. “O diabo na noite de Natal: uma releitura através dos elementos lúdicos e simbólicos”. In: LIMA, Aldo de (org). *Reinações da literatura infantil e juvenil*. Recife: Ed. Universitária da UFPE, 2011.

MAGALDI, Sábato. *Iniciação ao teatro*. São Paulo: Editora Ática, 1986.

MARTINS, T. R. P.; SOUZA, A. N.; SILVA, J. A.. *Do nascimento à morte de João Grilo: sugestões de abordagens metodológicas*. II CONEDU – Congresso Nacional de Educação. Disponível em: <[http://www.editorarealize.com.br/revistas/conedu/trabalhos/TRABALHO\\_EV045\\_M D1\\_SA15\\_ID6135\\_15082015183308.pdf](http://www.editorarealize.com.br/revistas/conedu/trabalhos/TRABALHO_EV045_M D1_SA15_ID6135_15082015183308.pdf)>. Acesso em: 10 abr. 2018.

MEIRELES, Cecília. *Problemas da literatura infantil*. 3ª ed. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1984

MINOIS, Georges. *A história do riso e do escárnio*. Tradução de Maria Helena O. Ortiz Assumpção. São Paulo: Editora UNESP, 2003.

MOURA, Ivana. *O Matemático da Prosa*. Recife: Editora FCCR, 2003.

NESBIT, Edith. *O castelo encantado*. Tradução e notas de Márcia Soares Guimarães. Belo Horizonte: Autêntica Editora, 2013.

NUTO, João Vianney Cavalcanti. “Mikhail Bakhtin e a cultura grega antiga”. In: *Revista Archai*, Brasília, n.03, p.81-86, Jul.2009. Disponível em: <<http://archai.unb.br/revista>>. Acesso em: 10 jul. 2018

NUTO, João Vianney Cavalcanti. Palíndromo. In: HAZIN, E.; BARRETO, F.R.; BONFIM, M.A. (orgs.). *Palíndromia*. Brasília: Siglaviva, 2014, p.211-223.

OLIVEIRA, Rui de. *Pelos Jardins Boboli: reflexões sobre a arte de ilustrar livros para crianças e jovens*. 2ª ed. Rio de Janeiro: Editora Nova Fronteira, 2008.

PEIXOTO, Fernando. *O que é teatro*. São Paulo: Editora Brasiliense, 1980.

PENA, Felipe. *Jornalismo literário*. São Paulo: Contexto, 2006.

PÚCHKIN, Aleksandr. *A Dama de Espadas: prosa e poemas*. Tradução de Boris Schnaiderman e Nelson Ascher. São Paulo: Ed. 34, 1999.

PÚCHKIN, Aleksandr. *Contos de Bêlkin*. São Paulo: Nova Alexandria, 2003.

RASPEL, Rudolf Erich. *As Aventuras do Barão de Munchausen*. 9ª ed. São Paulo: Global.

RAMOS, Graciliano. *Alexandre e outros heróis*. Rio de Janeiro: Editora Martins, 1962.

RAMOS, Graciliano. *Estribo de prata*. Rio de Janeiro: Editora Record, 1984.

R.T Gomes; A.L.S. Costa. “Aspectos dramaturgicofantásticos infantis em Capa-verde e o Natal, de Osman Lins”. In: *Revista ciência & trópico*. v. 39, n. 2, p. 97-114, 2015. Disponível em: <<https://periodicos.fundaj.gov.br/CIC/article/view/1541/1276>>. Acesso em: 24 jul. 2018.

SALES, Herberto (org.). *Antologia escolar de contos brasileiros*. Editora Ediouro. Coleção Edijovem. Rio de Janeiro: Nova fronteira, 1997.

SANT’ANNA, Affonso Romano. *Paródia e paráfrase*. São Paulo: Editora Ática, 2003. Série Princípios, 97p.

SANTOS, Ivanildo Lubarino Piccoli dos. *Os palhaços das manifestações populares brasileiras: Bumba Meu Boi, Cavalo Marinho, Folia de Reis e Pastoril Profano* / Ivanildo Lubarino Piccoli dos Santos. São Paulo, 2008. Disponível em: <<https://repositorio.unesp.br/handle/11449/86882>>. Acesso em: 17 jul. 2018 (Dissertação de Mestrado).

SHIPLEY, Josephe T. *Dictionary of World Literature*. New Jersey: Adans & Co., 1972.

SWIFT, Jonathan. *As Viagens de Gulliver*. Tradução de O. M. Cajado. Rio de Janeiro: Globo, 1987.

TEIXEIRA, Ubiratan. *Dicionário de teatro*. 2ª Ed. São Luís: Editora instituto Geia, 2005. Disponível em: <<https://www.passeidireto.com/arquivo/17017386/ubiratan-teixeira---dicionario-de-teatro>>. Acesso em: 29 mai. 2017.

WEISSTEIN, Ulrich. “Literatura comparada: uma definição”. In: COUTINHO E. F.; CARVALHAL T. F. *Literatura comparada: textos fundadores*. 2ª ed. Rio de Janeiro: Rocco, 2011, p. 326-349.

ZILBERMAN, Regina (Org.) *Literatura em crise na escola: as alternativas do professor*. Porto alegre: Mercado Alberto, 1982. P.52-62.

---

<sup>i</sup> Breve biografia literária do autor, com base em Igel (1988):

Pernambucano, nascido em Vitória de Santo Antão, Osman Lins muda-se para o Recife aos 16 anos e lá vive até os 37. Esses 21 anos na capital pernambucana são suficientes para estabelecer cargo no Banco do Brasil, formar-se em contabilidade e dramaturgia, constituir família (esposa e três filhas), ter sua escrita reconhecida com prêmios literários, participar de grandes jornais e da produção de programas

---

radiofônicos, publicar *O Visitante* (1955) e *Os Gestos* (1957) e fazer a leitura pública especial da sua primeira peça, outrora extraviada pelo tempo, *O Vale sem Sol* (1958).

Durante viagem à Europa, experiência como bolsista da *Alliance Française* registrada minuciosamente em diário, estreia sua peça *Lisbela e o Prisioneiro* e é publicado seu romance *O Fiel e a Pedra*, ambos no Rio de Janeiro (1961). Ao voltar, muda-se para São Paulo com a família, onde permanecem juntos por curto período, pois problemas familiares levam esposa e filhas de volta a Recife, desfazendo-se a união. Nesse mesmo ano, sua segunda peça, *Idade dos Homens*, é encenada em São Paulo e é publicado seu relato *Marinheiro de Primeira Viagem* (1963), livro resultante do seu diário de viagem.

Lins casa-se com Julieta Godoy no ano em que publica *Lisbela e o Prisioneiro* (1964). Em 1965, ganha dois prêmios como dramaturgo pela Comissão Estadual de Teatro (CET): o Prêmio Anchieta, por *Guerra do “Cansa-Cavalo”*, e o Prêmio Narizinho, por *Capa-Verde e o Natal*, peça infantil em 2 atos.

Publica *Nove, novena, narrativas*, em 1966, *Guerra do “Cansa-Cavalo”* e *Capa-Verde e o Natal* em 1967, *Guerra sem Testemunhas* em 1969 e, em 1970, assume cargo de professor de literatura brasileira em Marília (São Paulo). Em 1973, publica *Avalovara*, depois de pelo menos três anos de trabalho de escrita.

Nos anos seguintes, lança o conjunto de três peças *Santa, Automóvel e Soldado* (1975), publica sua tese de doutorado sobre Lima Barreto (1976), adapta o conto *A Ilha no Espaço* para televisão (1975) e publica *A Rainha dos Cáceres da Grécia* (1976).

Em 1977, como quem corre contra o tempo, lança, em parceria com Julieta Godoy, *La Paz Existe?*, publica *Do Ideal e da Glória: Problemas Inculturais do Brasil*, lança *Missa do Galo*, uma seleção de contos, em conjunto com outros autores, envia para a televisão o roteiro *Marcha Fúnebre* e publica o livro infantil *O Diabo na Noite de Natal*, uma adaptação da sua peça *Capa-Verde e o Natal*. Inicia, ainda, a escrita do romance *Uma Cabeça Levada em Triunfo*, que não chega a finalizar. Falece no ano seguinte, deixando um conjunto de obras riquíssimo, incessante e ilimitável.