ArReDia
Revista da Faculdade de Comunicação, Artes e Letras / UFGD

UM ESTUDO SOBRE A NARRAÇÃO NO "RETÁBULO DE SANTA JOANA CAROLINA", DE OSMAN LINS

A study of the narration in "Retábulo de Santa Joana Carolina", by Osman Lins

Laeticia Jensen Eble[i]
Universidade de Brasília

Resumo: Partindo do diálogo entre literatura e artes plásticas sugerido pelo conto "Retábulo de Santa Joana Carolina", de Osman Lins, e fazendo uso de conceitos de Mikhail Bakhtin e Walter Benjamin, este artigo propõe uma breve análise da estrutura do conto tendo como foco o narrador. Nesse sentido, observa-se que as escolhas estéticas e estratégias fragmentárias adotadas constroem uma narrativa que é simultaneamente singular e plural, individual e coletiva.

Palavras-chave: Osman Lins, Retábulo de Santa Joana Carolina, narração.

Abstract: Starting from the dialogue between literature and visual arts suggested by the short story "Retábulo de Santa Joana Carolina", by Osman Lins, and using concepts of Mikhail Bakhtin and Walter Benjamin, this article proposes a brief analysis of the structure of the story focusing the narrator. So, we observe that the aesthetic choices and the fragmentary strategies adopted build a narrative that is both singular and plural, individual and collective.

Keywords: Osman Lins, Retábulo de Santa Joana Carolina, narration.

O conto "Retábulo de Santa Joana Carolina", de Osman Lins, publicado originalmente em *Nove, novena* (1966),[1] é dividido em doze partes, que, juntas, compõem a vida de Joana, uma professora primária, de origem humilde, vítima da exploração dos senhores de terra e que levava uma vida sofrida na roça.

Este conto costuma ser mencionado por estabelecer um diálogo com as artes plásticas,[2] justificado, logo de partida, pela presença da palavra *retábulo* no título. Mas é preciso considerar a intenção religiosa, que aí é marcada duplamente: ao fazer referência a um objeto de arte comumente usado em altares de igrejas para retratar de forma sequencial cenas significativas de narrativas sagradas; e pelo uso do hagiônimo

[1] Neste artigo, para fins de citação de trechos do conto, usaremos a edição dos *Melhores contos*, organizada por Sandra Nitrini (2000).

[2] Sobre essa relação, recomendo o trabalho de Adelaide Calhman de Miranda (1999; 2000).

"santa". Contudo, por um procedimento distinto do que ocorre com os retábulos tradicionais, que retratam santos já canonizados pela Igreja, nesse conto, é justamente ao ser retratada que Joana assume essa condição de santidade. É, portanto, interessante que seja a arte, a literatura, e não a religião, que lhe confere a consagração, ao revelar, quadro a quadro, capítulo a capítulo, todo o sofrimento vivido.

No campo das artes visuais, da pintura, o surgimento do retábulo marca um momento importante de aproximação entre essas artes e a literatura, questão que desde a antiguidade ocupava artistas, filósofos e estudiosos. Com sua célebre expressão "*ut pictura poiseis*" (como a pintura, é a poesia), Horácio (65 a.C. - 8 a.C.) é o mais lembrado quando se trata desse tema. Contudo, a aproximação mais antiga remonta a Simônides de Céos (557 a.C.-556 a.C.), poeta grego, que afirmava "*Muta poesis, eloquens pictura*", ou seja, a poesia é uma pintura que fala e a pintura, uma poesia silenciosa. Leonardo da Vinci, por sua vez, indignado com a parcialidade de tal assertiva, retruca que, se fosse um pintor a fazer a afirmação, talvez tivesse dito que a pintura é poesia visível e a poesia é pintura invisível.

Posteriormente, Leon Battista Alberti, em *De pictura* (1435), enfatiza que um quadro bem articulado precisa ser composto tendo uma narrativa como princípio organizacional. Assim, por exemplo, aparecem, ao longo da Idade Média, quadros que dispunham as imagens em sequência, a exemplo do São Francisco de Assis (1235), de Berlingheri (figura 1), que traz passagens da hagiografia do santo em suas laterais. A partir dessa noção, surgem então, na Idade Média, os dípticos e trípticos.

Para o doutor em belas artes Ilídio Salteiro, "os retábulos, fixos ou móveis, desde os diptícos e trípticos aos polípticos, são sempre organismos que se desdobram em imagens explicadas ou reconhecidas por todos através da **narração visual** de textos sagrados" (2005, p. 38, grifo nosso). Analisando a evolução dos retábulos, desde o seu surgimento, no contexto religioso, até os dias de hoje, Salteiro considera-os como "uma espécie de protagonista dos principais momentos da arte ocidental" (p. 43).

Salteiro explica que a confecção de um retábulo envolve um trabalho de escultura, de arquitetura e de pintura que, apesar de poderem ser separados analiticamente, precisam ser vistos como um todo. Assim, "o todo retabular só deverá ser entendido como é um conjunto de metodologias que se cruzam na construção de uma obra. **A autoria coletiva é por excelência fundamental** neste caso" (2005, p. 47-48, grifo nosso). Essa característica ressaltada por Salteiro é bastante pertinente para se pensar acerca do conto de Osman Lins, como se verá adiante.

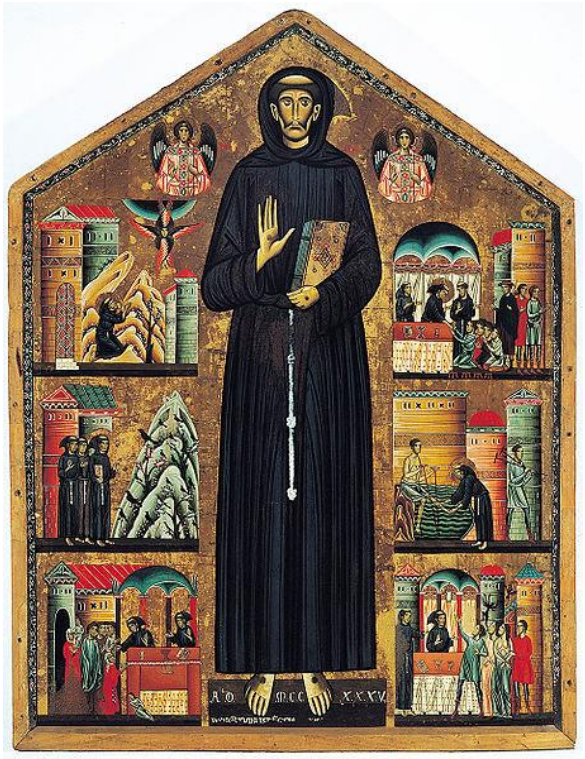

Fig. 1: *São Francisco de Assis* (1235), de Berlingheri.[3]

Ao aludir e recorrer a esta forma plástica singular, Osman Lins também impõe uma reflexão sobre as tensões do fazer literário, numa postura que dialoga com a "virada pictórica" (*pictorial turn*), percebida por William Mitchell (1995, p. 11). Para Mitchell, as imagens que nos cercam transformam nosso mundo e nossas identidades e, sobretudo, destacam-se cada vez mais na construção da realidade social contemporânea, intervindo nas emoções coletivas, nos debates públicos e na propaganda política, sob a forma de estratégia retórica.

Segundo Rita Lenira de Freitas Bittencourt (2005), Osman Lins se inspirou em sua avó para escrever esta narrativa. Mas, independentemente deste detalhe biográfico, o texto relata

> a sofrida trajetória de uma mulher do nordeste brasileiro, que, do nascimento à morte, luta para sobreviver, com um mínimo de dignidade, em circunstâncias adversas, numa sociedade injusta, patriarcal e machista, onde quase tudo falta, dos alimentos e bens materiais até a afetividade e a solidariedade (BITTENCOURT, 2005, p. 34).

Julieta de Godoy Ladeira, esposa de Osman Lins, por sua vez, sintetiza assim as intenções do autor: "A narrativa deveria transmitir um sentido maior, abrangendo o absurdo social brasileiro, que a vida de

[3] Fonte: Wikipedia. Disponível em: <http://goo.gl/Hc42ZF>.

Joana representava, mas também as estações da própria vida humana. Só assim a obra teria o significado que Osman Lins buscava para o seu memorial" (LADEIRA, 1991, p. xviii-xix).

Esses aspectos são importantes não apenas para perscrutar os sentidos da obra, mas justificam em grande parte as estratégias narrativas de Osman Lins. A primeira questão evidente que se coloca nesse conto, no que diz respeito à narração, é que não há apenas um narrador, mas vários. Em cada uma das partes do conto, intituladas sequencialmente de "mistérios",[4] um narrador diferente assume a responsabilidade pelo narrado. Isso é inicialmente difícil de apreender, numa leitura desatenta, pois Osman Lins não deixa muitas pistas. O narrador de cada mistério não aparece nomeado e, certas vezes, apenas por uma palavra é que se consegue detectar o gênero a que pertence, se masculino ou feminino. Somente por um trabalho mecânico um pouco penoso, de anotação e relação dos traços de cada um dentro da narrativa, em interação com os demais personagens da história, é que se consegue delinear quem são os narradores.

A narração recorre, sobremaneira, a recursos da narrativa oral, apelando à simplicidade, à repetição como reforço, a estímulos sensoriais, visuais e sonoros que estimulam a imaginação, bem como à memória, na intenção de "conservar o que foi narrado" e "assegurar a possibilidade de reprodução" (BENJAMIN, 1985, p. 210), como se cada narrador fosse um cronista dos acontecimentos:

> A doença era febre, o corpo cheio de manchas. Comíamos pouco, sempre estávamos propensos a cair de cama. Antes, foi a tosse convulsa. Tossíamos todos, o couro de Álvaro estourou abaixo do ouvido. Foi quem mais sofreu. Tomou duas almotolias de óleo de fígado, duas colheres por dia, meia laranja após a colherada. Gostava de laranjas, queria chupar uma inteira, mamão não deixava: saía muito caro. Tudo era pela metade. Meia laranja, meio pão, meia banana, meio copo de leite, meio ovo, um sapato no pé e outro guardado. Só calçávamos os dois quando ela nos levava à cidade para receber seu ordenado, três léguas para ir e três para voltar. Esse caminho durante quase oito anos, jamais a cavalo ou em carro de boi, ou num jumento. Todas as vezes a pé (Sétimo Mistério, LINS, 2000, p. 170-171).

A ruptura com uma tradição de autoria individual produz uma simulação de oralidade também perseguida por muitos escritores contemporâneos. Retorno à oralidade porque retorno a uma condição ancestral, anterior à palavra escrita, em que as narrativas eram propriedade de muitas pessoas, anônimas, e cada uma as "reescrevia" e enriquecia ao

[4] O que alude aos mistérios gloriosos do rosário, que serve à contemplação de determinadas passagens da vida de Jesus e de Maria, também dividido em partes – outro elemento religioso apropriado na construção da narrativa.

recontá-las. Graças a esse processo, a memória dos fatos, a história mesma, era resgatada geração após geração. Contudo, no caso aqui estudado, é apenas por ser uma obra escrita que é possível (tentar) decifrar seus mistérios e compor os detalhes que conferem coerência à história. Considerando este aspecto, de acordo com Jeanne-Marie Gagnebin, ainda hoje,

> quando alguém escreve um livro, ainda nutre a esperança de que deixa assim uma marca imortal, que inscreve um rastro duradouro no turbilhão das gerações sucessivas, como se seu texto fosse um derradeiro abrigo contra o esquecimento e o silêncio, contra a indiferença da morte. Desde a *Ilíada*, o poeta tenta erguer um pequeno túmulo de palavras, orais e decoradas, depois escritas e recopiadas, em homenagem à glória dos heróis mortos (2006, p. 112).

Contudo, Gagnebin esclarece que essa confiança na escrita como rastro duradouro começa a ser abalada e os documentos históricos, sobretudo a partir do século XIX, passam a ser tratados mais como fragmentos aleatórios de um passado, "de um tecido que se rasgou". Nesse sentido, a filósofa ressalta a fragilidade e o efêmero do traço escrito enquanto rastro, entendendo, a partir daí, o rastro, a palavra escrita, muito mais como signo que denuncia uma presença ausente. Mais adiante, Gagnebin acrescenta que tentar deixar rastros "seria, então, um gesto não só ingênuo e ilusório, mas também totalmente vão de resistência ao anonimato da sociedade capitalista moderna" (2006, p. 115). Gesto vão, uma vez que ainda permaneceria restrito à esfera do particular e do individual, quando seria preciso "inventar resistências coletivas ao processo coletivo de alienação, em vez de reforçá-lo por pequenas soluções privadas de consumo." É nesse universo perpassado por intenções de registro, de glória aos heróis, de resgatar do anonimato – em oposição ao estritamente pessoal, voltado para si mesmo, mas voltado para uma coletividade e imbuído de uma noção de resistência –, que se encontra o conto de Osman Lins.

> Ao juntar os rastros/restos que sobram da vida e da história oficiais, poetas, artistas e mesmo historiadores, na visão de Benjamin, não efetuam somente um ritual de protesto. Também cumprem a tarefa silenciosa, anônima mas imprescindível, do narrador autêntico e, mesmo hoje, ainda possível: a tarefa, o trabalho de *apokatastasis*,[5] essa reunião paciente e completa de todas as almas no Paraíso, mesmo das mais humildes e rejeitadas (GAGNEBIN, 2006, p. 118).

Como narradores em primeira pessoa, os narradores desse conto são, ao mesmo tempo, narradores e personagens, existindo, assim,

[5] Termo grego que, segundo o dicionário *Houaiss*, significa volta a um estado ou condição anterior ou inicial; restabelecimento, restauração, restituição.

duplamente: como enunciadores e sujeitos da enunciação. São todos personagens que tiveram algum tipo de relação marcante com Joana Carolina e vêm, em conjunto, falar sobre ela, sobre sua vida. Porém, narram numa fusão de primeira e terceira pessoa, sendo que esses dois tipos de narrador se interpenetram, pois aparecem gramaticalmente como primeira pessoa, mas narram suas experiências de modo a individualizar a personagem principal, compondo uma visão sobre ela. Por exemplo, logo no primeiro mistério, pode-se destacar: "Acompanh**ei**, durante muitos anos, Joana Carolina e os seus. **Lá** estou, negra e moça, sopesando-**a** (tão leve!), sob o olhar grande de Totônia, que me pergunta: 'É gente ou é homem?'" (LINS, 2000, p. 153, grifo nosso). Primeiramente é o "eu" que fala ("Acompanhei"), mas que também se olha com certa distância ("Lá estou"), enquanto fala de outrem ("sopesando-a").

Segundo Mikhail Bakhtin,

> Percebemos nitidamente cada momento da narração em dois planos: no plano do narrador, na sua perspectiva expressiva e semântico-objetal, e no plano do autor que fala de modo refratado nessa narração e através dela. [...]
> Do mesmo modo que em todas essas formas (o relato do narrador, do suposto autor ou de um dos personagens) ocorre a refração das intenções do autor [...]: a refração pode ser ora maior, ora menor, e em alguns momentos pode haver uma fusão quase total das vozes ([1934] 2002a, p. 118-119)

É, assim, dessa forma refratada que é construída a biografia de Joana Carolina, numa espécie de memorial em homenagem a essa heroína humilde que se torna um exemplo de vida (elevada à condição de santa). Em pequenas narrativas intercaladas, cada um dos narradores contribui, a seu modo, com sua participação, com sua visão, a partir das suas experiências, para compor a personagem Joana, estabelecendo assim o seu objeto, pelo processo de refração explicitado por Bakhtin.

Em seu célebre ensaio *O narrador*, Walter Benjamin afirma que

> O primeiro indício da evolução que vai culminar na morte da narrativa é o surgimento do romance no início do período moderno. O que separa o romance da narrativa (e da epopeia no sentido estrito) é que ele está essencialmente vinculado ao livro. [...] A tradição oral, patrimônio da poesia épica, tem uma natureza fundamentalmente distinta da que caracteriza o romance. [...] Ele se distingue, especialmente, da narrativa. O narrador retira da experiência o que ele conta: sua própria experiência ou a relatada pelos outros ([1936] 1985, p. 201).

Benjamin acrescenta também que "metade da arte narrativa está em evitar explicações"; poupado da narração do contexto psicológico da ação, o leitor "é livre para interpretar a história como quiser" (1985, p. 203). Essa característica está atrelada a outra, a concisão, também aludida por

Benjamin, segundo o qual, "quanto maior a naturalidade com que o narrador renuncia às sutilezas psicológicas, mais facilmente a história se gravará na memória do ouvinte" (1985, p. 204).

Desse modo, poder-se-ia situar esse conto de Osman Lins a meio caminho entre a narrativa (arcaico, oral) e o romance (moderno, escrito). O "Retábulo de Santa Joana Carolina" se compara à narrativa levando-se em conta que os narradores contam suas histórias, mas não explicam nada, apenas relatam os fatos sem interpretações ou envolvimentos psicológicos. Além disso, o conto possui também a concisão necessária à memorização e reprodução. A simplicidade com que os narradores contam a história de Joana permite que o leitor também se torne capaz de recontá-la. Mas essa concisão não significa que não haja um trabalho artesanal na produção do texto, isto é, "a mão do oleiro na argila do vaso" (BENJAMIN, 1985, p. 205). A personalidade, o toque pessoal de cada um dos narradores, está presente em cada um dos mistérios, afinal eles estão falando de si também, e da forma como observam o mundo. Desse modo, a forma como descrevem os ambientes e as pessoas, os detalhes que escolhem para contar, as palavras usadas, são como pinceladas do artista, que compõem uma imagem singular.

Em outro momento do ensaio, Benjamin, apoiando-se em Lukács, explora o aspecto temporal, segundo o qual o romance se dedica a separar o essencial, resgatando-o da efemeridade da vida, numa luta contra o poder do tempo: "Num caso, 'o sentido da vida', e no outro, 'a moral da história' – essas duas palavras de ordem distinguem entre si o romance e a narrativa, permitindo-nos compreender o estatuto histórico completamente diferente de uma e outra forma" (BENJAMIN, 1985, p. 212).

Assim, também se observa no conto de Osman Lins uma aproximação da forma romanesca, pois propõe justamente uma reflexão acerca do sentido da vida de Joana Carolina, rememorada pelos narradores (e pelo conto) com o evento da sua morte.

Se esse conto de Osman Lins distingue-se da literatura contemporânea pelo tema (a vida miserável de uma mulher do campo) e pela escolha espacial (ambiente rural *versus* ambiente urbano, sendo este o preferido pelos autores contemporâneos), pela técnica narrativa, anuncia os novos paradigmas,[6] que marcarão presença na narrativa mais atual. Seguindo um modelo narrativo que se tornará uma entre tantas tendências

[6] Apesar da multiplicidade de estilos que permeia a literatura contemporânea, e de seus autores não parecerem ter a menor intenção de criar uma tradição estética comum, a literatura contemporânea também apresenta em sua produção, consciente ou inconscientemente, alguns paradigmas. Entre eles, a preferência pela temática urbana, de representação da vida nas metrópoles, é evidente.

presentes na literatura contemporânea, Osman Lins lança mão de vários narradores que, com suas múltiplas vozes, criam uma narrativa em mosaico, cabendo ao leitor formar um todo inteligível. Nesse caso, os narradores não podem ser responsáveis por criar um todo coerente. A multiplicidade de discursos se reúne no narratário, remetente dessas narrativas, que por sua vez se concretiza, pela leitura, no próprio leitor (pensemos em algo como um leitor ideal,[7] construído pelo próprio texto, capaz de, orientado pelo narrador, decifrar os sentidos presentes no texto), o qual se transforma em um detetive, a juntar as pistas dessa narrativa cheia de "mistérios" a serem desvendados.[8]

A narração nesse conto adquire a forma do retábulo, porque passado, presente e futuro compartilham um mesmo espaço, conferindo uma tridimensionalidade temporal ao narrado. A conclusão a que se chega ao final da narrativa é que a narração ulterior se dá porque os narradores estão todos na condição de fantasmas, pois, no decorrer da história, todos morrem. Assim, para contar o que contam, com o poder que possuem de ver além, pode-se supor que contam a partir de uma posição privilegiada: estão mortos e, por se encontrarem em outro plano da existência, possuem uma capacidade de visão ampliada.

No entanto, apesar da aparência de elasticidade temporal, observável nas passagens em que os narradores falam de acontecimentos futuros, isso não se dá de forma profética. Ao lançar mão da prolepse, esses narradores nada mais fazem do que recorrer a uma antecipação de informações que têm porque de fato as viveram, estando limitados ao espaço temporal das suas vidas. Desse modo, suas narrativas tanto podem dar conta de si, como podem acompanhar a trajetória dos outros personagens (nesse caso, narrando em terceira pessoa). Vale lembrar que essa capacidade de antecipar o futuro do personagem é inerente ao narrador (que está localizado fora da narrativa) e não ao personagem (que vive a narrativa no presente).

[7] O leitor-modelo, de Umberto Eco (2002), ou o leitor implícito de Wolfgang Iser, do qual fala Antoine Compagnon (2001, p. 151): "O leitor implícito é uma construção textual, percebida como uma imposição pelo leitor real; corresponde ao papel atribuído ao leitor real pelas instruções do texto. [...] O leitor implícito propõe um modelo ao leitor real; define um ponto de vista que permite ao leitor real compor o sentido do texto".

[8] Ler é, de certa forma, decifrar textos, desvendar mistérios. Aqui, cada mistério elucidado enriquece o relato que vem a seguir. Enquanto o leitor se concentra na apreensão de como foi a vida de Joana Carolina, é envolvido, de forma ativa, por uma estratégia narrativa que prende sua atenção ao texto instituindo o desafio, o jogo, tão caro à literatura. O que se observa é que a leitura desse conto de Osman Lins pode efetuar-se em diferentes níveis, conforme o interesse, conhecimento e habilidade do leitor envolvido.

Essa característica também contribui para reforçar a impressão sugerida anteriormente, de que esse conto tenta situar-se no limiar entre a narrativa e o romance. Em relação a este aspecto temporal, é interessante a distinção proposta por Bakhtin entre a epopeia e o romance, segundo a qual a epopeia cumpre esse papel de recuperar, por meio da memória, o passado heroico, "o mundo das 'origens' [...], o mundo dos pais e ancestrais, o mundo dos 'primeiros' e dos 'melhores'" (2002b, p. 405), enquanto "a experiência, o conhecimento e a prática (o futuro) definem o romance" (2002b, p. 407). Lançar-se para o futuro e estabelecer uma distância temporal, então, faz-se necessário, porque

> não se deve esquecer que o passado absoluto não é aquele tempo no nosso sentido limitado e preciso da palavra, mas uma certa categoria axiológica, temporal e hierárquica. Não se pode ser "grande" no seu tempo. Atribuir "grandezas" é sempre tarefa da posteridade, para a qual elas serão do passado, tornar-se-ão objeto de memória, e não um objeto de visão e de contato vivos. No gênero do tipo "monumento", o poeta constrói sua imagem no plano do futuro longínquo e da sua posteridade futura (BAKHTIN, 2002b, p. 410)

Se a história de Joana Carolina é narrada por outros, além de ser uma história fragmentada, até que ponto ela é autêntica, sendo esses outros meros observadores, sendo que a história de Joana não é narrada por ela mesma? A autoridade advém justamente da morte. Conforme ensina Benjamin, "é no momento da morte que o saber e a sabedoria do homem e, sobretudo, sua existência vivida [...] assumem pela primeira vez uma forma transmissível". É também a morte que faz, para aquele que morre, aflorar o "inesquecível [...], conferindo a tudo o que lhe diz respeito aquela autoridade que mesmo um pobre-diabo possui ao morrer, para os vivos em seu redor. Na origem da narrativa está essa autoridade" (1985, p. 207-208).

E apesar de Joana não ascender à voz narrativa, é ela, com sua vida sofrida e triste, que dá sentido ao conto. A estrutura do conto só é captada completamente em função da sua vida, da linearidade temporal conferida por ela. É a vida de Joana que confere a totalidade orgânica, a concatenação dos microrrelatos produzidos por cada um dos narradores.

Mas o conto não se limita apenas a contar a vida de Joana Carolina; ele extrapola esse propósito na medida em que se transforma em um documento de denúncia. Com a presença dessas diversas vozes narradoras, é mostrada de forma intensa toda uma ideologia opressora que permeia a sociedade de forma complexa e perpassa a vida de cada um dos personagens, causando muito sofrimento. Cada narrador, apresentado em primeira pessoa, torna-se testemunha. Múltipla testemunha, pois é, ao mesmo tempo, testemunha da vida sofrida de Joana Carolina, testemunha

das agruras de sua própria vida, testemunha da vida difícil dos demais personagens que o cercaram, testemunha de um tempo ácido e corrosivo, testemunha dos problemas sociais, das injustiças etc. Por mais que a narrativa passeie por uma atemporalidade mítica, cíclica, de um processo que se repete indefinidamente,[9] ela também serve pra marcar um tempo determinado no universo: o contemporâneo.

Ao incluir os diálogos em suas narrativas, cada narrador confere maior realismo ao que conta, cria uma noção de verdade. Mas essa verdade é relativa, pois está presa a um ponto de vista, como se vê na diferença que há entre a narração de um mesmo fato por narradores distintos. Por exemplo, nas citações a seguir, o filho do fazendeiro de Serra Grande, no Sexto Mistério, narra como foi o seu pedido de casamento a Joana, depois da morte de Totônia, de modo bem diverso do que faz a narradora do Oitavo Mistério (a negra, amiga de Totônia). Ou seja, cada um manipula a narração conforme a sua ótica, ou conforme a impressão que deseja passar:

> Sua mãe, que de tempos em tempos vinha lhe fazer uma visita, morreu também aí. Nada abalou a mulher. Levei três anos e meio rondando aquela casa, para um dia perder a paciência e entrar porta adentro e perguntar-lhe, prometendo mundos e fundos, se queria amigar-se comigo. Não me respondeu. Fitou-me dentro dos olhos com seu olhar severo. "Responde ou não? Fala. Você é de quê? De madeira? De pedra?" O olhar continuava. Decidi agarrá-la de uma vez, queria ver em que ficava sua altaneria (Sexto Mistério, LINS, 2000, p. 169).
> [...]
> Foi na capela, pegada à casa-grande, que se fechou, batendo a porta com ostentação. Nem parecia o mesmo que nos salvara do Touro, devia estar num mau dia, foi o que pensei. [...] Eu afiava as ouças para o que se passava na capela. [...] Então a calma se rompeu, eu escutei. As palavras do homem, o preço sem medida. Como podia ter coragem de fazer tão brutal exigência na frente dos santos? [...] Até que a [voz] do homem novamente se ergueu, retumbante e ao mesmo tempo lamuriosa, gritando a condição. "É dizer não ou sim. E agora!" (Oitavo mistério, LINS, 2000, p. 177-178).

Pelas escolhas das palavras, pela forma como narram os acontecimentos, percebe-se a grande diferença de perspectiva entre os dois. Enquanto a fala do filho do fazendeiro justifica a atitude tempestuosa pelo orgulho, como se o pedido nada mais fosse do que a cobrança de algo que lhe era devido, a amiga de Totônia narra o mesmo fato atribuindo um tom desrespeitoso e opressor ao convite. Na comparação entre essas duas formas de narrar, percebe-se o confronto entre duas realidades sociais e ideológicas diametralmente opostas.

[9] E, nesse aspecto, o conto é um pouco fatalista, porque nos mostra uma situação de exploração que se perpetua, geração após geração, sem apresentar perspectivas de mudança.

Duas passagens se diferenciam dentro do esquema narrativo, por não serem produzidas por um único narrador. São eles o Décimo Mistério e o Mistério Final. No Décimo Mistério, a narração se dá por meio do diálogo entre quatro pessoas (sendo uma delas conhecida, pois é a mesma narradora do Primeiro Mistério) que especulam acerca do menino Jonas. E é por meio do diálogo e suas diferentes especulações que é possível pinçar as informações que delinearão a história contada. No Mistério Final, quem narra é um narrador plural, um "nós" que indica uma ação coletiva, sugerindo que o narrador nessa passagem seja o povo pobre, que acompanha o sepultamento de Joana Carolina:

> Chapéus na mão, rostos duros, mãos ásperas, roupas de brim, alpercatas de couro, nós, hortelões, feireiros, marchantes, carpinteiros, intermediários do negócio de gado, seleiros, vendedores de frutas e de pássaros, homens de meio de vida incerto e sem futuro, *vamos conduzindo Joana para o cemitério, nós, os ninguéns da cidade*, que sempre a ignoraram os outros, gente do dinheiro e do poder (Mistério Final, LINS, 2000, p. 195).

Concluindo, cada narrador traz uma versão, a sua versão dos fatos, um fragmento da história de Joana Carolina e de suas próprias vidas, podendo passear livremente entre o passado, o presente e o futuro, pinçando os momentos que lhes marcaram mais. Afinal, o papel do narrador é selecionar as partes e apresentá-las a partir de uma visão pessoal, reduzida e parcial. Mas essa parcialidade não diminui a potência narrativa. Cada voz adquire uma relevância única, na medida em que faz ver o que a princípio seria impossível, sendo que, a partir da sua visão ampliada, os narradores ampliam o próprio campo de visão do leitor, que se toma capaz de montar o quebra-cabeças que lhe foi apresentado, conformando uma história com princípio, meio e fim.

Referências Bibliográficas

BAKHTIN, Mikhail. O plurilinguismo no romance. In: _____. *Questões de literatura e estética*: a teoria do romance. 5. ed. São Paulo: Hucitec, [1934] 2002a. p. 107-133.

_____. Epos e romance. In: _____. *Questões de literatura e estética*: a teoria do romance. 5. ed. São Paulo: Hucitec, [1941] 2002b. p. 397-428

BENJAMIN. Walter. O narrador. In: _____. *Obras escolhidas*: Magia e técnica, arte e política. Tradução de Sérgio Paulo Rouanet. São Paulo: Brasiliense, 1985. v. 1. p. 197-221.

BITTENCOURT, Rita Lenira de Freitas. Osman Lins e a visualidade: a potencializacão do limite e a subversão do perspectivismo no "Retábulo de Santa Joana Carolina". *Outra travessia*, Florianópolis, n. 4, 2005. Disponível em: <http://goo.gl/rA9vQC>.

COMPAGNON, Antoine. O leitor. In: _____. *O demônio da teoria*. Tradução de Cleonice Paes Barreto Mourão e Consuelo Fortes Santiago. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2001. p. 139-164.

ECO, Umberto. O leitor-modelo. In: _____. *Lector in fabula*: a cooperação interpretativa nos textos narrativos. Tradução de Attílio Cancian. São Paulo: perspectiva, 2002. p. 35-49.

GAGNEBIN, Jeanne-Marie. *Lembrar, escrever, esquecer*. São Paulo: 34, 2006.

HOUAISS eletrônico. *Retábulo* (verbete). São Paulo: Objetiva, 2009.

LADEIRA, Julieta de Godoy. Prefácio. In: _____. *Retábulo de Santa Joana Carolina*. Adaptação para o teatro de Mariajosé de Carvalho. São Paulo: Loyola, 1991.

LINS. Osman. Retábulo de Santa Joana Carolina. In: _____. *Melhores contos*. Seleção de Sandra Nitrini. São Paulo: Global, [1966] 2000.

MIRANDA, Adelaide Calhman de. *Diálogos sobre fronteiras*: a arquitetura do "Retábulo de Santa Joana Carolina", de Osman Lins. Dissertação (Mestrado em Literatura) – Universidade de Brasília, Brasília, 1999.

_____. Arquitetura e literatura em diálogo: uma comparação entre o "Retábulo de Santa Joana Carolina", de Osman Lins, e a Catedral de Brasília, de Oscar Niemeyer. *Estudos de literatura brasileira contemporânea*, Brasília, n. 3, p. 1-10, jan. 2000. Disponível em: <http://goo.gl/NM5JWJ>.

MITCHELL, William J. Thomas. *Picture theory*: essays on verbal and visual representation. Chicago: The University of Chicago Press, 1995.

SALTEIRO, Ilídio Óscar Pereira de Sousa. *Do retábulo, ainda*: aos novos modos de o fazer e pensar. 2005. Tese (Doutorado em Belas Artes) – Universidade de Lisboa, Lisboa, 2005. Disponível em: <http://goo.gl/hEX8Kf>.

[i] E-mail da autora: laeticia.jensen@gmail.com