



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

Amanda Lucy Dos Santos Costa<sup>1</sup>  
João Vianney Cavalcanti Nuto<sup>2</sup>

### RESUMO

Neste estudo, estabelecemos um paralelo entre o texto dramatúrgico “*Capa-Verde e o Natal*” (1967) e a narrativa em conto “*O diabo na noite de Natal*” (1977), diferentes versões da obra infantojuvenil osmaniana. Analisamos particularidades referentes aos diferentes gêneros e exploramos as perspectivas no que diz respeito à adaptação do texto teatral para o conto. Além de pautar questões estruturais, debruçamo-nos sobre a trama e a simbologia intertextual dos seus personagens à luz do conceito bakhtiniano de carnavalização e cosmovisão carnavalesca (BAKTHIN, 1981). Observamos, afinal, que Osman Lins não apenas entretém, mas, dolosamente, promove, por meio da carnavalização, uma reflexão sobre o que é viver em sociedade, trabalhar em equipe e preservar seus princípios.

### ABSTRACT

In this study, we establish a parallel between the dramatic text "*Capa-Verde e o Natal*" (1967) and the narrative short story "*O diabo na noite de Natal*" (1977), which are different versions of Osman Lins's work for young readers. We analyze the particularities of the different genres and explore both perspectives, the dramatic text and the short story. In addition to addressing structural issues, we look at the intertextual symbolism of its characters, considering the Bakhtinian concept of carnivalization and the carnivalistic worldview (BAKTHIN, 1981). Ultimately, we observe that Osman Lins entertains and also intentionally promotes, through carnivalization, a reflection about living in society, working as a team and preserving values.

<sup>1</sup> Mestra em Literatura pela UnB; graduada em Letras pela UNIFAFIRE; especialista em língua e literatura inglesas, em literatura infantojuvenil e em educação infantil pela UNIFAFIRE; professora da área de linguagens no IFPE. E-mail: lucy.amanda@gmail.com

<sup>2</sup> Pós-doutor pela USP; doutor em Letras pela USP; mestre em Letras pela UFPB; graduado em Licenciatura Plena em Letras pela UFPB; professor Associado 4 de Teoria da Literatura da UnB e do Programa de Pós-Graduação em Literatura da mesma universidade; líder do Grupo de Pesquisa Literatura e Cultura da UnB; membro do Grupo de Estudos Osmanianos, liderado pela professora Elizabeth Hazin. E-mail: litcult.unb@gmail.com



## INTRODUÇÃO

A princípio, observamos *Capa-Verde e o Natal* como um grande mosaico em que há personagens folclóricos, cinematográficos, clássicos da literatura, personagens de contos de fadas e até mesmo da literatura sacra. Esse complexo permite-nos o resgate de uma memória cultural e literária a partir da qual se podem inferir leituras antecedentes realizadas por Osman Lins.

Diante do conjunto da obra osmaniana, fica evidente o caráter singular<sup>3</sup> da peça, concebida em 1967. Dez anos mais tarde, ilustrada por Montez Magno e publicada como *O Diabo na Noite de Natal* pela Editora Pioneira<sup>4</sup>, foi transformada em um conto, trazendo na contracapa a seguinte nota:

Entre os mais expressivos troféus, a PIONEIRA guarda, com justificado orgulho, o fato de haver sido escolhida por OSMAN LINS para publicar seu primeiro livro para crianças, uma história que, certamente, já vai se tornando um clássico da nossa literatura infantil, mas que, por isso mesmo, tem sido lido, com prazer, por “crianças” de *todas as idades* (Lins, 1980).

Conforme a nota, *O Diabo na Noite de Natal* estava sendo lido por “crianças” (entre aspas) “de todas as idades”. Esse cuidado em pôr aspas no termo “crianças” não indica outra coisa senão aquilo de que fala o também escritor pernambucano Marcus Accioly, em suas *Notas para Menino*<sup>5</sup>. Para o poeta, ser *menino* independe da idade ou da aparência, pois é estado de espírito, coisa atemporal: “Menino é tempo, tempo pra frente e pra trás, eco e assvio, sombra dupla, espelho onde a imagem cresce e diminui” (Accioly, 1980, p. 189).

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

<sup>3</sup> Além de ser essa a sua única obra expressamente direcionada a crianças, esta também foi a sua única peça a ser adaptada para a narrativa.

<sup>4</sup> 2<sup>a</sup> edição publicada em 1980.

<sup>5</sup> Uma das anotações do autor que sucedem a série de cordéis que compõem o livro *Guriatã: um Cordel para Menino*.



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

## DO TEATRO PARA A LITERATURA: QUESTÕES DE ADAPTAÇÃO

Como dito anteriormente, da peça publicada em 1967 resulta a farsa infantil *O Diabo na Noite de Natal*, versão mais acessível, já que o texto teatral não se encontra disponível para vendas, sendo possível acessá-lo apenas em consulta. O texto dramatúrgico consta como disponível apenas em duas bibliotecas municipais de São Paulo<sup>6</sup>: a do município de Santo André (SP)<sup>7</sup> e a de Garça<sup>8</sup>. Já a versão adaptada para conto, *O Diabo na Noite de Natal*, tanto na edição da Pioneira quanto na da Companhia das Letrinhas, ainda pode ser encontrada à venda em *sites* de livros usados.

Por qual motivo, decorrida uma década da publicação da peça<sup>9</sup>, Lins teria almejado adaptá-la à narrativa literária? Seria por seu caráter de literatura para a infância? Seria por pelo desejo de semear nas crianças o interesse pela leitura?

Quanto a isso, são denúncias as declarações de Willy Mompou<sup>10</sup>: “o teatro, no fundo, não satisfaz na íntegra às virtualidades do escritor” (Lins, 1974, p. 93), isso porque, segundo ele, as limitações da interpretação, seja por parte do diretor ou do próprio ator, estariam aquém da capacidade de expressão de um escritor, inclusive no que diz respeito à natureza da personagem. Para Lins, o teatro atende ao divertimento, mas apenas o livro permite a reflexão.

<sup>6</sup> Mencionadas as bibliotecas cujo acervo está disponível para pesquisa na internet e cuja entrada “Osman Lins” resultou na localização da obra.

<sup>7</sup> Exemplar Disponível | Classificação 869.925 L651C | BIBLIOTECA NAIR LACERDA, PÇA. IV CENTENÁRIO, S/Nº - CENTRO, (11) 4433-0764 Disponível em: [http://www.santoandre.sp.gov.br/pesquisa/con\\_detalhe.asp?ID=43174](http://www.santoandre.sp.gov.br/pesquisa/con_detalhe.asp?ID=43174). Acesso em: 21/04/2017.

<sup>8</sup> Classificação J / 869.92 / L732c LINS, OSMAN. **CAPA-VERDE E O NATAL: PEÇA INFANTIL EM DOIS ATOS.** SÃO PAULO: CONS. EST. DA CULTURA, [s.d.]. 58 p. (COLEÇÃO TEXTOS PARA TEATRO INFANTOJUVENIL). Disponível em: <http://prefgarca.phlnet.com.br/cgi-bin/wxis.exe?IsisScript=phl.xis&cipar=phl8.cip&lang=por>. Acesso em: 21/04/2017

<sup>9</sup> Na cidade de São Paulo, pela Comissão Estadual de Teatro.

<sup>10</sup> Personagem de *Guerra sem Testemunhas*, em que Osman Lins projeta seus anseios.



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

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

No nosso ponto de vista, a transposição de um gênero a outro não é algo a que se deva atribuir um demérito, pois se, nela, algo do original “se perde”, também algo se ganha. A narrativa, por exemplo, permite o surgimento de um narrador que, de forma coloquial e amistosa, dialoga, do início ao fim, com o leitor. O narrador, portando-se como um contador de histórias, introduz os personagens e esclarece alguns pontos, como em:

Veremos aqui uma porção de personagens, quase todas conhecidas. Vocês devem tê-las encontrado no cinema ou em outros livros. Há também um grupo de meninas que os leitores, se moram, por exemplo, em São Paulo ou no Amazonas, decerto não conhecem: as pastorinhas. (Lins, 2005, p. 5)<sup>11</sup>

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

Outro exemplo de ganho que se pode dar é a transformação de algumas rubricas em comentários do narrador, pois, tradicionalmente, na apresentação de

<sup>11</sup> Optamos por utilizar a edição da Companhia das Letrinhas (2005), não apenas por ser a mais recente, mas também por questões técnicas, já que as edições anteriores, curiosamente, não têm as páginas numeradas, o que dificulta a referênciação.



uma peça, as rubricas não podem ser visualizadas. Espera-se que o ator interprete a ação, e, nesse ponto, lidamos com a falta de controle do escritor no que se refere à interpretação de sua peça. Nesta, a propósito, existe a seguinte passagem: “CAPA-VERDE: Posso ir para a rua?... O.K. (*Sai bem comportado, os braços pendidos, murchos, a imagem da humilhação*)” (Lins, 1967, p. 50).

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

Já na narrativa, temos: “– O.K. – assentiu o demônio, imitando sem sentir o Super-Homem. Saiu de braços pendidos, murcho, cabisbaixo, o rabo entre as pernas” (Lins, 2005, p. 38-39). Note-se que a rubrica não foi omitida, mas transformada em descrição do narrador, e à cena anterior foi acrescentada a informação de que Capa-Verde estaria imitando inconscientemente o Super-Homem. Essa é uma informação importante, se considerarmos os valores envolvidos nas personagens tanto do Super-Homem quanto do Diabo e aproximação entre eles, ainda que de forma inconsciente para as personagens. Sabe-se que a imitação é um comportamento muito natural não só nas crianças, mas também nos adultos, principalmente quando se está diante de alguma gesticulação interessante ou, ainda, de alguém que nos desperte certa afinidade, por qualquer motivo que seja<sup>12</sup>. O fato é que o acesso a essa informação traz um novo complexo reflexivo para o leitor.

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

<sup>12</sup> Vide conceito científico de “Neurônios-espelho”, desenvolvido pela equipe de neurobiologia do cientista Giacomo Rizzolatti.



Mas quem é que vai botar o guizo no gato?" (Lins, 1967, p. 34); mas, na narrativa, surge como discurso indireto, acrescido de informações do narrador:

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

Nesse caso, no texto teatral, não se pode certificar de que a referência seja devidamente apreendida pelo interlocutor, ainda que este esteja em contato com a peça por meio do texto escrito, pois a referência não é explícita. Apenas no conto o autor toma a liberdade de inserir a informação, assumindo o risco de atrapalhar a fluência da narrativa ao acrescentar seu parecer um tanto didático. Ao que tudo indica, porém, esse tipo de narrador “autoexplicativo” ou “explicativo-didático”<sup>13</sup> é uma escolha consciente do escritor<sup>14</sup>.

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

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

<sup>13</sup> Os termos foram escolhidos por se aproximarem mais do conceito pretendido, não sendo uma tipificação oficial.

<sup>14</sup> Esse tipo “explicativo-didático” do narrador foi adotado por Daniel Handler (pseudônimo Lemony Snicket) na famosa série juvenil *Desventuras em Série*, composta por treze livros publicados de 1999 a 2006. Recentemente, a série foi adaptada na websérie da Netflix dirigida por Shonda Rhimes, Krista Vernoff e Betsy Beers e lançada em 2017 – primeira temporada – e 2018 – segunda temporada.



mencionados para que não sejam desvirtuados ou retirados de seu contexto, pois as personagens e seu contexto, no teatro, são a própria mensagem.

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

(Obs.: – caso a peça seja montada sem as Pastorinhas, e só com a Diana e a Pastora, sendo, portanto, apenas essas duas as personagens, que acabam de entrar, deve-se dispensar a canção acima, e nenhuma outra será cantada no momento. As duas adolescentes apenas farão soar alegremente seus pandeiros. Enquanto se aproximam de Lúcia.) [...]

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

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

Chega a ser um pouco irônico pensar na rubrica como uma participação do autor no próprio texto, mas o fato é que, no teatro, o texto é apenas um dos elementos necessários para que o espetáculo se realize. Sábato Magaldi (1986) aponta como tríade essencial para a realização do teatro: o ator, o texto e o público. Sendo o texto interpretado pelos atores com as orientações do diretor, ele teria, pelo menos, dois intermediários até chegar ao público, de modo que o autor acabaria ficando um



pouco invisível diante desse coletivo. A rubrica aparece como uma imposição que marca a presença do autor de forma distinta do que se dá durante as falas do texto, pois as falas afastam-se do autor, aproximando-se dos atores, das personagens e da ficção, enquanto as rubricas o trazem à tona, tornando-o presente.

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

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

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

Independentemente de nossas especulações, ainda que o caráter transitório do espetáculo teatral, teoricamente, persiga o escritor, no caso de Osman Lins, com a ideia da fugacidade e da falta de controle diante da montagem da peça, indicando



a perda da sua soberania enquanto criador, existe outra questão, real e determinante, a ser considerada: a dificuldade de acesso do público à montagem do espetáculo teatral.

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

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

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

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

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

Para “ilustrar” o seu ponto, Osman Lins expõe o *Relatório 63/65 da Comissão Estadual de Teatro de São Paulo*<sup>15</sup> (C.E.T), no qual torna-se ainda mais evidente a falta de consideração para com a função do autor no processo cultural do país:

<sup>15</sup> O Relatório 63/65 da Comissão Estadual de Teatro foi produzido por interesse da Secretaria de Estado dos Negócios do Governo e leva a público o plano elaborado e a prestação de contas do trabalho da C.E.T. em função das suas diretrizes.



“Acham-se os autores excluídos, *in limine*, de participarem do estudo, debates e tentativas de solução de problemas que tão de perto lhes dizem respeito. A ninguém ocorre caber-lhes tal direito: os bens que investem não são palpáveis” (LINS, 1974, p.114).

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

## UMA COMUNIDADE DISRUPTIVA

Naturalmente, os conceitos de “comunidade” e “disrupção” parecem caminhar para lados opostos. A narrativa em análise, porém, apoia-se no elemento humanitário como peça fundamental, pois sem o caráter individual não haveria a ruptura das barreiras sociais, a quebra do pressuposto e a interação livre e familiar tão características do carnaval<sup>16</sup>.

## QUEM CONTA A HISTÓRIA

Segundo Beth Brait (2017), no texto existem elementos dos quais o escritor se utiliza para dar consistência à sua criação e estimular as reações do leitor. Uma das formas de moldar e caracterizar as personagens é utilizando a figura do narrador. Ele é muito importante porque, além de ser indispensável à narrativa, “de acordo com a postura desse narrador, ele funcionará como um ponto de vista capaz de caracterizar as personagens.” (BRAIT, 2017, p. 34). No caso do conto *O Diabo na Noite de Natal*, não está incorreto afirmar que o narrador, em terceira pessoa, coloca-se na posição de

<sup>16</sup> A cosmovisão carnavalesca a que se refere Bakhtin (1981) nada tem a ver com a concepção do carnaval moderno, mas está relacionada a uma visão de mundo milenar, universal e popular, “que liberta o homem das regras sociais, do medo, da autoridade e da hierarquia, opondo-se unicamente à cultura oficial sombria e dogmática”. (COSTA, 2018,p.50)



observador não personificado, que, onisciente, expõe tanto as ações quanto o sentimento e o pensamento das personagens.

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

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

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

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

De certo modo, esse narrador “contador” enquanto “observador” é um “artifício primeiro de uma manifestação quase que espontânea da tentativa de criar uma história que deve ganhar a credibilidade do leitor” (BRAIT, 2017, p. 76). É função do narrador a introdução do leitor nesse plano ficcional onde se encontram as



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

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

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

## QUEM SÃO AS PERSONAGENS

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

Lúcia, a anfitriã, é uma boneca falante. Esquecida por sua dona, que vai passar as férias com os parentes num sítio, ela decide dar uma festa e convida vários personagens da sua predileção. Note-se que, como já observado por Ermelinda Ferreira (2005), a boneca falante remete a uma famosa personagem lobatiana, a Emília, do *Sítio do Pica-Pau Amarelo*, cujo nome não coincide com o seu, porém coincide com o nome da personagem Narizinho (a *dona* da Emília).

A farsa tem início com a apresentação de Lúcia, à espera dos seus convidados. Capitão Gancho, o famoso vilão da história de Peter Pan, de James



Barrie<sup>17</sup>, é o primeiro a aparecer. Assim como ocorre com outras personagens, sua fala é característica. Nas palavras de Osman Lins (2005, p. 6), o Capitão fala “exagerando no linguajar de marinheiro”. Ele se utiliza de expressões como “rumei para cá”, “a todo pano”, “desmastreada”, além de possuir uma rudeza típica de um vilão dos sete mares. Apesar da sua aspereza, o Capitão não é de todo mau, sendo uma personagem complexa, pois se compadece de Chapeuzinho Vermelho ao encontrá-la sozinha e desprotegida também a caminho da festa, torna-se seu protetor.

Enquanto o Capitão bebe sua cachaça diretamente no gargalo da garrafa (atitude típica na caracterização dos piratas, mas que choca as convidadas), surge o Amarelinho<sup>18</sup>, descalçado, usando a camisa por fora das calças e chapéu de palha meio rasgado. Ele espia pela porta e não entra antes de pedir “licença”.

- Dá licença, moça?
  - Pode entrar, Amarelinho. Como vai você?
  - Vou que nem capim. Só cresce quando chove; e quando chove, o boi come.
- Em seguida, olhando espantado para o Capitão gancho:
- Olha a mão desse homem, minha gente! É a melhor que eu já vi para se armar uma rede. (LINS, 2005, p.7-8)

Sua personalidade aparentemente humilde e espontânea dera certo desconforto. Uma briga entre o Amarelinho<sup>19</sup> e o Gancho está prestes a acontecer quando chega o Negrinho do Pastoreio, personagem do folclore gaúcho. No conto, Osman Lins, optando por facilitar o acesso do leitor à origem da personagem, faz referência direta ao escritor J. Simões Lopes Neto, que relata a maravilhosa lenda do Negrinho de maneira “muito bem contada” em um dos seus livros<sup>20</sup>. Inclusive,

<sup>17</sup> Originalmente peça teatral, *Peter and Wendy*, foi publicada 1911 como história infantil, sendo adaptada em várias versões para cinema desde 1924.

<sup>18</sup> É também um herói da cultura popular, “uma personagem da qual muito falam as histórias em versos, que se vendem em folhetos, nas feiras, em vários estados do Brasil” (LINS, 2005, p.7), como o narrador o apresenta.

<sup>19</sup> No apêndice da nossa edição, consta em nota sobre a personagem: “o Amarelinho é outro personagem que vive na roça. Ele tem esse nome porque sofre de amarelão, uma doença causada por vermes [...], é muito comum pegar esses vermes quando se anda descalço em chão de terra” (LINS, 2005).

<sup>20</sup> *Contos gauchescos e lendas do Sul*, 1913.



Osman Lins, no texto teatral de 1967, emprega muitas expressões nas falas do Negrinho que foram retiradas diretamente da lenda do escritor J. Simões Lopes Neto:

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

Chega, então, o Super-Homem, andando de braços abertos “por causa dos músculos” e mastigando chiclete. O herói dos quadrinhos e do cinema norte-americano ironicamente se mostra caricato, medroso, covarde e a sua participação provoca o riso. Mascando chiclete, suas falas são sempre acompanhadas por um “O.K.” e seu comportamento é um tanto presunçoso, de modo que, no decorrer da farsa, suas auto declaradas qualidades revelam-se ilusórias e o levam ao rebaixamento.

O Chefe da Estação chega enquanto o Super-Homem devora pastilhas de vitaminas. O Chefe é um personagem enigmático, pois não o reconhecemos do folclore, do cinema e nem da literatura brasileira. Felizmente, os estudos de Elizabeth Hazin<sup>21</sup> nos orientam no sentido de elucidar que O Chefe da Estação corresponderia, na verdade, a uma personagem de Púchkin. No livro *Contos de Belkin*, Púchkin cria um escritor fictício que concebe os cinco contos narrados, entre eles O *Chefe da Estação*<sup>22</sup>.

A Gata Borralheira chega imediatamente depois, num vestido maravilhoso. A também chamada “Cinderela” é personagem de um dos mais conhecidos contos de fadas do mundo ocidental, cujas inúmeras versões foram registradas por vários escritores, entre eles, Charles Perrault e os Irmãos Grimm.

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

Alegra todo mundo que chegou o Mangaba, temido pelos homens, querido pelas crianças e amado pelas mulheres de todos os continentes! Luta com

<sup>21</sup> E. Hazin: "Pela estrada afora vai um autor à procura de seus personagens". In: *Descortinando o Teatro de Osman Lins*, organizado por E. Hazin, F. R. Barreto e M. A. Bomfim (no prelo).

<sup>22</sup> Esse mesmo conto aparece em outras coletâneas, como em *A Dama de Espadas: Prosa e Poemas*



arma branca, desafia a vida e não teme a própria morte. Mangaba, o transviado! Mangaba, o invencível! Mangaba, o corajoso! Mangaba, o Fffffofo! Viva o Mangaba! (LINS, 2005, p.11)

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

Antes de seguir, é preciso apontar que o Palhaço que figura na peça *Capa-Verde e o Natal* difere do que aparece na adaptação para o livro. Originalmente, a personagem do Palhaço Chicharrão é uma referência ao palhaço interpretado por José Carlos Queirolo, filho do casal fundador do Circo Queirolo<sup>23</sup>.

As próximas convidadas são Diana, a Pastora Rosinha e um grupo de Pastorinhas, integrantes do Pastoril<sup>24</sup>. No Recife, um dos Pastoris mais conhecidos é o do Velho Mangaba (nome artístico do ator Walmir Chagas). A figura do “Velho” do Pastoril também é comumente identificada como a do palhaço, em decorrência de sua caracterização, seus trejeitos, suas vestimentas e sua maquiagem.

Enquanto todos se distraíam com o Palhaço Mangaba e as Pastorinhas, chega silenciosamente, “de chapéu de coco, fraque e bigodinho”, mais uma personagem: Carlitos. Ele é uma personalidade do cinema mudo, interpretado por Charles Chaplin. Embora a personagem seja muda e, a princípio, desperte pouco interesse dos outros convidados, Carlitos tem grande participação na solução do conflito, atuando com simpatia, inteligência e engenhosidade.

Segurando na mão de Carlitos, entra também o Garoto do Balão Vermelho, com um enorme balão vermelho. A nota no apêndice da nossa edição menciona Carlitos como “um trapalhão do cinema” e indica também o filme chamado *O Garoto* (1921), em que o protagonista enfrenta várias aventuras na companhia de um

<sup>23</sup> Marco na história circense do Brasil, estreando em 1917 na então capital federal, a cidade de São Sebastião do Rio de Janeiro.

<sup>24</sup> Folguedo popular bastante conhecido no Nordeste, muito comum na época do Natal. Um dos principais folguedos natalinos. Os pastores representam o testemunho da natividade, com base na liturgia católica em cujos versos se ordena que os pastores espalhem a notícia do nascimento do Menino Jesus. (PICCOLI, 2008)



menino loiro. Ocorre que, nesse filme, não há menção ao balão vermelho que a personagem do Garoto carrega no conto. O balão nos remete, porém, a outro clássico, o curta-metragem francês *O Balão Vermelho*<sup>25</sup>, que apresenta a história de um rapazinho (Pascal Lamorisse) que encontra um balão vermelho atado a um poste e decide tomá-lo para si, a ele afeiçoando-se e protegendo das adversidades. Tanto no conto quanto na peça, o Garoto não tem fala alguma e sua participação praticamente se resume a segurar o balão e observar a festa. Simbolicamente, porém, as presenças do Garoto com seu balão carregam o contexto de sua origem, colaborando com o caráter intertextual e carnavalesco.

A propósito, personagens clássicos, regionais, realistas, fantásticos, advindos de lendas, contos do sul e do norte, infantis e adultos, filmes... Não há como negar a intencional miscelânea promovida aqui.

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

Capa-Verde é, por fim, o último dos personagens a entrar em cena. Queixando-se de não ter sido convidado para a festa.

## QUAL É O CONFLITO

O Diabo Capa-Verde invade a festa, interrompendo a cantoria das Pastorinhas: “Artigo Primeiro: cessa a cantoria!” (LINS, 2005, p. 15). E esse sujeito de chifres, portando uma bengalinha, ao se intitular “O cão do Segundo Livro”<sup>26</sup>, deixa todos ainda mais apavorados.

<sup>25</sup> *Le Ballon Rouge*, dirigido e roteirizado por Albert Lamorisse, lançado em 1956.

<sup>26</sup> O Cão do Segundo Livro é uma referência ao conto do *Segundo Livro de Leitura*#, de Felisberto de Carvalho#, em cuja 17ª lição, o conto *A Embriaguez*# narra a história do homem que, tentado pelo diabo,



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

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

Em meio ao clima de tensão e desespero, o palhaço Mangaba assume a liderança e incentiva todos a pensarem em possibilidades para a resolução do impasse: “chorar não adianta, vamos pensar num meio de cair fora desse negócio” (LINS, 2005, p. 21). Diante da proposta, o Capitão Gancho e o Super-Homem se retraem, enquanto os outros cogitam uma fuga pelo telhado ou por um buraco no chão, até que Diana, personagem do Pastoril, tem a “ideia luminosa” de barganhar com o Dragão em troca da liberdade de todos.

A diligência é justamente o que se espera dos heróis do conto de Osman Lins, de modo que, notoriamente, a existência de um objeto mágico não é suficiente para um desenlace milagroso. O desfecho exige dos heróis ânimo pessoal, determinação e atitudes reais.

À alternativa sugerida por Diana todos reagem exultantes e ansiosos, mas apenas a Criança tem a coragem de colocar o plano em prática e negociar diretamente com o Dragão.

Em atitude colaborativa, o Menino, o Palhaço, o Garoto do Balão e Carlitos conseguem reverter a situação. O Diabo, subitamente humilde, sai cabisbaixo e “de rabo entre as pernas”. O desafio final envolve o Menino e o Diabo em uma luta de sacos de papel da qual o Menino sai vitorioso e o Diabo foge gritando por socorro.

Tanto no conto quanto no texto dramatúrgico a história termina com festa, canção popular e uma grande ciranda.

---

se nega a cometer uma série de crimes, mas, não resistindo à bebida alcoólica, comete os mesmos crimes por estar embriagado.



## OSMAN LINS E O ATO CARNAVALESCO

A partir desse curto detalhamento muitos elementos da carnavação se fazem perceptíveis, por exemplo: o espaço do evento – o salão de festas – como substituição do cronotopo da praça pública, a paródia e o heterodiscursão como recursos de representação pela linguagem, a inversão de hierarquias e o rebaixamento, a mistura do sublime com o vulgar, a alternância entre o sério e o cômico, o desmascaramento do cânone.

Segundo Bakhtin (1981) a carnavação se dá na mistura, no difuso, na desarticulação da hierarquia, no mundo às avessas. Desse modo,

ao nos deparamos com esse cenário difuso, mestiço, hierarquicamente desarticulado, às avessas e tão propenso a relações e contatos que em outra esfera não se dariam, saltam aos olhos os aspectos da carnavação, assim como as diversas características do gênero cômico-sério. Em toda a narrativa, a paródia carnavalesca está presente, e o heterodiscursão, com suas formas e gêneros, incluindo o vocabulário familiar e grosseiro, faz-se notável e funcional. Tudo isso nos remete à carnavação literária, tornando-se o conceito ainda mais viável pela ênfase na cultura popular. A carnavação funciona como veículo estético de um legado não oficial, não dominante, trazendo à luz novas perspectivas culturais e deslindando, por meio do riso, uma nova consciência coletiva. (COSTA, 2018, p.48)

A história que se desenvolve a partir do universo literário de Osman Lins revela a criação de uma “comunidade” por meio da carnavação. Vê-se a condição “humana”, diante das suas contradições, materialidades e vulnerabilidades e em meio ao caos do limiar entre a vida e a morte, estabelece-se um pacto de colaboração e respeito a certos limites, em busca de um objetivo comum, a sobrevivência. Ironicamente - mas não por acaso - outra vez o abrir das cortinas desvela o reflexo da humanidade.

Como produção pós-lobatiana, *Capa-Verde e o Natal* (1967) pode ser definida como uma obra de “questionamento”, inovadora em essência e comprometida com a intenção de estimular seus leitores a se tornarem atores sociais. (COELHO, 2000).

Osman Lins, em caráter questionador de quem ambiciona por mudanças, quer sim amplificar seu alcance, pois acredita no potencial transformador da literatura. Certo, então, de seu papel na transformação da sociedade, mas ciente também da



grande dificuldade imposta pela realidade cultural do país, o pernambucano apresenta-se, em muitas ocasiões, com assíduas reflexões sobre o tema:

Muito se fala da exígua capacidade de leitura do brasileiro. Ao mesmo tempo, diz-se que somos um país de letrados. Há lugar para ambas as teses? Ou uma exclui a outra? [...] Eu chegaria mesmo a dizer que existe, no país, um comportamento de antileitura. Em todos os setores, parte-se do princípio de que as pessoas não leem. De qualquer modo, nunca se procura criar condições propícias à leitura. E é curioso que a Câmara Brasileira do Livro, segundo tudo indica, não se apercebe disto. (LINS, 1979, p.57-58)

Assumindo a falta de interesse pela leitura como um problema geral, independente de faixa etária, Osman Lins (1979, p. 60) ocupa-se brevemente do olhar sobre a leitura na infância – “como familiarizar as crianças com os livros e induzi-las à leitura, de modo que esta se transforme numa verdadeira aquisição, um hábito que as acompanhe durante a vida inteira” – apenas para constatar que o próprio sistema – considere-se o contexto das décadas de 1960 e 1970 – não permite a formação de bons leitores ao desvalorizar o “elemento humanitário”<sup>27</sup>, dando preferência às habilidades mecânicas e investindo menos ainda na prática da leitura. Tal elemento humanitário, que perpassa o profundo desejo de conexão, necessidade de empatia e busca do equilíbrio entre os pares, perpassa a peça teatral em questão.

Assim é que, se de um lado se nota um aspecto pedagógico no diálogo do narrador com o leitor, de outro temos uma interação na qual se considera o leitor como sujeito ativo. Se por um lado uma fisionomia moral pode transparecer, por outro a miscelânea cultural floresce, à medida que são apresentados vários personagens de diferentes terrenos culturais. Se em algum momento a leitura pode parecer instrutiva, ela não se priva do seu primordial caráter, o literário, pois a preocupação formal supera o costumeiro, seja no trabalho com a linguagem, seja com as figuras que se nos mostram, ou seja, com as possibilidades inumeráveis de leitura que se modificam conforme se modifica o olhar do leitor-expectador.

## REFERÊNCIAS

ACCIOLY, Marcus. **Guriatã**: um cordel para menino. Ilustrações de Dila. Rio de Janeiro: Editora Brasil-América, 1980.

<sup>27</sup> Conceito desenvolvido por Richard Bamberger, 1995.



BOSHI, Ronaldo. **O teatro de Osman Lins**. Cadernos CESPUC de pesquisa, v. 1, n. 8, p. 65-80, 2001.

BRAIT, Beth. **A personagem**. 9<sup>a</sup> ed. São Paulo: Editora Contexto, 2017.

COELHO, Nely Novaes. **Dicionário da literatura infantil e juvenil brasileira: séculos XIX e XX**. 4<sup>a</sup> ed. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 1995.

COELHO, Nelly Novaes. **Literatura infantil: teoria, análise, didática**. 1<sup>a</sup> ed. São Paulo: Moderna, 2000.

COSTA, Amanda Lucy dos Santos. **Osman Lins e a carnavalização na literatura para a infância em O diabo na noite de natal**. 2018. xi, 82 f., il. Dissertação (Mestrado em Literatura) - Universidade de Brasília, Brasília, 2018.

HAZIN, E. "Pela estrada afora vai um autor à procura de seus personagens". In: **Descortinando o Teatro de Osman Lins**. E. Hazin, F. R. Barreto e M. A. Bomfim (Orgs.) Brasília: Siglaviva, 2019

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

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

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

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

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

NETO, Simões Lopes. **Contos Gauchescos e Lendas do Sul**. Pelotas: Echenique & C. Editores, 1913.

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



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

TEIXEIRA, Ubiratã. **Dicionário de Teatro**: 2<sup>a</sup> edição revista e aumentada. São Luís, MA: Editora Instituto Geia, 2005. 311 p. (Coleção Geia de Temas Maranhenses, v. 7), 2005.