

Universidade de Brasília  
Instituto de Letras  
Departamento de Teoria Literária e Literaturas  
Doutorado em Literatura

*Retábulo de Santa Joana Carolina*, de Osman Lins: tecendo Mistérios de santidade

Marina Arantes Santos Vasconcelos

Brasília  
2022

MARINA ARANTES SANTOS VASCONCELOS

***Retábulo de Santa Joana Carolina, de Osman Lins: tecendo Mistérios de santidade***

Tese apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Literatura do Departamento de Teoria Literária e Literaturas do Instituto de Letras da Universidade de Brasília, como requisito parcial para obtenção do grau de Doutora em Literatura.

Orientadora: Prof<sup>a</sup>. Dr<sup>a</sup>. Ana Cláudia da Silva

VV331r

Vasconcelos, Marina Arantes Santos

Título: Retábulo de Santa Joana Carolina, de Osman Lins:  
tecendo Mistérios de santidade / Marina Arantes Santos  
Vasconcelos; orientador Ana Cláudia da Silva. --  
Brasília, 2022.

192 p.

Tese (Doutorado - Doutorado em Literatura) --  
Universidade de Brasília, 2022.

1. Literatura. 2. Espiritualidade. 3. Santidade. 4.  
Mistério. 5. Retábulo de Santa Joana Carolina. I. da  
Silva, Ana Cláudia, orient. II. Título.

MARINA ARANTES SANTOS VASCONCELOS

*Retábulo de Santa Joana Carolina*, de Osman Lins: tecendo Mistérios de santidade

Tese apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Literatura do Departamento de Teoria Literária e Literaturas do Instituto de Letras da Universidade de Brasília, como requisito parcial para obtenção do grau de Doutora em Literatura.

**Banca Examinadora:**

---

**Prof.<sup>a</sup> Dr.<sup>a</sup> Ana Claudia da Silva** (TEL/IL/UnB): Presidente da banca

---

Prof.<sup>a</sup> Dra. Luciana Barreto Machado Resende (Membro Externo)

---

Prof. Dr. Pedro Henrique Couto Torres (IFB/Membro Externo)

---

Prof. Dr. Wiliam Alves Biserra (TEL/IL/UnB/Membro Interno)

---

Prof. Dr. André Luís Gomes (TEL/IL/UnB/ Suplente)

## **DEDICATÓRIA**

Aos alunos da Secretaria de Estado de Educação do Governo do Distrito Federal, com quem pretendo dialogar sobre a matéria desta tese.

## AGRADECIMENTOS

A *Deus*, Alfa e Ômega. A Ele, toda honra e toda glória!

A *Étore Santos e Ruth Leão*, pai e mãe, âncora e base para todos os saltos e desafios na trilha da vida.

A *Denise Arantes e Érico Vasconcelos*, irmãos, presenças de sempre e para sempre, essenciais parceiros da existência; ao *Gustavo Ramos*, cunhado-irmão sempre presente e generoso; e aos meus sobrinhos, *Lorena Ramos e Gabriel Ramos*, alegria pura e espontânea.

A *Jarina Santos Milhomem*, avó de quem pude sempre receber amor e aconchego.

Ao *Sebastião Arantes Junior*, tio e inspiração constante na caminhada da vida e da fé.

Ao *Padre Divino Alves*, pela amizade, direção espiritual e o incentivo constante.

Aos meus padrinhos *Edmundo Santos e Suely Iunes*, pelo compromisso firmado desde o batismo, sempre com senso de responsabilidade e imenso afeto.

Aos amigos *Simonne e Celso Jabour*, sempre leais, comprometidos com a vida em comunidade e parceiros do cotidiano no decorrer desses últimos quatro anos, suavizando-o e compartilhando dores e alegrias.

À *Zuleide de Souza Amorim*, amiga, madrinha e testemunho vivo de compromisso com a fé católica; zelosa ministra da Eucaristia, cujo amor pela Sacristia e pelos objetos litúrgicos faz acender em nossos corações o fervor da espiritualidade do esconimento.

À orientadora espiritual *Márcia Paroli*, teóloga com quem pude aprimorar e aprender muito sobre conceitos teológicos, em especial sobre liturgia católica; vida em comunidade e pastoral.

À *Ana Vlândia de Aquino*, psicóloga e amiga, com quem pude dialogar sobre os conhecimentos a respeito da obra e vida da filósofa Edith Stein (Santa Teresa Benedita da Cruz).

À *Ângela Tatiana Rodrigues Fernandes*, psicóloga e amiga especial, com quem tive o primeiro contato sobre os estudos de Carl Jung referentes aos arquétipos e o inconsciente; há tempos, sábia interlocutora sobre o Mistério da existência.

À amiga e colega professora da SEDF *Luziane Rodrigues*, importante interlocutora sobre doutrina e Catecismo da Igreja Católica; apoio emocional e amizade presente nas horas mais difíceis.

À *Fernanda Dias Peixoto*, amiga e treinadora competente e atenta, que me ajudou a tomar conta da saúde física durante os últimos anos, de modo que pude buscar o equilíbrio entre os cuidados com corpo, mente e espírito.

À *Lyvia Karina Pinheiro*, terapeuta e suporte fundamental durante os anos de estudo.

Ao *Victor-Hugo de O. Casemiro P. de Amorim*, pela revisão textual e de conteúdo desta tese de forma tão competente e especializada.

Ao *Programa de Pós-Graduação em Literatura e Práticas Sociais (Poslit)*, vinculado ao Departamento de Teoria Literária e Literaturas do Instituto de Letras da Universidade de Brasília, na pessoa de todos os professores e colaboradores que nele atuam.

A todos os *funcionários e servidores* da Secretaria do Programa de Pós-Graduação (Poslit), pela distinção e pelas conceituadas orientações sobre as questões relacionadas às dimensões burocrática e administrativa do curso, em especial à *Ângela*.

Aos professores doutores *Ana Claudia da Silva*, do Instituto de Letras da UnB, orientadora dedicada, com quem pude ampliar as possibilidades de consciência analítica e de compreensão do percurso acadêmico, e cuja experiência foi determinante para me conduzir à finalização deste trabalho; *Ricardo Araújo*, também do Instituto de Letras da UnB, pelas aulas sobre o pensamento de José Ortega y Gasset de forma tão proficiente e qualificada; *Márcio Gimenes de Paula*, do Instituto de Filosofia da UnB, importante interlocutor sobre estudos relacionados à Filosofia da Religião; *Valerio Ricci Montani*, do Instituto de Artes & Design (PUC-Rio), pela contribuição primorosa, relacionada à interpretação dos significados simbólicos da arte figurativa.

À Banca do Exame de Qualificação, na pessoa dos professores doutores *William Alves Biserra e Luciana Barreto Machado Rezende*, pelas primorosas intervenções, essenciais para a conclusão deste itinerário de pesquisa.

Aos *membros do GPLE, Grupo de Pesquisa Literatura e Espiritualidade*, cujas contribuições teóricas e literárias, aliadas à oportunidade de interlocução, foram imprescindíveis para a realização desta tese; e aos *membros do Grupo de Estudos Osmanianos: Aquivo, Obra, Campo Literário*, vinculado à UnB e coordenado pela professora doutora Elizabeth de Andrade Lima Hazin, com quem pude dialogar para elaborar o projeto de tese com o qual ingressei neste curso de doutorado.

À *Equipe do Setor de Afastamento da EAPE*, vinculado à SEDF, órgão que propiciou e financiou a execução deste curso de doutorado, a quem presto homenagem e com quem firmo o compromisso de compartilhar os conhecimentos acadêmicos adquiridos, com dedicação e afinco, durante a execução de minha atividade profissional como professora da educação básica.

Aos *colegas* do Poslit e da SEDF.

*Tinha o Evangelho debaixo da almofada. Pegou-o maquinalmente. Aquele livro era dela, pois era o mesmo em que lera o trecho da ressurreição de Lázaro. Nos primeiros tempos do presídio pensava que ela iria importuná-lo com a religião e que se poria a falar do Evangelho e a aborrecê-lo com o livreco. Mas, para o seu maior assombro, nem uma só vez ela lhe falou nisso, nem uma vez sequer propôs o Evangelho. Foi ele quem lhe pediu, um pouco antes de ter adoecido, e ela o levou em silêncio. (DOSTOIÉVSKY, 2017, p. 590)*



## RESUMO

Este trabalho identifica, na quinta narrativa de *Nove, Novena* (1994), de Osman Lins, originalmente publicada em 1966, os Mistérios que conformam seu tecido poético, alinhavado em retalhos de santidade. O objetivo é analisar o entrelaçamento dos trechos narrativos do *Retábulo de Santa Joana Carolina*, ecoados pelas vozes que se alternam em meio ao silêncio da heroína – revelador da espiritualidade do “rosário com que rezou a vida inteira pelos que amava e pelos que a perseguiram”. Observados os pilares estruturais (visual, espiritual e cênico) do enredo – em que pulsam as marcas do medievo e os traços barrocos, a contrastarem com a modernidade da narrativa osmaniana –, destaca-se a instância da palavra como fundamento definitivo, configurando o gesto criador do texto literário e cuja força semântica amplia-se para a correlação com o ato do Criador na cosmovisão cristã ocidental. Em perspectiva comparada, a aproximação entre os estudos sobre Literatura e Espiritualidade configura a base teórica deste trabalho, cujos aportes metodológicos apoiam-se na dimensão fenomenológica do pensamento filosófico, particularmente de pesquisas nas áreas da Filosofia da Religião e da Teologia; nas contribuições da Teoria Literária, notadamente dos pensamentos de José Ortega y Gasset, Alfredo Bosi, Otto Maria Carpeaux e Ernest Curtius, entre outros; e de consulta a *Dicionários* especializados, como o *Dicionário de Espiritualidade*, organizado por Ancilli, o qual também figura como importante sustentáculo para o desenvolvimento desta tese. Instigada pelo espanto causado ao principal algoz da protagonista, que ele próprio caracteriza como seu “quinhão de espanto em uma vida pobre de Mistério”, proponho uma leitura do *corpus* que examine o estado de santidade da personagem principal, considerando textos teológicos, dogmáticos e catequéticos sobre os processos de canonização conduzidos pela Igreja Católica, e que não seja avessa ao sopro da transcendência e da imaterialidade existencial.

**PALAVRAS-CHAVES:** Retábulo de Santa Joana Carolina; Literatura; Espiritualidade; Santidade; Mistério.

## RESUMEN

Esta obra identifica, en la quinta narración de *Nove, Novena* (1994), de Osman Lins, publicada originalmente en 1966, los misterios que conforman su tejido poético, en línea con los fragmentos de santidad. El objetivo es analizar el entrelazamiento de los hilos narrativos del *Retábulo de Santa Joana Carolina*, repetidos por las voces que se alternan en medio del silencio de la heroína, revelando la espiritualidad del "rosario con el que rezó toda su vida por los que amó y por los que la persiguieron". Observados los pilares estructurales (visuales, espirituales y escénicos) de la trama – en los que destacan las marcas del medievo y las trazas barrocas para contrastar la modernidad de la narrativa osmaniana –, destaco la instancia de la palabra como fundamento definitivo, configurando el gesto creativo del texto literario y cuya palavra-chave fuerza semántica se expande a la correlación con el acto del Creador en la cosmovisión cristiana occidental. En una perspectiva comparada, la aproximación entre los estudios sobre Literatura y Espiritualidad configura la base teórica de este trabajo, cuyos aportes metodológicos se basan en la dimensión fenomenológica del pensamiento filosófico, particularmente las investigaciones en las áreas de Filosofía de la Religión y de Teología. En los aportes de teoría literaria, asintió con la cabeza a los pensamientos de José Ortega y Gasset, Alfredo Bosi, Otto Maria Carpeaux y Ernest Curtius, entre otros; y la consulta con diccionarios especializados, como el *Dicionário de Espiritualidade*, organizado por Ancilli, que también figura como un importante apoyo para el desarrollo de esta tesis. Instigada por el asombro causado a el villano, que él mismo caracteriza como su "parte justa de asombro en una vida pobre de misterio", propongo una lectura del *corpus* que examina el estado de santidad del personaje principal, basado en textos teológicos, dogmáticos y de catequesis sobre los procesos de canonización llevados a cabo por la Iglesia Católica, y que no es contrario al aliento de la trascendencia y de la inmaterialidad existencial.

**PALABRAS CLAVES:** Retábulo de Santa Joana Carolina; Literatura; Espiritualidad; Santidad; Misterio.

## **Lista de Figuras**

Figura 1 - Retrato de Joana Carolina, a “Mãe Noca”. .....	48
Figura 2 - Nossa Senhora entronizada com o Menino, c. 1280.....	64
Figura 3 - Cristo como Soberano do Universo, a Virgem e Menino, e santos, 1190 .....	64
Figura 4 - Jonas e a baleia, c.1305   Giotto di Bondone.....	124
Figura 5 - Teto da Capela Sistina   Profetas (Michelangelo Buonarroti, 1475-1564) .....	169
Figura 6 – Madonna do Rosário .....	175

## Sumário

Introdução.....	13
1 Um retábulo em Mistérios e a arte do medievo na arquitetura da obra .....	18
<b>1.1 Perspectivas teóricas .....</b>	<b>43</b>
<b>1.2 Traços da plasticidade medieval.....</b>	<b>55</b>
<b>1.3 Ecos do teatro da Idade Média .....</b>	<b>67</b>
2 <i>Retábulo de Santa Joana Carolina: tecendo Mistérios de santidade .....</i>	<i>78</i>
<b>2.1. Primeiro Mistério.....</b>	<b>95</b>
<b>2.2 Segundo Mistério.....</b>	<b>98</b>
<b>2.3 Terceiro Mistério.....</b>	<b>101</b>
<b>2.4 Quarto Mistério.....</b>	<b>104</b>
<b>2.5. Quinto Mistério.....</b>	<b>107</b>
<b>2.6 Sexto Mistério.....</b>	<b>110</b>
<b>2.7 Sétimo Mistério.....</b>	<b>113</b>
<b>2.8 Oitavo Mistério.....</b>	<b>116</b>
<b>2.9 Nono Mistério.....</b>	<b>119</b>
<b>2.10 Décimo Mistério.....</b>	<b>122</b>
<b>2.11 Décimo Primeiro Mistério.....</b>	<b>125</b>
<b>2.12 Mistério Final .....</b>	<b>128</b>
3 Joana Carolina: “quinhão de espanto numa vida pobre de Mistério” .....	132
<b>3.1 “O rosário com que rezou a vida inteira pelos que amou e pelos que a perseguiram”</b> .....	<b>165</b>
Considerações Finais.....	177
Referências Bibliográficas .....	181
<b>ANEXO I.....</b>	<b>191</b>

## Introdução

Entrar em contato com as rotas do imaginário é uma maneira de permitir leituras que ultrapassam a superfície do texto e chegam aos possíveis do ser. (GOMES, 2003, p. 6)

O interesse pelo estudo da Arte é herança deixada por nossos ancestrais desde antes do surgimento da escrita, que remonta a milhares de anos, antes mesmo da era cristã. Refletir sobre Arte e Literatura é refletir sobre linguagem, e sobre emblemas cunhados pelo ser humano com o fito de permitir a ele se expressar, se comunicar, contemplar e [en]cantar.

Nesse sentido, esta tese tem o objetivo de proceder a uma análise literária comparada da narrativa *Retábulo de Santa Joana Carolina*, de Osman Lins, publicada originalmente na coletânea *Nove, Novena*, no ano de 1966. A perspectiva comparada estabelece fronteiras, sobretudo, com áreas adjacentes aos estudos da Literatura, entre as quais se destacam as Artes Visuais e Cênicas, a História da Arte, a Filosofia, a Teologia, a Arquitetura e a Iconografia. De acordo com o trabalho de Manuel Gandra, veiculado em exposição virtual, intitulada **Cesare Ripa na Biblioteca Nacional de Mafra e ecos de sua Iconologia (Roma, 1603) nas artes em Portugal**: esquissos para uma exposição virtual (GANDRA, 2022):

Vivemos em contacto diário e íntimo com símbolos e marcas corporativas, cuja concepção e difusão visa suscitar o reconhecimento instantâneo dos produtos e bens de consumo que têm a finalidade de representar. Estes símbolos e marcas não são uma invenção nem do *marketing*, nem da publicidade modernos. Com efeito, eles constituem o corolário de uma vetusta tradição de intimidade do verbo com a imagem, elaborada na antiguidade por Simónides e Horácio e consagrada pela expressão *ut pictura poesis*. (GANDRA, 2022, p. 17)

A capacidade de selecionar e de combinar unidades linguísticas é essencial para que a comunicação ocorra de forma efetiva. E compreender a natureza da linguagem, em suas variadas formas de ocorrência, com acento especial para a sua dimensão estética, figura como aspecto irradiador das reflexões aqui propostas.

Para o professor Gandra (2022), “O tópico da pintura como *muda* poesia impregnou de tal forma a cultura e o pensamento europeus ao ponto de gerar um género literário, que proliferou entre meados de quinhentos e os finais do século XVIII” (GANDRA, 2022, p. 17). Segundo ele, “mais de setecentos autores terão produzido cerca de quatro milhões de tratados ou enciclopédias de Emblemas, Hieróglifos, Empresas e Divisas.” (*Ibidem*, p. 17). Consoante seu levantamento:

O primeiro desses livros, digno do nome, é creditado a André Alciato (1492-1550), jurista itálico que instituiu a Emblemática como disciplina autónoma, ao atribuir a denominação de emblema, a cada uma das alegorias que reuniu no seu *Emblematum Liber*, compêndio de retratos morais da humanidade, figurados por atributos naturais e eventos históricos e mitológicos. Durante as oito décadas imediatas à edição princeps, impressa em Augsburg, no ano de 1531, o *Emblematum Liber* seria objecto de múltiplas reedições em latim e em línguas vernáculas tão diversas quanto a francesa, a italiana, a espanhola ou a alemã. O mérito maior da literatura emblemática foi o de ter instaurado uma mediação eficaz entre as fábulas dos poetas (entendidas como prefigurações de Mistérios filosóficos e científicos), as alegorias clássicas e a arte de programa surgida com o Renascimento: a obra de arte, fruto de uma prévia abstracção mental do artista, passaria, doravante, a inscrever-se num processo intelectual, exigindo, conseqüentemente, um lema fundador. (GANDRA, 2022, p. 17)

Esse inventário teórico-conceitual sobre atributos estéticos na obra de arte pretende, a partir de uma breve revisão bibliográfica que possa fundamentar e dar sustentação ao desenvolvimento do trabalho analítico e à pesquisa, estabelecer pontes com colegas estudiosos que já escreveram, entre trabalhos de conclusão de cursos de graduação, mestrado e doutorado, sobre as narrativas e a produção literária de Osman Lins.

Para Izabella Costa (2017), em primeiro lugar, o estudo comparado dos dois volumes de contos publicados por Osman Lins – *Os Gestos* (1975) e *Nove, Novena* (1994) – estabeleceu o ponto de partida para a compreensão da proposta estética de Lins, apontando para o principal traço distintivo entre as obras, qual seja o fato de o primeiro volume parecer não inovar – conforme crítica publicada no Diário de Pernambuco, em 1958 – e mencionada pela pesquisadora, em matéria de Eduardo Portella –, contrastando com o destaque assinalado pela autora: “com *Nove, Nove*, Osman Lins cruza um limiar de sua obra, assinalado pelas perceptíveis conquistas técnicas do livro, responsáveis pelo seu caráter inovador.” (COSTA, 2017, p. 7)

Similarmente, entre os objetivos principais propostos por estudiosos da obra de Osman Lins, quase a totalidade sai em busca de diálogos interartes. São proposições que reconhecem o ímpeto osmaniano por expressar particularidades e universalidades advindas de sua visão de mundo e de sua ansiedade pelo traço comunicativo que concentre essas percepções, mas também os sentidos que eles podem agregar à matéria literária, ainda que estejam eclipsados nas próprias técnicas de escrita, ou no *modus operandi* do fazer literário.

As inovações de Lins no campo formal são objeto de pesquisa, entre outros, de Marcos Eduardo Lopes Rocha (2019), que investiga, em sua dissertação de mestrado, “como se manifestam nessa narrativa muitas das preocupações literárias do projeto de Lins, sobretudo o

uso da geometria aliada à teoria da narrativa.” (ROCHA, 2019, p. 8) Também sobre recursos estruturais, Bruna Nunes (2019) alega que: “Nove, Novena [...], obra que assinala seu rompimento com as narrativas tradicionais, [destaca] de que maneira as mitologias pessoais do escritor pernambucano contribuíram para forjar sua escritura.” (NUNES, 2019, p. 8) Na proposição de Marina dos Santos Ferreira (2021), por sua vez, convida “ao diálogo, a partir da obra de Osman Lins, para um pensamento compartilhado sobre o presente.” (FERREIRA, 2021, p. 8)

Nas palavras de Nádia Batella Gotlib (1989), “Ler o conto de Osman Lins é aceitar a desbravação de sentido pelas sugestões que se propõem a partir do próprio título: ‘Retábulo de Santa Joana Carolina’. E que se aliam a outras tantas, [...] desdobrando engenhos” (GOTLIB, 1989, p. 145). De modo similar, Andrea Collaço (2021) observa: “Diz Osman Lins que o texto literário não é um detentor de significações, mas um deflagrador de significações.” (COLLAÇO, 2021, p. 7) Tal ideia é complementada por Poliana Borges (2015) em dois momentos – ao defender a dissertação de mestrado, depois, na tese de doutorado –, encorpando o legado de pesquisas sobre o perfil de composição usado por Osman Lins nas formas narrativas de sua atividade criativa, uma vez que a pesquisadora parte “em busca da intencionalidade do autor em redimensionar sua poética.” (BORGES, 2015, p. 9), e propõe “contribuir com novas abordagens acerca das múltiplas técnicas utilizadas por Lins na intenção de alcançar a plenitude de sua escrita” (*ibidem*, p.9). Mais tarde, Poliana Borges (2019) acrescenta:

Osman Lins propõe uma concepção de literatura que seja tal qual uma cosmogonia, em que é na ordenação do caos pela palavra que se cria a oportunidade de diálogo com o leitor e, a partir disso, a possibilidade de um novo olhar sobre o mundo e seus modelos sociais. Para tanto, o escritor utiliza de procedimentos técnicos e estéticos da criação artística no campo da interseção entre artes, de modo a estabelecer esse debate. (*idem*, 2019, p. 11)

Para Cristiano Moreira (2019), “os artigos de jornais proporcionam um entendimento de como eram as movimentações culturais do Recife nos anos 50 e 60 nos quais Osman estava envolvido.” (MOREIRA, 2019, p. 9), de modo que uma compreensão adequada ao projeto literário de Osman Lins, conforme acrescenta Thayla Ventura (2018), passa por conhecer “a proposta do escritor de enriquecer o campo do imaginário através de sua ficção.” (VENTURA, 2018, p. 7) Nos termos de Cacio José Ferreira (2019), ademais, “Na narrativa Retábulo de Santa Joana Carolina [...], do escritor pernambucano Osman Lins (1924-1978), a vida da personagem Joana Carolina é apresentada por meio de uma visão aperspectivista.” (FERREIRA, 2019, p. 9) – outra inovação osmaniana – “transformando-se em um espaço simbólico poético e rigorosamente estruturado por ornamentos e estações narrativas. Fundem-se histórias e

personagens entrelaçando-se passado, presente e futuro” (*ibidem*, p. 9). Correlatamente, segundo entendimento de Vanessa Alves (2018):

Considerada por muitos como um marco na configuração da estética pessoal de Osman Lins e, também, como um salto na carreira do escritor, a obra *Nove, Novena*, lançada em 1966, é composta por nove narrativas que rompem com a tradição literária, ao problematizar questões referentes às categorias da narrativa. Além do uso de símbolos como sinais indicativos representando uma junção ou uma distinção de narradores, há também a transposição da linguagem iconográfica para a literatura, exercida por Lins em sua referida obra, como técnica narrativa. (ALVES, 2018, p. 7)

A partir dessa primeira revisão da fortuna crítica sobre vida e obra de Osman Lins, fica nítida a ênfase dos pesquisadores na dimensão interartes e na renovação estética operada pelo escritor, tanto na forma como no conteúdo, de modo que a presente tese caminha em direção semelhante, com o adicional de estreitar a perspectiva analítica na intenção de traçar um percurso hermenêutico que permita investigar em que medida as fronteiras da Religião e da Teologia podem circular entre essas mencionadas *dimensões interartes* que pulsam na poética osmaniana. A proposta apresentada por João Guilherme Dayrell de Magalhães Santos aproxima-se amiúde desse objetivo:

Avultamos que a relação entre cultura e natureza em sua obra seja ponto coincidente em uma importante parcela de sua fortuna crítica, embora reste não explorada de maneira exaustiva: para tanto, realizamos, seguindo os passos desta mesma fortuna crítica, uma arqueologia deste tópico em seus textos a partir da qual se tenciona que ele advém, principalmente, *de uma crítica de Lins à adesão de Carl Jung (arquétipo) e dos nouveaux romanciers franceses (realismo subjetivo) à fenomenologia de Edmund Husserl, assim como da oposição entre caos e ordem, sensível e inteligível, corpo e espírito, passivo e ativo, negativo e positivo, física e metafísica no cânone ocidental (Platão, monoteísmo, Dante)*. Doravante inferimos determinada passagem crítica do escritor por esta tradição, que resumiríamos como a acusação de uma economia da natureza na civilização, assim como, a partir de então, propomos maior aderência de Lins à tradição poético-literária latino-americana. (SANTOS, 2015, p. 8, grifo nosso)

Dividido em três capítulos, este trabalho busca erigir-se estruturalmente desde uma visão ampla até o aprofundamento do tema central, ancorando-se na perspectiva fenomenológica para alinhar um percurso metodológico. O Capítulo 1 trata, portanto, de aportes teóricos, abordagens fronteiriças a outras áreas do conhecimento, bem como de uma catalogação dos recursos e das características da forma e do conteúdo selecionados pelo escritor para desenhar seu *Retábulo de Santa Joana Carolina* (LINS, 1994). Com outras três subdivisões, trata-se de uma camada mais inventarial do trabalho, estabelecendo conversas com outros pesquisadores,



buscando aprender com os teóricos e ousando alvitrar um roteiro de análise a ser desenvolvido nos capítulos seguintes.

O Capítulo 2, destarte, “avança para águas mais profundas”<sup>1</sup> – com a permissão da alusão ao texto bíblico –, visto que empreende um pormenorizado exame das doze micronarrativas que compõem o *corpus* do trabalho. Nos subitens do capítulo, outras doze subdivisões comportam análise das doze estações da vida da heroína osmaniana. É o núcleo significativo do trabalho, no qual as conexões são estabelecidas com o interior e o exterior da obra, de modo que auxiliem na interpretação do viés que alinhava o tecido em que são costurados os Mistérios da vida da protagonista, como tiras cerzidas para restaurar e remontar a unidade de uma peça de vestuário, adornando-a para revelar a sacralidade – e a santidade – encoberta(s) em cada retalho.

Finalmente, o Capítulo 3 propõe-se a desenvolver um postulado crítico e analítico que agregue às contribuições das partes anteriores e permita o reconhecimento de um cenário prognóstico a respeito da configuração do estado de santidade da protagonista do *Retábulo de Santa Joana Carolina*. (LINS, 1994) Na hipótese desta tese, a tessitura dos fios da vida da heroína da quinta narrativa de *Nove, Novena* revela os Mistérios ou o Mistério que conduz[em] à sua santidade.

Lançando mão dos recursos de que dispõe para fiar a narração hagiográfica da história (LINS, 1994), Osman Lins – por meio das vozes de seus narradores – evoca a herança universal e insere o leitor em um amplo percurso investigativo dos vestígios herdados de uma ancestralidade ancorada na visão de mundo medievalizante, mas inserida na modernidade literária. Como observa Ernst Curtius, “Modernizamos as estradas de ferro, mas não o sistema de transmissão das tradições” (CURTIUS, 1996, p. 47). Desde os primórdios do cristianismo, as hagiografias eram imbuídas de certo caráter catequético, oferecendo às comunidades primitivas testemunhos de fé e inspiração para o seguimento ao caminho proposto pela doutrina religiosa. Configurar a dimensão santificada e santificadora da personagem principal do *Retábulo de Santa Joana Carolina* é o propósito primordial ora alvitrado.

---

<sup>1</sup> Cf. *Bíblia Sagrada*: “4Quando acabou de falar, disse a Simão: ‘Avança mais para o fundo, e ali lançaí vossas redes para a pesca.’ 5Simão respondeu: ‘Mestre, trabalhamos a noite inteira e não pegamos nada. Mas, pela tua palavra, lançarei as redes’: 6Agindo assim, pegaram tamanha quantidade de peixes que as redes se rompiam. 7Fizeram sinal aos companheiros do outro barco, para que viessem ajudá-los. Eles vieram e encheram os dois barcos a ponto de quase afundarem. 8Vendo isso, Simão Pedro caiu de joelhos diante de Jesus, dizendo: ‘Afasta-te de mim, Senhor, porque sou um pecador!’ 9Ele e todos que estavam com ele ficaram espantados com a quantidade de peixes que tinham pescado.” (Lc 5, 4-9) (*Bíblia Sagrada*, 2012, p. 1275, grifo nosso).

## 1 Um retábulo em Mistérios e a arte do medievo na arquitetura da obra

Não, não se deixem levar por essa propensão contemporânea de resolver as grandes obras de arte em seus elementos reais. É certo que o artista necessita de realidades para elaborar sua quintessência. Porém, a obra de arte se inicia justamente ali onde seus materiais terminam e vivem em uma dimensão incomensurável com os próprios elementos que a compõem. (ORTEGA Y GASSET, 2011, p. 105)

As narrativas de *Nove, Novena* (LINS, 1994) notabilizam a erudição de um habilidoso maestro das formas breves<sup>2</sup>. Profundidade, consistência e expressividade sobressaem na estrutura compositiva da coletânea, originalmente publicada em 1966. No conjunto da obra, Osman Lins toma para si o desafio de inovar esteticamente. De acordo com a percepção do crítico Carlos Nejar, em *História da literatura brasileira: Da Carta de Caminha aos contemporâneos* (2011):

Osman Lins, ao escrever ficção, tinha sempre nele a vocação do poeta. O que o levou, posteriormente, à experimentação formal, porque em regra, os fundadores não são os naturalmente romancistas, mas os poetas que fazem ficção. Basta lembrar na história literária os nomes de Marcel Proust, Kafka e Joyce, já pelo caráter fundador que Heidegger vislumbrou no poeta. Sua arte de ‘tornar visível o real’, na expressão feliz de Klee, sob o gênero de conto ou romance, começou na tradição de Machado de Assis, Graciliano Ramos, Rachel de Queiroz, dentro de uma perspectiva tradicional. (NEJAR, 2011, p. 567)

Estruturalmente, vale destacar a apresentação do crítico José Paulo Paes<sup>3</sup> (1994), ao defender que o “subtítulo de ‘narrativas’, em vez de ‘contos’ [...] já punha implicitamente de manifesto [...] a tendência intrínseca da modernidade de, se não abolir, pelo menos pôr em xeque a linha de separação entre formas e gêneros literários.” (PAES, 1994, apud LINS, 1994, p. 202)

Em sua pesquisa sobre vida e obra de Osman Lins, Regina Igel, em *Osman Lins: uma biografia literária* (1988), também examina os aspectos formais da história de Joana Carolina e revisita a opinião da crítica literária:

Anatol Rosenfeld analisa a obra [*Nove, Novena*] em artigo extenso (dividido em duas partes) e profundo, conferindo a sua processologia ou do ponto de vista de como a obra é formada. Sua linha de partida analítica ecoa a série contínua de críticos que viram a obra como uma ruptura da convencionalidade narrativa. (...) Os novos processos conscientizados no livro ‘são

---

<sup>2</sup> Cf. conceituação de Ricardo Piglia. (2004).

<sup>3</sup> Ver posfácio à 4ª edição de *Nove, Novena*. São Paulo: Companhia das Letras, 1994.

consequência, em última análise, de considerações ontológicas e antropológicas, de uma nova visão do homem e da sua relação com o universo e com a sociedade, visão que já não é captável, de forma adequada, pelas estruturas da narrativa tradicional. (IGEL, 1988, p. 74, 75)

No texto de apresentação do periódico *Números e Nomes: o júbilo de escrever*, com o título *Nove cantigas nos rodeiam e brilham: Nove, Novena, cinquenta anos depois* (2017), as organizadoras observam que “Anatol Rosenfeld chama a atenção para a ambiguidade da palavra ‘novena’: se, por um lado, surge posposto a ‘nove’, como figura retórica; [...] por outro, *seu significado religioso tem um timbre ritualístico de solenidade.*” (HAZIN, 2017, p. 9, grifo nosso) No artigo *Nove, Novena no contexto da obra infinda de Osman Lins*, constante do mesmo volume organizado por Elizabeth Hazin (2017), Graciela Cariello acrescenta:

Gostaria de expor algumas reflexões sobre o título *Nove, Novena*. Ele sempre tem despertado curiosidade e provocado diversas interpretações. Uma das leituras possíveis diz respeito à forte presença visual e fônica do N, a começar pelas iniciais: NN. Para [...] hispanofalantes [...] significa anônimo, sem nome. [...] O *Aurélio* traz o verbete: ‘N.N. Teatr. Abrev. convencional que, na relação do elenco, designa os coadjuvantes mais secundários e a comparsaria, para não identificá-los’ [...] Na linguagem internacional da informática, NN significa *nada novo*. [...] Por outro lado, o N representa também a indeterminação *n*, na matemática, é símbolo de número indeterminado. E por ele passamos dos nomes aos números. *Nove, novena* se refere, em primeiro lugar, ao número. [...] O mais evidente, quanto ao número, é que se trata de nove narrativas. Mas, por que nove? Pensando em Dante, e na evidente relação com os nove círculos do Inferno, passo naturalmente à *Vita Nuova* dantesca [...]. No artigo ‘Erotismo e poesia em Um ponto no círculo’, Jeane Guimarães explica a simbologia do número nove: ‘[...] representa geralmente um final a cada novo começo, a transposição a outro plano. É morte e ressurreição.’ Explica, ainda, a relação com a sexualidade e, na tradição cristã, com os nove degraus da ascensão mística. (HAZIN, 2017, 31-33)

Consoante previsto já no título deste trabalho, a quinta narrativa da coletânea osmaniana constitui o *corpus* da análise ora proposta. Pela descrição da pesquisadora Adelaide Calhman, em *Literatura e Arquitetura: O ‘Retábulo de Santa Joana Carolina’ e a Catedral de Brasília* (2004):

A novela é composta de doze imagens do retábulo, ou Mistérios, cada um narrado por personagens diferentes e relacionado a importantes momentos da vida da protagonista, Joana Carolina. Por meio das imagens e das narrações associadas, o ‘Retábulo’ conta a vida de uma mulher pobre no sertão nordestino. A escassez de alimentos, a carência de qualquer assistência social, o trabalho árduo para sustentar e criar os filhos sozinha são algumas das dificuldades relatadas. (ALMEIDA, 2004, p. 202)

Segundo Assionara de Souza, autora de *Vitral, Tableaux, Retábulo: Osman Lins, Mímese e Visualidade* (2006), “Os doze módulos que compõem o ‘Retábulo de Santa Joana Carolina’

não poderiam ser denominados ‘capítulos’, uma vez que se iria entender tratar-se de uma estrutura textual convencional.” (SOUZA, 2006, p. 70) Sobre o processo criativo do escritor, a estudiosa procede a um trabalho minucioso de inteligência sobre a Arte de Osman Lins, em especial a respeito das inovações operadas em *Nove, Novena* (LINS, 1994). Em sua dissertação, tenta compreender a opinião da crítica:

Como sugere Rosenfeld, em seu estudo teórico, elimina-se ‘[...] o centro pessoal ou a enfocação coerente e sucessiva’ (ROSENFELD, 1969, p. 82) presente em obras com um único narrador. Assim, no caso do texto de Lins, temos Joana Carolina sendo-nos exposta sob vários ângulos, cada um dos olhares narrativos que compõem um único quadro capaz de resgatar a essência do todo. Esse salto formal evidente no livro *Nove, Novena*, no qual se insere ‘Retábulo de Santa Joana Carolina’, motivou Lins a denominar os escritos desta obra como sendo ‘narrativas’, fugindo da classificação tradicional de contos ou novelas. Talvez pelo fato de o próprio autor antipatizar com rotulações rigidamente estabelecidas a respeito da construção literária e especificamente de sua obra. Para Lins, essa obra representaria um amadurecimento de seu processo como escritor, uma marca legitimamente pessoal e original. (SOUZA, 2006, p. 65, 66)

Como apreciar *O Pentágono de Hahn* (LINS, 1994), ou ainda o próprio *Retábulo de Santa Joana Carolina* (LINS, 1994), por exemplo, sem reconhecer, no cerne da composição, a dissonância formal, as vozes narrativas embaralhadas, os enredos entrelaçados? Para Carlos Nejar (2011):

Outro ponto alto de sua obra de contista é *Nove, Novena*. Nem tanto pela experimentação com o uso de sinais tipográficos para o sistema de apoio à simultaneidade psicológica – o que considero respeitável, porém duvidoso, mais afastando o leitor que o aproximando do texto. Mas se realça pelos instrumentos de aperfeiçoamento, como a técnica da simultaneidade para a dimensão espacial e o uso dos discursos diretos e indiretos, e na leveza, que atingem significação, sobretudo pela qualidade dos contos que se impõe, ou pela presença do artista, ou pelo tratamento dos personagens. É um matemático da ficção, verdadeiro engenheiro de formas, lembrando Flaubert quando assevera: ‘Não é o fundo que escandaliza, mas a forma’, estando também sob a benigna sombra de Henry James (NEJAR, 2011, p. 569)

Pensemos, por exemplo, no quarto texto do livro, *Os confundidos* (LINS, 1994). Compreende um enredo urdido a partir, nos termos de Ricardo Piglia (2004), de “sistemas diferentes de causalidade” (PIGLIA, 2004, p. 90), em que “os pontos de interseção são o fundamento da construção.” (*ibidem*, p. 90) Nessa quarta narrativa de *Nove, Novena* (LINS, 1994), a apropriação de recursos gráficos dispostos geometricamente pelo texto opera de modo a render pistas na demarcação da alternância entre os focos narrativos (ele/ela) desde o início do texto, como um ponto sobre o travessão revelador dos enunciados femininos. No entanto, ainda nas primeiras linhas, o leitor parece se deparar com a dissolução dessa fronteira límpida

delimitadora de vozes impede o balizamento dos campos adjacentes nas falas em cena, de modo que as conexões se fundem e confundem-se. O último *giro dialógico* que o casal-protagonista havia presenciado – antes da madrugada em que se situam – fora três semanas antes: “Estou farta. Tínhamos passado três semanas sem essa coisa odiosa. Dias perfeitos.” (*ibidem*, p. 64) A personagem dá indicativos da dinâmica cíclica que vivencia o casal, em sua relação conflituosa, permeada por ciúmes, desconfianças, cegueiras, mal-entendidos, instantes pacificados, mas também por uma fusão que parece se traduzir na impossibilidade da separação, imersos que estão em seus giros sobre si, enovelados em um círculo opressivo que não se expande e que produz uma atmosfera de asfixia.

A opressão experimentada pelo casal parece se originar da (in)compreensão comunicativa enviesada, fundida, oblíqua. Sinais da neblina dialógica podem ser reconhecidos pelas desinências verbais, em que não há distinção entre as pessoas do discurso: “Não estou mentindo. Estou!” (LINS, 1994, p. 66) A voz masculina poderia usar a 3ª pessoa do singular para se referir à sua interlocutora; ao contrário, optou pela 1ª pessoa, dando indícios de com ela coincidir, e não se distinguir. Além das desinências verbais e das torcidas marcações de gênero, por exemplo, os focos narrativos também se alternam e se confundem nos diálogos a ponto de exigir um leitor atento, capaz de decifrar o texto. É assim que, aparentemente, os próprios personagens reconhecem que suas identidades terminam por coincidir entre si, apagando a exterioridade que deveria existir para assegurar a alteridade e a eficácia da comunicação:

– É o inferno. Acho que as pessoas, às vezes, sem o saber, são lançadas em vida no inferno. Ficam girando em roda, são lançadas em vida no inferno. Ficam girando em roda, passando eternamente sobre os mesmos pontos. Quero sair disto, não foi de modo algum para este sofrimento que meu corpo reagiu à morte. Mas como, se perdi a identidade e não sei mais quem sou? Somos como dois corpos enterrados juntos, roídos pela terra, os ossos misturados. Não sei mais quem sou. – É porque nos amamos. Estamos confundidos, cada um é si próprio e também é o outro. – Isso não é amor. Não se perde a identidade no amor. Mas no escritório, na vida coletiva; ou na solitária, por falta de pontos de referência. No amor, pelo contrário, devemos reencontrar nossa identidade perdida. – Repito que, no amor, cada um é si próprio e é o outro. – Está bem. Que encontrei ainda, hoje, em minha busca, *de si próprio e do outro?* – Prefiro não falar. Isso passou. – Agora já me embriaguei, aderi à loucura. Quero saber. [...]. Quem pode saber? Toda essa busca é tão inútil. Para ter-se a verdade sobre alguém, seria preciso ver o seu espírito. E isto é impossível. Essas buscas, essa perseguição, essas inquietações... [...]. Estarei então envenenado? Estaremos então envenenados? Não eu. Eu. Sim, pode ser que também eu esteja. Como posso saber, se não sei mais quem sou? – É mais de meia-noite. (LINS, 1994, p. 69-70)

Esse traço estilístico leva a trama de Osman a dar sinais de desdobrar-se para o que Julio Cortázar, em *Valise de Cronópio* (2008), considera como que *uma espécie de abertura*. Na explicação do escritor argentino:

Um contista é um homem que de repente, rodeado pela imensa algaravia do mundo, comprometido em maior ou menor grau com a realidade histórica que o contém, escolhe um determinado tema e faz com ele um conto. Esta escolha do tema não é tão simples. Às vezes o contista escolhe, e outras vezes como se o tema se lhe impusesse irresistivelmente, o impelisse a escrevê-lo. [...] há tema, repito, e esse tema vai se tornar conto. Antes que isto ocorra, que podemos dizer do tema em si? Por que este tema e não outro? Que razões levam, consciente ou inconscientemente, o contista a escolher um determinado tema? (CORTÁZAR, 2008, p. 153, 154)

Piglia, em *Formas breves* (2004), sustenta que “O conto clássico à Poe contava uma história anunciando que havia outra; o conto moderno conta duas histórias como se fossem uma só” (PIGLIA, 2004, p. 91). A perspicácia do autor de *Nove, Novena* (LINS, 1994) reverbera essa consciência no processo de escrita artística, de modo que se pode verificar, no enredo do *Retábulo de Santa Joana Carolina*, o amálgama narrativo que enovela a trama dos episódios da vida da protagonista, em sua condição humana, à narração sobre os ciclos da natureza, confrontando as dimensões cultural e natural em uma só perspectiva diegética.

Ao observar essa nova cena literária contemporânea, em suas manifestações inovadoras na forma e no conteúdo, Ricardo Piglia (2004) constata que “A teoria do iceberg de Hemingway é a primeira síntese desse processo de transformação: o mais importante nunca se conta” (PIGLIA, 2004, p. 91). Em *Hagiografia e literatura: um estudo da Legenda Maior Sancti Francisci*, de Boaventura de Bagnoregio (2013), Thiago Maerki faz alusão justamente a esse aspecto breve, reduzido e, por vezes, *menor* das histórias devotadas a narrar as vidas dos santos<sup>4</sup>. Nos seus termos:

---

<sup>4</sup> Cf. *Dicionário de Espiritualidade* (2012): “Um valioso fruto da devoção aos santos é a imitação. A Igreja, na canonização solene, propõe aos santos como os mais perfeitos imitadores de Cristo e como exemplos de íntima união com Deus, a qual constitui a verdadeira santidade cristã. A imitação exige necessariamente relações pessoais com os santos, do mesmo modo como o contato com as pessoas boas nos atrai para a imitação deles na vida presente. Ter relações com os santos quer dizer dirigir-se a eles, estabelecer com eles uma conversação direta e pessoal. O exemplo da vida deles é um contínuo apelo ao dever de levar uma vida cristã cada dia mais perfeita. A dignidade deles ao abandonarem tudo o que nos afasta de Deus ou nos detém no caminho espiritual conforta-nos, enche-nos de entusiasmo e nos estimula a viver uma vida de amor, uma vida heroica sem jamais se cansar em nossa subida ao Cristo. ‘Os santos nos dizem: fazei como nós. É óbvio. Imitar não quer dizer copiar; mas significa se inspirar em tudo o que os santos fizeram; ver como se pode entrar na vida percorrida por eles, buscar nas múltiplas visões de santidade o caminho mais adequado a cada um, o mais nobre, onde quer que esses exemplos se apresentem, em qualquer condição de vida, desde que se saiba colher o convite da santidade

A hagiografia se difundiu principalmente a partir do século IV, e se tornou peça fundamental da literatura cristã, tendo seu ponto alto nos séculos XI a XIII. A obra prenunciadora do gênero é a *Vita Cipriano*, escrita em torno de 260 d.C., por Pôncio, diácono da igreja cartaginesa e discípulo de Cipriano. Contudo, o texto hagiográfico mais conhecido e comentado é sem dúvida a *Legenda Áurea*, que se compõe de várias narrativas reunidas por volta de 1260 pelo dominicano Jacopo de Varazze. *Esse gênero textual não possui uma única forma, aparecendo tanto em prosa quanto em verso, recebendo influências de outros gêneros literários, como, por exemplo, da historiografia, e podia ser formado por narrativas menores, usando de anedotas e metáforas.* Ele recebe influência de uma tradição escrita muito praticada pelo clero, através da composição de crônicas e anales, mas também daquilo que poderíamos chamar de arte figurativa, constituída a partir do culto às relíquias dos santos e seus santuários. (MAERKI, 2013, p. 18, grifo nosso)

Perceptivelmente, o *Retábulo de Santa Joana Carolina* (LINS, 1994) emerge dessa tradição e inscreve-se em um lugar contíguo aos estudos *das hagiografias enquanto gênero literário*, ressaltando-se a distinção peculiar sobre o aspecto ficcional da obra. Thiago Maerki (2013), em sua dissertação de mestrado, alega que “pretende contribuir com os estudos das hagiografias enquanto gênero literário, dialogando com a tradição histórico-filosófica, discutindo seu processo composicional” (*ibidem*, p. 13). Para isso, revisita o pensamento de escritores que tratam dos textos hagiográficos, já desde a Idade Média<sup>5</sup>, buscando elucidar a compreensão moderna a respeito desse gênero textual, em especial sobre a particularidade literária que contempla. Em suas palavras:

Como é típico das histórias da tradição popular, as hagiografias não possuem ordem cronológica a ser seguida, apresentando diversos anacronismos. Como exemplo, pode-se citar a *Legenda de Chrysanthus e Daria* que situa o martírio desses santos no ano de 283 d.C., mas seus atos foram escritos por ordem do papa Estevão em 257 d. C. As hagiografias estão repletas desses exemplos, pois ‘roubado de sua individualidade, isolado, em certo sentido, de seu período e de seus arredores, e arrastado de seu ambiente natural, personagens históricos se transformavam, aos olhos do povo, em um imaginário e inconsistente personagem’ [...]. Além disso, nas narrativas hagiográficas, os santos tendem a se assemelhar do ponto de vista do comportamento, dos sentimentos e ideais. *Eles são assíduos na oração e cultivam uma humildade extremada.* Assim também são as vidas dos mártires que descrevem, com riqueza de detalhes, a forma com que o santo foi morto e como, diante das mais terríveis torturas, manteve-se fiel à Igreja. (MAERKI, 2013, p. 23, grifo nosso)

---

em si. É esse um esforço, um exercício magnífico, definido por São Bernardo *conatus ad perfectionem*’ (*Discorsi di Pio XI, vl. II, 359*).” (ANCILLI, Vol. III, 2012, p. 2265).

<sup>5</sup> Sobre demarcações temporais e conceituais a respeito do termo Idade Média e derivados (medieval, medieval etc.), este trabalho toma como fontes basilares as obras de Ernst Robert Curtius (1996), Otto Maria Carpeaux (2012) e de Ricardo da Costa (2017) sobre o tema. Também os quatro volumes da coleção *A Patrística* são fundamentalmente considerados. (Fonte Editorial, 2021).

Além disso, Thiago Maerki (2013) adverte que “não é a fantasia ou a historicidade que devem ser consideradas no momento de classificar um texto e sim o objetivo [...], de forma que o termo hagiografia ‘somente pode ser aplicado àqueles escritos inspirados pela devoção aos santos e que objetivam promovê-la’” (*ibidem*, p. 20). Isso posto, para além das inovações no campo formal, sensivelmente, salta aos olhos do leitor do *Retábulo de Santa Joana Carolina* (LINS, 1994), no âmbito temático, o diálogo estabelecido com a tradição cristã católica desde essa mesma época medieval. Na percepção de Ana Luiza Andrade, em *Osman Lins: Crítica e Criação* (1987):

Anatol Rosenfeld observa uma tendência estética importante [ao apontar] os traços barrocos e ao mesmo tempo medievalistas que o próprio escritor afirmou haver adquirido através do contato com a arte gótica e romanesca em sua viagem à Europa em 1961. (ANDRADE, 1987, p. 39)

No *corpus* em análise, a mentalidade e a sensibilidade da Idade Média, como dito, reverberam, segundo registram críticos e analistas da Literatura, na cosmovisão barroca pós-renascentista. É um período histórico em que a ornamentação e o contraste ocupam o centro da Arte, em suas manifestações, seja na Escultura, na Música, nas Artes Plásticas, no Teatro, seja na própria Literatura. E a figuração ornamental é recurso de que Osman (LINS, 1994) se apropria para forjar uma atmosfera impregnada de indícios ressonantes desse legado representativo alinhado à concepção de mundo judaico-cristã. Em *Evangelho na taba: outros problemas inculturais brasileiros* (LINS, 1979), o escritor pernambucano argumenta que “o ornamento é importante, ele liga as coisas e assim enriquece o mundo. Faço uma literatura ornamental, mas esses ornamentos não são gratuitos, existe um motivo para estarem ali” (LINS, 1979, p. 207). A esse respeito, na visão de Sandra Nitrini, em *Poéticas em Confronto: Nove, Novena e o Novo Romance* (1987):

A concentração e o aglomerado de motivos ornamentais, representados concomitantemente, na pintura e na arquitetura, linguagens espaciais, são traduzidos por segmentos enumerativos em *Nove, Novena*. A sintaxe justaposta – característica do fazer literário osmaniano, desde a organização global dos quadros do retábulo até a disposição dos motivos ornamentais – constitui um recurso linguístico do qual se serve o autor para *espacializar* sua literatura, aproximando-a das artes visuais. (NITRINI, 1987, p. 209)

Revela-se ao analista literário, dessa forma, a renovação estética que Osman empreende a partir das *raízes medievais*<sup>6</sup> que respingam no *barroquismo* de sua estampa literária, levando-

---

<sup>6</sup> Cf. Nádia Gotlib (1989), “Para além das possíveis influências da linguagem ideográfica, para sobretudo, no conto, o vínculo com a tradição antiga da arte medieval, um dos pólos de inspiração do barroco que, por sua vez, parece vir a inspirar a construção do conto em questão. Pois o medieval se



o a produzir uma nova ficcionalidade, concretizada na quinta narrativa de *Nove, Novena* (LINS, 1994), constituída de um lirismo remissivo e costurada em uma teia que encadeia passado e presente, ao tempo em que desenha o Mistério do porvir em sua trama, designada a eternizar, em sua composição retabular, a santidade da vida de sua heroína, Joana Carolina.

Cronologicamente, de acordo com a demarcação temporal traçada por Ernst Curtius (1996), “Antiguidade, Idade Média e Idade Moderna são nomes que designam três épocas da história da Europa – nomes que são cientificamente ‘despropositados’ (Alfred Dove), mas indispensáveis para a compreensão prática” (CURTIUS, 1996, p. 53). Segundo sua classificação:

Mais disparatado é o conceito de Idade Média – um neologismo dos humanistas italianos e somente explicável a partir do ponto de vista deles. Para o começo da Idade Média – conseqüentemente, para o fim da Antiguidade – têm sido indicadas diferentes datas do século III até o VII. (...) No século VII decai a vida espiritual do Continente. (...) Se retomarmos o problema da periodização da história, ocorre logo a pergunta: quando termina a Idade Média? (...) O primeiro a tirar essa conclusão foi o historiador inglês G. M. Trevelyan. Explica ele que a Idade Média só acaba no século XVIII. (*ibidem*, p. 53-56)

Com uma série de ressalvas cronológicas e considerando subdivisões periodizantes nessa catalogação historiográfica, vale ainda considerar a caracterização que o mesmo Curtius (1996) faz do contexto que denomina *Idade Média Latina*:

Não esqueçamos, entretanto, que para a ‘Idade Média latina’ a idéia de Roma não significa exclusivamente uma exaltação de Roma ou um esforço por sua renovação. Em verdade, o conceito de translação afirma que a transferência de domínio de um império para outro é a consequência de abusos culposos. Na Roma cristã do século IV havia surgido o conceito de ‘Roma penitente’, que, ‘como um homem carregado de pecados, deve voltar à comunhão salvadora depois de arrepender-se do sangue de Cristo derramado, de penitenciar-se e de reconhecer a Cristo’. [...] O olhar do cristão deve desviar-se da Roma terrestre, cuja história pertence à *civitas terrena*, ao reino dos maus, e dirigir-se para a *civitas Dei*, o reino espiritual de Deus. Dante combateu tacitamente esses pensamentos de Agostinho. Une a Roma de Virgílio e de Augusto com a de Pedro e seus sucessores. Império alemão e *imperium* romano, pensamento histórico pagão e eclesiástico, agostiniano e dantesco – são algumas das muitas tensões contidas na idéia de Roma. Todas

---

traduz no ambiente religioso deste ‘retábulo’ que traz a Santa Joana Carolina, e no painel que ‘conta’ as 12 passagens da vida da Santa, análogas à via percorrida por Cristo, do nascimento à ascensão aos céus. E isto, em cenas por vezes de forte apelo visual, que lembra os vitrais, os entalhes, as pinturas religiosas medievais. E lembram principalmente pela visão aperspectívica, que marcou a arte desta época, e segundo o próprio depoimento de Osman Lins, ‘visão aperspectívica, devido ao fato exatamente de ser uma época não antropomórfica, uma época não antropocêntrica mas teocêntrica, de modo que os artistas, como reflexo da visão geral do homem medieval, tendiam a ver as coisas como se eles não tivesse fixado um determinado lugar. Isso levava a uma visão do mundo muito mais rica, não limitava a visão das coisas à condição carnal.’ (GOTLIB, 1989, p. 155, 156).

elas foram, entretanto, formuladas e divulgadas na língua de Roma, que se tornou a língua da Bíblia, dos Padres, da Igreja, a língua dos *auctores* romanos incluídos no cânon e, por fim, a da ciência medieval. Pertencem todas ao quadro da ‘Idade Média latina’ e lhe conferem sua plenitude. (*ibidem*, p. 63)

A obra de Osman Lins (LINS, 1994) em estudo, notadamente, conversa com esse inventário tipológico na medida em que se insere no próprio sistema de produção artística que descende dessa tradição, justamente por ser elaborada em contexto neolatino, bem como por dialogar com temática aproximada, em termos de forma e conteúdo, dessa cena plástico-literária *pertencente ao quadro da Idade Média Latina*, a exemplo do resgate das estéticas barroca e medieval em contextos de modernidade, traço que parece ilustrar a atualização estética apresentada pelo pesquisador Guilherme Simões Gomes Júnior, em *Palavra peregrina e Outros estudos sobre o Barroco* (2016), quando argumenta:

Já na segunda década do século XX a questão [do barroco] ganha outro sentido. Trata-se então da articulação das manifestações artísticas do passado com os projetos culturais que começam a esboçar-se no Brasil, no momento em que pareciam esgotados os impulsos que modelaram as instituições e as práticas culturais e artísticas do tempo do império. (JÚNIOR, 2016, p. 61)

O *paradoxo* é traço do barroco. Não é acaso que personagens de *Retábulo de Santa Joana Carolina* (LINS, 1994) sejam retratadas em disposições interiores intrinsecamente contraditórias. Não há maniqueísmo, há o contraste: “Não faz muitas semanas, descobriu duas coisas que não custam dinheiro e lhe causam prazer: acompanhar enterro de crianças; um ninho de escorpiões, no fundo do quintal.” (LINS, 1994, p. 75) Evidencia-se, desse modo, n’aquela *que será tida como Santa*, o caráter engendrado de forma irregular, nos moldes barrocos da “pérola tosca, e desigual, que nem é comprida, nem redonda.” (JÚNIOR, 2016, p. 40) Para Guilherme Júnior (2016), “o barroco continua remetendo à pérola ou ao penedo irregulares.” (*ibidem*, p. 40). A pesquisadora Nádia Battella Gotlib, em *De engenho a engenho: Notas de leitura do ‘Retábulo de Santa Joana Carolina’*, de Osman Lins (1989), esclarece que

O ‘retábulo’ remete à tradição cultural religiosa. E à tradição cultural religiosa brasileira que teve seu apogeu no barroco, quando a majestade da forma pomposa, intensamente elaborada, se afirma na artesanaria do ornamento. E se torce em riqueza de detalhes, em movimentos, voltas, curvas, espirais, relevo, volume, sombras, incrustações e marchetações. (GOTLIB, 1989, p. 147)

Em *Osman Lins: Crítica e Criação*, Ana Luiza Andrade (1987) efetua um esmerado exame sobre a ensaística, a ficção, a ética e a estética do autor pernambucano, sobretudo no que se refere à transição que vivenciou entre os períodos que intermediaram a publicação de alguns dos seus ensaios e algumas de suas produções literárias, a exemplo de *Guerra sem testemunhas*

(LINS, 1969) e do próprio *Nove, Novena* (LINS, 1994). Segundo Andrade (1987), “a edificação da obra de Osman Lins pode ser vista desde *Guerra*, obra mediadora e nuclear entre o ficcionista e o ensaísta.” (ANDRADE, 1987, p. 64) Para ela, “no caso de Lins, [...] sua escritura barroca reflete a alternância entre o crítico e o criador. [...] vários críticos e historiadores da arte contemporânea e do pensamento ocidental aproximam o artista moderno do artista barroco” (*ibidem*, p. 66). A análise da teórica (1987) fundamenta-se nos estudos de Afonso Ávila sobre o barroco brasileiro. Citando Ávila, Andrade (1987) observa que “o *Lúdico* desenvolve principalmente a característica lúdica formal e crítica da tradição barroca, como o seu próprio título já diz, refletida tanto na literatura brasileira e portuguesa quanto na arquitetura mineira.” (ÁVILA apud ANDRADE, 1987, p. 66-67) Essa característica lúdica, consoante o pensamento do autor citado por Andrade (1987):

Emerge precisamente de uma situação histórica e existencial de transição que busca a permanência, *expressando-se na tensão artística como o jogo entre o sensorial e o espiritual*. Ávila afirma: ‘Pois sempre que ele se sinta acuado pelas forças da conjuntura ideológica e social, o artista estará tentado a uma rebelião através do jogo.’ (ÁVILA apud ANDRADE, 1987, p. 67, grifo nosso)

Também segundo Ana Luiza Andrade (1987):

Ávila observa ainda uma distinção importante entre os estudiosos do barroco tradicional quanto às suas divergências estéticas, o que o leva a classificar Camões como maneirista, por conservar suas raízes medievais mais marcadamente que um Quevedo, bem mais renascentista. [...] O barroquismo de Osman Lins se distingue por tentar aproximar essas duas tendências – a de um Camões e a de um Quevedo – que se poderia chamar tradicionais do período barroco, aqui tomado em sua maior amplitude possível. Quanto ao jogo maneirista, camoniano, Lins apresenta a mesma ‘imanência conciliadora’ a que se refere Ávila na sua procura de harmonização com o mundo e também a tendência ao pensamento metafísico, definindo a escritura como um ‘jogo belo e raro entre a mente e a escrita.’ (GST, p. 20) (*ibidem*, p. 68-69)

De acordo com Andrade (1987), a certa ocasião, “Questionado a respeito de sua formação católica, Osman Lins, como bom brasileiro, responde que apesar de sua fascinação pela Igreja se vê ‘impedido, talvez pelo lado sensual’ de sua natureza, de ser um verdadeiro católico.” (*ibidem*, p. 26) Essa fascinação pela Igreja Católica professada por Osman parece transparecer na própria cosmovisão predominante em algumas de suas histórias, por meio de lampejos, como no caso de *Retábulo de Santa Joana Carolina* e em algumas das demais narrativas de *Nove, Novena* (LINS, 1994).

Em outras declarações propagadas em livros sobre sua vida e obra, inclusive os de sua própria autoria, o escritor assevera seu anseio pelo imponderável e, constantemente, acena para a força espiritual de sua ficção. Mais uma vez, de acordo com informações de Ana Luiza

Andrade (1987), “Osman Lins lutou, durante toda a sua vida, pelo valor espiritual dos livros contra um mundo cada vez mais utilitário. Tinha, inclusive, o dom especial de procurar o eterno nas coisas passageiras.” (ANDRADE, 1987, p. 25) Citando trecho de *Evangelho na taba*: outros problemas inculturais brasileiros (LINS, 1979), a especialista reproduz excerto de uma dessas entrevistas concedidas pelo escritor pernambucano:

Inclino-me às vezes para a descrença. [...] Mas sempre que isto me sucede, recordo o que me disse uma de minhas filhas, quando tinha quatro ou cinco anos. Olhando para os dedos, exclamou: ‘Iguais a Deus e a gente. O olho vê a mão, e a mão não vê o olho.’ Com efeito, se pudéssemos dizer à mão que o olho existe, ela decerto não acreditaria. Mesmo tocando o olho. Como poderia entender, tocando-o, sua capacidade de ver? (ET, p. 130) (LINS, 1979, p. 130 apud ANDRADE, 1987, p. 26, 27)

Para a analista literária, “Osman Lins acredita nos Mistérios do mundo.” (*ibidem*, p. 27) Nas palavras de Andrade (1987):

Esclarecendo à imprensa as tendências básicas de sua obra, que o leva ao mesmo tempo à construção intelectual deliberada e à invocação mágica, Lins atribui estas duas tendências contraditórias a uma razão lógica e a uma irracional. Diz o escritor: ‘... eu próprio, como homem levarei sempre em mim esta contradição: a de debater-me entre a ânsia de compreender e a certeza de que tudo é Mistério.’ (ET, p. 181) (ANDRADE, 1987, p. 27)

De acordo com o pesquisador Ivanor Guarnieri, em *O Engenho e os retábulos de Osman Lins* (2016): “A imagética estruturada do ‘Retábulo de Santa Joana Carolina’, com seus doze Mistérios (doze retábulos), assemelha-se diretamente a um calendário em miniatura, do início do século XV.” (GUARNIERI, 2016, p. 129). Na análise de Nádya Gotlib (1989), “Parente do vitral, as cenas do conto apresentam-se nítidas, luminosas e, algumas vezes, estáticas, [...] para que o objeto pudesse ser flagrado pelo ‘olho’ do observador-narrador.” (GOTLIB, 1989, p. 155). Similarmente, de acordo com os estudos de Thiago Maerki (2013):

A memória popular na Idade Média estava diretamente ligada às imagens, não somente físicas, mas também mentais. As imagens funcionavam como ferramenta, para que o povo pudesse se lembrar dos acontecimentos e contá-los à posterioridade. Grande exemplo disso é a Via Sacra, até hoje cultivada pela tradição religiosa, em que cada imagem de Cristo remete o observador a algum acontecimento de sua vida. *As Igrejas eram repletas de pinturas que contavam a vida dos santos, uma verdadeira hagiografia visual.* A essa tradição imagética, se vinculam também as hagiografias, primeiramente através de um grande impulso da memória popular iletrada para, posteriormente, serem escritas pelos literatos da Igreja. (MAERKI, 2013, p. 22, 23, grifo nosso)

De acordo com definição do *Dicionário de Espiritualidade*, o termo ‘hagiografia’<sup>7</sup> consiste em:

“Verbetes que distingue [...] o complexo das biografias dos santos [da] ciência que se ocupa dos escritos que tratam deles. [Nos] primeiros séculos tratam exclusivamente dos mártires da grande perseguição romana. [...] após o fim das grandes perseguições [...], aparecem obras hagiográficas nas quais se celebra [...] a virtude heroica daqueles que a si impuseram um martírio incruento. [...] nos séculos VII e VIII são particularmente notáveis as biografias de São Vilibrordo e de São Bonifácio. [...] a partir do século XII forma-se um novo grupo de biografias, que tratam dos fundadores das grandes Ordens e dos religiosos pertencentes a elas. [...] A partir do século XIX, [...] encontram-se numerosas biografias escritas segundo os mais precisos critérios e que abrem a estrada a um novo e promissor florescimento neste setor. [...] Com essa finalidade é evidente que o hagiógrafo deve procurar fazer suas as qualidades de bom escritor, ter em conta os critérios literários vigentes e recordar as explícitas exortações moralizantes, as explicações e interpretações excessivamente frequentes, sobretudo se proferidas com excessiva certeza, que cansam e irritam o leitor, o qual deseja entrar em contato com a pessoa do santo e conhecê-lo por meio de suas palavras e de seus fatos, e não pelas considerações de quem escreve, o qual é muitas vezes incapaz de penetrar no mais íntimo da personalidade do santo, ou não sabe encontrar palavras aptas a exprimir a verdadeira realidade de uma vida cristianamente oculta em Deus.” (ANCILLI, Vol. II, 2012, p. 1143-1146)

Na avaliação de Assionara de Souza (2006), sobre o *Retábulo* de Lins, “a engenharia da construção dessa obra instiga o seu intérprete, já de início, a encontrar um modo novo de observar os quadros doze vezes edificadas que dão conta de nos retratar nascimento, vida e morte de Joana Carolina.” (SOUZA, 2006, p. 70) Em seu entendimento:

As várias formas de vislumbrar um único quadro, ou seja, a relativização do olhar, e o diálogo com diversas aquisições das artes visuais para o aprimoramento da percepção, estão contempladas na estruturação da obra ‘Retábulo de Santa Joana Carolina’. Composta de doze partes ou ‘Mistérios’, temos, nessa narrativa, a relativização da personagem central a partir do olhar de múltiplos narradores. A problematização do narrador possibilita, polifonicamente, a construção do humano representado pela figura da personagem central. (SOUZA, 2006, p. 65)

No que tange à demarcação das influências interartes incorporadas à estrutura da narrativa osmaniana, também o traço do arquiteto deixa seu rastro. Segundo notas de Nádia Gotlib (1989) – “(arquitetura): obra pintada ou entalhada em madeira, mármore ou outro material, geralmente

---

<sup>7</sup> Cf. Durán (2008) *apud* Thiago Maerki (2013): os textos hagiográficos seriam “escritos muito diversos que incluem a vida ‘completa’ de um santo, desde seu nascimento até a morte, com os prodígios e milagres que realiza em vida ou depois de morto.” (DURÁN, 2008, p. 22 *apud* MAERKI, 2013, p. 16).

formando o NICHU para o santo principal, no qual está encostado o altar.” (GOTLIB, 1989, p. 145). De acordo com a pesquisadora (GOTLIB, 1989):

Também pode ser um ‘painel’, pois recobre parte de uma parede. ‘Em parte, este desvio da rigorosa expressão do termo talvez se justifique pela circunstância de, nos *retábulos* contíguos, um papel ocupar a parte central que se via emoldurado pelo retábulo propriamente dito.’ O retábulo forma o altar-mor, com a ‘mesa consagrada, onde se celebra o culto’. Ou compõe, com a mesa, outros altares, que geralmente se espalham pelas laterais das igrejas: painel que se desdobra, representações do sagrado que tendem, se em perspectiva, para o centro, o altar-mor, com o retábulo principal. [*Retábulo*]: espaço da tradição religiosa cultural brasileira, como os retábulos da Igreja de Santo Inácio, no Rio de Janeiro, de 1620; o da Igreja de Nossa Senhora do Rosário, no Embu, de 1700; também de 1700, o da Igreja Nossa Senhora do Carmo, no Recife; e o de Nossa Senhora do Carmo, de Ouro Preto, de 1800 – reproduzidas em tantas ilustrações. (GOTLIB, 1989, p. 145-146)

No texto de Adelaide Calhman (2004), a especialista reflete sobre essa condição fronteiriça entre Literatura e Arquitetura, e suas convergências na narrativa de Osman Lins (LINS, 1994). Para ela:

A elaboração do texto é também a construção do retábulo que o ilustra e que o define. Assim, Osman Lins aproxima a literatura da arquitetura [...] O importante, então, é atentar para as particularidades de cada arte. [...] Gonçalves contesta a sua tese principal: a delimitação do domínio literário ao tempo e das artes visuais ao espaço. Para o teórico brasileiro, todas as artes apresentam aspectos temporais e espaciais, não obstante a predominância de um ou outro. [...] Anteriormente, foi dito que a arquitetura possui um componente narrativo já que ela conta uma história; [...] Assim, também, será demonstrado que o ‘Retábulo’, como qualquer obra literária, possui características espaciais. No caso específico da novela de Osman Lins, a dimensão espacial não somente participa da narrativa, mas define a sua estrutura (ALMEIDA, 2004, p. 202-204)

Resulta que o texto osmaniano exala, em letra poética, a potência criadora de sua atividade literária. Novamente segundo Ana Luiza Andrade (1987), “como trabalho arquitetônico ou processo artesanal coletivo, o retábulo de Lins oferece, assim como a catedral medieval, um mundo organizado por um plano divino.” (ANDRADE, 1987, p. 123) No plano arquitetônico, amoldam-se retábulos em ícones<sup>8</sup> centrais na conformação plástica dos santuários a partir dessa centralidade pictórica, que tem, na função de guardar imagens e honrar

---

<sup>8</sup> Cf. *Dicionário de Espiritualidade* (2012): “Em sentido estrito, ícones são as imagens pintadas em tecido e coladas na madeira, segundo uma técnica particular que se torna uma autêntica prática espiritual por parte do iconógrafo ou autor do ícone; mas, em sentido amplo, são ícones os afrescos, os mosaicos, os ouros, bronzes, esmaltes, telas e bordados que seguem os mesmos padrões representativos da tradição eclesial do Oriente. [...] O fundamento do ícone é o mistério do Verbo encarnado, imagem do Pai no Espírito Santo (cf. Cl1, 15-20; Hb1, 1-14; Rm8,28-30) [...]” (ANCILLI, Vol. II, 2012, p. 1193).

as vidas ali narradas e encenadas<sup>9</sup>, o propósito essencial<sup>10</sup>. Na tradição católica, para além do aspecto material, uma vez estabelecido no templo, o retábulo assume a posição de ícone da comunidade. Segundo explicação de Mircea Eliade (2001):

Se o Templo constitui uma *imago mundi*, é porque o Mundo, como obra dos deuses, é sagrado. Mas a estrutura cosmológica do Templo permite uma nova valorização religiosa: lugar santo por excelência, casa dos deuses, o Templo ressanctifica continuamente o Mundo, uma vez que o representa e o contém ao mesmo tempo. Definitivamente, é graças ao Templo que o Mundo é ressanctificado na sua totalidade. Seja qual for seu grau de impureza, o Mundo é continuamente purificado pela santidade dos santuários. (ELIADE, 2001, p. 34)

De acordo com o professor Manuel Gandra (2022):

No ano de 1927, Emile Mâle considerava a iconologia um auxiliar indispensável da iconografia para bem interpretar o significado da obra artística. Posteriormente, em 1939, Erwin Panofsky adoptaria o termo para denominar o estudo cultural da obra de arte, como testemunho de uma dada cultura ou civilização, método anteriormente esboçado por Aby Warburg, em 1912, e orientado para a descodificação e análise dos significados conceptuais que a obra de arte encerra, o qual se ocupa do seu significado derradeiro

---

<sup>9</sup> Cf. *Dicionário de Espiritualidade* (2012): “Santo Tomás define a devoção como: ‘*Voluntas quaedam prompte tradendi se ad ea quae pertinent ad Dei famulatum*’ (Sth. II-II, q. 82, a. 1). Deve-se distinguir entre culto de ‘latria’, devido a Deus e à humanidade de Cristo unida hipostaticamente ao Verbo, o culto de ‘hiperdulia’, devido à bem-aventurada Virgem Maria e o culto de ‘dulia’, devido ao santo por sua união com Deus na glória. A devoção aos santos consiste numa vontade pronta de fazer o que pertence ao culto de *dulia*. Antes de tudo, por isso, a leitura da vida dos santos, a sua admiração e contemplação; depois a oração, tanto privada como pública, reconhecida pela Igreja, dirigida aos santos, como, por exemplo, a assistência à missa em honra de um santo; a participação nas procissões com as imagens ou relíquias, e na festividade instituída pela Igreja em honra deles; obras de caridade em honra deles, a invocação do nome, a edificação e a dedicação de uma igreja ou de um altar aos santos, a divulgação do culto deles por meio de relíquias, imagens, livros, cinema, teatro, televisão, especialmente mediante a pregação e a catequese, exortando os fiéis a prestar aos santos o devido culto; as peregrinações aos santuários, a escolha de santos como protetores das regiões, das cidades, dos países; a colocação de lâmpadas das cidades, dos países; a colocação de lâmpadas votivas nos seus sepulcros, celebrações de missas e de funções sagradas em honra deles etc. (ANCILLI, Vol. III, p. 2264, 2265).

<sup>10</sup> Cf. Nádía Gotlib (1989), “No retábulo, um nicho. Nele, a santa. A Santa Joana Carolina. *Joana*: na Bíblia, uma das mulheres santas do Evangelho, casada com Cusa, procurador de Herodes. Depois de curada por Jesus, acompanhou-o no Apostolado. Ela, Maria Madalena, Susana e outras. Joana assistiu à agonia e morte de Cristo. Levou-lhe perfumes ao túmulo. Não encontrou Jesus no sepulcro. Contou aos Apóstolos a Ressurreição. ‘*E, tendo voltado do sepulcro, contaram todas estas coisas aos onze, e a todos os outros. E as que se referiam aos Apóstolos estas coisas eram Maria Madalena, e Joana, e Maria (mãe) de Tiago, e as outras que estavam com elas*’. (Lucas, VIII, 10). Esta passagem, no Evangelho S. Lucas, antecede imediatamente à ‘parábola do semeador’, onde o Apóstolo explica a linguagem cifrada da ‘parábola’: ‘*A vós, é concedido conhecer o mistério do reino de Deus, mas aos outros (ele é anunciado) por parábolas; para que vendo, não vejam; e ouvindo, não entendam* (Lucas, VIII, 3).’ Joana, sábia, tem acesso ao mistério. E transmite-o aos Apóstolos. Assim será a Joana Carolina do conto. Embora em nenhum dos capítulos o narrador assumo o ponto de vista da Santa, é como se, na condição de Apóstolo ou Fiel que a conheceu, transmitisse o que dela aprendeu. A linguagem torna-se missão. E traz a aura da verdade santa, revelada pela lição de vida de Joana Carolina.” (GOTLIB, 1989, p. 147).

(filosófico ou conceptual, histórico, social, etc.). A distinção entre iconografia, como pura descrição, e iconologia, como estrita ciência interpretativa, é meramente teórica. Na prática, a análise confunde com frequência ambos os níveis. Foi propósito de Cesare Ripa estabelecer um percurso emblemático partindo das alegorias de Piério Valeriano (*Hieroglyphica*, 1556), Gregório Giraldi (*De Deis gentium varia*, 1548), Natali Conti (*Mythologiae*, 1551) e Vincenzo Cartari (*Le Imagini de i Dei*, 1566). Herdeiro da tradição aristotélica e didáctica medieval, criou aquilo que Seznec definiu como uma autêntica “Bíblia do Símbolo”, o dicionário simbólico mais utilizado pelos artistas dos séculos XVII e XVIII e a fonte prioritária na concepção de imagens alegóricas na pintura e na escultura desde a centúria de seiscentos até o limiar do século XX. A compilação de alegorias das paixões, vícios, virtudes, artes, sentidos, etc., acha-se ordenada alfabeticamente e acompanhada pela respectiva justificação iconográfica, fontes e modelos estéticos [...] A *Iconologia* de Cesare Ripa teve larga difusão conforme se constata pelo considerável número de edições realizadas em diferentes línguas. (GANDRA, 2022, p. 19, 20)

Sobrelevando-se da condição puramente estética, de acordo com a mística<sup>11</sup> dos ícones<sup>12</sup> no cristianismo, a escritura iconográfica<sup>13</sup> – retabular – corresponde a um ato de oração, um ato penitencial. A margem do ícone equivale à abertura de uma janela para o mundo transcendental.

---

<sup>11</sup> Cf. *Dicionário de Espiritualidade* (2012): “A palavra, que deriva do adjetivo grego *mystikos*, originalmente comportava sempre o conceito de segredo, quer fosse aplicada a um conhecimento reservado a alguns, quer a uma iniciação cultural, cujos ritos não podem ser comunicados a estranhos. Além disso, nos dois casos, tinha ela uma explicação religiosa: o conhecimento secreto por excelência é o que se refere à divindade. [...] A palavra ‘mística’ não se encontra nas Sagradas Escrituras; ela é introduzida na literatura cristã pelo platonismo da escola de Alexandria. [...] Diferentemente da escola neoplatônica, o conhecimento místico cristão é efeito de uma especial ação de Deus, que fez sentir a sua presença. A partir do século IV, começa-se a chamá-la de ‘teologia mística’, expressão que [...] Dionísio Aeropagita adotará como título de um pequeno tratado. Por causa de sua pretensa origem pós-apostólica, será considerado muito respeitável e como obra clássica por toda a Idade Média.” (ANCILLI, Vol. II, 2012, p. 1653) Neste trabalho, o termo será interpretado tendo essa definição como ponto de partida hermenêutico.

<sup>12</sup> Cf. *Dicionário de Mística* (2003): “Uma forma particular de arte sacra é o *i*. [ícone]. A técnica e alguns elementos estéticos revelam o caráter especial dessa arte. De fato, ela é pintura com encáustica ou a têmpera, sobre um painel de madeira, executada segundo uma tradição transmitida através dos séculos. Aí são representados Cristo, a Virgem Maria, os santos, cenas do AT e do NT, bem como numerosas festas do calendário litúrgico. [...] O termo [...] significa imagem. Todavia, [...] pelo seu caráter simbólico, acrescenta à imagem outra dimensão, a transcendente: supera as formas do nosso mundo para tornar presente o mundo de Deus. Reflete, por isso, as realidades invisíveis na matéria (João Damasceno). De fato, o *i*. [ícone] representa personagem (ou acontecimento): evoca essa personagem e se torna, por isso, elo de ligação entre o que é representado e o espectador; através de analogia. Nem a mais elevada união mística pode equivaler à união perfeita.” (BORRIELLO, 2003, p. 514).

<sup>13</sup> Segundo Erwin Panofsky (2017): há que se distinguir três níveis categóricos: “O mundo das formas puras assim reconhecidas como portadoras de significados primários ou naturais pode ser chamado de mundo dos motivos artísticos. Uma enumeração desses motivos constituiria uma descrição pré-iconográfica de uma obra de arte. [...] a iconografia é de auxílio incalculável para o estabelecimento de datas, origens e, às vezes, autenticidade; e fornece as bases necessárias para quaisquer interpretações ulteriores. [...] Iconologia, portanto, é um método de interpretação que advém da síntese mais que da análise. E assim como a exata identificação dos motivos é o requisito básico de uma correta análise iconográfica, também a exata análise das imagens, histórias e alegorias é o requisito essencial para uma correta interpretação iconológica.” (PANOFSKY, 2017, p. 50-54).



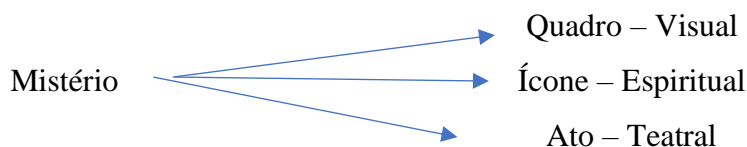
A espiritualidade que move a narrativa (o *corpus* deste trabalho) emana da sacralidade do retábulo, autêntico memorial em que foram inscritas as doze estações que eternizam as frações da história de uma vida tecida em Mistérios de santidade. Na visão de Thiago Maerki (2013):

A literatura hagiográfica possui seu próprio processo de formação, no qual há o entrecruzamento de três níveis: o subjetivo, aquilo que realmente possui inspiração na vida do santo; o coletivo, aquilo que provém da imaginação popular e daqueles que, muitas vezes, conviveram com o santo; e o literário, que é fruto da imaginação do hagiógrafo, que se utiliza de uma tradição literária hagiográfica como método composicional do texto. (MAERKI, 2013, p. 22)

Outrossim, estudiosos e críticos destacam, além da plasticidade e da disposição arquitetônica, o caráter cênico da composição retabular da narrativa em Mistérios. No texto *Retábulo de Santa Joana Carolina: o palco na palavra*, veiculado no volume *Osman Lins: o sopro na argila* (2004), organizado por Hugo Almeida, Marisa Balthasar Soares, salienta:

[A] marcação teatral dos ornamentos da narrativa como textos córicos bem contempla as funções que surgem da articulação destes com os Mistérios: a situação da personagem em determinado microcosmo (que evoca a realidade social de parte do Nordeste brasileiro) e no ritmo mais amplo do universo (referenciado nos 12 signos do zodíaco que regem os Mistérios); a constituição de um veículo privilegiado para a intervenção do autor, evidenciada na intensa poeticidade destas falas. A trágica experiência da personagem não é, pois, focalizada em si mesma, mas à luz da própria condição humana no cosmo e de determinações histórico-sociais, em que a escritura deixa registrada a possibilidade da transformação. (ALMEIDA, 2004, p. 173)

Isso posto, é válido considerar os escritos de Octavio Paz em *Os filhos do barro: do romantismo à vanguarda* (1984), quando propõe que a “literatura do Ocidente é uma rede de relações. Essa rede é feita das figuras que esboçam, ao se enlaçar e desenlaçar, os movimentos, as personalidades – e o acaso.” (PAZ, 1984, p. 151). Tendo isso em vista, nota-se que, inicialmente, a espinha dorsal da composição do *Retábulo de Santa Joana Carolina* (LINS, 1994) é sustentada por uma base medular em que se relacionam três colunas elementares para a conformação de seu pilar estrutural:



Em adição, Ana Luiza Andrade (1987), mais uma vez citando o ensaio de Osman Lins, *Evangelho na taba*: outros problemas inculturais brasileiros, destaca que:

*Nove, Novena* antecede *Avalovara* no sentido em que a técnica literária, como resultado da penetração crítica do escritor no mundo, evidencia-se cada vez mais num sistema de rupturas temporais que se abre e se aprofunda, possibilitando renovações cósmicas na incorporação do caos do universo ao processo narrativo: “Tudo na vida é um balanço entre o caos e o cosmos. Há uma ordenação. A atividade artística passou a me fascinar pelo fato de representar um triunfo do cosmos sobre o caos. *E eu tento ordenar o caos da palavra e do mundo.*” (ET, p. 207) (ANDRADE, 1987, p. 162, grifo nosso)

Assim é que se acrescenta à base tridimensional do esteio estrutural compositivo do *Retábulo* osmaniano a instância da palavra, quarta dimensão, mas não última; antes, a primordial. Consoante o pensamento do escritor pernambucano, recuperado por Hugo Almeida (2004): “A palavra, porém, não é o símbolo ou reflexo do que significa, função servil, e sim o seu espírito, o sopro na argila.” (LINS, 1975, p. 117 apud ALMEIDA, 2004, p. 73)

Considerando-se que o ato da escrita literária equivale, poeticamente, ao processo cosmogônico, seria, portanto, no gesto de criação dos ritos que marcam as fases da vida de Joana Carolina (LINS, 1994), demarcados pela liturgia dos Mistérios, que se cumpriria a integração cósmica entre o escritor da obra e o Criador do mundo. Em *O sagrado e o profano* (2001), Mircea Eliade esclarece que todo rito é um evento reatualizado que auxilia na transposição do tempo profano ao tempo sagrado.

O sentido cósmico, nesta proposição, coaduna-se com a concepção da obra de arte como uma cosmogonia literária<sup>14</sup>. Segundo Sandra Nitrini (1987) “O poder cosmogônico da palavra não se manifesta apenas na esfera do mundo real, mas também na organização do discurso: o fenômeno literário não deixa de ser uma cosmogonia” (NITRINI, 1987, p. 139). De acordo com a tradição judaico-cristã, a autoridade da palavra como potência ordenadora do cosmos é originalmente instaurada desde o Antigo Testamento, já no livro bíblico do Gênesis, e confirmada no Novo Testamento, conforme enunciado no primeiro capítulo do Evangelho de João [Jo 1, 1-5] (*Bíblia Sagrada*, 2012, p. 1310). Consoante edição bíblica traduzida pela CNBB, assim se inicia o testemunho do referido evangelista:

No princípio era a Palavra, e a Palavra estava junto de Deus, e a Palavra era Deus. Ela existia, no princípio, junto de Deus. Tudo foi feito por meio dela, e sem ela nada foi feito de tudo o que existe. Nela estava a vida e a vida era a

---

<sup>14</sup> Vale, também, ressaltar a tese de Leny Gomes da Silva, em que realiza associação semelhante em relação ao antológico *Avalovara* (1973). Ver GOMES, Leny da Silva. *Avalovara*: uma cosmogonia literária. Tese de doutoramento apresentada na Universidade Federal do Rio Grande do Sul, 1998.

luz dos homens. E a luz brilha nas trevas, e as trevas não conseguiram dominá-la. (Jo 1, 1-5) (CNBB, 2012, p. 1310)

Segundo se depreende de seus próprios relatos, apesar de viver imerso em uma cultura de tradição cristã, o sentimento místico típico do cristianismo era compreendido por Lins de modo intuitivo, talvez controverso, anunciado como reconhecimento ‘de que tudo é Mistério.’ (ANDRADE, 1987, p. 27) Esse traço instintivo confessadamente atestado, se somado à matéria bruta irrompida de sua letra poética, pode constituir o viés para a descoberta de uma consciência espiritual adicional à ação criadora do autor, de modo que ao leitor seja possível verificar como Osman Lins empenhou-se em alargar os limites da prosa moderna, admitindo e emanando, em sua obra, o princípio vital da transcendência, de modo que, do tripé visual, cênico e espiritual à totalidade semântica gerada a partir do ato verbal do criador literário, a arquitetura da obra é desenhada.<sup>15</sup>

Isso posto, tendo como alicerce metodológico os estudos comparados e o suporte da fenomenologia, o objetivo desta tese, doravante, é percorrer uma trajetória interpretativa da quinta narrativa de *Nove, Novena*, tendo em mente a advertência de Hugo Almeida (2004), que defende: “Nada em Osman Lins é gratuito. Sua narrativa palimpséstica, dialética, polifônica esconde um sem-número de camadas de significados e demanda uma cuidadosa, atenta leitura” (ALMEIDA, 2004, p. 9). Por considerar a dignidade e a distinção desse conceituado escritor, o pesquisador pondera que: “A cada releitura, seus livros oferecem surpresas e revelações. [...]. A ética e a estética de Osman Lins [...] têm feito enorme falta às novas gerações” (*ibidem*, p. 9). Nos seus termos:

---

<sup>15</sup> Cf. Nádia Gotlib (1989), “São duas as direções dos sentidos do conto: o sentido *horizontal*, em que se desenvolvem as ‘cenas’ do painel da ‘via-crucis’ de Joana Carolina, do nascimento à morte; o sentido *vertical*, que aprofunda significações, em imagens que se equivalem, metaforicamente, e que se completam, enquanto níveis diversos de representação de uma mesma realidade de criação, polarizada pela figura do Criador e da Criatura. Também uma ‘vaga’ semântica percorre estes dois sentidos, arrastando-os em direção a um outro movimento, do horizontal ao vertical, sucessivamente, em *espiral* aberta, potencialmente rica de relações, a serem infinitamente exploradas. Este formalismo ressuscita o comportamento barroco do ‘ornamento’. E Osman Lins afirma em entrevista: ‘Toda arte despojada de nossa época, que recusa o ornamento, está a caminho da morte’. A linguagem se compraz no estabelecer associações, fortalecendo analogias que se multiplicam, ao tecer a urdidura da trama narrativa, das constelações em movimento. A leitura depende do apreender a ‘situação’ e ‘disposição’ das peças narrativas desta ‘configuração astral’ que regula os elementos de composição. A rede de forças constelar e zodiacal distribui os sentidos diversos ao tecer o intrincado das energias sobre cada corpo do conjunto narrativo. Daí ocorrer a junção do caráter tradicional da linguagem discursiva, com representação contínua e linear do real, que segue cronologicamente os passos da vida de Joana, e o caráter ideográfico da linguagem, de herança mallarmeana, com forte exploração da espacialização gráfica do texto.” (GOTLIB, 1989, p. 156).

Reconhecidamente original, Osman Lins não se considerava contudo escritor de vanguarda – sua formação se deu na leitura dos grandes romances tradicionais. Dizia só pensar em ficção, tinha como lema explorar. [...] Fazia um ‘trabalho mais articulado sobre os problemas da estrutura romanesca e da construção de personagens’ [...]. Fiel à sua guerra, Osman Lins vencida um impasse e envolvia-se em outro a cada livro, voluntária pedra de Sísifo. (*ibidem*, p. 10-11)

No ato criativo, Osman Lins, em *Retábulo de Santa Joana Carolina* (LINS, 1994), parece partir em busca da ressignificação dos dilemas próprios da existência humana por meio de uma composição que pode ser compreendida em termos da possível tentativa de conciliação do humano com a dimensão sagrada da vida terrena. O eixo analítico que vem embasando esta pesquisa permanece ancorado na cosmovisão cristã, conforme a narrativa bíblica, partindo da história da Criação<sup>16</sup>, com a expulsão dos primeiros habitantes do Paraíso<sup>17</sup>, em decorrência de sua desobediência desafiadora da ordenação divina, e partindo para o incessante movimento em busca da redenção, apenas possível pelo sacrifício do Cordeiro imolado<sup>18</sup>, o qual se fez carne por meio da atitude obediente e sacramentada pelo *sim* da Virgem<sup>19</sup> Maria.

---

<sup>16</sup> Cf. *Dicionário de Espiritualidade* (2012): “Segundo a narração javeiana de Gn 2,4b-25, o ser humano como ser corpóreo (*basar*) está em relação ao mundo material; o ‘sopro’ de Deus (*ruah*) o torna um vivo (*nefesh haja*), em uma relação particular com Deus, distinto e superior com referência a toda a escala dos seres criados. A corporeidade humana é gratificada pela infusão de um ‘espírito’ (ou eu-espiritual) que faz do ser humano o único ser que não só sabe, mas *sabe de saber*, de tal modo que ele seja e possa ser como que representante de Deus (o seu ‘*lugar-tenente*’) no mundo. A corporeidade humana, em uma tal visão, aparece como ‘sacramento’ do eu-espiritual e, ainda mais radicalmente, o ‘sinal’ visível da presença invisível de Deus, criador do cosmos e da tarefa que ele confia ao ser humano de ‘cultivar’ e ‘proteger’ o jardim do universo (cf. Gn 2,16-17) (ANCILLI, Vol. I, 2012, p. 626).

<sup>17</sup> Cf. *Dicionário de Símbolos* (2001): “A mais maravilhosa melodia é a Voz de Deus a acolher os Eleitos. Toda sexta-feira, estes farão ao Altíssimo uma visita, a seu convite. [...] Os montes irlandeses da Alta Idade Média assimilaram globalmente o paraíso cristão ao sid da antiga tradição céltica. Mas em virtude da correspondência estabelecida por eles mesmos entre os elementos da tradição céltica que eles conheciam ainda muito bem e a cronologia bíblica tradicional, assimilaram também a Irlanda a uma terra prometida e a uma imagem terrestre do paraíso: terra fértil, de clima doce, onde não habita nem a serpente nem qualquer animal nocivo.” (CHEVALIER & GHEERBRANT, 2001, p. 685, 686).

<sup>18</sup> Cf. Ângela Waiblinger (1986): “O Carneiro tornou-se assim o símbolo para os valores essenciais da época: seu sofrimento predeterminado para a morte fez dele um animal divino, o qual, terna e bondosamente, não exigia mais sacrifícios de vidas humanas, costume que ainda se mantinha na época do Touro, que reinou antes da era do Carneiro. Na era do Carneiro, Deus havia descido à terra para demonstrar a vitória da inocência sobre o crime e a violência. No final dessa época morreu Jesus como o Cordeiro de Deus. (WAIBLINGER, 1986, p. 17).

<sup>19</sup> Cf. *Dicionário de Espiritualidade* (2012): “A virgindade é fundamentalmente revelação, portanto, ‘mediação’ do Mistério, embora não única, porque a seu modo todas as estruturas da Igreja o são; é todavia dotada de particular perfeição e expressividade. [...] São múltiplas as linhas segundo as quais no ensinamento revelado e no pensamento cristão se configura a transparência da virgindade em relação ao Mistério do Reino de Deus. Ou seja, ela tem um significado escatológico (antecipação da vida ressuscitada), eclesial (particular expressão-atualização da Igreja esposa e mãe), mariológico (imitação-continuação do Mistério de Maria), cristológico (imitação de Cristo virginal e particular relação com o Mistério da união hipostática). (ANCILLI, Vol. III, 2012, p. 2534).

É esse o substrato cosmogônico que permeia o enredo da quinta narrativa de *Nove, Novena* (LINS, 1994). Osman opera com maestria a representação ficcional desses elementos. Ao trazer à cena literária ícones relacionados à produção artística ocidental desde a Antiguidade Clássica, seu processo criativo revela-se como resultado de trabalho minucioso, feito de seleções cuidadosas. Demonstra lucidez e rigor na combinação de componentes integrantes de seus enredos polifônicos. Tece misérias, dramas e desencontros. Revela histórias em que a morte e a vida são encenadas a partir do Mistério da própria condição existencial do gênero humano.

Exorbitando a cosmogonia literária<sup>20</sup>, do ponto de vista teológico, a cosmovisão cristã fundamenta-se na história da Criação originada no judaísmo, essencialmente narrada no livro bíblico do Gênesis, sendo caracterizada como fruto da ordenação de um plano divino. Essa compreensão viabilizou, não obstante, ao longo dos séculos, a consolidação de um entendimento de caráter estático desse ato. Consoante essa interpretação, a Criação do universo corresponderia a um incidente único, ocorrido no passado, sem nexos com o presente.

Todavia, o conhecimento filosófico e teológico herdado de alguns dos pensadores que moldaram o imaginário medieval ocidental desperta a inteligência humana para a compreensão do ato da Criação do mundo como um ato contínuo. Desse modo, propõe-se, nesta pesquisa, que refletir sobre a gênese do universo a partir dessa perspectiva parece ser a vereda certa para a compreensão do processo criativo do *Retábulo* osmaniano.

No âmbito dos ensinamentos de Santo Agostinho (2015), o único tempo real e existente é o presente. Seguindo esse raciocínio, se o presente é o único tempo vigente, para que o ato da Criação seja real, precisa estar acontecendo continuamente. De acordo com essa elaboração, a ação divina realiza todas as possibilidades universais num só ato e viabiliza que elas persistam se refazendo a cada instante, como no caso do surgimento de uma nova criatura, uma nova alma e, conseqüentemente, de uma nova vida.

Consoante essa acepção, em cada expressão, em cada pensamento, em cada ação realizada, o homem opera um ato criativo. Nesse sentido, atuando na cadência dessa dinâmica, o ser humano, mesmo circunscrito à sua condição criatural, age talhado à natureza do próprio Criador, enquanto copartícipe simultâneo na própria história da Criação.

---

<sup>20</sup> Vale acrescentar um trecho das notas de Nádia Gotlib (1989) sobre o *Retábulo de Santa Joana Carolina* (LINS, 1994), segundo quem “O tom da linguagem bíblica reforça a relação, pois beira a profecia – no foco narrativo distribuído entre passado, presente e futuro: o narrador coloca-se no presente, em relação a um passado e a um tempo intermediário entre este passado e o seu presente, que é, pois, futuro, em relação ao passado. E beira, pelo tom da verdade, a linguagem da parábola: que fala por sinais a serem decifrados por iniciados.” (GOTLIB, 1989, p. 157).

A partir desse impasse com que a humanidade vem se deparando ao longo dos séculos, a respeito, justamente, do Mistério que envolve a existência, abre-se a este trabalho a possibilidade para uma interpretação da cosmogonia literária osmaniana, originada no ato criativo, na escritura (no gesto autoral)<sup>21</sup>, alinhada a uma cosmovisão que incorpora a simultânea busca pela interpretação da própria cosmogonia universal, gerada, correspondentemente, no ato (divino) de Criação do universo a partir do ponto de vista judaico-cristão.

Mircea Eliade (2001) vale-se do termo *hierofania* para se referir à busca do homem – ser humano – pela religação com a origem, com o que chama de *instante mítico da criação*, ou seja, o princípio do Criador, imitável. De acordo com o cientista da religião:

Todo espaço sagrado implica uma hierofania, uma irrupção do sagrado que tem como resultado destacar um território do meio cósmico que o envolve e o torna qualitativamente diferente. Quando, em Haran, Jacó viu em sonhos a escada que tocava os céus e pela qual os anjos subiam e desciam, e ouviu o Senhor, que dizia, no cimo: ‘Eu sou o Eterno, o Deus de Abraão!’, acordou tomado de temor e gritou: ‘Quão terrível é este lugar! Em verdade é aqui a casa de Deus: é aqui a Porta dos Céus!’ Agarrou a pedra de que fizera cabeceira, erigiu-a em um monumento e verteu azeite sobre ela. A este lugar chamou Betel, que quer dizer ‘Casa de Deus’ (Gênesis, 28: 12-19). O simbolismo implícito na expressão ‘Porta dos Céus’ é rico e complexo: a teofania consagra um lugar pelo próprio fato de torná-lo ‘aberto’ para o alto, ou seja, comunicante com o Céu, *ponto paradoxal de passagem de um modo de ser a outro*. Não tardaremos a encontrar exemplos ainda mais precisos: santuários que são ‘Portas dos Deuses’ e, portanto, lugares de passagem entre o Céu e a Terra (ELIADE, 2001, p. 20, grifo nosso)

Ao se estudar Literatura e Espiritualidade<sup>22</sup> em perspectiva comparada, a pergunta ‘o que é real’ deve ser evitada, uma vez que a questão da verdade se dá por vias que não a da própria

---

<sup>21</sup> Tal ideia, além de prevalecer em seu *Retábulo de Santa Joana Carolina* (LINS, 1994), irradiará as epígrafes de seu antológico *Avalovara* (LINS, 1973), como no trecho da linha R15 – “*Convivemos todos os dias com as narrativas escritas e isto esconde o seu mistério. Uma viagem está no texto, íntegra: partida, percurso e chegada. Nele, há o ir e o estar, isto é, coincidem o fluxo e a permanência.*” (LINS, 1973, p. 243).

<sup>22</sup> Cf. *Dicionário de Espiritualidade* (2012): “Dificilmente se pode dar uma definição universalmente aceita, e de fato temos muitas. Não é um exagero dizer que todo autor tem uma própria. [...]” (ANCILLI, 2012, p. 897). De acordo com o mesmo exemplar (2012), “[...] o termo ‘espiritualidade’ [...] é ‘a qualidade do que é espiritual’ [e] [...] pode ter ainda um quarto significado, quando se identifica com ‘escola de espiritualidade’” (ANCILLI, 2012, p. 897). Essa acepção que considera famílias, tipologias ou ramificações a partir de determinados critérios é essencial para este trabalho, uma vez que a composição estética da obra em estudo (1994), como dito, deriva de influências culturais e artísticas advindas da espiritualidade e da religiosidade de tradição cristã católica, a exemplo dos ornamentos, das referências a santos e santas, das devoções, bem como de referências a rituais e sacramentos próprios do catolicismo. Novamente cf. *Dicionário de Espiritualidade* (2012): “[...] Podemos nos perguntar: em que diferem todas e cada uma das espiritualidades cristãs particulares, que, todavia, têm em comum

Literatura, então o que nos interessa é sempre o texto, em suas vozes, perspectivas e representações.

A proposição desta tese é de que a santidade de Joana Carolina (LINS, 1994) é consumada a partir do ato de fé, mediada pelo livre-arbítrio da heroína e alcançada na espiritualidade do cotidiano<sup>23</sup>. O fundamento dessa suposição parte, primordialmente, da dimensão fenomenológica<sup>24</sup>. Segundo a reflexão que José Maurício de Carvalho desenvolve, a respeito da filosofia do escritor José Ortega y Gasset, em *Ortega y Gasset: life as metaphysical reality* (2015):

O filósofo caracteriza o fundamento de sua teoria geral da realidade. A vida é o modo de ser fundamental, pois é a base sobre a qual as verdades do homem se estabelecem. (...) Ele prefere tratar a vida como travamento do real, vida experimentada na primeira pessoa, ou melhor, na relação insuperável entre o eu e a circunstância. [...]. Tratar a vida como problema central a ser investigado é desafio que vinha da herança kantiana e estava sendo enfrentado pela fenomenologia. (CARVALHO, 2015, p. 170-171)

Em sua atividade intelectual, José Ortega y Gasset (2019) indaga a seus interlocutores: “Quando nos abriremos à convicção de que o ser definitivo do mundo não é a matéria nem a alma, [...] – e sim uma perspectiva? Deus é a perspectiva e a hierarquia; o pecado de Satã foi um erro de perspectiva.” (ORTEGA Y GASSET, 2019, p. 31). Desse modo, ainda segundo entendimento de José Maurício de Carvalho (2015):

O eixo nuclear da ontologia orteguiana já aparece na introdução das *Meditaciones del Quijote* [...] e se expressa na frase que passou a caracterizar

---

tantos princípios e práticas? Da resposta desses interrogativos depende a natureza específica das espiritualidades e, no fundo, a própria existência delas.” (ANCILLI, Vol. II, 2012, p. 900).

<sup>23</sup> Cf. *Dicionário de Mística* (2003): “A teologia contemporânea, ao mesmo tempo em que destacou a dimensão histórica da salvação e promoveu a renovação litúrgica, repropôs os Mistérios de Cristo como Mistérios do cristão vividos nos sacramentos e explicitados nas diversas dimensões da vida interior e exterior, individual e comunitária. Nessa perspectiva, o místico supera a solidão e a alienação, e a sua vida desemboca na comunhão íntima com Deus e na fraternidade com todos os homens. A exemplo de Maria, longe de afastar-se da vida cotidiana, ele se envolve, com ardente caridade, em todas as obras terrenas – não somente nas sagradas, mas também nas profanas – para a maior glória de Deus e a salvação das almas. O *q.* [quotidiano] torna-se, por assim dizer, o ‘lugar teológico’, isto é, condição histórica vital, privilegiada, para captar e viver em si e em toda a criação a presença do Deus vivo, realidade vivida no aqui-e-agora da comunhão mística com Deus, Trindade de amor.” (BORRIELLO, 2003, p. 906).

<sup>24</sup> Cf. *Beleza* (2013):, “Para que compreendamos a beleza natural, devemos esclarecer *o modo como as coisas naturais se apresentam* quando encaradas sob o olhar estético. [...] O cético poderia muito bem declarar que é uma crença muito elástica supor que todas as pessoas, incluindo as ignorantes e as de espírito implacavelmente pragmático, são dadas a experimentar a beleza natural quando uma tal experiência é descrita de modo tão completo e filosófico. Essa afirmação, porém, equivoca-se quanto à verdadeira natureza da fenomenologia, que é uma tentativa de comunicar como as coisas se apresentam até mesmo àqueles que jamais se arriscaram a tentá-lo.” (SCRUTON, 2013, p. 79, 80).

o raciovitalismo a partir de então [...]: “*Eu sou eu e minha circunstância, se não salvo a ela também não salvo a mim*” (ibidem, p. 171, grifo nosso)

A condição social de Joana Carolina (LINS, 1994) não é um fenômeno escolhido pela personagem, mas viver a pobreza<sup>25</sup> com a integridade e a dignidade que a conduzem a uma singularidade encarnada, típica dos grandes santos<sup>26</sup>, é escolha pessoal, alicerçada na sacralidade do ato de fé, nos termos de Santo Tomás de Aquino (2020), manifestada no livre-arbítrio preconizado por Sören Kierkegaard (2009) e na concepção filosófica da metafísica orteguiana (ORTEGA Y GASSET, 2019). Joana (LINS, 1994), portanto, sobrevive às circunstâncias pela liberdade de suas escolhas.

Reconhece-se, na história da vida de Joana Carolina (LINS, 1994), uma espiritualidade cotidiana, marcada pelo escondimento, centrada no aqui e no agora. As vozes que se alternam para narrar a história de vida da protagonista parecem, enfim, cumprir a função angélica postulada pela perspectiva tomasiana (AQUINO, 2020, p. 469-586) de destacar as virtudes da personagem principal, a mulher de carne e osso – nos termos de Miguel de Unamuno (1996) – santificada pelo ato decisório – no âmbito da Filosofia de Kierkegaard (2009) – de uma vida interior voltada à (auto)transcendência, em alusão à psicologia de Victor Frankl (2021), em busca da redenção de si e da condição humana. Nas palavras do referido logoterapeuta:

Ao declarar que o ser humano é uma criatura responsável e precisa realizar o sentido potencial de sua vida, quero salientar que o verdadeiro sentido da vida deve ser descoberto no mundo, e não dentro da pessoa humana ou de sua psique, como se fosse um sistema fechado. Chamei essa característica constitutiva de ‘a autotranscendência da existência humana’. Ela denota o fato

---

<sup>25</sup> Cf. *Dicionário de Espiritualidade* (2012): “O Novo Testamento é o testemunho da irrupção do reino de Deus entre os homens em Jesus de Nazaré. É significativo que Jesus não somente anuncie a vinda do reino de Deus (Mc 1, 14-15; Mt 4, 12-17), mas a qualifique justamente ao fazer próprio o texto de Is 61, 1-2: ‘O Espírito do Senhor está sobre mim, porque me conferiu a unção para anunciar a Boa-Nova aos pobres. Enviou-me para proclamar aos cativos a libertação e aos cegos, a recuperação da vista, para despedir os oprimidos em liberdade, para proclamar um ano de acolhimento da parte do Senhor (cf. Lc 4, 16-21). O anúncio da vinda do Reino está, portanto, desde o início, em estreitíssima relação com a realidade da pobreza: é aos pobres que, antes de qualquer coisa, é anunciada a ‘Boa Notícia’, e é somente a quem sabe se fazer ‘pobre de espírito’ que é assegurada a entrada no Reino. (ANCILLI, Vol. III, p. 2017).

<sup>26</sup> Cf. *Dicionário de Espiritualidade* (2012): “O fenômeno dos santos nestes últimos decênios tornou-se objeto de crescente interesse e atenção por parte da Igreja docente e dos fiéis. O ritmo das beatificações e canonizações nos últimos decênios acelerou-se prodigiosamente. O número das pessoas beatificadas e canonizadas desde 1955 é maior que o das canonizadas entre 1662 e 1850. A espontânea devoção dos fiéis em relação aos que morreram *in odore sanctitatis* prepara a ação da Igreja nos processos de beatificação e de canonização. A esse complexo fenômeno da santidade e dos santos corresponde uma notável produção de estudos e obras hagiográficas de vários gêneros, que examinam as figuras dos santos à luz da teologia espiritual, da medicina, da psicologia, da história, da iconografia e também da grafologia. Além disso, uma especial atenção de romancistas e de escritores de cinema, teatro e televisão foi atraída pelo fenômeno dos santos, com vivo interesse por parte do público. (ANCILLI, Vol. III, 2012, p. 2263, 2264).



de que o ser humano sempre aponta e se dirige para algo ou alguém diferente de si mesmo – seja um sentido a realizar ou outro ser humano a encontrar. (FRANKL, 2021, p. 135)

Pelos registros bíblicos, Jesus, antes de iniciar sua vida pública, permaneceu trinta anos no escondimento da tutela de seus pais, Maria e José. Essa – assim chamada – escola de Nazaré, como se sabe, foi a escola de muitos santos da história da Igreja<sup>27</sup> Católica. A prática da oração cotidiana e a integridade perante o sofrimento diante das circunstâncias adversas são atitudes que conduzem a protagonista à santidade do cotidiano – aquela que remete à família de Nazaré (José, Maria e Jesus). No entanto, apenas no *Mistério Final de Retábulo do Santa Joana Carolina* (LINS, 1994, p. 113) é dado ao leitor conhecer a particularidade das preces diárias da personagem principal, por meio da récita diária do Santíssimo Rosário. Segundo o *Dicionário de Mariologia* (1995), elaborado sob direção de Stefano De Fiores :

O rosário chegou a um grau de essencialidade que se traduz pela simplicidade da sua estrutura. Conduz quem o reza ao próprio centro do Mistério cristão, aos dados fundamentais da fé, através das orações mais universalmente conhecidas: *pai-nosso, ave-maria, glória*. É a oração dos pobres, não só porque pode ser praticada pelos humildes, mas sobretudo porque ensina o itinerário para a simplicidade e a pobreza de espírito. (DE FIORES, 1995, p. 1141)

Na solução constante da *Suma Teológica* (2020) elaborada pelo doutor<sup>28</sup> da Igreja Católica, Santo Tomás de Aquino, “depois da devoção, que pertence à vontade, a oração, que

---

<sup>27</sup> Cf. *Dicionário de Mística* (2003): refere-se “àquela parte (*Corpo místico, Mistério, comunhão, santidade*) que se relaciona mais estreitamente com a mística. [...] Em tudo isto existe uma dimensão que foge do enquadramento documental, porque se situa em um nível mais alto. A investidura dos poderes sacerdotais ilumina a natureza profunda da *I. [Igreja]*, que vai muito além dos limites da dimensão do fenômeno e da verificabilidade. Cristo e a *I. [Igreja]* identificam-se misticamente; ela é seu prolongamento histórico, sua projeção espaço-temporal e pode, portanto, falar em seu lugar, a sua Palavra: ‘Este é o *meu* Corpo, este é o *meu* Sangue; eu te batizo; eu te absolvo’. [...] Realiza-se nela, assim, aquele transvasamento que O. Casel e H. de Lubac descobriram na semântica do conceito de Mistério, isto é, que mais ou menos no séc. IV todo o conteúdo de Mistério transmigrou para o conceito de sacramento. [...] O Mistério é, o sacramento acontece. [...] *Por isso ela [a Igreja] é seu Corpo místico*. Quer se trate de definição ou de metáfora, uma coisa é certa: aqui se está diante de uma das verdades cristãs mais profundas, além de uma aquisição eclesiológica que não só assinala para a reflexão teológica uma direção para caminhar, das mais felizes, mas também descortina luminosas perspectivas de vida e de crescimento na fé.” (BORRIELLO, 2003, p. 518).

<sup>28</sup> Cf. Dante Aragón (2022): “segundo a *Dei Verbum* nº 8, estes são *testemunhas privilegiadas da Revelação*, porque viram, aprofundaram e souberam transmiti-la. Os *Doutores da Igreja* têm que ter as mesmas condições exigidas para os Padres, *menos a antiguidade*, pois os *Doutores pertencem a todas as idades da Igreja*. Os *Doutores da Igreja* são aqueles que deram uma grande contribuição para a Igreja ao deixar profundos ensinamentos teológicos e de testemunho de vida, que o Magistério da Igreja absorveu e tomou como ensinamento para todos os fiéis leigos e religiosos. Entende-se graças a seus escritos, que estes homens e mulheres viveram uma vida intensa de oração (muitos deles com inúmeras experiências místicas), de penitência, de profundo estudo da Sagrada Escritura e do saber teológico.

pertence à parte intelectual, é o principal entre os atos de religião, pelo qual esta move o intelecto para Deus.” (AQUINO, 2020, p. 2252) Da confluência de dois grandes processos espirituais – o judaico e o helênico – nos diz o filósofo espanhol Miguel de Unamuno (1996) – teria surgido o cristianismo: “Assim, [...] judeus e gregos chegaram à verdadeira descoberta da morte, que é o que faz os povos, como os homens, entrarem na puberdade espiritual, a do sentimento trágico da vida” (UNAMUNO, 1996, p. 60). Como é sabido, o cortejo fúnebre da protagonista é narrado pela voz córica no *Mistério Final* da quinta narrativa de *Nove, Novena* (LINS, 1994):

Chapéus na mão, rostos duros, mãos ásperas, roupas de brim, alpercatas de couro, nós, hortelões, feireiros, marchantes, carpinteiros, intermediários do negócio de gado, seleiros, vendedores de frutas e de pássaros, homens de meio de vida incerto e sem futuro, vamos conduzindo Joana para o cemitério, [...]. Joana, com seu melhor vestido (madressilvas brancas e folhagem sobre fundo cinza), os sapatos antigos mas ainda novos (andaram tão pouco), as meias frouxas nas pernas, *o rosário com que rezou a vida inteira pelos que amou e pelos que a perseguiram.* (LINS, 1994, p. 113, 114, grifo nosso)

Nesse caso, as contas do rosário figuram como a via redentora<sup>29</sup> possível: como foi Maria<sup>30</sup> que trouxe o Cristo aos homens, também é ela que os leva a Ele. No caso da heroína osmaniana (LINS, 1994), parece se tratar de um arco redentor depurado na oração de cada conta de cada terço de cada rosário, no sofrimento<sup>31</sup> de cada dia, no espanto de cada vida *pobre em Mistério*.

---

[...] Atualmente, a Igreja reconhece 37 santos(as) Doutores(as), 32 homens e 04 mulheres, sendo o mais antigo, por data de nascimento, *Santo Atanásio* (viveu de 296 a 373) e a mais recente *Santa Teresinha do Menino Jesus* (viveu de 1873 a 1897) [...]. (ARAGÓN, 2022, p. 1).

<sup>29</sup> Cf. *Dicionário de Espiritualidade* (2012): “O Concílio de Trento, no século XVI, ensina: ‘Quando éramos seus inimigos, Cristo, pelo grande amor que nos amou, mereceu a nossa justificação e satisfação por nós a Deus Pai pela sua grande paixão no lenho da Cruz’ (Denz. 799). ‘Assim como Cristo ressuscitou dos mortos pela glória do Pai, também nós levemos uma vida nova’ (Rm 6,4). É pela sua ressurreição que Cristo se constituiu positivamente nossa justiça e nossa paz, em resumo, nossa redenção.” (ANCILLI, Vol. III, 2012, p. 2160).

<sup>30</sup> Cf. *Dicionário de Mística* (2003): “Não se pode falar de mística cristã sem pensar na constante atitude de docilidade ao Espírito Santo. [...]. Isso vale de M. [Maria], cuja vida sem pecado e cheia de graça não pode ser explicada sem a obra interior do Paráclito. Para compreendermos a ação transformadora do Espírito em M. [Maria] devemos antes de tudo voltar o olhar para o acontecimento da Encarnação, o qual se realizou por obra do Espírito Santo. [...]. O Espírito e M. [Maria] agiram em *sinergia*: da ação comum dele e dela procedeu a obra-prima da história da salvação, Jesus Cristo, verdadeiramente homem e verdadeiramente Deus. Por isso – como sublinha a tradição ortodoxa – a Virgem se tornou *pneumatófora* e *pneumatiforme*: é portadora do Espírito e ícone que o revela.” (BORRIELLO, 2003, p. 662-671).

<sup>31</sup> Cf. *Dicionário de Mística* (2003): “São Paulo chegou a dizer ‘Completo na minha carne o que falta das tribulações de Cristo pelo seu Corpo, que é a Igreja’ (Cl 1, 24): assim o s. [sofrimento] humano entrou a fazer parte do Mistério de Deus, que ‘esvaziou-se a si mesmo... humilhou-se e foi obediente até a morte, e morte de Cruz.’ (Fl 2, 7-8). O Mistério do s. [sofrimento] encontra só em Cristo a resposta adequada, também para quem não conhece Cristo e não se une a ele (BORRIELLO, 2003, p. 983).

Subdividido em três partes, este capítulo 1 propõe-se a aprofundar o estudo do aspecto estrutural e teórico, da fisionomia plástica e iconográfica<sup>32</sup>, e da dimensão performático-teatral da narrativa, considerados, como dito, pilares formais elementares da composição do *Retábulo de Santa Joana Carolina* (LINS, 1994), que é concebido num tecido poético o qual ecoa a espiritualidade do imaginário medieval e que adorna em palavras o retábulo sacro revelador de uma existência destinada à transfiguração.

## 1.1 Perspectivas teóricas

Osman via o papel de escritor com um fanatismo que beirava a religiosidade e o sentido de missão típicos de um jesuíta. Seus horários eram escrupulosamente cumpridos e sua seriedade e apego à literatura chegavam, às vezes, a ser excessivos (PAES apud IGEL, 1988, p. 75, 76)

Este subitem dedica-se a empreender um levantamento inicial sobre perspectivas teóricas, a vida e a obra do autor que dão suporte conceitual ao desenvolvimento desta tese. Para além da análise e da crítica literárias, busco ampliar as possibilidades hermenêuticas, inspirando-me em campos do conhecimento adjacentes, de forma comparada, a exemplo, como já sinalizado, da Teologia, da Filosofia, da História da Arte, da Arquitetura, do Teatro, sobretudo nos aspectos relacionados à compreensão das coisas existentes no mundo, da natureza do ser, da realidade e de suas representações literárias.

No tocante a informações sobre vida e obra do autor, foi consultado, essencialmente, parte do acervo documental ordenado por Regina Igel (1988), Carlos Nejar (2011), Ana Luiza Andrade (1987), Hugo Almeida (2004) e pelo próprio Osman (1979). Segundo Nejar (2011),

---

<sup>32</sup> Cf. *Dicionário de Espiritualidade* (2012): “Hoje a espiritualidade do ícone tende a [...] integrar o elemento de veneração e de contemplação em um estímulo de santidade e de compromisso. De santidade, antes de tudo, porque a referência do ícone são as pessoas vivas, incluindo aquele que os venera e os contempla. Como escreve Demétrios I: ‘Não devemos nos esquecer que o ícone de Deus é o homem criado à imagem e semelhança de Deus; o homem que, embora tenha obscurecido essa imagem com a sua queda e o seu pecado, conserva a possibilidade de ser transfigurado na luz e na glória da hipóstase divina, assim como ela se reflete antes e sobretudo na presença hipostática do Senhor no ícone; e depois de todos os santos que souberam ser agradáveis a Deus.’ Contemplando os rostos santificados, somos impelidos a realizar em nós a perfeição da imagem na semelhança total a Cristo. Por isso, em uma teologia icônica, os russos dizem que os santos são ‘semelhantes a Cristo’ e Maria é a ‘mais semelhante’ ao Senhor. De outro ponto de vista que a espiritualidade moderna evidencia, quem contempla as imagens não pode esquecer que o ícone vivo são todos os homens, todos os irmãos em que o rosto de Cristo pode trazer os traços da santidade evangélica ou também os sinais da sua paixão. Quem contempla os ícones não pode deixar de entrar em atenta contemplação de todo rosto que é ícone vivo de Cristo para irradiar na própria existência um fluxo de serviço e de caridade operante. (ANCILLI, Vol. II, 2012, p. 1202).

nascido em Vitória de Santo Antão, no estado de Pernambuco, no ano de 1924, Osman Lins veio a falecer em 1978, já em São Paulo: “Bancário, doutor em letras, romancista, teatrólogo, contista.” (NEJAR, 2011, p. 567)

Já de acordo com o relato de Ana Luiza Andrade (1987), teria sido o autor de *Nove, Novena* (LINS, 1994), pela expressiva contribuição às letras e *pelo reconhecimento da essencial dignidade do ofício de escrever*, “considerado, pelo tradutor de um de seus romances, o conhecido crítico norte-americano Gregory Rabassa, entre os três maiores escritores da América Latina, ao lado de Julio Cortázar e de Gabriel Garcia Marques.” (ANDRADE, 1987, p. 17-18). Deixando, conforme registros biográficos, o romance *Uma cabeça levada em triunfo* inacabado, foi premiado com o livro de contos *Os sóis*, em 1951. Chegou a publicar, ainda na década de 1950, o romance *O visitante* (1955); depois, *Os gestos* (1957); e ganhou um destaque especial por *O vale sem sol*, peça teatral, também em 1957. Ainda consoante análise de Carlos Nejar (2011):

[Osman] publicou: *Os gestos* (13 contos). Descabendo esquecer a peça de teatro, com elaboração literária: *Lisbela e o prisioneiro*, recentemente transformada em linguagem cinematográfica, com sucesso, por Guel Arraes, ficando ao lado de *Auto da Compadecida*, de Ariano Suassuna, testemunho do povo pernambucano. Representam a incomunicabilidade, a falta de afeto e o conflito de gerações, com narrativas de estilo exato e poético. (NEJAR, 2011, p. 569, 570)

Já nos idos da década de 1960 – em 1961, mais precisamente, segundo Igel (1988) – “*O fiel e a pedra*, romance [é] publicado no Rio de Janeiro: [e] premiado pela União Brasileira de Escritores (UBE), Recife.” (IGEL, 1988, p. 12) Em 1963, também pela cronologia da biógrafa (1988) do escritor, “*Marinheiro de primeira viagem* é publicado, [...] *Idade dos homens* é encenado no Teatro Bela Vista de São Paulo [e] Contos publicados em *Cláudia*, *Senhor* e *Vogue* antecipam futuros capítulos de romances.” (*ibidem*, p. 12). No ano de 1964, pelo levantamento de Regina Igel (1988), “*Lisbela e o prisioneiro* é publicada. Participação na imprensa com artigos polêmicos em defesa da dramaturgia brasileira e da classe teatral.” (*ibidem*, p. 12). Segundo a pesquisadora, em 1965, são premiados: “*Guerra do ‘cansa-cavalo’*, peça teatral, [e] ‘*Capa Verde e o Natal.*’ (...)” (*ibidem*, p. 12-13). De acordo com ela, *Nove, Novena*, seu livro de narrativas, é “oficialmente lançado numa tarde de autógrafos, no dia 6 de junho de 1966, às seis horas. Uma celebração para amigos, jornalistas, outros escritores, críticos e público interessado, na Livraria Parthenon, no centro de São Paulo.” (IGEL, 1988, p. 77). Para Ana Luiza Andrade (1987), “*Nove, Novena* já concilia a ética à estética de Osman Lins, no equilíbrio entre o refinamento técnico e o primitivismo, na combinação do cálculo à fantasia,

da crítica social à criação literária.” (ANDRADE, 1987, p. 71). Finalmente e novamente pelo relato de Regina Igel (1988), o romance *O fiel e a pedra*, é “lançado em Portugal [em 1968]” (IGEL, 1988, p. 13), e o livro de ensaios *Guerra sem testemunhas – o escritor, sua condição e a realidade social* (1969) encerram a produção osmaniana dos anos 1960.

O estudioso Lauro de Oliveira, em *Osman Lins: ética na vida e na ficção*, constante do volume organizado por Hugo Almeida (ALMEIDA, 2004, p. 9), confessa: “Sempre ouvi de Osman que o escritor existe como resistência [...]. Daquela postura cândida inicial, evoluiu para uma ação combativa, presente [...] em seus romances e textos para a imprensa.” (*ibidem*, p. 23). Na percepção de Oliveira (2004):

Embora Osman Lins não possa ser classificado como escritor regionalista, o Nordeste, com seus conflitos sociais, está presente em seus romances. *O fiel e a pedra* está todo ambientado no Nordeste e reflete conflitos típicos da região. *Nove, Novena* e, em especial, ‘Retábulo de Santa Joana Carolina’, representam um grito de protesto contra um mundo desigual e uma sociedade – a nordestina – injusta e dominada por figuras nefastas e diabólicas. No dizer do crítico Anatol Rosenfeld, ‘[...] o *Retábulo* é um dos mais belos contos já devotados por um escritor nordestino ao povo de sua terra, flagelado por poderes impiedosos, tanto naturais como humanos [...] O próprio Osman achava que o *Retábulo* era uma narrativa eminentemente política e violenta – ‘... protesto violento contra o modo de como o pobre é tratado no meu país.’ (*Evangelho na taba*, São Paulo: Summus Editorial, 1979, p. 220) (*ibidem*, p. 24)

Novamente de acordo com os registros da autora de *Osman Lins: uma biografia literária* (1988), na década de 1970, destacam-se, primeiramente, em 1971, o lançamento, na França, de *Rétable de Sainte Joana Carolina*, “como tradução de *Nove, Novena*” (IGEL, 1988, p. 13), e, em 1973, seu antológico romance *Avalovara* (LINS, 1973) “é publicado no Brasil em fins do ano.” (*ibidem*, p. 13). Consoante os dados levantados por Regina Igel (1988), Lins fecha, em 1974, “Contratos para a publicação de *Avalovara* em alemão e *Nove, Novena* em italiano. *Mistério das figuras de barro*, peça em um ato, dirigida pelo autor, é encenada por seus alunos da Faculdade de Marília.” (*ibidem*, p. 13). Em 1975, também pela catalogação de Regina Igel (1988), *Santa, automóvel e soldado*, coleção de três peças teatrais, e sua tese de doutoramento (*Lima Barreto e o espaço romanesco*) são publicados. No ano de 1976, declara a pesquisadora: “Retorno ao Brasil, lançamento do quarto romance, *A rainha dos cárceres da Grécia*.” (IGEL, 1988, p. 14). Sobre o ano de 1977, um ano antes do falecimento de Osman Lins, Igel (1988) recorda a:

Viagem com Julieta a dois países andinos, Peru e Bolívia. Falecimento de tia Laura, sua mãe adotiva. Lançamento de *La paz existe?*, escrito a duas mãos, com a esposa, um relatório de viagem. Contratos para publicação do seu

quarto romance em francês e espanhol. Publicação de *Do ideal e da glória* – Problemas inculturais do Brasil e encenação, no Rio Grande do Sul e em São Paulo, de *Romance dos dois soldados de Herodes*, peça em um ato. Publicação de volume com variações em torno ao conto ‘Missa do galo’, de Machado de Assis, em colaboração com outros escritores. Terceiro roteiro para a televisão é levado ao vídeo, ‘Marcha fúnebre’. Publicação de *O diabo na noite de Natal*, livro infantil. Inicia o romance *Uma cabeça levada em triunfo*. (*ibidem*, p. 14)

Sequencialmente, nos registros sobre o ano da morte de Osman – 1978 – Regina Igel (1988) destaca que: “*Nove, Novena* é publicado em alemão. (*ibidem*, p. 14). Segundo a professora, em junho, Osman Lins “dá entrada no hospital, [...] o falecimento ocorre no início de julho. O corpo é velado na Biblioteca municipal de São Paulo. Repouso eterno no jazigo da família Godoy Ladeira, Cemitério do Araçá, na cidade de São Paulo.” (*ibidem*, p. 14) Para Carlos Nejar (2011), “Osman Lins, como Cabrera Infante, era ‘um homem capaz de suportar grande carga de irrealidade’. Foi a irrealidade que não o pôde suportar. Por escrever não ao pé da letra, mas ao pé do espírito.” (NEJAR, 2011, p. 570) No entendimento de Ana Luiza Andrade (1987), “não é por acaso que sua mulher, a escritora Julieta de Godoy Ladeira, tenha escrito, por ocasião de sua morte, em 1978, um artigo intitulado ‘Ele foi Beau Geste até Morrer’ salientando a fidelidade de Osman Lins à sua causa literária.” (ANDRADE, 1987, p. 25).

Pelos catálogos da historiografia literária, a produção do escritor pernambucano estendeu-se da cena nacional ao contexto formador da história da literatura ocidental, como se pode depreender da avaliação de Sandra Nitrini (1987):

Comparando apenas duas décadas, verifica-se que, enquanto nos anos 50, Mauriac, Bernanos, Malraux, Saint-Exupéry, Camus e Sartre produzem o romance trágico, o romance de conteúdo que exprime a condição humana, os romancistas da década de 60 passam a questionar a imagem que o homem faz de si próprio, passam a recusar os grandes problemas morais em favor de questões estéticas, minimizando o conteúdo psicológico e moral. [...]. Robbe-Grillet diz que, quando emprega a expressão Novo Romance, não pretende designar uma escola ou um grupo definido de escritores, mas servir-se do caráter amplo da expressão que engloba ‘todos aqueles que procuram novas formas romanescas, capazes de exprimir (ou de criar) novas relações entre o homem e o mundo, todos aqueles que estão decididos a inventar o romance, isto é, a inventar o homem.’ (NITRINI, 1987, p. 43)

Desse modo, o conjunto da obra de Osman Lins se expande do local ao universal. Ainda que Sandra Nitrini (1987) tenha ressalvas a respeito da inclusão ou não de Lins entre os escritores novos romancistas, como se verá adiante, é notável que, para ela, a visão de mundo inventarial, típica dos representantes dessa *nova escola*, norteia o processo criativo do autor de *Nove, Novena* (LINS, 1994): “Verifica-se que o fazer literário osmaniano circunscreve-se a um estreito espaço interseccional com o do Novo Romance.” (NITRINI, 1987, p. 267). Na

concepção do próprio Osman Lins, “a obra literária estatui normas, quebra-as, insere-se com maior ou menor expressão no contexto social. [...] É um ser vivo, contingente, imerso no mundo.” (LINS, 1969, p. 76). Sobre a composição estrutural de *Nove, Novena*, Sandra Nitrini (1987) complementa:

O modelo acronológico e adramático, extraído da organização global das narrativas, é inferido a partir da disposição espacial de seus módulos, cujas estruturas narrativas são abafadas, espremidas e minimizadas pela predominância do movimento da *escritura*, através de recursos técnicos específicos. Esse modelo percorre *Nove, Novena* de ponta a ponta, constituindo um *modus faciendi* obsessivo que enforma desde as narrativas voltadas para um único núcleo histórico, como ‘Os confundidos’, ‘Noivado’, ‘O pássaro transparente’, ‘Pastoral’ e ‘Um ponto no círculo’, passando por Conto barroco ou unidade tripartita e ‘Retábulo de Santa Joana Carolina’ até as narrativas que giram em torno de vários núcleos históricos, como é o caso de ‘Pentágono de Hahn’ e ‘Perdidos e achados’ (NITRINI, 1987, p. 73).

Ensaaios do próprio autor sobre o papel da arte e do artista na contemporaneidade, o traço memorial do *Retábulo de Santa Joana Carolina* (LINS, 1994) e seu esmero como escritor assinalam, de modo relevante, nos termos de Aster Basílio, em **Osman Lins: os mistérios do retábulo de joana carolina** (2010), “o fio de muitas vozes, que se enreda para contar a estória de Joana Carolina, homenagem à avó que criou o escritor.” (BASÍLIO, 2010, p. 1) Ademais, pelo relato de Ana Luiza Andrade (1987), o próprio Osman considera “igualmente importantes as figuras femininas, sua tia e avó, que conseguiram, no meio agreste em que foi criado, transmitir-lhe a força espiritual.” (ANDRADE, 1987, p. 27)

Sinais evidentes desse traço biográfico da narrativa *Retábulo de Santa Joana Carolina* (LINS, 1994) são confirmados e registrados, também, nos relatos de Regina Igel (1988). Segundo a pesquisadora, a avó paterna de Lins “tomou-o a seus cuidados, seguida por dona Laura, irmã de seu pai, casada e sem filhos.” (IGEL, 1988, p. 19) Consoante registros da pesquisadora:

Joana Carolina era chamada por ele e pelo resto da família de ‘Mãe Noca’, enquanto que Laura era simplesmente ‘mãe’. Talvez fosse, esta, a única diferença que as identificasse em separado para Osman. Fora isto, ambas ocupavam imensa propriedade comum no afeto filial do menino. A bondade e o espírito de sacrifício destas duas mulheres quase não conheceram limites: Joana Carolina, especialmente, marcou a sensibilidade do então adolescente Osman, ao vender uma correntinha de ouro, objeto pessoal e querido, para que ele pudesse arcar com as primeiras despesas de seu ingresso no ginásio. Ambas morreram com idade avançada: Laura aos 77 anos (1900-1977) e Joana Carolina aos 83 anos. No âmbito familiar, ‘Mãe Noca’ foi homenageada pela neta Letícia, filha mais velha de Osman, que deu o nome de Joana Carolina à sua primogênita. [...] Numa hipotética aproximação psicológica generalizada à obra de Osman Lins, se poderá verificar que a base ou o

estaqueamento de sua ficção fixa-se no seu relacionamento com os membros mais chegados de sua família: a mãe Laura, a ‘Mãe Noca’, o tio Antônio e o pai, nesta ordem. (IGEL, 1988, p. 19, 20-27)

Mais uma vez nas palavras de Ana Luiza Andrade (1987), “a avó Joana Carolina por ele mencionada é transfigurada numa imagem de santa moderna na narrativa ‘Retábulo de Santa Joana Carolina’, em *Nove, Novena*, a quem dedica o livro.” (ANDRADE, 1987, p. 21) A autora de *Osman Lins: Crítica e Criação* (1987), a respeito das influências familiares de Lins, como as de sua tia, sua avó, e ainda do seu tio Antonio Figueiredo, observa que o escritor “vai buscar em sua experiência pessoal o material bruto para a sua ficção.” (*ibidem*, p. 21).

De modo semelhante, a análise de Carlos Nejar (2011) considera essa reminiscência hereditária, que entrecruza vida e obra e reverbera no resultado estético da prosa osmaniana (LINS, 1994). A crítica do autor de *História da literatura brasileira: da Carta de Caminha aos contemporâneos* (2011) é cirúrgica e explora a potência feminina presente na ancestralidade de Lins, que parece dar sustentação arquetípica ao processo criativo que sedimenta sua produção literária, destacadamente, na composição que reverencia os antepassados familiares do criador deste autêntico e sublime *Retábulo de Santa Joana Carolina* (LINS, 1994), sobre o qual nos debruçamos no presente trabalho. Fica evidente, desse modo, que Nejar (2011) opera com diligência e precisão em sua atividade analítica, de modo que, de acordo com seus registros, ao escritor natural de Vitória de Santo Antão/PE, pesou-lhe:

A perda materna, aos 16 dias de existência, com a inconsciente culpa de que, ao nascer, ter-lhe-ia causado a morte. Essa mãe-imaginação foi a parteira de seu gênio criador – mais de linguagem do que de criaturas, embora as tenha gerado. E sólidas. Sobretudo as mulheres que nele acharam o sentimento, a sutileza vibrátil e a fala de alma, pouco encontráveis na maioria de nossos escritores. E a mulher é personagem maiúscula, por estar sua mãe em todas e todas em sua mãe. (NEJAR, 2011, p. 567)

Figura 1 - Retrato de Joana Carolina, a “Mãe Noca”.



Fonte: *Osman Lins: uma biografia literária* (IGEL, 1988, p. 16)

De acordo com a perspectiva da crítica literária, na pessoa de Alfredo Bosi (2015):



O historiador do século XXI que, ajudado pela perspectiva do tempo, puder ver com mais clareza as linhas de força que atravessam a ficção brasileira neste fim de milênio, talvez divise, como dado recorrente, certo estilo de narrar brutal<sup>33</sup>, se não intencionalmente brutalista, que difere do ideal de escrita mediado pelo comentário psicológico e pelo gosto das pausas reflexivas ainda vigentes na ‘idade de ouro do romance brasileiro’ entre os anos 30 e 60. (BOSI, 2015, p. 464)

O pensamento do crítico sobre pontos de referência da ficção contemporânea parte de um mapeamento que realiza sobre as características e tendências dos escritores no Brasil desde meados dos anos 1970. Apesar de ter Osman Lins publicado *Nove, Novena* (LINS, 1994), pela primeira vez, em 1966, sua poética já se alinha, visivelmente, a determinados traços estilísticos entre os apontados por Bosi (2015), que investiga a potencialidade da ficção brasileira em fins do século XX e busca reunir em agrupamentos prosadores e poetas cujas obras estejam investidas de qualidade estética e de refinamento literário. Consoante o pensamento do crítico:

A escrita apurada de um estreado como Milton Hatoum parece indicar (como o fizeram, nos anos 70, Raduan Nassar com *Lavoura Arcaica* e Carlos & Carlos Süssekind com *Armadilha para Lamartine*) que um certo ideal de prosa narrativa, refletida e compassada, que vem de Graciliano e chegou a Osman Lins, não é forçosamente fruto de um passado estético irreversível [...]. A ideia de arte como trabalho baqueou mas ainda não morreu. (*ibidem*, p. 464)

Nejar (2011) caracteriza da seguinte forma a poética osmaniana: “Estilo enxuto, claro, com certa dureza granítica, que se foi limando de caminho e algo que faltava – a arte de pensar.” (NEJAR, 2011, p. 567), ao que acrescenta: “Escrevia pensando a imaginação, deixando que a imaginação também o pensasse. Porque a imaginação precisa pensar para sobreviver, para não ser empurrada nos solavancos da história.” (*ibidem*, p. 567). Essas características incorporam uma concepção da obra de arte a partir da polarização entre autoria e recepção, ou, simbolicamente, entre um *eu* autor e um *outro* leitor.

Sandra Nitri, por sua vez, defende que a atividade copartícipe do leitor na escrita osmaniana manifesta uma “organização textual que arrasta a *participação do leitor*, obrigando-o, mais uma vez, a penetrar por sob o próprio trabalho da criação.” (NITRINI, 1987, p. 175). Nesse sentido, para maior inteligência a respeito de termos, ideias e caracterizações constantes da poética osmaniana, são essenciais as contribuições de dicionários especializados.

---

<sup>33</sup> Vale ressaltar que, na compreensão deste trabalho, o alinhamento proposto por Bosi ocorre no âmbito temático, mas não no estilo, considerando as inovações estéticas operadas pelo autor pernambucano em *Nove, Novena* (LINS, 1994).

No tocante a particularidades estéticas constantes da escrita de Osman Lins (LINS, 1994), notadamente relacionadas à arte literária, vale destacar a expressividade da obra do já citado Ernst Robert Curtius (1996), mencionada anteriormente. No prefácio à segunda edição em língua alemã, o autor de *Literatura Europeia e Idade Média Latina* esclarece que os escritos de seu livro tratam de “trabalhos preliminares para aquilo que [...] gostaria de denominar Fenomenologia da Literatura.” (CURTIUS, 1996, p. 28).

Sobre a elaboração do citado compêndio, no prefácio à primeira edição, o então diretor do Instituto Nacional do Livro, Herberto Sales – segundo quem “Um dos grandes méritos deste livro [...] é o de mostrar que a Idade Média não foi, como se ensinou durante tanto tempo, um período uniforme, mas uma época contraditória.” (SALES apud CURTIUS, 1996, p. 25) – apresenta a proposta central do trabalho de Curtius (1996), que concentra, conforme argumenta, densa carga de conteúdo e insumo histórico e historiográfico demasiado enriquecedor à execução desta empreitada acadêmica. Nas palavras do prefaciador: “Propõe, portanto, Curtius uma ‘leitura aberta’ do Medievo. [...]. Coloca em questão problemas fundamentais para a história da literatura e a história das idéias, em resumo: a história do Espírito Ocidental.” (*ibidem*, p. 26). De acordo com Sales (apud Curtius, 1996):

Considerando a România a alma da Europa, Curtius via na Idade Média latina o grande crisol do qual surgiram as literaturas ocidentais modernas. Revelar a unidade das tradições culturais do Ocidente, vindas da Antiguidade greco-romana e dos séculos XVI e XVII, pareceu a Curtius uma forma de resistir ao caos espiritual instalado em nossa época. Daí por que era culturalística sua visão da obra literária – embora manejando os instrumentos da filologia, Curtius abrangia em sua investigação todas as províncias do saber humano, convicto de que o estudo da literatura não poderia isolar-se das demais formas do conhecimento humano: filosofia, teologia, história e, inclusive, a psicanálise. (*ibidem*, 1996, p. 25)

Em adição, no tangente aos assuntos sobre o período medieval, o crítico Otto Maria Carpeaux redige quatro volumes para erigir sua *História da Literatura Ocidental* (2012). Embora tenha embarcado em uma empreitada um tanto quanto ambiciosa (demasiado abrangente), apresenta considerações primordiais no que se refere à literatura do Ocidente e, também, à literatura nacional.

Partindo, na primeira parte, de estudos sobre a herança greco-romana e o mundo do medievo, o crítico destaca o universalismo cristão, que norteou os escritores latinos da Idade Média, lançando luz à influência gótica nas artes, bem como à *significação teológico-filosófica* do pensamento intelectual da época. Nos seus termos:

Um mundo governado espiritualmente pela hierarquia eclesiástica e materialmente pela hierarquia feudal não pode pensar de maneira diferente. Tudo, no mundo visível e no mundo invisível, tem o seu lugar definido na hierarquia das criaturas, instituições e coisas, e as dúvidas eventuais se resolvem pela correspondência exata ‘visibilium omnium et invisibilium’. Com efeito, a base desse pensamento encontra-se no Credo: ‘et incarnatus est de Spiritu Sancto’. Pela encarnação de Deus, o mundo material foi santificado; tornou-se símbolo e reflexo do outro mundo; em consequência, todos os seus pormenores têm qualquer significação além da significação material e literal, prestam-se à interpretação alegórica. A alegoria é o método de pensar medieval; tem a função que exerce o experimento no pensar científico moderno. Com a alegoria, resolvem-se dúvidas e problemas. O resultado da alegorização do mundo é o estabelecimento de uma ordem perfeita na hierarquia do Universo; em tudo age o espírito de Deus. O mundo é o reino do Espírito Santo [...]. O mundo literário-científico dos séculos XI, XII e XIII, já muito antes da vitória definitiva do papa sobre o imperador, era um mundo clerical. O reino literário do Espírito Santo. (CARPEAUX, 2012, p. 163, 164)

Ainda no âmbito dos estudos sobre o medievo, notabiliza-se o conjunto da obra do referido pesquisador e professor Ricardo da Costa. Em *Impressões da Idade Média* (2017), o medievalista redige doze textos, subdivididos em quatro áreas do saber, que convergem para uma ampla assimilação a respeito da Idade Média. São elas: a *história*, a *literatura*, a *filosofia* e as *artes*.

Justamente pela vasta cobertura temática que contempla, trata-se de uma fonte indispensável de consulta e investigação sobre esse controverso ciclo da história, de solidificação e da consubstanciação de uma mentalidade e de uma cultura literária ocidental, cujos traços estilísticos, conceituais e espirituais reverberam até a contemporaneidade, ainda que paradoxalmente, na letra poética e na veia artística do homem moderno. Em suas palavras:

Pretendo, nesse breve ensaio, destacar *o caráter teológico da filosofia grega*, particularmente em Platão (c. 428-348 a. C.), Aristóteles (384-322 a. C.) e Sêneca (4 a. C.-65 d. C.), para assim concluir que, em seu *aspecto transcendental*, a filosofia medieval nada mais fez do que acentuar e aprofundar essa particularidade filosófica, porém essencial, do pensamento grego. (COSTA, 2017, p. 163)

Supletivamente, em *Pais Apostólicos* (2021), no texto de apresentação, o pesquisador Brian Kibuka reverencia a contribuição dos assim chamados *Pais da Igreja*, logo nos primeiros anos da era cristã. Nos seus termos: “São a memória do cristianismo em uma importante fase de sua construção e sedimentação.” (KIBUKA, 2021, p. 9). Além disso, explica: “Receberam a designação de ‘Pais da Igreja’ por constituírem o ponto de partida para [...] desenvolvimentos teológicos posteriores, os quais só podem ser discernidos à luz destes escritos [...] seminais.”

(*ibidem*, p. 9). Sobre a herança do pensamento grego à filosofia medieval, do modo como esclarece Ricardo da Costa (2017), Kibuka (2021) acrescenta:

O conflito entre judeus e cristãos se dá por mais motivos do que as diferenças teológicas ou circunstâncias históricas. É possível destacar o antissemitismo, comum na cultura greco-romana e na igreja. Porém, o principal fator foi o fechamento gradual das sinagogas aos cristãos. Isso fez com que o foco intelectual da Igreja tenha mudado cada vez mais para a tradição filosófica grega. (*ibidem*, p. 20)

Para respaldar o processo interpretativo referente a fenômenos relacionados às ressonâncias clássicas e medievais na essência da compreensão sobre o fundamento religioso, o Mistério, o sofrimento, o martírio, o milagre, entre outros conteúdos substanciais para reflexão sobre o *Retábulo* de Osman Lins e o consequente desenvolvimento deste trabalho, destaca-se o suporte da Filosofia e da Teologia, fundamentalmente, como mencionado.

Em se tratando do pensamento clássico, a filosofia de Platão pode ser classificada, consoante categorização de Mário Ferreira dos Santos (1966), como sendo de base apriorística, ou seja, parte da consideração dos aspectos universais à análise dos fatores contingentes do fenômeno artístico ou da própria realidade.

Já o raciocínio aristotélico, também de acordo com Santos (1966), parte da observação dos elementos contingentes aos universais, sendo considerado, nesses termos, como sendo de base aposteriorística. São perspectivas, para o referido autor, complementares, ou seja, não excludentes.

Já na era cristã, o primordial é a coletânea de textos religiosos de valor hierático para o cristianismo – a Bíblia<sup>34</sup>. O princípio do pensamento bíblico forja-se com o Pentateuco, palavra que, de acordo com os autores da *Nova Bíblia Pastoral* (2014): “deriva do grego e significa cinco (‘penta’) estojos ou recipientes. [...]. Os livros eram escritos em rolos de pergaminho ou papiro, e guardados em estojos cilíndricos.” (*Nova Bíblia Pastoral*, 2014, p. 19).

Adiante, ainda na Introdução da edição bíblica supramencionada, explica-se: “Referem-se aos cinco livros que estão no início da Bíblia: Gênesis, Êxodo, Levítico, Números e Deuteronômio. [...]. Em seu conjunto, o Pentateuco narra a criação do mundo e da

---

<sup>34</sup> Será importante, no decorrer deste trabalho, a depender o excerto, sinalizar determinadas demarcações interpretativas, conforme a abordagem hermenêutica que se fará do texto bíblico, a depender se o enfoque será teológico, literário, filosófico, místico, ou ainda, se será realizado em uma perspectiva comparada. Para efeitos conceituais, vide análise do verbete *Bíblia* cf. *Dicionário de Mística* (2003): “ponhamos entre parênteses a relação entre literatura, doutrina e experiência mística, de uma parte e a B. [Bíblia] de outra. Como exemplo bastaria citar a releitura do *Cântico* feita por São João da Cruz, para verificar o tanto que é sem limites e rico este horizonte.” (BORRIELLO, 2003, p. 175)

humanidade.” (*Nova Bíblia Pastoral*, 2014, p. 19). Segundo a Introdução ao Pentateuco constante da *Bíblia de Jerusalém* (2002), “Os cinco primeiros livros da Bíblia formam um conjunto que os judeus denominam ‘Lei’, ou ‘Torá.’” (*Bíblia de Jerusalém*, 2002, Introdução ao Pentateuco). Assim se explica:

O desejo de obter cópias manejáveis desse grande conjunto fez com que se dividisse seu texto em cinco rolos de tamanho quase igual. Daí provém o nome que lhe foi dado nos círculos de língua grega: he pentateuchos (subentendido *biblos*), ‘O livro em cinco volumes’, que foi transcrito em latim como *Pentateuchus* (subentendido *liber*), *donde* a palavra portuguesa *Pentateuco*. Por sua vez, os judeus de língua hebraica deram-lhe também o nome de ‘os cinco quintos da Lei’. Essa divisão em cinco livros é atestada antes de nossa era pela versão grega dos Setenta. Esta – e seu uso se impôs à Igreja – intitulava os volumes segundo o seu conteúdo: Gênesis (porque começa pelas origens do mundo), Êxodo (porque começa com a saída do Egito), Levítico (porque contém a lei dos sacerdotes da tribo de Levi), Números (por causa dos recenseamentos dos caps. 1-4) e Deuterônimo (ou a ‘segunda lei’, de acordo com uma interpretação grega de Dt. 17, 18). (*Bíblia de Jerusalém*, 2002, Introdução ao Pentateuco)

Robert Alter, em *A arte da narrativa bíblica* (2007), pondera, citando o estudioso Joel Rosenberg, que “O valor da Bíblia como documento religioso está estreita e inseparavelmente ligado a seu valor como literatura.” (ROSENBERG apud ALTER, 2007, p. 38). Nos termos de Alter (2007): “Prefiro insistir na ideia de uma fusão completa de uma arte literária com um modo teológico, moral ou histórico-filosófico de ver o mundo, sendo que a plena percepção do segundo depende do pleno entendimento da primeira.” (*ibidem*, p. 38). Para ele:

uma visão literária das operações narrativas pode nos ajudar [...] a ver de que maneira essa percepção se traduziu em histórias que exerceram influência tão poderosa e duradoura em nossa imaginação. (ALTER, 2007, p. 43)

Na percepção de Ernst Curtius (1996):

Foi o cristianismo que deu a consagração máxima ao livro. O cristianismo era uma religião do livro sagrado. Cristo é o único Deus que a arte antiga representa com um rolo de papel na mão. [...] o cristianismo nunca deixou de produzir escritos sagrados – documentos da fé, como os Evangelhos, os Atos dos Apóstolos e o Apocalipse; atos dos mártires e vidas de santos; os livros litúrgicos. [...] As passagens [...] mostram como pode ser grandioso o metaforismo religioso do livro, em contraste com o puramente literário, que até agora temos estudado (nos limites de ambos os domínios está o Eclesiástico 12: 9-12). É, pois, característico da Idade Média ocidental que esses dois mundos, tão diferentes, não somente se toquem como se Cruzem e interpenetrem – como a Igreja e a escola, a piedade e a erudição, o simbolismo e a gramática. (CURTIUS, 1996, p. 385, 386)

Outrossim, escritores medievais em muito enriqueceram o pensamento formulado pelos filósofos clássicos, incorporando conceitos teológicos, sobretudo de base judaico-cristã, a

exemplo dos devotos Santo Agostinho<sup>35</sup> (2015) e Santo Tomás de Aquino<sup>36</sup> (2020), além de autores como Boécio (2012) e, ainda, documentos da Igreja Católica, a exemplo do *Catecismo*<sup>37</sup> (CNBB, 2017) e de Constituições, Encíclicas, Rituais, entre outros, em diálogo com textos e livros de exegetas do pensamento teórico moderno sobre religião, Filosofia da Religião e Ciência da Religião. Consoante observação de Leny da Silva Gomes, no volume organizado por Elizabeth Hazin (2017):

A obra, seja pictórica, verbal ou arquitetônica, estabelece relações humanas, contextuais, e relações com forças divinas. Portanto, um mundo se abre pela mediação da obra. O *mundo* é revelado na obra. Pela abertura da obra tomamos conhecimento do mundo de Joana Carolina, que não se fecha na singularidade, abrindo-se à universalidade. (HAZIN, 2017, p. 150)

Aos citados escritores, outros podem se somar, de modo a sustentar o viés interartes a ser explorado nesta pesquisa e enriquecer as possibilidades hermenêuticas relacionadas a essa universalidade que sustém a cosmogonia da quinta narrativa de *Nove, Novena* (LINS, 1994).

---

<sup>35</sup> Cf. *Dicionário de Mística* (2003): trata-se da vida e dos escritos de “Aurélio Agostinho [que] formam uma só coisa com sua herança espiritual, [...]. *Da Doutrina cristã* trata a chave de leitura das Sagradas Escrituras, chave que é o amor a Deus e ao próximo. [...] Na primeira fase da espiritualidade agostiniana está presente, por meio do neoplatonismo, todo o fascínio grego do espírito, da mente ou da alma que procura ou contempla a Deus e as coisas além do sensível, fascínio que tem correspondência experiencial nas atividades da alma do cristão na linha do sábio grego. [...] Em relação à Cruz do Senhor, o homem espiritual ‘agostiniano’ atinge cristologicamente a dimensão do Cristo redentor e eclesiologicamente a da missão da Igreja de ajudar a humanidade a deixar-se aproximar pela salvação do Redentor dos homens” (BORRIELLO, 2003, p. 22-28).

<sup>36</sup> Cf. *Dicionário de Mística* (2003): trata-se da vida de “T. [Tomás de Aquino (santo)] [que] nasceu em 1225, no Castelo de Roccasecca (hoje, da Província de Frosinone). [...] Em 1244, entrou para a Ordem Dominicana e prosseguiu os estudos teológicos sob a direção de Alberto Magno. Conseguiu o doutorado em teologia em Paris, em 15 de agosto de 1257, junto com são Boaventura. Daí em diante até a morte, em 1274, dedicou-se ao ensino da teologia. Suas experiências místicas começaram depois que ele entrou para a comunidade dominicana, em 1244, e se estenderam por um período de cerca de trinta anos, até sua morte em 1274. As palavras pronunciadas por ele antes de receber a santa Eucaristia pela última vez revelam seu grande amor a Jesus Cristo: ‘Recebo a ti, que és o preço de minha redenção e o alimento para minha última viagem. Eu te ameí, por ti estudei, veleí e lutei; a ti, ó Jesus, preguei e ensinei.’ [...] O ensinamento místico de T. [Tomás de Aquino (santo)], deduzido de suas obras, se configura em três pontos: 1. A mística do ser; 2. A mística das núpcias; 3. A mística do conhecimento” (*ibidem*, p. 1025-1027).

<sup>37</sup> Refere-se aqui à edição típica latina do *Catecismo da Igreja Católica*, promovida pela Conferência Nacional dos Bispos do Brasil (CNBB), tradução fiel da edição típica de 1997, em comemoração do trigésimo aniversário da abertura do Concílio Vaticano II, a qual acompanhou o primeiro texto do *Catecismo*, em língua francesa.

## 1.2 Traços da plasticidade medieval

A prosa de Osman Lins é inovadora. Marcado pela estética medieval, no *Retábulo de Santa Joana Carolina* (LINS, 1994), o autor, na voz de seus narradores em alternância, parece valer-se do recurso da presentificação, justamente para ilustrar que o porvir é sabido, exatamente porque essa era a cosmovisão que imperava na Idade Média, quando foram compostos os autos e os retábulos. É a representação do que é ditado pela Providência Divina. Isso está espelhado na prosa. E a narrativa se faz, assim, memória do porvir. Na perspectiva de Ana Luiza Andrade (1987):

É neste sentido que a forma do retábulo transmite o aspecto espiritual em que é visualizado pela palavra de Osman Lins. A leitura do retábulo é simultânea à visão do retábulo construído plasticamente, revertendo o sensível ao espiritual na recodificação das cenas em palavras textuais. [...] Como trabalho arquitetônico ou processo artesanal coletivo, o retábulo de Lins oferece, assim como a catedral medieval, um mundo organizado por um plano divino. O plano de Lins se ordena, ao invés, pelo poder espiritual da criação humana, o poder de organizar o mundo, de transformá-lo em cosmos, pela palavra escrita. [...] Para Lins, o retábulo seria antes uma idéia humana realizada pelo verbo, e que, no entanto, baseia-se na idéia divina. (ANDRADE, 1987, p 123)

A inclinação do ser humano à transcendência, como preconiza, por exemplo, o filósofo Roger Scruton, em *Beleza* (2013), é poeticamente transfigurada ao domínio da Arte, na medida em que, segundo o intelectual, a própria Arte, como a concebemos, situa-se *no limiar da transcendência*<sup>38</sup>. É nesse limiar, como visto, que se concebe o espectro da Arte Sacra.

Em *Beleza* (2013), o escritor revela: “Até mesmo para o incrédulo, portanto, a ‘presença real’ do sagrado é um dos dons mais sublimes da arte.” (SCRUTON, 2013, p. 198). Carlos Nejar (2011), por sua vez, destaca, na ficção osmaniana:

o paralelismo exato entre um sistema de ideias e um sistema de imagens, de modo que a relação é, em todo momento, inequívoca. Nietzscheiramente, Osman Lins calou entre espaços e falou com grandeza. Essa, sim, que ninguém pode calar. (NEJAR, 2011, p. 570)

Uma vez feito o levantamento dos principais aportes teóricos que fundamentam esta pesquisa, transferimos o olhar para a aproximação entre a arte escrita e a arte visual estabelecida

---

<sup>38</sup> Cf. *Beleza* (2013), “Não digo aqui que as obras de arte sejam sagradas, muito embora grande parte das maiores obras tenha vindo ao mundo assim – incluindo aí as estátuas e os templos dos gregos e romanos, tal como os retábulos da Europa medieval. [...] Como sugeri, a tendência a profanar [...] é verificada também na esfera estética. [...] quanto mais reivindicam sua posição sagrada, mais as obras de arte se tornam objeto de dessacralização e mais alvejáveis parecem.” (SCRUTON, 2013, p. 192).

por Osman Lins em seu *Retábulo de Santa Joana Carolina* (LINS, 1994), considerando o pensamento de José Ortega y Gasset, em *Adão no paraíso e outros ensaios de estética*:

A lei mestra das grandes variações pictóricas é de uma simplicidade inquietante. Primeiro pintam-se as coisas; depois, sensações; finalmente, idéias [...]. Estas três estações são três pontos que se encontram em uma mesma linha. (ORTEGA Y GASSET, 2002, p. 117)

A originalidade do escritor pernambucano reside na habilidade de converter a *pena em pincel*. O exercício da escrita ocupa o lugar da tinta do pintor e a imagem é desenhada por meio de sinais gráficos e geométricos, revelando a plasticidade de seu estilo e o diálogo interartes intrínseco ao seu ofício. Na percepção da pesquisadora Assionara de Souza (2006):

Remontando aos formatos medievais que adotavam o termo ‘Mistério’ para representação de um quadro que encerrava cada uma das seqüências da paixão de Cristo ou da vida de um santo, também os “Mistérios” do Retábulo de Santa Joana Carolina se nos interpõem autonomamente; os vínculos de correspondência por vezes se evidenciam no enredo que encerram (todos reforçam um interesse em presentificar a existência de Joana Carolina) ou no formato recorrente (título, texto de abertura – tal iluminuras que enquadram graciosamente os textos medievais – e história contada pelos seus respectivos narradores). *A uma obra literária que se intitula como ‘Retábulo’ interpõe-se o grande desafio em propor equivalências discursivas que simulem procedimentos próprios da linguagem visual*. Desse modo, Lins inicia a regência gradativa de coordenadas geométricas que visam sustentar a composição de uma imagem. Os preâmbulos, ou ornamentos, nos parecem servir como molduras da ordem do universal que enquadram cada uma das cenas individuais da vida de Joana Carolina. (SOUZA, 2006, p. 70, 71, grifo nosso)

Muito se tem investigado, nos estudos comparados, a respeito dos impactos que o texto e a pintura causam ao receptor da obra de arte. De fato, há que se considerar as particularidades referentes à apreciação estética de um quadro e ao se proceder à leitura de um livro. De acordo com o pensamento de Curtius (1996), por exemplo:

Com a literatura de todos os tempos e povos posso ter relações de vida imediatas, íntimas, plenas; com as artes figurativas não. As obras de arte, devo procurá-las nos museus. O livro é muito mais real do que o quadro. Nele há uma relação ontológica e a real participação numa existência intelectual. [...]. Abstraindo de tudo o mais, um livro é um ‘texto’. Podemos entendê-lo ou não. Encerrará talvez passagens ‘difíceis’. Para explicá-las, necessita-se de uma técnica – a filologia. Como a ciência da literatura lida com textos, sem filologia ela fica desamparada. [...] para a ‘ciência da arte’ é mais fácil. Trabalha com imagens e fotografias. Nisso nada há de incompreensível. [...]. É a mesma relação entre Dante e as catedrais. A ciência dos quadros é fácil, quando comparada à dos livros. Se é possível conhecer a ‘essência do gótico’ nas catedrais, já não é preciso ler Dante. Ao contrário! A história da literatura (e essa desagradável filologia!) tem muito que aprender com a história da arte! (CURTIUS, 1996, p. 46)



O que Dante teria a aprender com as catedrais? De fato, essa indagação conduz o leitor a pensar criticamente sobre o ofício do escritor, bem como desperta o olhar do apreciador de Arte contemporâneo para o legado da citada ‘essência do gótico’ emanada das catedrais medievais. Quando Curtius (1996) associa a estética da catedral (Arquitetura) ao estilo dantesco (Literatura), indicia a atmosfera cosmogônica que fundamenta a produção artística no/do medievo.

Na composição de *El misterio de las catedrales* (1971), Fulcanelli assegura que a “mais forte impressão de nossa primeira juventude [...], da qual conservamos, porém, uma recordação clara, foi a emoção que provocou, em nossa alma de menino, a vista de uma catedral gótica.” (FULCANELLI, 1971, p. 51, tradução nossa)<sup>39</sup> Consoante sua análise:

A catedral é o abrigo hospitaleiro de todos os infortúnios. [...] É um asilo inviolável para os perseguidos e um túmulo para os ilustres defuntos. É a cidade dentro da cidade, o núcleo intelectual e moral da comunidade, o coração da atividade pública, a apoteose do pensamento, do conhecimento e da arte. (*ibidem*, p. 57, tradução nossa)<sup>40</sup>.

Compêndio essencial para a compreensão das artes visuais, entre outras, nos/dos séculos medievais, essa obra de Fulcanelli (1971) embasa, de modo saliente, a compreensão da dimensão plástico-arquitetônica da narrativa em estudo (LINS, 1994), em seu viés barroco, gótico, nos moldes de um estilo literário que privilegia o trabalho minucioso com a linguagem, como se depreende do excerto:

Pela abundante floração da sua decoração, pela variedade de temas e cenas que a adornam, a catedral surge como uma enciclopédia muito completa e variada – ora ingênua, ora nobre, sempre viva – de todo o saber medieval. Essas esfinges de pedra são, portanto, educadores, iniciadores primordiais. (*ibidem*, p. 57, 58, tradução nossa)<sup>41</sup>

As igrejas góticas serviam, para a população, como um grande livro, como uma grande fonte de informações (caráter pedagógico), porque os vitrais contavam histórias, tinham sentido

---

<sup>39</sup> “La más fuerte impresión de nuestra primera juventud [...], de la que conservamos todavía vívido un recuerdo, fue la emoción que provocó, en nuestra alma de niño, la vista de una catedral gótica” (FULCANELLI, 1971, p. 51).

<sup>40</sup> “La catedral es el refugio hospitalario de todos los infortunios. [...] Es asilo inviolable de los perseguidos y sepulcro de los difuntos ilustres. Es la ciudad dentro de la ciudad, el núcleo intelectual y moral de la colectividad, el corazón de la actividad pública, el apoteosis del pensamiento, del saber y del arte.” (*ibidem*, p. 57).

<sup>41</sup> “Por la abundante floración de su ornato, por la variedad de los temas y de las escenas que la adornan, la catedral aparece como una enciclopedia muy completa y variada – ora ingenua, ora noble, siempre viva – de todos los conocimientos medievales. Estas esfinges de piedra son, pues, educadoras, iniciadoras primordiales.” (*ibidem*, p. 57, 58).

catequético com excertos extraídos do Antigo e do Novo Testamentos (valor instrutivo). No entendimento de Fulcanelli (1971):

Sim; a linguagem, instrumento do espírito, vive por si mesma, ainda que seja apenas o reflexo da Ideia universal. Não inventamos nada, não criamos nada. Tudo está em tudo. Nosso microcosmo nada mais é do que uma partícula minúscula, animada, pensante, mais ou menos imperfeita do macrocosmo. O que pensamos que descobrimos pelo único esforço de nossa inteligência já existe em algum lugar. A fé nos faz sentir o que é; a revelação nos dá prova absoluta disso. Muitas vezes flanqueamos o fenômeno – leia-se milagre –, sem perceber, cegos e surdos (*ibidem*, p. 63-64, tradução nossa)<sup>42</sup>

Na visão de Ana Luiza Andrade (1987), “ao espaço sagrado medieval de ‘Retábulo’ corresponde a reintrodução de integridade, dignidade e justiça na luta diária de Joana Carolina no Nordeste” (ANDRADE, 1987, p. 120). Em suas palavras:

Osman Lins transplanta a narrativa à arte cênica visual do retábulo medieval justapondo duas épocas distantes e duas realidades abandonadas num espaço presente: *a realidade nordestina brasileira e a realidade medieval do retábulo religioso*. O trabalho de Lins envolve, pois, um processo de reconstrução que funde o retábulo medieval ao seu retábulo moderno num mesmo procedimento artesanal coletivo que revive as cenas da vida da santa no presente. Se para o pensamento medieval o retábulo encenaria o mito da redenção de Cristo, aqui há um mito de redenção humana que se estende ao nível da palavra. A realidade medieval mostra-se adequada para o transplante por aproximar-se da realidade nordestina principalmente porque as duas apresentam a mesma estrutura hierárquica feudal e também por sobreviverem, apesar de tudo, através de sua força espiritual. (*ibidem*, p. 122, grifo nosso)

A representação literária forjada por Osman Lins (LINS, 1994) vale-se do influxo interartes para retratar essa paradoxal aproximação entre a organização feudal europeia no medievo e a realidade sertaneja nordestina contemporânea. Do homem religioso da Idade Média ao homem moderno, alguns séculos de história registram a ininterrupta transição de mentalidade, que vem a revelar o nascimento de novas sensibilidades formadoras da consciência, da Arte e do pensamento a respeito da própria existência do ser, do mundo, da natureza, de Deus e de uma possível cosmovisão conciliadora entre o homem ontológico e sua história.

Outra vez segundo o pensamento do pesquisador da poética osmaniana Lauro de Oliveira, em considerações constantes de coletânea organizada por Hugo Almeida (2004), como já

---

<sup>42</sup> “Sí; la lengua, instrumento del espíritu, vive por sí misma, aunque no sea más que el reflejo de la Idea universal. Nosotros no inventamos nada, no creamos nada. Todo está en todo. Nuestro microcosmos no es más que una partícula ínfima, animada, pensante, más o menos imperfecta, del macrocosmos. Lo que creemos descubrir por el solo esfuerzo de nuestra inteligencia existe ya en alguna parte. La fe nos hace presentir lo que es; la revelación nos da de ello prueba absoluta. A menudo flanqueamos el fenómeno – léase milagro –, sin advertirlo, ciegos y sordos.” (*ibidem*, p. 63-64).

mencionado, “aproximar-se da Idade Média significa se não adotar, pelo menos admirar o teocentrismo e confrontá-lo com o antropocentrismo do homem do Renascimento e do homem moderno.” (ALMEIDA, 2004, p. 29).

A esse respeito, novamente Lauro de Oliveira, na mesma publicação elaborada por Hugo Almeida (2004), interroga: “Por que sua preocupação em examinar tão cuidadosamente a arte dos vitrais, a arte românica, a arte medieval, em geral?” (ALMEIDA, 2004, p. 27). Em termos gerais, o pesquisador, no livro de Almeida (2004), verifica que, no caso de Lins, “a observação da arte da Idade Média e sua comparação com a produção estética renascentista formulou em sua mente e o fez incorporar o conceito de aperspectivismo” (ALMEIDA, 2004, p. 29). Na interpretação de Lauro de Oliveira:

Assimilar o aperspectivismo era para ele muito mais do que adotar um instrumento literário: era agregar algo de positivo ao seu humanismo literário e *inserir o eterno na criação do romance*. Na mesma entrevista a que acima me referi, ele declarou: (o aperspectivismo é) ... ‘uma tentativa de romper com a condição mortal do olho humano, de ver através de um ponto de vista espiritual. O que se aproxima da visão do homem religioso da Idade Média. (*Evangelho na taba*, p. 215). (ALMEIDA, 2004, p. 29, grifo nosso)

Resultado de uma mescla de interferências da Arquitetura gótica, bem como de manifestações artísticas da Idade Média, a dimensão plástica da composição do *Retábulo de Santa Joana Carolina* inebria-se de fontes imagéticas e estruturais que inspiraram, outrora, a edificação de catedrais, igrejas, templos, castelos, mosteiros e habitações medievais. O significado simbólico da catedral, nos termos de Fulcanelli (1971), irradia a cosmovisão hegemônica da mentalidade mediévia. Adicionalmente, para o professor Ricardo da Costa (2017):

Na intercessão de duas perspectivas religiosas, as catedrais dos séculos XII-XIII, entre elas, Chartres e Amiens, exprimiram a tensão da lenta transformação de um mundo a outro: do românico ao gótico, do Deus do Juízo Final à Virgem intercessora dos homens, da pedagogia imagética do terror à do amor, da emoção e do simbolismo do pensamento alegórico para as novas estruturas arquitetônicas e escolásticas da razão, de Platão e Agostinho para Aristóteles e Santo Tomás de Aquino. Estudar a sociedade medieval sem o vislumbre de sua essência, sem a arte das catedrais, arte da França entre Chartres e Soissons, terra em que o rei Clóvis morreu, primeiro rei do Ocidente a celebrar a conversão ao catolicismo romano, é como viver a vida sem suas sublimações, sem música, sem arquitetura, sem pintura, sem livros, sem poesia, sem teatro. Sem arte. (COSTA, 2017, p. 239)

É por isso, sugere o próprio Ricardo da Costa (2017), “que, para compreender a arte desse tempo, o historiador deve embeber-se mais de Teologia do que Economia e Sociologia, mais da fé dos daquele tempo do que da dúvida dos coetâneos.” (*ibidem*, p. 239). Na intercessão entre vida e obra de Osman Lins, pelos relatos de Ana Luiza Andrade (1987):

A viagem à Europa, que resulta na publicação de um livro de viagens, *Marinheiro de Primeira Viagem (1963)* dura seis meses. Segundo Osman Lins, foi ‘uma viagem rigorosa do ponto de vista cultural’ que o marca bastante, principalmente pelo contacto que teve com a arte romanesca (ET, p. 212) o que o influencia na visão medieval de algumas narrativas de *Nove, Novena*, livro considerado pelo escritor como representante de sua fase de maturidade (ET, p. 142). (ANDRADE, 1987, p. 24)

Os vestígios do gótico na narrativa osmaniana advêm do traço do ornamento, representado, na explicação de Sandra Nitrini (1987), “pelo trecho linguístico latino sob forma tipográfica diferente [que aciona], em particular, o estrato visual do texto, sublinhando a faceta pictórica e plástica do discurso osmaniano.” (NITRINI, 1987, p. 209). De novo segundo Ana Luiza Andrade (1987):

Osman Lins cita Ortega y Gasset, em *Guerra*, defendendo a estética do ornamento contra a ‘forma oca’ por este último desprezada como valorizadora do ‘amoralismo que marca hoje a pesquisa científica ‘de um período vazio’ intensamente técnico na história humana’, que de acordo com Lins cabe ao escritor preencher: ‘A ausência do ornato, no âmbito da criação, é um aspecto, e não dos menos importantes, do fraccionamento’ marcando o ‘início da morte ou do aviltamento do objeto em que se manifesta’ (GST, p. 258-260). *O ornamento tece o mundo*, segundo Lins. De fato, neste ensaio romanesco de Lins que é *Guerra*, a valorização ornamental do espaço narrativo articula-se em círculos concêntricos que correspondem aos ciclos de deslocamento do escritor. (ANDRADE, 1987, p. 204, grifo nosso)

Para Assionara de Souza (2006), “os ornamentos sugerem [...] essa luta do homem com as forças primitivas da natureza [que] pode ser traduzida como um embate inicial que o artista empreende ao compor sua obra com os artifícios mais elementares” (SOUZA, 2006, p. 72). Na sequência, constata: “O texto de abertura do *Primeiro Mistério* é um exemplo disso.” (*ibidem*, p. 72). E ilustra:

Temos o resgate de formas gráficas primitivas (o ponto, a linha, o plano) que convocam o leitor a abstrair-se ao universo visual: [...] Primeiro uma sugestão do elemento gráfico mais elementar: o ponto (as estrelas) que unidos podem vir a formar a linha (risco de estrela ou “cometas que atravessam o espaço”); a extensão desse componente, por sua vez, gera o plano (“o espaço desdobrado, as amplidões”). Seguindo-se desses elementos preliminares, dá-se a composição dos sistemas: “o Sol e os planetas, nossa Lua e suas quatro fases”. Dentro desse sistema fechado e nomeado, todo um aparato técnico começa a ser convocado (“tudo medido pela invisível balança, [...] que regula com a mesma certeza, a distância, a vertigem, o peso e os números”). O engenho do uso de ornamentos está no fato de estes conferirem ao conjunto uma amplitude tal que permite unir a vida de um personagem individual (comum a uma classe de seres que como ele próprio sofre com o enfrentamento do desconhecido – a natureza ou um outro superior) ao cosmos circundante e muitas vezes caótico, que exige desse ser individual um

posicionamento, uma ação de embate; mesmo que esta luta pareça vã. (SOUZA, 2006, p. 72, 73)

No ornamento do *Terceiro Mistério*, outro exemplo, o escritor matiza literariamente o “badalar de sinos, girândolas e fogos de artifício lançados para o alto, ampliando, na direção das torres, o espaço horizontal da praça.” (LINS, 1994, p. 76). Dessa forma, vivifica o símbolo<sup>43</sup> religioso que confere ao quadro retabular o índice remissivo ao domínio do gótico do contexto medieval.

Para Otto Maria Carpeaux (2012): “o realismo da crônica ‘gótica’ permite intervenções fantásticas que o realismo dos cronistas da própria Idade Média ainda não admitira.” (CARPEAUX, 2012, p. 259). Nos seus termos:

A comparação entre a arquitetura das catedrais góticas e a arquitetura lógica dos sistemas escolásticos é um lugar-comum dos estudos medievalistas; parece só metáfora. Revelou-se, porém, que as plantas e a decoração escultórica das catedrais obedeceram realmente a um plano, fornecido pelos construtores da teologia e da metafísica; os pormenores correspondem ao plano com a maior precisão. Os elementos básicos comuns, que conferem ao pensamento medieval a significação teológico-filosófica, são o modo de pensar hierárquico e a ideia da ordem universal, revelada naquelas correspondências. Um mundo governado espiritualmente pela hierarquia eclesiástica e materialmente pela hierarquia feudal não pode pensar de maneira diferente. (*ibidem*, p. 163)

Vale ressaltar que tais características não são exclusivas da quinta narrativa. Além do *Retábulo de Santa Joana Carolina*, demais narrativas de *Nove, Novena* (LINS, 1994), como *Conto barroco ou unidade tripartita, Pastoral e Noivado*, deixam vestígios do aporte simbólico medieval em seus enredos.

Em ensaios autorais, essa atenção que Lins dispensa aos rastros medievais na arte moderna é, aos poucos, descortinada. Em *Guerra sem testemunhas* (LINS, 1969), transparece, de modo similar, uma certa concepção escatológica da história – ou a consciência dela – ao especular, por exemplo, que “nunca, desde a invenção da imprensa, estivera mais presente do que hoje, entre os homens, com a ameaça de guerra atômica, o fim dos tempos – uma ideia medieval.” (LINS, 1969, p. 218). Segundo o escritor:

---

<sup>43</sup> O conceito de símbolo é amplo, mas interpretá-lo faz-se primordial para se proceder à análise de uma obra de arte. Neste caso, vale resgatar o pensamento de escritores como Erwin Panofsky (2010), Manuel Gandra (2022) e Cesare Ripa (2006), os quais buscam conceituar o símbolo na arte figurativa como objeto, planta, animal ou signo de forma em geral, ao qual, em determinado contexto, é associado um profundo significado de valor convencional, mas também transcendental. Pode-se aplicar esse conceito, também, aos símbolos geométricos que representam narradores na narrativa osmaniana. (LINS, 1994)

Havia qualquer coisa de medieval, do espírito medieval em nossa época. Sem peso, sem asas, desenvolvendo tal velocidade que, por assim dizer, faziam-se ubíquos, astronautas deixavam suas cápsulas e voavam sobre nós, exatamente como os anjos da iconografia cristã. A consciência de que um ser humano se multiplicava no espaço, contemplando-nos de muitos ângulos, deslocava o nosso espírito, adaptando a sensibilidade moderna, mais facilmente ao mundo gótico ou românico, que ao da Renascença. Os seguidores de Einstein tendem a ver, no tempo, um imenso presente. Não era esta a noção onde pulsa a eternidade? Lícito também supor que a rapidez dos transportes e comunicações viesse a desempenhar, estivesse desempenhando, em nossos dias, um papel unificador semelhante ao exercido, na Idade Média, pelo latim. (LINS, 1969, p. 218)

A aproximação entre a Linguagem Literária e as Artes Plásticas no *Retábulo* osmaniano (LINS, 1994) é estabelecida por uma associação sensível que a antecede. É de um recurso tátil que Lins lança mão para narrar a história de sua heroína. O lápis do escritor – ou sua máquina de escrever – é metaforicamente convertido em linha e as palavras são os fios utilizados para costurar seus enredos e tecer os Mistérios da vida e morte de Santa Joana Carolina.

Conforme entendimento do pesquisador Ivanor Guarnieri (2016):

Cada Mistério, com exceção do último, é encimado por pequenos trechos que variam na forma, ora se mostrando como quadro pintado em signos verbais, ora como desenho, às vezes dialogando com jogos de palavras da literatura infantil, e ainda como metalinguagem; como se fossem signos a presidir a vida de Joana contada em 12 meses zodiacais. (GUARNIERI, 2016, p. 130)

O narrador dúplice da micronarrativa do *Nono Mistério* (LINS, 1994), por exemplo, cumpre uma função metalinguística na narrativa. Ao escrever sobre o processo de criação literária, na condição de narrador, é possível sugerir que o próprio autor reflete sobre o ato criativo e insere-se no diálogo universal relacionado à função da Arte e ao processo de concepção artística: “Assim, gêmea inumerável de si mesma, a palavra é o que permanece, é o centro, é a invariante, não se contagiando da flutuação que a circunda e salvando o expresso das transformações que acabariam por negá-lo.” (LINS, 1994, p. 98).

Da cosmogonia universal à cosmogonia literária, o ato criativo é exposto na *metalinguagem figurativa* do adorno simbólico que inaugura o fragmento textual em que Joana Carolina intercede pela relação amorosa dos jovens que se refugiam em sua casa, Miguel e Ana Cristina (LINS, 1994). Na avaliação de Sandra Nitrini (1987):

O nono ornamento, ao celebrar o poder cosmogônico da palavra, evoca o estágio da civilização humana, caracterizado pela sua descoberta. E ainda, além de conter alusão ao signo de Gêmeos sob o qual se desenrola a micronarrativa desse Mistério, mantém laços semânticos com a atuação de

Joana Carolina, cujas palavras têm o poder de transformar em *amigos e guardiões* os perseguidores de Miguel e Ana Cristina e criar uma situação favorável para que se consuma o casamento destes dois jovens, com o consentimento de Antonio Diaz. (NITRINI, 1987, p. 250)

Já no *Décimo Mistério* (LINS, 1994), outra vez considerando o ponto de vista da Teoria Literária, a inovação na estrutura do foco diegético (vozes polifônicas) é investigada de modo pormenorizado por Sandra Nitrini (1987). A professora examina a coletânea osmaniana (LINS, 1994) em busca de possíveis aproximações com manifestações do *Novo Romance Francês*, em nascimento naquele país no contexto da segunda metade do século XX. Nos termos de Nitrini (1987):

A probabilidade, a incerteza, a insegurança, o absurdo, a ambiguidade, [são] características do Novo Romance, [que] constituem o reflexo da cosmovisão atual na arte romanesca e fazem dele um digno representante de nossa era, a era da suspeita. (NITRINI, 1987, p. 44)

Em suas conclusões, a teórica pondera: “Primitivista, idealista, platônico, barroco, moderno e – por que não? – romântico, Osman Lins de *Nove, Novena* ultrapassa as fronteiras do Novo Romance.” (NITRINI, 1987, p. 270). Ainda assim, muitas características da tendência francesa representada, entre outros, por Robbe-Grillet e Michel Butor, no parecer da pesquisadora, pulverizam-se na publicação que abriga o *Retábulo de Santa Joana Carolina*: “Constatam-se semelhanças entre as descrições dos escritores brasileiro e franceses, não apenas pela presença de componentes geométricos, aspecto este salientado pela crítica – como também pelo traço pictórico.” (*ibidem*, p. 267).

Com isso, notabiliza-se que a produção literária de Osman Lins, em especial a partir da publicação de *Nove, Novena* (LINS, 1994), adentra a modernidade<sup>44</sup> literária, com uma escrita que se vale de característicos traços estilísticos, a exemplo, no caso em questão, dessa alternância constante de focos narrativos, mas também da referida constante disposição de sinais gráficos e geométricos pelos textos, da construção multifacetada de personagens e de um estilo matemático provocativo e instigante, com destaque aqui para a influência pictórica, que estimulam o leitor a reconhecer predicados os quais revelam um escritor atento, hábil em ressignificações e manejador de uma tendência particular, repleta de inovações nos campos

---

<sup>44</sup> Cf. *Beleza* (2013), “Os modernistas temiam que a iniciativa estética se afastasse do objetivo artístico máximo e se tornasse vazia, repetitiva, mecânica e clichê. [...] Em suma, os modernistas procuraram unir, mais uma vez, a iniciativa artística com seu propósito espiritual subjacente. O modernismo não foi concebido como transgressão, e sim como recuperação – como um árduo retorno a uma herança de significados conquistada a muito custo, ao fim do qual a beleza seria novamente estimada como símbolo presente de valores transcendentais.” (SCRUTON, 2013, p. 182).

formal e temático. Não obstante, sobre o surgimento do *nouveau roman* francês, Otto Maria Carpeaux (2012) observa: “O *nouveau roman* é, por enquanto, um fenômeno especificamente francês. Mas em outras literaturas já surgiram produtos semelhantes, devido a personalidades de mentalidade parecida ou a circunstâncias especiais que excluem a tradicional técnica novelística.” (CARPEAUX, 2012, p. 2891).

Para cada novo módulo narrativo, um novo Mistério. A cada novo Mistério, um novo quadro representativo da vida de Joana Carolina (LINS, 1994) é pintado. No conjunto da obra, um tecido simbólico é estampado, de modo que, segundo Leny da Silva Gomes, em colaboração com a coletânea *Quem Sou?: sou eu quem eu retrato* (2016), organizada por Elizabeth Hazin, o “equilíbrio mantido pelas narrativas em relação às expectativas dos leitores é ameaçado pelo alto grau de ruptura e inovação.” (HAZIN, 2016, p. 139). Correlatamente, na visão de Sandra Nitrini (1987): “Osman Lins é movido pela sensibilidade e pela razão.” (NITRINI, 1987, p. 30). Tecendo o mundo, os ornamentos osmanianos que inauguram as micronarrativas do *Retábulo de Santa Joana Carolina* (LINS, 1994) entrelaçam, por consequência, a sublime trama que reverencia *aquela que será tida como Santa*. Vejamos imagens de retábulos do período bizantino:

Figura 2 - Nossa Senhora entronizada com o Menino, c. 1280<sup>45</sup>



Fonte: GOMBRICH, 2009, p. 138.

Figura 3 - Cristo como Soberano do Universo, a Virgem e Menino, e santos, 1190<sup>46</sup>



Fonte: GOMBRICH, 2009, p. 141

<sup>45</sup> Cf. E. H. Gombrich (2009): “Possivelmente pintado em Constantinopla; têmpera em madeira, 81,5 x 49 cm; Galeria Nacional de Arte (Coleção Mellon), Washington, DC” (GOMBRICH, 2009, p. 138).

<sup>46</sup> Cf. E. H. Gombrich (2009): “Mosaico, catedral de Monreale, Sicília” (GOMBRICH, 2009, p. 141).



Segundo o historiador da Arte Ernst Hans Josef Gombrich (2009), “os bizantinos passaram a insistir quase tão rigorosamente quanto os egípcios na observância das tradições.” (GOMBRICH, 2009, p. 138). Na sua percepção:

Se observarmos um retábulo bizantino da Santa Virgem [...]. Imagens como essas, olhando-nos do alto de refulgentes paredes douradas, pareciam ser símbolos tão perfeitos da Verdade Sagrada, que nem havia necessidade, aparentemente, de nos desviarmos delas. Por isso continuaram dominando em todos os países governados pela Igreja Oriental. As imagens sacras [...]. ainda refletem essas grandes criações dos artistas bizantinos. (*ibidem*, p. 138)

O historiador da Arte Erwin Panofsky (2017), por sua vez, reconhece que “o homem é, na verdade, o único animal que deixa registros atrás de si, pois é o único animal cujos produtos ‘chamam à mente’ uma ideia que se distingue da existência material destes.” (PANOFSKY, 2017, p. 23). Para o teórico, ao se deparar com uma obra de arte, há três componentes a serem considerados: o conteúdo, a ideia e a forma materializada. Na sua avaliação:

O cânone bizantino, apesar de toda a sua tendência para a esquematização, baseava-se, ao menos até certo ponto, na estrutura orgânica do corpo; e a tendência para a determinação geométrica das formas ainda era contrabalançada por um interesse nas dimensões. (*ibidem*, p. 122)

Em *Um ponto no círculo*, segunda narrativa de *Nove, Novena* (LINS, 1994), por exemplo, a cena de abertura dá a conhecer ao leitor os pensamentos de seu narrador geômetra, o qual, na descrição do espaço literário, manifesta alusão ao traço das cúpulas ornadas em igrejas, nos moldes dos templos bizantinos: “Agora, tento imaginar os complexos toucados que estiveram em uso noutras épocas, há um século e meio, por exemplo, [...] a missa nas igrejas de cúpulas ornadas com telhas brancas e azuis.” (LINS, 1994, p. 20).

Em *Pentágono de Hahn* (LINS, 1994), outro quadro cênico remissivo ao estilo gótico é retratado na arquitetura da obra: “O hino sacro, cantado em latim. A velha serafina. Pela janela escancarada sobre o quintal com mangueiras, entra o luar; reflete-se no piso de mosaico, ilumina os bancos de madeira escura.” (*ibidem*, p. 36). Em *Conto barroco ou unidade tripartita* (LINS, 1994), “a igreja está cheia de escadas e andaimes.” (*ibidem*, p. 121). Na visão da estudiosa de Lins, Assionara de Souza (2006): “Registrar em palavras uma imagem é denunciar a mutabilidade das coisas. A ilusão de perenidade é desfeita e dá-se o movimento.” (SOUZA, 2006, p. 54). Em sua percepção:

Daí a confirmação do que diz Nitriani a respeito de Lins ter se aproximado da arte do retábulo e da pintura. Estamos diante de um viajante que, não dispondo de uma câmera para registrar um momento que lhe pareceu singular, guarda em sua memória a luminosidade desse momento e a imprime em palavras:

“Nosso modo de justapor uma poesia a uma pintura se propõe iluminar o mundo do espaço verbal por intermédio de um entendimento de espaços tal como foram definidos e explorados pelas artes plásticas.” (MCLUHAN, 1975, p. 1). Interesse freqüente da poética osmaniana, ultrapassar impedimentos que o impeçam de espacializar com precisão a cena narrativa. (*ibidem*, p. 52)

Pela interpretação do crítico Octavio Paz (1984), “a oposição arte/vida, em qualquer de suas manifestações, é insolúvel” (PAZ, 1984, p. 144). Assim é que se pode, por conseguinte, ler e visualizar as marcas da vida de Lins na sua obra, como palavras em tela, pintadas em letras, numa resolução estética afinada à proposição do próprio Paz (1984), que afirma: “A solução é a não-solução: a literatura é a exaltação da linguagem até a sua anulação, a pintura é a crítica do objeto pintado e do olho que o contempla.” (*ibidem*, p. 144). De modo complementar, na visão de Ana Luiza Andrade (1987):

A transposição consciente dessa arte visual sem perspectiva ao texto literário implica forçosamente numa valorização do espaço narrativo, levando-se em conta que o tempo coloca o espaço em perspectiva. Esta concepção do espaço narrativo vai coincidir com a idéia da ‘espacialização’ literária do crítico americano Joseph Frank, que observa justamente a mudança do artista contemporâneo quanto à percepção de um tempo que não é mais objetivo ou marcadamente diferenciado, mas, nas suas palavras, ‘agora se tornou um continuum em que as distinções entre passado e presente são apagadas’ (tradução nossa)<sup>47</sup>.’ (ANDRADE, 1987, p. 116)

Segundo a mesma analista, “este contato medieval que lhe transmite a força espiritual sem mediações, vem de encontro à sua [de Osman] busca literária.” (*ibidem*, p. 115). E, no limiar desse pensamento, intensifica-se a antinomia relacionada à posição do autor entre a cultura cristã e a consciência espiritual. Ainda consoante o pensamento de Andrade (1987):

Suprindo a perda de Deus pelo homem contemporâneo, para manter seu equilíbrio, Osman Lins procura harmonizar o processo ficcional à ordem do cosmos – a balança da natureza – que reintegra a vida humana, em suas fases transitórias, aos movimentos cíclicos de passagem cósmica, no giro da terra (o dia e a noite), nas marés (baixa e alta), nos astros (signos zodiacais). A delicada balança cósmica se verifica na geometria do ‘Retábulo’ (*Nove, Novena*) numa ordem terrena de episódios que acompanham os movimentos dos astros em cada um dos ‘Mistérios’ que reintegram os fragmentos narrativos. [...] Na ficção de Osman Lins, a passagem do caos ao cosmos resulta sempre do confronto entre forças opostas – morte e vida –, cuja fusão possibilita o renascimento de uma nova ordem cósmica. (ANDRADE, 1987, p. 225, 226)

No entendimento de Ana Luiza Andrade (1987), “a admiração pela arte do vitral reflete o artesão inveterado que foi Osman Lins desde a importância concedida ao conhecimento das

---

<sup>47</sup> “now has become a continuum in which distinctions between past and present are wiped out” (ANDRADE, 1987, p. 116).

limitações literárias.” (*ibidem*, p. 121). Das habilidades de um artesão à plasticidade de um pintor, passando pela precisão de um arquiteto e a espiritualidade do iconógrafo, o escritor natural de Vitória de Santo Antão/PE parece forjar sua arte a partir da harmonização entre essas aptidões e a perspicácia de sua imaginação. E assim é que o imponderável parece prevalecer na plasticidade poética que o autor pernambucano erige na quinta narrativa de *Nove, Novena* (LINS, 1994).

### 1.3 Ecos do teatro da Idade Média

Ao chegarmos aqui, temos que fazer uma advertência essencial para a estética, sem a qual não é fácil penetrar na fisiologia da arte, tanto a velha como a nova. Entre esses diversos aspectos da realidade que correspondem aos vários pontos de vista, há um do qual derivam todos os demais e que em todos os outros está suposto. É o da realidade vivida. [...]. Em vez de realidade vivida, poderíamos dizer realidade humana. (ORTEGA Y GASSET, 1991, p. 36, 37)

Conforme se depreende do conjunto da obra, a face dramaturgical de Osman Lins não se resume às peças teatrais que produziu, mas corresponde a um traço estilístico que se pulveriza por toda sua criação literária, herdando marcas de escritos anteriores e deixando vestígios em suas produções subsequentes, de modo que, ao leitor interessado no teatro de Osman Lins, vale retornar a *Lisbela e o prisioneiro* (1964), peça que obteve grande alcance de público no Brasil, sobretudo após a adaptação cinematográfica, como observa Carlos Nejar (2011), e que, de maneira contundente, apresenta um texto cuja linguagem revela um Osman consciente e crítico de posturas arcaicas, conservadoras e autoritárias que vigoravam em algumas localidades interioranas da região Nordeste.

Essa veia teatral do autor se desenvolve, posteriormente, como visto, com as peças *Capaverde e o Natal* (1967); *Guerra do Cansa-Cavalo* (1967); e *Santa, Automóvel e o Soldado* (1975). São textos, a exemplo de *Lisbela e o prisioneiro* (1964), elaborados a partir de diálogos interartes entre a Literatura e o Teatro. De acordo com Maria Aracy Bonfim<sup>48</sup>, em coletânea organizada por Elizabeth Hazin (2019), “A trilogia *Santa, automóvel e soldado*, lançada em

---

<sup>48</sup> Ver artigo *Mistérios e máscaras: o teatro osmaniano em ‘Santa’ e as mystery plays*. In. HAZIN, Elizabeth Andrade de Lima; et al [orgs.]. *Descortinando o teatro de Osman Lins* [Coleção Osman Lins, v. 4]. Brasília: Siglaviva, 2019. Maria Aracy Bonfim é doutora em Literatura e Práticas Sociais pela Universidade de Brasília e professora de Literatura Inglesa da Universidade Federal do Maranhão.

1975 foi, segundo seu autor, Osman Lins, escrita entre 1969 e 1970 – anos de trabalhos intensos para ele, que elaborava o romance *Avalovara*.” (HAZIN, 2019, p. 163). Na visão de Bonfim:

Ao serem apresentadas como trilogia, estas peças trazem uma ideia de unificação, sobretudo quando substantivos essenciais em cada temática servem como ilustradores, títulos reduzidos para cada peça. Assim, temos ‘santa’ como redução para *Mistério das figuras de barro*, ‘automóvel’ para *Auto do salão do automóvel* e ‘soldado’ para *Romance dos dois soldados de Herodes*. [...]. Em torno da ideia de inspiração medievalista, percebe-se na redução dos substantivos lembrança de títulos de dramas medievais, tais como ‘sapiante’, ‘natividade’, entre outros. [...]. Tudo isso, tendo como motivação, digamos, o perfil dos dramas medievais conhecidos como ‘Mistérios’. (HAZIN, 2019, p. 164)

Em *Poéticas em confronto: Nove, Novena e o Novo Romance* (1987), Nitrini elucida que “Osman Lins atribui a esse termo [Mistério] um sentido preciso: ‘gênero teatral da Idade Média, que punha em cena assuntos religiosos’, segundo me afirmou, pessoalmente, em 1973.” (NITRINI, 1987, p. 103). Essa definição da palavra *Mistério* reforça, na quinta narrativa de *Nove, Novena* (LINS, 1994), o caráter biográfico – ou hagiográfico –, a exemplo de produções construídas com enredos *tirados das vidas dos Santos* e estruturados na cadência das composições teatrais do medievo, como temos observado nos subitens anteriores. Vê-se, desse modo, a expansão temática característica ao ato criativo de Lins. No entendimento do crítico alemão Anatol Rosenfeld (2014): “Também o teatro medieval se origina no rito religioso, mais de perto na missa cristã, embora precedendo-o e subsistindo ao lado dele existissem espetáculos de origens e tendências tanto pagãs como profanas.” (ROSENFELD, 2014, p. 43). Em *O teatro épico* (2014), o teórico demarca:

Ao fim da Idade Média surge o *Mistério*, já totalmente separado da igreja e apresentado em plena cidade. A imensa peça, independente da liturgia, ilustra a visão universal da história humana em amplo contexto cósmico, desde a queda de Adão até o Juízo Final. (*ibidem*, p. 45)

Ainda sobre a raiz etimológica da palavra *Mistério*, vale destacar a nota elaborada por Bonfim, no volume organizado por Elizabeth Hazin (2019):

‘Mistério’, no latim *ministerium*, significa ‘ofício’, ‘ato’. Em outra categoria etimológica, *mysterium*, significa ‘verdade secreta’. Na terminologia dramática, ‘Mistério’ vem a ser o drama medieval religioso compreendido no período do século XIV ao XVI e que punha em cena episódios da Bíblia – antigo e novo testamentos e também da vida dos santos. Era geralmente representado nas festas religiosas por atores amadores – mímicos e menestréis. Em sua evolução, vieram a aparecer elementos como os cenários simultâneos, chamados mansões e podiam ter a duração de vários dias. Chegar a esse ponto, porém, foi consequência de uma reação clerical. Como se vê no *Dicionário de teatro* de Patrice Pavis: ‘chocada com a evolução do Mistério para o burlesco e a grosseria, a Igreja proíbe, em 1548, dar a religião em espetáculo na Île de

France, mas a tradição se perpetua na França e em toda a Europa’. (HAZIN, 2019, p. 164, 165)

Adicionalmente, no texto *A tragédia shakespeariana*, em coletânea organizada por Fúlvia Moretto e Sidney Barbosa (2006), a pesquisadora Maria Magaly Trindade Gonçalves<sup>49</sup> observa:

Na Idade Média, o teatro manifestava-se em sua forma primitiva, essencialmente didática, por meio de *mysteries*, *miracle plays*, *morality play*; *os comic interludes* representavam, então, a produção não didática, espetáculo jocoso entre os atos ‘sérios’ que se afirmou gradualmente como centro de interesse genuinamente teatral. (MORETTO; BARBOSA, 2006, p. 55)

A respeito das ocasiões de representação desses Mistérios, pela explicação de Anatol Rosenfeld (2014):

A amplitude épica do Mistério chegou a ponto de certos desses festivais ao mesmo tempo religiosos e profanos, onde participava e colaborava toda uma cidade com suas corporações artesanais, quer como executantes, quer como promotores e espectadores, se estenderem até quarenta dias (a média era de três dias), com sessões das oito horas a quase meio-dia e da uma hora às seis da tarde. (ROSENFELD, 2014, p. 47)

Ao inserir a marca do teatro<sup>50</sup> medieval na composição de seu *Retábulo de Santa Joana Carolina*, Lins (1994) amplifica o traço cênico de sua arte para a prosa. Nesse sentido, convida o leitor a refletir sobre o gênero dramático, desde os primórdios gregos, passando pela Idade Média, até alcançar a cena contemporânea, em que se descortina a trajetória épica que conduz à canonização literária de sua heroína.

Para Leny Gomes e Osmando Brasileiro (2014), “a narrativa é como uma colcha de retalhos, construída por várias mãos, que contam uma só história, a trajetória de Joana Carolina, na qual está imbuída a vida de todos os narradores.” (GOMES; BRASILEIRO, 2014, p. 2).

---

<sup>49</sup> Ver Artigo *A tragédia shakespeariana*. In. MORETTO, Fúlvia; BARBOSA, Sidney (orgs.). *Aspectos do teatro ocidental*. São Paulo: Editora Unesp, 2006. Maria Magaly Trindade Gonçalves é professora de língua e literatura inglesa do Departamento de Linguística da Faculdade de Ciências e Letras da Unesp, campus de Araraquara.

<sup>50</sup> Cf. *Beleza* (2013), “É bem verdade que a arte também pode brincar com efeitos ilusionistas, como faz Bernini ao esculpir Santa Teresa em êxtase ou Massaccio, ao retratar a Santíssima Trindade. No entanto, nesses casos a ilusão é um recurso dramático, uma forma de deslocar o observador para regiões celestiais, nas quais pensamento e sentimento se libertam de seus vínculos mundanos. De modo nenhum Bernini e Masaccio praticaram o logro ou tentaram o espectador a ceder a suas paixões comuns por meio de substitutos. Também no teatro a ação não é real, mas representada; e, por mais realista que seja, ela evita (em geral) aquelas cenas que alimentam a fantasia. [...] Embora as paixões sofridas no teatro se dirijam a objetos imaginários, elas se pautam pelo senso de realidade, desdobrando-se e desenvolvendo-se à medida que nossa compreensão aumenta. Essas paixões derivam da simpatia que sentimos por nosso semelhante, a qual é uma simpatia sempre crítica: ela deseja conhecer seu objeto, ponderar seu valor e não desperdiçar emoções à toa. (SCRUTON, 2013, p. 116).

Ademais, segundo Sandra Nitrini (1987), “ao facilitar o acesso à voz narrativa a uma multiplicidade de personagens, a dissolução da perspectiva constitui um recurso técnico baseado na concepção de uma literatura voltada para a voz coletiva.” (NITRINI, 1987, p. 173).

Pelo seu raciocínio:

Ao optar por uma literatura que tende para o coletivo, Osman Lins propõe-se elaborar uma ficção na qual se projete a ‘substância do mundo entrevista por ele e não seus acidentes’, procurando, assim, ‘representar uma verdade mais ampla e significativa’. A voz coletiva não apenas sustenta as narrativas osmanianas através do rodízio de focos narrativos centrados em personagens, em geral, anônimas, mas também se faz presente enquanto tal, isto é, como trechos córicos, emitidos pelo povo, representado pelo sinal ∞, no fim de ‘Retábulo de Santa Joana Carolina’ e de ‘Perdidos e achados’. (NITRINI, 1987, p. 173, 174)

A voz córica manifestada, entre outros excertos, na narração do *Mistério Final* do *Retábulo de Santa Joana Carolina* (LINS, 1994), como se sabe, é característica já observada nas raízes do teatro grego, e remete a uma força poética advinda da oralidade, a qual se expandiu para a escrita, instituindo a marca das múltiplas vozes que convergem para uma cêntrica unidade temática, como pode ser testemunhado no trecho:

Vamos carregando Joana para o cemitério, atravessando a cidade e seu odor de estábulos, de cera virgem, de leite derramado, de suor, de frutas, de árvores cortadas, de muros úmidos, entre Flores e Ruis, Glórias e Sálvios, Hélios e Teresas, Isabéis e Ulisses, Josés e Veras, Luízas e Xerxes, Zebinas e Áureos. (LINS, 1994, p. 116)

Consoante explicação de Anatol Rosenfeld (2014):

A tragédia e a comédia gregas conservaram sempre o coro, conquanto a sua função pouco a pouco se reduzisse. No coro, por mais que se lhe atribuam funções dramáticas, prepondera certo cunho fortemente expressivo (lírico) e épico (narrativo). Através do coro parece manifestar-se, de algum modo, o ‘autor’, interrompendo o diálogo dos personagens e a ação dramática, já que em geral não lhe cabem funções ativas, mas apenas contemplativas de comentário e reflexão. No fluxo da ação costuma introduzir certo momento estático, parado. Representante da *Polis* – Cidade-Estado que é parte integral do universo – o coro medeia entre o indivíduo e as forças cósmicas, abrindo o organismo fechado da peça a um mundo mais amplo, em termos sociais e metafísicos. (ROSENFELD, 2014, p. 40)

Na visão do autor de *Literatura Europeia e Idade Média Latina* (1996), “a verdadeira obra poética, para ser produzida, exige vários poetas num só.” (CURTIUS, 1996, p. 195).

Somando-se a isso, Anatol Rosenfeld (2014) observa que:

A vasta extensão do tempo afigura-se como perfeita unidade – o tempo da História da Humanidade, desde a criação do mundo até o Juízo Final – e os

múltiplos lugares constituem um só lugar, o do universo cristão, englobando céu, terra e inferno. Evidentemente, do ponto de vista da Dramática pura, Cohen tem plena razão: o medievo tende a transformar o drama em uma vasta epopéia, ‘ou melhor, em um conto dramático ilustrado por cenários e personagens’. (ROSENFELD, 2014, p. 47)

Da Antiga Grécia à Idade Média, a arte teatral incorporou uma mentalidade ancorada, segundo Ernst Curtius (1996), “no germe da representação do mundo como um teatro em que os homens, movidos por Deus, desempenham seus papéis.” (CURTIUS, 1996, p. 190). Sobre essa “metáfora teatral”, o filólogo e crítico alemão argumenta:

Encontramos também semelhantes conceitos no cristianismo primitivo. Paulo (I Cor., 4:9) diz aos apóstolos que Deus os destinou à morte como espetáculo (...) para o mundo, para os anjos e para os homens. Alude-se, aqui, não ao palco, mas ao circo romano. Encontramos algo análogo em Clemente de Alexandria: ‘Pois de Sião sairá a lei e de Jerusalém a palavra do Senhor: sim, a palavra divina, o verdadeiro combatente na luta, que no teatro do mundo inteiro, alcança a coroa da vitória’. [...] Aqui o cosmo é visto como palco. Em Agostinho lemos: ‘Aqui na terra é como se os filhos dissessem aos pais: ora bem, pensai em vossa partida daqui; nós também queremos representar nossa comédia! Pois nada mais do que uma comédia de gênero humano é toda esta vida, que nos leva de tentação em tentação’. (CURTIUS, 1996, p. 190)

Assim é que se desvenda ao leitor a influência da cosmovisão herdada do legado estético de gregos e latinos, como na observação do próprio Curtius (1996): “Vemos [...] que a metáfora do ‘teatro do mundo’ [...] chega à Idade Média procedendo tanto da Antiguidade pagã como dos escritores cristãos. Ambas as fontes mesclaram-se no fim da Antiguidade.” (*ibidem*, p. 191). Ainda a esse respeito, Anatol Rosenfeld (2014) defende que “a grande invenção do teatro medieval foi a cena simultânea, usada a partir do século XII.” (ROSENFELD, 2014, p. 47). Em sua caracterização, ressalta que: “Existia na Idade Média uma espécie de palco sucessivo, constituído por uma série de carros, cada qual com cenários diversos que representavam lugares diferentes.” (*ibidem*, p. 47). Na descrição que realiza, destaca que os “carros sucediam-se, parando um depois do outro em pontos determinados para em cada um ser apresentada uma das cenas da peça. Depois os carros seguiam, numa espécie de procissão dramática.” (*ibidem*, p. 47).

De forma simétrica, esse traço de simultaneidade já presente, como visto no subitem anterior, na plasticidade do *Retábulo de Santa Joana Carolina* (LINS, 1994) também reflete o caráter concomitante da paisagem narrativa, conduzindo ao reconhecimento dos ecos do teatro da Idade Média na tessitura dos Mistérios encenados no palco simultâneo da história de Joana Carolina. Novamente pelas lentes de Rosenfeld (2014):

O palco simultâneo corresponde de maneira estupenda à forma épica do teatro medieval. Na deslocação do público, diante de um palco de eventos já passados ou pelo menos conhecidos (ainda quando se estendem ao futuro do Juízo Final), exprime-se exatamente o fenômeno descrito por Schiller: ‘sou eu que me movimento em torno da ação épica que parece estar em repouso’. (ROSENFELD, 2014, p. 47)

Logo nas primeiras linhas do enredo (LINS, 1994), por exemplo, na voz da Parteira (⊕)<sup>51</sup>, é perceptível que, pela alteração do tempo verbal, a simultaneidade do palco narrativo se revela, evocando o eterno na atualização da cena retratada: “⊕ Acompanhei, durante muitos anos, Joana Carolina e os seus. *Lá estou*, negra e moça, sopesando-a (tão leve!), sob o olhar grande de Totônia.” (LINS, 1994, p. 72, grifos meus). O verbo *estar* no presente do indicativo indicia o distanciamento espacial e expressa a dimensão atemporal do relato retabular bio(hagio)gráfico da sina de Joana<sup>52</sup>. Nas palavras de Rosenfeld (LINS, 1994):

---

<sup>51</sup> Cf. Nádía Gotlib (1989), “A negra, mulher que trabalha, está presente nos nascimentos e mortes, ciclos da vida na Terra, que ela observa, com superior sabedoria. [...] A parteira sabe e conta. Sua palavra de ‘verdade’ preside ao ‘mistério’ da vida e morte, da encarnação, do nascimento de Joana. E traz a experiência do tempo transcorrido após estes nascimentos, pela vida inteira de Joana, e permite, assim, uma onisciência em relação ao futuro da personagem. Por isto, projetada para o passado, usa o recurso da presentificação: ‘lá estou eu’. E vê os irmãos da recém-nascida, ‘aquelas quatro crianças que nos olham, perfiladas do outro lado da cama, guardando nos punhos fechados sobre o peito seus destinos sem brilho.’ Esta, a *cena* deste capítulo, marcadamente estática, a registrar este 1º mistério, num ‘flash’ de majestade sacra a lembrar os vitrais de motivos religiosos. Este, o primeiro ‘quadro’ do painel sagrado da ‘via-crucis’ de Joana. Situada neste ponto, em cena, mas também distante dela, anuncia o que há de vir, desfilando o futuro de cada um, em voz de profeta, e denunciando os vícios, em voz de justiça e verdade. Assim procede em relação a Suzana: ‘mulher de homem bruto, e mais jovem do que ela, chegará à velhice mordida de ciúmes, vendo em cada mulher, mesmo na mãe, olho de cobiça no marido, um bicho, capaz de agarrar no mato, aos urros, até com padres e imagens de santo, com tudo que lembre mulher ou roupas de mulher, com o demônio se lhe aparecer de saias, mesmo com chifres, e rabo, e pés de cabra’. Aparece o João, ‘homem de não engolir um desaforo, viverá sem ganho certo, mudando sempre de emprego e de cidade, entortando as pernas, braços, dedos, em punhaladas e tiros’. E Filomena, ‘mulher de jogador, cultivará todas as formas de avareza, incapaz de oferecer a alguém um copo d’água. E Lucina, que ‘ficará inimiga de Totônia, lhe negará a mão e a palavra. Contrapondo-se aos vícios da luxúria, violência, avareza, ingratidão, surge Joana com suas virtudes: ‘Joana, apenas, Joana Carolina, apesar da pobreza, será seu arrimo: a velha há de morrer aos seus cuidados em sua casa, daqui a trinta e seis anos, no Engenho Serra Grande’.” (GOTLIB, 1989, p. 153, 154).

<sup>52</sup> Cf. Nádía Gotlib (1989), “A antecipação da cena futura permite introduzir as duas propostas que vão caminhar paralelamente no conto: a virtude de Joana e os vícios dos homens. Neste caso, a honestidade de Joana. A ambição desonesta e exploradora do lojista que a explora em hora de desespero e de tristeza por ocasião da morte da mãe, a Totônia. O cruzamento de virtudes e vícios permite centrar o drama social entre explorados e exploradores, fio da ‘história’ que perdurará por toda a narrativa, em diversas ‘circunstâncias’ de manifestação da disparidade de classes sociais. [...] Por isto, o firme propósito da parteira, em ajudar Joana: ‘Venderei um porco, emprestarei o dinheiro a Joana Carolina, ela pagará ao vendilhão.’ E o seu veredito final, que aparece ‘citado’ pela parteira: ‘Palavras minhas: ‘Se você não me trouxer de volta o emprestado, Joana, nem assim há de penar por isto. É mulher fiel. Em seu coração, jamais deverá a ninguém.’” (GOTLIB, 1989, p. 153, 154).



O aqui e agora espaço-temporal já não é só elo de um decurso terreno; é, simultaneamente, algo que sempre foi e algo que se cumprirá no futuro; é, em última análise, eterno [...]. A imagem sensível desta concepção é o palco simultâneo. (ROSENFELD, 2014, p. 49)

Sobre esse conceito, o autor de *O teatro épico* (2014) detalha:

O palco simultâneo corresponde exatamente a este cunho épico da representação; toda a ação já aconteceu e o próprio futuro é antecipado, sendo tudo simultâneo na eternidade do *logos* divino. A temporalidade sucessiva é apenas aparência humana (como Santo Agostinho expusera nas *Confissões*). A eternidade divina é atemporalidade em que o ‘então’ das origens coincide com o ‘então’ escatológico. O palco simultâneo é a manifestação da essência, sobrepondo-se à aparência sucessiva. (*ibidem*, p. 49)

Conforme percepção de Ana Luiza Andrade, no texto *Reciclando o engenho: Osman Lins e as constelações de um gesto épico*, constante do volume *Osman Lins: o sopro na argila*, organizado por Hugo Almeida (2004):

Anatol Rosenfeld observa pertinentemente que o sensível aperspectivismo nos escritos de Osman Lins [...] se relaciona a uma distância épica brechtiana. Se ele evoca um tempo medieval em que as palavras se colavam às coisas, suas equivalências espaço-temporais diretas coincidem, modernamente, às pinturas, por exemplo, de Picasso e Chagall, e, além disso, na temática nordestina do engenho, com seu contraterrâneo e contemporâneo Cícero Dias. Em ‘Retábulo de Santa Joana Carolina’, como um modo de cortar o ilusionismo realista, o aperspectivismo se faz técnica inovadora utilizada no teatro brechtiano épico. Na atualização temporal de Joana Carolina através do espaço medieval em que esta se enquadra à primeira vista dentro deste retábulo, oscila uma leitura da atualidade e uma leitura da época medieval quando o livro mais mundano era a catedral. (ALMEIDA, 2004, p. 88, 89)

Segundo o filósofo cristão Boécio (2012): “Deus discerne todas as coisas em seu presente eterno. Essa é a razão por que a presciência divina não modifica a natureza das coisas em suas propriedades e as vê presentes em seus lugares tais como elas se realizarão um dia no tempo.” (BOÉCIO, 2012, p. 123). Em *A Consolação da Filosofia* (2012), o teórico neoplatônico aprofunda o estudo a respeito do tema da eternidade, conforme especificado no subitem anterior. Na sua proposição:

De fato, uma coisa é percorrer uma vida sem limites, coisa que Platão atribui ao mundo, e outra é abarcar de uma só vez toda a presença de uma vida sem limites, o que evidentemente é próprio da inteligência divina. E Deus tampouco deve ser concebido como anterior à criação quanto à quantidade de tempo que decorreu, mas sobretudo com relação à indivisibilidade que caracteriza sua natureza. [...] Eis por que, se quisermos definir corretamente as coisas, diremos como Platão que Deus com certeza é eterno, mas o mundo apenas perpétuo. Portanto, uma vez que todo juízo abarca segundo sua própria natureza aquilo que lhe é submetido e que Deus tem uma natureza sempre eterna e presente, também seu saber, que ultrapassa todo o movimento do

tempo, permanece imutável em seu presente e, abarcando os espaços infinitos do passado e do futuro, considera a todos os acontecimentos como se eles já estivessem se desenrolando. (*ibidem*, p. 122-126)

De forma complementar, segundo definição de Maria Helena de Moura Neves<sup>53</sup>, em texto publicado no livro organizado por Fúlvia Moretto e Sidney Barbosa (2006):

Na Grécia o teatro era uma vivência, integrando-se na experiência necessária do cidadão, que dele participava como de um ritual [...]; um ato pleno de significação, solenidade religiosa que [...] os cidadãos viviam plenamente. (MORETTO; BARBOSA, 2006, p. 13-14)

Realidade social, criação estética e mutação psicológica compunham a atmosfera teatral, de acordo com a autora de *O teatro grego: a tragédia*, cuja origem é detalhadamente explicada em seu texto, constante do compêndio *Aspectos do teatro ocidental* (2006):

Originado no culto a Dionísio, *o teatro tem um fundamento primordialmente religioso*. Em suas origens estão as procissões e os sacrifícios, o canto lírico religioso (o ditirambo), as máscaras de rituais arcaicos. As improvisações religiosas, porém, não teriam chegado a constituir o gênero trágico se o Estado não tomasse sob si a sua organização. Assim, a representação teatral constituía, em Atenas, um espetáculo religioso e nacional, festa do deus e da pólis, por isso mesmo festa do povo, onde se colocavam os problemas do cidadão e os problemas do homem. (*ibidem*, p. 14-15, grifo nosso)

Já sobre o teatro latino, a professora Maria Evangelina Soeiro<sup>54</sup>, em outro texto do volume elaborado pelos citados Fúlvia Moretto e Sidney Barbosa (2006), elucida que, “no século III a.C., Roma, que até então tinha apenas contatos esporádicos com a cultura grega [...], conquista o sul da Itália – *Magna Graecia* –, onde florescia uma brilhante civilização grega de origem dórica.” (*ibidem*, p. 28). De acordo com a autora de *Três momentos do teatro latino*, publicado no compêndio acima mencionado (2006):

Muitos prisioneiros gregos foram levados a Roma como escravos; os cultos são empregados como preceptores e difundem o gosto pela língua e pela literatura grega entre as classes dominantes; os outros se mesclam ao povo, ensinando-lhe sua língua, costumes e crenças. Um desses escravos letrados, *Lívio Andronico, em 240 a.C., faz representar nos Jogos Romanos uma peça imitada do grego: tragédia ou comédia – não se sabe –, ela é a certidão de nascimento do teatro latino*. (*ibidem*, p. 28, grifo nosso)

---

<sup>53</sup>Ver Artigo *O teatro grego: a tragédia*. In. MORETTO, Fúlvia; BARBOSA, Sidney (orgs.). *Aspectos do teatro ocidental*. São Paulo: Editora Unesp, 2006. Maria Helena de Moura Neves é professora de grego do Departamento de Linguística da Faculdade de Ciências e Letras da Unesp, campus de Araraquara.

<sup>54</sup>Ver Artigo *Três momentos do teatro latino*. In. MORETTO, Fúlvia; BARBOSA, Sidney (orgs.). *Aspectos do teatro ocidental*. São Paulo: Editora Unesp, 2006. Maria Evangelina Soeiro é professora de latim do Departamento de Linguística da Faculdade de Ciências e Letras da Unesp, campus de Araraquara.

Desse nascimento, o teatro latino evoluiu para a época das representações, realizadas por ocasião das grandes festas religiosas, ou em ocasiões especiais, como revela Maria Evangelina Soeiro, até quase o fim da República, quando, esclarece a professora, no capítulo presente em *Aspectos do Teatro Ocidental* (2006): “Faziam-se as representações junto a colinas, em instalações de madeira, que eram desmontadas após o término dos jogos.” (*ibidem*, p. 29). Já no que diz respeito ao aspecto estrutural, a mesma autora observa: “Dos gêneros dramáticos gregos, os romanos cultivaram a tragédia e a comédia. Tanto a tragédia quanto a comédia de assunto grego tinham o nome de *fabula palliata*, de *pallim*, o manto grego.” (MORETTO; BARBOSA, 2006, p. 334). Assim sendo, a pesquisadora destaca:

Da tragédia latina anterior à época imperial, restaram-nos apenas alguns fragmentos. É de se crer que ela teria a mesma estrutura que a tragédia grega: prólogo, dois ou três episódios e epílogo, separados pelos cantos do coro, que, não fazendo mais suas evoluções na orquestra, tinha um papel menos importante que na tragédia grega e marcava apenas os entreatos. (*ibidem*, p. 35)

Na esteira dessa interpretação, sobretudo em relação aos cantos dos coros, aos Mistérios teatrais e à ornamentação estilística, a pesquisadora Marisa Balthasar Soares, no livro de Hugo Almeida (2004), enfatiza, sobre o *Retábulo* osmaniano (LINS, 1994), que: “Por focar mais amplamente a personagem e por se constituir em espaço privilegiado da escritura, os ornamentos assumem características do coro das tragédias gregas.” (ALMEIDA, 2004, p. 173). Segundo sua formulação:

Nascido como celebração de ritos católicos, o Mistério era a realização dramática de passagens das sagradas escrituras ou de biografias de santos. Implicados na visão teleológica da História, os enredos desenvolviam-se em estrutura circular: vida-morte-renascimento. A caracterização do espaço se dava pela distribuição linear de cenários, ao longo de várias frentes de casas. Criava-se, assim, o ‘palco simultâneo’ (Rosenfeld: 1968, 13). Toda a seqüência da ação se anunciava por esta disposição, antecipando o desenvolvimento do enredo. Na Alemanha do século XIII surgiu o *Fronleichnamsspiele*, inovando o Mistério com a disposição de ‘quadros vivos’ apresentando episódios ilustrativos, enquanto a procissão se detinha diante de cada cena e um comentarista explicava o desempenho pantomímico das figuras do quadro (Rosenfeld: 1968, 15). (*ibidem*, p. 170-171, grifos meus)

Como tem sido sustentado nesta tese, a inserção de um fragmento textual ornamentando a introdução de cada micronarrativa do *Retábulo* (LINS, 1994) anuncia o primeiro traço ritualístico que compõe a edificação dos Mistérios da quinta narrativa de *Nove, Novena* (LINS, 1994). A partir desse resgate conceitual a respeito da compreensão que pensadores antigos e

medievais delinearão, no que se refere aos sentidos das manifestações artísticas, destaca-se o atributo sacramental, que emana particularmente da visão de mundo herdada da Antiguidade Ocidental.

Trata-se de se conceber a Arte como função cotidiana, como serviço. Para os antigos, a expressão artística consistia em uma função enobrecida de realizar os atos cotidianos, porque tudo era considerado sagrado. Esse conceito, de modo atualizado, pode ser interpretado como tendo a Arte o papel de ressacralizar a humanidade, ressacralizando o cotidiano. Segundo Roger Scruton (2013):

É por essa razão que a educação estética é mais importante hoje que em qualquer outro período de nossa história. Nas palavras de Wagner: ‘Está reservada à arte a função de salvar o núcleo religioso pelo reconhecimento das imagens míticas que a religião desejaria acreditar e revelar, por meio da representação ideal de seu valor simbólico, a verdade que se esconde no interior delas.’ (SCRUTON, 2013, p. 198)

Em *Beleza* (2013), o filósofo britânico salienta que “numa época em que a fé está em declínio, a arte dá contínuo testemunho da fome espiritual e dos anseios imortais de nossa espécie.” (SCRUTON, 2013, p. 198). Essa visão espiritual da Arte remete à compreensão do supracitado sentido sacramental<sup>55</sup> que o objeto artístico incorpora. Na análise de Ana Luiza Andrade, em seu artigo publicado na coletânea organizada por Hugo Almeida (2004):

Uma constante volta ao gesto inaugural, ou seja, ao meio de produção cultural que é a literatura, no registro da passagem humana que parte da inscrição na pedra para um escrever que se molda pela mão, anterior à concretização em palavra, parece indicar a volta à matéria de que ela é feita: argila antes do sopro. A palavra, em Osman Lins, resulta do ato de insuflar o seu espírito, do ‘sopro na argila’, mistura caótica de água e terra da qual nasce como artefato material, concretização do seu fantasma. Este, substituto do que foi recalçado de um mundo sagrado, se resgata como palavra de uma segunda natureza industrial e humana cuja principal testemunha é a obra de arte. [...]. Quando este mundo configurado em imagem faz coincidir o visível ao legível, ocorre a ‘iluminação profana’ – ‘iluminação que se faz apelo a uma racionalidade que laiciza o messiânico para captar o presente – é obra ‘de corpórea presença de espírito’. É deste resgate profano da palavra que, de modo similar a ‘Um ponto no círculo’, vai tratar a narrativa ‘Retábulo de Santa Joana Carolina’, para além do resgate do retábulo como arte de engenho em um mundo incultural. (ALMEIDA, 2004, p. 86, 87)

---

<sup>55</sup> Cf. Nádya Gotlib (1989), “na conjugação das peças narrativas [...] de cada ‘mistério’, [...] algumas considerações sobre o conjunto desta construção de conto [...] acabarão polarizados em dois pontos: a camada da *verdade bíblica*, sacramental; da *situação histórica*, sua prova de fé e de coragem.” (GOTLIB, 1989, p. 151).

Assim transparece o teatro poético da ficção em prosa de Osman Lins (1994). De fato, a perspectiva cênica, as vozes em coro, o palco simultâneo<sup>56</sup> e a abertura interpretativa reverberam os ecos do teatro da Idade Média e acendem as luzes da ribalta, onde são representados os episódios da vida de Joana Carolina, anunciados e retratados em doze<sup>57</sup> atos retabulares. Nas palavras das organizadoras de *Descortinando o teatro de Osman Lins* (HAZIN, 2019):

Seria estranho refletir a literatura dramática de Osman Lins sem considerar ‘O escritor e o teatro’. Nessas páginas – ainda que com um autor mascarado, ou talvez dando fôlego ao talante cênico – são muitas as ideias que o escritor coloca sobre a mesa: a importância que o texto vem a ter quando encenado (com especial atenção sobre o texto e a voz do autor); a perspectiva do palco como um espaço que ampliasse as possibilidades do escritor (segundo as suas palavras, de um escritor que tendia mais para o épico) ou a do teatro como uma ponte entre texto e espectadores. (HAZIN, 2019, p. 8)

Isso posto, o capítulo 2 deste trabalho propõe-se a pormenorizar a edificação dos *Mistérios* que reverenciam a história do *Retábulo de Santa Joana Carolina* (LINS, 1994), inscritos, como visto, em uma composição plástica, apesar de sequencial e ficcional; cênica, embora textual; e espiritual, ainda que concreta e materializada na letra poética de seu memorial retabular.

---

<sup>56</sup> Cf. Nádía Gotlib (1989), “os ‘mistérios’ desenvolvem-se em sucessivas representações que lembram, ainda, os ‘mystères’, peças teatrais de motivos religiosos e de caráter moral, típicas, também dos tempos medievais. Daí o clima litúrgico, ao som possível e pomposo de um órgão gerador do ‘extasis’, empatia ou adoração, que funciona como ponto de convergência do material do conto: adoração da bravura da heroína santa e exaltação ao seu poder de resistência ao vício e perseverança no caminho da virtude. (GOTLIB, 1989, p. 157).

<sup>57</sup> Cf. Nádía Gotlib (1989), “Assim como são 12 os Apóstolos, porque eram 12 as tribos de Israel, são 12 os Mistérios da Igreja, como serão 12 os Mistérios do conto – ou os seus Capítulos.” (GOTLIB, 1989, p. 147).

## 2 *Retábulo de Santa Joana Carolina: tecendo Mistérios de santidade*

### **Tecido**

Tecido de mãos feito.  
as linhas anelares atadas por anéis  
abraçam o vermelho-pele de minúcia têxtil  
de poro em poro a aguda ponta de prata  
fere a película de pano  
e os fios do pranto, e os negros fios capilares  
escorrem pela textura de pele e atam ponto a ponto  
bordando a beira  
da saia

-----  
borda a beira dos rios, cor de rio  
saindo dos olhos do céu, cor de céu  
descendo a cor das montanhas  
vai molhando em cor de terra, em cor de cara  
colorindo até cobrir as costas das montanhas  
um manto imenso, com as cores do mundo

-----  
e as mãos que atam o manto ao peito  
têm a cor de quem teceu o dia e a noite.  
(CASTRO, 2013, p. 22)

É notável na escrita de Lins (1994) a percepção dos espaços de ruptura e de partida do homem em busca do (auto)conhecimento. Apresenta, para isso, pistas intertextuais e um singular percurso dialógico que alcança o princípio do inacabamento, ao abordar, em sua composição literária, conflitos enredados em temas como a morte, a amorosidade, as frustrações, a existência e a própria incomunicabilidade. Como se sabe, o interesse pelo estudo da Arte é herança deixada por nossos ancestrais desde antes do surgimento da escrita, que remonta a milhares de anos, antes mesmo da era cristã.

Conforme proposto na Introdução deste trabalho, refletir sobre Arte e Literatura é refletir sobre Linguagem. Logo, refletir sobre Linguagem, nessa perspectiva, não pode deixar de levar a pensamentos sobre prosa, sobre poesia, sobre o fazer poético e suas idiossincrasias. A capacidade de selecionar e de combinar unidades linguísticas – palavras – é essencial para uma comunicação esteticamente efetiva. Para Osmando Brasileiro e Leny da Silva Gomes, em *Efeito estético e canonização no Retábulo de Santa Joana Carolina, de Osman Lins* (2014):

A finalização do Mistério da morte de Carolina se dá em latim, coroando a canonização em estilo clássico. Um idioma tido como língua morta, mas que na verdade está mais viva do que nunca, como a chama de Joana Carolina, que morre e ressurge como luz a guiar aqueles que se encontram na escuridão. A língua escolhida para finalizar a descrição da morte da heroína na narrativa é uma simbologia significativa, já que traz signos bíblicos representativos e está em todos os falantes, como uma luz: ‘Populus, qui ambulabat in tenebris, vidit lucem magnam’ [O povo, que andava nas trevas, viu uma grande luz]. É interessante observar que, na construção da oração em latim, há um aposto, que explica que quem viu uma grande luz foi o povo. Joana era a grande luz que passava a cumprir sua missão junto a Deus, e a partir daí sua canonização

é de fato consumada fazendo o leitor entender o *Retábulo de Santa Joana Carolina*. Daí em diante, constitui-se e consolida-se o sentido da palavra Santa. A confirmação de tal santidade é demonstrada no enterro de Joana, no qual todos comparecem para conduzi-la ao destino final. O efeito da narrativa também se consolida, dando ao leitor a chance de repensar nos vazios e tentar encontrar formas de preenchimento das lacunas, dos vazios do texto. O preenchimento pode ser feito a partir da recorrência ao seu próprio repertório, com a oportunidade de repensar e refazer sua própria vida a partir dos ensinamentos expressos na vida da agora Santa Joana Carolina. (GOMES; BRASILEIRO, 2014, p. 6, 7)

Vale ressaltar que o *Catecismo da Igreja Católica* (2017) é um documento que contempla em si o compêndio simbólico e institucional da Igreja Apostólica Romana, disseminada ao longo dos anos. É essencial, neste estudo, recolher e reconhecer sua doutrina como aporte constitutivo do imaginário ocidental e, por conseguinte, investigar os rastros icônicos dessa figuração em *Nove, novena* (1994). Em seu prólogo, o referido compêndio (2017) defende que a vida do homem na Terra deve se pautar pelo conhecimento e o amor à divindade e pela transmissão da fé (dever de memória), a qual seria viabilizada por um instrumento como este livro, o qual tem como objetivo, nos dizeres de João Paulo II, na introdução da coletânea (2017), “guardar o depósito da fé (...)” (CNBB, 2017, p. 7). Para o então pontífice:

Um catecismo deve apresentar, com fidelidade e de modo orgânico, o ensinamento da Sagrada Escritura, da Tradição viva na Igreja e do Magistério autêntico, bem como a herança espiritual dos Padres, dos Santos e das Santas da Igreja, para permitir conhecer melhor o Mistério cristão e reavivar a fé do povo de Deus. (CNBB, 2017, p. 10)

Em sua estrutura, a cartilha oficial (2017) divide-se em quatro partes, sendo: 1ª parte – a profissão da fé; 2ª parte – os sacramentos da fé; 3ª parte – a vida da fé; e 4ª parte – a oração na vida da fé. E eis que se podem se associar as novenas a essa última divisão da declaração, uma vez que, sendo elas um conjunto de orações, estão alinhadas à composição litúrgica dos ritos católicos. A oração, no documento (2017), é definida como “(...) um impulso do coração, (...) um simples olhar lançado ao céu, um grito de reconhecimento e amor no meio da provação ou no meio da alegria (...)” (CNBB, 2017, p. 657); e é professada de três maneiras: como *dom de Deus*; como *aliança*; como *comunhão*.

São organizadas também – as orações – em referência às divisões bíblicas em Antigo e Novo Testamentos. No Antigo Testamento, diz o texto redigido pela comissão composta por 12 cardeais e bispos da Igreja (2017), a Criação é fonte da oração. Além disso, são registradas as formas de oração de personagens-profetas do livro sagrado, como *Moisés (a oração do mediador)*; *Davi (a oração do rei)*; *Elias (os profetas e a conversão do coração)*; além da

menção aos *Salmos*, que são considerados a *oração da assembleia*. Já um segundo artigo do documento (2017) dispõe sobre a oração da forma como é concebida no Novo Testamento (depois de Cristo). Eis o repertório: *Jesus ora; Jesus ensina a orar; e Jesus ouve a oração*. Para arrematar, é assinalada como essencial a *oração da Virgem Maria*. Adiante, ainda nos termos do texto canônico (2017), as preces são reconhecidas e detalhadas: *a oração no tempo da igreja; a tradição da oração; o caminho da oração; guias para a oração; a vida de oração; as expressões da oração; o combate da oração; além de uma sessão completa destinada ao ‘Pai-Nosso’*.

Uma vez que o documento (2017) é redigido para ser meio de se conhecer melhor a herança espiritual da Igreja, fica latente a percepção de que a ritualística cristã-católica está alicerçada na própria memória do Mistério salvífico da fé em Cristo. Três são os Mistérios<sup>58</sup> rezados no terço do rosário (*Mistérios gozosos, Mistérios dolorosos e Mistérios gloriosos*)<sup>59</sup>, configurando-se, assim, a conjugação da *oração vocal (louvor e exaltação)*, da *meditação (reflexão e introspecção)* e da *contemplação (redenção)*. A segunda parte do *Catecismo da Igreja Católica* (2017) trata, entre outras questões, da celebração do Mistério Cristão. Nos termos do compêndio: “(...) O Espírito e a Igreja cooperam para manifestar, na liturgia, o Cristo e sua obra de salvação. Principalmente na Eucaristia e analogamente nos demais sacramentos, a liturgia é memorial do Mistério da Salvação. (...)” (CNBB, 2017). A tradição cristã católica, por meio de ícones, símbolos<sup>60</sup> e ritos, permeia todos os onze *Mistérios* e o *Mistério Final* da

---

<sup>58</sup> Cf. São Luís Maria Grignon de Monfort (2019): “(...) O Papa São João Paulo II, em 2002, através de sua Encíclica *Rosarium Virginis Mariae*, propôs a incorporação dos Mistérios luminosos: 1) O batismo no Rio Jordão; 2) As bodas de Caná; 3) A proclamação do Reino de Deus; 4) A Transfiguração; 5) A instituição da Eucaristia. Porém, embora sugestão de um Papa, o acréscimo destes Mistérios é apenas uma sugestão (...)” (MONFORT, 2019, p. 20).

<sup>59</sup> Cf. Nádia Gotlib (1989): “Os mistérios gozosos, celebrados às 2as. e 5as., compreendem a Encarnação ou Nascimento de Cristo, quando Deus se fez carne em Cristo; a Visitação, quando Maria recebe do anjo Gabriel a notícia da Encarnação do Verbo e também de que sua prima Isabel estava grávida e Maria parte para as montanhas da Judéia, para visitá-la; o Natal, ou nascimento do Menino Jesus; a Purificação, quando a Virgem se apresenta no templo, 40 dias depois do nascimento do Menino Jesus, para satisfazer as prescrições da lei judaica, com água e vinho, levando cordeiro, um pombo ou uma rola; e o Encontro com o Menino Jesus. Os mistérios dolorosos, celebrados às 3as. e 6as., compreendem: a oração no horto, a prisão e os açoites de Cristo pelos romanos, a coroa de espinhos, os passos e a crucificação. Os mistérios gloriosos, celebrados aos sábados e domingos, compreendem a Ressurreição, a Ascensão do Senhor, o Pentecostes ou descida do Espírito Santo sobre os Apóstolos, a Assunção e a coroação da Virgem. [...] O espaço do conto divide-se, pois, em 12 instâncias narrativas: são os mistérios da vida de Santa Joana Carolina, assim como o espaço da Igreja se divide nos 12 mistérios da ‘via-crúcis’ do Cristo. E assim como o espaço cósmico divide-se, também, em constelações.” (GOTLIB, 1989, p. 148).

<sup>60</sup> Cf. Rosana Maria Teles Gomes (2003): “É bastante comum entre as diversas culturas a concepção de que o bom é o que está em cima. Isso explica o uso popular de expressões como ‘sonhar alto’ e ‘subir na vida’. As práticas ascensionais são utilizadas por uma quantidade significativa de religiões. As igrejas, por exemplo, em sua maioria, são projetadas para o alto, o que contribui para reforçar a idéia de



narrativa. Sobre a poética osmaniana e a composição do *Retábulo de Santa Joana Carolina* (1994), sensivelmente influenciada pela estética medieval e pelos ecos da literatura latina, é premente considerar a análise de Ivanor Guarnieri (2016), segundo quem:

Cada um dos Mistérios é presidido por um signo, que se descobre apenas por indícios colocados esparsamente no texto. Apesar do tempo não linear das micronarrativas, pois nelas se misturam eventos do passado e do futuro, costurados pela fala do narrador, fala que se dá numa espécie de eterno presente, o leitor pode depreender elementos de certa continuidade temporal na vida de Joana Carolina. Os retábulos em sequência mostram o percurso de vida, do nascimento à morte da heroína. (GUARNIERI, 2016, p. 126)

Os ornamentos osmanianos que inauguram as micronarrativas do *Retábulo de Santa Joana Carolina* (LINS, 1994) tecem a sublime trama que reverencia *aquela que será tida como Santa*. Nesse sentido, sem olvidar o sopro da espiritualidade, os narradores da narrativa congrega os Mistérios, ou seja, os episódios que registram os principais acontecimentos da vida de Joana Carolina (LINS, 1994). São os doze acontecimentos que convergem à consumação do desígnio existencial devotado à heroína osmaniana – a santidade.

Em *Poéticas em confronto: Nove, Novena e o Novo Romance* (1987), Sandra Nitrini empreende um minucioso exame sobre a disposição e a tipografia de palavras alusivas à ideia de tecer Mistérios no *Retábulo* (LINS, 1994) de Osman, de modo substancial no *Sétimo Mistério*, em que a aproximação semântica entre os termos ‘tecido’ e ‘texto’ é viabilizada pela raiz etimológica de ambos. A ideia de entrelaçamento aparece no radical das duas palavras. Ao escrever o *Retábulo de Santa Joana Carolina* (LINS, 1994), o escritor pernambucano tece uma narrativa entrelaçando palavras como fios que remendam as ideias, à semelhança do ofício do tecelão, ampliando esse tecido discursivo ao campo sensível da visão e sugerindo ao leitor que, além de decifrar o código linguístico, visualize a gravura encenada, ao tempo em que experimente a textura de cada ícone de sua composição. Entre os significados possíveis, o verbo ‘tecer’ pode expressar (Dicio, 2020):

---

que o Céu fica acima, então cabe ao homem tentar galgar degraus e se aproximar do Paraíso. Segundo Eliade, ‘aquele que está ‘no alto’, o ‘elevado’, continua a revelar o ‘transcendente’ em qualquer conjunto religioso. No Medievo, a verticalidade, representada pela simbologia ascensional, tinha uma conotação espiritual mais intensa que hoje, pois a pureza da alma estava associada à elevação. Desse modo de pensar e agir, derivava a antinomia alto/baixo, na verdade, reflexo de um antinomia anterior: sagrado e profano. *Os símbolos diiréticos expressam essa divisão de valores: bem/mal, Céu/Inferno, alma/corpo*. As dicotomias indicam o confronto e a rejeição ao que está por baixo, sinônimo de inferior, em alguns contextos, de impuro. ‘Aquele que vem de cima é superior a todos.’ Por isso, em sua *Divina Comédia*, Dante, nomeado por Bachelard o mais verticalizante dos poetas, localiza o Inferno em um abismo no centro da Terra, e descreve o Reino de Lúcifer como um ambiente de trevas, de umidade, de descida. Para os cristãos medievais, Satã vive no extremo fundo desse buraco, onde a luz não penetra e a visão é turva.” (GOMES, 2003, p. 46-47, grifo nosso).

entrelaçar uma coisa a outra ou entre si; (...) compor algo através da junção ou da sobreposição de fios produzidos pelo próprio corpo ou com outros materiais; (...) criar de modo irreal; compor com o uso da imaginação; (...) proferir; dizer em voz alta; demonstrar verbalmente; (...) tramar; fazer intrigas; causar discórdia; (...) compor um tecido por meio do manuseio de fios, geralmente cruzando-os com a ajuda de um tear; (...) confeccionar roupas com agulhas ou com uma máquina própria; fazer tricô ou crochê; desenvolver algo usando fios; (...) enfeitar; fazer com que fique enfeitado, ornado; (...) espessar-se; fazer com que se torne mais denso; (...) organizar-se; passar a possuir determinado aspecto ou organização; (...) criar ou desenvolver um livro ou obra literária: tecia a narrativa de uma peça de teatro. (Dicio, 2020)

Já de acordo com o *Dicionário etimológico da língua portuguesa* (2010):

**tecer** *vb.* ‘entrelaçar regularmente os fios de’ *fig.* enredar, intrigar’ | XIV, *texer* XIII, *teixer* XIV | Do lat. *tēxere* || **ENTREtecer** XVI || **tecED-EIRA** XIV || **tecEDOR** XIII || **tecED-EIRA** XIV || **tecEDOR** XIII || **tecelAGEM** 1797 || **tecelão** *sm.* ‘conjunto formado pelo entrelaçamento dos fios’ XVI || **teclIMENTO** | ~çi~ XV | Cp. TEIA<sup>2</sup>, TELA. (...) **texto** *sm.* ‘as próprias palavras de um autor, livro ou escrito’ | XIV, *textu* XIV | Do lat. *textum* -i ‘entrelaçamento, tecido’ ‘contextura (duma obra)’ || **têxtIL.** *adj.* 2g. ‘que se pode tecer’ ‘relativo a tecelões ou à tecelagem’ 1899. Do lat. *textilis* -e || **textuAL** *adj.* 2g. ‘relativo ao texto’ XVII. Adapt. do fr. *textuel* || **textURA.** *sf.* ‘ato ou efeito de tecer’ ‘tecido, trama’ 1813. Do lat. *textūra*. Cp. **TECER.** (CUNHA, 2010, p. 626, 634)

A palavra ‘Mistério’<sup>61</sup>, no seu turno, ainda na perspectiva etimológica, acarreta, entre suas possibilidades de sentido, os relacionados a

‘culto secreto no politeísmo’; ‘objeto de fé religiosa e que é impenetrável à razão humana’; ‘segredo, enigma, reserva’; ‘composição teatral da Idade Média, cujo assunto era tirado quase sempre da Sagrada Escritura ou das vidas dos Santos’. (CUNHA, 2010, p. 430)

Tecer os Mistérios é tecer os fios da trama de modo que sejam atados aos fios correspondentes das teias anteriores para gerar o tecido – o texto de uma vida narrada em tiras de sacrifícios, fragmentos de abnegação e retalhos de renúncia, revelando, de modo sublime, uma existência plena da dignidade de uma vida em vias de santificação. Segundo registros referentes à sua vida e obra, a despeito de viver em meio a uma época voltada à dessacralização, Osman (LINS, 1994) parece contemplar, de algum modo – talvez por admitir que ‘tudo é Mistério’ –, o imponderável da existência que perdura na janela para o eterno aberta na tessitura dos Mistérios de santidade da vida de sua protagonista. Assim sendo, vale observar que, ao

---

<sup>61</sup> Cf. Nádía Gotlib (1989), “*Mistérios*: ‘As verdades da religião cristã que são impenetráveis para a razão humana e se impõem como artigos de fé.’ E também: ‘Tudo o que a inteligência do homem não pode explicar ou compreender’. Daí, segredo: ‘Qualidade oculta e desconhecida: ato inexplicável’. Ou ainda: ‘Festas particulares que a Igreja estabeleceu para louvar os mistérios da Fé.’ E que são 12, distribuídos em função dos 3 tipos de mistérios: os gozosos, os dolorosos e os gloriosos.” (GOTLIB, 1989, p. 148).

tecer esses Mistérios de santidade, o narrador plural reúne, alinhava, congrega os Mistérios, ou seja, os episódios, ou as estações – em alusão às estações da via-sacra – da vida de Joana (LINS, 1994); de todo modo, são os doze acontecimentos que convergem à consumação do desígnio existencial devotado à heroína osmaniana<sup>62</sup>. Consoante explicação de Thiago Maerki (2013):

Apesar da proximidade do conceito nas tradições judaica e cristã, foi somente na última que ele adquiriu características populares, no sentido de que, no cristianismo, a santidade pôde ser vivida pelo povo comum, não sendo destinada somente aos grandes profetas e sacerdotes. Essa diferença, segundo Vauchez, é um elemento de importância fundamental para a compreensão de certas civilizações e de certas épocas. (MAERKI, 2013, p. 12)

Osman Lins, em *Retábulo de Santa Joana Carolina* (LINS, 1994), parece partir em busca da ressignificação dos dilemas intrínsecos ao Mistério da existência humana, por meio de uma composição que pode ser compreendida em termos da possível tentativa de conciliação do humano com a dimensão sagrada da vida terrena, como este trabalho propõe desde o capítulo 1.

Considerando o impasse com que a humanidade vem se deparando ao longo dos séculos, a respeito, justamente, desse Mistério que envolve a existência, a abordagem que este trabalho privilegia lança luz à possibilidade de leitura que percebe que o processo criativo (gesto autoral) do *Retábulo* osmaniano (LINS, 1994) é forjado na cadência de uma cosmogonia literária alinhada a uma cosmovisão que incorpora a simultânea busca pela compreensão da própria cosmogonia universal, ancorada na tradição mitopoética e teológica judaico-cristã, ao tempo em que procura a correspondência do ato de criação da obra<sup>63</sup> com o ato (divino) de Criação do universo.

---

<sup>62</sup> Cf. *Meditações do Quixote* (2019), “Ao fim e ao cabo, a vida apresenta-se como um problema, solúvel, ou, pelo menos, não insolúvel. A religião nos propõe que o expliquemos por meio de mistérios – isto é – por meio de problemas formalmente insolúveis. O mistério nos leva do obscuro ao tenebroso. O mistério é a luxúria da obscuridade. A obra de arte possui, não menos que as demais formas do espírito, esta missão esclarecedora, pode-se dizer que *luciferina*. Um estilo artístico que não contenha a chave interpretativa de si mesmo, que consista em uma mera reação de uma parte da vida – o coração individual – ao resto dela só produzirá valores equívocos. Há nos grandes estilos artísticos como que um ambiente estelar ou de alta serra, no qual a vida se refrata, vencida e superada, traspassada de claridade. O artista não se limitou a dar versos como dá flores a amendoeira no mês de março; ele se ergueu sobre si mesmo, sobre sua espontaneidade vital; sobrevoou em majestosos giros aquilinos o seu próprio coração e a existência ao redor. Através de seus ritmos, de suas harmonias de cor e de linha, de suas percepções e sentimentos descobrimos nele um forte poder de reflexão, de meditação. Sob as formas mais diversas, todo grande estilo encerra um fulgor de meio-dia e é serenidade vertida após as tempestades.” (ORTEGA Y GASSET, 2019, p. 92, 93).

<sup>63</sup> Cf. Rosana Maria Teles Gomes (2003): “as eras geológicas documentam o processo evolutivo pelo qual o planeta e a vida passaram. A ordem seguida no texto osmaniano corresponde à sequência em que os períodos marcantes foram vivenciados. Vai-se do deserto terrestre e quase vazio aquático aos rinocerontes, cavalos, tatus, tigres, leões, ao homem, enfim. Experimentam-se o silêncio e o som, o gelo e o fogo, a união, a desunião, a transformação. *Passa-se do caos à criação*. [...] Ao passo que a retomada

Um dos fundadores da Escolástica na Idade Média, o já citado poeta, teólogo e filósofo cristão Anício Mânlio Torquato Severino Boécio (2012), ou unicamente Boécio (ou ainda, posteriormente, São Severino Boécio), notabilizado por sua dedicação ao serviço missionário da Igreja Católica, bem como pelo legado intelectual devotado à Teologia cristã, no conjunto de sua obra, muito escreveu a respeito de conceitos metafísicos, meditando a respeito de conceituações caras ao pensamento filosófico desde a Antiguidade, com significativa atenção dispensada ao tema da eternidade. Boécio, em seu livro intitulado *A Consolação da Filosofia* (2012), afirma que a eternidade é a fruição simultânea dos três tempos (passado, presente e futuro). De acordo com sua meditação, a Providência Divina não concebe o tempo como o homem o faz (sequência de eventos). Em conformidade com seu pensamento:

Todas as pessoas que vivem de acordo com a razão partilham da certeza de que Deus é eterno. Procuremos, portanto, ver o que é a eternidade, pois é ela que nos esclarece sobre a natureza divina bem como sobre sua sabedoria. Pois bem, a eternidade é a posse inteira e perfeita de uma vida ilimitada, tal como podemos concebê-la conforme ao que é temporal. Com efeito, todo ser que vive o presente no tempo vem do passado e caminha para o futuro, e não há nada relacionado ao tempo que possa abarcar toda a extensão de uma vida ao mesmo tempo. [...]. Por conseguinte, aquele que apreende e possui de uma só vez a totalidade da plenitude de uma vida sem limites, à qual não falta nada do futuro nem nada escapa do passado, esse sim pode ser considerado com razão como um ser eterno, e é necessário que ele esteja sempre presente e em plena posse de si mesmo, já que para ele o presente abarca todo o tempo ilimitado. (BOÉCIO, 2012, p. 122-126)

Na cadência do raciocínio de Boécio, a seguinte definição do autor da *Suma Teológica* (2020) complementa a argumentação:

Ora, Deus conhece todos os contingentes, não só enquanto existentes nas suas causas, mas também enquanto cada um deles existe em si mesmo. Embora, porém, os contingentes se atualizem sucessivamente, Deus não os conhece, como nós, sucessivamente, tais como são, mas simultaneamente. Porque o seu conhecimento, como o seu ser, mede-se pela eternidade; e *a eternidade, existindo toda simultaneamente, abrange o tempo todo*, como já dissemos. Donde, tudo o que existe no tempo é abeterno presente a Deus; não somente porque ele encerra as razões das coisas, para si presentes, como alguns dizem, mas, porque a sua intuição projeta-se abeterno sobre tudo, enquanto existente na sua presencialidade. Por onde, é manifesto que os contingentes infalivelmente são conhecidos por Deus, enquanto objetos do divino olhar, que os tem como na sua presença. E, contudo, são futuros contingentes, referidos às suas causas próximas. (AQUINO, 2020, p. 233, grifo nosso)

---

das eras geológicas suscita o tempo progressista, visto que traduz as fases evolutivas da Terra, também faz referência à circularidade do tempo. A visita às eras alude à passagem do vazio ao acontecimento da vida, à vida se transformando, evoluindo. Uma referência à antinomia primordial, caos x criação.” (*ibidem*, p. 56).

Nota-se aí uma linha argumentativa que contradiz a prerrogativa metafísica que compreende a eternidade apenas como um tempo futuro. A perspectiva boeciana alinha-se à perspectiva do presente contínuo, em harmonia com o pressuposto agostiniano anteriormente postulado. Desse pressuposto advém, dessarte, a interpretação de que o ser humano participa da eternidade sempre que vivencia a simultaneidade. A evidência dessa participação na eternidade, ocorre, nessa acepção, por meio do eterno presente. E é justamente no momento presente, então, que se viabiliza a possibilidade de continuidade ontológica do ser após a morte.

Para Leny Gomes da Silva, no capítulo que publicou em *Números e nomes: o júbilo de escrever* (2017), organizado por Elizabeth Hazin:

Correlatamente, a forma geométrica atribuída aos narradores faculta em sua abstração a condensação do passado, presente e futuro em um grande presente constituído pelo passado do presente, pelo presente e pelo futuro do presente. (HAZIN, 2017, p. 136)

É essa presentificação do eixo temporal que permite à primeira narradora da diegese, por exemplo, antever Joana Carolina (LINS, 1994) amparando a mãe na velhice: “Joana, apenas Joana Carolina, apesar da pobreza, será seu arrimo: a velha haverá de morrer aos seus cuidados, em sua casa, daqui a trinta e seis anos, no Engenho Serra Grande.” (LINS, 1994, p. 73) Essa previsão é possibilitada pela composição retabular da quinta história de *Nove, Novena* (LINS, 1994). O recurso da presentificação viabiliza essa estratégia. Na interpretação de Regina Igel (1988):

À perspectiva ‘natural’ do tempo, dividido tradicionalmente entre passado, presente e futuro, ele emprestou a não-perspectiva temporal, diluindo as divisões que são vividas empiricamente e substituindo-as por um estilizado tempo presente, englobando passado e futuro, sem discerni-los um do outro. Esta transformação ficcional é fundamentalmente baseada em palavras, a matéria-prima do escritor. Sinais gráficos foram elementos auxiliares na armação ficcional. [...]. É a combinação de palavras mais os artifícios tipográficos mais sua amalgamação do tempo que faz seu discurso ficcional tão intrigante. (IGEL, 1988, p. 76-77)

De acordo com o entendimento de Nádya Gotlib (1989), “Os dois blocos narrativos de cada capítulo diversificam-se [...] quanto à posição do narrador: no primeiro, existe um ‘eu’ que nomeia [...]; no segundo, existe um ‘eu’ que é o observador e o personagem participante” (GOTLIB, 1989, p. 150); o qual, nos termos da autora (GOTLIB, 1989):

[...] reage diante do que descreve e que sempre se desenvolve em torno de um centro: a figura da protagonista Joana Carolina. O narrador é não só o que vê (presentificando a cena passada), mas é o que sabe o que aconteceu antes e o que vai acontecer no futuro deste passado. A voz, em princípio uma, reparte-se em três vozes, passado, presente, futuro, isto é, tem o dom das três pessoas,

que, no presente, domina o passado, pela voz da experiência e da verdade revelada; e, narrando o fato passado, domina o futuro, voz profética que anuncia o que há de vir. O eu narrador é personagem de dentro da ação e de fora dela, mantendo o afastamento que lhe permite divisar os objetos que descreve ao dominar a sua trajetória, tal como o astro que, de acordo com sua disposição, determina ações e caracteres. (GOTLIB, 1989, p. 150-151)

Teologicamente, o sustentáculo da cosmovisão cristã, como dito, tem seu fundamento na narrativa mitopoética e religiosa da Criação, sendo caracterizada como fruto da ordenação de um plano divino. Em concordância com a proposição de Boécio (2012), na cosmogonia universal, é o ordenador divino<sup>64</sup> que inspira o ato contínuo da Criação:

Aquele que nos observa do alto, que perdura eternamente, que tem a presciência de todas as coisas, é Deus, que, com a eternidade sempre presente de seu olhar, concorda com a qualidade futura de nossas ações distribuindo aos bons as recompensas e aos maus os castigos. (BOÉCIO, 2012, p. 122-126)

Na mística católica, ao ser edificado em moldura voltada para o centro do santuário, que abriga a Eucaristia<sup>65</sup>, o retábulo<sup>66</sup> não existe para si, mas muito se mostra para revelar Aquele

---

<sup>64</sup> Novamente cf. Rosana Gomes (2003): “Para a tradição cristã, da qual o Medievo era adepto, Deus é único e se manifesta de três formas: Pai, Filho e Espírito Santo, as ‘Pessoas’ que compõem a Santíssima Trindade. Deus é, então, Trino, e aí consiste um dos Mistérios do divino. Na Bíblia, são inúmeras as referências a essas três manifestações de Deus. Em Mateus, por exemplo, encontra-se ‘Ide, portanto, e fazei discípulos de todas as nações, batizando-os em nome do Pai, e do Filho, e do Espírito Santo’. A segunda pessoa da Santíssima Trindade – Cristo – se fez homem para vir à Terra, isto é, assumiu a natureza humana, sem perder a sua natureza divina. Ele ‘desceu’ para revelar aos homens a Verdade, a existência do Pai, e a transfiguração foi possível por obra e graça do Espírito Santo. ‘No princípio era o Verbo, e o Verbo estava com Deus, e o Verbo era Deus.’ [...] ‘E o Verbo se fez carne e habitou entre nós, cheio de graça e de verdade, e vimos a sua glória como o unigênito do Pai.’ Com base nas Sagradas Escrituras, os religiosos da Idade Média tinham a Igreja como a noiva de Cristo, a qual deveria ser honrada, imaculada, glorificada. Por isso, os fiéis acreditavam que ela representava a presença de Deus na Terra, e os clérigos eram enviados divinos. [...] Nessa perspectiva, a Igreja deveria ter unidade, visto que era responsabilidade dela reproduzir a Unidade de Deus. [...] Em *De Trinitate*, o educador Boécio discute questões relevantes à Trindade, dentre elas, destaca-se a afirmação de que não há número na substância divina. Para ele, a distinção entre as Pessoas está na relação, e não na essência, tendo em vista que não há nada que se compare a Deus, Ele é Pai, é Filho e é Espírito Santo. ‘[...] O homem não realiza em si a totalidade do ser humano, e por isso não é substância; o que ele é, deve-o a outras coisas que não são o homem. Deus, porém, é o próprio Deus; não é outra coisa senão ‘o que é’ e, por isso, é Deus mesmo’. No pensamento boeciano, a substância divina é forma sem matéria; é, portanto, ultra-substância. Nesse sentido, qualquer predicação para o Divino confunde-se com a própria substância, daí ser necessário utilizar o puro intelecto, como disse Boécio, para falar das coisas concernentes a Deus.” (*ibidem*, p. 79-80).

<sup>65</sup> Cf. *Dicionário de Espiritualidade* (2012): “A Eucaristia é, segundo a expressão de Santo Tomás citada pelo Concílio Vaticano II, ‘a plenitude da vida espiritual’ (‘consummatio totius vitae spiritualis’, cf. STh. III, q. 73, a. 3c. e PO 5); afirmação teológica que tem sua legítima confirmação na opinião de um exegeta moderno: ‘Na Eucaristia temos num modo concentrado tudo aquilo que Deus fez e deve ainda fazer pelos homens na história da salvação’ (A. Stöger). (ANCILLI, Vol. II, 2012, p. 937).

<sup>66</sup> Cf. Erwin Panofsky (2017): “Quando um humanista examina um registro, usa *documentos* que são [...] produzidos no decurso do processo que pretende investigar. Suponhamos que [se] descubra, nos arquivos de uma cidadezinha do vale do Reno, um contrato, datado de 1471, e complementado pelos

– o Cristo – que muito Se esconde. Trata-se da força salvífica do Mistério cristão da redenção humana. Conforme os relatos presentes nos quatro Evangelhos e consoante a Tradição Apostólica, a Eucaristia é um memorial, posto que faz memória do que o próprio Cristo fez, como se observa a partir da perspectiva narrativa do evangelista Lucas (*Bíblia Sagrada*, 2012):

Quando chegou a hora, Jesus pôs-se à mesa com os apóstolos e disse: ‘Ardentemente desejei comer convosco esta ceia pascal, antes de padecer. Pois eu vos digo que não mais a comerei, até que ela se realize no Reino de Deus.’ [...] A seguir, tomou o pão, deu graças, partiu-o e lhes deu, dizendo: ‘Isto é o meu corpo, que é dado por vós, *Fazei isto em memória de mim*’. <Lc 22, 14-19> [...]” (*Bíblia Sagrada*, 2012, p. 1303, grifo nosso)

O trecho grifado é reproduzido pelo sacerdote, na liturgia<sup>67</sup> católica, durante a consagração eucarística na celebração das Missas, e as palavras equivalem a dizer: *fazei isto para que Eu me torne presente*. E o que Cristo fez? Realizou um rito<sup>68</sup>. Nesse rito, consumou um evento; um evento antecipado pelo rito, e um rito plenificado pelo evento. Nessa ação, segundo a doutrina católica, rito e evento se tornam uma só coisa: a entrega de Si, de modo que

---

registros de pagamento, segundo os quais o pintor local ‘Johannes *qui et Frost*’ recebeu a incumbência de executar, para a Igreja de St. James dessa cidade, um retábulo com a Natividade ao centro, e São Pedro e São Paulo, um de cada lado; suponhamos ainda que [se] encontre, na Igreja de St. James, um retábulo correspondendo a esse contrato. [...]. O retábulo, por sua vez, pode ser aquele aludido no contrato; mas é possível também que o monumento original tenha sido destruído durante os distúrbios iconoclastas de 1535 e substituído por outro retábulo pintado com os mesmos temas, mas executado, por volta de 1550, por um pintor de Antuérpia. [...]. Apenas com base em todo um grupo ou classe de dados é que podemos decidir se nosso retábulo foi, do ponto de vista estilístico e iconográfico, ‘possível’, no vale do Reno, por volta de 1470. Mas, a classificação pressupõe, é óbvio, a ideia de um todo ao qual as classes pertencem, - em outras palavras, a concepção histórica geral que tentamos edificar a partir dos nossos casos individuais. [...]. Nem sempre a obra de arte é criada com o propósito exclusivo de ser apreciada, ou, para usar uma expressão mais acadêmica, de ser experimentada esteticamente. [...]. Mas a obra de arte *tem* sempre significação estética [...]. Observações como essas [...] anunciam [...] o aparecimento do que podemos chamar de um ponto de vista histórico [...]. E isso nos leva de volta [...] a Giorgio Vasari. [...] a construção histórica de Vasari deveria ser uma ideologia. [...] Assim, a irrelevante moldura gótica de Vasari testemunha, numa época relativamente prematura, o advento de uma nova atitude para com a herança da Idade Média: ilustra a possibilidade de interpretar as obras de arte medievais, independentemente do meio ou *maniera*, como exemplares de um ‘estilo de período’. (PANOFSKY, 2017, p. 27-29; 272; 289).

<sup>67</sup> Cf. Jean Corbon (2016) *apud* Dom Armando Buccioli (2018): “A liturgia é o grande rio onde confluem todas as energias e manifestações do Mistério, desde que o mesmo Corpo de Cristo que está vivo junto do Pai não cessa de ser ‘entregue’ aos homens na Igreja para lhes dar a vida. A liturgia não é uma realidade estática, lembrança, modelo, princípio de ação, expressão pessoal ou evasão angélica. Ela ultrapassa os sinais onde se exprime e a eficácia que deixa perceber. É irredutível às suas celebrações, se bem que nela esteja totalmente. [...]. Embora celebrada sem cessar, nunca é repetida: a liturgia é sempre nova.” (CORBON *apud* BUCCIOLI, 2018, p. 18).

<sup>68</sup> Outra vez cf. Dom Armando Buccioli (2018), “Tudo o que Jesus disse, seus gestos, seus silêncios e olhares, tudo permanecerá como uma das quatro características dos seguidores de Jesus, segundo a narração dos Atos dos Apóstolos: Os primeiros cristãos ‘eram perseverantes em ouvir os ensinamentos dos apóstolos, na comunhão fraterna, na *fração do pão* e nas orações.’” (BUCCIOLI, 2018, p. 170-172).

Cristo não só cumpriu um rito, mas Ele de fato Se entregou. E Ele não só se entregou, mas Ele deixou aos homens um rito. Então, todas as vezes que se opera o mesmo rito, se faz a entrega, mas não é outra entrega, e sim, a mesma entrega, que se perpetua como memorial, um memorial autêntico que, diferentemente de um monumento, é presença real, manifestada no ritual litúrgico da *Anamnese*, que, pela explicação de Dom Armando Buccioli (2018), “é palavra de origem grega, que significa ‘fazer memória, recordação’. Na celebração da Missa, refere-se às palavras da Oração Eucarística, em que se lembra do que Jesus fez na Última Ceia.” (BUCCIOLI, 2018, p. 40). O autor de *Sinais e símbolos, gestos e palavras na Liturgia: para compreender e viver a Liturgia* (2018) reapresenta a mencionada passagem apostólica:

O apóstolo Paulo escreve aos cristãos de Corinto: De fato, eu recebi do Senhor o que também vos transmiti: Na noite em que ia ser entregue, o Senhor Jesus tomou o pão e, depois de dar graças, partiu-o e disse: ‘Isto é o meu corpo entregue por vós. Fazei isto em memória de mim’. Do mesmo modo, depois da ceia, tomou também o cálice e disse: ‘Este cálice é a nova aliança no meu sangue. Todas as vezes que dele beberdes, fazei-o em minha memória’. De fato, todas as vezes que comerdes deste pão e beberdes deste cálice, estareis proclamando a morte do Senhor, até que ele venha (1Cor 11, 23-26; cf. Mc 14, 22-25). (BUCCIOLI, 2018, p. 40)

No primeiro capítulo do Livro 1 da *Metafísica* (2019), o filósofo estagirita, ainda na Antiguidade Clássica, reconhece a faculdade da memória como propiciadora da experiência, da Arte e da Ciência, sendo ciência aqui entendida como a causa primeira – substância e essência – de cada coisa ou fenômeno. Assim sendo, para o filósofo grego, cada experiência ou fenômeno manifestos e recordados repetidamente seriam derivados da memória como aptidão e dom próprios da espécie humana.

A memória é a instância por meio da qual, na tradição cristã católica, os ritos devocionais tomam a forma do sagrado. Consoante o entendimento de Mircea Eliade (2001), pelos ritos religiosos, o ser humano confere às coisas, atitudes, ações, palavras ou atribuições o estatuto de sagrado e assimila a cosmogonia do eterno retorno, a religação com a origem, com o mencionado *instante mítico da Criação*, que seria, nos termos do cientista da religião, o princípio criador universal. Eliade (2001) fala, ademais, do poder do rito<sup>69</sup>. Para ele, significa um evento reatualizado que auxilia na transposição de um tempo a outro:

---

<sup>69</sup> Cf. Osman Lins, em “Da necessidade dos ritos”, capítulo compositivo das ‘Reflexões I’ de seu *Evangelho na Taba: outros problemas inculturais brasileiros* (LINS, 1979, p. 15): “Claro, um rito pode esvaziar-se, mas talvez devêssemos perguntar se, mesmo nesse caso, não conserva ele alguma substância. Pois o fato é que os ritos, sendo simulacros, mantêm um nexos com as coisas que se referem, aderem a elas, recordam-nas. Não importa que seja insincero. A sinceridade é mesmo algo estranho ao



O homem religioso vive assim em duas espécies de Tempo, das quais a mais importante, o Tempo sagrado, se apresenta sob o aspecto paradoxal de um Tempo circular, reversível e recuperável, espécie de eterno presente mítico que o homem reintegra periodicamente pela linguagem dos ritos. Esse comportamento em relação ao Tempo basta para distinguir o homem religioso do homem não religioso. O primeiro recusa-se a viver unicamente no que, em termos modernos, chamamos de ‘presente histórico’; esforça-se por voltar a unir-se a um Tempo sagrado que, de certo ponto de vista, pode ser equiparado à ‘Eternidade’. [...] Para um homem não religioso essa qualidade trans humana do tempo litúrgico é inacessível [...]. É preciso, contudo, esclarecer que este exemplo não explicita toda a diferença existente entre o Tempo profano e o Tempo sagrado, pois, em relação às outras religiões, o cristianismo inovou a experiência e o conceito do Tempo litúrgico ao afirmar a historicidade da pessoa do Cristo. A liturgia cristã desenvolve-se num tempo histórico santificado pela encarnação do Filho de Deus. O Tempo sagrado [...] é um Tempo mítico, [...] que não foi precedido por um outro Tempo, pois nenhum Tempo podia existir antes da aparição da realidade narrada pelo mito. (ELIADE, 2001, p. 39, 40)

No rito litúrgico, o memorial do Mistério Pascal<sup>70</sup> de Cristo faz com que Ele se faça presente a cada celebração eucarística (missa) – a mesma vítima, o mesmo sacerdote e o mesmo

---

rito e ele não tem por que a abrigar. Seria descabido, no praticante de um rito, sentir realmente tudo que expressa. O que importa é que, por mais distanciado que esteja dos gestos e palavras cerimoniais, represente, expresse, recorde algo que deve ser conservado. A exteriorização, tão vilipendiada pela nossa época manhosamente sincera, não é assim tão desvaliosa ou execrável. As carpideiras, cuja função era prantear os mortos, não sentiam realmente por eles e muitas vezes nem os haviam conhecido. Sua função não era sentir e sim representar a dor, recordar o peso e a gravidade da morte. Essa função, mais tarde, viria a ser desempenhada aliás por esculturas lacrimosas, as ‘choronas’, de que há ainda exemplares. Carpideiras humanas e ‘choronas’ de madeira são exemplos que, na sua singeleza dão bem uma idéia da importância da exterioridade; e num sentido mais amplo, da necessidade de preservação dos ritos. O velório onde houvesse carpideiras não seria nunca o trêfego piquenique no qual se transformaram as horas que precedem os enterros. (LINS, 1979, p. 17, 18).

<sup>70</sup> Cf. *Dicionário de Mística* (2003): “A experiência mística, em sua essência, é a experiência interior e pessoal, dinâmica e transformadora do *m.* [Mistério pascal]. Isso significa que o cristão pode chegar ao pleno amadurecimento humano e espiritual somente se viver o Mistério da morte e ressurreição do Cristo. Pode-se afirmar, por isso, que esse Mistério é o núcleo do qual se desenvolve toda a experiência da vida cristã. Mediante o Mistério de sua morte e ressurreição, Cristo comunica ao mundo sua vida divina, a fim de que os homens, mortos para o pecado e configurados a ele, ‘não vivam mais para si, mas para aquele que morreu e ressuscitou por eles’. (2Cor 5, 15). [...] A expressão ‘Mistério da páscoa’ se encontra pela primeira vez, e com notável frequência, nas homilias *Sobre a páscoa* de Melitão de Sardes [...] e *Sobre a santa páscoa* do Anônimo Quartodecimano, documentos esses da metade do século II. Todo o conteúdo teológico que Paulo resumira na categoria ‘Mistério de Cristo’ está encerrado agora no ‘Mistério da páscoa’: ‘Deveis compreender que o Mistério da páscoa é novo e antigo, eterno e temporal, perituro e imperituro, mortal e imortal’. Acrescentemos, porém, que as antigas homilias pascais vão além: o Mistério da páscoa ou pascal não só recapitula toda a economia salvífica realizada em Cristo, mas também exprime a participação da Igreja nela através dos ritos sacramentais. A história da salvação, concretizada no Mistério de Cristo, tem seu cumprimento, sua realização e seu centro na Páscoa, não só como momento histórico, mas também como acontecimento ritual-memorial daquele acontecimento histórico. A reflexão dos Padres e os textos da liturgia retomam essa doutrina. Assim, por exemplo, no *Missal romano*, a expressão ‘Mistério (= sacramento) pascal’ indica tanto a economia salvífica consumada na morte-ressurreição de Cristo, quanto a celebração anual da Páscoa e os sacramentos do batismo e da eucaristia, centro de toda a liturgia cristã, mediante os quais essa economia

profeta – o Cristo, o corpo dado e o Sangue derramado, o Sacrifício pela salvação do gênero humano. Dom Armando Buccioli (2018) acrescenta:

A esse respeito, Olivier Clément escreve: ‘Graças ao trabalho que engloba saber científico e poder técnico, o ser humano é chamado a colaborar com Deus para a salvação do universo. É sobretudo aqui que o cristão deve ser um homem litúrgico. Não existem fronteiras na tradição da liturgia. Nós somos sacerdotes e reis e, tanto no conhecimento da natureza como em sua transformação, nos é próprio viver a grande eucaristia cósmica. (CLÉMENT apud BUCCIOLI, 2018, p. 48)

É, portanto, nos fluxos do *fazer memória* que o *Retábulo* de Osman (LINS, 1994) que se delinea a questão da passagem do tempo, da manifestação do sagrado, da tradição revelada pela Linguagem e do tecido espacial da narrativa, no aspecto representativo da ramificação do enredo em Mistérios<sup>71</sup>. Citando outra vez a obra de Dom Armando Buccioli (2018):

Esse gesto do *fazer memória* vem da longa Tradição hebraica. Fazer memória (lembramos do hebraico: *zikkarón*) é ‘tornar presente’ a força salvadora do acontecimento recordado para os que hoje o celebram. Por isso, a *anamnese* ‘torna presente’, para os que participam da celebração, o Mistério pascal de morte e ressurreição do Senhor.” (BUCCIOLI, 2018, p. 40, 41)

O filósofo cristão Paul Ricoeur (2007), no seu percurso hermenêutico, trata da memória, da história e do esquecimento. Seu estudo é minucioso e abrange o pensamento dos antigos gregos, reflexões sobre memória pessoal e memória coletiva, questões de natureza fenomenológica, passando por níveis epistemológicos profundos que envolvem a problemática do abuso da memória artificial, da memória arquivada e dos mecanismos de explicação e compreensão.

Ricoeur (2007) alude à condição histórica da memória, resgatando o pensamento da Filosofia crítica e da temporalidade, da historicidade e da historiografia, para, enfim, abordar o esquecimento, na perspectiva do apagamento dos rastros, da persistência deles e dos usos e abusos da recordação. Seu traço analítico evolui no sentido da busca por uma síntese organizadora do pensamento tripartite desenvolvido para alcançar a recorrente equação do

---

se atualiza na Igreja. Eixo e centro de todo o plano criador e salvífico do Pai é o Cristo morto e ressuscitado. Falar, pois, do *m*. [Mistério pascal] equivale a falar do Mistério de Cristo como cumprimento do desígnio divino de salvação do homem. Da Idade Média em diante não se falou mais em *m*. [Mistério pascal], e a teologia moderna, de Trento para cá, ignorou essa terminologia. O primeiro a retomá-la foi O. Casel, que a redescobriu na tradição antiga e a trouxe para a teologia. Depois ela foi usada nos documentos do Vaticano II.” (BORRIELLO, 2003, p. 704-705).

<sup>71</sup> Cf. Nádya Gotlib (1989), “O painel sagrado da linguagem se alicerça na densa consciência da elaboração artesanal do projeto: aliás, a construção do conto é o resultado dos detalhes de um ‘projeto’ bem traçado: as doze zonas de exploração de significados fazem o ‘espetáculo’ que é a narrativa. Onde o leitor é o ‘iniciado’: o desbravador dos sentidos possíveis. Leitor e Ator do Espectáculo.” (GOTLIB, 1989, p. 155).

perdão. Um ponto crucial do trabalho de Ricoeur (2007) passa pelo que denomina a *tradição do olhar interior*. A esse respeito, investiga as teses de autores como Santo Agostinho, John Locke e Edmund Gustav Albrecht Husserl. A este trabalho, em particular, é de grande interesse observar o que Paul Ricoeur (2007) discorre sobre sua leitura de Santo Agostinho (2015):

É principalmente na narrativa que se articulam as lembranças do plural e a memória do singular, a diferenciação e a continuidade. Assim retrocedo rumo à minha infância, com o sentimento de que as coisas se passaram numa outra época. É essa alteridade que, por sua vez, servirá de ancoragem à diferenciação dos lapsos de tempo à qual a história procede na base do tempo cronológico. Resta que esse fator de distinção entre os momentos do passado rememorado não prejudica nenhum dos caracteres maiores da relação entre o passado e o presente, a saber, a continuidade temporal e a minhadade da lembrança. Finalmente, [...] é à memória que está vinculado o sentido da orientação na passagem do tempo; orientação em mão dupla, do passado para o futuro, de trás para a frente, por assim dizer, segundo a flecha do tempo da mudança, mas também do futuro para o passado, segundo o movimento inverso de trânsito da expectativa à lembrança, através do presente vivo. É sobre esses traços recolhidos pela experiência comum e a linguagem corriqueira que a tradição do olhar interior se construiu. (RICOEUR, 2007, p. 108)

Em seguida, o filósofo (RICOEUR, 2007) reforça:

É uma tradição cujos grandes precursores se encontram na Antiguidade tardia de matiz cristão. Santo Agostinho é ao mesmo tempo sua expressão e seu iniciador. Pode-se dizer dele que inventou a interioridade sobre o fundo da experiência cristã da conversão.” (*ibidem*, p. 108)

Em suas *Confissões* (2015), parte II – Livro X, o próprio Santo Agostinho redige mais de dez capítulos destinados à faculdade da memória. No primeiro deles, *O palácio da memória*, informa ao leitor: “Transporei, então, estas forças da minha natureza, subindo por degraus até àquele que me criou.” (SANTO AGOSTINHO, 2015, p. 245). E acrescenta:

Tudo isto realizo no imenso palácio da memória. Aí estão presentes o céu, a terra e o mar com todos os pormenores que neles pude perceber pelos sentidos, exceto os que já esqueci. É lá que me encontro a mim mesmo, se recordo as ações que fiz, o seu tempo, lugar e até os sentimentos que me dominavam ao praticá-las. É lá que estão também todos os conhecimentos que recordo, aprendidos ou pela experiência própria ou pela crença no testemunho de outrem. (*ibidem*, p. 245)

De acordo com Roger Scruton (2013), “a experiência do sagrado é um traço universal da condição humana, e por essa razão é difícil evitá-la.” (SCRUTON, 2013, p. 187). Dado que a cosmovisão cristã advém de uma concepção originária que pode ser compreendida no âmbito dos estudos sobre mitos fundadores, pode-se reconhecer, na função autotranscendente do ser humano, que visa a uma padronização objetiva dos atos humanos, a partir do encontro do

intelecto com a consciência, uma natureza mitopoética das micronarrativas que compõem do *Retábulo de Santa Joana Carolina* (LINS, 1994).

Tomando de empréstimo o pensamento da Psicologia, notadamente traduzida segundo o entendimento de Victor Frankl que Alexander Batthyany resgatou na introdução do livro *A busca de Deus e questionamentos sobre o sentido* (2014), a liberdade de escolher que atitude tomar diante de qualquer circunstância da vida configura, em essência, uma possibilidade de concepção do sentido da vida de cada indivíduo, ou, nas palavras de Batthyany (2014), “o sentido da vida não é determinado pela epifania e pela fé, mas sua revelação é possibilitada pela construção apropriada da vida individual.”<sup>72</sup> (FRANKL apud BATTHYANY, 2014, p. 47).

Ademais, o mesmo Alexander Batthyany (2014) recorda que “a história das religiões e dos mitos atesta o questionamento contínuo do homem pelo sentido” (FRANKL; LAPIDE, 2014, p. 44), e preconiza:

Frankl aborda a questão sobre o sentido do universo como um fenômeno real (porque a humanidade a colocou em todas as épocas) [...] Em consequência, o conceito central da Logoterapia como experiência concreta, possibilidade de ação e de postura, não é fundamentado na religião, e em geral não quer nem mesmo se aproximar das questões religiosas: Estas questões usualmente também não se colocam de modo algum na utilização da Logoterapia como psicoterapia e diretriz de vida. Aqui, pelo contrário, o que importa são as possibilidades de sentido, com as quais o indivíduo é confrontado em cada situação de vida e que ele deve descobrir e realizar – possibilidades de sentido que se modificam não somente de pessoa para pessoa, como também dentro de uma vida de situação para situação. (FRANKL; LAPIDE, 2014, p. 49)

O mais importante na reflexão do membro do Instituto Victor Frankl (Viena), Alexander Batthyany (2014), é a síntese que elabora a respeito do modelo psicológico de Frankl, na medida em que defende que “estas possibilidades de sentido do cotidiano se desdobram [...] na temporariedade e são [...] principalmente diante de sua contínua fugacidade e irrepitibilidade dependentes da ação do homem” (FRANKL; LAPIDE, 2014, p. 49, 50). Do sentido do cotidiano à santidade do cotidiano, há limites epistemológicos que devem ser verificados, mas também há campos de interseção, os quais dizem respeito aos tratados que pensam sobre questões físicas e metafísicas da existência humana. Outra vez na compreensão de Batthyany (2014):

A concreta invocação do sentido ‘como ser fundamental da existência humana’ é por fim fundamentada interiormente na responsabilidade <FRANKL, 1994: 280>. Este oferecimento do sentido se dirige ao homem religioso e também ao não religioso da mesma maneira e no mesmo grau de comprometimento. Segundo Frankl os dois dispõem da mesma medida de

---

<sup>72</sup> Frankl, 1994, *apud* Batthyany, 2014. In. FRANKL, Victor; LAPIDE, Pinchas *A busca de Deus e questionamentos sobre o sentido*. Tradução de Márcia Neumann. 2ª ed. Petrópolis, RJ: Vozes, 2014.

liberdade e de responsabilidade para descobrir e realizar as possibilidades de realização em toda situação. Os dois se beneficiam <per effectum> [...] não porque eles sejam religiosos ou não, mas sim simplesmente porque são humanos e como homens dispõem de uma dimensão mental, que encontra na busca do sentido sua expressão existencial de ser. (FRANKL; LAPIDE, 2014, p. 50)

Em síntese, no âmbito da Teologia, segundo a fé católica, Deus deixa à humanidade o seu memorial. Convictos de que esse memorial é o do Mistério Pascal<sup>73</sup> do Cristo, os fiéis mergulham nesse Mistério da fé – não de um Mistério que significa aquilo que se desconhece, mas do Mistério que significa o que não se consegue alcançar, que se está além da compreensão e da razão. Nessa via, portanto, é que reside a singularidade do retábulo, na condição de variação do ícone, ao assumir a grandeza de constituir santuário, ou seja, o local reservado ao que é sagrado – d’Aquele que, para os cristãos, santifica o mundo. Assim sendo, ultrapassada pelos Mistérios que enredam sua vida, a heroína da narrativa de Osman Lins é imersa na essência desse imponderável retabular – que contém o Mistério da Encarnação que o mundo parece não haver compreendido. Atrás da Eucaristia, encontra-se, portanto, o “Mistério insondável”, como observa Santo Tomás de Aquino (2020) – daí a necessidade de se acreditar, de se manifestar a própria fé como dom e resposta.

Para o teólogo, o sentido da Teologia é pensar racionalmente sobre a Verdade revelada, ou seja, é dar o passo da razão a partir desse mesmo ato de fé. De forma complementar, consoante o pensamento de Mircea Eliade (2001), de que o estado de santidade remete às verdades sagradas, reforçamos que a prognose desta pesquisa confirma a proposição de que a santidade de Joana Carolina (LINS, 1994) seja consumada a partir de um ato de fé, mediado pelo livre-arbítrio da protagonista, que é materializado na espiritualidade do cotidiano. Consoante o entendimento de Nádia Gotlib (1989), a “consciência do trabalho cotidiano quase-escravo degrada socialmente a personagem Joana.” (GOTLIB, 1989, p. 156). Em suas palavras:

Mas por outro lado, eleva-a, já que ela consegue manter-se firme na resistência aos caprichos do senhor, fazendeiro poderoso e dono de engenho, responsável pela via-crucis desta Santa, a Joana Carolina. Assim, a personagem aparece enquanto perseverante professora, peregrina, pobre e miserável, mas vitoriosa na sua força de luta contra a violência do proprietário despótico. E emigra. De

---

<sup>73</sup> Cf. Rosana Gomes (2003): “A comemoração do Natal e da Páscoa remonta à circularidade temporal, por meio da repetição de um tempo sagrado. Do período natalino ao pascal, vivenciam-se, simbolicamente, etapas que remetem à passagem de Cristo sobre a Terra: nascimento, morte, ressurreição. Essa repetição anual é dramática em sua essência, pois concilia os contrários, sintetiza o trágico – a morte, a perda – e o triunfante – o renascimento, a renovação. Como ressalta Eliade, pelo fim, volta-se ao princípio. A morte, nesse caso, indica o final da existência profana, contudo, simboliza uma nova vida, no plano do espírito, do sagrado. (GOMES, 2003, p. 54).

Parece ser, destarte, a noção de responsabilidade – ou autorresponsabilidade – a que concentra o insumo conceitual que resume o prisma de análise ora proposto, para compreensão do arco narrativo que conduz Joana Carolina (LINS, 1994) do nascimento ao estado de santidade. Observadas as fronteiras e considerados os contornos epistêmicos entre as áreas da Literatura, da Religião e da Psicologia – e também da Arte, da História da arte, da Teologia, da Filosofia e de outras *humanidades* – podem ser extraídos desses aportes teóricos formulações que convergem para uma real oportunidade de estudo da obra literária na perspectiva comparada. Isso posto, de forma detalhada, nos subitens deste capítulo 2, cada um desses Doze Mistérios<sup>74</sup> de santidade do *Retábulo de Santa Joana Carolina* será analisado, de modo que o caminho de leitura crítica possa iluminar o entendimento sobre o itinerário místico e literário percorrido pela heroína osmaniana (LINS, 1994).

---

<sup>74</sup> Cf. Nádía Gotlib (1989), “Neste percurso narrativo, a camada mítica – do plano da criação, em suas tantas instâncias –, coincide com a ‘práxis’ histórica do trabalho: a luta dura do nordestino pela sobrevivência, na peleja da vida. A narrativa se projeta, então, num outro plano: o da crítica social. E o conto faz-se político. É Osman Lins que afirma, reconhecendo em *Nove, Novena* ‘um certo amadurecimento meu, como escritor, e representa a meu ver um certo amadurecimento como homem político’. Referindo-se ao ‘Retábulo de Santa Joana Carolina’, considera este conto, dentre as suas obras, como talvez ‘a que tem mais preocupações políticas’. [...]” (GOTLIB, 1989, p. 158).

## 2.1 Primeiro Mistério

O primeiro anjo tocou. Saraiva e fogo, misturados com sangue, foram lançados à terra; e queimou-se uma terça parte da terra, uma terça parte das árvores e toda erva verde (Ap. 8, 7). (*Bíblia Sagrada Ave-Maria*, 2018, p. 2072, 2073)<sup>75</sup>

Nasce Joana Carolina em outubro. Na sequência do excerto textual que abre o Capítulo, o símbolo geométrico (⊕) que dá voz à Parteira introduz o segundo parágrafo: “Aqueles quatro crianças que nos olham, perfiladas do outro lado da cama, [...] são as marcas daquelas passagens sem aviso: todos colhidos por mim das pródigas entranhas de Totônia, de quem os filhos tombam fácil, igualmente a um fruto sazado. (*ibidem*, p. 72-73).

A condição social da família é retratada neste relato da primeira voz narrativa, que expõe a fragilidade econômica, a ausência paterna, os conflitos vindouros, denunciados pela descrição feita sobre o caráter das personagens, bem como pela realidade cultural da região, com suas mazelas sociais e escassez de oportunidades. O quarto de Totônia ocupa lugar central da cena primeira. A criança no colo e a pergunta: “É gente ou é homem?” (*ibidem*, P. 72). Mas o desapego dos bens materiais e a vocação ao cultivo da vida interior em Joana Carolina já se manifestam neste primeiro fragmento episódico. A perspectiva da Parteira destaca-se entre as dezessete vozes que compõem a orquestra polifônica da narrativa acompanhadas do coro final.

Nesses termos, relacionar o nascimento de Joana Carolina à natividade do menino Jesus é possível em função, justamente, do ornamento que abre o primeiro quadro do retábulo figurativo da história da vida da protagonista. Em nota, o tradutor da *Bíblia Sagrada Ave-Maria* – edição de estudos clarifica que:

Desde a noite dos tempos antigos, a contemplação das estrelas fascinou homens e mulheres de todas as religiões e culturas. As estrelas falaram-lhes

---

<sup>75</sup> As citações dos versículos bíblicos que narram os episódios do Apocalipse (*Bíblia Sagrada Ave-Maria*, 2018) inauguram cada subitem deste Capítulo 2 (LINS, 1994). A opção por apresentar o livro do Apocalipse (*Bíblia Sagrada Ave-Maria*, 2018) na abertura de cada subitem, encerrando-os com versículos da narrativa do Gênesis (*Bíblia Sagrada Ave-Maria*, 2018), é aludir à noção de circularidade advinda dos estudos sobre mitologia comparada e cristianismo, do modo como coloca, por exemplo, José D’Assunção Barros (BARROS, 2010): “Há uma complexa história na passagem do tempo circular da mitologia, ou mesmo da antiga circularidade política dos gregos antigos, para uma concepção linear de tempo. O pensamento religioso das igrejas monoteístas parece ter desempenhado um papel importante para a emergência desta nova maneira de ver o tempo. Tal como nos atesta Mircea Eliade em *O Mito do Eterno Retorno* (1969), mas também Germano Pattaro em *A Concepção Cristã do Tempo* (1975), os hebreus, com seu “monoteísmo profético”, estariam entre os primeiros – seguidos pelos cristãos – a introduzir como concepção de ordenação cósmica um Tempo linear, irreversível, teleológico, através do qual os eventos datados e localizados desempenhariam um papel fundamental para as narrativas bíblicas.” (BARROS, 2010. p.180-208).

de Deus e do destino do ser humano e leram no mutável mapa astral acontecimentos decisivos da história; viram no aparecimento de uma nova estrela o nascimento de personagens importantes, designaram para cada povo sua estrela ou constelação. Sonharam, esperaram e rezaram olhando para as estrelas. (*Bíblia Sagrada Ave-Maria*, 2018, p. 1514)

A representação literária da recordação do nascimento de Joana Carolina, ao fazer alusão à história da redenção humana, revelada pela tradição cristã, remete, portanto, a um ‘dever de memória’, como mencionado no *Catecismo da Igreja Católica* (CNBB, 2017). Do ponto de vista filosófico-literário, em *Meditações do Quixote*, José Ortega y Gasset observa:

O passado épico não é nosso passado. Ao nosso passado não repugna que o consideremos como tendo sido alguma vez presente, mas o passado épico foge de todo presente, e quando queremos com a reminiscência chegar até ele, afasta-se de nós galopando como os cavalos de Diomedes e mantém uma eterna, idêntica distância. Não é, não, o passado da recordação, e sim um passado ideal. Se o poeta pede a *Mneme*, à Memória, que o faça saber das dores dos aqueus, não apela assim à sua memória subjetiva, mas uma força cósmica de recordar que supõe pulsar no universo. A *Mneme* não é a reminiscência do indivíduo, e sim um poder elemental. (ORTEGA Y GASSET, 2019, p. 111)

Esse transporte cósmico é mediado, na perspectiva de Mircea Eliade (2001), a partir do enfoque espaço-temporal, que é concebido distintamente nas dimensões sagrada e profana. A dimensão litúrgica do tempo, demarcada pelo poder do rito do nascimento, delimitaria a coexistência entre as duas extensões temporais. Desse modo, o cunho litúrgico dos acontecimentos da vida de Joana pode ser entendido como marca delimitadora da coexistência entre essas duas dimensões temporais. Essa ligação só é possível a partir da intertransponibilidade de que fala Eliade, instância na qual, segundo o estudioso, o tempo sagrado e o tempo profano se fecundam. A associação simbólica entre o nascimento de Joana e o relato bíblico da natividade de Cristo prenuncia, na obra literária, o estado de santidade da personagem, antecipando a natureza devocional de seu caráter. Enfileiraram-se, na cena primeira, as testemunhas do rito manifesto do primeiro sopro de vida *daquela que será tida como Santa*.

E “**3** Deus disse: ‘Faça-se a luz!’. E a luz foi feita. **4** Deus viu que a luz era boa, e separou a luz das trevas, **5** Deus chamou à luz **dia**, e às trevas **noite**. Sobreveio a tarde e depois a manhã: foi o primeiro dia (Gn 1, 3-5) (*Bíblia Sagrada Ave-Maria*, 2018, p. 21, grifos nossos)<sup>76</sup>

---

<sup>76</sup> Conforme explicado na nota de rodapé anterior, optou-se por encerrar os subitens que analisam os Mistérios do *Retábulo de Santa Joana Carolina* (LINS, 1994) citando versículos do livro bíblico do Gênesis (*Bíblia Sagrada Ave-Maria*, 2018) como forma de aludir à circularidade inerente aos ciclos da história da Criação de tradição judaico-cristã.



## O anjo<sup>77</sup>

[Ferreira Gullar]

O anjo, contido  
em pedra  
e silêncio,  
me esperava.

Olho-o, identifico-o  
tal se em profundo sigilo  
de mim o procurasse desde o início.

Me ilumino! todo  
o existido  
fora apenas a preparação  
deste encontro. [...]

Tão todo nele me perco  
que de mim se arrebetam  
as raízes do mundo;  
[...]

a leve brisa  
faz mover a sua  
túnica de pedra

[...]  
O anjo é grave,  
Agora.

Começo a esperar a morte.”  
(GULLAR, 2013, p. 35, 36)

---

<sup>77</sup> Trata-se da proposta de relacionar o conteúdo do Primeiro Mistério do *Retábulo* (LINS, 1994) com um registro poético contemporâneo, a partir da obra de Ferreira Gullar (GULLAR, *A luta corporal*, 2013), alusivo à figura de um anjo, assim como o Anjo Gabriel, que anuncia a Natividade do Menino Jesus na tradição bíblica (*Bíblia Sagrada Ave-Maria*, 2018) sobre a origem do Cristianismo.

## 2.2 Segundo Mistério

**8** O segundo anjo tocou. Caiu então no mar como que grande montanha, ardendo em fogo, e transformou-se em sangue uma terça parte do mar, **9** morreu uma terça parte das criaturas que estavam no mar e pereceu uma terça parte dos navios (Ap. 8, 8-9). (*Bíblia Sagrada Ave-Maria*, 2018, p. 2073)

É novembro. Na Irmandade das Almas, com onze anos, já em meio à sofrida infância, é o segundo tesoureiro da Irmandade que antevê, atualizando a ação futura no presente retabular, passando pela mesma capela ‘daqui a muitos anos’, Joana: “segurando a pequena mão de Laura, sua filha, que estremece de medo, fascinada, [...] ao entardecer”. (LINS, 1994, p. 75). Novamente, a presentificação operada pelo narrador revela a dimensão simbólica da imaginação criativa de Osman Lins. Sobre o aspecto compositivo da micronarrativa, vale observar que a matéria literária em si é fonte de criação e recriação. Pela habilidade do escritor, forma, ideia e conteúdo compõem um compasso harmônico, ou um encadeamento estético que permite ao leitor a percepção rítmica da obra, em traços que obedecem a uma cadência aritmética recorrente. Tomando de empréstimo o postulado de Mathila Ghyka, em *El número de oro I: los ritmos*, Lins (1994) parece buscar uma “harmonia interior, que [...] organiza e elimina o caos”. (GHYKA, 1978, p. 150, tradução nossa).<sup>78</sup>

Para Octavio Paz, “tudo se corresponde porque tudo ritma e rima.” (PAZ, 1984, p. 88-89). O traço geométrico do autor pernambucano, por exemplo, delinea o rigor com que ordena suas narrativas. Não há acaso. A composição é assertiva e intencional. Segundo Regina Igel (1988), “*Nove, Novena* chamou uma fácil atenção por causa dos seus sinais gráficos. [...] Lins [...] respondia [...] através de entrevistas.” (IGEL, 1988, p. 76). Em seguida, complementa: “Numa delas, [...] contestou: ‘[...] Introduzi um recurso que me parece bem consentâneo com a nossa época e que permite uma grande mobilidade nas narrativas.’” (*ibidem*, 76).

O ornamento que inaugura o Segundo Mistério alude à casa e à cidade, que, nos termos de Sandra Nitrini, “vêm carregadas de uma simbologia cósmica que marca a vida individual e coletiva.” (NITRINI, 1987, p. 241). Ainda no entendimento da pesquisadora, “a cidade, fruto de um agrupamento de casas, ao constituir um ‘marco, um ponto fixo, um aqui’ também impede que o homem se perca na vastidão da Terra.” (*ibidem*, p. 242).

---

<sup>78</sup> “*armonia interior, que [...] organiza y elimina el caos*” (GHYKA, 1978, p. 150).

O segundo tesoureiro das Almas, identificado por um sinal geométrico que desenha um ponto no quadrado, é o narrador, como dito, que testemunha velas acesas, enterro de crianças, rezas para os mortos em Cruzes e opas verdes<sup>79</sup>. São símbolos, gestos, ritos e atos remissivos à mística cristã católica, configurando o elo que dá continuidade ao tecido sacro da vida de Joana Carolina. Na análise de Otto Maria Carpeaux, “O conceito de vida mística como ‘caminho’ é de origem neoplatônica.” (CARPEAUX, 2012, p. 257). E o princípio do pensamento de Platão, como se sabe, recebeu influência pitagórica e é de base apriorística, passando das dimensões universais às contingentes. Pela explicação de Mathila Ghyka, “ a concepção do Número de Platão e a importância que ele atribui a ele [...] são derivadas do pitagórico mais ortodoxo. (GHYKA, 1978, p. 20, tradução nossa).<sup>80</sup> Consoante seu entendimento: Tudo o que a natureza tem sistematicamente arranjado no Universo parece ter sido [...] determinado e colocado em ordem de acordo com o Número pela previsão e pensamento daquele que criou todas as coisas (GHYKA, 1978, p. 24, tradução nossa).<sup>81</sup>

Essa noção de número-ideia como um arquétipo diretor de todo o universo criado parece fundamentar a ordenação geométrica do *Retábulo* osmaniano como um todo, situando-o na casa e na cidade figurativas do segundo ornamento e concebendo-o desde o nível universal do conjunto da obra ao nível local da narrativa, a partir do pressuposto de Ghyka, de que ordenar equivale a dispor com arte: “Daí porque através de sua Razão o ordenador Deus (literalmente: < Deus que se dispõe com a arte >) usou a década como um canhão para o todo.” (*ibidem*, p. 38).<sup>82</sup>

E “6 Deus disse: ‘Faça-se um firmamento entre as águas, e separe ele umas das outras’. [...]. 8 E assim se fez. Deus chamou ao firmamento *céu*. Sobreveio a tarde e depois a manhã: foi o segundo dia. (Gn 1, 6-8).” (*Bíblia Sagrada Ave-Maria*, 2018, p. 21, grifo nosso).

---

<sup>79</sup> Cf. Dom Armando Buccioli: “O verde se usa nos Ofícios e Missas do Tempo comum.” (BUCCIOLI, 2018, p. 82).

<sup>80</sup> “la concepción del Número en Platón y la importancia que le otorga [...] se derivan del pitagorismo más ortodoxo.” (GHYKA, 1978, p. 20).

<sup>81</sup> “Todo lo que la naturaleza ha dispuesto sistemáticamente en el Universo parece haber sido, tanto en sus partes como en el conjunto, determinado y puesto en orden de acuerdo con el conjunto, determinado y puesto en orden de acuerdo con el Número por la previsión y el pensamiento de Aquel que creó todas las cosas” (GHYKA, 1978, p. 24).

<sup>82</sup> “De ahí por qué mediante su Razón el Dios ordenador (literalmente: < el Dios que dispone con arte >) se sirvió de la década como de un canon para el todo.” (*ibidem*, p. 38).

“CASA<sup>83</sup>

[Vicente Huidobro]

Sobre a mesa  
                    O fã terno  
um pássaro morto no meio do voo

A casa em frente  
                                Gesso branco e neve

No jardim ignorado  
                                alguém anda

E um anjo errado  
adormeceu na fumaça da chaminé

Para seguir o caminho  
                                você tem que começar de novo

QUE ESCONDEU AS CHAVES

Havia tantas coisas que eu não conseguia encontrar.

(HUIDOBRO, 1976, p. 46)<sup>84</sup>

---

<sup>83</sup> Trata-se da proposta de relacionar o conteúdo do Segundo Mistério do *Retábulo* (LINS, 1994) com um registro poético contemporâneo, a partir da obra de José Vicente Huidobro (HUIDOBRO, *Poemas*, 1976), alusivo à figura de uma casa, como a casa simbolizada no ornamento de abertura da segunda micronarrativa, a qual remete à ideia de origem e de amparo em meio ao caos físico e existencial.

<sup>84</sup> *Sobre la mesa | El abanico tierno | un pájaro muerto en pleno vuelo | La casa de enfrente | Blanca de yeso y de nieve | En el jardín ignorado | alguien pasea | Y un ángel equivocado | se há dormido sobre el humo de la chimenea | Para seguir el camino | hay que recomenzar | QUIÉN ESCONDIÓ LAS LLAVES | Había tantas cosas que no pude encontrar.*” (HUIDOBRO, 1976, p. 46).

## 2.3 Terceiro Mistério

**10** O terceiro anjo tocou a trombeta. Caiu então do céu uma grande estrela a arder como um facho; caiu sobre a terça parte dos rios e sobre as fontes. **11** O nome da estrela era 'Absinto'. Assim, uma terça parte das águas transformou-se em absinto e muitos homens morreram por ter bebido dessas águas envenenadas. (Ap. 8, 10-11). (*Bíblia Sagrada Ave-Maria*, 2018, p. 2073)

O narrador do Terceiro Mistério proclama: “vejo apenas em Joana Carolina a adolescente arrancada à imobilidade e à cegueira *por obra de um milagre*, para vir ao meu encontro com seus claros pés e descobrir-me.” (LINS, 1994, p. 77, grifo nosso). O rito manifesto pela procissão religiosa que Joana Carolina acompanha é relatado por seu futuro esposo – Jerônimo José – reconhecido geometricamente pelo símbolo (O). É dezembro, a luz do dia já se despede e, em meio a velas e devotos, confessa o narrador: “A mãe fez promessa, caso ela se curasse: procissão com velas, andando pelas ruas. (LINS, 1994, p. 77). O recurso de transposição temporal de que se vale o autor de *Nove, Novena*, por meio da instância discursiva da atualização temporal no presente do indicativo, permite ao narrador antever sua vida ao lado de Joana e os sofrimentos vindouros. Na ótica de Sandra Nitrini:

Os motivos do terceiro ornamento – a praça e o templo – remetem a lugares de encontro dos homens entre si e dos homens com a transcendência. [...]. Assim, o intercâmbio entre o espaço terrestre e o divino atualiza-se poeticamente, através de uma linguagem visual, em que se Cruzam as linhas horizontal e vertical, remetendo ao espaço dos homens e ao da transcendência. [...]. Coroado por esse ornamento, dá-se o encontro da Joana Carolina com Jerônimo José, seu futuro marido, numa procissão, cerimônia religiosa que se realiza em praça pública. Além de entrar em correlação com os motivos do ornamento, a confluência do espaço sagrado com o profano, no qual se encontram Joana Carolina e Jerônimo José, prenuncia metonimicamente a união carnal e transcendente que ligará estas duas criaturas, a ponto de nem a morte poder separá-las. (NITRINI, 1987, p. 243)

Com essa apresentação sobre o ornamento figurativo do *Terceiro Mistério*, Nitrini reconhece o transbordar temático que contempla a dimensão do sagrado na poética osmaniana: “A praça, o templo. Lugar de encontro.” (LINS, 1994, p. 243). O encontro entre Joana Carolina e Jerônimo José é rodeado por uma atmosfera sacra que dá o tom deste novo ciclo da vida da heroína. O início de sua vida adulta é marcado pela fidelidade que terá ao seu marido e a lealdade que sacramenta a vida conjugal do casal. Ainda que este Mistério seja apenas uma prefiguração das bodas vindouras, já revela muito do caráter consagrado dessa união. Pelos olhos do narrador:

Posso ver que os olhos de Joana são azuis e grandes; e que seu rosto, embora desfigurado, pois ela ainda está convalescente, difere de todos que encontrei, firme e delicado a um tempo. Adaga de cristal. Mesmo eu, que não estou há muito na cidade, soube de sua doença. Meio cega, ausente das coisas, febril, as pernas mortas. (...) Tenho, ignorante que sou, uma sensação de agraciado, certo de que nessa jovem triplamente iluminada – pelo sol da tarde, pelas chamas da vela, pelo meu êxtase – e em quem a enfermidade, mais do que uma pena, foi um desígnio para resguardá-la até que emergisse, das entranhas do tempo, este minuto, residem as venturas da vida e que, ligando-me a ela, aposso-me de grandezas que não entenderei e que nem sequer adivinho. (*ibidem*, p. 76, 77)

A promessa de Totônia pressagia o milagre da cura de Joana Carolina. Há que se prescindir da razão para dar o passo da fé. É comum aos fiéis católicos prometerem aos santos atos de penitência e obras de caridade a fim de obterem milagres, alcançarem graças e cumprirem propósitos. Parece ter sido esse o gesto da avó de Laura que contribuiu para a condução da filha ao caminho de santidade. Ao reconhecer que, unindo-se à heroína, se apossará de grandezas que não entende nem adivinhará, Jerônimo José também sinaliza para uma das dimensões da santidade da existência de sua futura esposa. A própria condição social precária da protagonista assegura que as grandezas de que fala o narrador não são materiais. São grandezas, como diz, que ele não entende e sequer adivinha.

No arremate do Terceiro Mistério, o futuro pai de Álvaro prenuncia que “pode antever [que] as alegrias serão quase nenhuma ante os sofrimentos, as depredações em nossas vidas, sobretudo na existência de Joana, minha vítima.” (LINS, 1994, p. 77). Essa é a evidência, na leitura ora proposta, da grandeza interior, não material, da personagem principal do *Retábulo de Nove, Novena*. Esses sofrimentos vindouros lapidarão o temperamento da filha de Totônia, de modo a moldar a santidade tecida em Mistérios de Joana Carolina. A integridade com que os vivencia é o traço que a conduz à santidade. Afinal, a hagiografia reconhece, na vida dos santos, essa atitude resoluta e marcada pela distinção de suas atitudes, quando escolhem privilegiar a dignidade e a inteireza de caráter ao agir e reagir às circunstâncias exteriores.

E “**9** Deus disse: ‘Que as águas que estão debaixo do céu se juntem num mesmo lugar, e apareça o elemento árido. [...] **13** Sobreveio a tarde e depois a manhã: foi o terceiro dia (Gn 1, 9-13).’” (*Bíblia Sagrada Ave-Maria*, 2018, p. 21).

**Salmo 27 (26)<sup>85</sup>**

**[De Davi]**

O Senhor é minha luz e minha salvação;  
de quem terei medo?  
O Senhor é quem defende a minha vida;  
a quem temerei?  
Quando me assaltam os malvados  
para devorar-me a carne,  
são eles, os adversários e inimigos,  
que tropeçam e caem.  
Se contra mim acampa um exército,  
meu coração não teme;  
se contra mim ferve o combate,  
mesmo então tenho confiança.  
Uma só coisa pedi ao Senhor, só isto desejo:  
poder morar na casa do Senhor  
todos os dias da minha vida;  
poder gozar da suavidade do Senhor  
e contemplar seu santuário.  
Ele me dá abrigo na sua tenda  
no dia da desgraça.  
Esconde-me em sua morada,  
sobre o rochedo me eleva.  
E agora levanto a cabeça  
sobre os inimigos que me rodeiam;  
imolarei na sua casa sacrifícios de louvor,  
hinos de alegria cantarei ao Senhor.  
Ouve, Senhor, a minha voz.  
Eu clamo, tem piedade de mim!  
Responde-me!  
Meu coração se lembra de ti: ‘Buscai minha face’.  
Tua face, Senhor, eu busco. [...]”  
(*Bíblia Sagrada*, 2012, p. 693)

---

<sup>85</sup> Trata-se da proposta de relacionar o conteúdo do ornamento de abertura do Terceiro Mistério do *Retábulo* (LINS, 1994) com o registro bíblico – no Salmo 27 [de Davi] (*Bíblia Sagrada*, 2012, p. 693) – que alude à imagem do Templo simbolizado no ornamento de abertura da terceira micronarrativa, no momento em que o salmista clama ao seu Deus que permita que seu servo possa “morar na casa do Senhor” e “contemplar seu santuário”. O Templo por excelência, na tradição judaico-cristã, é o Santuário onde Deus habita; onde o fiel encontra o abrigo final e a plenitude do sentido de sua existência.

## 2.4 Quarto Mistério

**12** O quarto anjo tocou. Foi atingida então uma terça parte do sol, da lua e das estrelas, de modo que se obscureceram em um terço; e o dia perdeu um terço da claridade, bem como a noite. **13** A esta altura de minha visão, eu ouvi uma águia que voava pelo meio dos céus, clamando em alta voz: ‘Ai, ai, ai dos habitantes da terra, por causa dos restantes sons das trombetas dos três Anjos que ainda vão tocar’ (Ap. 8, 12-13). (*Bíblia Sagrada Ave-Maria*, 2018, p. 2073)

É a partir do ponto de vista de Álvaro, um dos filhos de Joana, reconhecido pelo símbolo (V), que se descortina o *Quarto Mistério* do *Retábulo* osmaniano. No Engenho Serra Grande, vivem Joana, Jerônimo José e seus cinco filhos. É janeiro: “Por agora somos dois meninos, deitados em folhas de bananeira, nossa mãe curvada sobre nós, atiçando o fogareiro com alfazema.” (LINS, 1994, p. 78). Em seguida, o narrador (V) revela a identidade de Maria do Carmo<sup>86</sup>, “nossa única irmã, morreu há dois dias, o décimo do ano. Fazia calor, esse calor de janeiro que nos sufoca a todos, ela pedia água. Morreu com sede.” (LINS, 1994, p. 78).

No ornamento de abertura, o ar ventila: “Verdor das folhagens, [...] manto invisível da terra. Atiçacor de incêndios, voz dos moinhos, [...] caminho sem princípio nem margem de todos os bichos voantes.” (LINS, 1994, p. 77-78). Nesta quarta micronarrativa, portanto, é o ar que figura como elemento metáfora que representa as cosmogonias tradicionais, como destaca Sandra Nitrini, impregnando o ornamento de “representações remissivas à vida, ao movimento,

---

<sup>86</sup> Sobre esta alusão à espiritualidade carmelita, cf. *Dicionário de Espiritualidade* (2012): “O elemento fundamental da espiritualidade do Carmelo é a busca da união com Deus, a conquista e o gozo de sua intimidade. Esse ideal e essa aspiração profunda iluminam toda a vida carmelita, dão unidade e objetivo às suas práticas ascéticas e às suas atitudes interiores, estão na base de sua concepção da percepção sobrenatural. Todo cristão está unido a Deus pela graça santificante que o torna participante de sua natureza divina e que, conservada e aumentada pelas obras meritórias, dá direito a uma união mais plena e beatificadora no paraíso. A Trindade habita habitualmente no coração do justo. [...] A espiritualidade carmelita é contemplativa enquanto voltada para Deus, pela penetração de seu mistério à luz da fé, mediante uma atenção amorosa que se alimenta da meditação das coisas divinas. A Regra primitiva prescreve aos religiosos que passem o dia e a noite em oração e no estudo da lei do Senhor. Para o carmelita, a vida espiritual é um contínuo reavivar-se no amor de Deus, para um contato mais consciente e um aprofundamento de amizade e da comunhão que, em virtude do batismo, temos com o Pai e o Espírito Santo. O encontro com Deus, não esquematizado ou formulado com frases e palavras humanas, mas sentido do fundo da alma de modo mais íntimo e vivificante, como plenitude de vida divina, torna-se experiência cheia de alegria. Imersa no âmbito da existência cotidiana, a contemplação tende a invadir cada instante, conferindo-lhe uma direção e um significado de grande elevação. [...] As exigências da contemplação, além de terem uma função de limite, fornecem uma orientação específica ao apostolado carmelita, determinando, por íntima identificação, uma preferência pelas iniciativas e realizações que se propõem difundir o culto e a prática da oração e da intimidade com Deus. Sem excluir outras atividades pastorais, exigidas pela necessidade da Igreja e impostas à obediência, o carmelita prefere aquelas formas de apostolado nas quais pode comunicar aos outros o seu amor à vida de recolhimento, iniciando-os na oração, na direção e no estudo da teologia espiritual. [...]” (ANCILLI, Vol. I, 2012, p. 436-444)



à transformação, [apesar de] grande parte da micronarrativa [ser] invadida pela atmosfera da doença e morte, deterioração e aniquilamento da vida.” (NITRINI, 1987, p. 244). Para ilustrar essa ambiência, o espaço descrito no *Quarto Mistério* denuncia a manifestação de uma epidemia instaurando-se na comunidade em que, para ajudar o marido e complementar o orçamento familiar, Joana “instalou, perto da estação, um hotelzinho onde comem outros funcionários da estrada.” (OSMAN, 2017, p. 78). Dando sequência ao arco diegético, os mesmos filhos da protagonista indagam: “Mas quem quer saber de sentar-se à mesa de um hotel com essa epidemia, as bexigas matando, escalavrando a pele dos que conseguem curar-se?” (LINS, 1994, p. 78). A representação literária da precariedade sanitária instaurada no sertão do Nordeste brasileiro reporta às pestes que devastaram vários países europeus na Idade Média, como a Peste Bubônica, nos idos do século XIV. De acordo com o estudo de Rosana Maria Teles Gomes:

O Medievo se presentifica nesse excerto transcrito. O isolamento dos bexigentos, a conseqüente solidão na doença, o medo da contaminação remetem ao contexto em que a peste negra foi vivenciada. Foram milhares de mortos e a rapidez com que a doença se propagava levou muitos a praticamente se encarcerarem, por receio de contraírem a doença. Contudo, como consta em DUBY, ‘pessoas apresentavam-se como voluntárias para enterrar os mortos, tratar dos doentes. Sabiam muito bem que arriscavam sua vida, mas o faziam. Os laços de solidariedade estreitaram-se diante da calamidade.’ Não foi esse o caso de Joana; era só que ela cuidava dos filhos, da casa, da vida, até da morte. Nunca, entretanto, perdera a firmeza e, ao contrário de muitos, não se queixava, não alardeava a sua realidade, por vezes, de miséria. (GOMES, 2003, p. 107)

Nesta estação da vida da protagonista do *Retábulo*, para contribuir com o sustento da família, Joana Carolina cuida do hotel e, após a morte do marido, desaloja os filhos Nô e Álvaro para que sigam em frente em busca da subsistência. Simultaneamente, Álvaro antecipa, já na idade adulta, suas recordações da infância:

Na tristeza daqueles dias futuros, onde a comida será ainda menos abundante do que hoje, quando já não muita, minha alegria e a de Nô vai ser como a de nosso pai: caçar passarinhos novos, criá-los junto do fogo, amestrá-los. Nossa vingança da vida, bicho indomesticável. (LINS, 1994, p. 79)

E “**14** Deus disse: ‘Façam-se luzeiros no firmamento do céu para separar o dia da noite. (...) **19** Sobreveio a tarde e depois a manhã: foi o quarto dia. (Gn 1, 14-19).” (*Bíblia Sagrada Ave-Maria*, 2018, p. 21, 22).

“4<sup>87</sup>

[Ferreira Gullar]

Nada vos oferto  
além destas mortes  
de que me alimento

Caminhos não há  
Mas os pés na grama  
os inventarão

Aqui se inicia  
uma viagem clara  
para a encantação

Fonte, flor em fogo,  
que é que nos espera  
por detrás da noite?

Nada vos sovino  
com a minha incerteza  
vos ilumino.”

(GULLAR, 2013, p. 28)

---

<sup>87</sup> Trata-se da proposta de relacionar o conteúdo do Quarto Mistério do *Retábulo* (LINS, 1994) com um registro poético contemporâneo, a partir da obra de Ferreira Gullar (GULLAR, *A luta corporal*, 2013), alusivo ao número 4 (quatro), que é o mesmo do Quarto Mistério da estação que dá sequência ao enredo da vida de Joana Carolina (LINS, 1994), cujas mortes prenunciadas pela precariedade sanitária do sertão nordestino podem ser imaginadas nos versos do poeta (GULLAR, 2013) – “Nada vos oferto | além destas mortes | de que me alimento” – quando inventa caminhos floridos para iluminar a consciência da imortalidade e o imponderável da vida.

## 2.5 Quinto Mistério

**1** O quinto anjo tocou a trombeta. Vi então uma estrela cair do céu na terra, e foi-lhe dada a chave do poço do abismo; **2** ela abriu e saiu do poço uma fumaça como a de uma grande fornalha. O sol e o ar obscureceram-se com a fumaça do poço. Da fumaça saíram gafanhotos pela terra, e foi-lhes dado poder semelhante ao dos escorpiões da terra. Mas foi-lhes dito que não causassem dano à erva, verdura, ou árvore alguma, mas somente aos homens que não têm o selo de Deus na frente. **5** Foi-lhes ordenado que não os matassem, mas os afligissem por cinco meses. Seu tormento era como o da picada de escorpião. **6** Naqueles dias, os homens buscarão a morte e não a conseguirão; desejarão morrer, e a morte fugirá deles. (Ap. 9, 1-6). (*Bíblia Sagrada Ave-Maria*, 2018, p. 2073)

Como quem acessa as recordações do passado, Totônia (Θ), a mãe de Joana Carolina, descreve as condições de vida da família e narra a inevitável morte do futuro marido de sua filha, após a partida do mesmo para Belém – *um domingo de Carnaval*, mês de fevereiro:

Nem pensa que seria melhor outro dia para a morte. Sabe que dia algum é melhor que os outros para a desgraça; que o homem vê o sol, mas não o sol aos homens, e que as pessoas, quando felizes, têm direito às suas alegrias, pois cada qual há seus dias de lágrimas e o pranto de um nem sempre é o de todos. (LINS, 1994, p. 82)

Apesar de haver consentido a união entre Joana Carolina e Jerônimo José: “Nos outros pedidos, não me comovi: eram homem grosseiros. Mas o espírito, a presença de um espírito sempre haverá de perturbar-me.” (LINS, 1994, p. 81), Totônia (Θ) admite: “Sempre fui mulher dura. Tenho duas torres na cabeça, sou a esposa, a Igreja, a terrena, a que se polui, a que pare os filhos, a que transforma em leite o próprio sangue, a frágil.” (*ibidem*, P. 80). Ainda assim, prevê, no futuro genro, o sinal da morte. Estuda o caráter do pretendente de sua filha e se vê reconhecendo a distinção do mancebo entre os demais: “Joana casará com você, meu filho. (Foi assim que o chamei).” (*ibidem*, p. 81). Ele a levará à comoção. Um desassossego provocado – revela – pela *presença de um espírito*:

As idas e vindas desse pobre rapaz, para montar sua casa! Quatro cadeiras trazidas de Natã; um candeeiro comprado no Recife; um urinol ganho de presente; dois enfeites ganhos numa barraca de prendas; o broche de gravata vendido para as últimas despesas. Tudo para viver esses dez anos, até morrer de repente, com oito mil-réis no bolso e mais alguns vinténs pelas gavetas. Devia ser enterrado num caixão azul, feito os meninos pequenos. (*ibidem*, p. 81)

Conforme observa Sandra Nitrini, “a água, outro dos quatro elementos da natureza, considerada passiva e fêmea em oposição ao ar, ativo e masculino, constitui o núcleo temático do quinto ornamento que coincide com o signo de Aquário.” (NITRINI, 1987, p. 145). Um elemento da natureza maleável, inescrutável, impenetrável e abundante. Essa é sua essência. A autora de *Poéticas em confronto: Nove, Novena e o Novo Romance* sugere que se trata de uma aproximação com a *personalidade fugidia* de Jerônimo José, mas também com as *dificuldades de ordem econômica e social da família*. No entendimento de Santo Tomás de Aquino, a instância do ornamento liga-se à narrativa sobre a origem do mundo na concepção bíblica:

Por isso, à obra do ornato pertence a produção das coisas que têm movimento, no céu e na terra. Ora, como antes se disse, de três coisas se faz menção, na criação: do céu, da terra e da água. E essas três se formam pela obra da distinção, em três dias: no primeiro dia, o céu; no segundo, separam-se as águas; no terceiro, separa-se, na terra, o mar, da parte enxuta. E semelhantemente, na obra do ornato: no primeiro dia, que é o quarto, são produzidos os astros que se movem no céu, para ornato do mesmo; no segundo, que é o quinto, as aves e os peixes, para ornato do elemento médio, pois se movem no ar e na água, que se consideram idênticos; no terceiro dia, que é o sexto, são produzidos os animais, que se movem na terra, para ornato da mesma. (AQUINO, 2020, p. 597)

A visão que Totônia tem dos fatos é dada a conhecer ao leitor, de modo profundo, no desenrolar deste *Quinto Mistério*. Compondo o enredo polifônico de vozes que narram a história da heroína, trata-se de uma perspectiva com um alto grau de revelação a respeito da condição sacrossanta que marcará, adiante, a existência de Joana: “Ela não faz da dor um estandarte, guarda-a como um segredo. Nos sovações da alma<sup>88</sup>.” (LINS, 1994, p. 82).

E “**20** Deus disse: ‘Pululem as águas de uma multidão de seres vivos, e voem aves sobre a terra, debaixo do firmamento do céu’. [...] **23** Sobreveio a tarde e depois a manhã: foi o quinto dia (Gn 1, 20-23).” (*Bíblia Sagrada Ave-Maria*, 2018, p. 22).

---

<sup>88</sup> Cf. *Dicionário de Espiritualidade* (2012): “na situação natural, a alma é uma realidade ‘criada do nada’, conforme se exprimem o Símbolo da fé de Leão IX (1049-1054) e o Concílio Lateranense IV (1212-1217), que confirmam documentos mais antigos. Ela é uma substância espiritual enquanto se opõe ao corpo que é material. Juntamente com o corpo, a alma constitui o ser humano (Concílio Toletano de 688). Está unida ao corpo como forma dele, por si mesma e de modo essencial (Concílio Vienense, 1311-1312). É única para cada ser humano; é raciocinativa e intelectual (IV Concílio Constantinopolitano, 869-870). Afirma-se, com insistência, que a alma é provida de liberdade. Inocência XI (1676-1689) afirma que a alma é ‘infusa’ no corpo antes do parto. Separa-se do corpo pela morte, após a qual não se anula, mas permanece imortal (V Concílio Lateranense, 1512-1517). [...] A alma é *única forma* substancial racional do ser humano; recebe de Deus esta existência unicamente no corpo, e isto subsiste pelo ser que lhe é comunicado pela alma quando se une a ele. [...]”. (ANCILLI, Vol. I, 2012, p. 119-123).

“5<sup>89</sup>

[Ferreira Gullar]

Prometi-me possuí-la muito embora  
ela me redimisse ou me cegasse,  
Busquei-a nas catástrofes, da aurora,  
e na fonte e no muro onde sua face,

entre a alucinação e a paz sonora  
da água e do musgo, solitária nasce.  
Mas sempre que me acerco vai-se embora  
como se me temesse ou me odiasse.

Assim persigo-a, lúcido e demente.  
Se por detrás da tarde transparente  
seus pés vislumbro, logo nos desvãos

das nuvens fogem, luminosos e ágeis,  
Vocabulário e corpo – deuses frágeis –  
eu colho a ausência que me queima as mãos.”  
(GULLAR, 2013, p. 29)

---

<sup>89</sup> Trata-se da proposta de relacionar o conteúdo do Quinto Mistério do *Retábulo* (LINS, 1994) com um registro poético contemporâneo, a partir da obra de Ferreira Gullar (GULLAR, *A luta corporal*, 2013), alusivo ao número 5 (cinco), que é o mesmo do Quinto Mistério da estação que dá sequência ao enredo da vida de Joana Carolina (LINS, 1994), cujo ornamento de abertura versa sobre a fluidez e a passividade da água, que também é recolhida pelo poeta (GULLAR, 2013), em “em alucinação e paz sonora: | a água – e o musgo” – que, “solitária nasce”.

## 2.6 Sexto Mistério

**13** O sexto anjo tocou a trombeta. Ouvi então uma voz que vinha dos quatro cantos do altar de ouro, que está diante de Deus, **14** e que dizia ao sexto anjo que tinha a trombeta: ‘Solta os quatro Anjos que estão acorrentados à beira do grande rio ‘Eufrates’. **15** Então, foram soltos os quatro Anjos que se conservavam preparados para a hora, o dia, o mês e o ano da matança da terça parte dos homens (...) **18** E uma terça parte dos homens foi morta por esses três flagelos (fogo, fumaça e enxofre) que lhes saíam das narinas. (...) Mas o restante dos homens, que não foram mortos por esses três flagelos, não se arrependeu das obras de suas mãos. (Ap. 9, 13-18). (*Bíblia Sagrada Ave-Maria*, 2018, p. 2073, 2074)

O Engenho Serra Grande, no mês de março, é a cena principal deste Mistério central do *Retábulo*. Com evidentes e marcantes remissões à narrativa bíblica, o filho do dono da propriedade ( $\Psi$ ) é a voz diegética que entrelaça os Mistérios representados na micronarrativa osmaniana. “Pareço-me bem mais com o diabo, do que com gente. *Vade retro*.” (LINS, 1994, p. 85). A existência de Joana Carolina lhe inquieta:

Joana, a professora, me afasta com a régua e a palmatória na mão, fazendo com os dois instrumentos uma espécie de compasso aberto; o outro braço protege os filhos. [...]. Bobagem de meu pai, coisas de velho, aceitar professora em nossas terras. Para ensinar esses desgraçados? Enfim, como era o município que pagava, só nos cabendo ceder uma casa à professora. [...]. Ela viajava seis léguas por mês, três de ida e outras três de volta, para receber o ordenado. Quanta gente miserável neste mundo! (*ibidem*, p. 85)

É às atividades da caça e da pesca que o sexto ornamento alude. Os instintos primitivos, a necessidade de sobrevivência, as manifestações milagrosas e bíblicas da grande pesca e da multiplicação dos pães são substratos metafóricos e figurativos deste quadro retabular que expõe as agruras vivenciadas por Joana Carolina em sua viuvez no Engenho de Serra Grande – lugar onde foi visitada pela ação devoradora da sombra da morte e provada, em sua integridade e dignidade, pelo narrador algoz ( $\Psi$ ), cujo interior era alterado e desassossegado pela inabalável retidão e intangibilidade do caráter de Joana:

Reclamava, fazia-lhe censuras, insultava-a, insistia nos males da soberba. Sua resposta, uma vez: ‘O senhor não deixa de ter certa sabedoria: fala do que conhece’. Decidi propor-lhe casamento. Não tive boca para dizer-lhe as palavras, nem mesmo quando soube que estava de partida. Tive-lhe ódio, durante alguns anos. Emprenhava as mulheres e detestava os filhos que nasciam, porque nenhum era *seu*. Com o tempo, o ódio foi passando, veio uma espécie de enlevo, talvez de gratidão. (LINS, 1994, p. 88)

Em concordância com a pesquisa de Rosana Gomes, o Sexto Mistério estabelece “Mais um intertexto com a Bíblia [em] referência ao episódio em que Jesus multiplica os pães e os peixes e consegue matar a fome de quase cinco mil homens.” (GOMES, 2003, p. 105). Em suas palavras, “Joana [...] por firmeza, trabalho e fé, multiplicava o pão, o patrão, por desejo, multiplicava os filhos. Ele procurava nas outras mulheres o que elas jamais poderiam ser: Joana Carolina.” (GOMES, 2003, p. 105). Causa estranhamento ao narrador ( $\Psi$ ) a integridade de Joana Carolina. Interpretando a mensagem da filosofia orteguiana, José Maurício de Carvalho compreende que “viver é realizar um programa, um destino, desenvolver um projeto vital num mundo que se encontra aí.” (CARVALHO, 2015, p. 171). Para o narrador geométrico deste sexto Mistério ( $\Psi$ ), o projeto vital da heroína é a fração de transcendência de sua própria existência:

Chegou pela Semana Santa. A idade, não sei bem. Estava no seu março, no fim de seu verão. Mais de sete anos passou aqui em Serra Grande. [...] olhando-a, eu me sentia às vezes perturbado. Vinha, de dentro dela, uma serenidade como a que descobrimos nas imagens de santos, as mais grosseiras. Um som de eternidade. (...) Com a boca da noite, fechava tudo, ia fazer crochê. Nunca me pediu um grão de milho, uma folha de capim. Como podia viver? Multiplicava os pães, os peixes? Absurda mulher. (LINS, 1994, p. 86)

Em sua perspectiva materialista, ( $\Psi$ ) age obstinadamente provocando a atitude intangível da protagonista: “Assediei-a só para humilhá-la, para destruir seu orgulho, nada consegui.” (*ibidem*, p. 88). A inquietação interior que o filho do dono do Engenho Serra Grande experimenta o conduz a uma catarse redentora – “quinhão de espanto numa vida tão pobre de Mistério.” (*ibidem*, p. 88) – preconizando já a santidade vindoura da filha de Totônia, dimensão da análise que será aprofundada no capítulo 3 deste trabalho. Na visão de Sandra Nitrini, “Ela não se torna sua presa, ao contrário, é ele que sucumbe à ação silenciosa e transformadora desta personagem excepcional.” (NITRINI, 1987, p. 246). Continua Nitrini (1987):

A violência e o aniquilamento, inscritos na ordem da natureza, encontram suas ressonâncias significativas na esfera social da micronarrativa do sexto Mistério, cujo objeto central consiste justamente nas ameaças e dificuldades de ordem moral e social, infligidas a Joana Carolina pelo filho do dono da fazenda Serra Grande, onde ela trabalhava. Valendo-se de todas as armas e artimanhas possíveis, ele não consegue, no entanto, fazer de Joana Carolina o objeto de sua ‘caça e sua pesca’. (*ibidem*, p. 246)

E “**24** Deus disse: ‘Produza a terra seres vivos segundo a sua espécie’: E assim se fez. (...) **31** Deus contemplou toda a sua obra, e viu que tudo era muito bom. Sobreveio a tarde e depois a manhã: foi o sexto dia. (Gn 1, 24-31).” (*Bíblia Sagrada Ave-Maria*, 2018, p. 22).

“6<sup>90</sup>

[Ferreira Gullar]

Calco sob os pés sórdidos o mito  
que os céus segura – e sobre um caos me assento.  
Piso a manhã caída no cimento  
como flor violentada. Anjo maldito,

(pretendi devassar o nascimento  
da terrível magia) agora hesito,  
e queimo – e tudo é o desmoronamento  
do mistério que sofro e necessito.

Hesito, é certo, mas aguardo o assombro  
com que verei descer de céus remotos  
o raio que me fenderá no ombro.

Vinda a paz, rosa-após dos terremotos,  
eu mesmo ajuntarei a estrela ou a pedra  
que de mim reste sob os meus escombros.”  
(GULLAR, 2013, p. 30)

---

<sup>90</sup> Trata-se da proposta de relacionar o conteúdo do Sexto Mistério do *Retábulo* (LINS, 1994) com um registro poético contemporâneo, a partir da obra de Ferreira Gullar (GULLAR, *A luta corporal*, 2013), alusivo ao número 6 (seis), que é o mesmo do Sexto Mistério da estação que dá sequência ao enredo da vida de Joana Carolina (LINS, 1994), cujo narrador (Ψ) antagonista recorda a figura do Anjo decaído – metaforizado na figura da serpente – apresentado pela narrativa bíblica (*Bíblia Sagrada Ave-Maria*, 2018) como o inimigo de Deus e instaurador do caos e da desordem, em decorrência da sua desobediência à Ordem Divina. O poeta (GULLAR, 2013) – de modo correlato – evoca a contemporaneidade do relato bíblico (*Bíblia Sagrada Ave-Maria*, 2018) com seu “Anjo maldito”, revelador do caos em que o eu lírico se assenta quando percebe que “tudo é o desmoronamento | do mistério que sofro e necessito.”



## 2.7 Sétimo Mistério

**15** O sétimo anjo tocou a trombeta. Ressoaram então no céu altas vozes que diziam: ‘O império de nosso Senhor e de seu Cristo estabeleceu-se sobre o mundo, e ele reinará pelos séculos dos séculos. (...) **19** Abriu-se o Templo de Deus no céu e apareceu, no seu templo, a arca do seu testamento. Houve relâmpagos, vozes, trovões, terremotos e forte saraiva (Ap. 11, 15-19). (*Bíblia Sagrada Ave-Maria*, 2018, p. 2073, 2074)

Também iniciado no Engenho Serra Grande, o *Sétimo Mistério* diegético é retratado por Laura, marcada por um símbolo geométrico em formato oval e horizontal: em primeiro plano, o registro das precárias condições de trabalho da professora, as alegrias com a visita da avó e a fragilidade da saúde da família compõem o novelo tecido pela filha de Joana, a reproduzir a sentença proferida por sua mãe: “Sete anos, sete meses e sete dias morei neste inferno. Sete anos, sete meses e sete dias. Parece sentença escrita num livro.” (LINS, 1994, p. 94).

Sete são os anos de Joana Carolina no Engenho Serra Grande. Um tempo cíclico repleto de carga redentora: do inferno à redenção destinada aos santos. No purgatório de sua existência, soube resignar-se aos ritos impostos pelo tempo: “Para mim, tinham sido anos ímpios. Mas naquele instante, percebendo o fim de um ciclo e de um mundo, veio-me, do fundo das lembranças, uma pena. Era ladeando o cemitério que entrávamos na cidade.” (*ibidem*, p. 94).

Segundo Sandra Nitrini:

O sétimo ornamento centra-se nas atividades do *fiar*, *tecer* e *coser* indicando uma fase mais recente da civilização humana e remetendo metaforicamente a todo o ato criador do homem. [...]. Um eco em particular da temática e dos motivos ornamentais desse Mistério manifesta-se no trabalho artesanal de Joana Carolina: ela fazia toalhas de crochê ‘à luz do candeeiro para vender na cidade’. Assim, ela se inclui entre as tecedeiras e fiandeiras do ornamento que ‘unem e ordenam materiais dispersos que, de outro modo, seriam vãos ou quase’. O trabalho manual de Joana Carolina pode ser interpretado como um *mise-en-abyme* de sua vida, marcada por uma incessante luta e intermináveis paciência e obstinação face a todas as situações familiares, sociais, econômicas, morais e existenciais, para se manter fiel à sua *alma* devotada ao espírito de solidariedade com os homens e a natureza. (NITRINI, 1987, p. 248)

Laura, a esta altura da narrativa, relata o pedido que sua mãe faz para ser transferida de seu local de trabalho e livrar-se dos abusos que sofre no Engenho de Serra Grande, em especial com o filho do dono, como visto no Mistério anterior. Até para receber seu ordenado, a heroína realiza um longo e cansativo caminho, além do que, a certa altura, é perseguida com sua filha, no percurso de retorno à sua casa: “Mamãe tinha medo, estou certa de quê. Tinha de ter medo, sei. Nunca demonstrou, salvo uma vez. Chegávamos aí, quase sempre, às seis, sete horas. Eu

tinha medo das Cruzes e vinha com fome.” (LINS, 1994, p. 94). Na percepção de Laura, encerra-se um ciclo da vida de Joana Carolina neste Sétimo Mistério.

Desde o livro do *Gênesis* até o *Apocalipse*, a narrativa bíblica expressa a história do povo eleito pelo viés do número próprio do ciclo do criacionismo hebraico. Em algumas tradições religiosas, em especial de matriz judaico-cristã, o número sete alcança maior expressividade simbólica. Pelo pensamento tomasiano, “no sétimo dia, foi a consumação da natureza; na encarnação de Cristo, a da graça; no fim do mundo, a da glória.” (AQUINO, 2020, p. 603). Santo Tomás de Aquino dialoga com os escritos de Santo Agostinho sobre a simbologia do sétimo dia da Criação, relatado no Gênesis, primeiro livro da Bíblia, e as implicações filosóficas e teológicas dessa acepção. Nos termos do doutor da Igreja Católica, “o bem comemorado em cada um dos seis dias pertence à instituição primeira da natureza; porém, a bênção pertence ao sétimo dia, para a propagação da natureza.” (*ibidem*, p. 606). E acrescenta: “Mas, em contrário, diz a Escritura: Abençoou o dia sétimo, e o santificou, porque nele tinha cerrado de toda a sua obra.” (*ibidem*, p. 605), de modo que, consoante esse entendimento, “é própria ao sétimo dia a santificação. E a santificação máxima de um ser, consistindo no repousar em Deus; chamam-se santas as coisas consagradas a Deus.” (*ibidem*, p. 605). A partida para o Engenho Queimadas circunscreve o fim da primeira fase da vida da filha de Totônia, antes da sofrida viuvez: “Alguns dizem: *O tempo da infância é um abril.*” (LINS, 1994, p. 93). A partir de então, um amargo amadurecimento será imposto a Joana Carolina, conduzindo-a a realizar o programa, o destino, o projeto vital, na perspectiva orteguiana (ORTEGA Y GASSET, 2019), que a levará à ‘verdade do que ela é’, como preconiza José Maurício Carvalho:

Ao pensar a vida como resultado de escolhas, Ortega y Gasset observa que as opções preferidas pelo sujeito formam uma espécie de trilha na memória pessoal. Tal trilha revela preferências e dá forma ao passado do sujeito. Todos podem conjecturar a respeito dos outros caminhos que seriam percorridos se, ao invés das escolhas feitas, tivessem outras sido feitas. A vida seria distinta do que é, mas vida mesmo é o que é. As escolhas podem levar a uma vida mais ou menos densa, mais ou menos charmosa ou mais ou menos profunda. (CARVALHO, 2015, p. 173)

E “**1** Assim foram concluídos o céu, a terra e todo o seu exército. **2** Tendo Deus terminado no sétimo dia a obra que tinha feito, descansou do seu trabalho. **3** Ele abençoou o sétimo dia e o consagrou, porque nesse dia descansou de toda a obra da Criação. **4** Tal é a história da criação do céu e da terra.” (Gn. 2, 1-4) (*Bíblia Sagrada Ave-Maria*, 2018, p. 22).

“tecelãs ateadas”<sup>91</sup>

[Carina Castro]

em março o mar se abriu em fogo

as mãos de irene eram que só casca de ferida

os quartos de mary já não suportavam o tranco

sylvia tinha a garganta inflamada, sequer voz mais tinha

as horas se iam lentíssimas a fio

tramavam um destino desentranhado;

perfuraram o tecido grosseiro com linha encarnada

livres (d)os corpos, viraram fumaça

não brancas nuvens  
(CASTRO, 2013, p. 91)

---

<sup>91</sup> Trata-se da proposta de relacionar o conteúdo do Sétimo Mistério do *Retábulo* (LINS, 1994) com um registro poético contemporâneo, a partir da obra de Carina Castro (CASTRO, *Caravana*, 2013), alusivo à figura de mulheres tecelãs, como o verbo [tecer], que sustenta o sentido do ornamento de abertura da sétima micronarrativa, que narra a história de vida e santidade da mãe de Laura (LINS, 1994), cujas possibilidades semânticas abarcam, entre outras, a noção de um tecido costurado para estampar a santidade e o sentido existencial da heroína osmaniana da quinta narrativa de *Nove, Novena* (LINS, 1994).

## 2.8 Oitavo Mistério

**11** Quanto à Fera que era e já não é, ela mesma é um oitavo (rei). Todavia, é um dos sete e caminha para a perdição. **12** Os dez chifres que viste são dez reis que ainda não receberam o reino, mas que receberão por um momento poder real com a Fera. **13** Eles têm o mesmo pensamento: transmitir à Fera a sua força e o seu poder. **14.** Combaterão contra o Cordeiro, mas o Cordeiro os vencerá, porque é o Senhor dos senhores e Rei dos reis. Aqueles que estão com ele são os chamados, os escolhidos, os fiéis.’ (Ap. 17, 11-14) (*Bíblia Sagrada Ave-Maria*, 2018, p. 2080)

Costurando o *Primeiro Mistério* do *Retábulo*, a Parteira (⊕) que dá Joana Carolina à luz volta a fiar o Oitavo Mistério, noticiando a morte de Totônia, atacada por um touro *no meio do cercado*: “eu e ela sem árvores por perto, o Touro, inesperado, pulou do chão com seus chifres. Deitamo-nos, caras no solo esterçado, protegendo as nucas, o Touro jogou longe sua bolsa.” (LINS, 1994, p. 95). É maio. Lucina, Suzana e Filomena, ao pé da cama, velam a matriarca (*ibidem*, p. 95). Segundo a narradora, “pela porta aberta, Laura espreita-nos. Através das paredes, brilhando sobre o campo, o dia claro de maio e ondulações de terra, sobrelevadas por grandes pássaros brancos, as amáveis cabeças guarnecidas com um chifre, a claridade pesando em suas asas.” (*ibidem*, p. 95).

Para honrar sua falecida mãe e atender o desejo da avó de Nô e Álvaro, Joana Carolina dribla o orgulho e cede às investidas do filho do dono do Engenho Serra Grande, uma fantasmagoria de seu passado, para que Totônia possa ser enterrada junto aos seus: “As palavras do homem, o preço sem medida. [...]. ‘É dizer sim ou não. E agora!’ [...]. No meio do cercado, o Touro à nossa frente” (*ibidem*, p. 97). Enfim, o aparente triunfo do algoz: “Joana disse: ‘Vamos levar nossa mãe. Ela vai descansar onde queria.’” (*ibidem*, p. 97). A despeito da perversa interferência de (Ψ), o cortejo que conduz Totônia põe-se a caminho. Nos termos da narradora (⊕), seguem “a caminho de Deus.” (*ibidem*, p. 98). Pelo relato da Parteira:

No carro, levando-a morta e escutando o ranger das rodas de madeira nos eixos, penso diferente, tenho a impressão de ir, com ela, a caminho de Deus, numa carruagem puxada por bois com grandes asas, metade anjos, metade bois, bois-anjos, e que no mundo, vida e gente, e talvez até Deus, são bois-anjos, e que, de tudo, temos de comer, com os mesmos dentes fracos, a parte de chifre, a parte de asa. (LINS, 1994, p. 98)

Trata-se de um fragmento do enredo em que fatalmente o contexto social assume relevo na história da heroína osmaniana. Em relação ao traço regionalista da prosa osmaniana, Carlos Nejar observa que Lins “é mais do que nunca um desvelador e crítico da cultura nordestina com

seus costumes, com seus viventes. Assume o erudito, sem abandonar o traço e o cheiro da terra.” (NEJAR, 2011, p. 568). E é do cheiro da terra, por exemplo, que o ornamento deste *Oitavo Mistério* deriva. Para Sandra Nitrini: “o oitavo ornamento remete ao mundo agrícola, ligado à cultura da cana de açúcar.” (NITRINI, 1987, p. 248). Assim é inaugurada a oitava micronarrativa:

O massapê , a cana, a caiana, a roxa, a demerara, a fita, o engenho, a bica, o mel, a taxa, o alambique, a aguardente, o açúcar, o eito, o cassaco, o feitor, o cabo, o senhor, a soca, a ressoça, a planta, a replanta, o ancinho, o arado, o boi, o cavalo, o carro, o carreiro, a charrua, o sulco, o enxerto, o buraco, o inverno, o verão, a enchente, a seca, o estrume, o bagaço, o fogo, o capinação, a foice, o corte, o machado, o facão, a moagem, a moenda, a conta, o barracão, a cerca, o açude, a enxada, o rifle, a ajuda, o cambão, o cabra, o padrinho, o mandado, o mandão. (LINS, 1994, p. 94)

Essa sequência de substantivos vale-se do vigor da instância da palavra, que nomeia, concretiza e dá materialidade à imaginação. De acordo com Regina Igel, “mesmo escrevendo informalmente, [Osman] salientou o papel da palavra sobre os demais componentes da prosa.” (IGEL, 1988, p. 77). Cita, para isso, o próprio escritor, que assenta: “Nada me parece, apesar de todas as deficiências, mais expressivo e mais espiritualizado do que as palavras. [...]. Arte é invenção.” (LINS apud IGEL, 1988, p. 77). Daí se pode inferir que a aproximação semântica ao domínio agrícola *Mistério* da morte de Totônia, relatado na quinta narrativa de *Nove, Novena* antecipa o campo temático que Osman Lins irá explorar, anos depois, em *Avalovara* (LINS, 1973). Carlos Nejar (NEJAR, 2011) defende que Virgílio é a influência central a que Osman recorre na engenharia da epopéia de Abel (LINS, 1973). A primorosa montagem da obra, segundo Nejar (NEJAR, 2011), sacramenta o *sereno triunfo da civilização* erigido pela edificação da saga heroica do protagonista de *Avalovara* (LINS, 1973), que sedimenta, nesses termos, o *triunfo do amor*: “Não foi Virgílio que escreveu que ‘o amor vence tudo?’” (NEJAR, 2011, p. 568).

E “**1** A serpente era o mais astuto de todos os animais do campo que o Senhor Deus tinha formado. Ela disse à mulher: ‘É verdade que Deus vos proibiu de comer do fruto de toda árvore do jardim?’ **2** A mulher respondeu-lhe: ‘Podemos comer do fruto das árvores do jardim. **3** Mas do fruto da árvore que está no meio do jardim, Deus disse: ‘Vós não comereis dele, nem o tocareis, para que não morrais’. **4** Oh, não! – tornou a serpente – vós não morrereis! **5** Mas Deus bem sabe que, no dia em que dele comerdes, vossos olhos se abrirão, e sereis como deuses, conhecedores do bem e do mal’. (Gn 3, 1-5) (*Bíblia Sagrada Ave-Maria*, 2018, p. 24-26).

**Evém boiada!**<sup>92</sup>

[Cora Coralina]

O Fê-Nê-Mê que passou no asfalto  
levava bois engaiolados.  
E ficou no ar tranqüilo da tarde da cidade  
- o cheiro do boi. O cheiro da terra...

Eu vi  
o cheiro do boi.  
Eu vi  
cheiro de pasto  
maduro, crestado, amarelado.  
Capim-colonião sementeado,  
pisado. Acamado  
e o boi pisando, quebrando, pastando...

Eu vi  
chuva mansa chovendo.  
Chuva fina caindo.  
Capim nascendo, gramando, repolhando.

Eu vi  
cheiro de pasto, serenado,  
maduro, ressecado.

Eu vi lameiro de mangueira, repisado.  
Cheiro de currais,  
estercado, mijado.  
Cheiro de saúde,  
fecundo, estimulante.  
Mangueiras esterçadas, lameadas.  
Cheiro animal. Cheiro vegetal.  
Cheiro de terra, cheiro de vida [...].

(CORALINA, 1987, p. 91, 92)

---

<sup>92</sup> Trata-se da proposta de relacionar o conteúdo do Oitavo Mistério do *Retábulo* (LINS, 1994) com um registro poético contemporâneo, a partir da obra de Cora Coralina (CORALINA, *Poemas dos becos de Goiás e estórias mais*, 1987), alusivo à figura do boi, à semelhança do “touro no meio do cercado” que irrompe a cena literária da oitava micronarrativa do *Retábulo* de Osman Lins (LINS, 1994), além do “cheiro animal”; do “cheiro vegetal”; do “cheiro de terra”; do “cheiro de vida” que remetem ao “arado, o boi, o cavalo, o carro, o carreiro, a charrua, o sulco, o enxerto, o buraco, o inverno, o verão, a enchente, a seca, o estrume, o bagaço, o fogo, o capinação, a foice, o corte, o machado, o facão, a moagem, a moenda, a conta, o barracão, a cerca, o açude, a enxada, o rifle, a ajuda, o cambão, o cabra, o padrinho, o mandado, o mandão.” (LINS, 1994, p. 94).

## 2.9 Nono Mistério

1 Depois disso, vi descer do céu outro anjo que tinha grande poder, e a terra foi iluminada por sua glória [Ap 18, 1]. (*Bíblia Sagrada Ave-Maria*, 2018, p. 2080)

Neste *Nono Mistério*, duas vozes narrativas se alternam. É mês de junho e o jovem casal Miguel (O) e Ana Cristina (Δ) busca abrigo na casa de Joana Carolina para fugir da perseguição de jagunços empregados pelo pai da moça – Antônio Dias, contrário à união dos namorados, em terras do Engenho Queimadas. O símbolo geométrico do triângulo no círculo é que comunica ao leitor a fusão das vozes: “Nós dois de braços dados, as caras entrançadas, parecemos olhar, ao mesmo tempo, um para o outro e os dois para a frente.” (LINS, 1994, p. 99). Os narradores do *Nono Mistério* de *Retábulo de Santa Joana Carolina*, salvos pelas palavras da heroína, entrelaçam, dessa forma, suas histórias no enredo da trajetória iluminada da mãe de Laura. É mais um fio alinhavado na bio(hagio)grafia de uma vida santificada: “O que Joana dissera, embora mal repetido, calou em meu pai. Ele encontrara, enfim, alguém que lhe falava do alto e com justiça.” (*ibidem*, p. 104-105).

Esta nona micronarrativa assemelha-se, estruturalmente, à de *Os confundidos*. Inicialmente, tem-se a impressão de que, em cena, encontram-se duas pessoas cujas personalidades parecem ser facilmente reconhecidas, com clara distinção entre vozes e discursos, pelo menos enquanto dura o diálogo inicial, até o primeiro trecho. Em seguida, o leitor se vê às voltas com uma trama repleta de emaranhados expressivos, de modo que, na quarta narrativa de *Nove, Novena*, também se reconhece a fusão de vozes nas marcas dialógicas dos personagens: Um giro inicial sobre si: “Quase meia-noite” (*ibidem*, p. 63) é traço incipiente de um diálogo que se desdobra no curso de uma madrugada e que não se completa, não se acaba até o giro que desencadeará o amanhecer: “É mais de meia-noite.” (*ibidem*, p. 71). No decorrer desse entretempo, outros sete atos ligados ao campo semântico do giro (regirando, ficam girando) circundarão o casal-protagonista de *Os confundidos*. O enredo não se apresenta complexo: uma discussão de casal. Passados os excertos preliminares, o leitor se vê às voltas com uma trama repleta de emaranhados diegéticos que expõem a incomunicabilidade dos personagens: “Um de nós levantou-se, ou irá ainda levantar-se, entreabrir a cortina, olhar a noite” (LINS, 1994, p. 63), e pode recuperar vestígios dessa peculiar construção dialógica:

Quem, com gestos nervosos, abre a cigarreira dourada, bate com um golpe decidido e seco a tampa do isqueiro, depois de olhar a chama demoradamente?  
Um se levanta, anda, outro permanece sentado, depois este se ergue,

atravessamos a sala, alguém volta a sentar-se, continuamos de pé, dorso contra dorso, juntos. (*ibidem*, p. 65)

A inovação é justamente essa dinâmica de incomunicabilidade entre os personagens, ao ponto de serem confundidos ao longo de uma teia discursiva edificada em oito diálogos e sete trechos narrativo-descritivos, conforme estudos realizados por Sandra Nitrini (1987), para forjar a composição multifacetada de seus personagens. A figuração dessas personagens e a relação que fundam entre si transparecem a consciência literária e filosófica de Osman Lins e repercutem a maturidade de sua escrita poética. Nas palavras da teórica: “Desprovidas de uma lógica de causa e efeito e desprezando a composição dramática, as narrativas osmanianas afastam-se das leis que regem as estruturas tradicionais da prosa de ficção.” (NITRINI, 1987, p. 71).

Voltando, em novo giro, ao *Nono Mistério* da quinta narrativa de *Nove, Novena*, observa-se, no ornamento da abertura, da palavra à escrita, em uma coluna vertical, em formato de pergaminho, o encadeamento de termos vinculados justamente ao campo semântico, entabulando esse ornamento introdutório do nono quadro figurativo da vida de Joana Carolina: “Palavra capitular palimpsesto caligrafia hieróglifo pluma códice livro pergaminho alfabeto papel pedra estilete iluminura escrita.” (*ibidem*, p. 98). Na ordenação osmaniana, não há espaço entre os substantivos.

Na cosmogonia universal, segundo a ordenação divina revelada no livro do Gênesis: “**1** No princípio, Deus criou o céu e a terra. **2** A terra estava sem forma e vazia; as trevas cobriam o abismo e o Espírito de Deus pairava sobre as águas. (Gn 1, 1-2).” (*Bíblia Sagrada Ave-Maria*, 2018, p. 21). Ao lado do primeiro quadro figurativo deste *Nono Mistério*, disposto verticalmente, como dito, outro, na forma de texto corrido, mas ainda compondo o mesmo painel ornamental, manifesta o *faça-se* criativo da cosmogonia literária que conta a história da heroína deste *Retábulo* emoldurado por Osman Lins: “Duas vezes foi criado o mundo: quando passou do nada para o existente; e quando, alçado a um plano mais sutil, fez-se palavra.” (LINS, 1994, p. 98).

E “**1** O Senhor disse a Noé: ‘Entra na arca, tu e toda a tua casa, porque te reconheci justo diante dos meus olhos, entre os de tua geração. (Gn 7, 1).’” (*Bíblia Sagrada Ave-Maria*, 2018, p. 30).



## “ARTE POÉTICA”<sup>93</sup>

[Vicente Huidobro]

Deixe o verso ser como uma chave  
Deixe abrir mil portas.  
Uma folha cai; algo voa por;  
enquanto os olhos parecerem criados,  
e a alma do ouvinte fica tremendo.

Invente novos mundos e cuide de sua palavra;  
O adjetivo, quando não dá vida, mata.  
Estamos no ciclo dos nervos.  
O músculo trava,  
como lembrança, em museus;  
mas não é por isso que temos menos força:  
vigor verdadeiro  
reside na cabeça.

Por que cantam a rosa, Ó Poetas!  
fazê-lo florescer no poema;  
apenas para nós  
todas as coisas vivem sob o Sol.

O poeta é um pequeno Deus.”

(HUIDOBRO, 1976, p. 37, tradução nossa)<sup>94</sup>

---

<sup>93</sup> Trata-se da proposta de relacionar o conteúdo do Nono Mistério do *Retábulo* (LINS, 1994) com um registro poético contemporâneo, a partir da obra de Vicente Huidobro (HUIDOBRO, *Poemas*, 1976), alusivo à ideia da Criação [Divina | Literária], à semelhança da sequência ornamental “Palavra capitular palimpsesto caligrafia hieróglifo pluma códice livro pergaminho alfabeto papel pedra estilete iluminura escrita [...]” (LINS, 1994, p. 98) que irrompe a cena literária da nona micronarrativa do *Retábulo* de Osman Lins (LINS, 1994) e cujo componente semântico que alude ao ‘Faça-se’ do Gênesis (*Bíblia Sagrada Ave-Maria*, 2018) recorda o poder criativo enraizado no ‘faça-se literário’ evocado pelo Poeta: “Por que cantam a rosa, Ó Poetas! | fazê-lo florescer no poema; | apenas para nós | todas as coisas vivem sob o Sol. | O poeta é um pequeno Deus.” (HUIDOBRO, 1976).

<sup>94</sup> *Que el verso sea como una llave | que abra mil puertas. | Una hoje cae; algo pasa volando; | cuanto miren los ojos creado sea, | y el alma del oyente quede temblando. | Inventa mundos nuevos y cuida tu palabra; | El adjetivo, cuando no da vida, mata. | Estamos em el ciclo de los nervios. | El músculo cuelga, | como recuerdo, em los museos; | mas no por eso tenemos menos fuerza: | el vigor verdadero reside em la cabeza. | Por qué cantáis la rosa, ¡oh Poetas! | ¡hacedla florecer em el poema; sólo para nosotros viven todas las cosas bajo el Sol. | El poeta es um pequeño Dios.”*(HUIDOBRO, 1976, p. 37).

## 2.10 Décimo Mistério

1 Depois disso, ouvi no céu como que um imenso coro que cantava: ‘Aleluia! A nosso Deus a salvação, a glória e o poder, 2 porque os juízos são verdadeiros e justos. (Ap. 19, 1-2). (*ibidem*, p. 2081)

Ainda no Engenho Queimadas, mais um fio da bio(hagio)grafia consagrada da protagonista é tecido no mês de julho. Cinco narradores (1, 2, 3, 4 e 5) mais a Parteira (⊕) contam a história do menino Jonas, filho deficiente de Floripes, salvo dos tiros de um assassino, como foram salvos também Miguel e Ana Cristina, todos pelas mãos misericordiosas de Joana Carolina: “serrote na mão, corta as pernas do *banco* onde o menino dorme, tendo sobre o peito um barco de papel azul.” (LINS, 1994, p. 105).

Em seu traçado pictórico, o ornamento do *Décimo Mistério* está impregnado de um aspecto sísmico que alude a terremotos e vulcões: “O lodo, a relva, as flores, os arbustos, as árvores segrais, madeiras e frutos, a sombra das ramagens [...] civilizações inteiras florescendo e morrendo em um só Outono gigantesco.” (LINS, 1994, p. 250). Novamente pela análise de Sandra Nitrini: “Esse ornamento também prenuncia, de modo indireto, a velhice de Joana Carolina, que já se encontra no ‘outono de sua vida.’” (NITRINI, 1987, p. 251).

Neste ponto, a mesma Parteira (⊕) que narra o Primeiro e o Oitavo Mistérios figura entre as vozes que fiam o tecido sacro da vida *daquela que será tida como santa*. Sobre o menino Jonas, salvo por Joana, é ela (⊕) que revela grande parte da história: “⊕ O menino vivia com a mãe dele’. [...]. A mulher chamava-se Floripes e era filha da antiga senhora do Engenho Queimadas. Nesse tempo, já estava com a voz e as costas de velha. Mas o rosto era bem moço ainda, e bonito.” (LINS, 1994, p. 107). Revelando a identidade da mãe do menino, mais uma vez auxilia na elucidação dos Mistérios que santificam a vida da filha de Totônia. Assim se dá a segunda intercessão operada por Joana Carolina, que resulta no resgate da criança: “(Foram quatro tiros, distando mais ou menos um palmo entre si, exatamente na altura em que estaria o menino, se não fosse a interferência de Joana.)” (LINS, 1994, p. 109). Sobre o paradeiro do *desalmado* que atirara, a narradora 2 informa: “‘Naquela altura, tinha não sei quantas mortes. Depois que soube do caso, *do milagre*, guardou as armas. Foi ser não sei o quê, não me recordo onde.’” (*ibidem*, grifo nosso). Sabendo da ocorrência, desaparece o culpado pelo episódio. Causa certo constrangimento e desarma almas mal-intencionadas a ocasião do milagre, da abnegação – o gesto gratuito e despretensioso que santifica e redime o gênero humano.

De acordo com os autores da *Bíblia de Estudos Cronológica*, “Deus confrontou Jonas abertamente com a realidade da sua desobediência, a mesquinhez de sua exigência de conforto

e a iniquidade de sua flagrante desconsideração pelos outros.” (*Bíblia de Estudos Cronológica*, 2015, p. 781). Com notável popularidade na tradição literária, a história de Jonas pode representar a inevitabilidade da vontade divina, manifestada no fato de que o peixe por quem é engolido devolve-o ao mesmo lugar de origem da viagem; mas também pode sinalizar para o precipício em que se encontrava o profeta em decorrência de sua desobediência. Há possibilidades iconográficas de que o peixe (ou monstro marinho) que devorou o profeta Jonas simbolize o caos primordial<sup>95</sup>. Novamente segundo o autor da *Bíblia de Estudos Cronológica*, “Deus respondeu com misericórdia, cancelando a destruição que havia ameaçado. Deus havia dito que qualquer nação que Ele tivesse julgado seria salva caso se arrependesse. O propósito do juízo de Deus é a correção, não a vingança.” (*ibidem*, p. 784). Além de listar sete milagres no livro bíblico de Jonas, o autor da citada edição destaca a oração por ele professada: “1E orou Jonas ao Senhor, seu Deus, das entranhas do peixe. 2E disse: Na minha angústia, clamei ao Senhor, e *ele* me respondeu; do ventre do inferno gritei, e tu ouviste a minha voz. [...] Falou, pois o Senhor ao peixe, e ele vomitou Jonas” (*Bíblia de Estudos Cronológica*, 2015, p. 783).

E “15 Então Deus falou a Noé: 16 ‘Sai da arca, com tua mulher, teus filhos e as mulheres de teus filhos (...) 20 E Noé levantou um altar ao Senhor (Gn 8, 15-20).” (*Bíblia Sagrada Ave-Maria*, 2018, p. 21).

---

<sup>95</sup> Cf. Rosana Gomes: “Na cosmovisão medieval, a circularidade tem grande relevância, visto que está presente no Inferno, no Purgatório e no Paraíso – os três ‘ambientes’ do imaginário cristão. O ontológico texto de Dante, *A Divina Comédia*, testemunha, mais uma vez neste trabalho, a forma do homem do Medievo ver o mundo. [...] o Inferno dantesco é descrito como uma espiral, ‘que faz descer sinuosamente por um longo dia em direção à noite.’ À medida que se descem os círculos, o ambiente vai ficando mais apertado, pois vai se chegando às entranhas dessa região tenebrosa, ao centro do mundo satânico. Tal qual o Inferno, o Purgatório tem uma forma circular. É válido lembrar que este é retratado como uma montanha na qual constam os círculos correspondentes aos pecados veniais. No topo desse monte, fica o Éden, o Paraíso terrestre, também circular, espécie de ilha associada ao Jardim do Éden bíblico. O Paraíso propriamente dito fica numa região esférica. A Terra se localiza no centro dessa região e é acompanhada por nove planetas, céus para o Medievo, os quais dão voltas em redor da Terra. Uma referência a movimentos que, em essência, são circulares. Wertheim mostra que, para os cristãos medievais, havia um espaço para o corpo e outro para a alma. Existia, portanto, o espaço físico e o metafísico. E em ambos o homem, criado à imagem e semelhança de Deus, ficava no centro. A Terra estava no centro do Universo, cercada pelas esferas celestes; acima do homem estavam os anjos, querubins, serafins, arcanjos, e abaixo, *os animais*, as plantas, os seres inanimados. O ser humano estava, então, entre o Céu e a Terra, entre o material e o imaterial. E Deus, o Criador, estava além desses espaços, além dos astros, numa região etérea – o *Coelum Empireum Habitaculum Dei*” (GOMES, 2003, p. 65).

Figura 4 - Jonas e a baleia<sup>96</sup>, c.1305 | Giotto di Bondone



Fonte: Acervo de google imagens. Disponível em: <https://br.pinterest.com/pin/19210735881206881/>. Acesso em 20 Jul 2022.

---

<sup>96</sup> Trata-se da proposta de relacionar o conteúdo do Décimo Mistério do *Retábulo* (LINS, 1994) com um registro plástico, a partir da obra de Giotto di Bondone (1305), alusivo à representação figurativa do profeta Jonas no ventre da Baleia (*Bíblia de Estudos Cronológica*, 2015, p. 783), em evidente correspondência expressiva com a representação do personagem Jonas, menino salvo por Joana Carolina na décima micronarrativa do *corpus* em análise.

## 2.11 Décimo Primeiro Mistério

1 Vi, então, descer do céu um anjo que tinha na mão a chave do abismo e uma grande algema. 2 Ele apanhou o Dragão, a primitiva Serpente, que é o Demônio e Satanás, e o acorrentou por mil anos. (Ap. 20, 1-2). (*Bíblia Sagrada Ave-Maria*, 2018, p. 2081)

No mês de agosto, é o padre (†) que anuncia o Décimo Primeiro Mistério da vida da filha de Totônia (1994): “Na velha cama de ferro, a chama de seus anos prestes a extinguir-se, à mão direita um punhado de penas e à esquerda um galho seco de árvore, confessa-me seus pecados. [...]. Os ventos de agosto.” (LINS, 1994, p. 110). É então que a mãe de Laura recebe a extrema-unção<sup>97</sup>: “Quando a ungi com o santo óleo<sup>98</sup>, já essa face pretérita esvaíra-se, subsistindo apenas seus resíduos, seu pó. Foi sobre os olhos, a boca, os ouvidos, o nariz arqueado de anciã, que invoquei a misericórdia de Deus.” (*ibidem*, 113). Ao que reconhece o padre: “Pensei que Joana Carolina ia afinal adormecer em Deus e rezei alto, com mais fervor.” (*ibidem*, p. 111).

É este o Mistério retabular que revela o fenecimento de Joana Carolina. Do mesmo modo, é o Mistério que desvela a expansão transcendental de sua existência. Em *Do sentimento trágico da vida nos homens e nos povos* (1996), o filósofo espanhol Miguel de Unamuno refere-se ao *homem de carne e osso* e se ocupa de apresentar o problema ontológico do homem, que seria, em síntese, o problema filosófico por excelência, desde os primórdios. Entende-se, nesse sentido, que o conhecimento de Deus deveria advir de um exercício da subjetividade, da vida interior, já que se dá a partir do próprio homem de carne e osso, com suas limitações. Dialogando com a filosofia de Sören Kierkegaard (2009), nota-se que a vivência da interioridade parece não ter sido levada a tão alta potência quanto no cristianismo: o acesso à divindade é determinado por uma inclinação pessoal que passa pela experiência da vida transcendental desencadeada pelo sofrimento. O mártir, nesse entendimento, é a testemunha cristã por excelência, pois comprova a autenticidade do seguimento ao caminho, oferecendo sua própria vida como confirmação de sua atitude decisiva de fé. E é contemplando essa profundidade de alma, germinada pela convicção interior manifestada no ato de fé e pela

---

<sup>97</sup> Cf. Dom Armando Buccioli (2018), “a unção feita na frente e nas mãos dos enfermos manifesta a ternura delicada e amorosa do Senhor, no momento em que a pessoa se encontra numa situação de doença e fraqueza. Todos os sacramentos de unção têm sua nascente na Missa crismal da Quinta-feira santa, em clima pascal, para indicar que os sacramentos brotam da Páscoa do Ungido e Senhor.” (BUCCIOLI, 2018, p. 195).

<sup>98</sup> Cf. Dom Armando Buccioli (2018), “No *Catecismo da Igreja*, escreve-se: *A unção no simbolismo bíblico e antigo é rica de significados: o óleo é sinal de abundância e de alegria, ele purifica (unção antes e depois do banho) e torna ágil (unção dos atletas e dos lutadores), é sinal de cura, pois ameniza as contusões e as feridas, ele faz irradiar beleza, saúde e força.* (CNBB apud BUCCIOLI, 2018, p. 193).

sujeição às provações impostas pelo imponderável, que o padre (†) tece o suplício de Joana Carolina:

Vendo-a [...] embebida no clarão interior da imagem sobrevinda, Mistério do espírito ou da carne, de um passado que ninguém ousaria imaginar tangível, pensei que ela guardara para mim, sem o saber, outra espécie de herança, o privilégio de ser a testemunha, em seu leito mortuário, daquela ressurreição fugaz, mais perturbadora que a dos mortos, em que se transformou, de uma juventude tragada pelo tempo e mesmo assim trespassando-o, livre, por um segundo, de suas entranhas soturnas. (LINS, 1994, p. 112-113)

Mediante o pressuposto existencial de que o instante da morte é o momento em que o significado da vida se revela<sup>99</sup>, é no átimo epifânico do último sopro de vida da heroína osmaniana que se manifesta a santidade<sup>100</sup> da mãe de Laura. O relato do narrador (†) deste *Décimo Primeiro Mistério do Retábulo* é o testemunho autêntico e revelador da transcendência da agora transfigurada e Santa Joana Carolina.

E “(...) **1** Toda a terra tinha uma só língua, e servia-se das mesmas palavras (Gn 11, 1) (...)” (*Bíblia Sagrada Ave-Maria*, 2018, p. 21).

---

<sup>99</sup> Cf. *Beleza* (2013), “a experiência do sagrado é um traço universal da condição humana, e por essa razão é difícil evitá-la. A maior parte de nossas vidas se organiza em torno de objetivos passageiros, mas poucos desses objetivos nos são memoráveis ou comoventes. A todo momento, nossa complacência é abalada e nos sentimos na presença de algo que é muito mais significativo que nossos interesses e desejos atuais; percebemos a realidade de algo precioso e misterioso que vem até nós com um clamor que de algum modo não é deste mundo. Isso ocorre, por exemplo, na presença da morte, em especial quando se trata da morte de alguém querido. Olhamos com espanto o corpo humano de que a vida escapou. Não se trata mais de uma pessoa, mas de seus ‘restos mortais’, e esse pensamento nos enche de uma sensação sinistra. Relutamos em tocar o corpo morto; encaramo-lo como se não pertencesse a nosso mundo, quase como se fosse um visitante vindo de outra esfera. A experiência acima é paradigmática de nosso encontro com o sagrado. Além disso, ela exige de nós uma espécie de reconhecimento cerimonial. O corpo morto é objeto de ritos e atos de purificação cujo objetivo não é somente enviar alegremente, para o além, seu antigo ocupante; afinal, nesses rituais também tomam parte aqueles que não creem na vida futura. Seu objetivo é superar o mistério, a qualidade sobrenatural da forma humana morta. O corpo é recuperado por este mundo mediante rituais que reconhecem que ele também lhe está apartado. Em outras palavras, os rituais consagram o corpo, purificam-no de seu miasma e restauram sua condição de corporificação. (SCRUTON, 2013, p. 187)

<sup>100</sup> Cf. *Dicionário de Espiritualidade* (2012): “Num dos seus últimos documentos Pio XII afirma: ‘De uns decênios para cá nota-se um movimento que gostaria de afastar o mais possível dos templos sagrados as imagens dos santos, e até restringir a veneração delas. As igrejas que são construídas e ornamentadas segundo essa orientação parecem desse modo apoiadas numa ‘fria iconoclastia’, quase frias e vazias. Como julgar essa tendência à luz da tradição católica? É verdade que a Igreja deixa a cada qual a liberdade de dar na piedade pessoal um maior ou menor campo à veneração dos santos; todavia, ninguém pode negar, sem ofender a fé católica, que aqueles que foram elevados pela Igreja às honras dos altares são dignos de veneração até pública. [...] A veneração dos santos é, portanto, a nobilíssima herança que nos deixou o cristianismo primitivo’ (*Discurso e Radiomensagens de S. S. Pio XII*, vl. XX, 470-471).” (ANCILLI, Vol. III, 2012, p. 2265).

“Isaías 9, 1-6<sup>101</sup>

[Do Profeta Isaías]

O povo que andava na escuridão viu uma grande luz,  
para os que habitavam as sombras da morte uma luz resplandeceu.  
Multiplicaste sua alegria, redobreste sua felicidade.  
Adiante de ti vão felizes, como na alegria da colheita,  
Alegres como se repartissem conquistas de guerra.  
Pois a canga que lhes pesava ao pescoço,  
a vara que lhes batia nos ombros,  
o chicote dos capatazes,  
tudo quebraste como naquele dia de Madiã.  
Toda bota que marcha com barulho e a farda que se suja de sangue  
vão para a fogueira, alimento das chamas.  
Pois nasceu para nós um menino,  
um filho nos foi dado.  
O poder de governar está nos seus ombros.  
Seu nome será Maravilhoso Conselheiro,  
Deus Forte,  
Pai para sempre, Príncipe da Paz.  
Ele estenderá seu domínio  
E para a paz não haverá limites.  
Sentado no trono, com o poder real de Davi,  
fortalece e firma esse poder,  
com a prática do direito e da justiça,  
a partir de agora e para sempre.  
O amor apaixonado do Senhor dos exércitos  
é que há de fazer tudo isso. [...]”  
(*Bíblia Sagrada*, 2012, p. 909)

---

<sup>101</sup> Trata-se da proposta de relacionar o conteúdo do ornamento de abertura do Décimo Primeiro Mistério do *Retábulo* (LINS, 1994) com o registro bíblico – em Isaías 9, 1-6 (*Bíblia Sagrada*, 2012, p. 909) –, cujo versículo introdutório (Isaías 9, 1-1) corresponde ao trecho em latim que encerra a décima primeira narrativa da história *daquela que será tida como santa* – “O povo que andava na escuridão viu uma grande luz” (LINS, 1994) –, indicando que, assim como, na cosmogonia bíblica (*Bíblia Sagrada*, 2012), Jesus Cristo é a luz que nascerá para redimir o povo que sofre, na cosmogonia literária (LINS, 1994), Joana Carolina simboliza uma luz a guiar aquele povo que andava na escuridão: seu povo, o povo nordestino, o povo brasileiro, o povo de fé.



## 2.12 Mistério Final

1 Mostrou-me então o anjo um rio de água viva resplandecente como cristal de rocha, saindo do trono de Deus e do Cordeiro. 2 No meio da avenida e às duas margens do rio, achava-se uma árvore da vida, que produz doze frutos, dando cada mês um fruto, servindo as folhas da árvore para curar as nações. (Ap. 22, 1-2) (*Bíblia Sagrada Ave-Maria*, 2018, p. 2085)

O cortejo fúnebre de Joana Carolina encena o Mistério Final, narrado por um coro onisciente ( $\infty$ ) nos idos daquele setembro. É o único Mistério sem o ornamento inaugural. São traços da santidade de *Joana Carolina* as intervenções de caráter sobrenatural relatadas pelos narradores, ao longo da tessitura dos Mistérios de vida da heroína do *corpus* pesquisado nesta tese. O olhar para as manifestações extraordinárias que se manifestam na história da protagonista do *Retábulo* de Osman Lins considera esse ampliado arcabouço conceitual, de modo que se podem detectar ‘milagres, sinais e prodígios’ que conformam a representação da canonização testemunhada por “Nós. Montes-Arcos, Agostinhos, Ambrósios, Lucas, Atanásios, Ciprianos, Mateuses, Jerônimos, Joões Crisóstomos, Joões Orestes, nós.” (LINS, 1994, p. 113). Do ponto de vista de Sandra Nitrini:

Este ornamento [do Mistério Final] é embutido ao longo do discurso e indiciado pelas cores – *branco*, *verde* e *cinza* – que colorem o melhor vestido com o qual Joana é enterrada (‘madressilvas brancas e folhagens sobre fundo cinza’) e atravessam a atmosfera da narrativa . [...] Ora, este Mistério celebra com tom épico a comunhão de Joana Carolina com os homens e a natureza. Assim, a ruptura formal do último Mistério decorre da integração com o universo, que Joana Carolina atinge, plenamente, através da morte. (NITRINI, 1987, p. 252)

É possível reconhecer, mais uma vez, neste Mistério Final, uma aproximação simbólica com o coro angélico da narrativa bíblica. De acordo com estudos teológicos, em especial o pensamento tomasiano, os anjos são seres espirituais, incorpóreos e que, como os homens – seres corpóreos – servem e adoram o Criador. O Aquinate (2010) concebe o agrupamento da hierarquia angelical em tríades, dividindo os anjos em nove coros celestiais – os serafins, os querubins, os tronos, as dominações, as virtudes, as potestades, os principados, os arcanjos e os anjos. As vozes que se alternam, na leitura ora proposta, para narrar o enterro da agora Santa Joana Carolina, parecem, enfim, cumprir a função angélica de destacar as virtudes da personagem principal, a mulher de carne e osso – nos termos de Miguel de Unamuno (1996) – santificada pelo ato decisório – no âmbito da filosofia de Kierkegaard (2009) – de uma vida interior voltada à (auto)transcendência, em uma alusão à psicologia de Victor Frankl (2021),



em busca da redenção de si e da condição humana<sup>102</sup>. De acordo com a leitura de Leny da Silva Gomes, em *Números e nomes: o júbilo de escrever* (2017):

Em gradação, esse Mistério Final inicia com uma sequência de nomeações que remete aos pais da igreja (à patrística latina: Ambrósio, Jerônimo, Agostinho, Atanásio e ao arcebispo João Crisóstomo), aos evangelistas (Mateus, Lucas e João), a mártires (Cipriano). Entretanto essas nomeações pluralizam-se: ‘Nós [...] Agostinhos, Ambrósios, Joões Crisóstomos [...]’, sinalizando o processo de generalização, de abstração, de universalização, que vem antecedido pela citação latina ‘Populus, ‘quí ambulabat in tenebris, vidit lucem magnam’ [O povo, que andava nas trevas, viu uma grande luz], no final do Décimo Primeiro Mistério. O conjunto desses nomes representa a expressão de um processo religioso cristão hegemônico, universalizante, no Ocidente. O pronome ‘nós’ traz na marca pluralizante a composição de uma coletividade em que se incluem autor/narrador/leitor/personagens/referentes históricos. (HAZIN, 2017, p. 131)

Com a revelação da vida de oração cotidiana da heroína: “O rosário com que rezou a vida inteira pelos que amou e pelos que a perseguiram” (LINS, 1994, P. 114), descortina-se o símbolo maior do ato de fé de Joana Carolina. Santo Tomás de Aquino (2020), em seu *Tratado sobre a Fé*, constante da segunda parte de sua *Suma Teológica* (2020), clarifica essa dimensão do objeto da fé, do ato de fé (interior e exterior) e da atitude do crente segundo a abordagem filosófico-teológica: “o símbolo exprime o que é de fé, enquanto que nisso termina o ato do crente. (...) Ora, o ato do crente não termina num juízo, mas numa realidade; pois, não formamos juízos senão para, desse modo, chegarmos ao conhecimento da realidade, tanto na ciência como na fé.” (AQUINO, 2020, p. 1736). O cultivo da vida interior da protagonista, como se pode constar, se dá a partir de uma relação com o que lhe precedia, lhe transcendia e que transcende o universo material. Para Miguel de Unamuno, “o amor [...] é o que há de mais trágico no mundo e na vida.” (UNAMUNO, 1996, p. 127). E o tema do amor talvez seja, por essência e por finalidade, o problema filosófico central aqui posto.

E “1 O Senhor disse a Abrão: ‘Deixa tua terra, tua família e a casa de teu pai e vai para a terra que eu te mostrar. 2 Farei de ti uma grande nação; eu te abençoarei e exaltarei o teu nome, e tu serás uma fonte de bênçãos. (Gn 12, 1-2).” (*Bíblia Sagrada Ave-Maria*, 2018, p. 36).

---

<sup>102</sup> Cf. *Em busca de sentido*: “Uma vez que cada situação na vida constitui um desafio para a pessoa e lhe apresenta um problema para resolver, pode-se, a rigor, inverter a questão pelo sentido da vida. Em última análise, a pessoa não deveria perguntar qual o sentido da sua vida, mas antes deve reconhecer que é ela que está sendo indagada. Em suma, cada pessoa é questionada pela vida; e ela somente pode responder à vida respondendo por sua própria vida; à vida ela somente pode responder sendo responsável. Assim, a logoterapia vê na responsabilidade (*responsibleness*) a essência propriamente dita da existência humana.” (FRANKL, 2021).

“CANÇÕES DA ALMA<sup>103</sup>

[São João da Cruz, 2021]

1. Em uma noite escura,  
De amor em vias ânsias inflamada,  
Oh! ditosa ventura!  
Saí sem ser notada,  
Já minha casa estando sossegada.
2. Na escuridão, segura,  
Pela secreta escada, disfarçada,  
Oh! ditosa ventura!  
Na escuridão, velada,  
Já minha casa estando sossegada.
3. Em noite tão ditosa,  
E num segredo em que ninguém me via,  
Nem eu olhava coisa,  
Sem outra luz nem guia  
Além da que no coração me ardia.
4. Essa luz me guiava,  
Com mais clareza que a do meio-dia  
Aonde me esperava  
Quem eu bem conhecia,  
Em sítio onde ninguém aparecia.
5. Oh! noite que me guiaste,  
Oh! noite mais amável que a alvorada!  
Oh! noite que juntaste  
Amado com amada,  
Amada já no Amado transformada!
6. Esquecida, quedei-me,  
O rosto reclinado sobre o Amado; [...]  
Por entre as açucenas olvidado.”  
(CRUZ, 2014, p. 22)

---

<sup>103</sup> Trata-se da proposta de relacionar o conteúdo do ornamento de abertura do Mistério Final do *Retábulo* (LINS, 1994) com o poema prologal da *Noite Escura*, obra escrita por São João da Cruz (CRUZ, 2021, p. 21), cujo teor consiste no começo da “declaração das canções que tratam do modo e maneira que tem a alma no caminho da união de amor com Deus” (CRUZ, 2021, p. 22) e remete ao coro que narra o cortejo fúnebre da heroína na última micronarrativa do *Retábulo de Santa Joana Carolina* (LINS, 1994, p. 113). Sobre essas canções escritas por São João da Cruz, o prólogo da edição em uso da *Noite Escura* (CRUZ, 2021) esclarece que “convém aqui saber que a alma as diz estando já na perfeição, isto é, na união de amor com Deus. Já passou, portanto, por apertados trabalhos e angústias, mediante o exercício espiritual do caminho estreito da vida eterna de que fala nosso Salvador no Evangelho, e pelo qual ordinariamente passa a alma, para chegar a esta alta e ditosa união com Deus. Sendo esse caminho tão estreito, e tão poucos os que nele entram (como também diz Nosso Senhor), tem a alma por grande dita e ventura havê-lo atravessado até chegar à perfeição de amor, e assim o canta nesta primeira canção. Com muito acerto dá o nome de ‘noite escura’ a esta via estreita. [...]” (CRUZ, 2021, p. 23).

Essencial se faz, portanto, observar a reflexão de Leny da Silva Gomes, em capítulo publicado na coletânea *Números e nomes: o júbilo de escrever*, organizado por Elizabeth Hazin (2017):

O percurso delineado até aqui diz respeito às partes dos doze Mistérios que narram a vida de Joana Carolina, marcada por alguns episódios, representados como cenas fotografadas, desenhadas, ou pictoricamente gravadas. Sobre essas cenas recai ‘o olhar’ dos narradores abstratos que trazem à luminosidade poética o trajeto de *uma personagem comum com poderes de resistência incomuns*. Na disposição geométrica da narrativa em dois blocos textuais, vi percursos na terra, com o movimento do universo (nos ornatos: astros, a água, o fogo, a morte, a agricultura, os fenômenos meteorológicos e o domínio da linguagem humana). Índícios astrológicos e, principalmente, a universalização, que está relacionada à funcionalidade das formas geométricas, são recursos que permitem pensar a integração do finito com o infinito, do individual com o ‘ser o que se é’ humano (HAZIN, 2017, p. 137, 138, grifo nosso)

Isso posto, aqui se encerra o arco narrativo que costura os doze fios desde o alvorecer ao crepúsculo da vida da agora santa Joana Carolina, ao tempo em que esta tese passa ao aprofundamento do estudo sobre a santidade da protagonista.

### 3 Joana Carolina: “quinhão de espanto numa vida pobre de Mistério”

Este capítulo destina-se, finalmente, aos pormenores analíticos sobre a representação da santidade da protagonista de *Retábulo de Santa Joana Carolina* (LINS, 1994), que vem se constituindo, desde os capítulos anteriores, a partir da interpretação dos atributos da personagem e do reconhecimento, nessa via, da plenitude existencial da heroína osmaniana, alçada ao estatuto de uma santidade escondida e: “penetrada do silêncio [das tardes de domingo] com que ficava sozinha.” (LINS, 1994, p. 117).

Compreender a santidade e a mística que conformam a vida de Joana Carolina (LINS, 1994) passa pela reflexão sobre a sacralidade de seus atos e de sua história. Sendo assim, como visto, o sentido do termo *sagrado* pode ser interpretado, primordialmente, na perspectiva da abertura semântica possibilitada pelo desdobramento conceitual da palavra *mística*. De acordo com a definição do compêndio organizado por Borriello (2003): “a mística se refere à relação com Deus e com o s. [sagrado] na qual o próprio estado de conhecimento nutre a consciência, cheia de amor, do Mistério presente atrás da rotina da disciplina sagrada.” (BORRIELLO, 2003, p. 936). Adicionalmente, os autores do *Dicionário de Mística* esclarecem:

Em suas origens, a mística estava em relação com o uso paulino de *mysterion* na Escritura, indicando assim algo escondido ou secreto. O Mistério de Deus e o do s. [sagrado] se tornaram expressão da revelação, motivo pelo qual Deus tornou-se acessível por meio do conhecimento e do amor. No judaísmo, no cristianismo e no islamismo, a mística emergiu como vocação que descrevia o ato de relacionar-se com o texto s. [sagrado], chegando assim ao significado mais profundo do texto. Mais especificamente para os cristãos, a mística pôs seus fundamentos no conhecimento e na experiência mais profunda do Mistério de Cristo como foi revelado nas Escrituras do NT. (BORRIELLO, 2003, p. 936)

Para o teórico da literatura Otto Maria Carpeaux (2012), “a mística está acompanhada de efusões poéticas.” (CARPEAUX, 2012, p. 181). Como visto no capítulo 1 e de modo complementar, desde as origens etimológicas, a palavra *mística* carrega, na raiz dos sentidos possíveis, uma explanação de cunho religioso. Conforme documentação levantada por Borriello, na elaboração do *Dicionário de Mística* (2003):

Os místicos são os que atestam que Deus é visível já agora pela fé ou em visão. Ver a Deus é dar-se conta de que ele existe e de que, como no caso de Agostinho, é inútil procurá-lo fora de si, porque ele está no íntimo do homem mais do que o próprio homem. Por isso a história da mística, isto é, daquela experiência que se faz no plano sobrenatural e nas profundezas misteriosas do encontro homem-Deus, só pode ser a tentativa de apreender a experiência que, ao longo dos séculos, o homem fez dessa presença misteriosa e, no entanto, clara, secreta, mas também luminosa. Em particular, significa anotar como os místicos, em sua abertura ao divino, tiveram a capacidade gratuita, mas

ardente e nostálgicamente esperada, de viver e narrar aquelas maravilhas de Deus das quais os filhos dele podem gozar porque ontologicamente abertos ao divino e, se quiserem, capazes de abrir-se ‘geneticamente’ (C. Tresmontant) à intimidade mais profunda com o Deus que os criou e que ‘quer ter sua alegria em contemplar-se neles’ (Isabel da Trindade). ‘Místicos houve em todos os tempos e lugares, e haverá sempre e em toda parte, porque pensar ou criar misticamente é necessidade insuprimível da vida como o pensar filosófico ou o criar poético. (BORRIELLO, 2003, p. 706)

Como visto, a vida de *Joana Carolina* (LINS, 1994) é subdividida em *Mistérios* a serem contemplados pelo leitor como segredos a serem revelados, que se tornam acessíveis ao leitor a partir da experiência do contato com o texto literário, de onde emana o conhecimento do amor e da vocação à santidade do escondimento, experimentada pela protagonista e eternizada nos episódios<sup>104</sup> sacros de seu *Retábulo*. A narrativa em *Mistérios* (LINS, 1994) e os elementos da Arte Sacra reportam, como dito, ao diálogo com o conhecimento metafísico herdado de pensadores da humanidade desde a Antiguidade Clássica Ocidental, a exemplo dos gregos e latinos, até dialogarem com teólogos e filósofos da religião contemporâneos, conforme mencionado anteriormente. Pela explicação do *Dicionário* estruturado por Borriello (2003):

Ao longo da tradição, a mística cristã se manifestou como a qualificação da vida da graça, da qual surge a consciência profunda e amorosa para com Deus ou o s. [sagrado]. Esse estado de consciência se manifestou seja como consequência de ser alguém discípulo autêntico de Cristo, seja como dom imerecido do amor de Deus [...]. Um estudo da mística cristã e de sua relação com o s. [sagrado] incluiria não só os escritos dos primeiros Padres da Igreja oriental e ocidental, mas também a tradição medieval, transmitida, por exemplo, pelos escritos de são Bernardo de Claraval e de santo Tomás de Aquino, e de mulheres místicas como Hildegarda de Bingen e Juliana de Norwich. Os místicos da Renânia [...] bem como o influente Tomás de Kempis († 1471) e os místicos ingleses ensinaram a união com Deus por meio do crescimento na oração e da vida virtuosa. (*ibidem*, p. 937)

No âmbito do pensamento da *Filosofia da Religião*, por sua vez, o espanhol Miguel de Unamuno (1996) parece não se alinhar às tentativas filosóficas de se perceber, via racionalismo,

---

<sup>104</sup> Cf. Nádia Gotlib (1989), “Nesta artesanaria de exploração dos ritos simbólicos, tal como este do sofrimento de Joana, paira uma aura. O texto conserva a seriedade do sagrado, distante do tom demolidor paródico da linguagem modernista dos anos 20 que procedeu à profanação do mito, ao riso, à concepção insolúvelmente fragmentária do real. A fé une os fragmentos, para além da circunstancialidade histórica. Quando o narrador lança uma dança dos focos narrativos que se alternam na visão da realidade, trabalha fundamentalmente com o fragmento, em unidades que mantêm sua autonomia de vôo narrativo. Mas sob um eixo de vigoroso valor: o do mito cristão. Usa, pois o fragmento, mas sem desmantelar a unidade totalizadora do mito. Daí coexistirem, numa mesma trilha, o mito e a história: de um lado, uma causalidade pára-social, o homem inserido numa ordem cósmica e numa escritura religiosa cristã, que explica as causas e dita o dogma, remontando à tradição bíblica e aos ‘mistérios’. De outro, uma ordem ditada pela tenacidade da personagem, que vence o vício e conquista a santidade. (GOTLIB, 1989, p. 157).

como se daria o problema do conhecimento de Deus, de uma totalidade capaz de assegurar ao homem a salvação em relação ao seu desejo de imortalidade – uma entidade garantidora da existência em si. Em tese, o teórico busca apontar para o fato de que, diante da finitude inevitável do homem de carne e osso, o elemento instigador da atitude humana terminaria sendo mesmo o anseio da imortalidade. No entendimento do espanhol:

A fé na imortalidade é irracional. No entanto, fé, vida e razão se necessitam mutuamente. Esse anseio vital não é propriamente problema, não pode adquirir estado lógico, não pode formular-se em proposições racionalmente discutíveis, mas se coloca a nós, como a nós se coloca a forma. [...]. Razão e fé são dois inimigos que não podem sustentar-se um sem o outro. O irracional pede para ser racionalizado, e a razão só pode agir sobre o irracional. Têm de se apoiar um no outro e se associar. Mas o associar-se em luta já que a luta é um modo de associação. (UNAMUNO, 1996, p. 108)

Como dito, Miguel de Unamuno (1996) também revisita a obra de Santo Agostinho (2015) para dialogar sobre essa dialética entre fé e razão, de modo que situa o leitor diante de um tema caro à filosofia do século XIX, que seria o problema da consciência. Para Unamuno (1996), corresponderia a uma tentativa de pensar sobre a forma como o sujeito pode falar de algo que existe no mundo, a partir da percepção de um *eu* (da *minha consciência*), considerando aí a concepção de um olhar interior da própria subjetividade intrínseca a esse homem de carne e osso. Em suas palavras:

Nosso anseio de salvar a consciência, de dar finalidade pessoal e humana ao Universo e à existência é tal, que até, num supremo, dolorosíssimo e dilacerante sacrifício, chegaríamos a ouvir ser-nos dito que, se nossa consciência se desvanece, é para ir enriquecer a Consciência infinita e eterna, que nossas almas servem de alimento à Alma Universal. Enriqueço, sim, a Deus, porque antes de eu existir não me pensava como existente, porque sou mais um, mais um, ainda que entre infinitos, que, tendo vivido, sofrido e amado realmente, permaneço no seu seio. Foi o furioso anseio de dar finalidade ao Universo, de torná-lo consciente e pessoal, que nos levou a crer em Deus, a querer que haja Deus, a criar Deus, numa palavra. A criá-lo, sim! O que, diga-se, não deve escandalizar nem ao mais piedoso teísta. Porque crer em Deus é, de certo modo, criá-lo, ainda que Ele nos crie antes. É Ele que, em nós, cria a si mesmo continuamente. (UNAMUNO, 1996, p. 148-149)

De acordo com o professor Hubert Jean-François Cormier<sup>105</sup>, o termo *Filosofia da Religião* teria nascido no fim do século XVIII, em contraposição a uma das formas do Iluminismo (aquele que rejeita a religião). A partir desse enfoque, ele elencou onze escolas

---

<sup>105</sup> Em seminário de pesquisa promovido pelo Instituto de Filosofia da Universidade de Brasília, intitulado *Deus e Religião: um diálogo entre diferentes abordagens*, o professor doutor proferiu, no dia 10 de abril de 2019, às 14h30, uma comunicação com o título *Filosofia da religião: tentativa de uma tipologia*, por meio da qual apresentou um breve histórico sobre a origem do termo “filosofia da religião” e uma possível categorização do seu objeto de estudo (Ver ANEXO 1).

*tipologizadas*, a saber, uma primeira, de paradigma romântico, que teria sido influenciada, entre outros, por Immanuel Kant. Consoante essa tendência, a noção de Deus nunca será uma construção para o entendimento humano. Uma das maneiras de percebê-Lo, nesse viés, é pela ideia da *totalidade*. Trata-se de uma visão cuja concepção da verdade da experiência seria, também, uma verdade especulativa.

O segundo paradigma, de acordo com as tipologias apresentadas por Cormier (2019), seria o Idealismo representado por autores como Georg Hegel, que conceberia a religião como parte do sistema de ciências, buscando transformar a experiência religiosa em conceito filosófico, por meio de uma chave de leitura que ligaria a teologia à metafísica. Em seguida, elencou um paradigma que chamou de *Escuta do Verbo*.

Um quarto paradigma desenvolveria um conceito mais crítico em relação à cultura ocidental e às suas religiões, bem como à moral judaico-cristã, que configuraria o paradigma antropológico, pautado, sobretudo, no pensamento de autores como Ludwig Feuerbach (2013) e Friedrich Wilhelm Nietzsche. Considerado um ateu humanista, Feuerbach, em *A essência do cristianismo* (2013), procede a uma crítica radical ao cristianismo e à teologia. Para o filósofo:

Ao ser a religião, a consciência de Deus, definida como a consciência que o homem tem de si mesmo, não deve ser aqui entendido como se o homem religioso fosse diretamente consciente de si, que a sua consciência de Deus é a consciência que tem da sua própria essência, porque a falta da consciência deste fato é exatamente o que funda a essência peculiar da religião. Para sanar este mal-entendido é melhor dizer: a religião é a consciência primeira e indireta que o homem tem de si mesmo. Por isso em toda parte a religião precede à filosofia, tanto na história da humanidade quanto na história do indivíduo. O homem transporta primeiramente a sua essência para *fora de si* antes de encontrá-la *dentro* de si. A sua própria essência é para ele objeto primeiramente como uma outra essência. A religião é a essência infantil da humanidade; mas a criança vê a sua essência, o ser humano, fora de si – enquanto criança é o homem objeto para si como um outro homem. O progresso histórico das religiões é apenas que o que era considerado pelas religiões mais antigas como algo objetivo, é tido agora como algo subjetivo, i. e., o que foi considerado e adorado como Deus é agora conhecido como algo *humano* [...]. A religião, pelo menos a cristã, é o relacionamento do homem consigo mesmo ou, mais corretamente: com a sua essência; mas o relacionamento com a sua essência como uma outra essência. (FEUERBACH, 2013, p. 45)

De acordo com o trabalho dos pesquisadores Deyve Redyson e Jorge Miranda de Almeida (2011), “Feuerbach elaborou um materialismo para o qual só existe o homem e a natureza e mais nada. Seres superiores são apenas reflexo de nossa realidade e fantasiados pela nossa imaginação.” (REDYSON & ALMEIDA, 2011, p. 78). Em um exercício acadêmico de

proceder à análise comparada entre as duas perspectivas teóricas, as quais estavam sendo elaboradas e publicadas no mesmo período de transição, entre o século XIX e o século XX, os autores de *Ludwig Feuerbach e Sören Kierkegaard: Sobre a Religião, a Natureza e o Homem* (2011) assentam a obra do filósofo dinamarquês em um lugar de disputa epistemológica, já que seus escritos refutam a argumentação empreendida por Feuerbach (2013) sobre as bases do cristianismo. Nas palavras dos professores:

Dentro da situação a qual Feuerbach nos lança, podemos situar Kierkegaard e caracterizá-lo em sua interpretação da figura de Cristo. Ou poderíamos dizer que nas *Migalhas Filosóficas* Kierkegaard dá algumas respostas a Feuerbach. O primeiro objetivo é o de salvar a diferença entre tempo e eternidade. O tempo é denominado pela categoria do possível, do que pode ser mas também do não-ser. O segundo objetivo é o de salvar a relação entre o tempo e a eternidade. Afirmar a diferença não é de fato suficiente: a simples afirmação da infinita diferença qualitativa entre finito e infinito faz com que o finito seja abarcado, através do instante, no eterno. O finito não pode desaparecer, pois com ele desapareceria a história, ainda mais que, se o finito desaparecesse, não haveria a dialética do finito e infinito; logo, o que constitui a possibilidade do homem concretizar estaria desfeito. Esse é um termo caro ao pensamento de Kierkegaard; a existência é realizada no tempo, concretizando, na contemporaneidade, a eternidade. A tipicidade do cristianismo para Kierkegaard não é a afirmação de um Deus eterno, ou de uma vida eterna, mas é o ingresso de Deus no tempo, Cristo, por isso é possível afirmar que ele compreende Deus para além do ser; novamente Deus não é um conceito, uma causa mecânica, uma ordem inteligível do universo. Deus é uma vida e só se deixa conhecer na relação direta entre o Indivíduo Singular e o Singular. Só pelo fato de que o Eterno entrou no tempo, tocou o tempo embora sem pertencer a ele, como a tangente toca o círculo: 'Cristo se relaciona com a terra como a tangente (de outra forma, o divino não pode relacionar-se). Ele não tinha onde repousar a cabeça. A tangente é uma reta que toca o círculo num só ponto. Por conseguinte, o ponto de partida para o homem não pode ser senão o histórico, isto é, finito, já que lhe é vedado o ponto de vista do absoluto. Se ficarmos de fato no plano da história como objeto de saber histórico, é evidente, para Kierkegaard, que a história não pode dizer nada de Cristo. De Cristo não se pode saber nada, porque Cristo, enquanto homem-Deus, é o paradoxo, aquilo que bate contra as categorias da razão. A realidade de Cristo pode pois ser apenas objeto de fé, não de saber histórico, diz Kierkegaard na *Escola do cristianismo*: 'A história – diz a fé – não tem absolutamente nada a fazer com Jesus Cristo; a seu respeito temos apenas a história sagrada... que conta a sua vida nas suas condições junto com o fato de que foi ele mesmo que se proclamou Deus'. O saber histórico permanece, entretanto, inerte, impotente, perante a realidade autêntica de Cristo que é a do homem-Deus. Dessa forma, Kierkegaard nos lança a ideia de 'Contemporaneidade' que aqui não seria simplesmente temporal, mas atualidade, pois essa é a condição da relação de Deus para com o homem: o instante, isto é, o agora da eternidade. (REDYSON & ALMEIDA, 2011, p. 82-84)

Também em contraposição ao pensamento de filósofos do paradigma antropológico, a filosofia religiosa russa figuraria como o quinto paradigma estabelecido por Hubert Cormier. O



paradigma pragmático seria o sexto e, enfim, o paradigma fenomenológico se destacaria como sétimo da lista. Na compreensão dos pensadores dessa corrente, *fenômeno* seria um fato inserido dentro de um campo, como a crença religiosa dentro do campo religioso. O estudo de fatos isolados não seria, portanto, contemplado pela fenomenologia. A ela interessaria apenas o estudo de fatos situados em um campo de atuação. Para esses filósofos, o fato religioso deve ser visto, fenomenologicamente, dentro do campo religioso.

Mircea Eliade (2001) seria, conforme Cormier, representante dessa escola. Em ampla perspectiva, Eliade, como mencionado anteriormente, expande o olhar para o fenômeno religioso elaborando uma interpretação comparada das manifestações religiosas e aproximando contextos sociais e culturais distintos em diferentes momentos históricos. É considerado cientista da religião e privilegia a noção de sagrado para tratar sobre a manifestação do transcendente em um ser, na matéria ou em um fenômeno cósmico. *O Sagrado e o profano* (2001) é tido como obra fundadora destinada a quem deseja se aproximar do fenômeno religioso na contemporaneidade. Nesse livro, Eliade (2001) propõe uma definição de sagrado em oposição ao profano, conduzindo a um particular entendimento do homem, do espaço e do tempo. Diferentemente de uma ideia ligada ao senso comum, para o autor, o profano estaria ligado a uma irreverência a Deus e às coisas sagradas. Em sua compreensão, a ideia do profano é integralmente distinta da ideia de pecado.

Sequencialmente, como uma espécie de subdivisão tipológica, o oitavo paradigma, para Cormier, seria o *fenomenológico II*, tendo em Max Ferdinand Scheler seu principal expoente. De acordo com seu pensamento, a fenomenologia seria uma orientação antinatural da intuição. Para ele, filosófico seria todo conhecimento com pretensão à validade. Nesse caso, as religiões possuiriam caráter filosófico por terem pretensão à validade. De modo notável, Paul Ricoeur (2007) integraria essa corrente filosófica.

Para finalizar o traçado tipológico, o professor Hubert Cormier relaciona três últimos paradigmas: *analítico*, *hermenêutico* e *existencialista* – este terceiro, com forte carga de relevância a esta tese, uma vez que tem no pensamento de Sören Aabye Kierkegaard (2009) sua principal expressão. Sob o pseudônimo de Anti-Climacus (KIERKEGAARD, 2009), o filósofo existencialista dinamarquês, entre outros, sai em busca da autenticidade do cristianismo. Consoante seu pensamento, o sofrimento seria condição a priori para se compreender a conduta ética do cristianismo para além do cultural e do racional. Para ele, sem a práxis, o cristianismo poderia ser relativizado, secularizado, ou reduzido a mera experiência estética. Por esse prisma,

a vida cristã está relacionada à práxis da decisão pessoal, independentemente do tempo histórico. E esse ato de fé transcende o tempo e a razão.

Propõe-se, nesse sentido, que a heroína do *Retábulo* (LINS, 1994) parece revelar uma convicção, em sua condição de vida limitada e cheia de privações e provações, de que apenas o *auxílio do auxiliador*, nos termos de Sören Kierkegaard (2009), poderia, de fato, dar sentido à sua existência, não se furtando ao sofrimento, em direção a uma autenticidade do ato de fé.

Para além da categorização de Cormier, destaco o pensamento de Edith Theresa Hedwig Stein (2018) – futura Santa Teresa Benedita da Cruz, assim como daquele que ficou conhecido como o fundador da fenomenologia, Edmund Husserl, de quem foi discípula e assistente. Para Husserl (2020), “a fenomenologia é a doutrina universal da essência, na qual a ciência da essência do conhecimento se encontra.” (HUSSERL, 2020). De acordo com relatos biográficos sobre Edith Stein, foi por volta da década de 1920 que ela passou a prestar mais atenção ao fenômeno religioso, em uma busca intermitente de sistematização de sua relação com Deus e com o que está além da matéria. Tendo traduzido parte da obra de Santo Tomás de Aquino do latim para o alemão, interessou-se pela filosofia medieval e buscou convergências entre as obras de Santo Tomás de Aquino e Edmund Husserl, sobretudo em relação ao existencialismo e à fenomenologia.

A filósofa propõe, assim, um minucioso diálogo entre o fenômeno da ciência, a lógica, e o fenômeno religioso. Em termos gerais, sua investigação parte de uma dúvida: pode o filósofo ou a atividade filosófica desconsiderar o fenômeno religioso? Em busca de respostas, procurou compreender que passo a razão precisaria dar no intuito de se abrir à fé. Ao redigir sua tese de habilitação sobre Santo Tomás de Aquino e a filosofia moderna, intitulada *Ser finito e ser eterno* (2018), sistematiza, então, seu pensamento sobre o ser, o conhecimento e a filosofia cristã:

A fé quer de Deus mais que verdades particulares, ela quer a Deus mesmo, que é a verdade, o Deus inteiro; capta sem ver ‘ainda que seja noite’. É a profunda escuridão da fé frente à claridade eterna para a qual se dirige. Nosso santo padre São João da Cruz fala dessa dupla obscuridade, quando escreve ‘[...] o ir adiante do entendimento é ir-se mais profundamente em fé, e assim ir-se escurecendo mais, porque a fé é treva para o entendimento.’ No entanto, é um ir adiante: um sair-se de todo conhecimento particular conseguido por conceitos para entrar na simples apreensão da verdade única. Por isso, a fé está mais perto da sabedoria divina que toda ciência filosófica ou ainda teológica. Mas, ciente de que o caminhar em obscuridade se nos faz difícil, por isso todo raio de luz que cai em nossa noite como um precursor da claridade futura é um socorro inestimável para não nos perder, e ainda a pequena luz da razão natural pode dar-nos serviços valiosos. Uma ‘filosofia cristã’ considerará como sua mais nobre tarefa preparar o caminho da fé. (STEIN, 2018, p. 1234)

O já aludido filósofo espanhol Miguel de Unamuno, de modo similar, reflete sobre o existencialismo, a filosofia moderna e a preocupação com a dialética entre fé e razão. É no desejo de imortalidade do homem que o filósofo detecta a tensão entre a negação da razão e a ansiedade espiritual, que seria, como defende no referido *Do sentimento trágico da vida nos homens e nos povos* (1996), superada apenas por meio da fé. Nos seus termos:

Crer em Deus é ansiar que ele exista e, ademais, é conduzir-se como se existisse: é viver desse anseio e fazer dele nosso motivo íntimo de ação. Desse anseio ou fome de divindade surge a esperança; desta, a fé, e da fé e da esperança, a caridade; desse anseio partem os sentimentos de beleza, finalidade, bondade. Vejamo-los. Chega-se a esse Deus cordial ou vivo, e a Ele se volta quando deixado em troca do Deus lógico ou morto, pelo caminho da fé e não da convicção racional ou matemática. (UNAMUNO, 1996, p. 178-179)

Na costura da trama do *Retábulo de Santa Joana Carolina* (LINS, 1994), os narradores geométricos enredam histórias de outros tantos santos da Igreja Católica a desfiarem o tecido da vida da protagonista, seja inspirando o enredo, seja fazendo alusão a devoções populares. Um exemplo inicial, como visto no capítulo 2, é a descrição que a Parteira do *Primeiro Mistério* (LINS, 1994) faz dos filhos de Totônia, com o intuito de apontar neles os atributos que lhes diferenciam do caráter da integridade e retidão de Joana. Identifica-se, em cena, essa menção alusiva à religiosidade devocional como marca da cultura, sobretudo quando (⊕) fala de Suzana, descrevendo-a como “Mulher de homem bruto e mais jovem do que ela, chegará à velhice mordida de ciúmes, vendo em cada mulher, [...] olho de cobiça no marido [...], capaz de se agarrar [...] até com [...] imagens de santos, com tudo que lembre mulher.” (LINS, 1994, p. 73).

Adiante, com a imagem do santo de devoção irrompendo a cena, a protagonista é retratada sob a perspectiva narrativa de seu futuro marido (O): “Joana descalça, vestida de branco, os cabelos de ouro esvoaçando, traz sobre o peito a imagem emoldurada de são Sebastião<sup>106</sup>.” (*ibidem*, p. 76). A representação de Joana (LINS, 1994) descalça pondo-se em procissão, no *Terceiro Mistério*, remete, primordialmente, à singularidade do ramo da espiritualidade católica ao qual pertencem os “irmãos do Carmelo” (DE FIORES, 1995, 262). De acordo com definição do *Dicionário de Mariologia* (1995):

---

<sup>106</sup> Cf. *Dicionário de Espiritualidade* (2012): “Os santos canonizados são membros proeminentes da Igreja: eles viveram uma vida heroica cada vez mais perfeita de união com Cristo: por causa disso e com base nos milagres são propostos pela Igreja como pessoas particularmente do agrado de Deus, como mediadores *per Christum* para todos os membros da Igreja peregrina, segundo a expressão do Concílio Vaticano II, como dignos de receber o culto religioso de *dulia*, como exemplo de uma vida tipicamente cristã. Desse conceito teológico de santo canonizado resulta que são duas as ideias principais: a união do santo com Cristo; a sua importância social, ou seja, eclesiológica.” (ANCILLI, Vol. III, 2012, p. 2264).

O Carmelo é uma cadeia montanhosa com mais de 25 km de comprimento, que se estende do golfo Haifa, no Mediterrâneo, até a planície de Esdrelon. A altura máxima atinge 546 m. na Escritura, onde com frequência é lembrado por causa da sua vegetação (cf Is 35, 2; Ct 7, 6; Am 1, 2), ele é apelo à beleza e à fecundidade. [...]. De qualquer maneira, é sobre esse monte, já espiritualmente ligado a Elias na tradição, que na segunda metade do séc. XII começam uma experiência eremítica alguns <<devoti Deo peregrini>> ocidentais, provavelmente relacionados com as últimas Cruzadas do século. [...] Reunidos, [...] se diz que eles se estabeleceram <<junto à fonte [de Elias]>>, [...] onde o itinerário [...] indica a presença dos <<irmãos do Carmelo>> ao lado de <<uma pequena igreja de Nossa Senhora>> [...]. É certo que então o grupo dos <<irmãos>> [...] se chamava <<Ordem de santa Maria do monte Carmelo>>, segundo o título – certamente já em uso – que aparece pela primeira vez em um documento pontifício de Inocêncio IV (13.01.1252). (*ibidem*, p. 262)

Também o nome da filha caçula de Joana Carolina (LINS, 1994) reporta a essa espiritualidade, como mencionado anteriormente. Segundo explicação de Stefano De Fiores (1995):

A celebração de s. Maria do Carmo [forma abreviada de <<Carmelo>> usada em português] é a festa da ordem e de todos os que de algum modo se acham unidos ao Carmelo no reconhecimento de Maria como fonte de todos os bens em Cristo, trilha e auxílio no caminho árduo da subida para ele, exemplo [*modelo evangélico*] e irmã no viver o ideal da oração contemplativa, característica marcante do Carmelo seguindo as pegadas daquela que <<tudo conservava no coração>> em atenta reflexão contemplativa (cf Lc 2, 19, 51). Ao mesmo tempo, a festa incute a certeza de fé no auxílio de graças de Maria. O amor particular e a fiel imitação dão a firme esperança de que aquela que tem o ofício de ser <<mãe na ordem da graça>> cuida dos irmãos do Filho que ainda peregrinam e se acham em meio a perigos e dificuldades, enquanto não são introduzidos na pátria bem-aventurada>> [...]. Maria será <<sinal de segura esperança e consolação>> para aqueles que, através do humilde <<sinal>> da dedicação particular, procuram refletir a sua presença no mundo, tanto em meio às provas da vida, quanto nas dores do último combate. Maria será também sinal de esperança no lugar da <<purificação>> que prepara o encontro eterno com o Amor, enquanto os que morreram <<não forem introduzidos>> no céu. (*ibidem*, p. 262)

Sequencialmente, no *Quinto Mistério* (LINS, 1994), Totônia é a narradora (☉) e antecipa aspectos centrais característicos do estado de santidade que marcará, no seu entardecer, a existência de Joana. A protagonista do *Retábulo* (LINS, 1994) percorre sua *pequena via santificadora* em atitudes cotidianas, conforme a espiritualidade de Santa Teresinha de Lisieux (2018), como manter secretos e profundos os sentimentos mais nobres e sublimes, conter o ímpeto e a tentação da vanglória sobre os gestos caridosos, esconder os tesouros da alma, de modo a serem revelados paulatina e oportunamente nos milagres em favor dos que dela necessitaram, proteger os que amava, manter a integridade do sacramento do matrimônio, pelo

qual zelou até quando pôde, e – sobretudo – rezar cotidianamente, inclusive “*pelos que a perseguiram*”, como é ensinado na passagem evangélica narrada por Mateus [5, 44-48], constante do relato bíblico (*Bíblia Sagrada*, 2012) do Novo Testamento:

Ouvistes o que foi dito: ‘*Amarás o teu próximo e odiarás o teu inimigo!*’ Ora, eu vos digo: Amai os vossos inimigos e orai por aqueles que vos perseguem! Assim vos tornareis filhos do vosso Pai que está nos céus; pois ele faz nascer o seu sol sobre maus e bons e faz cair a chuva sobre justos e injustos. Se amais somente aqueles que vos amam, que recompensa tereis? Os publicanos não fazem a mesma coisa? E se saudais somente os vossos irmãos, que fazeis de extraordinário? Os pagãos não fazem a mesma coisa? Sede, portanto, perfeitos como o vosso Pai celeste é perfeito. (*Bíblia Sagrada*, 2012, p. 1206, 1207)

Ao refletir sobre os cuidados divinos com que vinha sendo agraciada, no *Manuscrito “C”* de seus escritos autobiográficos, em que se corresponde com a Madre Maria de Gonzaga, a carmelita Teresa de Lisieux (2018) agradece por receber a “*água vivificante da humilhação*” (SANTA FACE, 2018, p. 180). Na referida correspondência, a futura doutora da Igreja, em conferência à sua interlocutora, observa: “Como são diferentes as vias pelas quais o Senhor conduz as almas! Na vida dos Santos, vemos que há muitos que nada quiseram deixar de si. [...]. Como sabeis, sempre desejei ser santa.” (*ibidem*, p. 180-181). E, em meio a esse efluxo de manifestações, por meio das quais Teresinha de Jesus (2018) vai “cantando as misericórdias do Senhor” (*ibidem*, p. 179), constata: “posso, [...] apesar de minha pequenez, aspirar à santidade. [...], com minhas imperfeições, quero, contudo, procurar o meio de ir para o Céu por um caminhozinho bem reto, bem curto, uma pequena via, inteiramente nova.” (*ibidem*, p. 181). Consoante registros do *Dicionário de Mística* (2003), “Santa Teresa de Lisieux, com sua ‘pequena via’, oferece a expressão muito apropriada da ‘mística do cotidiano’. Para ela, *tudo é graça*.” (BORRIELLO, 2003, p. 937). Pela explicação dos autores do referido *Dicionário* (2003):

Seus escritos revelam a união sempre crescente entre o amor a Deus e o amor ao próximo por meio da identificação com o Mistério pascal de Cristo. [...] Em todas as épocas a santidade, que é transformação em Cristo, encontrou a expressão e a experiência da intimidade divina no contexto da rotina e do cotidiano. (*ibidem*, p. 937)

Destaca-se, desse modo, à medida que se revelam os Mistérios do *Retábulo* (LINS, 1994), a conformação do caminho de santidade na representação literária que Osman Lins faz de sua heroína, percorrido na esteira da pequena via da espiritualidade do cotidiano. De modo complementar, os mesmos autores do *Dicionário de Mística* (2003) salientam:

A tradição carmelita produziu textos altamente psicológicos sobre a vida mística, como os de santa Teresa de Ávila e os de são João da Cruz. Examinando a articulação da tradição mística, ou seja, da união entre a ‘alma’ e Deus ou o s. [sagrado], vemos que predominam duas formas de experiência da graça. A teologia contemporânea procura elaborar uma visão mais integrada e desenvolvida da vida espiritual na qual a mística é vista como a expressão particular da vida de fé. O Concílio Vaticano II sublinhou que todos os cristãos são chamados à santidade da vida (LG 40). Essa santidade se exprime de modo mais apropriado na vida de caridade ou amor a Deus e ao próximo. O teólogo Karl Rahner articulou uma teologia que contribui de modo particular para a compreensão mais universal da experiência mística. [...] Rahner fala da mística do cotidiano, isto é, da descoberta da presença de Deus na rotina no cotidiano. (BORRIELLO, 2003, p, 936-937)

Reconhece-se, na história da vida de Joana Carolina (LINS, 1994), como vem sendo proposto, essa espiritualidade cotidiana, marcada pelo escondimento, no aqui e agora, mas que permanece ancorada nas bases psicológicas da tradição mística que busca a articulação da *união entre a alma e Deus ou o s. [sagrado]*, examinada e perpetuada no modelo de vida dos irmãos carmelitas, especialmente daqueles doutores que estabelecem a denominada *trindade carmelita*: Teresa de Jesus<sup>107</sup>, João da Cruz<sup>108</sup> e Teresa do Menino Jesus<sup>109</sup> (respectivamente,

---

<sup>107</sup> Cf. *Dicionário de Mística* (2003): trata-se da vida de “Teresa de Jesus (de Cepeda y Ahumada), [que] nasceu em Ávila (Espanha), em 1515, e morreu em Alba de Tormes, em 1582; foi a primeira mulher a ser posta entre os Doutores da Igreja. [...] Em 1562 obedeceu ao Senhor, que lhe pediu a fundação de um novo Carmelo. [...] Em 1572 Teresa recebeu a graça do ‘matrimônio espiritual’: viveu em união habitual com Deus, imersa no Mistério trinitário e em paz tranquila, apesar dos sofrimentos externos. Quando morreu, extenuada de fadigas, exprimiu num só desejo os dois cumes do amadurecimento aos quais todo o seu itinerário místico a tinha conduzido: ‘Finalmente, ó Esposo meu, já é hora de nos vermos’ e ‘Sou filha da Igreja.’ [...] O *Caminho de Perfeição* expõe a pedagogia de T. [Teresa de Jesus (santa)] na formação de seus mosteiros. [...] A mística teresiana não é exatamente, como frequentemente se diz, uma ‘mística da oração’. A palavra vida é determinante, precisamente porque é toda a existência que deve entrar em diálogo e em amizade orantes, sem os quais ela permanece sem solução e destituída de sentido.” (BORRIELLO, 2003, p. 1013-1014)

<sup>108</sup> Cf. *Dicionário de Mística* (2003): trata-se da vida de “João de Yepes, filho de Gonçalo e Catarina Álvarez, [...] último de três filhos. [...] Em 1563, aos vinte e um anos, entrou inesperadamente para o Carmelo de Medina [...]. Escolheu essa antiga Ordem por atração a seu estilo contemplativo e pela sua devoção particular à Virgem Maria. Depois da profissão (1564) iniciou os estudos teológicos em Salamanca [...]. Ao fim do terceiro ano de estudos foi ordenado sacerdote e, de volta a Medina [...], encontrou-se com Teresa de Jesus. O encontro se deu no momento em que J. [João da Cruz (santo)] [...] pensava em transferir-se para os cartuxos, e Teresa estava planejando como reformar também o Carmelo masculino. [...] Em 28 de novembro de 1568, João da Cruz [...] iniciou em Duruelo a reforma do Carmelo masculino, seguindo o modelo de Teresa de Jesus. [...] O estudo sobre mística de J. [João da Cruz (santo)] está ligado ao movimento místico que aflorou em coincidência com a proclamação da canonização do santo carmelita (1926). [...] Foi pessoalmente, acima de tudo, místico e mestre que canta a união entre Deus e o homem e, a partir deste argumento, envolve o leitor; servindo-se à perfeição de toda forma de expressão: poesia, símbolos, expressões tiradas da teologia escolástica e da devoção popular.” (*ibidem*, p. 587-589)

<sup>109</sup> Cf. *Dicionário de Mística* (2003): trata-se da vida de “Teresa Martin, no Carmelo Irmã Teresa do Menino Jesus e da Sagrada Face, [que] morreu em Alençon, em 2 de janeiro de 1873, como última de nove filhos, dos quais cinco vivos. [...] Entrando no Carmelo de Lisieux aos quinze anos, logo recebeu

Santa Teresa de Ávila, São João da Cruz e Santa Teresinha do Menino Jesus), ressalvadas as particularidades da espiritualidade vivenciada e herdada por cada um deles. De acordo com esclarecimentos de Stefano De Fiores (1995):

A nova oração da coleta da igreja latino-americana, inspirada em textos já em uso, abre-se ao caráter contemplativo da ordem. De fato, nela se invoca o auxílio de Nossa Senhora para poder chegar à santa montanha que é Cristo. Indubitavelmente, o que se quis foi, de modo implícito, aludir ao monte Carmelo e à Virgem da <<Subida>> e das <<noites>>, cujo <<munus>> próprio na economia da salvação consiste em conduzir à perfeição da caridade, significada pelo monte, que é Cristo. Assim, a <<subida do Carmelo>> é vista na sua óptica cristológica exata. (DE FIORES, 1995, p. 264)

Nessa perspectiva, segundo definição do *Dicionário de Mística* (2003): “todos os fiéis de qualquer estado ou condição são chamados à plenitude da vida cristã ou à perfeição da caridade.” (BORRIELLO, 2003, p. 941). O documento do “Concílio ecumênico Vaticano II” oferece aos fiéis as orientações:

Para chegar a essa perfeição, os fiéis devem usar as forças recebidas de acordo com a medida segundo a qual Cristo quis dá-las, a fim de que, seguindo o exemplo dele e tornados conformes à sua imagem, obedientes em tudo à vontade do Pai, dediquem-se com plena generosidade à glória de Deus e ao serviço ao próximo (LG 40). (*ibidem*, p. 941)

Com esse chamado, o fiel católico contemporâneo é convidado a meditar e a participar da experiência da Cruz<sup>110</sup> de Cristo, que o leva a uma espiritualidade profunda, de união ao

---

o encargo de acompanhar as noviças. Depois de sua primeira hemoptise, consciente da morte iminente, entrou em profunda noite de fé a respeito da existência do céu para ela. Essa enfermidade foi, em todo caso, a culminância de seu amor a Jesus e ao próximo, de seu abandono e de seu ardor apostólico; nutria grande esperança de, depois da morte, ainda poder trabalhar pelo bem das almas. Morreu aos 30 de setembro de 1897, aos vinte e quatro anos. Pio XI a canonizou em 1925 e a declarou padroeira universal das missões em 1927. João Paulo II a declarou Doutora da Igreja em 19 de outubro de 1997. [...]. T. [Teresa do Menino Jesus (santa)] viveu esse amor na atitude do cristocentrismo. Se as palavras ‘amor’ e ‘amar’ são frequentes, nenhuma aparece tanto como o nome de Jesus. O ‘bom Deus’ muitas vezes é Jesus, que recebe atributos paternos: ele é ‘o mais terno dos pais’, e seu ‘coração é mais que materno.’” (*ibidem*, p. 1016-1017).

<sup>110</sup> Cf. Dom Armando Buccioli (2018): “O símbolo mais usado no cristianismo é a Cruz. [...] É símbolo por manifestar o credo de uma pessoa, sua identidade religiosa, sua pertença. A palavra *Cruz* tornou-se, também, sinônimo de sofrimento, provação, fardo pesado. Para os cristãos, expressa, antes de tudo, fidelidade ao Senhor: ‘Se alguém quer vir após mim, renuncie a si mesmo, tome a sua Cruz e siga-me!’ (Mc 8, 34). São Paulo tinha profunda consciência do que significa acolher a *Cruz* de Cristo: ‘A pregação da Cruz é loucura para os que se perdem, mas para os que são salvos, para nós, ela é força de Deus’ (1Cor 1, 18). Não tanto a Cruz por si mesma, mas em razão daquele que morreu na Cruz: ‘Nós, porém, proclamamos Cristo crucificado, escândalo para os judeus e loucura para os pagãos.’ (1Cor 1, 23). Por essas razões, a Cruz recebe destaque na liturgia.” (BUCCIOLI, 2018, p. 84).

sacrifício do Cordeiro imolado<sup>111</sup> na hóstia consagrada (oferta viva pela redenção da humanidade). Assim, sacrificando-se, o cristão santifica aqueles com quem convive; e, Cristificando-se, anuncia o Mistério de Cristo ao mundo. Desse modo, o sentido do Mistério do sofrimento decorrente do sofrimento de Jesus na Cruz, que é sofrimento por amor, atualiza-se e torna-se santificador. Segundo os autores do *Dicionário de Mística* (2003):

O próprio Concílio quis salientar essa realidade [...]. É assim que Cristo, mediante o exemplo concreto e vivo dos que se dão a ele incondicionalmente, continua a fazer os homens de todos os tempos ver formas novas e estilos autênticos de vida cristã, modos práticos de concretizar, nas circunstâncias sempre variadas da vida, o ideal cristão de união e conformidade a ele, a fim de que tudo o que é autenticamente humano seja elevado e santificado por ele para a maior glória de Deus, isto é, se torne de Cristo, como Cristo é do Pai. O s. [santo] é justamente a pessoa que vive assim. (*ibidem*, p. 943)

De acordo com a reflexão estabelecida pelos estudiosos James Wilson Januário de Oliveira e Weslei Ribeiro da Cunha, em *No ordinário da vida, um encontro com Deus: uma leitura da revelação a partir da obra Crime e Castigo, de Fiodor Dostoievsky* (2013), artigo publicado na *Revista Eletrônica Espaço Teológico*:

o Concílio Vaticano II, em sua Constituição Pastoral *Gaudium et Spes*, que trata a relação da Igreja com o mundo hodierno, [...] enfatiza que [...] a comunidade cristã se sente [...] solidária com o gênero humano e com sua história. (OLIVEIRA & CUNHA, 2013, p. 91)

Sequencialmente, citando o poeta brasileiro Ferreira Gullar, os teóricos acrescentam:

A história humana não se desenrola apenas nos campos de batalhas e nos gabinetes presidenciais. Ela se desenrola também nos quintais, entre plantas e galinhas, nas ruas de subúrbios, nas casas de jogos, nos prostíbulos, nos colégios, nas usinas, nos namoros de esquinas. Disso eu quis fazer a minha poesia. Dessa matéria humilde e humilhada, dessa vida obscura e injustiçada, porque o canto não pode ser uma traição à vida, e só é justo cantar se o nosso canto arrasta consigo as pessoas e as coisas que não têm voz.” (*ibidem*, 2013, p. 92)

Neste ponto, é válido acentuar que Joana Carolina (LINS, 1994) é representação ficcional de uma mulher com vivências peculiares da realidade sertaneja do Nordeste brasileiro nos idos

---

<sup>111</sup> Cf. Dom Armando Buccioli (2018), “Na celebração eucarística, o gesto é acompanhado pelo canto do *Cordeiro de Deus*. Foi introduzido no século VII pelo Papa Sérgio. Um texto da liturgia bizantina diz: ‘É rompido e partilhado o Cordeiro de Deus, o Filho do Pai. É rompido, mas não separado, é assumido por todos e nenhuma parte consumida’. De fato, partilhado entre todos, ele estabelece a unidade. Por isso, São Paulo escreve: ‘o pão que partimos não é comunhão com o corpo de Cristo? Porque há um só pão, nós, embora muitos, somos um só corpo, pois todos participamos desse único pão’ (1Cor 10, 16-17).” (BUCCIOLI, 2018, p. 107).



do século XX, ou seja, uma mulher de mística católica pré-moderna, do ponto de vista teológico, visto que a mística da personagem estava inserida num contexto devocional pré-Concílio Vaticano II, ou de transição. O Frei Boaventura Kloppenburg, na redação da Introdução Geral ao *Compêndio do Vaticano II: constituições, decretos, declarações* (2015), demarca temporalmente a ocorrência da referida *Assembleia Sinodal*, ao anunciar o “primeiríssimo aviso oficial sobre o Concílio, publicado no *L’Osservatore Romano* de 16-17 de janeiro de 1959.” (VIER & KLOPPENBURG, 2015, p. 12), de modo que a Reunião entre os Padres Conciliares durou três anos, entre outubro de 1962 e dezembro de 1965.

Um dado intrigante é que o ano de publicação de *Nove, Novena* (LINS, 1994) – 1966 – tenha coincidido com o ano do fim da conferência conciliar. Mais uma vez de acordo com o Frei de Kloppenburg (2015): “Na Carta ao Congresso de Teologia pós-Conciliar, de 21-9-1966, escrevia o Paulo VI: ‘[...] É preciso ainda que toda a vida da Igreja seja impregnada e renovada pelo vigor e pelo espírito do Concílio.’” (*ibidem*, p. 7). Vale ressaltar, no entanto, que a espiritualidade almejada com a realização do Concílio Vaticano II, consoante alinhava o Frei de Kloppenburg (2015), era carregada de uma intenção doutrinária e de uma “finalidade propriamente magisterial” (*ibidem*, p. 14). De acordo com relato no *Compêndio* (2015):

Sobre esta intenção doutrinária do Concílio o Papa Paulo VI foi particularmente incisivo no discurso de abertura da Terceira Sessão, no dia 14-9-1964: Trata-se – dizia Sua Santidade – de completar a doutrina que o Concílio Vaticano I se propunha enunciar, mas que, sendo interrompido por obstáculos exteriores, como sabeis, não pôde definir senão sua primeira parte [...]. Temos de completar a exposição desta doutrina para explicar o pensamento de Cristo sobre Sua Igreja [...] Assim este solene Sínodo apresentar-se-á como a continuação lógica do Concílio Vaticano I. (*ibidem*, p. 16)

Do discurso papal, é possível entender que, em termos doutrinários, buscou-se “a continuação lógica” (*ibidem*, p. 16) do Concílio Vaticano I, assegurando a confirmada iniciativa do seu Predecessor João XXIII, que, segundo o mesmo Paulo VI, como salienta o Frei Kloppenburg (2015), desejava que a espiritualidade missionária da assembleia soberana tivesse “na sua fonte e nas conclusões que dela derivam, o pensamento de Jesus Cristo.” (*ibidem*, p. 17).

Pode-se estabelecer, ademais, que os traços formativos da mística que iluminou a construção da estrutura material do retábulo<sup>112</sup> parecem configurar um amálgama de fragmentos

---

<sup>112</sup> Cf. Dom Armando Buccioli (2018): “Nas igrejas, encontramos o *tabernáculo*, chamado também de *lugar da reserva eucarística* ou *sacrário*. Qual sua origem, seu sentido, seu lugar em nossas igrejas? A IGMR orienta: ‘De acordo com a estrutura de cada Igreja e os legítimos costumes locais, o Santíssimo

que aglutinam registros dos elementos do *corpus* deste trabalho, somados ao contexto de transição que a espiritualidade da Igreja Católica vivenciou nos momentos antes, durante e depois do Concílio Vaticano II – a partir dos quais se pode avaliar conjuntural, mística e esteticamente o processo de canonização de Joana Carolina (LINS, 1994), e, talvez, refletir sobre os parâmetros que orientavam a arquitetura das formas na “preparação do culto sagrado” (VIER & KLOPPENBURG, 2015, p. 304), conforme explicam os autores do *Compêndio do Vaticano II: constituições, decretos, declarações* (2015):

[*Revisão da legislação sobre arte sacra*] 128. Revejam-se quanto antes juntamente com os livros sacros, de acordo com a norma do art. 25, os cânones e os estatutos eclesiásticos que dizem respeito às coisas externas pertencentes à preparação do culto sagrado, *principalmente quanto à digna e funcional construção das igrejas, à forma e edificação dos altares, à nobreza, disposição e segurança do tabernáculo eucarístico, à funcionalidade e dignidade do batistério, bem como à ordem razoável das sagradas imagens, da decoração e ornamentação. O que parece convir menos à liturgia reformada, seja emendado ou abolido; o que, porém, a favorecer, seja mantido ou introduzido.* (*ibidem*, p. 304, grifos meus)

Essas considerações de natureza teológica e institucionalmente religiosas podem ser propícias à análise aqui proposta, na medida em que fornecem elementos contextuais a respeito das condições de produção do texto literário em análise (LINS, 1994). Outrossim, vale reforçar que Osman Lins, como visto, tendo nascido em Vitória de Santo Antão, localizada na região interiorana do estado de Pernambuco, cresceu em um ambiente de maioria populacional católica<sup>113</sup>. Nesse sentido, há que se considerar que seu imaginário de escritor tenha agregado

---

Sacramento seja conservado num tabernáculo, colocado em lugar de honra da igreja, suficientemente amplo, devidamente decorado e que favoreça a oração’. Pedese que, em cada igreja, haja um só sacrário, inamovível, de matéria sólida e não transparente e fechado com chave. Nessa ‘casinha’, desde antigamente, os cristãos conservam o corpo eucarístico de Cristo. [...] A palavra *tabernáculo* recorda a Tenda do Encontro da qual fala o livro do Levítico (24, 3) e que acompanhou a caminhada no deserto do povo. O Senhor nela habitava para acompanhar seu povo em marcha rumo à Terra prometida. Junto dessa Tenda, ardia um candelabro, cujas lâmpadas eram alimentadas de ‘azeite de oliva, puro e refinado’ (Lv 24, 2). A ordem do Senhor a Aarão era clara: ‘Colocará as lâmpadas sobre o candelabro de ouro puro, para que ardam sempre diante do Senhor’ (Lv 24, 4). Eis porque os tabernáculos de nossas Igrejas, sobretudo no passado (agora é facultativo), eram recobertos com um véu, chamado de conopeu, uma cortina da mesma cor das vestes litúrgicas do tempo ou da festa; arde também uma lâmpada, como sinal que indica a presença real do Senhor sob as espécies do pão eucarístico, ‘alimentada por óleo ou cera, pela qual se indique e se honre a presença de Cristo’. (BUCCIOL, 2018, p. 190-191).

<sup>113</sup> De acordo com dados dos resultados definitivos do *Censo Demográfico*: Estado de Pernambuco, de 1º de julho de 1950, cuja coleta fora realizada por ocasião do VI Recenseamento Geral do Brasil, organizado pelo Serviço Gráfico do Instituto Brasileiro de Geografia e Estatística (1952): “A discriminação segundo a religião revelou que 95,90% dos habitantes do Estado se declararam católicos romanos; 2,58%, protestantes e 0,57%, espíritas.” (IBGE, 1952, p. 6).

elementos, formas e referências da própria visão de mundo engendrada nos moldes da cosmogonia erigida pelo catolicismo no Brasil, mesmo considerando que, como anotado no capítulo 1, em registro confessional à pesquisadora Ana Luiza Andrade (1987), o próprio autor reconhecia-se “talvez impedido de um ser um verdadeiro católico, [apesar de sua] fascinação pela Igreja” (ANDRADE, 1987, p. 26), de modo que registros críticos sobre os elementos religiosos da obra aqui analisada se somaram ao processo de formação do imaginário do escritor, a exemplo de suas experiências como leitor, intelectual, além, é claro, das vivências próprias da vida adulta – ou de circunstâncias da vida – como a paternidade, as incursões internacionais, ou parâmetros adicionais advindos mesmo de seu conhecimento e cultura, que podem ser identificados de forma destacada em registros autobiográficos, ou mesmo em biografias e análises realizadas por estudiosos de sua vida e obra.

Há opções estéticas realizadas pelo autor, igualmente observadas nos capítulos anteriores desta tese, que contribuem para a identificação de características psíquicas, físicas e culturais que moldaram a construção da protagonista do *Retábulo* (LINS, 1994), dados os numerosos relatos que se alternam em uma cadeia narrativa polifônica, ressaltando aspectos da psicologia e do temperamento da heroína osmaniana; e ainda outros tantos atributos relacionados aos lugares que se apresentaram como habitação e moradia à família de Joana Carolina e que fornecem dados sobre condições econômicas, culturais, sociais e regionais, destacando-se, como já foi dito, os ícones e os símbolos religiosos, uma vez que são objetos centrais de interesse deste trabalho e desdobramentos daí advindos.

Em seus manuscritos autobiográficos, Santa Teresa de Lisieux (1986) – outro dos pilares da trindade carmelita, como visto – menciona sua admiração: “ao ler a vida dos Santos, que Nosso Senhor se comprazia em acarinhá-los desde o berço até ao túmulo, sem lhes deixar no caminho nenhum tropeço que os tolhesse de se levantarem até Ele.” (SAGRADA FACE, 1986, p. 26). Típica da espiritualidade cristã, a convicção de que a redenção está no caminho e a confiança na revelação divina de um percurso a ser trilhado, a partir de escolhas determinadas, também parece fundamentar o porvir de Joana Carolina (LINS, 1994).

Do ponto de vista da Teoria Literária, por retratar mazelas sociais do Nordeste brasileiro, a historiografia poderia situar a narrativa de Osman Lins (LINS, 1994) na categoria dos escritores regionalistas nordestinos que superaram as gerações de 1930 e 1945, representadas, por exemplo, por Graciliano Ramos e João Guimarães Rosa, respectivamente. No entanto, Otto Maria Carpeaux (2012) adverte que “O romance nordestino, em sua extensão toda, é menos homogêneo do que parece à primeira vista. Os autores são diferentes não somente pelo estilo,

mas também pela temática.” (CARPEAUX, 2012, p. 2826). Correlatadamente, pela verificação de Alfredo Bosi (2015):

Se o veio neorrealista da prosa regional parece ter-se exaurido no decênio de 50 (salvo em obras de escritores consagrados ou em estreias tardias), continua viva a ficção intimista que já dera mostras de peso nos anos de 30 e 40. [...] E o fluxo psíquico tem sido trabalhado em termos de pesquisa no universo da linguagem na prosa realmente nova de Clarice Lispector, Maria Alice Barroso, Geraldo Ferraz, Louzada Filho e Osman Lins, que percorrem o caminho da experiência formal. (BOSI, 2015, p. 414-415)

Nesse sentido, entende-se que, além do suporte da Teoria da Literatura e de conhecimentos adjacentes, como os demais aportes consultados, é o próprio substrato formal da narrativa do *Retábulo* (LINS, 1994) que concede os códigos de leitura da obra, os quais viabilizam a revelação dos *Mistérios* e possibilitam uma apreciação significativa do enredo. A presença dos narradores geométricos em *Nove, Novena*, por exemplo, parece aludir à consciência criativa do autor pernambucano, de modo a sugerir a influência do *Novo Romance Francês*, como demarcado por Sandra Nitrini (1987) e anteriormente registrado. Como visto, o *Retábulo de Santa Joana Carolina* (LINS, 1994) é marcado pelo aperspectivismo<sup>114</sup> e pela presentificação narrativa, conforme registram críticos e teóricos que conformam a fortuna crítica de Osman Lins. Consoante explicação de Sandra Nitrini (1987):

Outro procedimento importante característico do fazer literário osmaniano, voltado para uma ficção que projete a *substância do mundo* e represente uma verdade mais ampla e significativa é o da *presentificação* [...] das estruturas narrativas, provenientes do aperspectivismo temporal e espacial. As personagens de *Nove, Novena* estão imersas num imenso presente. (NITRINI, 1987, p. 176)

Nesse caso, o escritor (LINS, 1994) se vale, consoante foi dito em capítulos anteriores, da instância do narrador geometra, que atua, conforme caracteriza Leny da Silva Gomes, em compêndio organizado por Elizabeth Hazin (2017), como *olhos de vidro* ou *lentes de máquina fotográfica* no enredo. No entendimento da professora:

A nomeação das personagens tem uma motivação ancorada na tradição do romance. Em ‘Retábulo de Santa Joana Carolina’ é cambiante a atribuição de nomes próprios. Há a personagem individualizada, destacada no título, há nomes próprios que identificam personagens que deslizam para a função de narradores geometrizados, há séries de nomes próprios que identificam

---

<sup>114</sup> Em nota, Sandra Nitrini (1987) esclarece: “Em entrevistas e depoimentos sobre *Nove, Novena*, Osman Lins revela a fonte direta do aperspectivismo em suas narrativas: seu contato com os vitrais, com a arte românica e a arte medieval durante o período de bolsa do governo francês que desfrutou na Europa, nos anos sessenta.” (NITRINI, 1987, p. 173).

grupos. Em primeiro lugar, a forma não nominal dos narradores, a sua multiplicidade e a sua movimentação surpreendem o leitor. (GOMES, 2017, p. 129)

Foi dito, ainda, que o nascimento de Joana Carolina (LINS, 1994) pode estabelecer uma correspondência simbólica com a natividade de Cristo. Novamente de acordo com as palavras de Sandra Nitrini (1987):

O nascimento de Joana Carolina tem como ornato a representação do espaço astronômico do Universo, cujos componentes se organizam equilibradamente: são regidos pela ‘invisível balança, com o pólen num prato, no outro as constelações, e que regula, com a mesma certeza, a distância, a vertigem, o peso e os números.’ A figuração do espaço astronômico como auréola ornamental do nascimento de Joana Carolina já a insere numa dimensão cósmica. (NITRINI, 1987, p. 240)

Para o cumprimento dessa correspondência simbólica<sup>115</sup>, importa voltar a refletir sobre o poder do símbolo. Segundo Otto Maria Carpeaux (2012), “o símbolo é expressão artística do que é inefável; [...] A Catedral é um símbolo.”<sup>116</sup> (CARPEAUX, 2012, p. 179). De acordo com Santo Tomás de Aquino (2020):

---

<sup>115</sup> Cf. *Dicionário de Símbolos* (2001): “Todas as ciências do homem e todas as artes, bem como as técnicas que delas procedem, deparam-se com símbolos em seu caminho. Devem conjugar esforços para decifrar os enigmas que esses símbolos propõem; associam-se para mobilizar a energia condensada que neles se encerra. Seria dizer pouco que vivemos num mundo de símbolos – um mundo de símbolos vive em nós. [...] segundo Georges Gurvitch, os símbolos *revelam velando e velam revelando*. Na célebre Vila dos Mistérios de Pompéia, que as cinzas do Vesúvio recobriram durante séculos, uma admirável pintura, cor de malva sobre um fundo vermelho, evoca a revelação dos Mistérios no decurso de uma cerimônia de iniciação. Os símbolos estão perfeitamente desenhados; os gestos rituais, esboçados; o véu, levantado; mas, para o não-iniciado, o Mistério permanece inteiro, prenhe de equívocos. [...] O emprego da palavra *símbolo* revela variações consideráveis de sentido. Para precisar a terminologia utilizada, é importante fazer a distinção entre a imagem simbólica e todas as outras com as quais ela é confundida. [...] Com o passar dos tempos, graças à evolução das culturas e dos espíritos, o símbolo traduz-se numa linguagem nova, desencadeia ressonâncias imprevistas, revela sentidos antes despercebidos. Guarda, entretanto, sua orientação primordial, a fidelidade à intuição original e uma coerência em suas interpretações sucessivas. Os esquemas condutores ordenam-se num mesmo eixo. Ler uma mitologia muitas vezes milenar com os olhos de um analista contemporâneo não é trair o passado, não é iluminá-la com uma luz mais intensa – é, talvez mesmo, ficar cego diante de certa luz. No entanto, essa luz viva, que se anima à chama do símbolo, participa de sua vida própria, tornando-a a um só tempo mais intensa e mais atual. (CHEVALIER & GHEERBRANT, 2001, p. 9-23)

<sup>116</sup> Esta concepção de símbolo que Otto Maria Carpeaux (2012) elabora é adotada, neste caso, para tratar das associações entre palavras, ideias, eventos e imagens. É oportuno acrescentar a demarcação conceitual estabelecida no *Dicionário de Mística* (2003): “nós nos deteremos só no âmbito da mística especificamente cristã, portanto, no símbolo no âmbito da ‘sacramentalidade’ cristã, isto é, no âmbito ‘místico’ de nossa simbolização, procedendo segundo a teologia simbólica e não segundo o simbolismo teológico. [...]. Em teologia, *Simbólica* é a exposição das profissões de fé, unicamente a teologia dos ‘*Símbolos da fé*’. Os equívocos confundem s. [símbolo] com alegoria, emblema, indicador, metáfora, parábola, estema...; continuam a não distinguir neles convenção e natureza, semelhança formal e relação constitutiva, comparação analítica e percepção sintética, discurso e aprendizado da intuição e compreensão. [...]. Para [os] cristãos, a solução para todos os níveis se encontra entrando no sistema simbólico universal de Deus, sistema que é círculo virtual de toda vicariedade de presença,

A natividade pode ser atribuída a um ser de dois modos: como ao sujeito e como ao termo. – Como ao sujeito, é atribuída ao ser nascido. Ora, este propriamente é hipóstase e não natureza. Pois, nascer é um modo de ser gerado; porque, como um ser é gerado para existir, assim também para existir é que nasce. Ora, a existência é própria do ser subsistente; e por isso da forma não subsistente dizemos que existe só por ser o princípio da existência de algum ser. Ora, a pessoa ou hipóstase significa uma subsistência; ao passo que a natureza é a expressão da forma, que é princípio da subsistência. Por isso, a natividade é propriamente atribuída à pessoa ou à hipóstase, como ao sujeito que nasce, e não à natureza. — Mas, como ao termo a natividade é atribuída à natureza. Pois, o termo da geração e de qualquer natividade é a forma. Ora, a natureza é a expressão da forma. Por onde, como diz Aristóteles, a natividade é chamada via para a natureza; pois a tendência da natureza tem como seu termo a forma ou a natureza da espécie. (AQUINO, 2020, p. 3147-3148)

No âmbito da apreciação estética e da análise da obra de arte, esta pesquisa busca dialogar com o imaginário cosmogônico do cristianismo, bem como arrisca interpretações advindas dessas possibilidades hermenêuticas. Nessa perspectiva exegética, então, é que recorro a textos hieráticos respaldados pela cosmologia emanada da narrativa bíblica. Santo Agostinho (2015) já reconhecia na Escritura o princípio literal da cultura escrita da humanidade: “Mas quem senão Vós, Senhor, estendeu sobre nós e para nosso proveito o ‘firmamento’ de autoridade da vossa divina Escritura?” (SANTO AGOSTINHO, 2015, p. 370). A autoridade de que fala o teólogo é assegurada, em seu entendimento, pelo próprio auxílio dos anjos: “Os seus códices não se fecham nem o seu livro, já que estabeleceste os vossos anjos acima deste firmamento.” (*ibidem*, p. 371).

A cosmogonia mítica e espiritual que fundamenta o cristianismo tem na batalha angélica a origem da luta do bem contra o mal, que se inicia com a narrativa da queda do diabo<sup>117</sup>. Na figura metafórica da serpente<sup>118</sup>, o anjo decaído busca conduzir a humanidade à ruína e à

---

cismática e santa, eidética, ética, estética, imperfeita e perfeita, intramundana e teândrica: o homem, ele mesmo; s. [símbolo] de Deus.” (BORRIELLO, 2003, p. 971-974).

<sup>117</sup> Cf. *Dicionário de Espiritualidade* (2012): “Deus criou os ANJOS, ou seja, seres puramente espirituais. Muitos deles o escolheram como objetivo pleno e definitivo de sua existência; numerosos outros fizeram uma escolha diametralmente oposta e irreversível, talvez inspirada em uma falsa avaliação dos seus altos dotes e imensas possibilidades (cf. *Insegnamenti di Giovanni Paolo II*, IX/2, 1986, 284). Os anjos dividiram-se então em duas categorias: bons e maus; os primeiros conservaram o nome de anjos, enquanto os segundos foram chamados diabos, demônios, satanás. O diabo, portanto, é um anjo que, livremente, tornou-se mau. O seu poder, muito superior ao do ser humano, ele o usa, ao contrário do anjo, para fins maléficos e perversos, cheio que é de ódio de Deus e das criaturas humanas.” (ANCILLI, Vol. I, 2012, p. 743).

<sup>118</sup> Cf. *Dicionário de Símbolos* (2001): “A serpente – tanto quanto o homem, mas *contrariamente* a ele – distingue-se de todas as espécies animais. Se o homem está situado no final de um longo esforço genético, também será preciso situar essa criatura fria, sem patas, sem pêlos, sem plumas, no início deste mesmo esforço. Nesse sentido, Homem e Serpente são opostos, complementares, *Rivais*. [...] há algo da serpente no homem e, singularmente, na parte de que o seu entendimento tem o menor controle. Um

negação de sua condição criatural. Pela perspectiva do Aquinate (2020), “diz a Escritura da pessoa do diabo: Subirei ao céu... e serei semelhante do Altíssimo. E Agostinho diz, que inchado de soberba, quis chamar-se Deus.” (AQUINO, 2020, p. 552). O Mistério da redenção, nessa cosmovisão, dá-se na via contrária ao projeto diabólico e ocorre, na inscrição histórica, por meio do gesto salvífico da Encarnação, Crucifixão e Ressurreição do Cordeiro imolado de Deus. Para além da esfera material e histórica, no entendimento de Santo Tomás de Aquino (2020), há o embate entre os seres incorpóreos. De acordo com a elucidação do doutor da Igreja:

A natureza angélica é mais virtuosa do que a corpórea. Ora, o ser corpóreo começa imediatamente, no primeiro instante da sua criação, a operar; assim, o fogo, no primeiro instante em que foi gerado, começa a mover-se para o alto. Logo, também o anjo, no primeiro instante da sua criação, pôde operar. E, então, a sua operação ou foi reta ou não-reta. Se reta, mereceram com ela a beatitude, pois tinham a graça. (*ibidem*, p. 554)

Conforme o Aquinate (2020), associa-se, às criaturas angélicas, recorrentemente, a função de serem guardiãs. A instância do anjo da guarda, na dogmática católica, repercute amiúde essa característica, por assim dizer, missionária, dos entes incorpóreos. Em adição, é clarificado que o próprio termo *anjo* já esgota em si a ideia de ser guardador e protetor.

Vale destacar o fato de que a mesma Parteira (⊕) que narra o *Primeiro Mistério* (LINS, 1994) retorna na oitava micronarrativa e fala dos bois-anjos. ‘A metade boi’ – ‘parte de chifre’ parece abranger o contingente material e adverso da circunstância ríspida da história da família de Totônia. Os bois podem corresponder à parcela material da empreitada sepulcral em curso. O universo semântico que encerra já é prenunciado no ornamento do *Oitavo Mistério*, particularmente no excerto que engloba os vocábulos de conotação telúrica. Na percepção da pesquisadora Rosana Gomes (2003):

As cenas retratadas revelam pobreza, penúria e, em se tratando de Joana, a solidariedade como um traço comum. Um quadro bem semelhante ao que a sociedade medieval enfrentava. Ao senhor de engenho, corresponde o senhor feudal. O trabalho na terra era praticamente o mesmo, com charrua, o carro de boi, o empregado, o sol. Em contrapartida, a fé, a reza, a Igreja, a proteção de Deus, a lei de ‘agir sempre como se o impossível não fosse.’” (GOMES, 2003, p. 115)

---

psicanalista (JUNH, 237) diz que a serpente é *um vertebrado que encarna a psique inferior, o psiquismo obscuro, o que é raro, incompreensível, misterioso*. [...] A serpente visível é uma hierofania do sagrado *natural*, não espiritual, mas material. No mundo diurno, ela surge como um fantasma palpável, mas que escorrega por entre os dedos, da mesma forma como desliza através do tempo contável, do espaço mensurável e das regras do razoável para refugiar-se no mundo de baixo, de onde vem e onde a imaginamos intemporal, permanente e imóvel na sua completude.” (CHEVALIER; GUEERBRANT, 2001, p. 815).

Sandra Nitrini (1987) adverte que “Joana Carolina vive nesse mundo agrícola e sofre, tanto quanto o trabalhador da terra e dos engenhos, as violências e explorações, fruto de uma sociedade economicamente distorcida.” (NITRINI, 1987, p. 249). Sobre o ornamento de abertura da oitava micronarrativa, para Nitrini (1987):

Tais palavras não só presentificam este mundo agrícola, trazendo as imagens da terra, dos instrumentos, das pessoas, dos animais – envolvidos na cultura canavieira e nos engenhos – e dos produtos deste trabalho, como também evocam as condições climáticas desfavoráveis da região do Nordeste e as relações sociais, com frequência hierárquicas e opressivas, características de uma sociedade latifundiária. (NITRINI, 1987, p. 248, 249)

Cabe aqui o adendo de que, com essa antecipação temática, Lins pressagia o teor de seu apologético e emblemático *Avalovara*, publicado no Brasil em 1973, de acordo com levantamento cronológico de Regina Igel (1988) – em fevereiro do mesmo ano em que obtém o grau de doutor em letras e realiza sua quarta viagem à Europa, visitando França, Espanha e Itália *para contatos com editores* (IGEL, 1988, p. 13). O ensaísta Carlos Nejar (2011) assegura que o escritor pernambucano “é reconhecido pela crítica como um renovador experimental do romance em *A rainha dos cárceres da Grécia* e no mais avançado de todos, *Avalovara*, texto alegórico, polifônico, em busca de uma épica.” (NEJAR, 2011, p. 568). No parecer do crítico, eis uma radiografia literária abreviada da epopeia de Abel:

Carregava em seu nome a sina fatal, com a conquista da Unidade, ou seja, a fusão dos seres no amor e a descoberta deles – um no outro – como possível Paraíso, entre mescla de mitologia, história e fé, visando ao arquétipo da futura destinação. Num processo assemelhado ao de Cortázar em *O jogo de amarelinha*, o autor confia ao leitor a explicação da organização de seu livro. Giro quadrado e espiral postos a favor da Apoteose (o que não deixa de ser apresentação romântica). A amada de Abel: a estudante alemã Anneliese Roos, sendo a figura de *Avalovara* a de um pássaro de seis asas. Andando em torno da pedra ou sua dimensão concreta, com os dizeres *Sator Arepo Tenet Opera Rotas*: O lavrador sustém cuidadosamente o mundo em sua órbita. (*ibidem*, p. 568)

Os seres que carregam Totônia (LINS, 1994) na carruagem possuem, também, grandes asas; são metade bois, mas também são metade anjos. A natureza angelical, como vínhamos observando, cumpre a função de defesa e orientação, com a responsabilidade, na narrativa, de guiar o cortejo no *caminho de Deus*, a *estrada da redenção*. São bois-anjos – matéria e espírito – substâncias que conformam a existência consagrada da filha da *morta*. Mais uma vez, ressalte-se que a carruagem que perfaz o cortejo fúnebre da mãe de Joana é guiada por bois-anjos, imagem inevitavelmente aproximada do sentido *guardião* do termo. Levando em conta, nesse



sentido, a prospecção ontológica orteguiana (2019) do “eu sou eu e minha circunstância”<sup>119</sup>, parece ser, nesse sentido, a *parte de asa*, o motor propulsor, condutor da procissão funeral de Totônia, triste rito que encerra a esplendente memória da genitora daquela a quem será esculpido, anos depois, o retábulo memorial de Santa Joana Carolina. *A metade anjo – parte de asa*, por sua vez, aponta, na hipótese que ora se desenha, para a condição imaterial, espiritual e etérea da biografia familiar da avó de Laura. No *Tratado dos anjos*, constante de sua *Suma Teológica*, Santo Tomás de Aquino (2020) elucida: “Quanto aos anjos, pois, deve-se tratar primeiro, do que lhes pertence à substância. Segundo, do que lhes pertence ao intelecto. Terceiro, do que lhes pertence à vontade. Quarto, do que lhes pertence à criação.” (AQUINO, 2020, p. 475). Assim é que a espiritualidade angélica dá continuidade ao tom genético e apocalíptico do tecido sacro da vida *daquela que será tida como Santa*.

Na tradição cristã e na História da Arte, o termo ‘tetramorfos’ corresponde, segundo o *Dicionário de Símbolos* (2001) às “quatro figuras das visões de Ezequiel (1, 5-14) e de João (4, 6-8), o homem, o touro, o leão e a águia, chamados, também, no Apocalipse, de *os quatro vivos*, simbolizam a universalidade da presença divina.” (CHEVALIER & GHEERBRANT, 2001, p. 881, grifo do autor). De acordo com os autores, simbolizam ainda: “As quatro colunas do trono de Deus, os quatro Evangelistas, a mensagem do Cristo, e ainda o céu, o mundo dos eleitos, o lugar sagrado, toda transcendência.” (*ibidem*, p. 881). Ainda consoante o mesmo compêndio, “na iconografia cristã dos Evangelhos, levando em conta o caráter particular de cada Evangelho e sobretudo dos seus capítulos iniciais, o homem do tetramorfo corresponde a Mateus; o leão, a Marcos; o touro, a Lucas; a águia, a João.” (*ibidem*, p. 881, grifo nosso), isso, como visto, a partir da visão do profeta Ezequiel, conforme relato bíblico (*Bíblia Sagrada*, 2012):

1Enquanto eu olhava, vi no firmamento que estava sobre a cabeça dos querubins algo parecido com safira. Por cima deles aparecia uma espécie de trono. 2Ele disse para o homem vestido de linho: ‘Vai por entre as rodas, que estão debaixo do querubim. Enche as mãos de brasas, tiradas do meio dos querubins, e espalha-as sobre a cidade’. E ele entrou à minha vista. 3Quando o homem entrou, os querubins estavam parados à direita do templo, e a nuvem enchia o pátio interno. 4A glória do Senhor elevou-se de cima do querubim em direção à soleira do templo. O templo encheu-se com a nuvem, enquanto

---

<sup>119</sup> Cf. *Meditações do Quixote* (2019), “Temos de buscar nossa circunstância, tal qual ela é, precisamente no que tem de limitação, de peculiaridade: o exato lugar na imensa perspectiva do mundo; não nos determos perpetuamente em êxtase frente aos valores hieráticos, mas sim conquistar para a nossa vida individual o posto oportuno entre eles. Em suma: a reabsorção da circunstância é o destino concreto do homem. [...] Eu sou eu e minha circunstância, e se não a salvo não me salvo eu. *Benefac loco illi quonatus es*, lemos na Bíblia. E na escola platônica o propósito de toda a cultura se dá como isto: ‘salvar as aparências’, os fenômenos. Quer dizer: buscar o sentido do que nos rodeia.” (ORTEGA Y GASSET, 2019, p. 31, 32).

o pátio era tomado pelo esplendor da glória do Senhor. 5O rumor das asas dos querubins era ouvido até no pátio externo, como a voz do Deus Poderoso quando fala. Apenas recebera a ordem de pegar o fogo do meio das rodas e dos querubins era ouvido até no pátio externo, como a voz do Deus Poderoso quando fala. 6Apenas recebera a ordem de pegar o fogo do meio das rodas e dos querubins, o homem vestido de linho colocou-se junto a uma roda. 7O querubim estendeu a mão, tirou um pouco do fogo que estava entre os querubins e encheu as mãos do homem vestido de linho; este pegou-o e saiu. 8Debaixo das asas dos querubins aparecia uma forma de mão humana. 9Olhando, vi que havia quatro rodas junto aos querubins, uma roda perto de cada um. O aspecto das rodas era como o do brilho do crisólito. 10Quanto ao aspecto, as quatro rodas tinham a mesma forma, e era como se uma estivesse no meio da outra. 11Quando andavam, podiam mover-se para os quatro lados. Ao se moverem não mudavam de rumo, pois se dirigiam ao lugar para onde estava voltada a cabeça. Enquanto se moviam não mudavam de rumo. 12 E todo o corpo deles, as costas, as mãos, as asas e os aros das quatro rodas estavam repletos de olhos ao redor. 13Ouvi que as rodas eram chamadas ‘veículo’. (Ez 10, 1-13). (*Bíblia Sagrada*, 2012, p. 1061, grifo nosso)

Sequencialmente, na narrativa bíblica (*Bíblia Sagrada*, 2012), o profeta revela: “Cada uma tinha quatro faces, a primeira era face de querubim; a segunda, face de homem; a terceira; face de leão; e a quarta, face de águia.” (Ez 10, 14) (*ibidem*, p. 1492).

No *Retábulo* osmaniano (LINS, 1994), o encadeamento de episódios que levam à canonização da mãe de Maria do Carmo (LINS, 1994) é movido pela piedade popular<sup>120</sup>, pulverizada nos relatos geometrizados e fragmentados, e tem na devoção mariana<sup>121</sup> o fundamento místico de sustentação da vida interior da protagonista, de modo a se aproximar –

---

<sup>120</sup>Cf. *Dicionário de Mariologia* (1995): “Na *Evangelii nuntiandi* (n. 48) Paulo VI, depois de haver destacado numerosos aspectos positivos da religião popular, exatamente para enfatizar essa matriz interior dela, afirma: <<Por causa desses aspectos, nós a chamamos de bom grado ‘piedade popular’ em vez de religiosidade>>. [Entre as] características emergentes, [...] as mais significativas são: a) *A espontaneidade* [...]; b) *A festividade*; [...] c) *Pobreza radical e abertura ao Transcendente*. A vivência na piedade popular se torna linguagem que não é conceitualização mas simbólica, imediaticidade e experiência de uma <<pobreza>> existencial que tende para a superação do eu e que revela uma necessidade de transcender-se. [...]; d) *Memória e condissão*. [...]. Existe na linguagem das orações populares uma poesia surpreendente, densa de verdades bíblicas e de formulações teológicas. [...] Resumidamente, podemos dizer que a piedade popular, nos seus riscos e com os problemas abertos que apresenta, é um itinerário para a evangelização. Paulo VI, com feliz intuição, disse que ela é <<pedagogia para a evangelização.>>” (DE FIORES, 1995, P. 1066-1075).

<sup>121</sup> Cf. *Dicionário de Mariologia* (1995): A partir de uma “[...] perspectiva [...] fundamentalmente fenomenológica, Paulo VI na *Marialis cultus* (MC) fala expressamente [...] que o culto mariano se insere no álveo do culto único que justa e merecidamente chama-se cristão. [...] A devoção é o termo com que no vocabulário religioso, e não somente o cristão, designa a atitude que comporta a entrega total de si mesmo; que, como a fé da qual é equivalente, só pode ter por termo a Deus. Se, pois, a linguagem católica fala de devoção mariana, será na medida que o catolicismo se impôs um uso análogo do termo, que nunca convirá perder de vista. [...]. As devoções que se têm para com os santos de Deus, mortos ou vivos, não se detêm neles, mas superando-os chegam a Deus, a quem reverenciamos em seus representantes. [...]. Dessa raiz de devoção que é a atitude interior surgem as expressões e as mediações da mesma, entre as quais assinalamos como mais importantes o culto mariano, nas devoções populares tradicionais, e as práticas piedosas do cristianismo devocional.” (DE FIORES, 1995, p. 391-410).

em método, em forma, em substância – se é que se pode se considerar nesses termos, de histórias de vida de venerados santos cultuados nos altares das regiões sertanejas do Nordeste brasileiro, e também no sudeste mineiro, como *Padre Cícero*, *Frei Damião* e *Nhá Chica*, almas que dedicaram a vida terrena à conversão da vida em Cristo e que buscaram deixar Cristo viver em si<sup>122</sup>. (BORRIELLO, 2003, p. 943).

Na primeira parte da revisão histórica que a Irmã Annette Dumoulin (2019) elabora, entre tantas outras biografias já escritas sobre a vida de Padre Cícero, padroeiro de tantos devotos na região do Nordeste brasileiro, é sob seu próprio ponto de vista que ela inicia o relato: “Contar-lhe-ei então algumas histórias, às vezes pitorescas, que aconteceram na vida do padrinho.” (DUMOULIN, 2019, p. 39). Seguida de outras duas partes, este é mais um entre os vários registros documentados sobre a vida de santidade de Padre Cícero, *o santo do Juazeiro, o santo dos pobres*.

De acordo com a Irmã Annette (2019), tendo nascido ainda no século XIX, estudou no estado do Ceará com padres franceses, ordenou-se após passagem pelo seminário e foi exercer o sacerdócio junto ao povo sertanejo do Vale do Cariri, na Igreja de Nossa Senhora das Dores de Juazeiro, local de ocorrência do episódio em que a hóstia verteu sangue na boca da Beata Maria de Araújo, no momento da comunhão, dando início a uma série de investigações relacionadas à autenticidade do milagre, que vieram a desgastar o ministério e a vida do Padre Cícero, levando-o a percorrer um doloroso e humilhante percurso inquisitório, chegando à condenação, seguido de seu envolvimento com a política local, e alcançando a ocasião de sua morte, até chegar à carta reconciliatória redigida pelo Secretário de Estado do Papa Francisco, datada de 20 de outubro de 2015, ao então Bispo diocesano do Crato/CE, Dom Fernando Panico, por meio da qual destaca o caráter devocional e a piedade popular que marcaram a vida mística do *patriarca dos pobres do sertão nordestino*:

É inegável que o Padre Cícero Romão Batista, no arco de sua existência, viveu uma *fé simples, em sintonia com o seu povo* e, por isso mesmo, desde o início, foi compreendido e amado por este mesmo povo. A sua visão perspicaz, ao valorizar a piedade popular da época, deu origem ao fenômeno das peregrinações, que se prolonga até hoje, sem diminuição tanto no número como no entusiasmo das multidões que acorrem, anualmente, a Juazeiro. [...]. A devoção mariana, especialmente a Nossa Senhora das Dores, mas também sob o título das Candeias, foi bem acolhida e assimilada pelo povo fiel. [...] É significativa a intensidade desta devoção mariana, inspirada por Padre Cícero,

---

<sup>122</sup> Cf. *Bíblia de Jerusalém* (2002), “19De fato, pela Lei morri para a Lei, a fim de viver para Deus, Fui crucificado junto Com Cristo. 20Já não sou eu que vivo, mas é Cristo que vive em mim. Minha vida presente na carne, vivo-a pela fé no Filho de Deus, que me amou e se entregou a si mesmo por mim. (Gl 2, 19, 20) (*Bíblia de Jerusalém*, 2002, p. 2033).

a marcar definitivamente a alma católica dos romeiros nordestinos. [...]. A presente mensagem foi redigida por expressa vontade de Sua Santidade o Papa Francisco, na esperança de que Vossa Excelência Reverendíssima não deixará de apresentar à sua diocese e aos romeiros do Padre Cícero a autêntica interpretação da mesma, procurando por todos os meios apoiar e promover a unidade de todos na mais autêntica comunhão eclesial e na dinâmica de uma evangelização que dê sempre e de maneira explícita o lugar central a Cristo, princípio e meta da história. (DUMOULIN, 2019, p. 263-264)

Também pelos rincões do Nordeste brasileiro, contemporaneamente a Padre Cícero, Frei Damião realizou suas andanças. No capítulo introdutório da 5ª edição do livro *Em defesa da fé*, sob o título *Frei Damião, Missionário do Nordeste* (2021), Antônio Manuel Bozzano descreve algumas vertentes da vida missionária do irmão capuchinho, ressaltando que ele “não cabia na cidade grande.” (BOZZANO, 2021, p. 14). Elementos como a piedade popular e a devoção mariana ganham força com a meditação do rosário nas madrugadas: “Ele foi lá nesses locais e andou em cada vilazinha, [...] rezando o rosário com seu sotaque estrangeiro e seu rosto crispado de sol. E [...] os choros eram ouvidos porque o frei dizia para mudar de vida.” (*ibidem*, p. 14).

Esses mesmos componentes mobilizadores da espiritualidade devocional mariana e vinculados à religiosidade do povo animam a vocação missionária da vida de Francisca de Paula de Jesus, popularmente conhecida como Nhá Chica e reconhecida como Venerável Nhá Chica pelo então Pontífice Bento XVI, atual Papa Emérito – ou a ‘Mãe dos Pobres’, tendo vivido entre 1808 e 1895, em Minas Gerais, conforme registros constantes da sua biografia escrita por Gaetano Passarelli (2013). Segundo seus relatos:

Vestia-se com simplicidade e fora de casa sempre usava um grande lenço que lhe cobria a cabeça e o colo. Vestia um casaco e sempre levava um guarda-chuva. Nunca usou o fino vestido que o irmão Teotônio tinha-lhe dado de presente. Sempre trazia o rosário nas mãos e, quando tinha que trabalhar, enrolava-o no braço direito. Era vista cuidando dos animais no quintal, capinando na horta, lavando, tecendo e cozinhando. Com os produtos de suas terras e do galinheiro, cozinhava para as pessoas que vinham a sua porta com a certeza de que sempre encontrariam alguma coisa para comer. (PASSARELLI, 2013, p. 51)

A cada circunstância vivida, a heroína do *Retábulo* arquitetado por Osman Lins e narrado por seus personagens geometrizados (LINS, 1994), escolhe como pode deixar transparecer o Cristo em si, possibilitando ao analista pensar a santidade de Joana Carolina representada literariamente nas “circunstâncias e modalidades particulares de sua vida, [por meio da qual, ela] pode e deve deixar Cristo viver em si.” (BORRIELLO, 2003 p. 943). Como postulado, este trabalho propõe que a protagonista tenha sobrevivido às circunstâncias adversas do contexto

em que viveu em função da liberdade e da integridade com que realizou suas escolhas. Disso decorre que, pela sacralidade dos milagres que opera, pela dignidade do sofrimento que suporta e pela transfiguração de sua face na hora da morte, torna-se uma pequena do Reino<sup>123</sup>, não uma sábia do mundo.

O *Primeiro Mistério do Retábulo de Santa Joana Carolina* (LINS, 1994) anuncia o que pode ser interpretado como um primeiro sinal (ou milagre) já no ornamento de abertura, quando identifica: “As estrelas cadentes e as que permanecem [...] e que regula, com a mesma certeza, a distância, a vertigem, o peso e os números.” (LINS, 1994, p. 72). Sabe-se que a Astrologia, a Astronomia, a Astrofísica, entre outros estudos científicos, possuem entendimentos particulares a respeito da disposição e dos movimentos dos astros. Entretanto, para além dos sentidos físico e científico do termo, interessa-nos, em especial, o caráter metafísico dos fenômenos cósmicos representados na obra literária em análise.

O registro bíblico da visita dos magos, constante do Evangelho de Mateus [Mt 2, 1-2] (*Bíblia Sagrada Ave-Maria*, 2018) alude à estrela cadente vista pelos reis do Oriente:

Tendo, pois, Jesus nascido em Belém de Judá, [...] eis que magos vieram do Oriente a Jerusalém. Perguntaram eles ‘Onde está o rei dos Judeus que acaba de nascer? Vimos a sua estrela no Oriente e viemos adorá-lo. (*ibidem*, p. 1514).

Pela descrição de Fulcanelli (1971): “Eles [os Reis Magos], assim que ouviram o rei, partiram; e de repente, a estrela que eles tinham visto no Oriente foi adiante deles, até que parou no lugar onde o Menino estava.” (FULCANELLI, 1971, p. 84, tradução nossa).<sup>124</sup> Essa passagem remete ao nascimento da Pessoa Divina de Jesus de Nazaré e evidencia a erudição do autor. A dimensão temporal do nascimento do Messias também é examinada pelo teólogo Tomás de Aquino (2020): “Ora, Cristo tem uma dupla natureza: a que recebeu abeterno do Pai e a que recebeu temporalmente da mãe.” (AQUINO, 2020, p. 3149).

No *Segundo Mistério* (LINS, 1994), identifica-se a dimensão arquetípica que evoca o tema mitológico do sinal de eleição da criança divina, desenvolvido de acordo com a perspectiva junguiana<sup>125</sup>, e se manifesta na habilidade de domesticar animais selvagens

---

<sup>123</sup>Cf. *Dicionário de Mística* (2003): trata-se do reino que não é deste mundo: “Deus manifesta vivamente aos homens sua presença e seu rosto. Neles é ele mesmo que nos fala e nos mostra a marca de seu reino’ [...] (LG 50).” (BORRIELLO, 2003, p. 943).

<sup>124</sup> “Ellos [os Reis Magos], luego que oyeron al rey, partieron; y de pronto, la estrella que habían visto en Oriente iba delante de ellos, hasta que vino a posarse sobre el lugar donde estaba el Niño” (FULCANELLI, 1971, p. 84).

<sup>125</sup> Cf. *A Grande Mãe e a Criança Divina* (WAIBLINGER, 1986): “Muitas crianças divinas, pelo que parece, foram prejudicadas, esquecidas pelo destino, abandonadas pela mãe, não consideradas pelo pai divino. No entanto, pelo que se sabe, elas não esbravejavam nervosamente com seus pais. Elas

revelada por Joana, quando, como forma de ‘divertimento’, opta por criar escorpiões (sem por eles ser agulhoada):

Pondo-os na lata, brinca com eles; vai ao cemitério e deixa-se ficar junto à Caixa das Almas, até que o cheiro de pão e de café mescla-se à luz do ocaso. Aqui estamos, cercando-a, interrogando-a, porque decidiu juntar seus dois prazeres: trouxe para o enterro a lata de lacraus, deu os bichos de esmola para as almas, metendo-os pela fenda, como se fossem dinheiro. Grita o presidente da Irmandade que ninguém pode pegar num escorpião. Joana Carolina: ‘Eu pego’. Fecha-os na palma da mão, suavemente. Solta-os. ‘Se a menina faz isso, com os poderes de Deus eu também faço.’ O presidente com a manga arregaçada, o braço branco e tenro. O lacrau subindo no seu pulso, ferrão no ar, dobrado, cor de fogo; depois, com os três que estavam no chão, indo para dona Totônia; ela esmagando-os com os pés. Agarra a filha pelo braço, deixamos. Ficamos discutindo, acreditando em partes com o demônio, pois o aceitamos bem mais facilmente que aos anjos. (LINS, 1994, p. 75, 76)

A substância do texto osmaniano deriva de recursos estilísticos próprios da estética medieval, como temos proposto. É, além disso, presentificada. O porvir é inescapável, é sabido. E a narrativa se faz, assim, poesia digna de contemplação. Visivelmente, o enredo da quinta trama de *Nove, Novena* abre caminho para possibilidades interpretativas que tangenciam outras áreas do conhecimento, como venho buscando demonstrar no desenvolvimento desta pesquisa. A conversa que a obra estabelece com a Teologia e a Filosofia dá sinais de estar em evidência em *Nove, Novena* (LINS, 1994).

O *Retábulo* osmaniano (LINS, 1994) divide a coletânea em duas partes iguais, em número de narrativas, e transborda em mística e espiritualidade. O tempo na narrativa, como visto, é fixado no presente retabular. A seleção lexical operada pelo escritor marca o ritmo sequencial da micronarrativa; entretanto, é a figuração ornamental que confere o aspecto não sequencial à narrativa, que auxilia a fixação diegética no âmbito do *eterno presente*.

Concorde entendimento de Luiz Alexandre Solano Rossi, em *Milagres na Bíblia* (2017), “o milagre se apresentaria como se fosse um sinal da misericórdia divina.” (ROSSI; SILVA, 2017, p. 13). No *Terceiro Mistério* (LINS, 1994), por exemplo, o milagre da cura e a antevisão dos suplícios vindouros ultrapassam a compreensão humana, e devem ser interpretados mediante a renúncia à decisão de se alcançar a Verdade pelo próprio esforço – na perspectiva da razão grega –, lançando-se mão, por conseguinte, de uma atitude de fé que transcenda o tempo e o saber, como propõe Sören Kierkegaard (2009):

---

simplesmente se livravam das fraldas, como Hermes, e se punham a caminho.” (WAIBLINGER, 1986, p. 123).

Oh, loucura ímpia, que transforma a história sagrada em história profana, Cristo em homem! Pode-se, então, saber algo da história sobre Cristo? (Veja a Bíblia.) De jeito nenhum. Jesus Cristo é o objeto da fé, é preciso crer nEle ou escandalizar-se; porque <conhecimento> significa precisamente o que não diz respeito a Ele. A história, então, certamente é capaz de comunicar muito conhecimento; mas saber aniquila Jesus Cristo. (KIERKEGAARD, 2009, p. 57, tradução nossa)<sup>126</sup>

No prólogo de *História de uma alma: manuscritos autobiográficos* (1986), de autoria de Teresa do Menino Jesus e da Sagrada Face [Santa Teresa de Lisieux], doutora da Igreja Católica, o compilador da obra alerta: “Nada é tão cheio de Mistério como as silenciosas preparações que esperam pelo homem desde o limiar de cada vida.” (SAGRADA FACE, 1986, p. 13).

No *Quarto Mistério* (LINS, 1994), a filha falecida de Joana Carolina, segundo relata Álvaro, chamava-se Maria do Carmo, como visto no item 2.4. Considerando a alusão do segundo nome da personagem à espiritualidade dos ‘Irmãos do Carmelo’, ressalte-se que a Congregação carmelita da Igreja Católica subdivide-se em diferentes ramos da Ordem do Carmo, assim chamados. Um deles, datado de fins dos anos 1500, é a Ordem dos Carmelitas Descalços, formada como corolário de uma reforma ocorrida e conduzida pelos já mencionados membros da trindade carmelita Santa Teresa de Ávila e São João da Cruz, segundo registros magisteriais da Igreja. Trata-se de uma espiritualidade ancorada na radicalidade da vivência dos ensinamentos do evangelho, nos moldes do caminho da perfeição, preceito iniciado por Santa Teresa de Ávila. Os votos de caridade, obediência e castidade são respeitados na radicalidade. A vida de oração, partilha e fraternidade fundamenta substancialmente o cotidiano de vida de freiras e padres, sendo que muitos de seus religiosos experimentam a clausura monástica e a vida contemplativa dos mosteiros.

A remissão à espiritualidade carmelita aliada à dimensão aperspectivista do *Retábulo de Santa Joana Carolina* (LINS, 1994), no sentido do *eterno presente*, pode configurar, neste caso, um viés analítico aproximado ao pensamento da filósofa (convertida ao catolicismo e, posteriormente, adepta da espiritualidade carmelita) Edith Stein (2018): “O passado e o futuro não oferecem em verdade o que parecem ser e não se apresentam como aparecem a partir da perspectiva fenomenológica.” (STEIN, 2018, p. 1606). No seu entendimento:

---

<sup>126</sup> “!Oh, ímpia insensatez, que convierte la historia sagrada en historia profana, a Cristo en un hombre! ?Se puede, entonces, saber algo por la historia acerca de Cristo? (Véase la Biblia.) De ninguna manera. Jesucristo es objeto de fe, se ha de creer en Él o escandalizarse; porque el <saber> significa justamente lo que no concierne a Él. La historia, pues, es ciertamente capaz de comunicar mucho saber; mas el saber aniquila a Jesucristo” (KIERKEGAARD, 2009, p. 57).

Aqui se revela todo o Mistério do *tempo* e do *ser temporal* como tal. O momento presente é impossível sem um passado e sem um futuro, mas o passado e o futuro não estão fixos, não são recipientes nos quais se poderia conservar alguma coisa e retirá-la depois: não escondem nenhum ser permanente. A peculiaridade do ser permanente não se pode entender a partir do tempo, mas ao contrário, o tempo se entende a partir da atualidade concreta. (*ibidem*, p. 1606)

Ainda no *Quarto Mistério* (LINS, 1994), em oposição ao flagelo da doença, a intervenção divina promove curas, resgata a dignidade de indivíduos e coletividades. É no mesmo episódio narrativo que Álvaro vem a relatar a enfermidade que acometerá seu irmão, “A bexiga, em Nô, é mais terrível que em mim.” (LINS, 1994, p. 79), ocasião em que o dom da cura se revela na maternidade de Joana: “Nossa mãe, todos os dias, dar-lhe-á massagens com sebo de carneiro, todos os dias, pacientemente, sem faltar um dia, até que ele poderá mover de novo o braço, roubar comigo pássaros novos.” (LINS, 1994, p. 79). Destaque-se, consoante explicação do professor Luiz Rossi (1994), que:

Iahweh é, com efeito, um Deus que se põe junto ao ser humano, junto a sua dor, ao seu drama de sobreviver em meio às situações injustas, estreitamente interessado em sua vida, em seu desenvolvimento rumo a uma vida digna. Devemos compreender que o fato de Deus se solidarizar em favor dos vulneráveis em meio ao caos da vida é absoluto, pois Iahweh toma sobre si a condição humilhada deles e assim abre um novo futuro para a reconstrução da vida. O companheirismo de Deus passa a ser considerado o começo e o fim da libertação. Possivelmente a experiência de milagre seja importante a partir dos ambientes caóticos em que as pessoas vivem. Poderia se dizer que o milagre vem reordenar o caos original de cada pessoa e, assim, restaurar suas identidades perdidas. O milagre seria a resposta para o caos, ou seja, o milagre surgiria como o ‘anticaos’, aquele que pode, de certa forma, anulá-lo e, assim, recuperar a criatura perdida. Seriam, de certa forma, duas forças que operam simultaneamente e se contrapõem. Apenas uma pode subsistir: ou a força caótica que reforça os sistemas de dominação vigente e que prolonga a força desumanizante do caos, ou a força do milagre que desinstala, neutraliza e transforma a força caótica. (ROSSI; SILVA, 1994, p. 13)

Totônia, no *Quinto Mistério* (LINS, 1994), identifica-se, ela própria, com uma pedra, numa clara referência à rocha sobre a qual, registram as narrativas bíblicas, Cristo erigiu sua Igreja – o apóstolo Pedro (pedra).

No *Sexto Mistério* (LINS, 1994), o milagre da multiplicação dos pães (João 6, pela *Bíblia Sagrada Ave-Maria*, 2018, p. 1692) é mencionado pelo narrador ( $\Psi$ ), em notável comparação com os feitos prodigiosos da protagonista. A propósito, para o narrador do *Sexto Mistério*, o filho do dono do Engenho Serra Grande, identificado pelo sinal geométrico ( $\Psi$ ), o convívio com Joana desacomoda suas certezas e convicções viscerais, ancoradas em uma perspectiva materialista, causando-lhe o assombro, a parcela de perplexidade – *o quinhão de espanto* –



diante do contato com o imponderável de uma existência fecunda em santidade e transcendência, que contrasta, nos moldes da pérola barroca, com a sua – do narrador – fraqueza de espírito – *numa vida tão pobre de Mistério* (LINS, 1994, p. 88).<sup>127</sup>

O ilusório poder do carrasco da mãe de Nô (LINS, 1994) advém do status de latifundiário que herda do pai. É considerável reconhecer o traço crítico do autor encerrado nesta micronarrativa, do mesmo modo como é pulverizado na narrativa como um todo. A esse respeito, ainda que a atitude da protagonista adquira força a partir de uma integridade interior apurada, consoante hipótese deste trabalho, fica evidente o retrato da circunstância adversa relatado pela narradora, de modo que o paradoxal *quinhão de espanto* que Joana Carolina desperta no filho do dono do Engenho Serra Grande decorre, na proposição desta pesquisa, do esvaziamento sobrenatural que ele experimenta, advinda do não reconhecimento da limitação das dimensões natural, física e material da existência.

A filosofia de Edith Stein<sup>128</sup> (2018), nessa perspectiva, propõe um diálogo da fenomenologia com o fenômeno religioso, no intuito de elaborar uma reflexão mais honesta a respeito do conhecimento do ser, de modo que o aprofundamento sobre o estado de santidade de Joana Carolina (LINS, 1994) parece buscar considerar perspectivas que ponderem sobre a

---

<sup>127</sup> Cf. Nádia Gotlib (1989), “Esta caminhada de sofrimento [de Joana Carolina] em penosa via-crucis dá-se, justamente, no meio do conto, entre o 6º e o 7º mistérios, centro dos mistérios dolorosos, com prisão, açoites e coroa de espinhos – no plano mítico, que corresponde ao histórico trabalho e longas caminhadas de Joana, a professora viúva, mãe de cinco filhos, que viajava ‘seis léguas por mês’, três de ida e outras três de volta, para receber o ordenado’, sem recompensa ou gratidão dos alunos e suportando, corajosa, as investidas do filho do patrão, o diabo encarnado na figura do sedutor perverso, que usa de todos os meios para subjugar-la à sua vontade e ao seu poder de posse. Nesta artesanaria de exploração dos ritos simbólicos, tal como este do sofrimento de Joana, paira uma aura. O texto conserva a seriedade do sagrado, distante do tom demolidor paródico da linguagem modernista dos anos 20 que procedeu à profanação do mito, ao riso, à concepção insolúvelmente fragmentária do real. A fé une os fragmentos, para além da circunstancialidade histórica. Quando o narrador lança uma dança dos focos narrativos que se alternam na visão da realidade, trabalha fundamentalmente com o fragmento, em unidades que mantêm sua autonomia em vôo narrativo. Mas sob um eixo de vigoroso valor: o do mito cristão. Usa, pois o fragmento, mas sem dismantelar a unidade totalizadora do mito.” (GOTLIB, 1989, p. 158, 159).

<sup>128</sup> Cf. Cynthia Leite, em *A vida e a obra de Edith Stein – Santa Teresa Benedita da Cruz – à luz de Sören Kierkegaard* (1998), “No âmbito filosófico, Edith Stein deixou marcos de originalidade. Tendo sido aluna e assistente de Husserl, se diferenciou de seu mestre, lançando uma ponte entre a filosofia contemporânea, sintetizada na fenomenologia, e a tradição medieval de São Tomás de Aquino e depois São João da Cruz, representadas nas suas obras *O ser finito e o Ser eterno* e *A ciência da Cruz*, que são uma síntese de filosofia e mística. E, no âmbito religioso, após ter passado por diversas formas de espiritualidade (religião judaica e o percurso até a conversão ao catolicismo), completou seu projeto de vida no sacrifício e na doação pela salvação do seu povo, o povo judeu. Seu percurso do judaísmo ao ateísmo e depois ao catolicismo, para muitos, se tornou um testemunho e um símbolo não somente do diálogo entre as religiões, mas de reconciliação entre pensamento e fé. Nas palavras de João Paulo II, ‘Esta filósofa esteve preocupada em sua vida pela busca da verdade e sua vida foi iluminada pela Cruz’.” (PAULO II, 1998).” (LEITE, 1998, p. 14).

extensão metafísica da existência, de modo particular, considerando o itinerário místico da escola carmelita, como ensinou Teresa de Jesus, em seus escritos, mencionados pelos organizadores do *Dicionário de Mística* (2003):

O *Caminho da perfeição* expõe a pedagogia de T. [Teresa de Jesus (santa)] na formação de seus mosteiros. Contém o tratado sobre a oração vocal e mental, estruturado como comentário ao pai-nosso (caps. 17-42). [...]. Em qualquer etapa do itinerário espiritual em que se encontre, o problema consiste, portanto, em ‘tornar possível o encontro’, isto é, a oração. Ela não é só a aventura da alma convertida, mas também a estrada das almas que têm necessidade de conversão. A oração é a aceitação do encontro do próprio ser com Deus. Dada essa aceitação, desenvolve-se o caminho que conduz ao encontro. [...]. E, sendo essencialmente ‘encontro e diálogo’ com Cristo, a oração tende a privilegiar todas as fontes possíveis de sua Palavra: das mais sagradas e objetivas (a Escritura, os testemunhos da tradição, o apoio da liturgia) às mais cotidianas e indiretas (incluída a voz que nos chega das imagens sagradas e dos símbolos naturais). (BORRIELLO, 2003, p. 1014)

O *Nono Mistério* (LINS, 1994) é repleto de referências a vidas de santos, como Santo Antônio, Santos Cosme e Damião, além de proceder a fortes referências à narrativa bíblica do Gênesis, em especial, com menções à Arca do dilúvio e a outras citações remissivas ao primeiro livro da Bíblia; ao passo que Sant’Ana, avó de Jesus de Nazaré, é citada no *Décimo Mistério*. Ademais, o *Sétimo*<sup>129</sup> e o *Décimo Primeiro Mistérios* (LINS, 1994) acentuam a alusão à espiritualidade carmelita, a exemplo das palavras do padre (†) que unge a heroína em suas últimas horas:

Vede a advertência de São João da Cruz, para quem a memória será posta em Deus na medida em que a alma desembaraçá-la de coisas que (...) não são Deus. Como, porém, nesse sentido, chegar à perfeição?<sup>130</sup> (LINS, 1994, p. 110).

---

<sup>129</sup> Cf. *Dicionário de Símbolos* (2001): O número 7 [...] é a chave do **Apocalipse** (7 igrejas, 7 estrelas, 7 Espíritos de Deus, 7 selos, 7 trombetas, 7 trovões, 7 cabeças, 7 calamidades, 7 taças, 7 reis...) [...] O sete, número dos Céus, é também, segundo Dante, o número das esferas planetárias, às quais os cátaros relacionavam as 7 artes liberais. [...] é o número dos estados espirituais hierarquizados que permitem a passagem da terra ao céu. (CHEVALIER; GHEERBRANT, 2001, p. 827).

<sup>130</sup> Cf. Prólogo da *Noite Escura* (CRUZ, 2021), “a alma as diz [as canções da alma] estando já na perfeição, isto é, na união de amor com Deus. Já passou, portanto, por apertados trabalhos e angústias, mediante o exercício espiritual do caminho estreito da vida eterna de que fala nosso Salvador no Evangelho, e pelo qual ordinariamente passa a alma, para chegar a esta alta e ditosa união com Deus. Sendo esse caminho tão estreito, e tão poucos os que nele entram (como também diz Nosso Senhor), tem a alma por grande dita e ventura havê-lo atravessado até chegar à perfeição de amor, e assim o canta nesta primeira canção. Com muito acerto dá o nome de ‘noite escura’ a esta via estreita.” (CRUZ, 2021, p. 23)

É nesse episódio que (†) relata o instante místico em que Joana *ia afinal adormecer em Deus* (LINS, 1994):

Então, através das rugas, dentre a cabeleira desfeita, eu a vi em sua juventude. [...]. Terá sido esse rosto privilegiado, ressurgido de alguma distante plenitude, que contemplei com religiosidade e um grave terror? Terá nossa alma o ensejo de escolher, dentre os inumeráveis aspectos que perdemos, o menos contrário à sua natureza, ou o que testemunhou nossos dias mais ricos, aqueles em que mais próximos estivemos da harmonia sempre desejada entre nosso poder e nossas obras? Terá sido esse rosto privilegiado, ressurgido de alguma distante plenitude, que contemplei com religiosidade e um grave terror? Continuavam intactas suas feições de velha, com os olhos amortecidos, as incontáveis carquilhas. Mas dentro desse rosto, que adquiriu de súbito uma transparência inexplicável, como se na verdade não existisse, fosse uma crosta de engano sobre a realidade não franqueada à contemplação ordinária, brilhava a face de Joana aos vinte e poucos anos, com uma flama, um arrebatamento e uma nobreza que pareciam desafiar a vida e suas garras – e eu pude ver aquela beleza secreta, já esquecida por todos os que outrora a haviam contemplado, e que sobrenadou então nas vésperas de morte, por uma graça, ante meus olhos dos quais por um segundo tombaram as escamas com que cruzamos a terra. (*ibidem*, p. 111, 112)

Em *Milagres na Bíblia* (2017), os organizadores fazem um estudo etimológico sobre o termo *milagre*, com vistas a “dar o devido destaque aos livros bíblicos que abordam de maneira mais explícita a realização de milagres<sup>131</sup>” (ROSSI; SILVA, 2017, p. 6). Nesse sentido, os autores salientam que:

---

<sup>131</sup> Cf. *Milagres na Bíblia* (2017): “O termo ‘milagre’, da língua portuguesa, provém do latim *miraculum*, do verbo *mirari*, admirar. Significa, basicamente, acontecimento admirável pelo seu caráter incomum. Compreende, normalmente, um evento que altera as leis normais da natureza. Implica, pois, uma intervenção de Deus. A palavra milagre serve para traduzir diversos termos e situações bíblicas, embora não haja nas línguas bíblicas, tanto a hebraica como a grega, um termo que corresponda exatamente à palavra *milagre* das línguas neolatinas. O termo grego que corresponde ao latim *miraculum* (milagre) seria *thauma*, usado para exprimir algo extraordinário, maravilhoso, que pode provocar tanto admiração como horror. Daí provém a palavra taumaturgo, que designa a pessoa que opera milagres. Porém, a Bíblia praticamente não utiliza o termo *thauma*. Tanto a tradução dos Setenta, que verteram a Bíblia hebraica para o grego, como o Novo Testamento, escrito inteiramente em língua grega, muito raramente aplicam *thauma* e, quando o fazem, não é com o sentido preciso de acontecimento milagroso. Outros termos gregos correspondentes a ações milagrosas seriam *dýnamis* (força, obra poderosa), *seméion* (sinal), *téras* (prodígio, maravilha). Cada um deles pode ser utilizado, na Bíblia, para se referir a milagre, embora tenham conotações diferentes. A fórmula fixa, com as três palavras, é mantida em poucos textos do Novo Testamento, por empréstimo do Antigo, sendo mais comum em outros textos religiosos antigos. Na língua hebraica, original do Antigo Testamento, há quatro termos que podem ser traduzidos, de alguma forma, como milagres: *mophet* (prodígio, maravilha), *’ôth* (sinal, marca), *ma’aseh* (obra, feito) e *geburah* (potência). Nenhum deles, porém, designa o conceito preciso de milagre. Se por um lado, na Bíblia, o conceito de ação milagrosa é mais específico, por outro lado, a Sagrada Escritura amplia e matiza ainda mais esse mesmo conceito. A riqueza de significados no texto sagrado supera, em muito, o sentido atual do milagre. (...) Há livros bíblicos que não narram explicitamente nenhum milagre, nem se referem ao assunto. Outros, por sua vez, concentram inúmeras narrativas. É o caso, no Antigo

O milagre significa, acima de tudo, o exorcismo da rotina e do ordinário. Se o cotidiano é marcado pela esterilidade, o milagre engravida o deserto de vida. O milagre acontece no cotidiano. Mas não qualquer cotidiano. Diz respeito ao cotidiano que é ameaçado. Por que não afirmar que o milagre se apresenta em meio ao conflito? *Nesse sentido, 'o milagre do cotidiano é esse acúmulo de intensidade, essa habilidade aprendida de apressar a restauração daquilo que corre perigo, que gera fragilidade.'* (...) No caos existencial, e também social e histórico, experimenta-se mais o sobrenatural no mais natural. (ROSSI & SILVA, 2017, p. 19, grifo nosso)

O *Mistério Final* (LINS, 1994), portanto, volta aludir à Arca do dilúvio, bem como à cidade do sal, reportando-se, novamente, às histórias bíblicas do Gênesis, bem como procedendo a uma forte referência à espiritualidade mariana (relacionada à veneração à Virgem Maria<sup>132</sup>, na tradição católica), e converge para o entardecer do arco de vida narrado no tecido sacro da história e eternizado no *Retábulo de Santa Joana Carolina* (LINS, 1994), de modo que esta pesquisa se põe a caminho de um exame mais profundo a respeito desse *quinhão de espanto* que acomete o narrador do *Sexto Mistério* diante dos 'milagres, sinais e prodígios' que conformam a santidade cotidiana da vida de uma protagonista cuja vivência mística enraizou-se no "rosário [com que] rezou a vida inteira pelos que amou e pelos que a perseguiram." (LINS, 1994, p. 114).

---

Testamento, das narrativas de 1 e 2 Reis, que apresentam Elias e Eliseu, profetas populares que realizam vários milagres extraordinários. No Novo Testamento, Jesus é apresentado como o maior milagreiro da época. Sua ação prodigiosa ganha destaque nos Evangelhos, particularmente em Marcos. Algumas narrativas aparecem nos Atos dos Apóstolos. Menos importância possuem nas Cartas paulinas, bem como nos demais livros neotestamentários." (ROSSI; SILVA, 2017, p. 6, 7)

<sup>132</sup> Cf. *Dicionário de Mariologia* (1995): "A iconografia da Mãe de Deus faz parte da história, da vida e do pensamento teológico e litúrgico da Igreja [...]. Como é sabido, em arte, a beleza oculta supera a beleza visível. A iconologia considera o objeto de arte como expressão de cultura global, que necessita de ambiente adequado para se desenvolver: teologia, liturgia, mística, sociologia, política. À medida em que se assimilam os conteúdos da linguagem figurativa, se tem acesso à <revelação de uma realidade interior que os crentes de todos os tempos nos confiaram a todos, como palavra de fé e presença de Cristo e de sua igreja>. Na igreja, a liturgia expressa uma teologia: *lex orandi, lex credendi*. Não diferente nem menor é o papel exercido pela imagem sacra. Para São João Damasceno, <se um pagão vem e te diz 'Mostra-me a tua fé!>', leva-o à igreja e, apresentando-lhe a decoração de que (o prédio) está ornado, explica-lhe a série dos quadros sagrados>. Por seu caráter decorativo, a imagem sacra desenvolve principalmente função catequética, litúrgica e didático-moral. Na medida em que nasce da comunidade dos fiéis, cabe ao magistério da igreja qualificá-la e torná-la memória sacra. Sancionando uma tradição, os Padres do Concílio Niceno II (787) declararam que <a composição das imagens religiosas não é deixada à iniciativa dos artistas, já que ressalta os princípios formulados pela igreja e a tradição religiosa. Só a arte pertence ao pintor. A ordem e a disposição são da competência dos padres>. A iconografia e a liturgia são duas transcrições da mesma fé teológica e tradição eclesial. Por vezes, uma se sobrepõe à outra. Em alguns casos, é difícil determinar se é a imagem que traduz um texto ou se é o texto que traduz a imagem. Na história da arte religiosa, à semelhança de Cristo, a figura de Maria coloca-se no centro da produção iconográfica. <Por si só, o nome da *Theotókos*, a mãe de Deus, já contém todo o Mistério da economia da salvação>. As imagens marianas contêm os sentimentos da Igreja em relação a Cristo, de quem <nós vimos a sua glória, como a glória do Unigênito do Pai>. (Jo 1,14). (DE FIORES, 1995, p. 151)

### 3.1 “O rosário com que rezou a vida inteira pelos que amou e pelos que a perseguiram”

Quando rezas o teu rosário os anjos se regozijam, a Santíssima Trindade Se delicia, meu Filho Se alegra e eu mesma fico mais feliz do que poderias imaginar. Após o Santo Sacrifício da Missa, não há nada na Igreja que eu tanto ame quanto o Rosário. (MONFORT, 2019, p. 273)

Para a estudiosa da obra de Osman Lins, Rosana Gomes (2003), “descer também é preâmbulo para subir. Assim pensavam os medievais, quando viam no sofrimento do corpo uma forma de redenção da alma, um meio de tornar leve a subida.” (GOMES, 2003, p. 50). Ao estudar os símbolos de inversão e os símbolos da intimidade, Gomes (2003) salienta que “o sofrimento é eufemizado, porque se constitui em uma forma de purificação do espírito, indica aceitação do castigo, e não um motivo de revolta para com o Criador.” (*ibidem*, p. 50). A revelação da récita frequente do rosário pela heroína do *Retábulo de Santa Joana Carolina* (LINS, 1994), sobretudo em situações de sofrimento, configura um instante epifânico do arco narrativo que inaugura o período crepuscular da vida da protagonista. Ali é dado ao leitor conhecer o cerne da espiritualidade vivenciada por aquela que agora *é tida como Santa* (LINS, 1994), do mesmo modo que há que se considerar o conjunto de remissões às vidas de santos e santas<sup>133</sup> que são enredadas na costura da trama que desfia a história da mãe de Laura.

---

<sup>133</sup> Cf. *Dicionário de Espiritualidade* (2012): “Os santos são particularmente aceitos por Deus pela eminente união e conformidade deles com Cristo; por isso, as intercessões deles por nós são particularmente eficazes. Assim, merecem de nossa parte uma especial veneração: *cultus duliae*. Tudo isso indica que a veneração não subtrai nada ao teocentrismo do culto católico, mas, antes, constitui uma mais ampla glorificação de Deus, porquanto é admirado, honrado e louvado sob um novo aspecto formal, ou seja, como quem age nos seus santos. (...) O culto dos santos canonizados exerce uma função apologética. Os verdadeiros milagres de todos os tempos, operados por Deus para comprovar o heroísmo das virtudes dos santos, demonstram que a Igreja Católica é uma verdadeira comunidade que pode levar os homens à santidade. Para nos convenceremos disso bastaria percorrer o catálogo dos santos, que apresenta muita variedade entre as pessoas canonizadas; portanto, pode-se concluir que: os santos são verdadeiros filhos da Igreja, os quais em todas as circunstâncias da sua vida se conformaram fielmente à fé e à doutrina da Igreja e, por isso, se tornaram os verdadeiros modelos da autêntica santidade; Deus por meio dos milagres manifesta que a vida e santidade deles lhe é sumamente agradável, porque em tudo conforme à sua vontade e ao magistério da Igreja de Cristo. Dessa argumentação se vê muito facilmente que os cristãos que a Igreja declara santos nas canonizações solenes são verdadeiramente insígnies representantes da santidade de Cristo, a qual deve ser seguida-imitada por todos os cristãos. A Sagrada Congregação para as Causas dos Santos, examinando cuidadosamente a vida dos candidatos à canonização, analisa se ela foi em tudo conforme ao Evangelho e se eles praticaram heroicamente as virtudes e como cumpriram os diferentes deveres do próprio estado. Os processos de beatificação e canonização nos demonstram que os santos são fruto da obra santificante da Igreja, mestra de toda santidade, e são ao mesmo tempo um forte argumento da sua santidade, que é continuamente confirmada

Muito foi dito já sobre a religiosidade de Joana Carolina (LINS, 1994). Entretanto, é a sua espiritualidade que é desvelada pelo narrador coletivo do *Mistério Final*. Em *Glórias de Maria* (2018), Afonso de Ligório, o santo e doutor da Igreja Católica, ao falar dos milagres e histórias relacionados à intercessão de Maria Santíssima, elenca 89 testemunhos que atribuem à oração do rosário o alcance de inúmeras graças, conversões e aparições de Maria SS., como no relato de número 29: “Outro irmão estava para ser encarcerado por não poder pagar os seus credores; recomendou-se a Maria e a SS. Virgem inspirou os seus credores a perdoar-lhe a dívida, e assim aconteceu.” (LIGÓRIO, 2018, p. 421). Adiante, no registro de número 72, diz Afonso de Ligório (2018) que “um pecador não tomava coragem de abster-se de um pecado de impureza; começa então a rezar o Rosário e se liberta.” (*ibidem*, p. 435). O autor (2018), logo no início da obra, faz referência ao ensinamento deixado por São Bernardino de Sena ao anunciar as glórias de Maria:

quantas são as criaturas que servem a Deus, tantas devem, portanto, servir a Maria, já que os anjos, os homens e todas as coisas que há no céu e na terra, uma vez que são sujeitas ao império de Deus, são também sujeitas ao domínio da Virgem. (LIGÓRIO, 2018, p. 17-18)

Segundo explicação constante da obra de Ligório (2018), são virtudes de Maria Santíssima: a humildade, a caridade para com Deus, a caridade para com o próximo, a fé, a esperança, a castidade, a pobreza, a obediência, a paciência e a oração. Adicionalmente, no Apêndice da edição de *O segredo admirável do Santíssimo Rosário*, traduzida por Raul Martins, São Luís Grignon de Monfort (2019) transcreve palavras de Nossa Senhora ditas ao Beato Alain de Roche:

Por meio do Rosário, pecadores impenitentes de ambos os sexos se converteram e começaram a levar vidas santas, lamentando-se pelos seus pecados passados com lágrimas genuínas de contrição. Até mesmo crianças se punham a fazer penitências inacreditáveis; a devoção ao meu Filho e a mim se espalharam tão formidavelmente que era quase como se os anjos estivessem a viver na Terra. A Fé se expandia, e muitos católicos ansiavam por derramar o sangue em seu favor e lutar contra os hereges. Assim, pois, por meio dos sermões de meu querido Domingos e pelo poder do Rosário, as terras dos hereges foram todas conquistadas pela Igreja. [...]. O Rosário tornou-se tão difundido e bem conhecido que as pessoas que lhe eram devotas eram sempre consideradas como obviamente membros da Confraria. [...]. Não devo deixar de mencionar os sinais e maravilhas que fiz em terras diversas por meio do Santo Rosário; *freei pestilências e dei fim a guerras horríveis, bem como a crimes sangrentos, e por meio do meu Rosário as pessoas conseguiram coragem para fugir da tentação.* (MONFORT, 2019, p. 271-273, grifo nosso)

---

por Deus com os milagres, como foi na vida de Cristo, cuja divindade, santidade, missão divina, doutrina e obras foram comprovadas por Deus com os milagres.” (ANCILLI, Vol. III, 2012, p. 2264)

Pelas notas do *Dicionário de Mística* (2003), “O s. [sofrimento] existe, o Filho de Deus quis vivê-lo do modo mais pleno possível: não deu explicação para ele, não veio aboli-lo, mas enchê-lo de sua presença. É esse o Mistério cristão.” (BORRIELLO, 2003, p. 983). Ao que acrescenta: “é essa luz que ilumina a história do homem.” (*ibidem*, p. 983). Correlatamente, de acordo com os postulados de Victor Frankl (2021):

o sofrimento não é de modo algum *necessário* para encontrar sentido. Insisto apenas que o sentido é possível mesmo a despeito do sofrimento – desde que, naturalmente, o sofrimento seja inevitável. [...] Ao aceitar esse desafio de sofrer com bravura, a vida recebe um sentido até seu derradeiro instante, mantendo esse sentido literalmente até o fim. Em outras palavras, o sentido da vida é um sentido incondicional, por incluir até o sentido potencial do sofrimento inevitável.” (FRANKL, 2021, p. 138)

Um dado que se pode depreender do anúncio córico sobre a devoção mariana de Joana Carolina (LINS, 1994), por meio da reza do rosário, é que esse exercício espiritual amolda os mecanismos de enfrentamento e sobrevivência diante de cada rito de passagem que vivencia. A experiência do sofrimento parece ser ressignificada pela ascese propiciada por essa prática de devoção. Nos termos da pesquisadora sobre a obra de Osman Lins, Rosana Gomes (2003): “O principal objetivo da sociedade medieval era garantir a salvação da alma. Disso decorria uma postura de resignação perante as intempéries da vida material.” (GOMES, 2003, P. 96). Consoante sua explicação: “As orações se multiplicavam, gerando uma energia coletiva, uma ânsia de equilíbrio.” (*ibidem*, p. 96). Ademais, de acordo com o entendimento de Fulcanelli, em *El Mistério de las Catedrales* (1971):

Na iconografia simbólica, a estrela serve para designar tanto a concepção quanto o nascimento. A Virgem é muitas vezes representada rodeada de estrelas. A de Larmor (Morbihan) pertence a um belo tríptico da morte de Cristo e do sofrimento de Maria – *Mater Dolorosa* –, no céu de cuja composição central podemos ver o sol, a lua, as estrelas e o candelabro de Íris, e na mão direita segura uma grande estrela – *maris stella* –, epíteto dado à Virgem em um hino católico. (FULCANELLI, 1971, p. 85, tradução nossa<sup>134</sup>)

---

<sup>134</sup> *En la iconografía simbólica, la estrella sirve para designar tanto la concepción como el nacimiento. La Virgen es representada a menudo nimbada de estrellas. La de Larmor (Morbihan), perteneciente a un bellissimo tríptico de la muerte de Cristo y el sufrimiento de María – Mater dolorosa –, en el cielo de cuya composición central podemos observar el sol, la luna, las estrellas y el candel de Iris, sostiene con la mano derecha una gran estrella – maris stella –, epíteto que se da a la Virgen en un himno católico. (FULCANELLI, 1971, p. 85).*

Outrossim, consoante o pensamento de Victor Frankl (2014), os “homens dispõem de uma dimensão mental, que encontra na busca do sentido sua expressão existencial de ser.” (FRANKL; LAPIDE, 2014, p. 50). Essa expressão existencial manifestada na santidade de Joana Carolina (LINS, 1994) é instituída pela instância da palavra; a palavra mergulhada no mundo. A correspondência simbólica entre a protagonista do *Retábulo de Santa Joana Carolina* e a Pessoa Divina de Jesus Cristo inicia-se na correspondência simbólica da Natividade, como foi retratado em capítulo anterior, mas também nas iniciais dos nomes: JC, dados que apontam para a espiritualidade de base cristocêntrica da heroína osmaniana. Mais uma vez de acordo com o *Dicionário de Mística* (2003):

Se num passado recente a reflexão cristológica partia do interesse do homem contemporâneo pelos valores históricos, para apresentar aquela imagem humana de *Jesus Cristo* em que só se reconhecia a possibilidade de falar de modo sensato de Deus ao homem secular, hoje podemos dizer que ‘novo ponto de abordagem’ propõe-se para o Mistério de ‘Jesus Cristo’ e para o valor ‘cristocêntrico’ da fé. A *forte exigência místico-experiencial* abre ‘nova fase na história do homem na terra: o ano dois mil do nascimento de C.’. Superada a crise do ateísmo, que constituiu num dos principais desafios à fé do nosso tempo, a ‘questão cristológica’ propõe-se, hoje, naquele novo contexto que é o lugar da mística como dimensão essencial da vida espiritual do homem e que poderia ser definida genericamente como ‘experiência do Deus presente e infinito, provocada na alma por moção especial do Espírito Santo. (BORRIELLO, 2003, p. 288)

Os livros bíblicos do Antigo Testamento (*Bíblia de Estudos Cronológica*, 2015) narram as histórias dos profetas, simbolicamente portadores de mensagens sobrenaturais, conjugando atemporalmente acontecimentos ocorridos na história a fenômenos extraordinários, e colaborando, desse modo, com a revelação da Palavra Divina à humanidade. Subdividos em quatro profetas maiores (Isaías, Jeremias, Ezequiel, Daniel) e doze profetas menores (Oseias, Joel, Amós, Obadias, Jonas, Miqueias, Naum, Habacuc, Sofonias, Ageu, Zacarias, Malaquias), consoante demarcações teológicas, eram enviados e a eles eram concedidas, segundo explicação da *Bíblia de Estudos Cronológica* (2015): “visões [...] com a finalidade de advertir tanto Israel quanto Judá; [...] sua principal tarefa consistia em pregar a Palavra de Deus para o povo – advertindo-o, instruindo-o e encorajando-o.” (*Bíblia de Estudos Cronológica*, 2015, p. 797). A profecia de Ezequiel sobre os tetramorfos é claro exemplo dessa vocação de associar a realidade material à realidade espiritual da existência. Entre os profetas pintados por Michelangelo, no teto da Capela Sistina, no Vaticano, em Roma/Itália, sete eram os denominados videntes, visto que foram os que primeiros intuíram a vinda do Redentor. São eles: 1) Daniel, 2) Ezequiel, 3) Jonas, 4) Zacarias, 5) Joel, 6) Isaías e 7) Jeremias.



Figura 5

Figura 5 - Teto da Capela Sistina / Profetas (Michelangelo Buonarroti, 1475-1564)



Fonte: Google imagens. Disponível em: [teto da capela sistina profetas - Bing images](#). Acesso em 20 de jul de 2022.

Em Isaías (*Bíblia de Jerusalém*, 2002), se lê:

13Então disse ele: Ouvi vós, casa de Davi! Parece-vos pouco o fatigardes os homens [...] 14Pois sabeis que o Senhor mesmo vos dará um sinal, Eis que a jovem está grávida e dará à luz um filho e dar-lhe-á o nome de Emanuel. (Is 7, 13-14) (*Bíblia de Jerusalém*, 2002, p. 1265)

Adicionalmente, o profeta vidente professa: “1O espírito do Senhor Iahweh está sobre mim, porque Iahweh me ungiu; enviou-me a anunciar a boa nova aos pobres [...]” (Is 61, 1) (*Bíblia de Jerusalém*, 2002, p. 1352), antecipando, desse modo, a mensagem do evangelista Lucas (*Bíblia de Jerusalém*, 2002), quando relata:

[Jesus] 16foi a Nazara, onde fora criado, e, segundo seu costume, entrou em dia de sábado na sinagoga e levantou-se para fazer a leitura. 17 Foi-lhe entregue o livro do profeta Isaías; desenrolou-o, encontrando o lugar onde está escrito: 18 *O Espírito do Senhor está sobre mim, porque ele me consagrou pela unção para evangelizar os pobres; enviou-me para proclamar a libertação aos presos e aos cegos a recuperação da vista, para restituir a liberdade aos oprimidos e para proclamar um ano de graça ao Senhor* (Lc 4, 17-19). (*ibidem*, p. 1795, grifo do autor)

No Novo Testamento (*Bíblia de Estudos Cronológica*, 2015), “os doze discípulos [...] fiéis de Jesus foram homens comuns, que se tornaram extraordinários por causa de Jesus Cristo. [...] Suas vidas foram transformadas pelo poder de Deus.” (*Bíblia de Estudos Cronológica*, 2015, p. 1324). São eles – ainda cf. *Bíblia de Estudos Cronológica* (2003): *Simão Pedro (filho de Jonas); Tiago (Filho de Zebedeu); Tiago; João; André; Filipe; Natanael (possivelmente também conhecido como Bartolomeu); Mateus (Levi); Tomé (O Gêmeo); Tiago (Filho de*

*Alfeu*); *Tadeu (Judas, filho de Tiago)*; *Simão, o Zelote*; *Judas Iscariotes*. Além disso, registros da mesma edição bíblica (2015) atestam que: “Lucas [foi] um médico (Cl 4, 14), um cristão grego. Ele é o único autor [...] (não judeu) conhecido no Novo Testamento. [Escreveu em] Aproximadamente 60 d.C. [...] é o mais abrangente dos Evangelhos.” (*Bíblia de Estudos Cronológica*, 2015, p. 1257). Diz ainda o autor sagrado que “Ele faz referências frequentes a doenças e diagnósticos. Lucas destaca o relacionamento de Jesus com pessoas; enfatiza a oração, milagres e anjos; [...] e dá um lugar proeminente às mulheres.” (*ibidem*, p. 1257).

A preferência do evangelista Lucas pelos humilhados e pelas mulheres estabelece o forte elo com a espiritualidade mariana, considerando já o fato de que foi o que mais teve contato com Maria, entre os narradores do Evangelho, além de ter sido o único a relatar desde a Anunciação ao *Magnificat*<sup>135</sup>, além de ter atuado como iconógrafo e de ter pintado a Virgem Maria. Consoante anotações do *Dicionário de Mística* (2003):

A Virgem de Nazaré não só viveu a piedade judaica, mas também a representou em seus mais altos vértices, tomando lugar entre o ‘povo humilde e pobre.’ [...]. Os pobres de Javé são ‘o Israel permanente, que vive de orações e espera.’ (BORRIELO, 2003, p. 662)

Nas palavras dos organizadores do referido *Dicionário* (2003):

A personificação suprema dessa espiritualidade se realizou na figura misteriosa do servo de Javé descrito nos quatro cânticos do Dêutero-Isaías (42, 1-9: investidura; 49, 1-6: vocação; 50, 4-9: confissão; 52, 13 – 53, 12: lamentação): ele era ‘pobre’ chamado para a difícil missão de sofrimento expiatório do pecado do povo e glorificado por Deus depois da humilhação. No limiar do NT, a espiritualidade dos pobres de Javé se concentrou na Virgem de Nazaré. Na realidade, a Mãe de Jesus é a personificação do povo eleito, do qual cumpriu duas missões: dar nascimento ao Messias e acolhê-lo pela fé. Ela realizou as características dos pobres de Javé: a pobreza tanto no plano econômico como no espiritual (cf. Lc 1, 38.48; 2,24), a alegria em Deus Salvador (cf. Lc 1,46-47), a confiança nas promessas divinas (cf. Lc 1,46-

---

<sup>135</sup> Cf. *Dicionário de Espiritualidade* (2012): “A pobreza como indignidade nasce por isso justamente quando, infringindo o projeto de Deus, o homem absolutiza as coisas, delas se apropria desordenadamente, desprezando os justos direitos dos outros homens; assim, a riqueza da criação, dom de Deus aos homens, torna-se propriedade egoística de alguns, provocando a pobreza dos outros. O advento do reino de Deus em meio a seu povo coincidirá, portanto, com o alinhamento do próprio Deus nas fileiras dos pobres e com a destruição das situações de injustiça. Um eco significativo, uma como que *magna charta* da visão messiânica veterotestamentária sobre a intervenção escatológica de Deus a favor dos pobres, proclamada no momento decisivo da sua atuação, é representada pelo canto do *Magnificat* que brota do coração de Maria: ‘Ele interveio com toda a força do seu braço; dispersou os homens de pensamento orgulhoso; precipitou os poderosos de seus tronos e exaltou os humildes; os famintos, ele os cobriu de bens e os ricos, despediu-os de mãos vazias’ (Lc 1, 51-53).” (ANCILLI, Vol. III, 2012, p. 2017).

47.55). Nessa espiritualidade vivida na vida cotidiana fez a ela a experiência de Deus e descobriu seu rosto autêntico. O *Magnificat* revela a experiência realizada por *M.* [Maria] no fato central de sua vida, antes, da história da salvação: a concepção virginal de Jesus. *M.* a viveu como a grande realidade efetuada nela por Deus, na esteira das maravilhas do êxodo do Egito, e descobriu nela um efeito do olhar benevolente de Deus (cf. Lc 1,48-49). O rosto de Deus descoberto por *M.* [Maria] é poderoso, santo, misericordioso e fiel (cf. Lc 1,49-50.54-55): um Deus transcendente e condescendente, que age na história operando a mudança de situação favorável aos pobres e aos oprimidos, e sendo fiel à aliança com seu povo. Diante de Deus, a Virgem de Nazaré se punha na atitude de pobre que tudo espera dele e que o deixa agir, isto é, realizar seu plano de salvação, sem interferir. *M.* era toda disponibilidade, mansidão, esperança e oração. (*ibidem*, p. 62)

A espiritualidade do rosário remete-nos, inicialmente, à figura da *Mater dolorosa* e à contemplação de seu sofrimento, como postulado por Fulcanelli (1971) e citado anteriormente. E tal remissão pode ser interpretada como uma característica que corresponde à perspectiva cristocêntrica da vida mística de Joana Carolina (LINS, 1994), ainda que aparente sugerir um caminho distinto, num primeiro momento. Segundo o mesmo *Dicionário de Mística* (2003), “o cristocentrismo trinitário foi aplicado por Bérulle à Virgem, com base na realidade relacional dela.” (BORRIELLO, 2003). Nas palavras de Pierre de Bérulle (citado por Borriello, 2003): “Jesus é um sol, e a Virgem, uma estrela que tem sua rotação e seus movimentos em torno de Jesus.” (BÉRULLE *apud* BORRIELLO, 2003, p. 667).

Na quinta narrativa de *Nove, Novena* (LINS, 1994), é por meio da palavra, por exemplo – neste caso, como argumento e com poder de intercessão – que Joana Carolina (LINS, 1994) advoga pela relação amorosa de Miguel e Ana Cristina no *Nono Mistério*: “Bem sei que o dinheiro tem valor. Porém maior é a misericórdia. De que serve a um homem ter gado e plantações, se não é capaz de tirar, do próprio coração, alguma grandeza?” (LINS, 1994 p. 104) – mais uma referência à grandeza interior costurada ao retalho sacro da vida da heroína, conjugando-a ao conjunto de santos e santas que se puseram a caminho da vida proposta por Cristo, quando andou sobre a Terra. Sobre a vida terrena do Cristo homem, Sören Kierkegaard (2009) defende que: “Toda a sua vida é sofrimento interior.” (KIERKEGAARD, 2009, p. 148, tradução nossa<sup>136</sup>). Nessa via, desenha-se a régua de valores da protagonista – consagrando sua existência ao cultivo da vida interior. Ainda que não haja impedimento sacramental, uma vez que está viúva, é na vereda do compromisso com a integridade de seu projeto vital, segundo a concepção orteguiana (ORTEGA Y GASSET, 2019), que Joana (LINS, 1994) virá a recusar o pedido de casamento de Antônio Dias:

---

<sup>136</sup> “Toda su vida es sufrimiento de interioridad.” (KIERKEGAARD, 2009, p. 148).

Nem dispondo de uma vida inteira, poderia fazer o senhor ou alguém alcançar até que ponto me clareia os dias, por mais escuros que sejam, o tempo já distante do meu casamento. Na verdade, havendo-me consagrado a meu esposo *pela vida inteira*, a ele permaneço fiel. Assim, muito me honra a sua proposta, amável e generosa. Ela significa, se eu a aceitasse, amparo e estabilidade pelo resto dos meus dias. Mas, então, o que seria de minha alma? (LINS, 1994, p. 105)

Segundo a obra *O segredo admirável do Santíssimo Rosário* (2019), escrito por São Luís Maria Grignon de Monfort, “(...) Foi apenas no ano 1214 (...) que a Igreja recebeu o Rosário em sua forma atual (...). Foi dádiva oferecida à Igreja por São Domingos, que, por sua vez, o recebera da Santíssima Virgem como meio de converter os (...) pecadores (...)” (MONFORT, 2019, p. 31, 32). Tendo sido publicado originalmente apenas 200 anos após a morte de Monfort, em 1912, o conteúdo do referido livro vem a esclarecer que:

(...) Desde a época em que São Domingos estabeleceu a devoção ao santo Rosário até o tempo em que o Beato Alain de la Roche o restabeleceu, em 1460, sempre o temos chamado de o Saltério de Jesus e Maria. Isto se dá por ele ter tantas Ave-Marias quanto há salmos no livro dos Salmos de Davi. Uma vez que a gente simples e não instruída é incapaz de ler os Salmos de Davi, o Rosário é tido na conta de coisa tão frutífera para eles quanto é o Saltério de Davi para outros (...). (MONFORT, 2019, p. 49)

Desse modo, sequencialmente, São Luís Maria Grignon de Monfort (2019) apresenta às ‘*Almas boas e devotas*’ a *Roseira Mística*, a ser plantada no ‘*jardim de vossas almas*’ (MONFORT, 2019, p. 19). Conforme explica, “(...) esta roseira mística é Jesus e Maria, na vida, na morte e na eternidade. (...)” (MONFORT, 2019, p. 20). Assim a descreve (2019):

(...) Suas folhas verdes exprimem os Mistérios Gozosos de Jesus e Maria; seus espinhos, os Dolorosos; e suas flores, os Gloriosos. Os botões são a infância de Jesus e Maria; as flores abertas os representam em seus sofrimentos; quanto às rosas completamente florescidas, estas simbolizam Jesus e Maria em seu triunfo e glória. (...). (MONFORT, 2019, p. 20)

De acordo com Grignon de Monfort (2019): “(...) Há, no feitio miraculoso com o qual se estabeleceu a devoção ao santo Rosário, algo análogo ao modo como Deus entregou Sua Lei ao mundo no Monte Sinai, e dá prova evidente de seu valor e importância. (...)” (MONFORT, 2019, p. 35). Esse compasso solene que inspira a ‘*primeira oração e devoção principal dos fiéis*’ (MONFORT, 2019, p. 31) parece, analogamente, reverberar a poeticidade do texto de Osman Lins na condecoração literária que empreendeu em seu *Retábulo de Santa Joana Carolina* (LINS, 1994). De acordo com a tradição judaico-cristã, Jesus, antes de iniciar sua vida pública, permaneceu trinta anos no escondimento da tutela de seus pais, Maria e José. Essa –

assim chamada – escola de Nazaré, como se sabe, foi a escola de muitos santos da história da Igreja Católica. Bruno Varriano, em *O bom mestre de Nazaré: com o coração humano nos amou* (2016), registra que: “(...) Em Nazaré, Jesus crescia e se fortificava. Esta expressão o evangelista São Lucas repete duas vezes (cf. Lc 2, 40-52). Ele se desenvolveu no âmbito fisiológico, psicológico e em graça. (...)” (VARRIANO, 2016, p. 127).

Sobre a vida de Cristo – na perspectiva da busca pela legitimidade do cristianismo – Sören Aabye Kierkegaard, em *Ejercitación del cristianismo* (2009), nos idos do século XIX e sob o pseudônimo do Anti-Climacus, sai em busca da essência, da verdade do cristianismo, que, segundo afirma, vem a se dar, unicamente, por meio da opção singular-individual – que se pode compreender com base na ideia de livre-arbítrio –, a partir de um ato de escolha de seguimento ao caminho proposto. O problema, para o escritor dinamarquês, não estaria no estabelecimento em si do cristianismo, mas na sua autenticidade entre seus contemporâneos, para quem o cristianismo estaria situado em um lugar de disputa epistemológica. Entendendo-se que ser cristão implicaria em uma decisão ética, não seria próprio da natureza humana, mas do livre-arbítrio humano, de ato concreto. Portanto, consistiria em uma luta contra essa própria natureza, exigindo um esforço para ser alcançado. Daí tem-se a ideia de exercício e de prática. O filósofo aponta, a partir daí, para um convite de retomada de um projeto tradicional da ideia do cristianismo genuíno, do eterno retorno e da busca da origem.

A experiência da Cruz, na tradição cristã-católica leva o homem a uma espiritualidade profunda, uma vez que se torna hóstia viva. Assim, Eucaristizando-se, santifica aqueles com quem convive. Cristificado, leva o Mistério de Cristo ao mundo. O sentido do Mistério do sofrimento só pode ser encontrado na oferta de Jesus na Cruz, que é oferta por amor, amor apaixonado e redentor pelo Pai e por nós. Daí a noção Kierkegaardiana (2009) de que o convite está situado na encruzilhada. O convite vem da Cruz. Trata-se de um convite que transcende a historicidade e não seria, para o pensador, prerrogativa dos primeiros cristãos. Assim, conforme destaca, o chamado é destinado a todos: “caso haja fé na Terra.” (KIERKEGAARD, 2009, p. 31, tradução nossa).<sup>137</sup>

Dessa forma, o filósofo fala de um chamado ao regresso, à volta. Kierkegaard (2009) observa que o descanso, nessa perspectiva, está no caminho do retorno: “não se assuste com a dificuldade do retorno, por maior que seja; não tema a dolorosa caminhada do retorno, por mais dolorosa que seja, ela leva à redenção.” (*Ibidem*, p. 42, tradução nossa).<sup>138</sup> A reforma que o

---

<sup>137</sup> “en el caso de que haya fe sobre la tierra.” (KIERKEGAARD, 2009, p. 31).

<sup>138</sup> “no os espante la dificultad del retorno, por muy grande que sea; no temáis el penoso caminar del regreso, por penoso que sea también, él conduce a la redención.” (*Ibidem*, p. 42).

Anti-Climacus propõe é essa reforma interior, a da vida interior, possível apenas pelo ato decisório de fé. Tal ideia estaria associada, portanto, à questão do sofrimento, da Cruz, do martírio. Assim, a ideia da interioridade se revela central para o pensamento do teórico dinamarquês. A tormenta maior, para Kierkegaard (2009), não seria a Cruz, mas o fato de a pessoa exposta à situação de Cruz não abrir mão de seu imo, de sua integridade – que se sobrepõem aos julgamentos terrenos.

Conceber o cristianismo como a *práxis* de se pôr a caminho, de forma determinada, coaduna com a ideia de exercício que Sören Kierkegaard (2009) propõe. No seu entendimento, o caminho é resposta ao convite: “<Venham a mim todos vocês que estão aflitos e sobrecarregados, e eu os aliviarei.>” (*Ibidem*, p. 33, tradução nossa).<sup>139</sup> Segundo seu raciocínio, “O convite está plantado na encruzilhada, onde o sofrimento desta vida terrena instalou sua Cruz, e chama.” (*Ibidem*, p. 39, tradução nossa).<sup>140</sup>

Esse pensamento, pode-se entender, revela uma religião fincada no chão, a partir do gesto redentor de Cristo no madeiro da Cruz, possível apenas pelo Mistério de uma singularidade encarnada. Nos termos do filósofo: “Venha, portanto, aqui, aqui está o caminho pelo qual você pode avançar.” (*ibidem*, p. 41, tradução nossa).<sup>141</sup> Todos os santos, de alguma maneira, (re)vivem esse Mistério da Encarnação, ao escolherem se colocar adiante no caminho proposto pelo Cristo.

Para Miguel de Unamuno (1996), “esse ponto de partida pessoal e afetivo de toda filosofia e de toda religião é o sentimento trágico da vida” (UNAMUNO, 1996, p. 36). A realidade das coisas estaria, segundo esse postulado, na questão do amor, moldando, portanto, a reflexão do filósofo sobre o que denomina como *sentimento trágico da vida*, ao que acrescenta: “Eternidade! Eternidade! Esse é o anseio. A sede de eternidade é o que se chama amor entre os homens e quem ama a outrem é porque quer se eternizar nele” (*ibidem*, p. 38).

Para além de uma polarização entre amor carnal e amor espiritual, a questão que se apresenta na cena do cortejo fúnebre de Joana Carolina (LINS, 1994) está ancorada, portanto, na questão de um amor concretizado pela fidelidade a convicções interiores advindas de preceitos atribuídos à figura de um Deus, como dito, garantidor da existência em si. A possibilidade de apagamento desse Deus, como reflete Unamuno (1996), talvez signifique o apagamento das próprias raízes do homem ontológico – aqui representado por Joana Carolina.

---

<sup>139</sup> “<Venid a mí todos los que estéis atribulados y cargados, que yo os aliviaré.>” (*Ibidem*, p. 33).

<sup>140</sup> “La invitación está plantada en la encrucijada, allí donde el sufrimiento de esta vida terrena ha instalado su Cruz, y llama.” (*Ibidem*, p. 39).

<sup>141</sup> “Venid, por lo tanto, acá, aquí está el camino por el que se puede avanzar.” (*Ibidem*, p. 41).

Esse percurso hermenêutico propõe, finalmente, que se possa pensar na transição do olhar voltado à canonização literária da protagonista do *Retábulo de Santa Joana Carolina* (LINS, 1994) para a concepção de um modelo epistemológico que promova a ressurreição literária de estudos comparados com aportes conceituais e metodológicos não avessos ao sopro da espiritualidade, visto que, pelo relato da voz córica que narra o *Mistério Final*, Joana Carolina (LINS, 1994): “Morreu com mínimos bens e reduzidos amigos. [...] Morreu no fim do inverno. Nascerá outra igual na próxima estação?” (*ibidem*, p. 116-117).



Figura 6 – Madonna do Rosário



(C) Welford/Art.com

Fonte: Lorenzo Lotto – óleo sobre tela – 384 x 264 cm – 1539 –  
(Church of San Nicolo (Cingoli, Italy). Google Imagens.  
Disponível em: [Madonna do Rosário - Bing images](#). Acesso em  
20 Jul 2022.



## Considerações Finais

A tradição literária – reservadas as matizes e singularidades que se manifestam em cada sociedade –, particularmente a ocidental, revela, em sua vastidão temática e formal, que a vida é desamparo. O trabalho que ora caminha para o desfecho buscou se somar ao conjunto de olhares curiosos que se arriscaram a refletir sobre o modo como as culturas vêm representando e imaginando a existência do homem (ontológico) narrativamente, bem como de que maneira essas histórias impacta[ra]m as gerações seguintes. Com essa perspectiva foi que se optou por apreciar a literatura de Osman Lins, urdida na escritura de seu *Retábulo de Santa Joana Carolina* (LINS, 1994).

O itinerário analítico percorrido procurou adentrar o ambiente solene e enigmático que emana do caráter misterioso e inefável que espacializa o *corpus* selecionado, de modo a ampliar o nível de sensibilidade estética na contemplação da obra literária. Inevitavelmente, deparamo-nos com a lembrança do primeiro contato com a narrativa, antes mesmo do início desses últimos quatro anos de pesquisa (2018-2022). A inquietação de que fala Fulcanelli (1971), quando descreve a primeira sensação do fiel ao adentrar uma catedral gótica, assemelha-se a esse primeiro impacto que em mim causou aquela primeira leitura do *Retábulo* (LINS, 1994). Não surpreende que os ornamentos – talvez considerados excessivos, inicialmente – tenham sido o primeiro destaque revelador da motivação que aquele livro despertava em minha alma curiosa. Seguiram-se inúmeras outras leituras da mesma história e – posso concluir – não se esgotaram as possibilidades interpretativas, os gatilhos simbólicos que inundam a imaginação de aberturas e indagações. Todavia, também se mostrou fecundo o recorte escolhido, qual seja, aquele que privilegia o diálogo com o sopro da espiritualidade. O estudo comparado demanda o cuidado redobrado para não se tangenciar a matéria literária bruta, já que é intrínseca à literatura a prerrogativa de não se curvar a apenas uma única via hermenêutica, de modo que o convite à interlocução com outras áreas do conhecimento e outras Artes, sobretudo, foi especialmente sedutor.

Dito isso, revisito parte do roteiro percorrido, ressaltando que a **Introdução** deste trabalho ocupou-se de empreender uma primeira e breve revisão bibliográfica, com atenção especial às teses e dissertações já escritas sobre a obra de Osman Lins (LINS, 1994), bem como de apresentar as unidades capitulares que se seguiriam a partir dali. Destaque-se, entre os referenciados colegas, o trabalho de Rosana Maria Teles Gomes, intitulado *O medievo em Nove, Novena: um percurso para o imaginário* (2003), que considera:

coerente o ornato se referir à tecedura do texto, posto que o trabalho do escritor é comparado ao de um tecelão. Ao passo que este entrelaça os fios, aquele entrelaça as palavras, [...]. Com ela – a palavra – o escritor ata, une, ordena, cria, lumina, ressuscita. (GOMES, 2003, p. 106)

O capítulo 1 – **Um retábulo em Mistérios e a arte do medievo na arquitetura da obra** – subdividido em três partes, tratou, justamente, das dimensões espaço – tempo – autor – obra, destacadamente. Um tripé inicial foi identificado na edificação estrutural do texto, abrangendo as dimensões visual, espiritual e cênica que se manifestam na quinta narrativa de *Nove, Novena* (LINS, 1994). A essa tríade, a consideração da instância da palavra foi acrescentada, demarcando-se a completude formal que alinhava a trama poética (em prosa), a qual conta o trajeto de santidade da protagonista. Sobressai o trabalho do autor de *Literatura Européia e Idade Média Latina* (1996), quando sintetiza:

Até o século XII, as *artes* representam para a Idade Média a ordem fundamental do espírito. Só o acontecimento central da história da Salvação, a Encarnação, poderia suplantá-la. Quando o Criador se tornou criatura [...], todas as *artes* perderam seu valor: [...] Maria é virgem e mãe ao mesmo tempo. ‘Nela concordam dois qualificativos que se opõem... Aqui se cala a Natureza, a retórica e a razão vacilam, a lógica é vencida. Ela, a Filha, concebeu o Pai e o deu à luz como Filho’. (CURTIUS, 1996, p. 77-78)

Os *Mistérios* de santidade do *Retábulo de Santa Joana Carolina* (LINS, 1994) foram tecidos no capítulo 2. A narração em onze *Mistérios* e um *Mistério Final* resulta em doze estações que dão conta dos doze episódios que marcam a existência da transfigurada *Santa Joana Carolina*. Dos doze profetas menores do Antigo Testamento aos doze discípulos de Cristo, no Novo Testamento, a importância desse número é facilmente reconhecida. Consoante o *Dicionário de Símbolos* (2001), “Para os escritores bíblicos é o *número de eleição*, o do povo de Deus, da Igreja”:

Israel (Jacó) tinha 12 filhos, ancestrais epônimos das 12 tribos do povo judeu (*Gênesis 35, 23 s.*). A árvore da vida tinha 12 frutos; os sacerdotes, 12 jóias. Quando Jesus escolheu 12 discípulos proclamou abertamente sua pretensão de eger, em nome de Deus, um povo novo (*Mateus, 10, 1 s.* e paralelos). A Jerusalém celeste tem 12 portas assinaladas com os nomes das tribos de Israel (*Apocalipse, 21, 12*), e sua muralha, 12 carreiras horizontais de pedra em nome dos 12 apóstolos. A Mulher vestida com o Sol (*Apocalipse, 12, 2*) tinha sobre a cabeça uma coroa de 12 estrelas. Quanto aos fiéis do fim dos tempos são 144.000, 12.000 de cada uma das 12 tribos de Israel (*Apocalipse, 7, 4-8; 14, 1*). Da mesma forma, a Cidade futura, *em ouro fino*, além de repousar sobre 12 alicerces, cada um com o nome de um apóstolo do Cordeiro (*Apocalipse, 21, 14*), constitui-se em um cubo, de que cada face mede 12.000 estádios. E a muralha, de *jaspe*, tem 144 côvados. Esse número simbólico de 12.000 multiplica por 1.000 (símbolo de multidão) o número de Israel (12), que é o

do antigo povo eleito e o do novo. Quanto ao número dos fiéis, 144.000, o quadrado de 12 multiplicado por 1.000 simboliza *a multitude dos fiéis do Cristo*. [...] O número 12 representará a Igreja, a Igreja triunfante, ao cabo das duas fases, militante e padecente. (CHEVALIER; GHEERBRANT, 2001, p. 348, 349)

No capítulo 3, **Joana Carolina: “quinhão de espanto numa vida pobre de Mistério”**, um estudo aprofundado sobre a ‘pequena via’ que conduz a heroína do *Retábulo* (LINS, 1994) à santidade foi proposto. Tomando como ponto de partida a atribuição conferida pelo maior algoz da narrativa, a saber, o filho do dono do Engenho Serra Grande (*Sexto Mistério*), de que conviver com Joana seria “quinhão de espanto” em sua existência, que ele próprio reconhece ser “pobre de Mistério”, foi nesse tópico que recorremos a documentos da Igreja Católica, para investigar os critérios observados em processos de beatificação e canonização. Também se buscou uma aproximação mais estreita com a Filosofia da Religião e a Teologia, visando colaborar com outros trabalhos acadêmicos que intercomunicam as perspectivas da Literatura e da Espiritualidade. Reconheceu-se, no subitem desse último capítulo, a espiritualidade do rosário como motivação interior de onde advém a disposição do ato de fé de Joana Carolina (LINS, 1994). Pela definição constante do *Dicionário de Espiritualidade* (2003):

O Rosário é ainda hoje uma das mais belas orações da Igreja, porque ao nos dirigir à Virgem usamos as mesmas palavras que Nosso Senhor nos ensinou, ou que nos foram transmitidas pela Sagrada Escritura, ou que foram compostas pela Igreja. Com o Pai-Nosso nós repetimos a mesma oração de Jesus, que nos autorizou a invocar o seu Pai como o Pai nosso. A Ave-Maria é a saudação do arcanjo à maior das criaturas: é o cântico alegre de Isabel àquela que proclama Mãe de Deus e bendita entre todas as mulheres; é a súplica da Igreja à Mãe celeste, que, afetuosa, socorre na vida e na morte. A Salve-Rainha é a imploração de um filho que se encontra imerso na dor e que pede a proteção da sua mãe, Mãe de misericórdia, vida, doçura e esperança. E ao saudarmos a Virgem com essas sublimes orações, a Igreja nos convida – para recitar bem o Rosário – a refletir sobre os Mistérios principais da nossa religião, que nos são propostos a cada dezena de Ave-marias. Nos Mistérios gozosos contemplamos Maria, em Nazaré, saudada pelo arcanjo como ‘cheia de graça’; a seguir a acompanhamos na visita a santa Isabel, que proclama a sua divina maternidade e prenuncia que todas as gerações a chamarão bem-aventurada! No presépio de Belém vemos essa bendita Virgem em humilde adoração diante do recém-nascido, seu divino Filho, que depois apresentará no Templo e será visto entre os doutores, surpresos com a prodigiosa inteligência daquela criança. Nos Mistérios dolorosos é a paixão de Cristo e de Maria que nós revivemos na agonia do horto do Getsêmani, na flagelação e coroação de espinhos, ao longo do caminho para o Calvário, na crucifixão. Nos Mistérios gloriosos são os triunfos de Jesus e de Maria que inundam de alegria os nossos corações: o triunfo da ressurreição, o da ascensão, de Pentecostes, da assunção de Maria ao céu e da sua glorificação como Rainha. (ANCILLI, Vol. III, 2012, p. 2202)

Finalmente, alcançamos estas **Considerações Finais**, as quais, menos que apresentarem um entendimento conclusivo, pretendem se unir às vozes analíticas que se debruçam sobre a ‘prosa poética’ de Osman Lins, que, em seu *Retábulo de Santa Joana Carolina* (LINS, 1994), pareceu encontrar a (pequena) via conformadora de seu ‘caminho de perfeição literário’.

## Referências Bibliográficas

### \_Bíblias

*Bíblia de Estudos Cronológica: Aplicação Pessoal.* Tradução de Degmar Ribas Júnior. Rio de Janeiro: CPAD, 2015.

*Bíblia de Jerusalém.* Tradução do texto em língua portuguesa diretamente dos originais. Tradução das introduções e notas de *La Bible de Jérusalem*, edição de 1998. São Paulo: Paulus, 2002.

*Bíblia Sagrada Ave-Maria:* Edição de estudos. Tradução dos originais grego, hebraico e aramaico mediante a versão dos Monges Beneditinos de Maredsous (Bélgica). 10ª edição. São Paulo: Editora Ave-Maria, 2018.

*Bíblia Sagrada.* Tradução com Introdução e Notas da CNBB. 18ª ed. São Paulo: Editora Canção Nova, 2012.

*Nova Bíblia Pastoral.* São Paulo: Paulus, 2014.

### \_da Internet

ARAGÓN, Dante. *Como um santo se torna Doutor da Igreja?* In. *Portal A12*. Publicado em 23 fev 2022 - 09h10 (atualizada em 23 fev 2022 - 09h49). Disponível em: <<https://www.a12.com/redacaoa12/duvidas-religiosas/como-um-santo-se-torna-doutor-da-igreja>>. Acesso em 14 de maio de 2022.

BARROS, José D'Assunção. *Os Tempos da História: do tempo mítico às representações historiográficas do século XIX.* Revista Crítica Histórica. Ano 1, nº2. Alagoas: UFAL, 2010. p.180-208. Disponível em: <http://escritasdahistoria.blogspot.com/2011/01/tempo-3-do-tempo-linear-do-cristianismo.html>. Acesso em 18 de setembro de 2022.

BASÍLIO, Astier. *Osman lins: os Mistérios do retábulo de joana carolina.* Texto publicado na *Revista Continente* em 1º de novembro de 2010. Disponível em: <<https://www.revistacontinente.com.br/edicoes/119/osman-lins--os-misterios-do-retabulo-de-joana-carolina>>. Acesso em 27 de agosto de 2020.

CARVALHO, José Maurício de. *Ortega y Gasset: life as metaphysical reality.* Trans/Form/Ação, Marília, v. 38, n. 1, p. 167-186, Jan./Abr., 2015. Disponível em: <[file:///F:/E-books\\_PDFs/Ortega\\_2020Gasset\\_Avidacomorealidademetafísica.pdf](file:///F:/E-books_PDFs/Ortega_2020Gasset_Avidacomorealidademetafísica.pdf)>. Acesso em 03 de novembro de 2020.

*Dicionário Online de Português.* Disponível em: <https://www.dicio.com.br/tecer/>. Acesso em 26 de agosto de 2020.

GANDRA, Manuel J. **Cesare Ripa na Biblioteca Nacional de Mafra e ecos de sua Iconologia (Roma, 1603) nas artes em Portugal**: esquissos para uma exposição virtual. In. Exposição virtual denominada genericamente: *Corpus da Emblemática Lusitânica – The Portuguese Emblem Book Project*. Disponível em: <(27) Cesare Ripa na Biblioteca do Palácio Nacional de Mafra | Manuel J. Gandra - Academia.edu>. Acesso em 17 de abril de 2022.

GOMES, Leny da Silva & BRASILEIRO, Osmando. *Efeito estético e canonização no Retábulo de Santa Joana Carolina, de Osman Lins*: comunicação apresentada por ocasião da realização da X Semana de Extensão, Pesquisa e Pós-graduação – SEPesq Centro Universitário Ritter dos Reis, entre os dias 20 e 24 de outubro de 2014. Disponível em: <[https://www.uniritter.edu.br/uploads/eventos/sepesq/x\\_sepesq/arquivos\\_trabalhos/2968/123/98.pdf](https://www.uniritter.edu.br/uploads/eventos/sepesq/x_sepesq/arquivos_trabalhos/2968/123/98.pdf)>. Acesso em 10 de novembro de 2020.

GOTLIB, Nádia Battella. *De engenho a engenho*: Notas de leitura do “Retábulo de Santa Joana Carolina”, de Osman Lins. Fortaleza/CE, 14 (1/2): Revista de Letras, jan./dez 1989, p. 145-160. Disponível em: <http://periodicos.ufc.br/revletras/article/view/19607/30275>. Acesso em 18 de setembro de 2022.

*Google imagens* (Figura 2). Disponível em: <https://docplayer.com.br/49480381-Idade-media-idade-das-trevas-idade-da-fe.html>. Acesso em 26 de agosto de 2020.

*Google imagens* (Figura 3). Disponível em: <https://veredastempo.blogspot.com/2021/04/mosaico-cristo-como-soberano-do.html>. Acesso em 27 de agosto de 2020.

*Google imagens* (Figura 4). Disponível em <https://br.pinterest.com/pin/19210735881206881/>, Acesso em 20 Jul 2022.

*Google imagens* (Figura 5). Disponível em: teto da capela sistina profetas - Bing images. Acesso em 20 de jul de 2022.

*Google Imagens* (Figura 6). Disponível em: Madonna do Rosário - Bing images. Acesso em 20 Jul 2022.

AQUINO, Tomás de. *Suma Teológica*. Disponível em: <Suma Teológica, em versão quase integral (em português). In. <http://permanencia.org.br/drupal/node/8>>, 1273. Acesso em 25 de agosto de 2020.

IBGE. *Censo Demográfico*: Estado de Pernambuco. Organizado pelo Serviço Gráfico do Instituto Brasileiro de Geografia e Estatística, 1952. Disponível em: <[https://biblioteca.ibge.gov.br/visualizacao/periodicos/70/cd\\_1950\\_pe.pdf](https://biblioteca.ibge.gov.br/visualizacao/periodicos/70/cd_1950_pe.pdf)>. Acesso em 14 Mai 2022.

OLIVEIRA, James Wilson Januário de.; CUNHA, Weslei Ribeiro da. *No ordinário da vida, um encontro com Deus: uma leitura da revelação a partir da obra Crime e Castigo, de Fiodor Dostoievsky*. In. *Revista Eletrônica Espaço Teológico*. Vol. 7, n 12, jul/dez, 2013, p. 89-101. Disponível em: <file:///C:/Users/Marina/Downloads/17364-Texto%20do%20artigo-43343-1-10-20131127.pdf>. Acesso em 15 Mai 2022.

REDYSON, Deyve; ALMEIDA, Jorge Miranda. *Ludwig Feuerbach e Sören Kierkegaard: Sobre a Religião, a Natureza e o Homem*. In. *Numen: revista de estudos e pesquisa da religião, Juiz de Fora (UFJF)*, v. 14, n. 1, 2011, p. 73-87. Disponível em: <file:///C:/Users/Marina/Downloads/21789-Texto%20do%20artigo-85956-2-10-20120529%20(1).pdf>. Acesso em 14 de maio de 2022.

Seminário de Pesquisa Deus e Religião: diálogo entre diferentes abordagens (programação): <[http://www.fil.unb.br/images/Eventos/seminario\\_deus\\_religiao\\_programacao.pdf](http://www.fil.unb.br/images/Eventos/seminario_deus_religiao_programacao.pdf), 2019. Acesso em 03 de novembro de 2020>.

#### \_de literatura

ALIGHIERI, Dante. *A Divina Comédia*. Tradução de José Pedro Xavier Pinheiro. Versão para eBook. São Paulo: Atena Editora, 2003.

DOSTOIÉVSKY, Fiódor (1821-1881). *Crime e Castigo*. Tradução de Natália Nunes e Oscar Mendes. Porto Alegre/RS: L&PM, 2017.

CASTRO, Carina. *Caravana*. São Paulo: Patuá, 2013. (Coleção Patuscada; v. VII).

CORALINA, Cora. *Poemas dos becos de Goiás e estórias mais*. São Paulo: Círculo do Livro S.A., 1987.

GULLAR, Ferreira. *A luta corporal*. [curadoria Augusto Sérgio Bastos]; apresentação Fábio Lucas. 7ª edição. Rio de Janeiro: José Olympio, 2013.

HUIDOBRO, Vicente. *Poemas*. Madri: Santillana, S.A., 1976. Representante em Chile: Santiago: Santillana del Pacifico, S.A., 1976.

#### \_de Osman Lins

##### \_\_narrativas

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

\_\_\_\_\_. *Avalovara*. São Paulo: Melhoramentos, 1973.

\_\_\_\_\_. *Nove, Novena: narrativas*. São Paulo: Companhia das Letras, 1994.

\_\_\_\_\_. *O fiel e a pedra*. São Paulo: Companhia das Letras, 2007.

\_\_\_\_\_. *O visitante*. São Paulo: Summus, 1979.  
\_\_\_\_\_. *Os gestos*. São Paulo: Edições Melhoramentos, 1975.

\_\_teatro

LINS, Osman. *Capa-verde e o Natal*. São Paulo, 1967.  
\_\_\_\_\_. *Guerra do Cansa-Cavalo*. Petrópolis: Vozes, 1967.  
\_\_\_\_\_. *Lisbela e o prisioneiro*. Rio de Janeiro, 1964.  
\_\_\_\_\_. *Santa, automóvel e soldado*. São Paulo: Duas Cidades, 1975.

\_\_ensaios

LINS, Osman. *Do ideal e da glória: problemas inculturais brasileiros*. São Paulo: Summus, 1977.  
\_\_\_\_\_. *Evangelho na taba: outros problemas inculturais brasileiros*. SP: Summus, 1979.  
\_\_\_\_\_. *Guerra sem Testemunhas*. São Paulo: Ática, 1969.  
\_\_\_\_\_. *Lima Barreto e o espaço romanesco*. São Paulo: Ática, 1976.

\_\_narrativas de viagem

LINS, Osman. *La Paz existe?* Com Julieta de Godoy Ladeira. São Paulo: Summus, 1977.  
\_\_\_\_\_. *Marinheiro de primeira viagem*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1963.

\_\_sobre Osman Lins

ALMEIDA, Hugo (Org.). *Osman Lins: o sopro na argila*. São Paulo: Nankin Editorial, 2004.  
ANDRADE, Ana Luiza. *Osman Lins: Crítica e Criação*. São Paulo: Hucitec, 1987.  
GOMES, Leny da Silva. *Avalovara: uma cosmogonia literária*. Tese de doutoramento apresentada na Universidade Federal do Rio Grande do Sul, 1998.  
HAZIN, Elizabeth Andrade de Lima; et al [orgs.]. *Descortinando o teatro de Osman Lins* [Coleção Osman Lins, v. 4]. Brasília: Siglaviva, 2019.  
\_\_\_\_\_. *Números e nomes: o júbilo de escrever*. [coleção Osman Lins, v. 3]. Brasília: Siglaviva, 2017.  
\_\_\_\_\_. *Quem sou?: sou eu quem eu retrato* [páginas mimeografadas à margem de *A rainha dos cárceres da Grécia*] [coleção Osman Lins, v. 2]. Brasília: Siglaviva, 2016.  
IGEL, Regina. *Osman Lins: uma biografia literária*. São Paulo: TA Queiroz; Brasília: INL, 1988.



NITRINI, Sandra. *Poéticas em confronto: Nove, Novena e o Novo Romance*. São Paulo: HUCITEC, 1987.

\_de teoria e crítica

ALMEIDA, Joãozinho Thomaz de. *Introdução aos estudos da patrística*. 2ª. ed. São Paulo: Fonte Editorial, 2021. (Coleção A Patrística, 1).

ALTER, Robert. *A arte da narrativa bíblica*. Tradução de Vera Pereira. São Paulo: Companhia das Letras, 2007.

AQUINO, Tomás de. *A Fé*. Tradução, edição e notas de Paulo Faitanin, Bernardo Veiga. São Paulo: Edipro, 2016.

ARISTÓTELES. *Metafísica: Livro I e Livro II*. Tradução direta do grego por Vinzenzo Cocco e notas de Joaquim de Carvalho. Versão para eBook. Editora Boanova.org, 2019.

\_\_\_\_\_. *Poética*. Introdução, Tradução e Notas e Paulo Pinheiro. 1ª edição. São Paulo: Editora 34, 2015.

BOÉCIO. *A Consolação da Filosofia*. Tradução do latim por Willian Li. 2ª edição. São Paulo: Editora WMF Martins Fontes, 2012.

BOSI, Alfredo. *História concisa da literatura brasileira*. 50ª. ed. São Paulo: Cultrix, 2015.

BUCCIOL, Dom Armando. *Sinais e símbolos, gestos e palavras na Liturgia: para compreender e viver a Liturgia*. Brasília: Edições CNBB, 2018.

CARPEAUX, Otto Maria. *História da literatura ocidental*. Volume I. São Paulo: Leya, 2012.

\_\_\_\_\_. *História da literatura ocidental*. Volume II. São Paulo: Leya, 2012.

\_\_\_\_\_. *História da literatura ocidental*. Volume III. São Paulo: Leya, 2012.

\_\_\_\_\_. *História da literatura ocidental*. Volume IV. São Paulo: Leya, 2012.

CORBON, Jean. *A fonte da liturgia*. Prior Velho (Portugal): Paulinas, 2016, p. 200.

CORTÁZAR, Julio. *Valise de cronópio*. Tradução de Davi Arriguci Jr. e João Alexandre Barbosa. São Paulo: Perspectiva, 2008.

COSTA, Ricardo da. *Impressões da Idade Média*. São Paulo: Livraria Resistência Cultural Editora, 2017.

CNBB. *Catecismo da Igreja Católica*. 4ª ed. São Paulo: Edições Loyola, 2017.

CRUZ, São João da. *Noite Escura*. 6ª edição. Petrópolis: Vozes, 2014. 8ª reimpressão, 2021.

CURTIUS, Ernst Robert. *Literatura Europeia e Idade Média Latina*. Tradução de Teodoro Cabral e Paulo Rónai. São Paulo: Hucitec: Edusp, 1996.

ELIADE, Mircea. *O Sagrado e o Profano*. São Paulo: Martins Fontes, 2001.

- FEUERBACH, Ludwig. *A essência do cristianismo*. Tradução e Notas de José da Silva Brandão. 4ª edição. Petrópolis, RJ: Vozes, 2013.
- FRANKL, Victor E. *Em busca de sentido: um psicólogo no campo de concentração*. Tradução de Walter O. Schlupp e Carlos C. Aveline. 54ª edição. São Leopoldo: Sinodal; Petrópolis: Vozes, 2021.
- FRANKL, Victor; LAPIDE, Pinchas. *A busca de Deus e questionamentos sobre o sentido*. Tradução de Márcia Neumann. 2ª ed. Petrópolis, RJ: Vozes, 2014.
- FRAZER, James. *La rama dorada: Magia y Religión*. México – Buenos Aires: Fondo de Cultura Economica, 1951;
- FULCANELLI. *El misterio de las catedrales*. Traducción do francês de J. Ferrer Aleu. 5ª edición. Plaza & Janes S. A. Editores, 1971.
- GHYKA, Matila C. *El numero de oro: I – Los ritmos*. Traducción del francés de J. Bosch Bousquet. Segunda edición. Editorial Poseidon, S. L., Llansá, 51, Barcelona-15, España, 1978.
- \_\_\_\_\_. *El numero de oro: II – Los ritos*. Traducción del francés de J. Bosch Bousquet. Segunda edición. Editorial Poseidon, S. L., Llansá, 51, Barcelona-15, España, 1978.
- GOETHE, J. W. *Escritos sobre arte*. Introdução, Tradução e Notas de Marco Aurélio Werle. São Paulo: Associação Editorial Humanitas, 2005.
- GOMBRICH, Ernst Hans. *A história da arte*. Tradução de Álvaro Cabral. 16ª edição. Rio de Janeiro: LTC, 2009.
- HUSSERL, Edmund. *A ideia da fenomenologia*. 1ª ed. Petrópolis: Editora Vozes, 2020.
- JAKOBSON, Roman. *Linguística e Comunicação*. Trad. Izidoro Blikstein e José Paulo Paes. 22ª ed. São Paulo: Cultrix, 2010.
- JÚNIOR, Guilherme Simões Gomes. *Palavra peregrina e Outros estudos sobre o Barroco*. (Ensaio de Cultura; 16) 2ª ed. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 2016.
- KEMPIS, Tomás de. *Imitação de Cristo*. Tradução de Luiz Fernando Guimarães. São Paulo: Martin Claret, 2015.
- KIBUKA, Brian [et al.] (Organizadores). *Pais Apostólicos*. Tradução de Brian G. L. Kibuka; Cláudio J. Rodrigues. 1ª ed. São Paulo: Fonte Editorial, 2021. (Coleção A Patrística, 2).
- \_\_\_\_\_. *Pais Apologistas*. Tradução de Brian G. L. Kibuka. 1ª ed. São Paulo: Fonte Editorial, 2021. (Coleção A Patrística, 3).
- KIERKEGAARD, Sören Aabye. *Ejercitación del cristianismo*. Editorial Trotta, S.A., Ferraz, Madri, 2009.

- \_\_\_\_\_. *O conceito de angústia: uma simples reflexão psicológico-demonstrativa direcionada ao problema dogmático do pecado hereditário*. Tradução de Álvaro Luiz Montenegro Valls. 3ª ed. Petrópolis/RJ, Vozes: 2015. (Vozes de Bolso).
- LIGÓRIO, Afonso Maria de, Santo. (Alphonsus Liguori), 1696-1787. *Glórias de Maria*. Tradução de Veríssimo Iglesias Anagnostopoulos. Dois Irmãos/RS: Minha Biblioteca Católica, 2018.
- MONFORT. Luís Maria Grignon de. *O segredo admirável do Santíssimo Rosário*. Tradução de Raul Martins. Dois Irmãos, RS: Editora Biblioteca Católica, 2019.
- MORETTO, Fúlvia; BARBOSA, Sidney (orgs.). *Aspectos do teatro ocidental*. São Paulo: Editora Unesp, 2006.
- NEJAR, Carlos. *História da literatura brasileira: Da Carta de Caminha aos contemporâneos*. São Paulo: Leya, 2011.
- ORTEGA Y GASSET, José. *Adão no paraíso e outros ensaios de estética*. Tradução de Ricardo Araújo. São Paulo: Cortez, 2002.
- \_\_\_\_\_. *A desumanização da arte*. Tradução e introdução de Ricardo Araújo; revisão técnica da tradução: Vicente Cachelero. São Paulo: Cortez, 1991.
- \_\_\_\_\_. *Ensaio de estética: (Mona Lisa, Três quadros de vinho e Velázquez)*. Tradução e introdução de Ricardo Araújo. São Paulo: Cortez, 2011.
- \_\_\_\_\_. *Meditações do Quixote*. Tradução de Ronald Robson, 1ª ed. Campinas: Vide Editorial, 2019.
- PANOFSKY, Erwin. *Significado nas artes visuais*. Tradução de Maria Clara F. Kneese e J. Guinsburg. São Paulo: Perspectiva, 2017.
- PAZ, Octavio. *Os filhos do barro: do romantismo à vanguarda*. Tradução de Olga Savary. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1984.
- \_\_\_\_\_. *Ensaio de estética*. Tradução e introdução de Ricardo Araújo. São Paulo: Cortez, 2011.
- PIGLIA, Ricardo. *Formas breves*. Trad. José Marcos Mariani de Macedo. São Paulo: Companhia das Letras, 2004.
- PLATÃO. *A República*. Tradução de Ciro Mioranza. São Paulo: Lafont, 2017.
- RICOEUR, Paul. *A memória, a história, o esquecimento*. Tradução de Alain François [et al.]. Campinas, SP: Editora da Unicamp, 2007.
- RIPA, Cesare. *Iconologia*. Arenzano/GE (Itália): Editora Castel Negrino, 2006.
- ROSENFELD, Anatol. *O teatro épico*. São Paulo: Perspectiva, 2014.

ROSSI, Luiz Alexandre Solano; SILVA, Valmor da. (orgs.). *Milagres na Bíblia*. São Paulo: Paulus, 2017. (Coleção Temas bíblicos).

SAGRADA FACE, Santa Teresa do Menino Jesus e da (Santa Teresa de Lisieux). *História de uma alma*: manuscritos autobiográficos. Tradução das Religiosas do Carmelo do Imaculado Coração de Maria e de santa Teresinha. São Paulo: Paulus, 1986.

SANTA FACE, Santa Teresa do Menino Jesus e da. [1873-1897]. *Obras Completas*. Tradução Paulus Editora com a colaboração das monjas do Carmelo do Imaculado Coração de Maria e Santa Teresinha. São Paulo: Paulus, 2018. (Coleção Clássicos do cristianismo).

SANTO AGOSTINHO. *Confissões*. Tradução de J. Oliveira e A. Ambrósio de Pina. 6ª edição. Petrópolis, RJ: Vozes, 2015 (Vozes de Bolso).

SANTOS, Mário Ferreira dos. *Convite à Estética*. São Paulo/SP: Editora Logos, 1966.

\_\_\_\_\_. *Tratado de Simbólica*. São Paulo/SP: É Realizações, 2007.

SCRUTON, Roger. *Beleza*. Tradução de Hugo Langone. São Paulo: É realizações, 2013.

STEIN, Edith. *Ser finito e ser eterno*. Versão para eBook. Editora: Forense Universitária; Edição: 1 (16 de outubro de 2018).

TACIANO. *Diatessarão*. Tradução de Brian Kibuka. São Paulo: Fonte Editorial, 2021. (Coleção A Patrística, 4).

UNAMUNO, Miguel de. *Do sentimento trágico da vida nos homens e nos povos*. Tradução: Eduardo Brandão. São Paulo: Martins Fontes, 1996.

VARRIANO, Bruno. *O bom mestre de Nazaré: com o coração humano nos amou*. São Paulo: Ed. Canção Nova, 2016.

WAIBLINGER, Ângela. *A Grande Mãe e a Criança Divina: O Milagre da Vida no Berço e na Alma*. Tradução de Tatiana Tuermorezow. São Paulo: Cultrix, 1986. (Coleção “A Magia dos Mitos”).

#### \_dicionários

ANCILLI, Ermanno et al. (Org.). *Dicionário de Espiritualidade*. (Vol. I). Tradução de José Raimundo Pinto de Melo, Silva Debetto C. Reis, Silvana Cobucci Leite. São Paulo: Edições Loyola (Paulinas), 2012.

\_\_\_\_\_. *Dicionário de Espiritualidade*. (Vol. II). Tradução de Orlando Soares Moreira, Silvana Cobucci Leite. São Paulo: Edições Loyola (Paulinas), 2012.

\_\_\_\_\_. *Dicionário de Espiritualidade*. (Vol. III). Tradução de Orlando Soares Moreira, Silvana Cobucci Leite. São Paulo: Edições Loyola (Paulinas), 2012.

BORRIELLO, L. et al. (Dir.). *Dicionário de Mística*. São Paulo: Paulus (Edições Loyola), 2003.

CHEVALIER, Jean; GHEERBRANT, Alain; com a colaboração de: André Barbault. [et al.]; coordenação Carlos Sussekind; tradução Vera da Costa e Silva. [et al]. *Dicionário de Símbolos: mitos, sonhos, costumes, gestos, formas, figuras, cores, números*. 16ª ed. Rio de Janeiro: José Olympio, 2001.

CUNHA, Antônio Geraldo da. *Dicionário etimológico da língua portuguesa*. Rio de Janeiro: Lexikon, 2010.

DE FIORES, Stefano et al. (Dir.). *Dicionário de Mariologia*. Tradução de Álvaro A. Cunha, Honório, Dalbosco, Isabel F. L. Ferreira. São Paulo: Paulus, 1995. (Coleção Dicionários).

\_dissertações

ALVES, Vanessa Pereira Cajá. *A palavra e a imagem: uma conjunção em Conto Barroco ou Unidade Tripartita*. Dissertação (mestrado). Universidade de Brasília. Brasília/DF, 2018.

BORGES, Poliana Queiroz. *Organum: A escritura musical em Pentágono de Hahn, de Osman Lins*. Dissertação (mestrado). Universidade Federal de Goiás. Goiânia/GO, 2015.

COSTA, Izabella Verônica Cardoso da. *Contraste e continuidade: marcas da rebelião formal de Osman Lins no percurso entre Os Gestos (1957) e Nove, Novena (1966)*. Dissertação (mestrado). Universidade de Brasília. Brasília/DF, 2017.

GOMES, Rosana Maria Teles. *O medievo em Nove, Novena: um percurso para o imaginário*. Dissertação (mestrado). Universidade Federal de Pernambuco. Recife/PE, 2003.

MAERKI, Thiago. *Hagiografia e literatura: um estudo da Legenda Maior Sancti Francisci, de Boaventura de Bagnoregio*. Dissertação (mestrado). Universidade Estadual de Campinas, Instituto de Estudos da Linguagem: Campinas/SP, 2013.

MELO, Priscila Medeiros Varjal de. *Retábulo De Santa Joana Carolina, de Osman Lins: um discurso de sagração do humano*. Dissertação (mestrado). Universidade Federal de Pernambuco: UFPE: Recife/PE, 2012.

NUNES, Bruna Fontenele. *O escritor numa casca de noz: Lima Barreto e Osman Lins nas trincheiras do campo literário*. Dissertação (mestrado) Universidade Federal de Santa Catarina. Florianópolis/SC, 2021.

VENTURA, Thayla Crishana Martins. *A Rainha dos Cárceres da Grécia: Um exercício de imaginação*. Dissertação (mestrado). Universidade de Brasília. Brasília/DF, 2018.

ROCHA, Marcos Eduardo Lopes. *Separar, isolar, classificar o que no texto é uno: um narrador, nove espaços e nove tempos em O pássaro transparente*. Dissertação (mestrado). Universidade de Brasília. Brasília/DF, 2019.

SOUZA, Assionara Medeiros de. *Vitral, Tableaux, Retábulo: Osman Lins, Mímese e Visualidade*. Dissertação (mestrado). Universidade Federal do Paraná: UFPR, Curitiba, 2006.

\_monografias

LEITE, Cynthia. *A vida e a obra de Edith Stein – Santa Teresa Benedita da Cruz – à luz de Sören Kierkegaard*. Instituto de Psicologia Fenomenológico-Existencial, Rio de Janeiro, 2008.

\_teses

BORGES, Poliana Queiroz. *Ouçõ no que leio ou sinto no que vejo: musicalidade em quatro narrativas osmanianas*. Tese (doutorado). Universidade Federal de Goiás. Goiânia/GO, 2019.

COLLAÇO, Andrea dos Reis. *Retábulo do Brasil: Literatura, História e Política em Nove, novena, do Osman Lins*. Tese (doutorado). Universidade de Brasília: Brasília/DF, 2021.

FERREIRA, Cacio José. *Retábulo de Santa Joana Carolina orna a parede: escritura, tradutor e tradução, sacramento das estações*. Tese (doutorado). Universidade de Brasília. Brasília/DF, 2019.

FERREIRA, Marina dos Santos. *Osman Lins em diálogo: um gesto entre a tradição e a renovação formal*. Tese (doutorado). Universidade Federal de Santa Catarina. Florianópolis/SC, 2021.

GUARNIERI, Ivanor Luiz. *O Engenho e os retábulos de Osman Lins*. Tese (doutorado). Universidade Estadual Paulista “Júlio de Mesquita Filho”. São José do Rio Preto: UNESP, 2016.

MOREIRA, Cristiano. *Sagração Tipográfica em Osman Lins: arquivos, gestos, impressões*. Tese (doutorado). Universidade Federal de Santa Catarina. Florianópolis/SC, 2019.

SANTOS, João Guilherme Dayrell de Magalhães. *Osman Lins: a economia da natureza e a terra por vir*. Tese (doutorado). Universidade Federal de Minas Gerais. Belo Horizonte/MG, 2015.

## ANEXO I

### PROGRAMAÇÃO

#### SEMINÁRIO DE PESQUISA “DEUS E RELIGIÃO – UM DIÁLOGO ENTRE DIFERENTES ABORDAGENS”

10 a 12 de abril de 2019  
Memorial Darcy Ribeiro – “Beijódromo”  
Universidade de Brasília

10 de Abril (Quarta-feira)

14h30 – 16h00 – Filosofia da Religião: Tentativa de uma Tipologia Prof. Dr. Hubert Jean-François Cormier (Universidade de Brasília)

16h00 – 16h15 – Intervalo

16h15 – 17h45 – La dación de Dios como fenómeno: intuición y fantasía en la fenomenología de Husserl Prof. Dr. German Vargas Guillén (Universidad Nacional Pedagógica – Colômbia)

17h45 – 18h00 – Intervalo

18h00 – 19h30 – La mediación y el misterio. El concepto de religión sin esencia en el pensamiento de Bernhard Welte: sus fundamentos y posibles correctivos Prof. Dr. Angel Garrido Maturano (CONICET – Argentina)

11 de Abril (Quinta-feira)

09h00 – 10h30 – Presuponer, creer, tener fe Prof. Dr. Carlos Miguel Gómez Rincón (Universidad del Rosario – Bogotá)

10h30 – 10h45 – Intervalo

10h45 – 12h15 – Indício, Justificação e Crença em Deus Prof. Dr. Agnaldo Cuoco Portugal (Universidade de Brasília)

12h15 – 14h30 – Almoço

14h30 – 16h00 – O Conceito de Paganismo em Kierkegaard Prof. Dr. Marcio Gimenes de Paula (Universidade de Brasília)

16h00 – 16h15 – Intervalo

16h15 – 17h45 – Finitude, infinitude e sentido: um estudo sobre o conceito de religião a partir de Kierkegaard Prof. Dr. Jonas Roos (UFJF – Universidade Federal de Juiz de Fora)

17h45 – 18h00 – Intervalo

18h00 – 19h30 – La Ilusión de la Religión: Freud y Gramsci Prof. Dra. Patricia Dip  
(Universidad General Sarmiento – Argentina)

12 de Abril (Sexta-feira)

09h00 – 10h30 – A finitude e a individuação do espírito nas Confissões de Agostinho:  
incursões hermenêutico-fenomenológicas Prof. Dr. Marcos Aurélio Fernandes (Universidade  
de Brasília)

10h30 - 10h45 – Intervalo

10h45 – 12h15 – A morte de Ivan Ilitch sob a perspectiva do ser-para-a-morte de Martin  
Heidegger Prof. Dr. Renato Kirchner (PUC-Campinas)

12h15 – 14h30 – Almoço

14h30 - 16h00 – Deus é possível? Logo, existe! Uma nova defesa do argumento ontológico  
modal Prof. Dr. Domingos Faria (Centro de Filosofia da Universidade de Lisboa)

Realização: Grupo de Pesquisa em Filosofia da Religião da UnB, Departamento de Filosofia e  
Programa de Pós-graduação em Filosofia da UnB.

Apoio: Edital FAP/DF – Demanda Espontânea: 10193.56.36020.08042016

Para maiores informações, favor contatar Prof. Marcos Aurélio Fernandes  
(framarcosaurelio@hotmail.com)