



Serviço Público Federal
Ministério da Educação
Fundação Universidade Federal de Mato Grosso do Sul
Câmpus Universitário de Três Lagoas
Programa de Pós-Graduação em Letras



**FABRÍCIA APARECIDA LOPES
DE OLIVEIRA ROCHA**

A PERCEÇÃO CARNAVALESCA DO MUNDO: UMA LEITURA DA PEÇA LISBELA E O PRISIONEIRO
FABRÍCIA APARECIDA LOPES DE OLIVEIRA ROCHA

**A PERCEÇÃO
CARNAVALESCA DO
MUNDO: UMA LEITURA DA
PEÇA *LISBELA E O*
*PRISIONEIRO***

2016

**TRÊS LAGOAS - MS
2016**



Serviço Público Federal
Ministério da Educação
Fundação Universidade Federal de Mato Grosso do Sul
Câmpus Universitário de Três Lagoas
Programa de Pós-Graduação em Letras



FABRÍCIA APARECIDA LOPES DE OLIVEIRA ROCHA

A PERCEPÇÃO CARNAVALESCA DO MUNDO: UMA LEITURA DA PEÇA *LISBELA E O PRISIONEIRO*

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Letras (Área de Concentração: Estudos Literários) do Câmpus de Três Lagoas da Universidade Federal de Mato Grosso do Sul – UFMS, como requisito final para a obtenção do título de Mestre em Letras.

Orientador: Prof. Dr. Ricardo Magalhães Bulhões- UFMS

TRÊS LAGOAS – MS



DEZEMBRO/2013
MEMORIAL
DEZEMBRO, 2015

1. INTRODUÇÃO

Por crer no poder de uma prática profissional que transforma o mundo, cursei Comunicação Social/Jornalismo com o desejo de reformar o social por intermédio de um tipo de reflexão crítica do real. Porém, minha prática profissional em jornal diário revelou-se bastante frustrante. O dono da publicação era também proprietário de sete emissoras de rádio e de uma TV e seus interesses políticos e econômicos pautavam nosso trabalho diário na produção de notícias. Conforme os professores já haviam alertado na faculdade, o fato de o verdadeiro interesse público ficar em segundo plano me desanimou bastante e eu acabei constatando que, pelo menos o jornalismo diário, reserva pouco espaço para um questionamento sério, livre e profundo da realidade. Assim que tive oportunidade, eu deixei o jornal e desde então tenho atuado como assessora de imprensa, não por escolha, mas por questão de sobrevivência mesmo. Para ser sincera, eu não gosto do que faço, mas sou grata pelo meu emprego porque não tem faltado comida na minha mesa.

Porém, mesmo com uma vida confortável, eu estava triste por não encontrar na minha prática profissional um espaço para minhas inquietações intelectuais. Diante disso, resolvi voltar a estudar. Uma coisa eu sabia: não desejava estudar na minha área de formação inicial, o jornalismo, precisamente pelo entendimento de que a efemeridade jornalística reserva espaço limitado para uma reflexão crítica e profunda do real. Por ser apaixonada pela arte, sempre percebi o universo livre e infinito próprio do fazer artístico e, a partir disso, acabei ingressando na área de Estudos Literários por crer que a literatura e sua reflexão podem provocar em mim o desconforto existencial que tanto desejo ter. Consoante disse Anne Ubersfeld (2013), a “realidade” artística é mais densa que o próprio real e por ela que estou interessada.

2. FORMAÇÃO E APRENDIZADO



No segundo semestre de 2013, eu comecei minha jornada acadêmica na disciplina de Teorias da Narrativa (Obtive conceito B), na condição de aluna especial. Sou grata à professora Kelcilene por ter me introduzido no mundo da teoria literária. Por não ser formada na área, eu fiquei bastante perdida no começo, mas ela teve bastante paciência comigo e me motivou a prestar a seleção de mestrado. No primeiro semestre de 2014, depois de passar pelo processo seletivo e ficar em segundo lugar com uma nota de 8,2 (o que foi uma grande surpresa), apenas dois décimos atrás da primeira candidata e com a maior nota na prova escrita, comecei minha jornada como aluna regular e tive a felicidade de conhecer a professora Clara, figura inspiradora que me ajudou a ver a metodologia científica com outros olhos. Graças à sua disciplina Tópicos de Literatura Brasileira (Obtive conceito A), eu consegui dar forma ao meu projeto de pesquisa, segundo prevê o rigor científico. Também tive a oportunidade de frequentar a disciplina Tópicos Especiais em Estudos literários (Obtive notar A), matéria ministrada pelo meu orientador, o professor doutor Ricardo Magalhães Bulhões. Com ele, além de aprender muito sobre as mais diversas maneiras de ler o texto literário, percebi o quanto devemos ser cordiais para a prática docente. Ainda no primeiro semestre de 2014, frequentei a disciplina de Seminários Avançados em Estudos Literários (Obtive nota B), com o professor Rauer, um dos homens mais cultos que já conheci e que muito me ajudou a pensar a arte literária.

No segundo semestre, eu tive a honra de conhecer outros docentes incríveis. Cursei Seminários Avançados de Teoria Literária (Obtive nota A) e tive o prazer de conhecer a professora Maria Adélia, que me proporcionou imenso conhecimento sobre os gêneros literários e sua evolução. Com a professora Rosana, em Tendências da Ficção Brasileira (Obtive nota A), além de conhecer autores contemporâneos, aguicei meu senso crítico e reavaliei meus preconceitos inconscientes. Para finalizar, frequentei a disciplina Teorias do Gênero Poético (Obtive nota A), com o professor Sales. Suas aulas despertaram em mim uma nova sensibilidade para que eu pudesse reler o real com as regras próprias do feito poético. Todas essas disciplinas, assim como a vivência com professores e colegas, ampliaram profundamente a visão que tenho da existência e do mundo e, por conta desses novos conhecimentos, entendo melhor quem sou e o que



desejo para o futuro. De algo tenho certeza: jamais me afastarei da literatura e, especialmente, do estudo do texto dramático.

3. ATIVIDADES ACADÊMICAS REALIZADAS ENTRE 2014 E 2015

Além da participação nas disciplinas, como aluna regular do programa, em junho de 2014, eu tive a honra de publicar, junto com o professor Ricardo, o artigo “A percepção carnavalesca do mundo na peça *Lisbela e o prisioneiro*”, num dossiê temático sobre Osman Lins, organizado por Sandra Nitrini para a *Eutomia: Revista de Literatura e Linguística*, publicação qualis B1, da Universidade Federal de Pernambuco (UFPE). No mesmo dossiê, publicaram nomes como Alfredo Bosi. Em agosto de 2014, novamente junto com o meu orientador, tive trabalho aceito e apresentei a comunicação “Carnavalização na peça *Lisbela e o prisioneiro*, de Osman Lins”, como parte da programação do 3º Colóquio Internacional de Estudos Linguísticos e Literários (Cielli), evento realizado pela Universidade Estadual de Maringá (UEM). O artigo resultante de nossa fala foi publicado na íntegra nos anais do Cielli. No mês seguinte, em setembro de 2014, apresentamos a comunicação: “A percepção carnavalesca do mundo: uma leitura da peça *Lisbela e o prisioneiro*”, durante o II Encontro de Grupos de Pesquisa em Letras e Linguística do Centro-Oeste, evento realizado em Três Lagoas, pelo programa de Pós-Graduação em Letras, da Universidade Federal do Mato Grosso do Sul (UFMS).

Em 2015, continuamos participando de eventos científicos. No mês de maio, por exemplo, apresentamos a comunicação: “Reescrever com distanciamento irônico: o romance paródico em *Gargântua* e no *O evangelho segundo Hitler*”, como parte da programação do V SELL (Simpósio Internacional de Estudos Linguísticos e Literários), evento organizado pelo curso de Letras da Universidade Federal do Triângulo Mineiro (UFTM), em Uberaba (MG). No mês de julho, novamente em parceria com meu orientador, fui aceita no seminário do Gel (Grupo de Estudos Linguísticos do Estado de São Paulo), evento organizado pela Universidade Estadual de Campinas (Unicamp), e apresentamos a pesquisa: “A discordância entre o “eu” e o mundo em *Nove Noites*, de Bernardo Carvalho”. Por fim, em setembro, apresentamos o trabalho “Uma história onde “nada” acontece: leitura do conto *Manhã aérea*, de João Anzanello Carrascoza”,



durante a realização do VI Encontro do Fórum de Literatura Brasileira Contemporânea: criação & crítica, evento de abrangência nacional organizado pela Faculdade de Letras da Universidade Federal do Rio de Janeiro (UFRJ).

4. PESQUISA

A pesquisa que apresento no momento, “A percepção carnavalesca do mundo: uma leitura da peça *Lisbela e o prisioneiro*”, representa, em vários níveis, conceitos que fazem parte da minha vida desde a graduação, como por exemplo, a ideia da carnavalização. Com base nos estudos do antropólogo Roberto DaMatta (1986), meu trabalho de conclusão de curso na faculdade, “No bar, todo mundo é igual?”, consistiu num vídeo documentário que retrata a ideia da percepção carnavalesca do mundo no espaço do bar, como parte do desejo de retratar o ambiente como democrático e tolerante. A abordagem de uma espécie de dualidade na percepção do mundo e da vida humana (um viver ordinário *versus* outro extraordinário) sempre me atraiu e agora posso unir esse antigo interesse ao estudo do texto literário, conforme apontam os estudos de Mikhail Bakhtin (1999, 2013).



Serviço Público Federal
Ministério da Educação
Fundação Universidade Federal de Mato Grosso do Sul
Câmpus Universitário de Três Lagoas
Programa de Pós-Graduação em Letras



FABRÍCIA APARECIDA LOPES DE OLIVEIRA ROCHA

A PERCEPÇÃO CARNAVALESCA DO MUNDO: UMA LEITURA DA PEÇA *LISBELA E O PRISIONEIRO*

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Letras (Área de Concentração: Estudos Literários) do Câmpus de Três Lagoas da Universidade Federal de Mato Grosso do Sul – UFMS, como requisito final para a obtenção do título de Mestre em Letras.

COMISSÃO EXAMINADORA:

Orientador: Prof. Dr. Ricardo Magalhães Bulhões- UFMS

Prof. Dr. Wagner Corsino Enedino- UFMS

Prof. Dr. Thiago Alves Valente- UENP

Prof. Dr José Batista de Sales- UFMS

Profa. Dra. Rosana Cristina Zanellato Santos- UFMS

Três Lagoas, 5 de janeiro de 2016.



Serviço Público Federal
Ministério da Educação
Fundação Universidade Federal de Mato Grosso do Sul
Câmpus Universitário de Três Lagoas
Programa de Pós-Graduação em Letras



*Ao Criador, que compartilha a sua
divindade conosco.*



AGRADECIMENTOS

Aos meus pais, por me amarem da maneira que puderam. A Deus, que me concebe a paz que eu preciso. Ao meu marido, por dividir quase que igualmente as tarefas domésticas comigo; se fosse de outra forma, eu não teria conseguido ser estudante e esposa. Aos meus colegas de trabalho, que me substituíram em momentos indispensáveis, para eu pudesse cumprir meus compromissos do mestrado. Aos docentes, por repartir comigo suas experiências, tempo e saber. À minha Pátria, por fomentar o ensino; eu nunca paguei por meus estudos e, sem essa presença do Estado, eu não teria tido condições financeiras de cursar graduação e pós-graduação. Aos diretores da Fatec (Faculdade de Tecnologia) de Araçatuba (Primeiro, a professora doutora Daniela Russo Leite; depois, ao professor doutor Giuliano Pierre Estevam), que disseram sim ao meu desejo de aprender; sem a liberação do horário de trabalho nos momentos de aula, eu teria me afastado do estudo, que tanto me alegra. Tenho uma gratidão especial para com o professor doutor Wagner Corsino Enedido, que atuou como uma espécie de orientador do meu trabalho. Por fim, eu agradeço ao meu querido orientador, o professor doutor Ricardo Magalhães Bulhões, um cara do bem, pacífico e generoso, atributos que foram essenciais para que eu cumprisse minha jornada com mais serenidade.



Serviço Público Federal
Ministério da Educação
Fundação Universidade Federal de Mato Grosso do Sul
Câmpus Universitário de Três Lagoas
Programa de Pós-Graduação em Letras



Esse mundo é assim mesmo. O sujeito nunca é o que nasceu para ser. (Osman Lins pela voz de Leléu, em Lisbela e o prisioneiro).



ROCHA, Fabrícia Aparecida Lopes de Oliveira. *A percepção carnavalesca do mundo: uma leitura da peça Lisbela e o prisioneiro*. 2016. Dissertação (Mestrado em Letras)- Universidade Federal do Mato Grosso do Sul.

RESUMO

O objetivo da dissertação é expor elementos da percepção carnavalesca no mundo na peça *Lisbela e o Prisioneiro* (1964/2003), escrita por Osman Lins (1924-1978). Para isso, levamos em conta a poética do “avesso” presente no texto e nos baseamos pelo conceito da carnavalização na literatura. Em nossa leitura, exploramos, sobretudo, o espelhamento que o texto faz da sociedade sem desconsiderar sua riqueza estrutural. Para entender como Lins assimilou elementos dessa cultura popular festiva na estrutura da peça, nos debruçamos sobre os estudos de Mikhail Bakhtin (1999, 2013) e Roberto da DaMatta (1986) acerca da cultura milenar oriunda do carnaval, enquanto fenômeno cultural complexo. Ambos os autores acreditam numa espécie de dualidade (ordinário *versus* extraordinário) na percepção do mundo e da vida humana e esse conceito foi fundamental para entender o texto de Lins de maneira mais profunda, uma vez que o autor organiza os elementos textuais de modo a sugerir implicitamente a ideia de uma ordem social extraordinária e mais voltada à “des-ordem”, à fantasia, como é usual, por exemplo, no carnaval. Por conta dessa inversão carnavalesca construída ficcionalmente, as personagens submissas se apropriaram do poder, numa espécie de inversão da ordem social estabelecida. Para demonstrar como essa hipótese se concretiza literariamente, nos baseamos também em estudos sobre o texto dramático e recorreremos, especialmente, a Anne Ubersfeld (2013), Jean-Pierre Ryngaert (2013) e Patrice Pavis (2008), por entendermos essa poética do “avesso” como um aspecto produtor de linguagem. A ausência de estudos aprofundados sobre a presença dessa estética de “contrários”, assim como a falta de devido enfoque na riqueza estrutural da peça, nos levou a escolha do *corpus* e, por intermédio do resultado, desejamos contribuir com os estudos de literatura brasileira.

PALAVRAS-CHAVE: Carnavalização; Texto dramático; Osman Lins; Teatro brasileiro; Bakhtin.



ROCHA, Fabrícia Aparecida Lopes de Oliveira. The carnivalesca perception of the world: an interpretation of the dramatic text *Lisbela and the prisoner*. 2015. Dissertation (Master's degree in Letters)- Universidade Federal do Mato Grosso do Sul.

ABSTRACT

The purpose of this work is to expose elements from the carnivalesca perception in the world at the play *Lisbela and the prisoner* (1964/2003), by Osman Lins (1924-1978). For this, it was taken into consideration the poetic of “opposite” presented in the text so that it was possible to use as evidence the concept of carnavalization in the literature. In our reading, it was explored, especially, the relation of the text with society imitated without neglecting its structural wealth. To understand how Lins has incorporated the carnival culture elements in the structure of the play, we look on Mikhail Bakhtin (1999, 2013) and Roberto DaMatta (1986) studies about the millennial culture coming from the carnival, as a social complex phenomenon. Both authors believe in a kind of duality (ordinary versus extraordinary) in the world and human life perception. So this concept was fundamental to understand the text profoundly. Although the author organizes the text elements in a way which it can be implicitly suggested the extraordinary order of the facts, focused on the disorder, as well as in the carnival atmosphere. Because of this the carnivalesque reversal, constructed fictionally, the submissive characters borrowed the power, in a kind of inversion of the established social order. To demonstrate how this hypothesis is realized in literary terms, we also considered studies on the dramatic text, in especially, texts from Anne Ubersfeld, (2013), Jean-Pierre Ryngaert (2013) and Patrice Pavis (2008), because we understand poetics of opposites as an aspect of artistic language. The absence of detailed studies on the presence of this aesthetic opposites, as well as the lack of due focus on structural piece wealth, led us to choose the corpus and, as a result, we wish to contribute to the brazilian literature studies.

KEYWORDS: Carnivalization; Dramatic text; Osman Lins; Brazilian theater; Bakhtin.



SUMÁRIO

| | |
|---|-----------|
| INTRODUÇÃO | 14 |
| 1. À PROCURA DA ESCRITA PERFEITA: A OBRA DE OSMAN LINS | 17 |
| 2. A PERCEPÇÃO CARNAVALESCA DO MUNDO | 35 |
| 2.1 A LITERATURA CARNAVALIZADA..... | 40 |
| 3. A CONFIGURAÇÃO DRAMÁTICA E A PERCEPÇÃO CARNAVALESCA DO MUNDO EM LISBELA E O PRISIONEIRO | 47 |
| 3.1 UMA FÁBULA CARNAVALIZADA | 47 |
| 3.2 O QUE AS PERSONAGENS REVELAM POR INTERMÉDIO DE SUAS FALAS E AÇÕES ... | 49 |
| 3.3 UM ARRANJO TEMPORAL QUE CONFIRMA UM ESPAÇO CARNAVALIZADO:..... | 73 |
| 4. CONCLUSÃO..... | 84 |
| REFERÊNCIAS | 87 |

INTRODUÇÃO

A proposta deste estudo surgiu em razão do desejo de estudar e valorizar a obra dramática do escritor pernambucano Osman Lins. No meio literário, o autor é bastante conhecido por sua atividade de inovação no âmbito da narrativa romanesca, porém seus textos dramáticos revelam igualmente uma atitude estética consciente de aplicação e subversão das fórmulas, sempre em favor do máximo de expressividade. Dentro da pequena, contudo expressiva produção teatral do autor, optamos pela peça mais conhecida do grande público: *Lisbela e o prisioneiro*, texto encenado pela primeira vez em 1961 e publicado em 1964. Além da qualidade do texto, que perdura no tempo, essa obra tornou-se bastante popular, sobretudo, em decorrência de uma adaptação realizada para o cinema pelo também pernambucano Guel Arraes, em 2003. O filme homônimo foi um dos recordes de bilheteria do ano e, por ocasião da exibição, o talento do autor como ficcionista foi novamente assunto nos jornais, conforme já ocorrera em outras ocasiões, em razão do relançamento de seus romances consagrados. No mesmo ano, de olho na repercussão do longa-metragem de Arraes, a editora Planeta Brasil relançou nas livrarias o texto que deu origem ao filme, e é justamente essa versão da peça que utilizamos neste estudo.

Além de impulsionar uma reedição do texto, a exibição do longa também ajudou a movimentar os estudos sobre a obra de Lins, em especial trabalhos que se propõem a comparar a peça *Lisbela e o prisioneiro* e a versão cinematográfica de Arraes. Inicialmente, também tínhamos a intenção de fazer uma pesquisa comparativa entre as duas obras; porém, ao percorrer esses estudos comparativos, sentimos falta de trabalhos que se ocupam primordialmente da riqueza estrutural da obra, isto é, da arquitetura textual tão minuciosa concebida pelo autor. Notamos também que tais pesquisas não aprofundam um aspecto formador da obra: a marcante presença de uma espécie de poética do “avesso”, conforme aponta no posfácio da peça, a professora Sandra Nitrini (2003). Com base nessa afirmação da pesquisadora, a principal estudiosa da obra do autor, decidimos nos debruçar sobre o estudo dessa presença de “contrários” manifesta no texto, uma vez que a peça traz em si contrastes de verdades e valores, assim como a ideia de uma ordem social mais voltada à “des-ordem”, à fantasia. Nesse sentido, para entender esse mundo ao “avesso” criado em *Lisbela e o prisioneiro*, nos guiamos pelo conceito da carnavalização na literatura, pressuposto teórico formulado por Mikhail Bakhtin (1999, 2013).

Segundo Robert Stam (2000), a perspectiva da carnavalização, além de esclarecedora, é bastante propícia para a compreensão de obras artísticas com mensagens contestadoras, o que é o caso da peça aqui analisada. No entanto, os estudos anteriores sobre a peça ainda não a utilizaram como visão norteadora da leitura, até o presente momento. Conforme já comentamos, a maioria das pesquisas sobre *Lisbela e o prisioneiro* contempla estudos comparativos entre a peça de Lins e a adaptação para o cinema, realizada por Arraes. Nosso diferencial é focar a riqueza composicional sem desconsiderar o contato do texto com o mundo real imitado, o que nos levou a entender a acentuada presença de uma espécie de poética do “avesso” como um aspecto de linguagem. Apesar da nossa análise se enquadrar no que alguns estudiosos chamam de crítica sociológica, por entendermos o fenômeno literário como parte de um contexto maior: uma sociedade, uma cultura, “não cremos que uma obra seja melhor por refletir bem a sociedade; mas, sim, que um texto literário é bom porque é bem escrito, porque trabalha bem a linguagem para enriquecer as possibilidades de leitura” (SILVA, 2009, p. 141). Tais procedimentos artísticos estão presentes em *Lisbela e o prisioneiro*, portanto ler o texto apenas como reflexo da sociedade seria um reducionismo injusto. Em razão disso, nos amparamos também em estudos sobre a linguagem dramática.

Para concretizarmos tais objetivos, dividimos este estudo em quatro capítulos. No primeiro capítulo- À procura da escrita perfeita: a obra de Osman Lins- buscamos abordar o rigor estético presente nas composições literárias de Lins, conforme avaliam os principais críticos brasileiros, como, por exemplo, Antonio Candido (2005). Levamos em conta também os estudos de Sandra Nitrini, importante pesquisadora da obra do escritor. Tentamos demonstrar como a escrita meticulosa do autor contribui para a inversão da ordem social vigente em *Lisbela e o prisioneiro*, pois Lins combinou os elementos textuais da peça, de forma a comunicar valores libertários, como, por exemplo, o direito de escolha dos seres humanos e o combate de uma verdade única e imutável, atitude típica da percepção carnavalesca do mundo. O segundo capítulo- A percepção carnavalesca do mundo- é dividido em duas partes. Num primeiro momento, apresentamos uma definição da ideia da percepção carnavalesca do mundo, tendo como base os escritos de Mikhail Bakhtin (1999, 2013) e também os estudos do antropólogo brasileiro Roberto DaMatta (1986). As ideias do pensador russo constituem fonte fundamental em nossa análise, pois segundo Stam (2000), os pressupostos bakhtinianos “sempre levam em conta o conceito da comunicação pela diferença, tanto entre pessoas e discursos como entre textos ou grupos sociais” (STAM, 2000, p. 13). Essa ideia de verdades distintas e de percepções conflitantes do mundo está presente na

peça de Lins e o pressuposto bakhtiniano da convivência de discursos e modos díspares de perceber a existência foi essencial para nossa leitura.

A concepção da cultura do carnaval abordada pelo antropólogo DaMatta foi igualmente importante por abordar a cosmovisão carnavalesca no contexto brasileiro, uma vez que a presença de hierarquia, que oprimia o povo na transição da Idade Média para o Renascimento, permanece nos dias atuais com novas roupagens. O diagnóstico da existência de um mundo ordinário e opressor e a possibilidade de uma forma de libertação perante uma sociedade tão desigual como a brasileira, conforme afirma o antropólogo, também foram conceitos fundamentais para o entendimento do universo ficcional de *Lisbela e o prisioneiro*. Logo em seguida, definimos o que Bakhtin entende como a transposição da percepção carnavalesca para a literatura. O terceiro capítulo- A configuração dramática e a percepção carnavalesca do mundo em *Lisbela e o prisioneiro*- é dividido em três partes (uma fábula carnalizada, o que as personagens revelam por intermédio de suas falas e ações e um arranjo temporal que confirma um espaço carnalizado) e relaciona a ideia bakhtiniana do mundo às “avessas” com a organização estrutural do texto dramático, segundo os escritos de Jean-Pierre Ryngaert (2013), Anne Ubersfeld (2013), Patrice Pavis (2008), entre outros teóricos do drama. Tendo como referência tais autores, estudamos a configuração das personagens, assim como a noção de tempo e espaço construída no texto. Por último, nas considerações finais, apresentamos a reflexão sobre os resultados obtidos ao esquematizarmos a relação entre a escrita manifesta no texto e a expressão de valores libertários que desenham aspectos da percepção carnavalesca do mundo. Com base no resultado obtido, esperamos contribuir com os estudos sobre o teatro brasileiro, por intermédio da ampliação do debate de *Lisbela e o prisioneiro*, peça tão fundamental na excelente obra dramática de Osman Lins, o arquiteto da palavra.

CAPÍTULO 1

À PROCURA DA ESCRITA PERFEITA: A OBRA DE OSMAN LINS

Osman da Costa Lins (1924 -1978) é um escritor nordestino, natural da pequena cidade Vitória de Santo Antão (PE), espaço que aparece transfigurado artisticamente em *Lisbela e o prisioneiro*. Nesta obra dramática, o autor mostra, como de costume, um texto literário bem elaborado. Além de um escritor rigoroso, foi um intelectual polêmico e por intermédio de suas opiniões agitou a cena cultural brasileira entre 1955 e 1978, ano de sua morte. Pelo fato de sua obra se manter viva e atual, continua agitando, tanto por meio de sua produção ensaística consciente, quanto por conta do teor crítico de sua literatura. Durante esse período, deixou uma vasta produção, que inclui contos, romances, textos dramáticos, especiais televisivos e ensaios de crítica literária e de cultura. Sandra Nitrini, importante estudiosa da obra do autor, divide essa ampla obra em dois momentos distintos. A primeira fase contempla a publicação do romance *O visitante* (1955), do livro de contos *Os gestos* (1957) e do romance *O fiel e a pedra* (1961). Essas três obras, de um modo geral, “gravitam em torno da narrativa tradicional e demonstram um feliz domínio de fusão de técnica e estilo, regado com ritmos adequados, por palavras exatas e por acertadas e belas imagens” (NITRINI, 2003, p. 112).

Na opinião de Ana Luiza de Andrade (1987), apesar de se manter mais próximo da narrativa tradicional, Lins já exhibe, nessas publicações, seu constante desejo por atingir uma forma de expressão cada vez mais elaborada e singular. Além do rigor com a estrutura de suas histórias, é possível notar ainda sua vocação para reformar artisticamente o social e a ideia do combate da alienação, opina Andrade (1987). No livro de contos *Os gestos*, por exemplo, “exibe uma postura crítica que se revela na recriação, por parte dos personagens, de gestos e palavras que devolvam ao mundo o seu verdadeiro significado” (ANDRADE, 1987, p. 220). No decorrer de toda a coletânea, “os gestos se abrem, para o personagem emudecido das palavras, assim como para o escritor que busca resgatá-las de seu estado morto, uma nova dimensão criativa através de sua própria condição” (ANDRADE, 2004, p. 75). Nesse tempo, a contra gosto, o autor vive sua experiência de escritor e simultaneamente atua como bancário no Banco do Brasil, em Recife, para garantir sua sobrevivência. Para Andrade (2004), esse emprego burocrático se coloca como um obstáculo à plena realização literária de Lins e essa tensão diante de um mundo mecânico é um dos elementos de seus primeiros textos: “revelam uma existência automática, superficial, alienante, na qual predomina a impotência e a sujeição

diante do condicionamento social” (ANDRADE, 1987, p. 221). Essa angústia diante de um real que não contempla os anseios do sujeito também aparece em *Lisbela e o prisioneiro*, conforme demonstraremos ao analisar a peça no terceiro capítulo.

Felizmente, Lins insiste no seu amor pela literatura e por crer no poder libertador da palavra, consegue vencer o condicionamento social que tentara limitá-lo. Assim, esse autor obstinado avança em direção ao que os críticos classificam como a sua segunda e mais plena fase. Esse período, início da década de 1960, inclui sua mudança para São Paulo, capital, e a convivência com uma cena cultural mais ampla. Pouco tempo depois, por intermédio de uma bolsa da Aliança Francesa, vivencia uma temporada de seis meses na Europa, experiência que enriquece sua obra, conforme revela em diversas entrevistas. É desse tempo fértil sua estreia de sucesso no teatro, sua atitude mais consciente de renovação no campo da ficção narrativa e sua contribuição como pensador de arte e cultura. Dentre as obras de destaque desse novo momento, o autor publica a narrativa de experiência *Marinheiro de primeira viagem* (1963), as peças *Lisbela e o prisioneiro* (1964), *Guerra do cansa-cavalo* (1967), o texto dramático infantil *Capa-verde e o Natal* (1967) e o livro de narrativas *Nove, novena* (1966). No campo ensaístico, divulga textos profundamente relevantes para a reflexão da cena cultural brasileira, como por exemplo, *Um mundo estagnado* (1966) e *Guerra sem testemunhas: o escritor, sua condição e a realidade social* (1969).

Já na década de 1970, concebe os inovadores romances que o notabilizaram como narrador: *Avalovara* (1973) e *A rainha dos cárceres da Grécia* (1976). No âmbito dramático concebe ainda a trilogia *Santa, automóvel e soldado* (1975) e outro texto dramático infantil, *O diabo na noite de Natal* (1977). Ao comentar essa vasta produção literária, Andrade (1987) aborda a importância do escritor para o panorama da arte moderna mundial: “um projeto criativo tão rico, tão vigoroso e tão coerentemente realizado. [...] Osman Lins trouxe aquele empenho de renovação que foi a tônica da grande ficção do século 20” (ANDRADE, 1987, p. 18). Além de tradutora da última obra de Lins para o inglês, a novela *Domingo de páscoa* (1978), Andrade já lecionou em diversas universidades americanas e é uma das principais divulgadoras da produção do artista nos Estados Unidos. Segunda a pesquisadora, o autor é bastante conhecido no circuito crítico acadêmico das universidades americanas e seus livros traduzidos para o inglês, além de *Domingo de páscoa* (versado por ela mesma), foram: *Nove, novena* e *A Rainha dos cárceres da Grécia*, adaptados por Adria Frizzi, professora americana especialista em literatura brasileira, e *Avalovara*, versado para o inglês por Gregory Rabassa, prestigiado tradutor de literatura latino-americana. Rabassa traduziu, por exemplo, nomes como Gabriel Garcia Marquez (1927-2014) e Julio

Cortázar (1914-1984). Para esse famoso tradutor, a riqueza estrutural da narrativa romanesca produzida por Lins é impressionante: “é um dos escritores mais interessantes da América Latina, ao lado de Julio Cortázar e Gabriel Garcia Marques, na produção do que há de melhor do romance épico latino-americano” (RABASSA, 1970, p.30).

Outro importante crítico e tradutor de Lins, o francês Maurice Nadeau, também o considera um grande nome da ficção mundial. Segundo Nitrini (2002), o crítico avaliou *Nove, novena* como um dos setes melhores lançamentos da ficção estrangeira de 1971. O autor de *Lisbela e o prisioneiro* também teve livros editados em outros países da Europa. Além do francês, *Avalovara*, por exemplo, foi versado para o alemão, espanhol e italiano. A professora francesa Gaby Kirsch (2004), radicada no Brasil desde 1985, estudou a recepção da obra de Lins nas línguas francesa e alemã e assinala uma percepção positiva por parte da crítica europeia. Segundo Kirsch, de um modo geral, as resenhas o filiam na condição de gigante do romance de vanguarda latino-americano, além de apontarem sua proximidade como movimento francês *nouveau roman*, no que diz respeito às inovações narrativas promovidas pelo autor. É apresentado ainda “como membro da constelação literária do Brasil, juntamente com Guimarães Rosa e Jorge Amado” (KIRSCH, 2004, p. 128). Para Nitrini (2002), esse amplo reconhecimento decorre da obsessão “osmaniana” pela fórmula perfeita de contar histórias, seja no drama ou na narrativa.

A pesquisadora (2002) observa ainda que Lins era fiel à busca de uma expressão própria na ficção por crer no poder criador e libertador da palavra: “ele era um escritor obstinado, alinhado na tradição flaubertiana, segundo qual o ato de escrever é fruto de um trabalho insistente com a palavra para atingir a perfeição” (NITRINI, 2002, p. 9). Isto é, na condição de artesão da palavra, o autor tinha conhecimento que as histórias mais interessantes falam por meio dos fios invisíveis do “não dito” e, ao conceber seus textos, premeditava uma manipulação artística dos elementos da narrativa (tempo, espaço, personagem, foco) que fizesse saltar significados mais profundos. Disso provém o extremo rigor da construção de seus enredos. Tal preocupação estética, aprofundada nos romances estruturais da fase madura, revela o resultado de uma escrita consciente e atenta, que foi lentamente aprimorada. A partir disso, “ele soube usar e mesclar os gêneros literários de modo elevado e entregou a seu público o melhor da arte: retratos profundos e universais da condição humana” (NITRINI, 2002, p. 14).

De acordo com Nitrini (2002), esse desejo por uma escrita deliberadamente pensada, próxima da perfeição, em termos composicionais, é manifesto constantemente nas estruturas das obras e o resultado são histórias milimetricamente calculadas, em que cada palavra

cumprir um efeito determinado. Hugo de Almeida concorda com Nitrini: “nada em Osman Lins é gratuito. Sua narrativa palimpséstica, dialética e polifônica esconde um sem número de camadas de significados e demanda uma cuidadosa, atenta leitura” (ALMEIDA, 2004a, p. 9). Para Almeida, nas obras do escritor, cada parágrafo, cada frase, cada palavra e até mesmo os espaços em branco representam “uma infinidade de sugestões, com frequência ambíguas, diversas ou contrárias ao que reluz na superfície. A cada releitura surgem revelações, o que não necessariamente torna sua obra hermética, conforme reclamam alguns críticos” (ALMEIDA, 2004, p. 9). Ana Luiza Kaminski Kohn partilha da mesma opinião: “com Lins, a palavra se transforma em arma, em objeto vivo, podendo fazer explodir sentidos e permitindo novas interpretações a partir da leitura instigante de seus textos” (KOHN, 2004, p. 47). Ela diz ainda que o autor consegue vencer, pelo uso da palavra, o utilitarismo da sociedade capitalista ao usar a literatura como feitiço e não como fetiche (objeto, mercadoria):

Em sua obra, a palavra literária permite-nos a redescoberta constante de seu uso vivo numa sociedade cada vez mais amortecida, consumista e mecanizada. Se, por um lado, a palavra se fez produto de uma indústria cultural, por outro também pode remontar aos antepassados de cultivo literário e extrair valores esquecidos através de seu potencial de condensar sentidos, abrir-se à experiência e ultrapassar os limites impostos pela lógica capitalista (KOHN, 2004, p. 47).

Na opinião de Kohn, esse tratamento da matéria literária é expresso em toda obra de Lins, tanto na primeira fase, ocasião em que revela seu domínio da forma narrativa; quanto na segunda, momento em que concretiza seu desejo de inovação: “a abertura à experimentação permite seu trânsito entre modos de produção conflitantes (artesanias *versus* fragmentação), levando-o a buscar meios de expressão que rompem com as simples categorizações” (KOHN, 2004, p. 48). Para a pesquisadora, em decorrência dessa postura criativa, o fazer literário do escritor, sobretudo em sua segunda fase, provoca reações de estranhamento que podem ajudar a retirar o ser humano do confinamento e da alienação. Conforme demonstraremos nos tópicos seguintes, essa ideia de libertação de uma condição limitadora também se faz presente em *Lisbela e o prisioneiro*, produção em que Lins já exhibe seu desejo de experimentação, assim como sua vontade de reformar o real pelo poder da palavra literária. Na visão de Nitrini, de certa forma, “esse processo de experimento na escrita é fruto do seu desejo de encontrar uma forma específica para dar conta da visão de mundo a que chegara em sua maturidade” (NITRINI, 2003, p. 111).

Essa busca, que resultou numa forma de escrita tão singular, tem seu auge a partir de *Nove, novena*, mas Nitrini frisa que o apuro “osmaniano” esteve presente desde os primeiros

textos literários. Ao comentar *Lisbela e o prisioneiro*, a pesquisadora descreve um “autor meticoloso no uso da palavra e na arquitetura da peça” (NITRINI, 2003, p.113). Nessa obra dramática, enquanto ficcionista consciente da disposição do arranjo textual, ele pratica já década de 1960, o exercício da auto-reflexividade, atitude que se consolidaria como marcante em toda a sua obra narrativa. Esse tipo de reflexão (a arte pensando a própria arte), “bastante comum no contexto das produções pós-modernas” (HUTCHEON, 1985, p. 19), se faz presente, por exemplo, na “despretensiosa” figura apaixonada por fita de série, o soldado e corneteiro Jaborandi, conforme evidenciaremos ao analisar as personagens. Na obra de Lins, a acomodação dos elementos de composição é resultado de um longo processo de aprimoramento artístico. Segundo Nitrini (2002), ele passou por uma solitária formação lendo os grandes clássicos e suas primeiras obras narrativas (*O visitante, Os gestos e O fiel e a pedra*) revelam naturalmente a ocorrência de um tipo de narrativa tradicional, em termos miméticos, “num registro lírico de literatura introspectiva, marcada pela solidão, mas também impregnada de problemática de ordem social, às vezes, com sutileza, outras, com tintas mais fortes” (NITRINI, 2003, p.112).

Na opinião de Nitrini (2002), na fase inicial da carreira, é até possível falar em certa proximidade com Machado de Assis, porque o autor exhibe histórias de sondagem interior e apresenta um mundo de fronteiras elásticas, colocando em cena “velhos, doentes, crianças, mulheres em situações prosaicas da vida, oferecendo-nos uma galeria de personagens, as quais em sua maior parte se incluem no que hoje chamamos por excluídos” (NITRINI, 2002, p. 10). Conforme ilustraremos nos próximos capítulos, *Lisbela e o prisioneiro* também exhibe tipos sociais pressionados pelo social, numa espécie de inversão que reveste de poder esses seres aparentemente mais frágeis, ou excluídos, conforme o termo usado por Nitrini (2002). Ainda de acordo com a pesquisadora (2002), no momento em que publica suas primeiras obras, apesar de ser nordestino, o autor não incorpora nesses textos, a famosa tradição regionalista da década de 1930. O crítico Massaud Moisés (1974) e o professor da Universidade de São Paulo (USP) e amigo de Lins, João Alexandre Barbosa (2014), também observam esse distanciamento da ficção de sua terra nos primeiros textos do autor. Para Barbosa, a pressão que recaiu sobre Lins, no início da carreira, foi muito grande, uma vez que ele produziu em meio aos gigantes da rica tradição nordestina dos anos 30 e 40.

Mas, com *O fiel e a pedra*, o escritor equilibra essa pressão e “rejeita o regionalismo cartão-postal e sem recorrer aos expedientes narrativos utilizados na década de 1930, atinge a feitura de um romance regionalista de indiscutível universalidade” (MOISÉS, 1974, p.14). Barbosa e Moisés consideram esse romance como uma espécie de rito de passagem de Lins

passa sua fase madura. O próprio dramaturgo, em *Guerra sem testemunhas*, admite ter encerrado um ciclo com *O fiel e a pedra*. Tal mudança criativa, que assinala a busca do autor por uma escrita cada vez mais atenta e singular, consolida-se com mais vigor a partir de *Nove, novena*, conforme crê Nitrini (2002). Rosa Walda Abreu Marquart na tese *O fiel e a pedra e as epopeias clássicas: diálogos e tessituras* (2008) também comenta a singularidade da escrita de Lins e esse distanciamento da ficção nordestina regionalista das décadas de 1930 e 1940, em suas primeiras obras. A pesquisadora, que foi orientada por Nitrini, demonstra como Lins ultrapassa a temática do regionalismo da época (latifundiários *versus* explorados) ao exibir uma conexão entre o nordeste brasileiro e a tradição clássica da literatura. Segunda ela, nesse romance, convivem harmonicamente narrativas da tradição hebraica, cantigas, lendas populares e textos épicos gregos. No prefácio da edição francesa de *Nove, novena*, Leyla Perron Moisés também comenta o regionalismo singular de Lins, a pedido da editora francesa Denoël e do crítico e tradutor Maurice Nadau:

Da mesma forma que Guimarães Rosa, Osman Lins parte de um referente regional tratado de uma maneira inventiva, bastante cerebral. Mas enquanto as “inovações” de Guimarães Rosa realizam-se sobretudo no nível das estruturas mínimas da narrativa, na invenção de palavras e de expressões particulares, as de Osman Lins situam-se no nível das estruturas mais amplas, na disposição dos fatos contados, na pesquisa de novas técnicas narrativas. Eis por que a obra de Osman Lins resiste melhor, provavelmente, à tradução, embora colocando problemas também difíceis (MOISÉS, 1969, p. 7).

Como se vê, na obra de Lins, a busca por inovação e por um “pleno contar” envolve a aplicação, a subversão, ou melhor, uma bem organizada mistura de fórmulas na hora de compor o texto. Essa realização artística torna-se possível em decorrência do saber artístico do autor, afinal só pode inovar quem conhece as regras: “Não poderia sonhar, se não houvesse exercitado, até a exacerbação, meu trato com os processos literários estabelecidos [...] Conheço e experimentei as regras que empreendo quebrar” (LINS, 1977, p. 105). Para Almeida, o escritor tem razão. Na busca por uma expressão cada vez mais autêntica, ele soube harmonizar em suas histórias conhecimento de arte e dos processos literários e, em decorrência dessa habilidade, fundiu tradição e renovação com originalidade, apesar de não se considerar um escritor de vanguarda: “dizia só pensar em ficção, tinha como lema explorar” (ALMEIDA, 2004, p.10). Fruto da experiência de Lins na Europa em 1961, em *Marinheiro de primeira viagem*, também é notável “a realização de uma viagem sem retorno, no plano da realização literária, da primeira para a segunda fase de sua obra” (NITRINI, 2004, 36). Na opinião de Nitrini, essa narrativa de viagem, literamente fragmentada, dá indícios da

decomposição descontínua que o autor adotaria em *Nove, novena* e *Avalovara*, assim como ilustra seu parentesco mais chegado à arte do retábulo e da pintura:

A narrativa de viagem pode ser lida como uma revelação cifrada do cerne de seu projeto literário: a recusa a uma literatura de emoções estereotipadas e a busca de novas formas que se coadunassem com o mundo e o tempo em que viveu e com seus anseios pessoais como artesão da palavra. Por isso, daí para frente suas viagens literárias, sem renegar seus pontos de partida, nunca a eles retornariam, pois, assim com na vida, a literatura é movimento. Mergulhado no movimento da vida e da arte, um dos caminhos descobertos e trilhados por Lins foi justamente o de transpor para a linguagem literária recursos da pintura para tratar temas que afetam o homem, como, por exemplo, o tempo (NITRINI, 2004, p. 45).

Ainda para a pesquisadora, *Marinheiro de primeira viagem* reforça a certeza do autor de que é necessário “conhecer, voar e se arriscar. Ele encontra seu caminho como escritor vivo, avesso à repetição de caminhos conhecidos até no que se poderia considerar seus instantes casuais” (NITRINI, 2004, p. 37). Como é possível notar, a passagem pela Europa, realizada simultaneamente à conclusão de *O fiel e pedra*, parecer ter sido importante na concretização da renovação literária promovida pelo escritor: “o convívio com as obras de arte desenvolveu em mim uma tendência de ver as coisas aperspectivamente. Olhar de tal modo é tentar romper com a condição mortal do olho humano” (LINS, 1979, p. 215). Isto é, ver mundo sob um espectro espiritual, como na arte religiosa, explica o autor logo a seguir. Para o filósofo e amigo do escritor, Lauro de Oliveira, o deslumbramento com a arte europeia o enriquece em termos composicionais, mas não o desvia de seu compromisso com seu tempo e seu povo: “ele fez prevalecer seu senso crítico e foi assimilando aquilo que lhe parecia mais compatível com o desejo de renovação que desejava imprimir à sua obra ficcional” (OLIVEIRA, 2004, p. 29).

Por conta dessa ponderação, o escritor congregou tradição e renovação de um modo bastante próprio, sem nunca abandonar suas raízes nordestinas e, partir disso, produziu obras inovadoras e foi enaltecido por Antonio Candido, um dos maiores críticos brasileiros. O elogio ocorreu no prefácio de *Avalovara*: “temos um momento de decisiva modernidade na Literatura Brasileira, porque Lins exerce uma vigilância constante sobre o seu romance, integrando-o num rigor só outorgado, via de regra, a algumas formas poéticas” (CANDIDO, 2005, p. 9). Ao comentar as inovações desse livro, Modesto Carone (2004) assinala a necessidade de uma leitura criativa, uma vez que o novo choca nossos hábitos de leitura. Mas, vencida essa etapa de estranhamento, ele garante que vale a pena sentir-se frustrado e com as certezas abaladas porque *Avalovara* entrega um “interessante contraste entre rigor e fantasia”

(CARONE, 2004, p. 225). O crítico Anatol Rosenfeld também reconhece a exatidão artística presente nesse romance e em toda produção narrativa do autor “mestre de muitos gêneros, é, entre os escritores brasileiros, sem dúvida um dos mais conscientes do seu ofício, como arte e profissão, e como problema estético e moral” (ROSENFELD, 2008, p. 189).

Para Andrade (1987), o reconhecimento da obra do autor por parte da elite crítica brasileira e mesmo estrangeira evidencia de que forma Lins “sintetizou e rompeu tendências literárias que não só refletem as suas raízes nordestinas como também ampliam-nas num contexto artístico cultural amplo e contemporâneo” (ANDRADE, 1987, p. 18). A habilidade de adaptar sua realidade nordestina a universos literários e culturais mais amplos, aliás, foi cumprida por Lins com criatividade, conforme bem aponta Moisés (1974). Essa tendência manifesta nas narrativas também aparece nos textos dramáticos do autor. Em *Lisbela e o prisioneiro*, por exemplo, temos o pícaro da tradição literária espanhola, revestido com a inventividade dos anti-heróis da literatura de cordel, o que demonstra o bem feito diálogo entre o teatro popular nordestino e tradições amplas da literatura, segundo demonstraremos ao analisar as personagens. Conforme é possível notar até aqui, a busca “osmaniana” pela escrita “perfeita” inclui tradição, modernidade e também um singular e universal regionalismo, enfim o desejo de requinte ficcional do escritor ultrapassa limites e tipologias.

Sua capacidade de tornar coeso o encontro de tipos textuais distintos é abordada também por Maria Teresa de Jesus Dias na sua tese de doutorado, que teve orientação de Nitrini. O resultado do trabalho deu origem ao livro *Um Teatro que Conta: a dramaturgia de Osman Lins* (2011). Dias afirma que assim como nas narrativas, a trajetória dramatúrgica de Lins, que vai do cômico-popular ao teatro épico, também exhibe um moderno hibridismo de gêneros e subgêneros. No teatro, além dos ecos da arte moderna, “a voz de contador de Lins era afinada com os narradores orais do interior arcaico do Nordeste, de onde vem” (DIAS, 2011, p.13). Segundo Nitrini (2003), ele inicia sua obra dramática colado na tradição dos diálogos cênicos e, apesar de ser mais afinado com a ficção narrativa, no teatro revela mais uma vez um aspecto marcante de sua personalidade literária: “Lins dá o melhor de si, mesmo numa esfera que, a rigor, não é de sua preferência. Consciente e cioso de seu ofício, tudo o que dispõe para seus leitores é fruto de um período de preparação” (NITRINI, 2003, p113). A primeira peça de Lins a ser montada com sucesso de público e crítica foi *Lisbela e o prisioneiro*, obra que também revela o constante zelo do autor pela palavra.

O texto, encenado pela primeira vez em 1961, foi premiado no 2º Concurso Nacional de Peças Brasileiras da CTCA (Companhia Tonia, Celi, Autran), e representado pela mesma companhia. Essa composição, talvez, seja a mais conhecida do autor e as adaptações para o

palco, TV e cinema certamente contribuíram para isso. Porém, a permanência de *Lisbela e o prisioneiro* decorre, sem dúvida, “de sua extraordinária verve cômica e em razão de um raro dom para a fabulação, qualidades que incluem Lins entre os nossos principais autores” (MAGALDI, 2004, p. 277). Ainda na década de 60, as experiências dramáticas que sucedem *Lisbela e o prisioneiro* confirmam o rigor de Lins como contador de histórias. *Guerra do cansa-cavalo* tem pouco alcance de público, mas é bem recebida pela crítica, levando o Prêmio Anchieta, de 1965. O mesmo pode ser dito da peça infantil *Capa verde e o Natal*, que recebeu o prêmio Narizinho da Comissão Estadual de Teatro, no mesmo ano. Publicada em 1963, apesar de não ter sido premiada, a peça *Idade dos homens*, inspirada num fato real e construída nos moldes do drama burguês de Ibsen, é elogiada por Dias. Para a pesquisadora, a proximidade temporal do episódio verídico e uma plateia formada pelos alvos da crítica podem indicar o motivo do fracasso de público, “o que não significa, necessariamente, a falta de qualidade do texto” (DIAS, 2011, p.18).

Após essas primeiras experiências no palco, no início da década de 70, em *Guerra sem testemunhas*, o autor relata o desencontro entre seus objetivos literários e o cenário teatral brasileiro da época. Lins critica o critério “injusto” de seleção das montagens e a “desvalorização da palavra no palco”. Segundo Dias (2011), quando o autor escreveu essa crítica havia um movimento ultramoderno que reivindicava mais elementos não textuais na cena. É claro que esse contexto o chateou, afinal ele era um homem tipicamente devotado à palavra. Na opinião de Dias (2011), esse desabafo contra a cena teatral revela, em parte, seu desejo de experimentação do gênero épico também no palco, assim como fizera na narrativa. Surge, então, uma situação de crise diante do autor: o enredo teatral que ele agora deseja escrever, em termos de experimentação estética, parece não ter espaço nos palcos brasileiros. Tal desacordo só confirma o constante desejo de Lins por sempre avançar no refinamento de seus textos, seja na narrativa ou no drama. Porém, essa vontade de renovação estética não dialoga com os mecanismos que regiam as montagens teatrais da época.

A partir disso, ele sente uma repulsa natural pelo palco porque prevalece seu desejo de autonomia artística. Diante dessas dificuldades, Lins não abandona o texto dramático: depois de confrontar a cena teatral de seu tempo, ele dá vazão aos seus anseios literários épicos e publica a trilogia *Santa, automóvel e soldado*, em 1975. Na visão de Dias (2011), essas três peças alinham-se “com o melhor da produção teatral nacional contemporânea, assim como com que havia de melhor na poética de Lins” (DIAS, 2011, p. 14). Chama atenção nos três textos, o aprimoramento de um aspecto da obra de Lins, “que é a reflexão sobre a própria arte [...] Por exibir forte teor narrativo, tais textos ratificam também a preferência do autor

pela Épica¹ e sua tendência para mesclar fórmulas clássicas e modernas de modo original” (DIAS, 2011, p. 69). Ela afirma ainda que esses textos contemplam princípios criativos que o autor defendeu em *Guerra sem testemunhas*, como por exemplo, a valorização do texto como primazia em obras dramáticas. Conforme já comentamos, na época, diversos autores defendiam o teatro como uma arte autônoma, entre eles, o crítico Anatol Rosenfeld (2008), que afirma que o texto é apenas mais um elemento entre tantos outros, quando o assunto é o palco. O crítico (2008) chega a dizer que o reconhecimento da dramaturgia de Lins ficou prejudicado por ele não entender a relação de igualdade entre os elementos de montagem. Por ser um homem tipicamente das letras, Lins discorda dessa visão, obviamente. O importante dramaturgo francês Gaston Baty (1885 - 1952) concorda com Lins; segundo Magaldi (2008), Baty entende o texto como parte essencial do drama e não apenas como mais um elemento, conforme defende Rosenfeld (2008). O dramaturgo francês chega a comparar o teatro com uma fruta, aproximando o texto da função do caroço, isto é, o centro sólido de onde emana todo o prazer que será trazido para aqueles que degustam o espetáculo, que é a fruta madura e pronta para apreciação. Com base nesse entendimento de Baty, Magaldi também ressalta a supremacia do texto: “sem obra dramática, não há teatro. A existência de uma peça bem escrita marca o início da preparação do espetáculo” (MAGALDI, 2002, p.15).

Ao valorizar o texto em suas criações dramáticas, inclusive enfatizando personagens com grande poder narrativo, Lins não desmerece atributos próprios do Drama, como o valor do diálogo, ferramenta imprescindível para o confronto de vontades entre os seres. Ele estava, de certa forma, tentando mostrar a pertinência de romper barreiras em favor do máximo de expressividade: “em sua experimentação, o autor chega a julgar os outros gêneros a favor da sua intenção narrativa (valorização da épica)- mas nunca prescinde deles; ao contrário, mescla-os de modo original” (DIAS, 2011, p.12). Na opinião de Dias, “na obra dramática do autor, essa mistura de gêneros é casual na primeira leva de textos; na segunda, ela é proposital e marca seu projeto de modernidade” (DIAS, 2011, p. 16). Nós discordamos de Dias quando ela chama de “casual” a mistura de gêneros nas peças iniciais, porque na escrita de Lins nada é gratuito desde as primeiras obras. Seria mais adequado dizer que o autor foi refinando (e ousando) sua técnica e suas preferências (o que inclui a mistura moderna de gêneros) rumo ao desejo de encontrar uma escrita adequada à sua paixão espiritual pela literatura, seja na narrativa ou no drama. É claro que esse desejo de inovação, em seu aspecto mais pleno,

¹ Quanto ao emprego do termo Épico, Dias leva em consideração os traços estilísticos que rasgam as obras. Peças teatrais- pertencentes à Dramática- podem emergir imbuídas de lirismo, narrativas – pertencentes a Épica- podem exibir forte teor dramático. Ver *Um Teatro que conta: a dramaturgia de Osman Lins*, 2011, p. 14 e 15.

acabou frutificando com mais vigor no campo romanesco, inclusive o autor nunca escondeu que a ficção narrativa era a menina de seus olhos. Sua preferência pelo romance, porém, não diminui sua obra dramática:

Se o falecido Lins, um dos mais complexos e cativantes escritores brasileiros do século vinte, tivesse deixado nada além de suas peças, mesmo assim elas mereceriam atenção como distintos exemplos do Teatro Brasileiro Contemporâneo [...] A falta de interesse no meio teatral pelas peças, o levou a renegar o próprio trabalho, mas a expressividade de seus textos dramáticos, entretanto, segue independente disso (DIAS, 2011, p. 107, 108).

Ainda na opinião de Dias, o grande interesse do autor pelo processo de composição de suas tramas (a soma dos motivos das ações, a intriga), manifesto primordialmente nos textos da fase madura, decorre também de seu igual interesse pela fábula (os fatos em si), conforme definição de trama e fábula em Patrice Pavis (2015). Sua obsessão pela combinação desses dois aspectos composicionais resulta no traço estilístico de uma “narrativa que dramatiza ou na concepção de um teatro que conta [...] Na Épica, por exemplo, o autor abusa de expedientes da dramática; na Dramática, deleita-se com nuances épicas- sem, em nenhum caso, esquecer-se da Lírica” (DIAS, 2004, p. 158). De acordo com Dias (2004), essa bem feita fusão dos gêneros acabou tornando-se um traço fundamental da obra do autor, desde os textos mais sofisticados até os mais populares, de maior alcance. Ela cita, por exemplo, um roteiro de Lins para a TV: *Quem era Shirley Temple?*, produção que congrega harmonicamente o diálogo, marca essencial do drama, e a existência de um “eu” épico, que comenta os fatos e apresenta as condições para o encaminhamento dos embates. Ele escreveu outros roteiros televisivos e essa produção pode ser encontrada no livro *Casos especiais de Osman Lins* (1978): “seu denso estilo confinara-o a um grupo restrito de leitores, e esses trabalhos permitiram-lhe o contato com inúmeros espectadores. Amparado pelas possibilidades de edição da TV, teve a oportunidade de ampliar a natureza narrativa de sua obra” (DIAS, 2004, p.162). Ou seja, já em sua fase madura, mesmo falando com um público de massa, exhibe igualmente sua obsessão pela história “perfeita”:

Homem feito de histórias, assume sua condição para dar vazão ao que brota em si. Quando no reino da fabulação, percorre passeios em praças, trilhas em parques, atravessa pontes, adentra ruelas de pedras, lança-se em atalhos sinuosos, túneis subterrâneos, escadarias, labirintos, e em todo caminho possível rumo à face da história perseguida. De repente, detém-se. Olha ao redor e divisa outra face: a realidade dos lugares por onde passa. Sem esquecer do que se busca, interessa-se igualmente pelos trajetos que o levariam e absorve-os como parte daquilo que deseja alcançar. Nessa hora, passa a contar como se conta, lucubrar sobre como se poderia contar, desvendar o número de fios com que se faz uma história, apresentando, junto

com a fábula, sua armação- como se se apaixonasse mais pela perseguição que pela perseguida, ou se não que, ao menos, se condenasse uma à outra e as amasse unidas (DIAS, 2004, p. 157, 158).

Da mesma forma que Dias, ao comentar a trajetória dramaturgica de Lins, Iná Camargo Costa (2004) também aponta o desejo de Lins por fundir e ultrapassar os modos de compor, como parte da sua constante busca pelo máximo de expressividade artística. Costa (2004) também menciona a presença de elementos épicos na obra do autor desde *Lisbela e o prisioneiro*: “enfrenta o problema de enquadrar o tom épico em fórmulas dramáticas que só será conscientemente resolvido depois nas narrativas de *Nove, novena*. O conteúdo épico é de tal extensão que nem o filme bem feito de Arraes deu conta de sua totalidade” (COSTA, 2004, p. 151). Arraes exclui personagens em sua adaptação, como, por exemplo, o soldado e corneteiro, Jaborandi, transferindo suas funções para outros papéis, conforme comentaremos ao analisar a caracterização dos seres. Costa cita também a presença de valores épicos em *Guerra do cansa-cavalo*: “só a intriga do texto já forneceria material para uma *Ilíada*, ou no mínimo uma *Eneida*- de onde o dramaturgo retirou a epígrafe.” (COSTA, 2004, p. 154). A pesquisadora chega a dizer que o autor estava buscando uma nova modalidade de teatro épico, opinião também partilhada por Dias: “com *Santa, automóvel e soldado*, diferente do caráter popular de *Lisbela*, Lins aprofunda, com propósitos claros, tendências narrativas inéditas, assinalando um teatro épico bastante singular” (DIAS, 2004, p. 160).

Essa valorização de recursos narrativos no teatro, na visão de Costa, vislumbra riscos porque “Lins está pedindo que os atores ampliem o seu repertório de técnicas ao ponto de se tornarem essencialmente narradores” (COSTA, 2004, p. 155). Segundo já afirmamos anteriormente, a busca de Lins por uma escrita perfeita, significativa, desconsidera convenções ao ponto dele exigir igual paixão daqueles que adaptam e encenam seus textos dramáticos. Um escritor inovador como Lins deseja uma conjuntura ilimitada para a expressão de suas ideias e o teatro, infelizmente, ofereceu alguns obstáculos para sua inventividade, como por exemplo, a necessidade de engajamento daqueles que fariam a montagem das peças, conforme os anseios literários de inovação do escritor. Por sua própria estrutura democrática, a narrativa acabou oferecendo ao autor o universo criativo sem limites que ele buscava e o resultado aparece em obras intrigantes como o livro de narrativas *Nove, novena* e os romances *Avalovara* e *A rainha dos cárceres da Grécia*. Para Nitrini, *Nove, novena*, por exemplo, “é o resultado do escritor maduro e seguro, mas não menos obstinado na busca de oferecer ao leitor uma forma de narrativa peculiar” (NITRINI, 2002, p. 9).

Marisa Balthasar Soares concorda: “*Nove, novena* é marco da inovação formal “osmaniana”, antecipando diversos aspectos da composição de *Avalovara*, obra considerada sua realização mais inovadora” (SOARES, 2004, 169). Ao interpretar as duas obras, Soares observa, sobretudo, “o emprego do aperspectivismo, com que o autor promove a simultaneidade cênica, e sua nova concepção de personagem, coerente com a dissolução dos limites espaço-temporais, dentro de um projeto ficcional antiilusionista” (SOARES, 2004, p. 169). A pesquisadora aponta *Retábulo de Santa Joana Carolina* como um dos destaques de *Nove, Novena*, conforme também declarou Rosenfeld (2008), que considera o livro de narrativas como um dos melhores lançamentos da década de 60 e *Retábulo* como um dos mais belos cantos devotados por um autor à sua terra. Ainda na opinião de Soares, a singularidade, a beleza e o vigor poético dessa história demonstram a plenitude da evolução literária de Lins e sua eficaz “devoração” literária, que significa um reprocessamento das boas qualidades da tradição europeia, mais a junção do saber nordestino: “aberta a inúmeras leituras, a narrativa revela sua diversidade de linguagens- desenho, música, teatro popular nordestino- que lhe assegura um lugar seminal na tradição” (SOARES, 2004, p.171). Tradição esta que autor confrontou para habitar.

Para Andrade, essas mesmas inquietações também dão corpo a *Avalovara*, obra que melhor assinala a fase de plenitude de Lins como contador de história: “nesse romance, ele concretiza seus objetivos éticos e estéticos” (ANDRADE, 2004, p. 167). Os valores literários expressos na complexa montagem desse texto comunicam uma ampla cosmovisão da existência humana, cabendo ao feito artístico o exorcismo de toda forma de opressão, conforme analisa Andrade (2004). O romance *A rainha dos cárceres da Grécia* é igualmente descrito por Dias como um projeto literário complexo, que também assinala a visão ética e estética de Lins: “é um dos mais claros exemplos de diluição que faz dos gêneros, numa nova estética do romance. No texto, de maneira coesa, convivem diário, análise, poesia, fabulação e crítica social” (DIAS, 2011, p. 13). De forma ainda preliminar, esses valores literários, aprofundados nos romances dos anos 70, já aparecem em *Lisbela e o prisioneiro*, texto dos anos 60. A maneira como a peça foi organizada estruturalmente comunica, por exemplo, crítica social e valores libertários ao exibir, pelo poder da palavra literária, a possibilidade de outro mundo menos hierárquico, diferente do real imitado. Também convivem traços estilísticos distintos na peça: temos dramaticidade, lirismo ou mesmo resquícios da épica, conforme demonstraremos no terceiro tópico.

Conforme já dissemos anteriormente, além de exibir uma eficiente aplicação dos modos de fazer em literatura, a estética de Lins também ambiciona uma escrita comprometida

com a liberdade humana: “conciliou, com bastante erudição, fantasia calculada e crítica social” (ANDRADE, 1987, p. 71). Nitrini (2002) também menciona essa propensão de Lins para retratar personagens oprimidas perante o social, inclusive nos espaços onde deveriam receber proteção. É comum nos textos do autor, por exemplo, relacionamentos familiares tensos e opressores. Do mesmo modo que reivindica livre-arbítrio criativo rumo à escrita perfeita, clama também por mais liberdade para suas personagens de relevo, seres que sintetizam o desejo universal e humano pelo direito de escolha, princípio formador do drama moderno, segundo demonstraremos adiante ao comentar as ideias de Peter Szondi (2001). Os fios invisíveis de seus enredos, construídos artesanalmente, revelam sempre a faceta de uma discussão profundamente humana, mesmo quando o texto apresenta-se fluído e aparentemente desprezioso, como é o caso da comédia *Lisbela e o prisioneiro*.

A crítica social presente na obra de Lins é sempre ornamentada por uma escrita minuciosa e o resultado, conforme bem apontou Nitrini (2003), são histórias milimetricamente calculadas, isto é, todo tecido da obra é pensado de forma a transmitir o máximo de expressividade da mensagem que Lins deseja passar. Em *Lisbela e o prisioneiro*, por exemplo, temos uma inquietante mensagem sobre liberdade, por intermédio da figura de um livre “prisioneiro”. Esse contraste premeditado revela o verdadeiro cárcere no interior dos seres, conforme demonstraremos no terceiro capítulo. Por ser um artista atento, Lins consegue equilibrar seus sentimentos éticos e estéticos e, mesmo quando é mais contundente ao criticar as injustiças sociais, nunca se afasta do belo, isto é, jamais abandona seu requinte estrutural na hora de montar a história. Como é possível notar até aqui, a obra de Lins reúne, em seu interior, a fusão de um projeto estético (a qualidade do texto como primazia) e ético (a estrutura contempla a renovação do social).

Na tese de doutorado *O elogio da forma literária nas poéticas de Paul Valéry e Osman Lins* (2009), Cristina Lúcia de Almeida também comenta a convivência do ético e do estético no interior das produções do autor. Em sua opinião, Valéry e Lins desenvolveram suas obras primando, tanto pela linguagem literária quanto pela função social da literatura: “arquitetam a forma enquanto construção de um modo de dizer singular, específico do literário e em constante mudança porque intrinsecamente relacionado ao autor em seu contexto de produção” (ALMEIDA, 2009, p. 21). Apesar de terem vivido em épocas distintas, ela afirma que os autores não se deixaram levar por experimentalismos soltos e crê que ambos usaram tradição e renovação como parte dessa conciliação do estético com o ético. Nesse sentido, a pesquisadora entende a obra dos dois escritores como essencial àqueles que acreditam no projeto de artistas dedicados ao ofício de escrever como o máximo exercício

de cidadania e solidariedade estética e social. Por isso, defende a presença e a discussão de Valéry e Lins no contexto escolar e acadêmico em razão da relevância que ambos deram à linguagem literária e à função social da literatura. Conforme acredita Almeida, esse tipo de postura artística na reformulação do real torna possível uma forma especial de exploração e ampliação da realidade.

Por acreditar no poder libertador da beleza artística diante do real, Lins defendeu o mundo das letras e seu desejo pela estrutura literária perfeita, o coloca como uma figura importante no mundo da literatura. Para Andrade, Lins foi, mais do que ninguém, um conhecedor de seu ofício, um artesão das letras: “nele se conciliam o homem primitivo e o erudito, o sertanejo nordestino e o cosmopolita urbano, a imaginação mítica e cheia de fantasias do criador, e a lucidez implacável do crítico” (ANDRADE, 1987, p. 14). Esse cuidado ético e estético, conforme já apontamos, reflete, em grande medida, a busca de Lins por um “pleno contar”. É como se autor buscasse, de alguma forma, uma reescritura do mundo por intermédio de uma arte literária ideal que contemplasse sua percepção da realidade: “a integração entre o escritor e o mundo feita por uma estética que concilia palavras, expressão do caos do mundo, à organização estrutural da ficção” (ANDRADE, 1987, p. 71). Para Lins, a busca por uma escrita literária perfeita era a expressão plena de sua humanidade, sua maneira de entender a existência: “a arte era para ele uma missão, uma forma de lutar contra tudo que é perecível. Era um caminho para encontrar uma nova imagem mais atraente da realidade” (ANDRADE, 1987, p. 65). Para o escritor, a manipulação da palavra equivale a um novo nascimento, uma nova criação, uma nova ordem das coisas:

Duas vezes foi criado o mundo: quando passou do nada ao existente; e quando não alcançado a um plano mais sutil, fez-se a palavra. O caos, portanto, não cessou com o aparecimento do universo; mas quando a consciência do homem, nomeando o criado, recriando-o portanto, separou, ordenou, uniu (LINS, 1975, p. 117).

Essa visão sacralizada da escrita decorre da recusa do autor em ser um agente de fragmentação do mundo: “por conta dessa convicção, ele apresentou-se como praticante de um ofício unificador por excelência, tanto por motivos éticos quanto por razões estéticas” (ANDRADE, 1987, P. 266). Para Kohn (2004), por conta de desses valores, Lins soube usar o feito literário no intuito de conscientizar os leitores a respeito de uma nova realidade fragmentária e automática, como é possível notar, por exemplo, na narrativa *Noivado*, de *Nove, Novena*. Na opinião da pesquisadora, por intermédio dessa história sobre dois idosos, noivos há 28 anos, o autor, da mesma forma que Kafka, toca em questões importantes que

atingem o homem moderno, como a alienação e o isolamento. A vida de Mendonça, o funcionário público de reações “mais constantes e fatais que um inseto” (LINS, 1966, p. 161), parece resumir-se à rotina repetitiva dentro da repartição de onde trabalha, pois “sua vida contaminada pela burocracia, pode ser pensada como um simulacro de Kafka. Lins, porém experimenta tentar traçar linhas de fuga e saídas para seus seres ficcionais” (KOHN, 2004, p. 51). Para a pesquisadora, os dois escritores, cada qual a seu modo, tentam desmontar as máquinas alienadoras que compõe a norma de vida vencedora.

Além de escrever uma ficção engajada socialmente (sem ser panfletária), o autor também publicou ensaios que abordam a cena cultural brasileira, entre as décadas de 1960 e 1970, produção ainda atual para ler nossos dias. Por sentir fortemente a deterioração dos valores éticos de seu tempo, na condição de ensaísta, “alerta não só o impacto de uma indústria cultural que age como anestésico social, mas denuncia também uma cultura de massa, com uma construção duvidosa de arte” (ANDRADE, 2004, p. 71). Em *Um mundo estagnado* (1966), por exemplo, crítica duramente a indústria do livro didático no Brasil, avaliando de modo incisivo os desserviços prestados por antologias organizadas sem qualquer sentido de qualidade literária. Lins reclama que os textos escolhidos eram quase todos premiados em função das relações pessoais dos organizadores, construindo aquilo que chamou de “confraria do virginal abrigo”. Em outra obra igualmente contundente, *Guerra sem testemunhas: o escritor, sua condição e a realidade social* (1974), o escritor critica o mesmo esquema duvidoso que regia as montagens das peças teatrais, assim como testemunha suas preferências criativas no palco contrastando-as como o cenário teatral da época.

O escritor deixou muitos outros ensaios e esse material foi reunido, posteriormente, em dois livros: *Do ideal e da glória: problemas inculturais brasileiros* (1977) e *Evangelho na taba: outros problemas inculturais brasileiros* (1979), este último foi editado postumamente por sua esposa, a também escritora Julieta de Godoy Ladeira. Ao comentar a significativa atuação do escritor como crítico de cultura, os professores Ricardo Magalhães Bulhões e Eliane Aparecida Galvão Ribeiro Ferreira (2014) destacam a combatividade dos textos de Lins:

Osman Lins, como crítico, desempenha papel fundamental não só para o debate acadêmico e cultural, como também para o avanço das reflexões em âmbito social, sobretudo, entre educadores. Parte-se, ainda, do pressuposto de que Lins tinha consciência da importância de sua atividade crítica, usando-a inclusive como instrumento de contestação, visando à mudança social (BULHÕES; FERREIRA, 2001, p. 479).

Esse amor pela literatura também o levou a atuar como professor. Na década de 70, com a orientação de Alfredo Bosi, defende a tese *Lima Barreto e o espaço romanesco* e torna-se doutor em Letras pela Universidade de São Paulo (USP). Chegou a lecionar na Universidade Estadual Paulista (Unesp), no campus de Marília (SP). Mas, infelizmente, sua carreira como professor não foi bem sucedida: “ele ficou desiludido por perceber a estagnação do pensamento, por um lado e, por outro, uma mentalidade consumista que invade o interior da própria instituição acadêmica” (ANDRADE, 2004, p. 69). Antes disso, na década de 60, Lins, que era formado em Economia, também concluiu a graduação de Dramaturgia pela Universidade de Belas Artes de Recife. Durante o curso, teve como professores Hermilo Borba Filho e Ariano Suassuna, grande percussores do teatro popular nordestino. Essa proximidade, segundo Dias (2011), aparece no espaço nordestino desenhado em *Guerra do cansa-cavalo*, drama com nuances cômicas, e na comédia *Lisbela e o prisioneiro*, conforme abordaremos no terceiro capítulo. Segundo revela Nitrini (2003), Suassuna foi professor de Lins na disciplina de *play-writer* e chegou a acompanhar a escrita da história entre Leléu e Lisbela.

A atuação do autor como crítico literário e seu desejo de aprender e ensinar literatura parece revelar uma busca pela excelência, enquanto homem das letras. A paixão do autor pela leitura e escrita chega a invadir a configuração de seus personagens, conforme bem aponta Renata Rocha Ribeiro em sua tese de doutorado *Leitura e escrita na narrativa de Osman Lins* (2010). A construção ficcional de leitores e escritores revela a preocupação de Lins com o processo de leitura e escrita, o que para Ribeiro demonstra a ideia de uma reflexão crítica sobre a própria obra e seu diálogo com demais contextos: “aquele que lê/ ou escreve tem sempre algo a dizer ou acrescentar sobre o mundo que está a sua volta e, de forma especial, sobre os próprios atos de ler e de escrever” (RIBEIRO, 2010, p. 12). Esse amor pela literatura e o desejo “osmaniano” de renovação da escrita e, conseqüentemente da realidade, “termina” em 1978, porque Lins parte, em decorrência de um câncer generalizado. Porém, sua obra e sua obsessão pela escrita perfeita permanecem em nosso meio, atingindo novos públicos. Graças ao trabalho de Nitrini e de outros pesquisadores que têm se debruçado sobre a obra do autor, diversos títulos foram republicados e a produção do escritor permanece sendo debatida em universidades brasileiras e estrangeiras. E as adaptações, especialmente de *Lisbela e o prisioneiro*, jamais cessaram.

Na década de 80, por exemplo, a TV Cultura transformou o romance *O fiel e a pedra* em uma telenovela com mesmo nome, que foi exibida entre 31 de agosto e 25 de setembro de 1981. O texto para televisão foi adaptado por Jorge de Andrade, com direção de Edison

Braga. Em 1994, Guel Arraes, também nordestino, adaptou e dirigiu *Lisbela e o prisioneiro* para TV em minissérie homônima, da Rede Globo de Televisão. O mesmo Arraes, em 2003, reformulou a peça para o cinema e o filme *Lisbela e o prisioneiro* foi um dos sucessos de bilheteria do ano, o que também impulsionou uma reedição da obra no mesmo ano pela editora Planeta. Nos últimos tempos, o Brasil entrou na onda dos musicais e o escritor não ficou esquecido: em 2015, a história de amor entre Leléu e Lisbela ganhou os palcos brasileiros com *Lisbela e o Prisioneiro - O Musical*. Nesta versão de Francisca Braga, responsável pela adaptação e supervisão do texto, o rebelde amor entre o casal permanece em nosso meio, mas é contado como uma peça do circo de Leléu.

Mesmo depois de ter partido, Lins ainda nos fala, pela arte da palavra, que é imortal. *Lisbela e o Prisioneiro* é um exemplo da sua presença e da atualidade das discussões alojadas em sua obra, assim como nos evidencia sua característica mais marcante: sua busca pelo modo exato de contar histórias, segundo comentamos até aqui. Na obra, essa obsessão manifesta-se na combinação dos elementos textuais (tempo, ação, personagem, espaço) e o resultado, conforme demonstraremos adiante, é uma configuração precisa, que comunica valores libertários e uma espécie de desafio aos preconceitos e ao autoritarismo vigente no Nordeste brasileiro e no mundo de um modo geral. Para concretizar esse objetivo, o autor parece ter absorvido elementos de “desordem” da cultura do carnaval e, em razão dessa escolha estética, uma nova ordem social, diferente do real espelhado, fica implícita. Isto é, o conjunto de organização da peça, num nível mais profundo de significação, ostenta a possibilidade de um existir mais prazeroso, livre, possível, conforme os valores da percepção carnavalesca do mundo, descrita por Bakhtin (1999, 2013) e DaMatta (1986). Antes de demonstrarmos esses valores no texto dramático, vamos refletir acerca das origens dessa cosmovisão e sua transposição para a literatura.

CAPÍTULO 2

A PERCEPÇÃO CARNAVALESCA DO MUNDO

Nos livros *A Cultura popular na Idade Média e no Renascimento*: o contexto de François Rebelais (1999) e em *Problemas da poética de Dostoiévski* (2013), Bakhtin apresenta o Carnaval como um fenômeno cultural amplo e complexo. Para o pensador (2013), durante o período medieval, o evento carnavalesco rompeu as fronteiras festivas e tornou-se uma forma de vida paralela bastante efetiva. De acordo com o autor, ao lado da vivência oficial, ordinária e séria, manifesta na ordem natural da existência humana, os homens da Idade Média vivenciavam uma segunda forma de vida não oficial. Esse segundo existir formou-se como antítese ao primeiro, e por isso é percebido como uma espécie de experiência existencial mais livre, extravagante e divertida. Com base nesse pressuposto, é possível afirmar (com algumas ressalvas, observa o pensador) que o homem medieval levava mais ou menos duas existências: “uma oficial, marcadamente séria e sombria, subordinada à ordem hierárquica vigente, impregnada de medo e dogmatismo, e outra carnavalesca, cheia de riso ambivalente, profanações e indecências do contato familiar com tudo e com todos” (BAKHTIN, 2013, p. 149).

Segundo Bakhtin (1999), essas duas vidas eram legítimas, porém separadas por rigorosos limites temporais. A existência dessa dualidade na percepção do mundo e da vida humana também existia na sociedade primitiva. O folclore primitivo, por sua organização e tom, “congregava simultaneamente a existência dos cultos sérios de adoração e dos cômicos, que convertiam as divindades em objetos de burla e blasfêmia” (BAKHTIN, 1999, p. 8). Nesse momento histórico, em decorrência da ausência de classes e do Estado, os aspectos sérios e cômicos da divindade, do mundo e do homem eram igualmente sagrados e oficiais, explica o autor. Com o advento da estratificada sociedade feudal, conceder direitos tornou-se um feito complexo e essa transformação social também aparece nas celebrações medievais, porque o nível de tolerância entre os seres humanos retraiu-se, assim como surgiu uma rígida separação entre o que era “aceitável” ou não, em termos de conduta. Essa nítida divisão pode de ser notada com clareza nas festividades religiosas desse período: “as celebrações sérias da Igreja e do Estado feudal não arrancavam o povo da ordem desigual existente. Pelo contrário, apenas contribuíam para consagrar, sancionar e fortalecer o regime desigual vigente” (BAKHTIN, 1999, p. 8).

Tais celebrações, às vezes mesmo contra suas intenções, tendiam a consagrar a estabilidade, a imutabilidade das regras, hierarquias, valores, normas, tabus religiosos,

políticos e morais que regiam o mundo. Para Bakhtin (1999), esse tipo de festa era o triunfo de uma verdade pré-fabricada, vitoriosa e dominante- que assumia a aparência de uma verdade eterna, imutável e peremptória. Em decorrência disso, o tom da festa oficial só podia ser o da seriedade e o princípio cômico lhe era estranho. Já as festas do povo apresentavam um caráter não oficial, um clima divertido e igualitário, totalmente diferente daquele manifesto nas celebrações sérias da Igreja e do Estado Feudal:

As celebrações populares pareciam ter construído, ao lado do mundo oficial, um segundo mundo e uma segunda vida aos quais os homens da Idade Média pertenciam em maior ou menor proporção, e nos quais eles viviam em ocasiões determinadas, como por exemplo, durante o carnaval (BAKHTIN, 1999, p. 5).

De acordo com Bakhtin, todos esses gestos, ritos e espetáculos organizados à maneira cômica apresentavam uma diferença notável em relação às formas do culto e às cerimônias oficiais sérias, pois ofereciam uma visão do mundo, do homem e das relações humanas deliberadamente não oficial, exterior à Igreja e ao Estado. A partir disso, Bakhtin define o carnaval, principalmente o medieval, como a celebração do triunfo de uma espécie de liberação da verdade dominante e do regime vigente, de abolição de todas as relações hierárquicas, privilégios, regras e tabus: “enquanto dura o evento, o povo vive conforme os princípios da festa. As leis, proibições e restrições, que determinam o sistema e a ordem da vida comum, isto é, extracarnavalesca, revogam-se durante a festividade” (BAKHTIN, 2013, p. 140). Para o pensador, a construção desse segundo real é uma forma de resposta ao mundo oficial, sério, autoritário e desigual, mantido inicialmente pelo poder feudal e pela Igreja na Idade Média, e a seguir pela nova cultura oficial, sustentada pela nobreza e depois pela burguesia na Modernidade. A partir da negação desse real insensível, as manifestações populares acabaram por desenvolver e aprofundar uma forma mais alegre, libertária, igualitária e extraoficial de reconstruir a realidade. Como resultado desse fenômeno social complexo, manifesto, por exemplo, no ambiente no carnaval, as formas conexas de medo, reverência, devoção e etiqueta são neutralizadas e entra em vigor o livre contato familiar entre os homens: “forja-se, em forma concreto-sensorial semirreal, semirrepresentada e vivenciável, um novo modo de relações mútuas entre os homens, capaz de opor-se às relações hierárquico-sociais da vida comum” (BAKHTIN, 2013, p. 140).

Em decorrência disso, o gesto e a palavra do homem libertam-se do poder de qualquer posição hierárquica (de classe, título, idade, fortuna) que os determina na existência ordinária, razão pelo qual se tornam excêntricos e inoportunos do ponto de vista da lógica do cotidiano

não carnavalesco. A excentricidade, para Bakhtin, “é uma categoria muito importante dessa festividade, pois por intermédio dela, os seres humanos revelam os aspectos ocultos e reprimidos de sua natureza” (BAKHTIN, 2013, p. 140). Por conta do caráter autêntico dessas expressões populares, a Igreja e o Estado Feudal foram obrigados a tolerá-las e às vezes até mesmo legalizá-las parcialmente nas formas exteriores e oficiais da festa e conceder-lhes um lugar na praça pública. Em decorrência desse profundo simbolismo, o autor crê que o carnaval medieval extrapolou as fronteiras festivas e acabou por ser incorporado na ordem natural da vida humana, porque o riso carnavalesco também acompanhava os acontecimentos do dia a dia. Bakhtin esclarece, por exemplo, que os bufões e os bobos não desempenhavam papéis à semelhança dos comediantes. Pelo contrário, tais figuras continuavam sendo bufões e bobos em todas as circunstâncias da vida. Isso revela que seu comportamento carnavalesco estava situado na fronteira entre a vida e a arte, numa esfera intermediária. Ou seja, na Idade Média, “o carnaval é a própria vida que representa, e por certo tempo, a representação transforma-se em vida real. Essa é a natureza específica do carnaval, seu modo particular de existência. O carnaval é a segunda vida do povo, baseada no princípio do riso” (BAKHTIN, 1999, p. 7).

É a partir desse profundo simbolismo que o autor russo define quatro categorias fundamentais instauradas por essa cosmovisão: *um novo modo de relações humanas*, oposto à hierarquia da vida cotidiana; a *excentricidade* dos comportamentos, pois o homem se abre para aquilo que está reprimido; *aproximação dos contrários* porque o carnaval junta, congrega; temos a junção, por exemplo, do sublime e do vulgar e a ideia de *profanação*, uma vez que o carnaval permite todas as formas de sacrilégios e indecências, relacionadas com a força produtora da terra e do corpo. Desse último item provém, por exemplo, as paródias carnavalescas dos textos sagrados. A manifestação desses elementos dominava todos os ritos da cultura popular na Idade Média, como, por exemplo, os dias de feiras, as festas da colheita da uva, os dias das representações dos milagres, mistérios, enfim toda a vida do teatro e do espetáculo público tinha caráter carnavalesco. Porém, no século 17, esse tipo de cultura festiva entra em declínio e chega quase a perder seu caráter universal popular. Bakhtin (2013) cita o surgimento dos bailes em salões privados como exemplo desse enfraquecimento, porque sai de cena a base democrática do livre contato entre todas as classes sociais, uma vez que as festas deixam de ocorrer em espaços públicos. Porém, apesar dessa descaracterização da verdadeira natureza pública do carnaval, Bakhtin (2013) afirma que os tempos modernos conservam parte do fermento carnavalesco genuíno, que é marcado pela neutralização das hierarquias, pela livre familiarização entres os seres, pela permissividade de escândalos e excentricidades e pelo destronamento de uma verdade única e imutável: “resquícios

democráticos do carnaval medieval continuam a viver e renovar-se no teatro de feira, no circo e também em alguns tipos de representações teatrais e literárias” (BAKHTIN, 2013, p. 149). Ele explica que o carnaval não é, evidentemente, um fenômeno literário e sim uma cosmovisão muito complexa:

O carnaval criou toda uma linguagem de formas concreto-sensoriais simbólicas, entre grandes e complexas ações de massas e gestos carnavalescos. Essa linguagem exprime de maneira diversificada e, pode-se dizer, bem articulada (como toda linguagem) uma cosmovisão carnavalesca (porém complexa), que lhe penetra todas as formas (BAKHTIN, 2013, p.139)

A existência dessa cosmovisão carnavalesca e a manifestação de uma espécie de dualidade na percepção do mundo também são assuntos na obra do antropólogo brasileiro Roberto DaMatta. No livro *O que faz o Brasil, Brasil?* (1986), ele afirma que nós brasileiros alternamos nossas vidas entre momentos ordinários, no qual predomina a rotina, e ocasiões extraordinárias, em que tudo pode ser iluminado e visto por um novo prisma, posição. Para ele, no Brasil, o rotineiro é sempre equacionado ao trabalho ou a tudo aquilo que remete a obrigações e castigos. Já o “extra-ordinário”, como o próprio nome evoca, indica tudo que é fora do comum e, justamente, por isso pode ser inventado e criado por meios específicos que desconsiderem regras, por exemplo. Isto é, na nossa Cultura, temos grande consciência dessa alternância, “de tal modo que a vida, para a maioria de nós, se define sempre pela oscilação entre rotinas e festas, trabalho duro do mundo real e os dias de alegria e fantasia desse outro lado da vida constituído pela festa, por exemplo,” (DAMATTA, 1986, p. 68).

Na visão do antropólogo, nas ocasiões festivas, sobretudo no carnaval, vivemos o mito da ausência de hierarquia, poder, dinheiro, esforço físico: “de fato, conforme sabemos como brasileiros, o carnaval não pode ser sério. É uma ocasião que em que a vida diária deixa de ser operativa e, por causa disso, um momento extraordinário é inventado” (DAMATTA, 1986, p. 71). Esse instante extraordinário do existir, mencionado pelo antropólogo, é um fenômeno remanescente da cosmovisão carnavalesca mencionada por Bakhtin. Mesmo que essa cultura festiva tenha perdido parte substancial de seu caráter público-popular, ainda existe em nosso meio algo do fermento carnavalesco democrático, presente em seu apogeu no fim da sociedade medieval:

Sabemos que o carnaval é definido pela liberdade e como a possibilidade de viver uma ausência momentânea de miséria, trabalho, obrigações, pecado e deveres. Trata-se de um momento onde se pode deixar de viver a vida como fardo e castigo. É, no fundo, a oportunidade de fazer tudo ao contrário: viver e ter uma experiência do mundo como excesso – mas agora como excesso de prazer, de alegria e de riso ao alcance de todos (DAMATTA, 1986, p. 71).

No carnaval, segundo o antropólogo, a única regra “é praticar todos os excessos, fazer tudo ao contrário” (DAMATTA, 1986, p. 73). Para o estudioso, em razão dessa complexa simbologia, mesmo numa sociedade desigual como a brasileira, todos são iguais ou podem ser iguais perante o carnaval porque a cultura carnavalesca desloca a dureza hierárquica da realidade cotidiana. Essa experiência, na visão do estudioso, pode ser vivida de fora e, a partir disso, torna-se uma forma de lei natural que atinge a todos, independente de posição na estrutura social. Da mesma forma que Bakhtin, por entender também o carnaval como a inversão do mundo com seus tabus e regras, DaMatta crê numa substituição da ordem ordinária da vida pela fantasia. Nesse aspecto, ele entende o simbolismo do evento como um sonho acordado:

É o desejo que se tem quando a rotina mais escraviza e revolta. É um existir onde podemos ser tudo o que a vida não permite porque a fantasia carnavalesca *des-constrói*, abre caminho e promove a passagens para outros lugares e espaços sociais. Ela permite e ajuda o livre trânsito das pessoas por dentro de um espaço social que o mundo cotidiano torna proibitivo com as repressões da hierarquia e dos preconceitos estabelecidos. É a fantasia que nos permite passar de ninguém a alguém; de marginal a figura mitológica de uma história absolutamente essencial para a criação do momento mágico do carnaval (DAMATTA, 1986, p. 75).

Conforme acredita o antropólogo, se no mundo diário estamos todos limitados pelo dinheiro que se ganha (ou não se ganha, na maioria dos casos), pelas leis da sociedade, do mercado, da casa e da família, na fantasia carnavalesca temos a possibilidade da libertação: “há a oportunidade de tomar o lugar do oponente e ser tudo o que se tem vontade” (DAMATTA, 1986, p. 75). Essa ideia de um mudo ao “contrário”, na qual as regras estão de cabeça para baixo, faz surgir naturalmente a concretização de uma sensação de liberdade: “sentimento este que me parece fundamental numa sociedade cuja rotina é dominada pelas hierarquias que sujeitam todos a uma escala complexas de direitos e deveres vindos de cima para baixo, dos ‘superiores’ para os ‘inferiores’” (DAMATTA, 1986, p. 75). Nesse sentido, na opinião do estudioso, a manifestação de hierarquia que oprimia o povo na Idade Média também está presente na realidade brasileira e a cultura do carnaval, assim como no passado medieval, ainda funciona como uma resposta dos oprimidos perante “uma sociedade que tem horror à mobilidade, sobretudo à mobilidade que permite trocar efetivamente de posição social” (DAMATTA, 1986, p. 78). É por isso que a ordem social carnavalesca destrona o poder do mais forte sobre o mais fraco e, a partir disso, “podemos observar, por exemplo, o triunfo da figura feminina num espaço dominado pelos homens, que controlam tudo o que é

externo e jurídico, como os negócios, a religião oficial e a política” (DAMATTA, 1986, p. 79).

2.1 A Literatura Carnavalizada

Para Bakhtin (1999), no decorrer da História, de forma direta ou indireta, essa cosmovisão carnavalesca foi absorvida pelas produções literárias, porque o carnaval criou toda uma linguagem simbólica expressa em ações de massa e gestos carnavalescos e esse tipo de expressão acabou por ser absorvida pelas construções estéticas. A essa transposição ele dá o nome de carnavalização da literatura. Em decorrência desse alcance histórico, alguns tipos de produções literárias passaram a apresentar uma espécie de inversão das hierarquias vigentes no mundo real espelhado, conforme também é comum na atmosfera ao “avesso” e mais livre manifesta no carnaval. O teórico entende o campo do sério-cômico como o primeiro modelo desse tipo de ficção e cita a sátira menipeia, o diálogo socrático e o simpósio como exemplo de gêneros carnavalizados, ou seja, obras que beberam da cultura libertária do carnaval. De acordo com o pensador, os textos que derivam dessa fonte são dotados de uma poderosa força vivificante: “aqueles gêneros que guardam até mesmo a relação mais distante com as tradições do sério-cômico conservam, mesmo em nossos dias, o libertário fermento carnavalesco que os distingue entre os outros modelos composicionais” (BAKHTIN, 2013, p.122).

Ainda conforme Bakhtin (2013), os textos literários impregnados por essa contestadora cosmovisão passaram a dar um novo tratamento à realidade, isto é, as obras deixaram de espelhar o real conforme era usual, por exemplo, nos gêneros clássicos. A atualidade e o cotidiano do homem comum tornam-se o ponto de partida da interpretação, da apreciação e da formalização do real. O pensador explica que, pela primeira vez, na literatura antiga, o objeto da representação deixa de ser transmitido exclusivamente pelo tom sério, uma vez que a linguagem artística passa a congrega simultaneamente seriedade e comicidade num só texto. O material transfigurado artisticamente também passa a ser ilustrado sem qualquer distância épica ou trágica, no nível da atualidade, na zona do contato imediato e até profundamente familiar com os contemporâneos vivos, e não no passado absoluto dos mitos e lendas. O pensador revela ainda que essas produções revolucionaram igualmente a imagem dos heróis míticos e dos personagens históricos, principalmente, durante o Renascimento. Conforme ensina Bakhtin (2013), sai de cena a figura do indivíduo perfeito moralmente, monoliticamente sério, e aparece a imagem do ser humano comum, imperfeito e, muitas

vezes, inoportuno e risonho. Surge mais espaço, por exemplo, para os tipos populares e suas travessuras, repletas de atordoante poética do “avesso”. Por conta dessa corrente da literatura, que chegou até nós, podemos contemplar uma personagem transgressora como Leléu, protagonista de *Lisbela e o prisioneiro*. Na antiguidade clássica, em razão da rigidez das convenções, não havia espaço para um herói que não fosse grandioso.

Ainda de acordo com Bakhtin (2013), por conta do alcance da influência carnavalesca, surge também um tipo de renúncia à unidade estilística (em termos rigorosos, à unicidade estilística) da epopeia, da tragédia, da retórica elevada e da lírica, o que oportunizou a pluralidade de estilos e a variedade de vozes das produções literárias. É desse movimento que nasce o romance como conhecemos hoje, um tipo de produção que contempla tradição letrada e os modos de ser e fazer do povo, conforme crê Bakhtin. Para o pensador (2013), esse novo modo de formular o material literário afasta a ideia de uma realidade oficial e acabada, em resposta à visão de mundo imposta pela Igreja Feudal e pelo Estado, na Idade Média, e pela burguesia, na Modernidade. Isso ocorre porque, no plano ficcional, as personagens passam a atuar diante de um real passível de mudanças. Na visão de Peter Szondi (2001), a forma dramática moderna também surge dessa efervescência cultural iniciada no Renascimento, porque o drama passa a “representar a audácia espiritual do homem que voltava a si, depois da ruína da visão de mundo medieval. Os escritores começam a construir suas obras partindo unicamente das relações intersubjetivas” (SZONDI, 2001, p. 29).

Da mesma forma que Bakhtin, ele aponta uma mudança no tratamento da matéria literária: “os dramaturgos deixam de tratar os mitos religiosos para projetar homens comuns, com escolhas” (SZONDI, 2001, p. 29). Em razão de transformações históricas, as ações dos seres ficcionais não se baseiam mais no temor de uma força divina e sim em opções, repletas de consequências. Habita nessas mudanças o nascimento de uma das nuances mais marcantes do drama moderno: a liberdade de decisão dos seres. Temos então, no teatro mais recente, um dos valores que permeia também a percepção carnavalesca do mundo: a ideia de podermos escolher o que queremos ser, assim como ocorre no ambiente extraordinário do carnaval. Ainda segundo Szondi (2001), a ideia de liberdade de escolha, expressa na busca pela exploração das relações entre as personagens, culminou na supressão do prólogo, do coro e epílogo, opção criativa que valoriza o diálogo, ferramenta essencial para o estabelecimento do confronto de verdades distintas entre as personalidades. Conforme explica Marisa Corrêa Silva (2009), com base em sua leitura de Bakhtin, essa evolução da prosa cria:

Uma corrente literária que vem desde antiguidade clássica, passando pelos diálogos socráticos e pela sátira de Menipo que, segundo o russo, é o gênero por excelência da mistura do simbolismo elevado até questões últimas e do naturalismo mais grosseiro, pelos livros de Apuleio, chega a Boécio e às peças medievais; passa por Boccaccio e Rabelais, chega as comédias de Shakespeare, Cervantes, Voltarie, Balzac e Hugo. Essa corrente tem como característica o fato de que a tradição, nelas, é virada pelo avesso. A literatura dessa corrente é jacó-séria, satírica, dialógica, pois o avesso pressupõe o “direito”, ou seja, para invertermos uma série de valores, primeiro é preciso reconhecer que essa série existe. Postular o oposto dela significa, portanto, criar uma voz que apregoa esse oposto e que dialoga com a voz que prega os valores iniciais, os do “lado direito” (SILVA, 2009, p. 147).

Por conta dessa proposição de outra forma de ver o mundo, nesse tipo de composição literária, os discursos antitéticos ganham destaque. Multiplicam-se, por exemplo, os textos paródicos dos gêneros elevados. Por crer que a literatura carnalizada é aberta ao diálogo e ao contraditório, Bakhtin (2013) vê a paródia como elemento sempre próximo desse tipo de fazer literário, pois a concepção de um novo mundo exige a contraposição da realidade e dos discursos anteriores e hegemônicos. A origem do discurso paródico como arte, por exemplo, ocorreu quando Hegemon de Tarso (sec. V. a.C) “usou o gênero épico para representar os homens como seres comuns inseridos na vida cotidiana e não como seres superiores” (ARISTÓTELES, 1991, p. 3). Ou seja, na paródia existe uma intenção que se opõe a original. Para o pensador russo, “a segunda voz, depois de se ter alojado na outra fala, entra em antagonismo com a voz original e, partir disso, a fala transforma-se num campo de batalha para interações contrárias” (BAKHTIN, 1995, p. 231). É desse confronto de visões de mundo e multiplicidade de discursos no interior de uma mesma obra que nascem os conceitos bakhtianos de dialogismo e polifonia.

Irene Machado (2012) nos diz que a principal vantagem desses conceitos é mostrar o surgimento de uma prosa comunicativa. Isto é, afastar a ideia de purismo dos gêneros, presente nas classificações clássicas aristotélicas, para entender o aspecto dialógico (confronto de vozes divergentes) e polifônico (presença harmônica de múltiplas vozes) presente em algumas produções literárias. Em razão desse olhar original de Bakhtin, as relações interativas são vistas como processos produtivos de linguagem. Por intermédio dessa concepção, podemos entender por qual motivo:

Certos escritores são monológicos (Tolstói), ou seja, constroem seus textos e acontecimentos de modo a reforçar um bloco de ideias maciças, sem brechas que permitam questionamentos de “verdades” entre as personagens. E também porque determinados autores são polifônicos (Fiódor Dostoiévski) por harmonizarem vozes diferentes. Neste último caso, não há “certo” ou

“errado” na obra, porque não existe uma verdade única, mas sim pontos de vista diferentes (SILVA, 2009, p. 146).

Para Leonor Lopes Fávero, “diferente do texto monológico, oficial e autoritário, nesse tipo de ficção, existe espaço para inclusão do discurso do outro (dialogismo) e por isso há oportunidade de convivência entre as mais diversas vozes (polifonia)” (FAVERO, 2003, p. 51). E por conta dessa “multiplicidade de vozes e concepções do mundo, ocorre uma substituição da verdade universal, única e peremptória pelo diálogo de verdades textuais (contextuais) e históricas” (BARROS, 2003, p.7). A obra de Dostoiévski (1821- 1881), conforme demonstrou Bakhtin, é um pleno exemplo desse tipo de fazer literário dialógico e polifônico. Para Stam (2000), textos dialógicos, polifônicos e carnavaalizados estão sempre próximos por valorizarem a comunicação através da diferença, “tanto entres pessoas e discursos como entre textos ou grupos sociais” (STAM, 2000, p. 12). Em decorrência dessa convivência de vozes, muitas vezes distintas e contraditórias, é fundamental pensar que o texto influenciado pela percepção carnavalesca do mundo carrega em si “a ideia de ambiguidade, de duplicidade e de ambivalência” (BARROS, 2003, p. 7).

Por conta desse desejo de contestação de um modo único de ver o mundo, em termos criativos, na literatura carnavaalizada, o tratamento da tradição passa a ser profundamente crítico. Na opinião de Silva (2009), por conta da ideia de duplicidade, esse tipo de produção textual apresenta uma forma de inversão dos valores hegemônicos no mundo real, numa espécie de libertação coletiva, na qual o poder do opressor é ridicularizado, vítima de uma espécie de vingança por parte dos oprimidos: “a obra carnavaalizada exhibe a ideia de uma outra ordem social, totalmente diferente, mostrando, através do exemplo ficcional, que essa ordem não é natural nem absoluta, mas uma convenção que pode ser mudada” (SILVA, 2009, p. 147). Para Bakhtin, François Rabelais (1494 - 1553) é um autor que personifica bem esse tipo de expressão literária. Segundo o teórico (1999), o escritor francês transpôs essa visão utópica carnavalesca à sua obra e exibiu um fazer literário repleto de uma nova consciência histórica, expresso pela mediação do riso popular.

Conforme explica Bakhtin (1990), as formas paródicas e carnavalescas de Rabelais apresentam, especialmente, um questionamento da tradição letrada (religiosa e filosófica) hegemônica na Idade Média, como parte do seu desejo de destronar a vertical medieval e o peso imposto pelo pela Igreja e pelo Estado Feudal ao povo. Ainda segundo o estudioso (1990), a irônica recriação rabelaisiana desses discursos inclui ainda o anúncio de um mundo mais livre, para um novo homem, premissa da arte veiculada durante o Renascimento, cujo

autor é um dos expoentes. Para vincular essa reconstrução perceptiva do mundo pelo fazer ficcional, ele incorporou em sua linguagem literária, a cultura popular criada no ambiente do carnaval. Bakhtin (1999) afirma que ele aproveitou as formas especiais de vocabulário e de gesto da praça pública, francas e sem restrições, que aboliam toda a distância entre os indivíduos em comunicação, liberando-as das normas oriundas da etiqueta e da decência da vida comum e ordinária.

De tal modo, a comunicação artística empregada por Rabelais expressou formas e símbolos do carnaval e, com isso, ele conseguiu “transmitir a percepção carnavalesca do mundo, peculiar, porém complexa, do povo” (BAKHTIN, 1999, p. 9). Para o pensador, no autor francês, encontramos uma visão oposta a toda ideia de acabamento e perfeição, a toda pretensão de imutabilidade e eternidade, manifestada por intermédio de formas de expressão dinâmicas e mutáveis, flutuantes e ativas. Essas formas e símbolos, oriundos da linguagem carnavalesca, estão impregnados do lirismo da alternância e da renovação, da consciência da alegre relatividade das verdades e autoridades no poder. A linguagem empregada por Rabelais “caracteriza-se, sobretudo, pela lógica original das coisas ao “avesso”, pela manifestação dos “contrários” e por intermédio das permutações constantes do alto e do baixo” (BAKHTIN, 1999, p. 10). Ou seja, a carnavalização então acontece “quando um texto literário, de alguma forma, apresenta o chamado “mundo às avessas”, isto é, uma inversão crítica ou satírica das formas tradicionais do poder estabelecido e da organização sociopolítica da sociedade” (SILVA, 2009, p. 147).

Silva (2009) menciona como modelo de carnavalização, *Macunaíma* (1928), de Mário de Andrade (1893-1945), texto que coloca de cabeça para baixo o conceito de “herói” da vida ordinária e dos romances indianistas anteriores, obras bastante fiéis à hierarquia do existir cotidiano: “é chamado de herói o tempo todo, para deixar bem claro que ele não é um anti-herói; mas é covarde, preguiçoso, artiloso, guloso, luxurioso, engana os próprios irmãos e frequentemente é malsucedido” (SILVA, 2009, p. 147). Para a pesquisadora (2009), Andrade não estava simplesmente querendo escrever uma história de pícaro, personagem tradicional na literatura europeia, alguém de baixa condição social, cujas aventuras ridículas têm como objetivo fugir da fome, do frio, enfim, dos males da pobreza: “ele estava fazendo o leitor perceber que, para criar uma literatura tipicamente brasileira, era um bom começo carnavalizar, virar pelo avesso algumas tradições literárias europeias” (SILVA, 2009, p. 147).

A obra carnavalizada de Andrade, além de apontar um novo modo (carnavalizado) de composição tipicamente brasileiro, também nos provoca a pensar a nossa identidade ao valorizar nosso multiculturalismo, postura que iguala, por exemplo, costumes indígenas e

modo de ser europeu. Isto é, não há hierarquia entre as matrizes étnicas que nos constituem como povo. Os romances indianistas anteriores valorizam os costumes europeus e buscam “civilizar” os indígenas. O índio Peri, de *O Guarani*, por exemplo, mais parece um cavaleiro medieval lusitano. É por isso que Macunaíma foi calculado para ser o oposto de Peri. A ideia de um herói “ao contrário” é bastante eficiente para desconstruir valores tidos como superiores, conforme observaremos ao comentar a construção de Leléu. Personagens com caráter flexível são livres para desrespeitar conceitos majoritários e, partir disso, verdades “oficiais” são abaladas, no plano ficcional, e a ideia de um mundo ao “avesso” é inaugurada para o leitor.

Conforme demonstramos, o procedimento estético de transposição da cultura do carnaval para as produções literárias gerou um tipo de ficção que afasta o tom sério, monológico e oficial gerado pelas convenções vencedoras, sejam elas sociais ou artísticas. É por isso que não se deve confundir o carnaval e sua cultura como um fenômeno boêmio e banal e sim como uma “grandiosa cosmovisão universalmente popular de milênios de anos” (BAKHTIN, 2013, p. 214). Essa maneira popular subjetiva de ver e entender o mundo, incorporada pelo universo das letras, gera reflexão sobre a ordem social hierárquica que observamos no mundo real por nos exhibir uma realidade ficcional ao “contrário”, escolha estética que dimensiona a representação das incoerências em que vivemos. Em *Lisbela e o prisioneiro* existe algo desses valores carnavalescos, pois, em certa medida, a peça renova a hierarquia entre os relacionamentos ao apresentar um espaço de ordem (cadeia) tomado pela “desordem”.

A representação do modo de vida de Leléu parece expor a ideia de um carnaval permanente, ou uma percepção extraordinária da vida, porque suas atitudes revelam que ele escolhe o que deseja ser e, a partir disso, sua configuração ilumina a existência limitada das personagens com quem interage. Além das grades da prisão que o “detém”, conforme revela o tecido mais superficial do texto, as posturas de Leléu acabam por indicar, num nível mais profundo, outra prisão: um viver restrito que impede as escolhas dos sujeitos, segundo revelam os demais seres ao contemplarem o modo de vida do malandro. Tal significado concretiza-se em razão do contraste entre as personalidades: o “preso”, que se revela livre, expõe o aprisionamento das pessoas aparentemente libertas. Ou seja, sua existência festiva dimensiona as contradições sociais do espaço construído no texto e, em razão desse efeito de sua personalidade, a cadeia torna-se uma praça pública carnavalesca e uma espécie de rebelião é inaugurada nos seres “libertos”, mas aprisionados pela vida. De agora em diante,

demonstraremos como a configuração do transgressor estabelece, na dimensão ficcional, essa realidade ao “contrário” e mais libertária.

CAPÍTULO 3

A CONFIGURAÇÃO DRAMÁTICA E A PERCEPÇÃO CARNAVALESCA DO MUNDO EM *LISBELA E O PRISIONEIRO*

3.1 UMA FÁBULA CARNAVALIZADA

Ao estudar o texto dramático, Pavis (2015) classifica a fábula como a história contada, isto é, os fatos em si, e entende por intriga a disposição dos acontecimentos, a soma dos motivos das atitudes dos seres. Vamos agora resumir os fatos da peça para que possamos, em seguida, refletir o arranjo criativo que os organiza, exercício que ilumina a psicologia das personagens e suas motivações. Dividida em três atos, *Lisbela e o prisioneiro*, de Osman Lins, é uma comédia, “gênero que retrata seres de condição modesta, numa história de desenlace feliz, cuja finalidade é provocar o riso” (PAVIS, 2015, p. 52). Para criar situações divertidas (e provocativas intelectualmente), Lins nos conta uma história de amor insurgente entre a romântica Lisbela, jovem educada para um casamento estável, e o prisioneiro Leléu, um trapaceiro conquistador sem “eira nem beira. Os fatos ocorrem na pequena cidade pernambucana, Vitória de Santo Antão, terra natal de Lins, que aparece transfigurada artisticamente. As ações se passam na cadeia pública da cidade, onde está preso Leléu sob a custódia do pai de Lisbela, o tenente Guedes, delegado do local. Apesar de estar apaixonada pelo transgressor, a jovem, por pressão do pai, chega a casar-se com o “bom partido” advogado Noêmio, mas foge antes da noite de núpcias para ficar com Leléu, um típico malandro, conforme comentaremos ao analisar sua configuração.

A escapada de Lisbela do casamento não garante um final feliz imediato para o par anticonvencional. O plano de fuga dos amantes fracassa, e, além das grades físicas da cadeia, o casal tem que enfrentar o desejo de vingança de Frederico Evandro, matador profissional sanguinário. Ele deseja liquidar Leléu para limpar a honra da irmã, a jovem Inaura, de 16 anos, que o malandro “deflorou”, motivo pelo qual o transgressor foi parar na cadeia. No momento em que Evandro vai assassinar o prisioneiro, a heroína surge e atira no matador para livrar seu amado da morte. Vencidos os empecilhos, o casal parte mundo afora, e o pai da jovem e seu noivo, que sempre fizeram “tudo certinho”, ficam para trás envergonhados e desmoralizados. Segundo Pavis (2015), a fábula da comédia passa por três fases: equilíbrio, desequilíbrio e novo equilíbrio. Geralmente, no final, as contradições são finalmente solucionadas de modo agradável e o mundo restabelece seu equilíbrio:

A comédia apenas deu ilusão que os fundamentais sociais poderiam ser ameaçados, mas “era só para rir”. Ainda aí, o restabelecimento da ordem e o *happy end* devem passar primeiro por um momento de flutuação no qual tudo parece pedido para os bons, por um ponto de morte ritual que desembocará, em seguida, na conclusão otimista e na resolução final (PAVIS, 2015, p. 53).

O final feliz da fábula de *Lisbela e o prisioneiro* afasta um reequilíbrio moralista da ordem do universo criado, conforme descreve Pavis, porque não houve apenas uma ilusão de que os fundamentos sociais poderiam ser abalados; eles, de fato, foram. Ao exhibir a vitória dos transgressores e não das personalidades “certinhas”, o *happy end* da peça estremece a ordem social por desafiar os valores oficiais enraizados no seio da sociedade patriarcal nordestina imitada. A vitória desse par anticonvencional exhibe um tipo de enfrentamento de uma verdade pré-fabricada, que restringe a concretização desse amor inoportuno, conforme reza a lógica ordinária da vida comum. Para DaMatta (1986), o espírito do carnaval cria a ideia de uma vida extraordinária, ou mesmo a compreensão de uma atmosfera “ao contrário”, em que tudo é possível, segundo o pensamento de Bakhtin (1999). Em decorrência da concretização literária do simbolismo carnavalesco, há ambiente para a felicidade desse casal nada convencional, e, em razão disso, “a autoridade máxima [o delegado] não tem controle da situação e tudo vira pelo “avesso”: um padre falso realiza um casamento não autorizado; a filha do delegado mata um homem, para fugir com um prisioneiro” (TAAMY, 2004, p. 53).

De forma secundária, mas não desconectada da ação principal, também presenciamos o clima de desordem que envolve as outras personagens. Depois do conselho do malandro, o corneteiro, apaixonado por fita de série, decide desobedecer ao delegado e passa a tocar corneta no cinema para não mais perder sua série favorita; o carcereiro idoso e taxado como louco, resolve questionar também a autoridade do chefe da prisão; numa espécie de quiproquó², um vendedor de pássaros confunde Leléu com o delegado e recebe do malandro o direito que lhe fora negado por Guedes numa situação anterior. De acordo com o que elucidaremos, ao montar seu texto, Lins combinou tempo, ação, espaço e a caracterização das personagens de maneira a exhibir valores libertários e uma espécie de desafio aos preconceitos e ao autoritarismo. Em razão desse arranjo textual, a ideia de uma nova ordem social mais tolerante fica implícita, segundo demonstraremos de agora em diante em nossa leitura das personagens e, a seguir, em nossa observação do tempo e do espaço representado ficcionalmente.

² Quiproquó, equívoco que faz com que se tome uma personagem ou coisa por outra. Os quiproquós mais comuns em comédia são: uma pessoa no lugar de outra, um indivíduo apresentado por uma característica que é oposta a ele, alguém que se passa por alguma coisa (PAVIS, 2015, p. 319).

3.2 O QUE AS PERSONAGENS REVELAM POR INTERMÉDIO DE SUAS FALAS E AÇÕES

Conforme ensina a professora Sonia Aparecida Vido Pascolati (2009), teatro é ação, e não existe movimento sem seres vivos que agem, optam. Nesse sentido, de agora em diante, vamos exemplificar como a ideia de uma inversão crítica da ordem social espelhada aparece por meio das falas e das ações das personagens. Analisaremos demoradamente apenas os caracteres com maior relevo, aqueles que, de alguma forma, contribuem para a mensagem crítica do texto. Diferente das demais formas artísticas textuais, o estudo do gênero dramático implica uma dupla dimensão: “o estudo do texto, o que chamamos de literatura dramática, e o estudo do espetáculo, isto é, a interpretação do texto no palco” (PASCOLATI, 2009, p. 93). Nosso estudo enfoca o texto, modalidade literária essencial para a concretização da encenação. Em razão dessa delimitação metodológica, antes de partimos para a análise dos elementos estruturantes da peça, é importante diferenciar os termos teatro e drama. O primeiro tem origem no grego *thetron* e significa “o lugar de onde se vê ou se observa algo, daí associação à arte da representação cênica (o espetáculo), indicando também o local onde a representação ocorre” (PASCOLATI, 2009, p. 93). Já a palavra drama, em grego, “significa ação, remetendo à existência de uma tensão, de um conflito de vontades” (PASCOLATI, 2009, p. 93). Ou seja, o conflito dramático “resulta de forças antagônicas. Ele acirra os ânimos entre duas ou mais personagens, entre duas visões de mundo ou entre posturas ante uma mesma situação” (PAVIS, 2015, p. 67). Ao tratar essa dupla dimensão do gênero, Aristóteles (1991) define o espetáculo como parte essencial do drama sem deixar de lembrar que o texto pode atingir sua finalidade, independente da representação cênica.

Em outras palavras, o espetáculo está inscrito virtualmente no texto dramático em razão dessa interdependência, pois, além dos diálogos das personagens que agem, existem as indicações cênicas ou didascálias, marcação textual que descreve a lista dos papéis (quem fala?), o local (donde falam e agem?), entre outras sugestões de encenações, como por exemplo, descrição de gestos e expressões faciais que esclarecem a configuração das personagens e, conseqüentemente, a fábula e a intriga. A leitura das personagens no teatro, conforme sugere Pavis (2015), passa, necessariamente, pela observação dessas indicações cênicas. Ana Ubersfeld (2013) também considera a observação das didascálias como essencial à apreensão dos indivíduos no texto dramático. Ela cita, por exemplo, a escolha do nome das personagens, opção autoral que revela intenções semânticas que serão confirmadas pelos enunciados dos indivíduos, conforme demonstraremos neste tópico. É importante abordar

cuidadosamente as indicações cênicas na obra aqui analisada porque tais marcações ajudam a entender a lógica de composição e, assim, podemos chegar ao significado mais profundo da obra.

A observação da lista de caracteres, localizada na primeira indicação cênica, revela uma quantidade considerável de personagens, se levarmos em conta o conceito aristotélico de unidade de ação³. Temos praticamente o dobro de seres em atuação, quando comparamos *Lisbela e o Prisioneiro* e *Édipo Rei*, por exemplo. O texto de Lins tem 14 personagens listadas, e o texto clássico de Sófocles, bastante fiel ao conceito aristotélico de unidade de ação, somente oito. Lins nomeia e lista como personagens por ordem de entrada: Jaborandi (soldado e corneteiro), Testa Seca (preso), Citonho (velho carcereiro), Paraíba (preso), Tenente Guedes (delegado), Leléu (aramista e prisioneiro), Juvenal (soldado), Heliodoro (cabo de Destacamento), Lisbela (filha do tenente Guedes), Doutor Noêmio (advogado, noivo de Lisbela), Tãozinho (vendedor ambulante de pássaros), Frederico Evandro (assassino profissional), Lapiou (artista de circo e amigo de Leléu) e dois soldados, personagens mudos. Pensar a lista de personagens é relevante porque demonstra que Lins não é rígido ao empregar o conceito de unidade de ação, conforme prescrito por Aristóteles no passado. De acordo com Jean-Pierre Ryngaert (2013), ao longo do tempo, os conceitos aristotélicos foram sendo ajustados porque a forma dramática está incluída no movimento da história: “não é necessário dizer coisas novas, mas é preciso dizê-las de outra maneira. Tais inovações formais revelam a preocupação dos autores em explicar a evolução do mundo pela forma artística” (RYNGAERT, 2013, p. 82). Lins escreveu num ambiente de modernidade, e o texto manifesto em *Lisbela e o prisioneiro* revela um emprego flexível das regras clássicas de composição, preocupação típica da arte mais recente, como parte do desejo de revelar um ambiente também elástico e em transformação.

Apesar de não se distanciar do ideário do teatro tradicional, Lins flexibiliza, ao buscar o máximo de expressividade na peça aqui analisada, o conceito de um núcleo único convencional e cria um quadro amplo de personagens e ações secundárias sem, contudo, desconectá-las do tronco da fábula, conforme prevê o ensinamento aristotélico. Segundo Pavis (2015), diversas peças de William Shakespeare (1564- 1616) e Bertolt Brecht (1898- 1956), grandes renovadores da dramaturgia, também flexibilizam, de forma radical, regras aristotélicas em favor da originalidade textual. Também é o caso de Lins em *Lisbela e o prisioneiro*: a personagem apaixonada por fita de série, o soldado e corneteiro Jaborandi, por

³ A ação é una (ou unificada) quando toda matéria se organiza em torno de uma história principal, quando as intrigas anexadas são todas ligadas logicamente ao tronco comum da fábula (PAVIS, 2015, 421).

exemplo, cortado tanto da adaptação televisiva (1999) quanto da cinematográfica (2003) de Guel Arraes, comunica metaforicamente a ideia de se viver o sonho acordado, como se a vida fosse uma fita de série (ou uma festa de carnaval). Na série e no filme homônimo de Arraes, a paixão de Jaborandi por seriado é transferida para Lisbela, em razão da redução de personagens promovida pelo autor em sua adaptação. Essa escolha narrativa do cineasta evidencia a importância da função de Jaborandi no texto dramático de Lins, uma vez que sua paixão por ficção é deslocada, mas não excluída. A opção faz sentido, pois, de certa forma, a presença de Jaborandi na peça amplia o pressuposto de viver a fantasia na ordem natural da vida, elemento da percepção carnavalesca da existência: “Eu ainda vou dar baixa da polícia e vou vender mané-gostoso na feira, só ‘pra’ estar livre na hora da série” (LINS, 2003, p. 11), lamenta Jaborandi diante de um real que o afasta daquilo que lhe traz prazer. Esse desejo pelo lado fantasioso (logo carnavalesco) da vida também é o cerne da composição de Lisbela: da mesma forma que o soldado sonhador, que almeja largar tudo para não perder suas séries favoritas, ela também deseja deixar tudo em nome um viver mais livre e extravagante ao lado de Leléu.

As falas e ações de Jaborandi, elementos constitutivos do ser ficcional no teatro (PAVIS, 2015), dialogam com a exposição da crise existencial da heroína romântica, conforme demonstraremos ao analisar sua caracterização. Tal funcionalidade o torna indispensável no texto, caso o propósito seja ampliar ficcionalmente a reflexão sobre o desejo por mais liberdade, pelo direito de escolha, princípio marcante no drama moderno, que busca explorar as relações sociais entre os seres humanos comuns e não mais os mitos, como aponta Szondi (2001). Perante tais aspectos constitutivos, se considerarmos o princípio de unidade de ação, existe uma lógica fundamental que conecta o dilema da personagem à fábula e, logo, à intriga do texto. É compreensível seu corte nas adaptações (televisiva e fílmica) de Arraes, o que revela certa atualização do conceito de unidade de ação aplicado por Lins, mas ponderamos a relevância de sua constituição estética para o todo da peça, uma vez que sua presença aprofunda o dilema central da trama: a ideia de uma existência mais livre, menos mecânica e possível, segundo prevê a lógica carnavalesca descrita por Bakhtin (1999, 2013) e DaMatta (1986).

Esse personagem, que toca corneta numa cadeia, revela uma ação “sem sentido” e por isso mecânica: “onde já viu tocar silêncio em cadeia? Isso aqui é quartel? Maldita a hora que eu aprendi a soprar numa corneta” (LINS, 2003, p. 11), reclama Jaborandi. Segundo Chevalier e Gheerbrant (2015), buzinas são tocadas em quartéis para definir obrigações em horas marcadas. Por qual motivo tocar tal instrumento em uma prisão? Essa atitude,

aparentemente sem razão de ser, em decorrência do contexto na qual é realizada, revela-se revestida de significado porque parece ter a função de representar uma parte chata e séria da vida da personagem, isto é, um momento em que o ser faz algo sem reflexão, por mero instinto de sobrevivência. Temos então, na configuração de Jaborandi, a plena manifestação do cômico: “a reprodução automática calcada no que é vivo, a ação humana. As posturas, gestos e movimentos do corpo humano são risíveis na exata medida em que esse corpo nos faz pensar em mera mecânica” (PAVIS, 2015, p.58). Na vida automática do corneteiro, que toca corneta numa cadeia sem saber o motivo, também contemplamos a comicidade de nosso existir mecânico, ordinário e repetitivo. Por isso seu desejo de liberdade frente à rotina que escraviza, projetado na sua afeição pelas fitas de série, é também o nosso e o de Lisbela:

Citonho (Aparecendo seguido de Jaborandi): Ô, cabra lesado danado! Só pensa em fita de série. Esse daí, se o cinematógrafo deixasse de existir, ele morria.
 Jaborandi: Gosto, sim. E é nada de mais?
 Citinho (Trancando Leléu.): Cabo Heliodoro, sabe o que é que o Praça Jaborandi estava me propondo? Me ensinar corneta, pra eu tocar silêncio e ele pode ver a série, sossegado. Só quem está doido! Um velho como eu, com os beiços moles, que não acerto nem mais tomar canja, bancar o corneteiro (LINS, 2003, p. 42).

Essa passagem revela que a fantasia, alívio da personagem, pode ser também nosso conforto porque na ficção encontramos um mundo mais possível e mais interessante que o mundo real. Segundo DaMatta (1986), a existência dessa oscilação entre chateações (trabalho) e diversão (ida ao cinematógrafo) expõe duas formas de perceber o mundo (uma ordinária, marcada pelo relógio, obrigações; e outra extraordinária, na qual os prazeres são possíveis) e reveste de significado o encontro entre Jaborandi e Leléu, porque o malandro o conscientiza de sua condição ao revelar a falta de sentido de sua ação (e de sua vida): tocar corneta numa cadeia, atividade sem funcionalidade em tal ambiente, sendo que ele deseja dar baixa da polícia para vender “mané-gostoso na feira, só ‘pra’ estar livre na hora da série” (LINS, 2003, p. 11). Aconselhado pelo malandro, ele passa a tocar corneta no cinema para não mais perder sua série favorita: “Pois você leva a corneta pro cinema. Quando chegar a hora, você sai e toca silêncio na calçada. Não precisa correr até aqui e sair correndo de novo pra pegar a série. Está vendo, Cabo? Resolvo logo a parada” (LINS, 2003, p. 42). Essa proposta do malandro carrega em si o simbolismo carnavalesco “da liberação da verdade dominante” (BAKHTIN, 1999, p. 7) porque Leléu indica ao corneteiro que ele pode escolher fazer o que deseja, ou seja, seu conselho contradiz a versão do mundo hierárquica que se coloca diante de Jaborandi.

Ao descobrir a nova rotina mais alegre do corneteiro, fruto do jeitinho brasileiro de Leléu⁴, o tenente Guedes fica furioso e, imediatamente, o delegado contesta a resolução ardilosa do malandro para o conflito de Jaborandi. O delegado traz Jaborandi de volta ao mundo real (viver ordinário), isto é, ao desprazer de perder sua série para fazer algo sem sentido: tocar corneta numa cadeia. Guedes, figura com características repressoras, foi construído para se opor a Leléu, e esse episódio também confirma o choque entre esses dois temperamentos (malandro *versus* homem da lei, das regras), conforme comentaremos logo mais.

Ainda na escrita criativa e polissêmica de Lins, Jaborandi também é suporte para importantes reflexões de cunho metalinguístico: “Pois você perde tempo, porque na última série, queria ou não queira, os bandidos vão em cana” (LINS, 2003, p. 10), diz o corneteiro ao comentar suas fitas de série. Ironicamente, no “mundo real” da peça, ele contempla um cativante fora da lei, com atitudes honradas: depois de fugir, Leléu retorna à cadeia, por preferir ficar preso a ter que viver sem sua amada, e também presencia esse sujeito transgressor vencer no final, desfecho cômico que satiriza textos melodramáticos, nos quais os mocinhos perfeitos sempre vencem: “e você falava que essas coisas não sucedem na vida real. Foi cada episódio, que nem fita de série” (LINS, 2003, p. 109), observa Jaborandi, depois de presenciar o final feliz do prisioneiro Leléu. Como descreve DaMatta (1986), além de exibir o desejo por uma faceta mais extraordinária da vida (aspiração também presente em Lisbela), na configuração do soldado corneteiro, a ficção é tema de reflexão, atitude bastante comum em Lins, consoante comentamos no primeiro capítulo ao analisar sua procura pela escrita perfeita. Além de ser suporte para uma inversão hierárquica carnavalesca (desobedece à autoridade e passa a tocar corneta no cinema), as ações de Jaborandi focalizam uma discussão sobre a ideia de conceber os seres ficcionais de modo maniqueísta, como por exemplo, definir mocinho ou bandido rigidamente. Ou seja, a configuração do corneteiro também é parte essencial da concretização de uma inversão formal, porque sua construção satiriza o tratamento criativo usual no melodrama:

Forma que exagera abusivamente os traços heroicos, sentimentais e trágicos da tragédia (assassinatos, suspense e medo, reviravoltas na intriga, salvamentos miraculosos, etc). No melodrama, os enredos estruturam-se sobre um mesmo eixo e repetem temas e convenções: amor impossível, os bons perseguidos injustamente pelos maus, triunfo de virtude e punições dos vilões, infelicidade profunda ou felicidade idealizada. Pelo exagero das situações, sempre mostradas em seus limites extremos, o melodrama beira o

⁴ Para o antropólogo Roberto DaMatta (1986), o jeitinho brasileiro consiste no nosso modo informal (e tipicamente brasileiro) de enfrentar contradições e paradoxos causados por regras, leis ou convenções sociais.

inverossímil; embora surja como representante da classe social burguesa, à época em ascensão, distancia-se dela ao colocar uma realidade fantasista no palco, ocultando conflitos sociais e escamoteando contradições ideológicas. Muito do que vemos nas telenovelas da atualidade é tributário dessa forma dramática (PAVIS, 2015, p 238).

Em *Lisbela e o prisioneiro*, a configuração das personagens e suas ações projetam e contradizem o modo de fazer literário melodramático. A presença do melodrama fica latente no texto porque Lins se vale dessa forma de criar para também distanciar-se dela. A comédia, segundo Pavis (2015), diferentemente da tragédia, presta-se facilmente aos efeitos de distanciamento e se autoparodia de bom grado, “pondo assim seus procedimentos e sua forma de ficção em exagero. Desse modo, ela é o gênero que apresenta grande consciência de si, que frequentemente funciona como metalinguagem crítica e como teatro dentro do teatro” (PAVIS, 2015, p. 54). Em razão desse distanciamento irônico, a paródia está sempre próxima da comédia e da literatura carnalizada, que proporciona a criação de um duplo destronante, como assinala Bakhtin (1999). Por exemplo, apesar de também presenciarmos na peça a manifestação do amor proibido, situação de enredo comum nos melodramas assistidos por Jaborandi, não temos a negação da dinâmica social, situação bastante comum nos enredos melodramáticos, em especial nas novelas. Essa diferença proposital ocorre em razão do distanciamento irônico tão próprio da paródia, que imita exageradamente um modo de fazer literário para contradizê-lo. Nessa situação ficcional, enquanto conta a história, Lins expõe produções com critério duvidoso de arte, que são disseminados pela indústria cultural, segundo bem denunciou em sua obra ensaística.

No texto aqui analisado, diferente do que ocorre nas obras melodramáticas, o autor não negligencia conflitos sociais: pelo contrário, Lins mostra uma série de valores estabelecidos para, num segundo momento, contestá-los pelas ações e pelas falas das personagens, instâncias dramáticas que revelam a opinião do autor. Ou seja, o dramaturgo, teoricamente ausente do universo dramático, “intervém na verdade no desenrolar dos conflitos e na singularização das personagens e, a partir disso, é possível notar o ponto de vista dos seres e, por conseguinte, o olhar do autor” (PAVIS, 2015, p. 171). Em outras palavras, o encontro entre Jaborandi e Leléu exhibe aspectos do ponto de vista que amarra os fatos como parte da constituição da intriga central: a ideia de um existir mais livre, possível, prazeroso e a contestação de um existir mecânico, opressor e chato, como veicula o simbolismo carnavalesco, absorvido pelas manifestações artísticas ao longo do tempo.

A confluência entre as angústias de Jaborandi e Lisbela e a relação de ambos perante o existir livre de Leléu indicam, segundo Ubersfeld (2013), que toda apreciação do ser ficcional

no teatro encontra, por oposição ou por aproximação, todas as análises dos demais seres, em todos os níveis: “analisar o funcionamento de uma personagem em separado é sempre uma operação provisória. Cada traço do ser é sempre marcado em oposição a um outro: se uma personagem é marcada pelo traço rei, será sempre por oposição a uma personagem não-rei” (UBERSFELD, 2013, p. 75). Quando se fala em configuração de personagens na forma dramática, o que prevalece é uma visão estrutural dos seres e, em razão dessa relação, cada figura não tem em si realidade ou valor, “ela só vale se integrada aos sistemas de forças das figuras; portanto vale mais por diferença e relatividade do que por sua essência individual” (PAVIS, 2015, p. 67). Por exemplo, o delegado Guedes e o advogado Noêmio, homens da lei e da ordem, foram construídos em oposição aos artistas de circo Leléu e Lapiiau, seres que personificam uma espécie de desordem provocadora. Isto é, “para além mesmo do funcionamento metonímico, a personagem pode ser a metáfora de muitas ordens de realidade” (UBERSFELD, 2013, p. 78). Com base nessa fala da teórica, podemos enxergar os homens da lei do texto (Noêmio e Guedes) como referentes histórico-sociais de uma realidade hierárquica, machista, opressora. Já Leléu, em razão de suas falas e ações, encarna uma concepção de enfrentamento perante tais valores.

Para Ubersfeld (2013), a ideia de fazer do indivíduo um elemento bem definido de um processo histórico, por meio do efeito de real advindo de suas peculiaridades concretas, aparece já na escolha do nome. Apesar de terem sido registrados com outros nomes, ambos os artistas de circo são conhecidos por seus apelidos: Leléu é Antônio da Assunção, e Lapiiau tem o nome de José, “mas quase ninguém no mundo inda se lembra disso. É conhecido como Lapiiau” (LINS, 2003, p. 43), explica Leléu após Citonho questionar a identidade de seu amigo. O apelido lembra o nome de um peixe, o piau, animal liso, escorregadio. É muito conhecida, por exemplo, a expressão popular “bagre ensaboado”, adjetivo que personifica pessoa dotada de agilidades para se esquivar de problemas e sair impune de situações comprometedoras, conforme definição do *Dicionário informal* (2006). Essa descrição traduz perfeitamente o amigo de Leléu e o próprio malandro. Já Leléu indica a expressão “ao léu”, termo oriundo do latim “*levis*”, que significa alguém ocioso: está ao léu, ou seja, sem fazer nada, sem afazeres. Ainda segundo o *Dicionário informal* (2006), pode denotar também falta de cobertura, alguém ao ar livre, sem chapéu, ao vento. Usa-se o termo “ao léu” ainda no sentido de oportunidade, ocasião.

Todos os significados descritos acima esboçam perfeitamente a personalidade malandra de Leléu e, segundo os escritos de Antonio Candido (1970), é possível encará-lo como um modelo de anti-herói muito conhecido: o trapaceiro, figura oriunda da tradição

picaresca, que vem desde a obra *Lazarillo de Tormes* (1554). Esse tipo ficcional ganhou contornos próprios em nosso solo a partir do malandro Leonardo Pataca, criado por Manuel Antônio de Almeida em *Memórias de um sargento de milícias* (1852). *Macunaíma* (1928), *Auto da Compadecida* (1955), entre tantas outras obras, continuaram a compor malandros tipicamente brasileiros. Assim como seus antecessores que viveram na malandragem, Leléu é mulherengo, não gosta de trabalhar e sobrevive livrando-se das autoridades por conta das pequenas estripulias que pratica. Ele também vive mudando de profissão e de identidade, conforme a cidade a que chega – foi vendedor de poções milagrosas (afrodisíacos), equilibrista, palhaço de circo, ator de teatro mambembe. Representou a *Paixão de Cristo* várias vezes, também uma peça na qual foi o Remorso, e seu parceiro Lapiau, o Castigo (aqui o autor faz uma homenagem a *Crime e castigo*, de Dostoiévski, autor que coloca em cena percepções de mundo antitéticas, da mesma forma que Lins).

Também é marcante seu perfil de conquistador manifesto em suas próprias falas, em suas ações e no que outras personagens dizem: “Um casamento no civil, outro com padre, outro no anabatista, ou na igreja brasileira, outro não sei mais em quê, fora os defloramentos, pelo menos deve ser gostoso” (LINS, 2003, p. 15), comenta Guedes ao descrever Leléu. Os nomes dos artistas circenses, estabelecidos na indicação cênica, revelam uma maneira de ser e agir e, logo, um modo burlador (e carnavalesco) de conceber e interpretar o mundo. Conforme já dissemos, embora se fale em existência própria do ser ficcional no teatro, essa autonomia é relativa porque, apesar de não existir a figura de um narrador opinando, interpretando os fatos, temos o modo de olhar do autor manifesto nas falas das personagens, em suas ações e até nas denominações dos seres, de acordo com as palavras de Ubersfeld (2013). Como é possível notar, a “simples” escolha dos nomes ou apelidos já configura e constrói posturas e oposições que se confirmam também nas ações e nas falas das personagens. O fato de Leléu ser equilibrista no palco (e na vida), de atuar como palhaço itinerante no circo (e na existência), enfim, de ter essa maneira instável e debochada de levar a vida parece revelar a cosmovisão carnavalesca que questiona um modo autoritário de encarar o viver. O termo palhaço, por exemplo, uma de suas ocupações, conota:

A figura do rei assassinado. Simboliza a inversão da compostura régia nos seus atavios, palavras e atitudes. À majestade, substituem-se chalaça e a irreverência; à soberania, a ausência de toda autoridade; ao temor, o riso; à vitória, a derrota; aos golpes dados, os golpes recebidos; às cerimônias as mais sagradas, o ridículo; à morte, a zombaria. O palhaço é como que o reverso da medalha, o contrário da realeza: a paródia encarnada (CHEVALIER; GHEERBRANT, 2015, p. 680).

Fazer de Leléu um símbolo de violação das regras, à moda de um palhaço permanente, exige o estabelecimento de figuras que expressam a obediência às convenções. Para que isso ocorra, é necessária a figura essencialmente dialógica, “que é oxímoro (coexistência, no mesmo lugar do discurso, de categorias contraditórias: luz-noite, lei-contravenção). Isto é, a união por metáfora de duas ordens de realidades opostas” (UBERSFELD, 2013, p. 78). Nesse sentido, para colocar em destaque o modo de viver libertário (e carnavalesco) dos dois malandros, Lins criou seres que funcionam como duplo ou oposto dos artistas de circo. Para Pavis (2015), esse tipo de técnica composicional é bastante comum no teatro, por conta do tradicional choque entre os temperamentos, exercício criativo que configura concepções do mundo. Em outras palavras, uma percepção mais nítida dos desordeiros ocorre por oposição à existência de homens da lei. Essa presença do oxímoro, citada por Ubersfeld (2013), corresponde ao conceito do dialogismo literário (contraponto entre vozes divergentes na obra), conforme aponta Bakhtin (2013). A voz transgressora de Leléu ganha força em razão da presença de um discurso de ordem e lei. Não é nem preciso recorrer ao dicionário: os próprios nomes de Guedes e Noêmio já transmitem uma ideia de seriedade. Em diversas passagens, o delegado afirma: “a lei é dura, mas é lei” (LINS, 2003, p.109), ou ainda: “minha força moral é mais do que bastante para mantê-los todos afastados [foras da lei]” (LINS, 2003, p. 65). A profissão de ambos confirma o tom sério que os permeia: Guedes é a autoridade local da cadeia, o delegado, e é descrito pela indicação cênica como tenente, oficial inferior ao capitão, mas hierarquicamente superior aos soldados e aos cabos num contexto de polícia militar. Seu gênero é indicado como Doutor Noêmio, advogado, personagem que afirma cumprir as regras em todo momento: “Tenho passado minha vida toda andando na linha” (LINS, 2003, p. 85), reclama Noêmio após perder a noiva, que ele trata como uma espécie de objeto: “será que não há jeito de você obedecer-me, Lisbela?” (LINS, 2003, p. 21).

A caracterização de ambos revela um modo de vida opressor, que enfatiza punições e a ideia de reprodução da hierarquia vigente no mundo real imitado: “Você é minha noiva e não deve opor-se às minhas convicções. As convicções do homem devem ser, *optarum causa*, as de sua esposa ou noiva” (LINS, 2003, p. 26). Leléu, configurado como oposição ao advogado, rebate, aconselhando-a a ter seu próprio modo de refletir, a ser livre: “Não pense como ele, dona!” (LINS, 2003, p. 26). Por discordar do estilo de vida dos artistas circenses, a voz preconceituosa e oficial de Guedes rotula-os como “gente que não merece confiança, vagabundos” (LINS, 2003, p. 67). As vozes debochadas dos artistas de circo desejam mais “um gosto do que cem mil-réis no bolso” (LINS, 2003, p. 44), diz Lapiiau ao descrever seu estilo de vida errante. A constituição desses quatro seres- Leléu e Lapiiau (a malandragem, o

burlesco) *versus* Noêmio e Guedes (o rigor, a lei, a ordem) - revela uma excelente construção antagonista, “um dos princípios essenciais da forma dramática” (PAVIS, 2015, p. 15). Além do próprio nome que os distancia, seus modos de ser e agir comprovam a competência de Lins para a fabulação, porque os episódios entre tais caracteres desenharam um referente de hierarquia (Guedes) e uma espécie de desafio à ordem estabelecida (Lelú), conforme ilustra este diálogo entre o delegado e o “prisioneiro”:

Tenente Guedes: Preso...ajoelhe-se.
 Lelú: Por quê? E aqui agora é igreja, é?
 Tenente Guedes: Ajoelhe-se, peça perdão.
 Lelú: Eu não fiz nada.
 Tenente Guedes: (Batendo-lhe): Ajoelhe-se, peça perdão por ter traído a minha confiança, fugindo de minha casa, procurando me desmoralizar...
 Lelú: Não. E o senhor não pode me bater. Só porque estou preso? Eu tinha o direito de fugir. Agora o senhor não tem o direito de bater em mim, como não podia me tirar daqui para levar para sua casa.
 Tenente Guedes: Tanto podia que levei.
 Lelú: Tanto não podia que o juiz está querendo metê-lo na cadeia. Pensa que eu não sei, é?
 Tenente Guedes: Oh, dor de cabeça dos diabos! Cito, quando você quiser levar uma dentada, faça favor a um cachorro.
 Lelú: Quem é cachorro? Sou eu? Nem eu sou cachorro nem o senhor me fez favor. Ora favor, essa é boa. Saio daqui para trabalhar de graça, e logo no noivado de sua filha, que é uma joia de moça, com aquele advogadozinho que ajudou o promotor a acertar minha tampa, e o outro me vem com essa história de favor. Favor fiz eu, e não foi ao senhor, fique sabendo.
 Tenente Guedes: Atrevido! (LINS, 2003, p. 17).

Apesar de personificar valores hierárquicos, Nitri (2003) crê que o temperamento antipático de Guedes é relativizado. Cremos também que essa afirmação é aplicável a Noêmio. Apesar de suas atitudes condenáveis (falas preconceituosas, machismo), o advogado, como muitos de nós, revela seguir as regras para evitar riscos e punições: “Tenho passado minha vida toda andando na linha [...] O que foi que eu lucrei?” (LINS, 2003, p. 85), reclama perante o desfecho de sua noite de núpcias. Já Guedes revela sentir-se oprimido, em diversas passagens, pelo peso das próprias leis que aplica: “a autoridade é um peso” (LINS, 2003, p. 12). Dentro desse contexto, num ambiente onde a moralidade está abalada, as falas de Guedes e Noêmio, em razão da conjuntura em que são proferidas, revelam-se ironicamente ridículas por ostentar homens de autoridade escravizados, o que é pateticamente cômico: “o público se sente protegido pela imbecilidade da personagem cômica; ele reage, por um sentimento de superioridade, aos mecanismos do exagero, contraste ou surpresa” (PAVIS, 2015, p. 53). Neste caso, em razão do contraste entre as personalidades, vemos Guedes como “o mais prisioneiro de sua profissão que todos os seus subalternos” (NITRI, 2003, p. 117). O

mesmo pode ser tido de Noêmio: após ser abandonado por Lisbela, que o trocou pelo malandro, ele revela que não comer carne apenas para parecer decente e afirma, depois do ocorrido (abandono na noite de núpcias), que seria vida torta igual o malandro. Tais falas revelam o efeito da postura livre do trapaceiro sobre os homens da lei, isto é, a configuração do jeito de ser de Leléu expõe as fraquezas desses dois seres tão “corretos”, “ordeiros”:

Leléu nada tem de prisioneiro nos valores estabelecidos, garantidores de acomodada segurança, mas negadores da “flama da vida”. Volúvel nos amores, experimentador de várias profissões, portador de diferentes identidades, afeiçoado a riscos e deslocamentos, o circence Leléu, que tanto quer e tanto fez para sair das grades da cadeia de Vitória de Santo Antão, não hesita a ela retornar, só para ficar próximo de Lisbela, quando fracassa o plano de fuga dos dois. O paradoxal retorno à prisão é mais um movimento deste personagem para a libertação das amarras de valores que lhe são menores do que os impulsos da vida. Ele sempre vive com fervor seu minuto de aflição ou de alegria, como bem acentuou Osman Lins ao apontar o efeito contaminador de sua “flama” (NITRINI, 2003, p. 116).

Diferente de Leléu, Guedes e Noêmio seguem as regras para evitarem riscos e punições e esse posicionamento, perceptível nas falas e ações de tais personagens, afasta uma concepção maniqueísta de suas caracterizações e mesmo da criação de Leléu. Ou seja, não temos uma luta entre pessoas boas e ruins no texto, como é usual do melodrama, e sim o embate entre seres humanos comuns; seres repletos de defeitos, com sentimentos exaltados. Como estamos no âmbito do cômico, o foco é justamente a dimensão das deformidades de nosso caráter, conforme prediz o ensinamento aristotélico, porque a comédia imita homens “inferiores”, isto é, seres comuns, imperfeitos. Leléu, igual a muitos de nós, não tem nada de mocinho e esse traço também é fruto do fato do herói clássico estar em baixa desde o final do século XIX. No teatro contemporâneo, “o herói só existe de seu duplo irônico ou grotesco: o anti-herói. Este tipo ficcional aparece como a única alternativa para a descrição das ações humanas atualmente em razão de uma progressiva crise de valores” (PAVIS, 2015, p. 194). Os homens da ordem do texto (Noêmio e Guedes), que tanto nos fazem rir, também encarnam alguns de nossos defeitos e contradições mais comuns. Não qualquer defeito, conforme ensina Aristóteles (1991), e sim aquilo que parece insignificante, aquela torpeza medíocre, que cometemos de modo até que inconsciente. Por conta do distanciamento da comédia, rimos (PAVIS, 2015) de suas mesquinhas, porém, não deixamos de perceber também nessas duas figuras, o peso da tragédia difusa que emana da situação do indivíduo perante os fatos cotidianos, diante de um viver limitado.

Como não há saída definitiva para a dureza do real, a solução do povo, desde a Idade Média, tem sido festejar e não levar a vida tão a sério, conforme faz Leléu. Em certa medida, esse traço festivo da personalidade do malandro é uma espécie de personificação da resistência popular frente à tradição que oprime. A personagem de Lins parece funcionar como uma expressão do riso popular perante o mundo desigual, sério e opressor, mantido pela cultura dominante. Da mesma forma que os heróis da literatura de cordel, Leléu não tem um trabalho fixo e vive de diversas ocupações, perambulando pelo mundo com o circo. O fato de não ter um emprego formal o livra do tempo sério, opressor e ordinário do relógio. Ou seja, a personagem vive constantemente a ideia de um mundo extraordinário, forma de perceber a vida oriunda da cultura carnavalesca, conforme aponta Bakhtin (1999, 2013) e DaMatta (1986). Assim, a postura anticonvencional do malandro evidencia que existe outra forma de viver, outra maneira de enxergar a verdade. Sendo assim, o simbolismo em torno da construção de Leléu propõe uma discussão sobre outra forma mais libertária de vivenciar a existência. O existir expresso na concretização do equilibrista lembra fortemente a relatividade presente na cosmovisão carnavalesca, uma vez que suas ações e diálogos ridicularizam os discursos sérios e opressores do texto. A partir disso, o fazer ficcional “mostra que a ordem espelhada não é absoluta, mas apenas uma convenção que pode ser mudada” (SILVA, 2009, p. 147).

É tão forte a representação dessa cultura-contestatória-festiva que, em uma de suas ações no texto, após dizer que ele era a salvação dos companheiros de prisão, Testa-Seca e Paraíba, para uma possível fuga, o malandro pega um violão e começa a dançar e cantar uma marcha de carnaval. Logo é acompanhado pelos presos e pelos funcionários da cadeia: “O meu urso é estrangeiro/ Ele veio de Portugal/ Vamos todos, minha gente...divertir o carnaval” (LINS, 2003, p. 62). Quando a autoridade da delegacia chega e toma conhecimento da folia, dirige-se a Leléu:

Guedes: Que falta de anarquia [com ironia]. Este negócio está virando frege (bagunça), não é? Então, o cavaleiro também gosta de música?

Leléu: E quem é que não gosta, delegado? Quem canta seus males espanta.

Guedes: Tem gente que não pode ouvir um instrumento [interrompe a festança] (LINS, 2003, p. 63).

Por meio da citação desse ditado popular, o autor pernambucano faz menção à sensação popular do mundo, isto é, a atitude coletiva que incorporou o riso, o teatro popular, assim como a música, entre outros momentos festivos, como parte da busca por um mundo mais livre e menos hierarquizado. Perante uma sociedade séria, opressora e injusta, afirmada pelos tipos sociais mais fortes, só resta ao povo festejar, com a finalidade de afastar, mesmo

que momentaneamente, a dureza e a insensibilidade do real, conforme aponta DaMatta (1986). Como demonstramos até aqui, a maneira como Lins retrata Leléu está acima de questões morais e, apesar dele fazer “coisas erradas”, “ilegais”, sua imagem é positiva porque “na comédia, o que se vê é o triunfo da personalidade, oposto do que ocorre com o personagem trágico, que é sempre baseado em forças morais importantes e essenciais” (PALLOTTINI, 1989, p.32). Neste sentido, é possível classificar o malandro como um bom personagem, não pelo fato dele ser um indivíduo perfeito, em termos morais, e sim porque sua construção o torna convincente e, assim, suas falhas (defloramento de uma jovem, pequenas mentiras e trapças) tornam-se pequenas diante da grandeza de seu espírito livre.

Por isso o malandro é uma personagem tão interessante. Não existe maniqueísmo na construção desse anti-herói tão intrigante. Apesar de suas ações condenáveis, ele sempre surpreende e, em alguns momentos, numa espécie de recriação irônica exagerada, Leléu nos faz lembrar um pouco a nobreza dos grandes heróis da tradição literária. Embora não tenha um caráter rígido e definido, não significa que ele não tenha honra. Isto é, existe grandeza em sua configuração; não aquela nobreza defendida pelos conceitos majoritários e sim um brio interno, que se baliza pela liberdade do ser, de forma a desconsiderar um corpo de moralidade rígido. É por isso que esse “herói” nordestino, um malandro sem reputação, prefere morrer a viver sem sua amada: “voltei para morrer, chefe. Pra morrer de bala. E pra dona Lisbela saber, pelo resto da vida, que eu morri por causa dela” (LINS, 2003, p. 91). Ainda falando sobre o malandro, sua caracterização também traz em si uma característica bastante própria do teatro cômico popular nordestino: a concepção do desafortunado-triunfante, característica muito comum na ficção de Suassuna, de quem Lins foi aluno⁵:

Ele não ignora que a sociedade é injusta e a riqueza, pessimamente dividida. Mas se no mundo real os mais fortes tem o poder e o dinheiro, em seus textos, Suassuna dá imenso domínio aos pobres e aos fracos e é por isso que os humildes são capazes de enfrentar e até eventualmente vencer o oponente: lançando mão da mentira, da astúcia, da presença de espírito, qualidades imaginativas que a própria luta pela sobrevivência, travada no dia a dia, hora a hora, se incumbiria de despertar (PRADO, 1988, p. 80).

Este esquema composicional presente na obra de Suassuna contempla também a construção do malandro de Lins e a concretização do enredo, de um modo geral, pois no final, Leléu sai vencedor e consegue o que almeja: escapa da morte e fica com sua amada. No lugar do marido advogado, estável financeiramente e representante da ordem e da lei, Lisbela opta

⁵ Na condição de professor de Lins, o dramaturgo chegou a supervisionar a escrita de *Lisbela e o prisioneiro*.

por um futuro incerto ao lado de um malandro “sem eira nem beira”. Como João Grilo, malandro criado por Suassuna, Leléu livra-se da morte porque é salvo também por uma figura feminina, nesse caso não é Nossa Senhora Aparecida que o livra e sim sua amada de carne e osso. Conforme é possível notar, o malandro de Lins se assemelha com o trapaceiro protagonista de *Auto da compadecida*: ambos vencem a dureza da vida com a esperteza e acabam por se constituírem vencidos-vencedores. Este tipo de figura, “o nordestino que ri da própria desgraça para não sucumbir a ela” (DIAS, 2011, p. 17), é bastante presente no imaginário da cultura popular nordestina, principalmente na literatura de cordel. Apesar de não ter dinheiro e viver na adversidade, como a maioria das personagens nordestinas de Suassuna, o artista de circo, assim como João Grilo, exhibe um tipo de graça poética, uma alegria incompreensível (ele está preso, mas sua liberdade causa inveja nas demais personagens) e esse comportamento parece cativar Lisbela, figura que irá salvá-lo das consequências de uma de suas ações comprometedoras: o defloramento de uma jovem, atitude que poderia ter lhe custado a vida.

Na verdade, ambos se salvam: a jovem livra Leléu da morte e garante o impulso do malandro diante da vida, já o trapaceador livra a moça do tédio, conforme demonstraremos a diante. Seguindo o rastro de seu professor, Lins recebe do povo não só personagens, diálogos e sugestões de enredo, mas a própria forma de comicidade, sempre descosida, construída em torno de pequenas mentiras, de ardilosas espertezas, com incessante reviravolta de situações e a inevitável vitória carnavalesca dos fracos sobre os fortes no final, segundo bem analisou Prado (1988) ao estudar a obra de Suassuna. De agora em diante, relacionaremos a configuração do carcereiro Cítonho com o existir libertário do malandro. Conforme aponta Nitrini (2003), o espírito livre do malandro o atinge e, no teatro, segundo ensina Pavis (2015), não é adequado ler o ser isoladamente, isto é, a compreensão do sujeito passa, necessariamente, pelo sistema de forças que une as figuras. Depois de observar as vontades de Cítonho, seus opositores, suas falas e ações, percebemos um alinhamento do carcereiro ao malandro e uma postura de enfrentamento diante do delegado:

Cítonho: Tente! Leléu é um rapaz tão bom!

Guedes: É bom, mas por causa dele nós dois estamos sendo processados. Ah, juiz miserável!

Cítonho: O senhor disse por causa dele? Menos a verdade. Por causa, com licença da palavra, de V.S^a, que foi o responsável por toda confusão.

Guedes: Cítonho, olha essa falta de prudência. Parece que está desregulado! Além de faltar com o respeito, querendo defender aquele cafajeste (LINS, 2003, p. 15).

A relação de oposição de Citonho com Guedes e de proximidade com Leléu e Lisbela é reveladora porque reforça a intriga do texto: a contestação de desmandos que impeçam a liberdade de escolha das pessoas. O choque entre as vontades do carcereiro e do delegado representa um modo autoritário de ver o mundo e uma ideia de resistência. Citonho é idoso, nunca chegou a casar e suas falas iniciais revelam um tipo de desencantamento diante da dureza da vida: “O que você ainda não fez na vida, Leléu? Pois estou velho que já perdi a conta, e desde que me entendo por gente, só fui carcereiro. Ó vida, besta danada! Só o que muda é a cara dos delegados e o nome dos presos” (LINS, 2003, p. 47).

Apesar de ser sempre rotulado como louco por Guedes, seus diálogos e atitudes o revelam como uma personagem lúcida e ousada: “é um dos personagens de destaque da peça e atrai a atenção e a conveniência do leitor, porque de velho caduco e fraco, propício a gozações dos mais jovens e fortes, ele não tem nada” (NITRINI, 2003, p. 117). De certa forma, as ações de Leléu na cadeia despertam algo no interior do carcereiro, talvez uma compreensão da vida como uma experiência ainda possível, mesmo na velhice, conforme indica esta fala de Citonho: “E eu não ia perdendo a vida?/ Noêmio: Grande vida. Quantos anos o senhor pensa que vai viver?/ Citonho: Aí uns dois, não é? Mas bem que me servem” (LINS, 2003, p. 101). Conforme revela o trecho citado, a ousadia do malandro o enche de coragem e, partir disso, a personagem percebe que sua existência não está perdida, isto é, mesmo sendo já velho, ele pode ser útil: “Leléu acende, mesmo na cadeia, as apagadas chamas de Lisbela e desperta, no velho carcereiro, o herói escondido” (NITRINI, 2015, p. 116).

Citonho desconsidera as convenções e age em favor desse amor proibido melodramático ao “avesso”, causando conflito: “o velho solitário considerado caduco pelo delegado é o que, de todos os submissos, o enfrenta mais: ele toma partido do casal em prol do amor libertário [...] Enfim, do velho também emanam vida e movimento” (NITRINI, 2003, p.117). Seu enfrentamento perante os desmandos do delegado, personagem que funciona como um tipo de voz oficial (e por isso séria, autoritária e repressora) torna a história ainda mais interessante: “Eu estou ficando tiririca com esse negócio de dizer que eu sou caduco. Que cábula” (LINS, 2003, p. 63), reclama o carcereiro, numa situação em que questiona os desmandos do delegado. Com maestria, Lins “desvela no personagem octogenário, enfraquecido em tese, pela faixa etária e pela categoria da função exercida, a mais desqualificada no contexto da peça, sua perspicácia, lucidez, força e coragem” (NITRINI, 2003, p. 117). Isto é, o ser taxado como louco revela-se lúcido em suas ações, tal construção (o doido é, na verdade, o sensato) lembra Dom Quixote, personagem que abriga a

essência da inversão carnavalesca de composição, segundo bem apontou Bakhtin (2013). Cansado da realidade desonesta da prisão e de outras injustiças da vida em geral, esse personagem quixotesco deseja endireitar as coisas por conta própria. Em diversas passagens, sua presença no texto é usada para criticar, desafiar e renovar a "justiça" vigente, pois Citonho, por estar em constante oposição a Guedes, funciona como contraponto ao poder oficial, exercido pelo delegado: “Citonho, eu não estou lhe conhecendo [depois da chegada de Leléu]. Você parece que está começando a caducar, sabe?” (LINS, 2003, p. 22), reclama o tenente em razão da insubordinação do carcereiro.

Por meio dos diálogos que trava com o chefe da cadeia, ele evidencia como as decisões de Guedes eram parciais e elitistas por nunca buscarem proteger os mais fragilizados. Conforme ensina Ubersfeld (2013), o ser ficcional teatral pode ser configurado de modo a personificar um referente histórico-social. Ou seja, na configuração do carcereiro, temos novamente, uma acertada construção antagonista de formas distintas de ver o mundo: de um lado (Guedes), temos uma voz de autoridade com discursos opressores e hierárquicos contra velhos, mulheres, artistas de circo, ciganos e outros tipos de indivíduos que enquadraríamos como subalternos; do outro lado (Citonho), existe a fala de um subordinado em favor “um modo de vida mais extraordinário” (DAMTTA, 1986), no qual o ser possa fazer suas escolhas com mais liberdade e livre de censura: “mas quem é neste mundo que pode julgar seu semelhante?” (LINS, 2003, p. 109), diz o idoso ao defender os sentimentos amorosos “proibidos” de Lisbela. Por conta de uma alegre relatividade carnavalesca presente no texto, esse subalterno “louco”, por conta própria, sobrepõe-se ao delegado e torna-se uma espécie extraoficial de representante da justiça da cadeia pública por contrapor a dura versão do “real” apresentada pela autoridade oficial. Diante de um quadro rígido e hierárquico de valores, essa busca de flexibilização, desenhada nessa personagem quixotesca e aparentemente louca, comunica o cerne da percepção carnavalesca da existência:

A construção desse segundo real carnavalesco é uma forma de resposta ao mundo oficial, sério, autoritário e desigual, mantido inicialmente pelo poder feudal e pela Igreja na Idade Média, e a seguir pela nova cultura oficial, sustentada pela nobreza e depois pela burguesia na Modernidade. A partir da negação desse real insensível, as manifestações populares acabaram por desenvolver e aprofundar uma forma mais alegre, libertária, igualitária e extraoficial de reconstruir a realidade (BAKHTIN, 2013, p. 140).

Depois de seu contato com o malandro, Citonho aparenta reivindicar essa forma mais possível de perceber a existência. Heliodoro, cabo de destacamento, também parece ter sido

contagiado pela liberdade do “prisioneiro”. Vamos agora refletir sobre a caracterização do cabo sem nos afastarmos da psicologia de Leléu, em razão das linhas de força constitutivas que unem os seres na arte dramática, conforme ensina Ubersfeld (2013). Num dos diálogos, Leléu chama o cabo de sargento:

Leléu: É porque o senhor tem toda a pinta de sargento

Heliodoro: Conversa!

Leléu: Esse mundo é assim. O sujeito nunca é o que nasceu pra ser. O senhor é cabo, mas nasceu pra sargento.

Heliodoro: E você, Leléu? Você nasceu pra quê?

Leléu: O senhor sabe o que eu queria ter, sargento? A força dos touros. O aprumo de um cavalo puro-sangue. Ser bom e doce para as mulherinhas, como as chuvas de caju que caem de repente, no calor mais duro de novembro. E livre, Sargento Heliodoro. Como o vento num pasto muito grande.

Heliodoro: Você às vezes tem um jeito enfeitado de falar. Essa é minha desgraça, não sei dizer uma coisa desse jeito (LINS, 2003, p. 38).

Nesta passagem, cheia de lirismo, é notável o efeito da figura e das falas do malandro sobre o existir do cabo. Logo, a seguir, Heliodoro observa: “todo mundo tem inveja de você. Até o Tenente. Vou lhe dizer mais: até eu” (LINS, 2003, p. 38). Conforme já comentamos, essa sentença revela um tipo de alegria incomum exibida no existir do malandro, já que está preso e numa situação de clara “limitação”. O prisioneiro então questiona o motivo do sentimento de inveja, uma vez que eles estão soltos e ele preso: “para mim, pelo menos, isso de estar solto não adianta nada. Estou livre, mas sou um desgraçado” (LINS, 2003, p. 38), explica Heliodoro. Após responder o questionamento do malandro, ele conta um dos dilemas que o faz sentir-se preso: “Deus pode ter inventado a mulher, mas não tirou patente. Porque tem umas que só podem ter sido feitas pelo diabo. E é sempre com essas que a gente se casa. A mulher parece um papagaio. [...] Dá vontade de arrumar outra mulher” (LINS, 2003, p. 39). Mesmo casado, ele deseja possuir uma jovem solteira, mas a mãe dela é “caninana”- uma cobra brava- e exige um casamento oficial, com padre e tudo. Como um malandro exemplar, diante da lamúria do cabo, Leléu vislumbra a possibilidade de se dar bem: em troca de dinheiro e de ajuda para concretizar seu plano de fugir com sua amada, o trapaceador engana Heliodoro e lhe promete um padre de verdade que possa realizar sua cerimônia de casamento com a moça em questão – o cabo já havia recebido diversas negativas do padre local, além de ter recebido um duro sermão sobre moral e decência.

Mas, no mundo carnavalizado criado no texto, o conceito de moral e decência é relativo e não pode ser imposto, de cima, pela Igreja nem pelo Estado. Num divertido

quiproquó, o texto brinca com os elementos sérios da religião porque Leléu consegue um falso padre, seu amigo e artista de circo Lapiau, para realizar uma união não autorizada, conforme prescreve as leis civis e religiosas. A atitude de brincar com a inflexibilidade das convenções é provocadora por realçar o direito de escolha dos seres humanos, argumento formador do drama moderno, segundo já comentamos por intermédio de uma fala Szondi (2001). Assim como fez Nelson Rodrigues em suas peças, Lins estabelece uma crítica ao casamento concebido apenas convenção social, porque expõe as fragilidades da manutenção de uma união ausente de sentimentos amorosos, baseada somente na obrigação, conforme reclama Heliodoro. As falas e ações do cabo desenham aspectos frágeis das regras dominantes: (não abandonar o casamento, mesmo diante de um existir infeliz) e exibe um ser limitado em suas escolhas. Ao comparar sua vida com a de Leléu, ele percebe o peso de sua existência e decide seguir o conselho transgressor: “casar”, mesmo já sendo casado. Como se isso fosse possível. No mundo real, dominado pelo certo e errado, não; mas estamos falando de uma recriação ficcional da realidade em que tudo pode ser possível.

Por conta da concretização literária desse simbolismo carnavalesco, fica a ideia de que cabo pode dar vazão a esse seu desejo um tanto quanto extravagante: casar, mesmo já sendo casado. No fundo, essa situação ficcional esboça uma aspiração pelo aspecto mais extraordinário da vida: “é o desejo que se tem quando a rotina mais escraviza e revolta. É um existir onde podemos ser tudo o que a vida não permite porque a fantasia carnavalesca destrói” (DAMATTA, 1986, p. 75). Segundo evidenciamos, o encontro entre Leléu e Jaborandi exibe novamente um referente de hierarquia do mundo real imitado como forma de contestá-lo, uma vez que o cabo decide dar vazão os seus desejos mais extravagantes, por ocasião de um conselho do malandro. Atualmente, as liberdades civis parecem algo básico e consolidado, mas quando Lins escreveu o divórcio, por exemplo, não era nem previsto em lei, daí entendemos melhor o real que o autor espelhou para construir Heliodoro e seu casamento infeliz, que não poderia ser rompido. Então, para conciliar o desejo amoroso do cabo e a intolerância dos costumes, Leléu burla as convenções e expõe fissuras sociais, como por exemplo, a incoerência entre a prática de vida do povo e o discurso jurídico vigente. Desse modo, a realização ficcional desse casamento “proibido” inverte as regras do mundo refletido, feito estético que parece absorver a atmosfera ao “avesso” e mais livre manifesta no carnaval. Tal teor crítico focalizado na personagem é possível em razão da engenhosidade ficcional manifesta na caracterização do ser. Em Heliodoro, o dom de Lins para fabulação fica evidente porque percebemos as contradições da dinâmica social na concretude do humano. Assim,

podemos ver o real de maneira mais profunda em razão de sua ampliação no plano ficcional, resultado artístico essencial ao bom texto dramático, conforme crê Ubersfeld (2013).

A discussão sobre a legitimidade daqueles que impõem os padrões, as regras e as leis também se expressa no encontro entre as personagens Tãozinho, Leléu e o delegado Guedes. Tãozinho é um vendedor ambulante de pássaros, que procura a cadeia pública porque sua amada Francisquinha está impedida de pegar suas roupas na antiga casa em que vivia com Raimundinho, seu ex-marido. Ao entrar na delegacia, o ambulante pergunta: “quem é a maior autoridade?” e Guedes responde “pronto, eu! Que o senhor quer?” (LINS, 2003, p. 23). Depois de saber o motivo da queixa, o delegado fica furioso e afirma que uma mulher adúltera não possui direito nenhum e diz ainda que a teria matado no lugar do “corno”. O delegado, na condição de representante da lei, priva o denunciante do acesso à justiça e, mais que isso, defende uma postura criminoso e machista, mostrando que a lei vigente está do lado de uma verdade vencedora: adular é crime quando o feito é cometido por uma mulher, já o homem pode matar para defender sua honra e será admirado por isso em terras nordestinas, revela a visão do delegado. Depois de esculachado por Guedes, o vendedor foi expulso da cadeia, mas antes conseguiu vender um curió para Lisbela – passarinho que, posteriormente, será deixado por ela na noite de sua fuga.

Alguns dias depois, Tãozinho volta à cadeia clamando por justiça novamente, mas Guedes não está e, num novo quiproquó, Leléu toma o lugar do delegado e o atende. O vendedor traz uma nova queixa: Francisquinha, enquanto casada, fizera economias e possuía quatro contos de réis, mas o ex-marido, além de não devolver as roupas da ex-companheira, exige metade do dinheiro, mesmo sem ter ajudado no processo de economia: “Isso é das leis? Sou um brasileiro que respeito às normas” (LINS, 2003, p.51), explica Tãozinho. Ao ouvir a história, Leléu afirma: “Leis coisa nenhuma! Não dê um tostão!” (LINS, 2003, p. 51). Ou seja, não obedeça às regras. A decisão do malandro, favorável a Francisquinha, contraria totalmente a visão de justiça de Guedes e, a partir disso, o direito praticado pelo delegado é questionado: “na fantasia carnavalesca temos a oportunidade de tomar o lugar do oponente e, assim, podemos fazer tudo o que desejamos” (DAMATTA, 1986, p. 75). O divertido quiproquó da passagem exibe uma provocação: uma vez que as leis não servem, de maneira igualitária, aos mais desprotegidos socialmente, qual o motivo de obedecer a elas e qual o limite da sua legitimidade? Ao ouvir a resolução “ao avesso” do malandro, o vendedor de pássaros responde: “Graças ao Deus, meu Deus. Pois voicê agora me tirou um peso de cima [o fardo de uma verdade única]. Por que é que voicê não assume essa delegacia para sempre?” (LINS, 2003, p. 51). O malandro ironicamente responde: “Já insistiram. Eu é que

não quis” (LINS, 2003, p. 51). Todos os presos e Citonho caem no riso com a resposta do transgressor. O vendedor de pássaros deixa a delegacia feliz da vida com a decisão dada pelo trapaceador e, antes da despedida, Leléu reforça: “e não se esqueça! não há lei, hein?” (LINS, 2003, p. 52).

Mas esta não foi a última aparição do vendedor na história. Tãozinho surge novamente logo após a fuga de Lisbela e Leléu. Quando ele chega na delegacia, Guedes pergunta qual era a queixa da vez e a personagem responde que não havia reclamação nenhuma: “Vim apenas trazer uma cesta de ovo para o inteligente [Leléu]” (LINS, 2003, p. 107). Para riso geral de todos do local, o delegado responde: “Ele foi-se. Pode deixar aqui com o ignorante” (LINS, 2003, p. 108). Mais uma vez Lins opera a alternância de hierarquias sociais, pois mesmo não sendo a autoridade constituída, Leléu foi reconhecido como tal por Tãozinho por ter-lhe feito justiça, algo que lhe fora negado por Guedes, uma espécie de representação hierárquica e oficial do mundo. Nesse universo ao contrário, “as combinações do enredo e o final feliz típico do gênero cômico assinalam a vitória dos homens de vícios, no lugar dos heróis” (DIAS, 2011, p. 27). Também por intermédio desse episódio, o texto debocha do domínio opressor estabelecido: “a obra carnalizada exhibe a ideia de outra ordem totalmente diferente daquela à qual estamos acostumados, mostrando, através do exemplo ficcional, que essa ordem não é natural nem absoluta, mas uma convenção que pode ser mudada” (SILVA, 2009, p. 147).

Tal efeito de contestação das hierarquias é possível em parte por conta da dinâmica que envolve os seres no texto dramático, isto é, “cada figura não tem em si realidade ou valor, ela só vale se integrada aos sistemas de forças das figuras” (PAVIS, 2015, p. 67). Tãozinho é parte constitutiva dessa dinâmica porque suas ações ajudam a desenhar o referente de hierarquia que o texto desconstrói. Por exemplo, seu relacionamento com o delegado expressa conceitos de abusos de poder: “eu teria matado você no lugar do corno” (LINS, 2003, p.29), esbraveja Guedes. Já sua interação com o malandro demarcada elementos de desobediência às normas e convenções: “e não se esqueça! não há lei, hein?” (LINS, 2003, p. 52), ensina o malandro. Sua engraçada presença no texto conecta os fios com que Lins tece sua cuidadosa história e, conseqüente, sua caracterização, aparentemente despreziosa, também focaliza a ideia de combate de uma concepção opressora da existência, como é tradicional na literatura que absorve elementos da cultura do carnaval. Por fim, comentaremos a configuração dos presos Testa-Seca e Paraíba, personagens com poucas falas, mas que contribuem para todo da obra e, sobretudo, para o desfecho cheio de surpresas. Abordaremos também o existir ficcional do divertido Frederico Evandro, rival que o casal protagonista precisar enfrentar para

um final feliz. Conforme dissemos anteriormente, com base em falas de Pavis (2015) e Ubersfeld (2013), a leitura no ser no texto dramático contempla sempre a relação entre as personagens. Em razão de tal pressuposto, não é possível comentar essas três personalidades sem relacioná-las ao existir do malandro e da personagem que empresta seu nome ao texto, junto com o prisioneiro protagonista: Lisbela, heroína que concretiza uma espécie de questionamento de uma verdade única, séria e peremptória, atitude típica do fazer artístico carnalizado, de acordo com o que ensina Bakhtin (2013).

Ela é a única mulher que opera em cena; as outras são apenas mencionadas nos diálogos: “e atua com força, porque enfrenta a autoridade patriarcal, representada pelo pai e pelo noivo” (NITRINI, 2003, p. 115). Em sua primeira aparição, já é possível notar uma postura de atrito diante das ações de seu próprio genitor: após receber dele, uma ordem para não falar com o malandro, ela já questiona: “o que é que tem? O senhor não achou que podia levá-lo lá para a casa?” (LINS, 2003, p. 19), expõe a jovem ao comentar a atitude do pai de levar ilegalmente o prisioneiro Leléu ao seu noivado. Nesta cena, por exemplo, ela continua falando com o malandro, e a didascália informa que ela ignora o pai “sem dar-lhe atenção” (LINS, 2003, p.20). Ubersfeld (2013) explica que a personagem é um ente de enunciação, isto é, Lisbela é um ser com discurso marcado e, por intermédio de suas falas, percebemos logo de cara uma expressão de descontentamento com o sistema de hierarquia que a cerca. No decorrer do texto, suas falas, gestos e ações, elementos que ajudam a ler o ser no teatro, confirmaram esse questionamento da ordem estabelecida. Nesta indicação cênica, por exemplo, depois de seu noivo ordenar sua saída da cadeia, ela o faz não sem questionar: “hesita e sai” (LINS, 2015, p. 27). O contato com o equilibrista, durante sua festa de noivado, parece ter despertado a curiosidade da jovem. E no teatro, conforme ensina Pallottini (1989), é a vontade do ser que dirige as ações. O desejo de Lisbela, no caso, é estar com o malandro: por intermédio de um debochado ajuste irônico, assim como nas clássicas histórias melodramáticas de amor proibido, ela conhece seu grande amor justamente no dia em que fica noiva de outro.

Tal impedimento também cria a tão tradicional ideia de obstáculos do texto dramático, segundo ensina Pavis (2015). A configuração da personagem, que inclui sua busca por concretizar seus sentimentos amorosos sinceros, “não renega apenas valores mesquinhos, mas também expõe as fraturas da sociedade patriarcal” (NITRINI, 2003, p.116), produzindo assim conflito, elemento essencial ao bom texto dramático, conforme também observa Pavis (2015). A partir do encontro com o malandro, ela parece refletir sobre sua própria condição e, a partir disso, a heroína da peça decide se arriscar em busca de algo novo, porque está disposta a arcar

com as consequências de suas escolhas, atitude recorrente nas personagens dramáticas modernas, segundo já comentamos anteriormente. De alguma maneira, a busca da jovem pelo malandro parece ter sido arquitetada para potencializar algo presente no caráter de Lisbela, como revela o comentário de seu pai sobre sua fuga: “pois você quer que lhe fale com franqueza? Acho que ela é capaz de coisas que nenhum de nós imagina [refere-se a ele e ao noivo abandonado]” (LINS, 2003, p. 82). Em outra passagem, Citonho rebate uma fala de Noêmio, que afirma que a jovem está fora de seu perfeito juízo: “como é que não está? o juízo dela é assim mesmo” (LINS, 2003, p. 94). Ou seja, o juízo dela é estar fora do juízo, conforme revela o carcereiro; ou, segundo indica seu Guedes, o juízo da jovem inclui decisões inimagináveis, isto é, inversões da compostura régia, caracterização bastante comum em personagens influenciados pela cultura do carnaval, conforme ensina Bakhtin (2013). Isso ocorre porque a ordem social carnavalesca destrona o poder do mais forte sobre o mais fraco e, a partir disso, “podemos observar, por exemplo, o triunfo da figura feminina num espaço dominado pelos homens, que controlam tudo o que é externo e jurídico, como os negócios, a religião oficial e a política” (DAMATTA, 1986, p. 79).

O próprio nome⁶ de Lisbela pode indicar esse aspecto aventureiro de sua personalidade: a flor de lis, possível origem de seu nome, pode simbolizar pureza e inocência na corda branca; já a flor de lis vermelha, remete à ideia de tentação, aventura. A moça que aparentava ser inocente e recata, segundo as falas de seu noivo, passa a revelar uma personalidade afoita, que seu futuro marido não conhecia. Em razão de seu encontro com o malandro, ela passa a rejeitar a ideia de um real ordinário e chato, opção que se desenha perante o casamento com o advogado. De certo modo, seu noivado acaba por ser revelado mais um capricho do pai, do que um desejo amoroso, como bem aponta Leléu: “a senhora não é noiva no coração. Só é noiva na mão e na palavra” (LINS, 2003, p. 55). O esperto malandro percebeu rapidamente a infelicidade da moça e a superficialidade de sua relação com o noivo, o que sugere que Lisbela não abandonou só sua relação com Noêmio. Na verdade, a mocinha da peça também deu adeus a um modo de vida chato, sério e opressor ao optar pelo prisioneiro, que é divertido, livre, festivo. Em certa medida, a caracterização de Lisbela

⁶ Flor de lis ou lírio, planta que carrega duas interpretações diversas. Uma primeira significação (flor de lis branca) corresponde à pureza, inocência; já o segundo significado (flor de lis vermelha), evoca amores proibidos, tentações, aventuras amorosas. Foi colhendo um lírio vermelho que Perséfone (deusa da agricultura, casamento e feminilidade) foi engolida pelo solo, por conta de um pedido de Hades (deus do mundo inferior e dos mortos), que apaixonou-se por ela. Ver Chevalier, 2015, p. 554.

também revela como Lins extrapola o âmbito da comédia de caracteres⁷ porque o interesse amoroso proibido da jovem tipifica variações na psicologia da personagem e, assim, sua construção exhibe complexos questionamentos de ordem existencial. Ela, por exemplo, é a personagem que mais recebe indicações cênicas gestuais, como esta: “Lisbela reflete um instante e retira-se precipitadamente” (LINS, 2003, p. 57). Esta reflexão, em questão, ocorreu depois deste diálogo:

Lisbela: porque você é assim? Por que tem sempre que mudar de ocupação? De nome? Vagando pelo mundo e trocando de mulher, sem ficar em nenhuma?

Lelú: é minha sina.

Lisbela: Você quer ser assim. Não existe um nome que lhe sirva? Não existe mulher que lhe mereça?

Lelú: Quando eu era pequeno...Eu nasci num lugar chamado São José da Coroa Grande. Um dia, a gente ouviu dizer que o Zepelin ia passar ia passar por lá. Foi um alvoroço! Todo mundo queria, antes de ver, saber mais do que o outro como era o Zepelim. Devia ser verão. Tinha lá uma porção de povo e a noite estava tão bonita. Eu tinha uns oito anos. Quando vi, foi aquela beleza atravessando o céu. Me esqueci de tudo e saí andando e me perdi. Todos me procuravam. Eu ouvia aquelas vozes me chamando de longe...E assim tem sido a minha vida, sempre me perdendo atrás do que é bonito (LINS, 2003, p. 57).

Conforme revela a indicação cênica, essa descrição lírico-narrativa do passado do malandro repercute no interior de Lisbela e indica que ela passa a questionar suas escolhas: “eu disse a meu pai que não queria você para marido. E ele asseverou que os casamentos felizes são assim. Que o bem-querer vem depois”, diante desta revelação, o marido abandonado rebate: “e você vai me deixar para ficar com um desclassificado?” (LINS, 2003, p.83). A ideia de abandonar tudo para se arriscar com um homem que não tem “nada”, além da roupa do corpo e da luz da lua, expõe um desejo interior por outra forma de viver mais intensa, interessante, conforme indicam suas falas e ações: “ele me quer, me quer bem. Para ele eu não era uma filha, não uma mulher casada nem solteira. Era mulher, apenas mulher” (LINS, 2003, p. 84). Temos aqui a exibição de um quadro psicológico, mas esse referente não é da ordem da psique individual: “se é possível entregar-se a uma hermenêutica psicológica do discurso da personagem, o que ela revela nunca é um ser singular e sim uma situação” (UBERSFELD, 2013, p. 83). Isto é, a fala da jovem indica uma realidade de opressão feminina. Durante todo o texto, suas ações e diálogos vão revelando sua condição de subalterna e as vozes de seu pai e noivo também confirmam esse estado: “Lisbela, você é

⁷ A Comédia de caráter descreve personagens esboçadas com muita precisão em suas propriedades psicológicas e morais. Propõe uma galeria de retratos que praticamente dispensa a intriga, a ação e o movimento contínuo para tomar corpo. Em Pavis, 2015, p. 54

minha noiva e não deve opor-se às minhas convicções. As convicções do homem devem ser, *optarum causa*, as de sua esposa ou noiva” (LINS, 2003, p. 26). Ao defrontar-se com Leléu, Lisbela viu a si mesma e entendeu os valores opressivos que a rodeavam: “quando vi aquele passarinho na gaiola... Pensei que minha vida inteira, se eu ficasse, ia ser assim, vida de triste, de quem desejou, de quem quis de corpo e alma e, mesmo assim, não fez. Aí eu fui” (LINS, 2003, p. 84), diz a mocinha no seu bilhete de fuga, que ela colocou dentro de uma gaiola vazia, “objeto que concretiza tanto a sua funcionalidade primeira [uma gaiola enquanto artefato palpável] quanto a uma conotação” (PAVIS, 2015, p. 267) de opressão, focalizada em Lisbela, porque a jaula sem um passarinho traduz a jovem que partiu para sentir-se livre.

Após se conscientizar sobre sua condição de opressão, ela passa a confrontar os valores que a aprisionam e causa confusões, inclusive familiares, e atinge em cheio as fissuras da tradição paternalista nordestina, em decorrência do uso que o autor faz do fundamento dramático: “o alvo da personagem, que determina sua vontade e ação, colide com a de outra ou de outras personagens. É esse choque de interesses que faz a história acontecer no teatro” (PALLOTTINI, 1989, p.28). E Lisbela realmente atua com energia para conseguir o que deseja e suas atitudes trazem inúmeras surpresas que movimentam a fábula. Ela abandona o marido na noite de núpcias, decide romper com pai e com a família porque está decidida a abandonar tudo para recomeçar do zero com o trapaceador: “porque eu tinha de ir. Não podia não ir. Fui com glória! Eu fui feito um andor, na frente de uma procissão” (LINS, 2003, p. 84). Como é usual no drama a superação de obstáculos, a concretização desse amor inoportuno precisa vencer muitas barreiras e uma delas envolve uma sentença de morte contra Leléu. Porém, nada pode deter a vontade da personagem dramática e por isso que Lisbela usa todos os meios possíveis para obter o quer.

Ter fugido na noite de núpcias é pouca ousadia para essa personagem tão marcante: ao ver seu amado prestes a ser baleado e sua nova possibilidade de vida ir embora junto com ele, ela surpreende e atira no antagonista Frederico Evandro, pouco antes do desfecho da peça. Um crime inesperado, mas plenamente justificado diante da aflição da heroína. E quem é capaz de condená-la? A ideia de uma vida infeliz também é um tipo de morte. Ela tinha duas opções: matar ou morrer de tédio. Compadecemos-nos e não conseguimos julgá-la, uma vez que é muito comum do ser humano tomar atitudes extremas em momentos de desespero. Logo adiante no texto, o crime cometido pela mocinha é relativizado em outro divertido quiproquó porque descobrimos que ela disparou uma arma que continha uma bala de festim. Isto é, o temido matador, que se define como “alagoano e homem”, morreu de susto e, o mais irônico, pelas mãos de uma mulher, situação que garante boas risadas pelo contraste: “eu matei um

homem”, diz Lisbela, e Leléu rebate: “Isso era homem. E depois, ele ainda estava vivo, mas era o mesmo que já estar morto. Eu não tinha salvado essa desgraça? [refere-se ao episódio em que o salva de um touro, por não saber que no futuro o matador lhe cobriria a vida]” (LINS, 2003, p. 101).

Numa espécie de inversão carnavalesca, o “frágil” feminino vence a personificação da tão conhecida valentia masculina nordestina, num local que parece estar de cabeça para baixo, conforme demonstraremos ao estudar a configuração do espaço. A presença de Frederico Evandro, além de concretizar um obstáculo essencial à fábula (seu desejo de vingança pelo defloramento da irmã é uma ameaça a existência do herói ao “avesso” e, logo, ao amor do casal protagonista), exhibe, no nível da trama, o destronamento do reinado masculino porque uma mulher nordestina assume o controle da situação, o que não é corriqueiro na ordem real espelhada, sobretudo na década de 60, quando a peça foi escrita. No desfecho, num divertido quiproquó, o prisioneiro Testa-Seca, “num lampejo de inteligência”, conforme a indicação cênica, testa a arma que matou Evandro em Guedes e nada acontece, porém ao testá-la no preso Paraíba, a bala funciona e ele mata o próprio companheiro de cela. Numa rápida ação do delegado, um ferrenho patrono da “moralidade” e da lei, Testa-Seca assume as duas mortes, livrando Lisbela do crime:

Guedes: Viram como dominei toda a situação? A autoridade é um fardo, mas o negócio é a gente não esmorecer. Andar na linha e nunca se trocar com quem não presta. É como diz a história: dize-me com quem andas eu dir-te-ei quem te acompanha. Heliodoro, vá chamar o médico para atestar morte natural de Frederico Evandro e o frio assassinato do pobre Paraíba.

Testa-Seca: Pobre de mim, que atirei no que quis e matei o que não quis. E agora vou mofar na chave (LINS, 2015, p. 108)

Esta fala de Guedes ganha efeitos cômicos porque as ações contrastam seu domínio, uma vez que ele não é capaz de influenciar a própria filha, que foge com o prisioneiro. Além disso, o moralismo de sua fala é contraposto pelo expediente falsificado que o delegado usa para salvar a pele da filha e, claro, sua própria imagem de homem da lei. Os dois prisioneiros, com poucas falas, possuem participação estratégica na fábula por ajudarem a garantir o pleno final feliz da heroína, que concretiza uma espécie de questionamento da ordem social vigente no microcosmo nordestino desenhado no texto.

3.3 UM ARRANJO TEMPORAL QUE CONFIRMA UM ESPAÇO CARNAVALIZADO:

Conforme já dissemos anteriormente, o teatro nasce na Grécia e Aristóteles (1991) foi o primeiro autor a teorizar sobre o texto dramático. Conforme seus ensinamentos, a história necessita ser contada por intermédio da concentração em uma ação nuclear, restringindo-se a poucos episódios. Ensina também que as personagens devem ser reduzidas ao mínimo necessário e construídas com traços precisos porque a forma de pensar dos seres precisa ser revelada pelas atitudes e pelo diálogo. Defende ainda que a abrangência dos acontecimentos deve ficar restrita ao tempo necessário para o desenlace do conflito, enfatizando as personagens numa situação bastante específica. E recomenda que o espaço seja circunscrito ao essencial (um ou dois ambientes, no máximo) e organizado em função das necessidades do desenrolar da ação. Todas essas recomendações, apesar de serem um pouco dogmáticas, realmente possuem uma eficácia crucial para um texto dramático virar espetáculo. A ideia de a ação ocorrer em só local, por exemplo, facilita a construção do cenário e mesmo as entradas e saídas das personagens, uma vez que não será necessário ficar trocando o ambiente. A concepção de a história ficar restrita a poucos episódios e ocorrer num espaço de tempo curto também favorece o impacto num momento de encenação. Enfim, mesmo depois de tanto tempo, os preceitos aristotélicos ainda nos dizem muito sobre como compor um texto eficiente para ser representado no palco. Apesar de ainda válidas, as categorizações de Aristóteles não explicam a potência do surgimento de textos dramáticos que desobedecem tais princípios, em favor da originalidade. Estamos falando, por exemplo, de Bertolt Brecht (1898-1956):

Depois dele, o teatro nunca mais foi o mesmo. As composições de Brecht tornaram-se modelo (e antimodelo). Ele impôs formas épicas radicais. Os antigos esquemas dramáticos, tão carregados de sentido quanto suas boas e velhas narrativas unificadoras, foram muito atingidos. O teatro posterior herdou esse legado da narrativa épica e sua perturbadora simplicidade na relação com o espectador, e a inquietude leveza dos diálogos depurados (RYNGAERT, 2013, p.83).

Ao observamos o tempo e o espaço de *Lisbela e o prisioneiro*, uma peça escrita num ambiente de modernidade, notamos permanências das ideias clássica aristotélicas, mas percebemos também uma escrita próxima de Brecht, com tendências narrativas, como parte do desejo de intensificar os sentimentos expressos pelos acontecimentos e pelas ações dos seres. Pensando no que ensinou Aristóteles e com base no teatro praticado por Brecht, podemos pensar o espaço teatral como cênico: “o texto prevê a materialização de certos signos que constituem referências espaciais visíveis diante dos olhos do espectador” (PASCOLATI, 2009, p. 105). É possível ocorrer ainda a manifestação de um espaço

diegético, que é extracênico porque se manifesta “pelos discursos das personagens, que conferem uma existência verbal (não visual) a certos signos de lugar” (PASCOLATI, 2009, p. 105). O mesmo pode ser tipo em relação ao aspecto temporal no teatro, existe também um tempo cênico, que é o andamento da apresentação diante do público. Este tempo se desenrola no agora contínuo: “o ponto de largada do texto coincide com o desenvolvimento imediato da ação porque o drama representa sempre um presente que caminha para o futuro, rumo ao desenvolvimento e desfecho da ação” (PASCOLATI, 2009, p. 105). Existe também o “tempo diegético que é a referência das personagens a fatos passados fora da cena ou num tempo distante” (PASCOLATI, 2009, p. 105). Em *Lisbela e o prisioneiro* temos a materialização dos dois tipos de espaço (cênico e diegético) e o mesmo pode ser dito do tempo. Por exemplo, apesar das personagens citarem a casa do delegado Guedes, o cinema, (espaços diegéticos), entre outras referências de espaço, existe a influência do conceito aristotélico de unidade de lugar porque os atos dos seres, no agora cênico, concentram-se num único espaço, uma cadeia. Esta escolha é fundamental para um texto dramático que busca ser montado, uma vez que a “concentração espacial e temporal facilita o desenvolver da ação e da representação cênica” (PASCOLATI, 2009, p. 105).

Como é possível notar, a escolha de Lins por concentrar os fatos em único espaço, uma cadeia, além de facilitar montagens, é fundamental para refletirmos a mensagem crítica do texto. Para falar sobre estar livre, o autor escolhe precisamente um lugar de privação de liberdade. Num sentido sócio-psicológico, o termo cadeia “simboliza a necessidade de adaptação à vida coletiva normativa” (CHEVALIER, 2015, p. 293). Isto é, os seres que infligem normas sociais são privados de liberdade para que possam refletir e pagar por seus erros e, assim, retornarem a vida em sociedade para obedecer aos códigos normativos. Em razão desse princípio, não só no Nordeste brasileiro, mas em qualquer lugar do mundo, cadeias são locais restritivos, onde o sujeito “aprende” a importância do respeito às normas. Porém, a presença transgressora de Leléu no espaço contrapõe esses valores “educativos” porque ele revela não estar arrependido: “eu tenho a goela dura, engulo a vida com as pedras. Estou aqui vendo o sol nascer quadrado, mas já fugi uma vez e vou fugir de novo” (LINS, 2003, p 46).

A prisão não o ajusta às normas sociais, tanto que ele vive divertidamente tramando sua fuga. Independente das consequências, ele revela ainda ter escolhido cometer a transgressão que o levou em cana: “aqueles peitos rombudos. Peitos verdes. Aí, uma voz me disse: você só tem poder para as mulheres mais velhas. Pra uma assim você não existe. Então eu quis provar que isso era mentira” (LINS, 2003, p.45). Os trechos citados agora pouco

revelam duas coisas interessantes sobre a relação de Leléu com o espaço: primeiro, sua estadia prisional não o transforma e, segundo, ele valoriza o flama da vida e assume sua condição de prisioneiro em razão de ter feito o que desejava. O recinto restritivo, calculadamente pensado por Lins, tem a funcionalidade de dimensionar o existir aventureiro do malandro: no lugar da cadeia mudá-lo, ele modifica o espaço. E, partir disso, seu viver festivo transforma um local de punição, numa espécie de “casa de loucos” (LINS, 2003, p.27), segundo descreve Noêmio ao comentar os modos extravagantes de Leléu na prisão. Em outro momento, o matador Frederico Evandro também aponta a cadeia como um ambiente sem ordem, em que predomina a confusão: “é delegacia isso aqui? Pensei que era um albergue?” (LINS, 2003, p. 31). Numa outra passagem, é a voz de Guedes que descreve a confusão causada pelo malandro no espaço: “que falta de anarquia [com ironia]. Este negócio aqui está virando frege (bagunça), não é?” (LINS, 2003, p. 62), reclama o delegado ao presenciar detentos e funcionários cantando um marcha de carnaval, sob a liderança do malandro.

Em razão de uma construção textual bastante calculada, o espaço cênico, expresso na didascália pelo signo cadeia (e todo seu significado de restrição, obediência às normas), é contraposto pelo espaço diegético presente nas falas dos personagens. Isto é, o local de obediência, materializado diante do público (e virtualmente na rubrica), revela-se um “albergue”, um “lugar de frege” ou uma “casa de loucos”, conforme os comentários das personagens citadas acima. Por conta de uma feliz manipulação dos elementos dramáticos, temos na configuração espacial da peça, um excelente exemplo de uso criativo da linguagem porque Lins brinca com o significado usual da palavra e da instituição cadeia, conforme as convenções: o que ele chama de prisão na indicação cênica, mas parece uma praça pública durante o carnaval. É por isso que o espaço cumpre papel tão importante para a concretização da mensagem mais profunda da peça: existe um local mais propício que um recinto de ordem e lei, para se estabelecer a desordem? Ou seja, temos também na configuração do espaço, o destronamento de um mundo hierárquico e proibitivo, feito estético característico da imitação carnalizada do real. Conforme já comentamos, em uma das cenas, por exemplo, o malandro canta uma marcha de carnaval, colocando os presos e funcionários da cadeia para dançar. Quando chega, Guedes encontra seu espaço de ordem tomado pela desordem. De acordo com o que explicamos ao analisar as personagens, a presença do malandro inflama os demais personagens de coragem e Cítonho, por exemplo, passa, junto com Leléu, a transformar a cadeia num espaço mais tolerante. Por exemplo, num dos episódios, o delegado recebe Tãozinho com hostilidade, enquanto o idoso o acolhe com gentileza: “Vá entrando, rapaz. A casa é sua” (LINS, 2003, p. 23). Um ambiente conhecido por seu aspecto sério e normativo se

mostra no texto, num nível mais profundo de significação, como um lugar mais permissivo, risonho e carnavalesco porque as personagens passam a dar vazão as suas vontades contidas.

Outro exemplo, o dilema do soldado e corneteiro Jaborandi, que perde suas séries favoritas por ter que tocar corneta na cadeia, é logo resolvido pelo malandro. Ele aconselha Jaborandi a soar seu instrumento de som não mais na cadeia, conforme ordem de Guedes, e sim na calçada do cinema. A citação desse espaço diegético (local de exibição de filmes) confirma a prisão (espaço cênico) como um ambiente ao “avesso” porque sua menção no texto indica como Leléu torna o cárcere um espaço mais permissivo. Isso porque o transgressor aponta um modo de viver mais prazeroso (e extraordinário) em que o corneteiro poderia escolher estar no local que lhe dá mais prazer: no cinema, vendo suas fitas de séries favoritas. Esta opção, diante do caráter inflexível das autoridades do mundo real, não era uma possibilidade. Isto é, a menção ao espaço cinema confirma o desequilíbrio que o malandro causa no espaço cênico, no qual a ação se desenrola, pelo fato de o transgressor estabelecer na prisão uma atmosfera mais flexível, carnavalesca, na qual tudo é possível, segundo o desejo do sujeito.

O mesmo pode ser dito do espaço diegético casa da Francisquinha. O local é citado pelo vendedor de pássaros Taozinho, que procura a delegacia porque sua amante está impedida de pegar seus pertences em sua antiga casa. Num divertido quiproquó, Leléu toma o lugar do delegado e decide em favor dos amantes. Temos novamente a citação de um espaço que ratifica a desordem causada pelo malandro na cadeia, enquanto espaço cênico visível diante do público, porque o transgressor toma uma decisão favorável a uma “mulher adúltera”, figura que “não possui direitos”, como anuncia a voz do delegado em uma cena anterior. Ao tomar o lugar da autoridade nessa situação, Leléu torna a cadeia um local mais flexível e digamos até mais democrático porque o malandro olha os seres humanos além das regras, postura que contraria as ações de Guedes. Por intermédio do espaço diegético casa da Francisquinha também presenciamos uma configuração espacial que confirma o destronamento de um referente de hierarquia do real refletido.

Em *Lisbela e o Prisioneiro*, conforme explicamos acima, o espaço foi arquitetado para destronar um referente de hierarquia e, ao mesmo, dimensionar o existir libertário do “prisioneiro” Leléu, diante de personalidades “soltas”, porém aprisionadas. Em parte, esse efeito é criado em razão de um bem feito confronto de caracteres. Além desse traço tão próprio do fazer teatral moderno (SZONDI, 2001), essa inteligente configuração espacial é atingida em decorrência de uma assimilação da cultura festiva do carnaval. Em outras palavras, o espaço cadeia dimensiona o embate entre os caracteres ao revelar a inflexibilidade

do delegado e de seu genro Noêmio e a flexibilidade presente na personalidade do malandro. E, no final das contas, num ambiente ao “contrário”, vence o existir flexível porque quem acaba comandando o espaço, conforme indicam as ações e os diálogos, é o prisioneiro e não o delegado, situação ficcional que contradiz a lógica hierárquica do mundo real imitado. Esta inversão carnavalesca se concretiza de tal maneira que Guedes não é capaz de convencer a própria filha a obedecê-lo, uma vez que ela decide fugir com o malandro. Segundo demonstramos, no texto rigorosamente arquitetado por Lins, cada ação configura o tema maior do texto e, em razão desse cuidado composicional, cada espaço citado pelos seres (diegético) reforça o quanto o lugar cênico cadeia é construído de modo irônico. Isto é, apesar de conhecermos tal recinto como local de castigo, em razão da influência do malandro, o cárcere revela-se uma baderna, como bem demonstram os diálogos travados no espaço: “é delegacia isso aqui? Pensei que era um albergue?” (LINS, 2003, p. 31), ironiza o matador Frederico Evandro.

A construção tão marcante de Leléu e suas ações na cadeia nos fazem lembrar, segundo Pavis (2015), que a partir do século XIX, os textos dramáticos passam a absorver elementos épicos, e em razão dessa mudança, é possível pensar a manifestação de personagens medidoras da ação, isto é, narradoras. É o caso de Leléu: ele comenta a fala dos outros personagens com ironia e está sempre dando conselhos aos presos e subordinados da prisão. Seu aspecto mais narrativo é bastante eficaz para confirmar sua postura contestadora, que inflama o espaço prisional: “esse mundo é assim. O sujeito nunca é o que nasceu para ser” (LINS, 2003, p. 37), diz o malandro os funcionários da cadeia. Como é possível notar, por ser uma espécie de mediador das ações, o malandro ilumina as hipocrisias do espaço social refletido. Por ser excelente romancista, o escritor “exprimi processos sociais, utilizando voz comentadora no texto dramático, opção que ajusta a fábula a um panorama geral. Tal atitude criativa exige uma técnica mais de romancista que de dramaturgo” (PAVIS, 2015, p. 131). O fato de o autor ter exibido análises sociais na peça, por intermédio da figura mediadora do malandro, nos faz pensar novamente em uma influência brechtiana, conforme já apontamos no primeiro capítulo, com base nos principais críticos de sua obra.

Ainda pensando o contraste exibido pela figura de um ser, que se revela livre mesmo na prisão, podemos relembrar os ensinamentos de Gaston Bachelard (2005) e sua concepção do espaço ficcional como extensão da alma humana. Assim, podemos ver a cadeia de *Lisbela e o prisioneiro* como uma exposição da interioridade dos seres retratados porque o autor usa paradoxalmente uma prisão para passar uma mensagem sobre liberdade. Apoiado por essa escolha estética, ele localiza os fatos em um cárcere para inverter as noções que temos sobre

estar livre. Será que de fato estamos em liberdade por não estarmos atrás das grades? No texto, Lins mostra, por exemplo, que o malandro, mesmo preso, é mais livre que outros personagens soltos. A prisão construída no texto também é, de certa forma, um espelho do sentimento de negação dos instintos de vida dos seres, consoante revelam os diálogos: Heliodoro é preso a um casamento infeliz, de acordo com o que confessa ao transgressor; Jaborandi admite também sua frustração por não viver de assistir série; Cítonho conta que não teve opção de ser outra coisa além de carcereiro; Lisbela é noiva somente na palavra e não coração, como bem denunciou Leléu. Diante da escrita tão sofisticada do autor, a prisão, enquanto espaço restritivo, revela-se não no ambiente físico prisional cênico, construído diante do público e marcado pela rubrica, e sim na alma dos sujeitos que se mostram aprisionados, quando se deparam com Leléu: “todo mundo tem inveja de você. Até o tenente. Para mim, pelo menos, isso de estar solto não adianta é nada. Estou livre, mas sou desgraçado” (LINS, 2003, p. 38), confessa Heliodoro.

As falas das personagens e ações do texto revelam um “prisioneiro” livre e pessoas soltas “presas”. De certa forma, num nível mais profundo, o autor, por intermédio do espaço ficcional, denuncia as grades da verdadeira prisão: uma existência limitada que impede os arrebatamentos do ato de viver, em decorrência do medo de assumir riscos. A atitude de negar os impulsos da vida, talvez, seja o pior tipo de prisão, conforme sugere o existir construído em Leléu, uma vez que sua psicologia exhibe uma espécie de enfrentamento diante dos valores majoritários, que limitam as escolhas dos seres humanos. O fato de Lisbela ter escolhido o malandro também configura uma forma de resistência perante os valores vencedores. Por isso ela insiste em frequentar a cadeia, mesmo diante da proibição de seu pai e noivo: “Lisbela, vamos. Eu não digo a você que isto não é ambiente?” (LINS, 2003, p.21), reclama o noivo diante da insubordinação da jovem. Segundo demonstramos ao longo de todo o texto, a configuração dos seres foi pensada de modo a dimensionar o signo espacial e, reciprocamente, as construções de localizações (cênicas e diegéticas) realçam a psicologia dos sujeitos.

Outro aspecto importante, o autor indica a localização e a dimensão desse local de cárcere: pequeno e localizado em Vitória de Santo Antão, cidadezinha pernambucana e terra natal do autor. Essa especificação, que indica a transfiguração de um espaço real, é importante porque configura os modos de ser, falar e agir dos seres em razão do desenho geográfico do Nordeste brasileiro. Por exemplo, Guedes tomou uma poção mágica, o elixir do Nogueira, para engravidar a mulher, costume típico de tal região. Essa cuidadosa assimilação do modo de ser nordestino revela a atenção de Lins ao desenhar o espaço real no âmbito artístico. Isto é, a maneira como ele imita o meio social apresenta o inconsciente coletivo, que pode passar

despercebido pela falta de um olhar mediador. A ideia de uma visão do espaço, aprofundada pela literatura, além de mostrar o que faz o sujeito nordestino, em temas de identidade (crer no poder de uma poção), traz à tona contradições que passam despercebidas, por conta da ausência de um filtro crítico artístico. Por exemplo, fazer do advogado Noêmio um vegetariano, numa terra de fome, soa um pouco irônico porque parece que o escritor quer revelar algo muito sério: existe fome no Nordeste, apesar de haver abundância para alguns. É claro que existe uma funcionalidade cômica, que tem o papel de mostrar a inadequação de Noêmio ao ambiente, o que o torna uma piada. Mas, perante esse aspecto do texto, não nos passa despercebido o fato de muitos seres humanos sofrerem de escassez em solo agreste, ainda mais na década 60, quando ainda nem existiam políticas públicas de combate à pobreza. Por conta da localização, o fato de a personagem ter escolhido comer só alface é cômico, mas chega a ser trágico, em razão do contexto geográfico que a peça representa. Nessa situação ficcional, percebemos como o espaço artístico pode dimensionar incoerências da realidade espelhada.

Quando estudou o espaço ficcional em seu livro *Lima Barreto e o espaço romanesco* (1976), o autor disse que “o espaço e o tempo inventados devem enriquecer e ampliar nossa visão do mundo real” (LINS, 1976, 64). Nas passagens que comentamos acima, Lins alcança esse feito. O mesmo pode ser tido da obra como um todo porque a cadeia ficcional de *Lisbela e prisioneiro* ilumina, junto com a caracterização dos seres, angústias humanas profundas, que são suprimidas em nome de um conceito rígido de “realidade”. Por intermédio do pequeno presídio do texto e dos seres que ali se expressam, percebemos o quanto afastamos nossas vontades mais extravagantes (e legítimas), assim como o soldado e corneteiro Joborandi e seu desejo por viver de assistir fita de série sempre adiado. A construção das ações temporais também intensifica o propósito maior da peça: comunicar valores libertários, conforme demonstraremos de agora em diante. Na peça, a disposição dos acontecimentos enfatiza o presente (tempo cênico). Tudo começa com a revelação de Guedes, no presente, sobre a fuga de Leléu, que havia ocorrido há uma semana (tempo diegético), quando o delegado levou ilegalmente o malandro em sua casa (espaço diegético) para andar no arame, durante o noivado de sua filha. A partir disso, os acontecimentos se desenvolvem, prioritariamente no agora e no espaço cênico cadeia, mas ações ocorridas no passado (tempo diegético) são retomadas para aprofundar a psicologia do malandro, consoante comentaremos adiante.

Depois de contar que Leléu não foi transferido e que mentiu sobre sua fuga para evitar alvoroços, o delegado garante: “hoje ele estará aqui e não demora muito. Já recebi o aviso” (LINS, 2003, p.13). Conforme ensina Pascolati (2009), o ponto de largada do texto coincide

com o desenvolvimento imediato da ação, porque o drama representa sempre um presente que caminha para o futuro. Temos nessa passagem, o ponto de partida da fábula, o “hoje”, mencionado pelo delegado. As ações que se seguem desenvolvem-se, prioritariamente, no presente, e repercutem os desdobramentos da fuga de Leléu, que ocorreu sete dias atrás: “é, mas faz mais de uma semana que o cara do circo fugiu, e nada” (LINS, 2003, p.13), reclama um dos presos, depois de saber a verdade sobre a falsa transferência. Foi justamente nesse período, há exatamente setes dias, que ele encontra sua amada, tragicamente na ocasião em que ela é prometida a outro (noivado). Quem sabe por ironia dos deuses (se interpretarmos esse obstáculo com uma recriação paródica das tragédias gregas), no momento em que conhece Lisbela, Leléu praticamente decreta seu fim, porque livra da morte, sem saber, o homem lhe cobrará a vida no futuro, justamente no momento em que ele mais deseja viver, para estar ao lado de sua desejada. As ações que seguem, a partir do ponto de partida do texto (hoje), ecoam esses dois episódios (encontro dos amantes/salvamento do matador), que ocorrem uma semana antes.

Apesar de sabermos que o espaço e o tempo são dois elementos historicamente fundadores da representação teatral que se desenrola sempre no “aqui e agora”, Ryngaert (2013) nos relembra que alguns autores modernos parecem demonstrar que o tempo do teatro tem suas próprias regras porque “trabalham o tempo de modo a instalar sua narrativa fora do tempo, minando os fundamentos da teatralidade convencional, instalando a partir de então, um sistema narrativo em que tudo é permitido” (RYNGAERT, 2013, p.108). Lins não chega a minar os fundamentos clássicos em seu arranjo temporal, conforme descreve Ryngaert, porque as ações se concentram, prioritariamente, no presente, opção corriqueira no drama tradicional. No entanto, seu texto exhibe aspectos ousados, em termos narrativos, como parte do desejo de aprofundar a psicologia libertária do malandro, por intermédio do acesso ao seu passado. Isto é, olhar o ontem do ser para entender suas ações no hoje. Por exemplo, uma das lembranças do malandro explica a origem de seu estilo de vida libertário, com bastante lirismo:

Leléu: Quando eu era pequeno...Eu nasci num lugar chamado São José da Coroa Grande. Um dia, a gente ouviu dizer que o Zepelin ia passar ia passar por lá. Foi um alvoroço! Todo mundo queria, antes de ver, saber mais do que o outro como era o Zepelim. Devia ser verão. Tinha lá uma porção de povo e a noite estava tão bonita. Eu tinha uns oito anos. Quando vi, foi aquela beleza atravessando o céu. Me esqueci de tudo e saí andando e me perdi. Todos me procuravam. Eu ouvia aquelas vozes me chamando de longe...E assim tem sido a minha vida, sempre me perdendo atrás do que é bonito. (LINS, 2003, p. 57).

A opção por recorrer ao passado, por interferência de uma pequena narrativa, intensifica a psicologia do malandro, atitude que exhibe novamente como Lins extrapola o âmbito da comédia de caráter, segundo já argumentamos. Tal escolha para um texto que busca ser montado requer criatividade por parte do público, que necessita construir mentalmente as imagens descritas pela personagem; e do ator, que precisa assumir o papel de uma espécie de narrador. Em outro momento do texto, Leléu recorda, também numa pequena narrativa, a escolha por namorar uma menor, opção que o levou a prisão. Ele cita a presença dessa mesma voz, descrita na passagem acima, para reafirmar a pertinência de seu impulso para conquistá-la. Ele rememora ainda sua vida errante com o circo e o prazer de suas aventuras pelo mundo afora, independente da falta de dinheiro e de um teto para dormir. A presença desses fatos já ocorridos (tempo diegético), conforme descrevemos, reforça o teor livre do existir do malandro. Liberdade igualmente expressa no presente (tempo cênico) porque o confronto de Leléu com as figuras de autoridade, desde o ponto de partida, impulsiona escolhas em prol do desejo das personagens, que se sentiam aprisionadas: Lisbela abandona sua vida estável em busca de aventura, Jaborandi passa a tocar corneta no cinema para não mais perder suas séries favoritas; Citonho percebe que ainda é útil, mesmo na velhice, e passa a confrontar a autoridade de Guedes, Heliodoro resolve casar, mesmo sendo casado.

Por intermédio do encontro entre o ontem e o hoje de seu protagonista, Lins aprofunda o tema unificador da peça, uma vez que essas lembranças mencionam uma voz interior em favor dos instintos do malandro. Além do retorno ao passado, que se presta a esclarecer a psicologia dos seres, o autor adota também o tempo diegético (ou extracênico) para mencionar situações ocorridas fora do espaço e do presente cênico (uma espécie de simultaneidade), “recurso criativo que serve para manipular a ordem temporal da sucessão dos acontecimentos de modo a tornar a intriga mais interessante” (PAVIS, 2015, p. 401). Numa das cenas da peça, Lisbela, vestida de homem, conta ao pai, na cadeia (espaço cênico) e no presente (cênico), o fracasso de sua tentativa de fuga porque Leléu não aparece (espaço e tempo diegéticos). Fica a impressão que ela foi enganada. Porém, logo em seguida, o malandro retorna ao cárcere (espaço cênico) e relata a crise que o atingiu durante sua fuga sem a jovem (espaço e tempo diegéticos). A recorrência a esse tipo de manipulação diegética do tempo e do espaço garante instigantes reviravoltas no curso da fábula, porque a fala dos seres amplia e embaralha a sucessão temporal. Esse tipo de manifestação sofisticada do tempo está na moda nas arrojadas edições cinematográficas atuais, mas Lins já praticava esse tipo de configuração temporal na década de 60, trabalhando com o poder verbal de suas personagens tão bem construídas.

Nas duas situações citadas como exemplo e de modo especial, no desfecho final do texto, a utilização desse recurso de manipulação temporal tem como meta confirmar o espírito livre do malandro porque as mudanças repentinas, que se processam fora da cena (tempo e espaço diegéticos), revelam no espaço e no agora cênico uma espécie de honra na liberdade do herói sem caráter. Ou seja, por intermédio do tempo diegético, ficamos sabendo no presente (e espaço cênico), que Leléu arrisca o dinheiro que levou na fuga e a própria vida, para conseguir o que deseja: ficar com Lisbela. Além de gerar reviravolta e suspense na fábula, tal opção temporal (tempo diegético/ fatos passados fora da cena) parece aprofundar a ideia de uma existência mais livre, em que o sujeito possa escolher realmente o que deseja, mesmo que tal opção resulte numa condenação de morte, já que Leléu sabia que Frederico Evandro estava na cadeia pronto para matá-lo: “voltei para morrer de bala. E pra dona Lisbela saber, pelo resto da vida, que eu morri por causa dela” (LINS, 2003, p. 91). De acordo com o que demonstramos, a configuração temporal também aprofunda a caracterização libertária do malandro, assim como o espaço, que se transforma diante de sua liberdade, segundo já comentamos. Toda essa arquitetura, tão cuidadosamente montada, é parte do efeito estético principal da peça: comunicar a ideia de uma existência mais livre, conforme os valores veiculados pela percepção carnavalesca do mundo.

CONCLUSÃO

Lisbela e o prisioneiro traz algo além de uma divertida história de amor proibido. O relacionamento do par anticonvencional é usado para projetar uma questão maior: a limitação de nossa liberdade diante de um real hierárquico. Por ter adotado como procedimento estético a cultura de inversão carnavalesca, Lins nos apresenta um paradoxal “prisioneiro” livre e faz pensar em que medida somos senhores de nossas vontades mais legítimas. Lisbela, por exemplo, teve que romper com muitas convenções para sentir-se dona do próprio destino, e a revelação de sua restrita liberdade veio, ironicamente, a partir de seu encontro com um detento profundamente solto. Ao conhecer esse prisioneiro, que já foi quase tudo na vida (artista dramático, equilibrista, vendedor de poção milagrosa), Citonho também percebe, já no fim da existência, que não pode escolher o que desejou ser. Diante do viver libertário de Leléu, Heliodoro e Jaborandi também notam que estavam longe de viver da maneira que gostariam. Por conta da escolha do espaço, calculado de maneira tão perspicaz, percebemos um dimensionamento da liberdade do “prisioneiro” Leléu, cujas ações revelam as grades da verdadeira prisão ao redor das personagens “aparentemente” livres (ou não encarceradas). A representação do sentimento de uma existência limitada é possível, em grande medida, em razão de uma precisa configuração dramática, ao ponto de o ente ficcional parecer mais real que o ser humano de carne e osso.

O modo de expressão das personagens carrega o jeito de ser nordestino, porém o dilema principal que os aflige, a limitação da liberdade humana, evidencia uma angústia geral, não importa em que tempo e lugar vivamos. O sentimento de uma existência perdida, por exemplo, segundo revela Citonho, diz muito sobre muitos de nós em algum momento do nosso existir. O desejo de viver integralmente daquilo que nos dá prazer, conforme confessa Jaborandi, também já passou pela nossa cabeça em determinado instante da nossa jornada. A ideia de abandonar uma vida estável, regrada, em nome de uma aventura, como o fez Lisbela, já nos tentou de alguma forma. Num primeiro olhar, a peça de Lins pode parecer uma comédia despreziosa, com objetivo de provocar o riso e, de fato, ela cumpre esse papel por se tratar de uma leitura prazerosa e bastante divertida para todos os públicos. No entanto, num nível mais profundo, o embate entre as personagens comunica, de alguma forma, o desejo por um existir mais agradável, possível. Aquele sentimento de opressão, ainda na Idade Média, que fez o povo criar a festa carnavalesca, como parte do desejo de experimentar um ambiente mais livre, extraordinário, criou toda uma cultura libertária e esse modo de resistência festivo

se faz presente na montagem do texto, especialmente na configuração dos seres e do espaço, conforme demonstramos.

Não é gratuito o fato de Leléu ter tocado uma marcha de carnaval e liderado as demais personagens numa tremenda desordem, justamente num local de ordem. Na escrita de Lins, cada detalhe, cada palavra constroem significados muito além do que reluz na superfície e, em *Lisbela e o prisioneiro*, de um modo muito especial, é possível perceber o simbolismo da liberdade, como descrevemos ao mostrar a desconstrução do referente de hierarquia operada pela peça. Em razão da assimilação dos valores da cosmovisão carnavalesca, os fatos ficcionais relativizam o poder estabelecido no mundo real e, assim, presenciamos uma atmosfera mais tolerante, na qual as personagens passam a escolher seus papéis sociais, assim como ocorre no carnaval. A heroína romântica, por exemplo, abandona o marido e parte pelo mundo afora por ter escolhido não ser uma esposa convencional, contrariando a expectativa de seu pai e do meio social. Ainda por conta da presença da cosmovisão carnavalesca, manifesta em grande proporção na psicologia transgressora construída em Leléu, temos um local de “ordem” de cabeça para baixo. Ou seja, a peça inverte a dureza do real imitado ao apresentar um local restritivo como festivo. Ao observar a liberdade do “prisioneiro” malandro e seu confronto com as vozes de autoridade, os indivíduos, antes conformados e “aprisionados” em seu próprio estilo de vida, decidem reagir e passam exercer suas vontades, construção que causa o tão necessário conflito do gênero dramático.

Segundo explanamos durante nossa análise, sob a influência do transgressor, os seres parecem ter mudado sua percepção de existência e, no lugar de um existir proibitivo e mecânico, expõem um viver mais livre. Levando em conta a ordem habitual da vida, Jaborandi jamais poderia viver de assistir ficção, mas, em razão da configuração de um ambiente mais permissivo, ele pode experimentar essa possibilidade após um conselho de Leléu. Num nível mais profundo, peça parece exibir, no desenho do espaço e das personagens, a ideia de um carnaval permanente. É por isso que Leléu muda constantemente de identidade, profissão e lugar. Por não se prender aos valores majoritários de moralidade, ele é livre e pode escolher o que deseja ser, e esse modo especial de vida é possível durante o carnaval. Para Leléu, todo dia é carnaval, isto é, ele parece perceber a vida de forma extraordinária e prazerosa diariamente. Daí a distinção e o profundo simbolismo de sua construção. Por isso acreditamos que sua psicologia libertária traz em si a cultura da liberdade, oriunda do simbolismo carnavalesco enquanto fenômeno social complexo.

Conscientemente ou não, Lins parece ter transposto algo da liberdade utópica carnavalesca, descrita por Bakhtin, porque sua peça apresenta uma espécie de contato franco e

sem restrições que estremece a hierarquia entre as personagens, liberando-as das normas oriundas da etiqueta e da decência que tanto regem nosso existir ordinário. Reside, nessa construção de sentido, a ideia de um ambiente extraordinário exibido pelo texto. É por isso que a submissa Lisbela enfrenta a autoridade patriarcal para escolher seu destino, situação nada comum na realidade nordestina espelhada, especialmente na década de 1960, tempo de muita repressão. Por conta da presença dessa cultura festiva, a peça exhibe “um lirismo de alternância, de renovação, e uma alegre consciência da relatividade das verdades e autoridades no poder” (BAKHTIN, 1999, p. 10). Em decorrência desses valores, oriundos da cultura carnavalesca, a obra dramática representa uma lógica das coisas ao “contrário”. Daí a razão da configuração de uma cadeia que mais parece uma “casa de loucos” ou um “lugar de anarquia”, como descrevem os diálogos. A partir dessa poética do “avesso”, na fábula de Lins, a dura realidade e as regras impostas pelas vozes de autoridade foram vencidas pelo riso festivo e, a partir disso, graças à assimilação da percepção carnavalesca do mundo, observamos o desejo de liberdade das personagens oprimidas se concretizar nessa segunda forma de vida mais risonha e libertária, materializada pelo arranjo textual. Para atingir esse fim, Lins simbolizou, por meio do contraponto dramático entre os seres, os valores e tabus vigentes a fim de contestá-los e renová-los no âmbito ficcional, conforme exemplificamos em nossa análise da peça.

REFERÊNCIAS

- AMEIDA, Cristina Lúcia de. *O elogio da forma literária nas poéticas de Paul Valéry e Osman Lins*. 2009. 188f. (Doutorado em Letras). Faculdade de Letras. Universidade Federal de Pernambuco, Pernambuco. 2009. Disponível em <www.pgletras.com.br/> Acesso em: 10/06/2015.
- ALMEIDA, Hugo. *Osman Lins: o sopro na argila*. São Paulo: Nankin, 2004.
- ANDRADE, Ana Luiza de. *Osman Lins: crítica e criação*. São Paulo: Hucitec, 1987.
- _____. Reciclando o engenho: Osman Lins e as constelações de um gesto épico. In: Hugo de Almeida *et. al.* *Osman Lins: o sopro na argila*. São Paulo: Nankin, 2004.
- ARISTÓTELES. *Poética*. 4. ed. Trad. Eudoro de Souza. São Paulo: Nova cultural, 1991.
- ARRAES, Guel. *Lisbela e o prisioneiro*. [Filme]. Diretor: Guel Arraes. Produtores: Paula Lavigne, Petrobrás Distribuidora e Fox Filmes
- BACHELARD, Gaston. *A poética do espaço*. São Paulo: Martins Fontes, 2005.
- BAKHTIN, Mikhail. A tipologia do discurso na prosa. In: LIMA, Luiz Costa (Org.). *Teoria da literatura em suas fontes*. 2. ed. Rio de Janeiro: Francisco Alves, 1983.
- _____. *Cultura Popular na Idade Média e no Renascimento: o contexto de François Rabelais*. Trad. de Yara Frateschi Vieira. São Paulo: Hucitec, 1999.
- _____. *Problemas da poética de Dostoiévski*. 5. ed. Trad. de Paulo Bezerra. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2013.
- _____. *Questões de literatura e de estética: teoria do romance*. 2. ed. Trad. Aurora Bernardini. São Paulo: Hucitec, 1990.
- _____. *Marxismo e filosofia da linguagem: problemas fundamentais do método sociológico na ciência da linguagem*. Trad. Michel Lahud e Yara F. Vieira. 12. ed. São Paulo, Hucitec, 1999.
- BARBOSA, João Alexandre. Osman Lins, sua obra e seu contexto. *Eutomia*. Recife, nº 13, 2014, p. 164-171.
- BARROS, Diana Luz Pessoa de; FIORIN, Jose Luiz (Org.). *et. al. Dialogismo, polifonia, intertextualidade: em torno de Bakhtin*. 2. ed. São Paulo: EdUsp, 2003.
- BOSI, Alfredo. O Osman Lins que conheci. *Eutomia*. Recife, nº 13, 2014, p. 172-176.
- BULHÕES, Ricardo Magalhães; FERREIRA, Aparecida Galvão Ribeiro Ferreira. A crítica ensaística de Osman Lins sobre o acesso do jovem escolar à cultura brasileira. *Eutomia*. Recife, nº 13, 2014, p. 474-491.

CANDIDO, Antonio. Avalovara: a espiral e o quadrado. In: LINS, Osman. In: *Avalovara*. 6. ed. São Paulo: Companhia das Letras, 2005.

_____. Dialética da malandragem: caracterização das memórias de um sargento de milícias. *Revista do Instituto de Estudos Brasileiros*, São Paulo, USP, n.8, p.67-89, 1970.

CARONE, MODESTO. Avalovara: precisão e fantasia. In: Hugo de Almeida *et. al.* *Osman Lins: o sopro na argila*. São Paulo: Nankin, 2004.

CHEVALIER, Jean; GHEERBRANT, Alain. *Dicionário de símbolos*. 27. ed. Tradução de Vera da Costa e Silva. Rio de Janeiro: José Olympio, 2015.

COSTA, Iná Camargo. Teatro de Osman Lins: breve esquema. In: Hugo de Almeida *et. al.* *Osman Lins: o sopro na argila*. São Paulo: Nankin, 2004.

DAMATTA, Roberto. *O que faz o brasil, Brasil?* São Paulo: Rocco, 1986.

DIAS, Teresa. *Um teatro que conta: a dramaturgia de Osman Lins*. São Paulo: Hucitec, 2011.

_____. Osman Lins dramaturgo: no caminho para a História. In: Hugo de Almeida *et. al.* *Osman Lins: o sopro na argila*. São Paulo: Nankin, 2004.

FÁVERO, Leonor. Paródia e Dialogismo. In: BARROS, Diana Luz Pessoa de; FIORIN, José Luiz (Org.). *et. al. Dialogismo, polifonia e intertextualidade: em torno de Bakhtin*. São Paulo: EdUsp, 2003.

FLORY, Suely Fadul Villibor. O amor é filme: a ficção do real em Lisbela e o prisioneiro, da peça ao filme. *Comunicação e sociedade*. São Bernardo do Campo: Póscom- Umesp, a. 26, n. 42, 2º sem. 2004.

HUTCHEON, Linda. *Uma teoria da paródia*. Trad. de Teresa Louro Pérez. Lisboa: Edições 70, 1985.

INFORMAL, *Dicionário de Português gratuito para internet*. 2006. Disponível em <http://www.dicionarioinformal.com.br>> Acesso em: 3 de outubro de 2015.

LINS, Osman. *A rainha dos cárceres da Grécia*. São Paulo: Melhoramentos, 1977.

_____. *Do ideal e da glória: problemas inculturais brasileiros*. 2. ed. São Paulo: Summus, 1977.

_____. *Evangelho na taba: outros problemas inculturais brasileiros*. São Paulo: Summus, 1979.

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

_____. *Lima Barreto e o espaço romanesco*. São Paulo: Ática, 1976.

_____. *Lisbela e o prisioneiro*. São Paulo: Planeta, 2003.

_____. *Os gestos*. São Paulo: Melhoramentos, 1975.

_____. *O fiel e a pedra*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1961.

_____. *Nove, novena*. Rio de Janeiro: Guanabara, 1987.

_____. *Avalovara*. São Paulo: Ática: 1974.

_____. *Marinheiro de primeira viagem*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1963.

_____. *Um Mundo Estagnado*. Recife: Imprensa Universitária. 1966.

KIRSCH, Gaby. Recepção da obra de Osman Lins pela crítica de língua francesa e alemã. In: Hugo de Almeida *et. al.* *Osman Lins: o sopro na argila*. São Paulo: Nankin, 2004.

KOHN, Ana Luiza Kaminski. O bicho-palavra produzindo fissuras. In: Hugo de Almeida (org.). *Osman Lins: o sopro na argila*. São Paulo: Nankin, 2004.

MACHADO, Irene. Gêneros discursivos. In: BRAIT, Beth (Org.). *Bakhtin: conceitos-chave*. São Paulo: Contexto, 2012.

MAGALDI, Sábato Antonio. *Panorama do teatro brasileiro*. 7. ed. São Paulo: Global, 2004.

_____. *Iniciação ao teatro*. 7. ed. São Paulo: Ática, 2008.

MARQUART, Rosa Walda. *O fiel e a pedra e as epopeias clássicas: diálogos e tessituras*. 2009. 171 f. Tese (Doutorado em Letras)- Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas. Universidade de São Paulo, São Paulo. 2009. Disponível em: <<http://www.teses.usp.br/teses/disponiveis/8/8151/tde-05112009-164232/pt-br.php>> Acesso em: 04/05/2015.

MOISÉS, Leyla Perrone. Prefácio de Retable de Sainte Joana Carolina para a edição francesa de *Nove, Novena*. On-line. Disponível em <http://www.osman.lins.nom.br/fr_prefacio4.htm> acesso em junho, 2015.

MOISÉS, Massaud. O fiel e pedra, hoje. In: LINS, Osman. *O fiel e a pedra*. 4. ed. São Paulo: Melhoramentos, 1974.

NITRINI, Sandra. Posfácio. In: LINS, Osman. *Lisbela e o prisioneiro*. São Paulo: Planeta, 2003.

_____. O tempo na arte, a arte no tempo: uma leitura de marinheiro de primeira viagem. In: Hugo de Almeida *et. al.* *Osman Lins: o sopro na argila*. São Paulo: Nankin, 2004.

_____. *Melhores contos de Osman Lins*. São Paulo: Global, 2002.

OLIVEIRA, Lauro. Osman Lins: ética na vida e na ficção. In: Hugo de Almeida *et. al.* *Osman Lins: o sopro na argila*. São Paulo: Nankin, 2004.

PALLOTTINI, Renata. *Dramaturgia: construção do personagem*. São Paulo: Ática, 1989.

PASCOLATI, Sônia Aparecida Vido. Operadores de leitura do texto dramático. In: BONNICI, Thomas; ZOLIN, Lucia Osana. *Teoria Literária: abordagens e tendências contemporâneas*. 21. ed. Maringá: Eduem, 2009.

PAVIS, Patrice. *Dicionário de teatro*. 3. ed. Trad. de Jacob Guinsburg e Maria Lúcia Pereira. São Paulo: Perspectiva, 2015.

PRADO, Décio de Almeida. *O teatro brasileiro moderno*. São Paulo: Perspectiva, 1988.

_____. A personagem no teatro. In: Candido, Antonio *et. al.* *A personagem de ficção*. 10. ed. São Paulo: Perspectiva, 2002.

RABASSA, Gregory. *Osman Lins and Avalovara: the Shape and Shaping of the Novel*. World Literature Today. Oklahoma, winter, 1979, p.30-35.

RIBEIRO, Renata Rocha. *Leitura e escrita da narrativa de Osman Lins*. 2010. 269 f. Tese (Doutorado em Letras)- Faculdade de Letras. Universidade Federal de Goiás, Goiás, 2010. Disponível em: <<https://repositorio.bc.ufg.br/tede/handle/tde/2851>> Acesso em: 09/06/2015.

RYNGAERT, Jean Pierre. *Ler o teatro contemporâneo*. São Paulo: Martins Fontes, 2013.

ROSENFELD, Anatol. *Prismas do teatro*. 2. ed. São Paulo: Perspectiva, 2008.

SILVA, Marisa Corrêa. Crítica sociológica. In: Bonnici, Thomas *et. al.* *Teoria literária: abordagens históricas e tendências contemporâneas*. 3. ed. Maringá: Eduem, 2009.

SOARES, Marisa Balthasar Soares. Retábulo de Santa Joana Carolina, o palco na palavra. In: Hugo de Almeida (org.). *Osman Lins: o sopro na argila*. São Paulo: Nankin, 2004.

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

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

TAMMY, Cláudia Rodrigues Dias. Literatura e cinema: recriação e diálogo em Lisbela e o prisioneiro. *Cadernos de Pós-Graduação em Letras*, São Paulo, volume 3, número 1, p. 51 a 59, 2004.

UBERSFELD, Anne. *Para ler teatro*. São Paulo: Perspectiva, 2013.