

AUTORIA E LITERATURA INFANTIL EM O *DIABO NA NOITE DE NATAL*, DE OSMAN LINS

AUTHORSHIP AND CHILDREN'S LITERATURE IN
O *DIABO NA NOITE DE NATAL*, BY OSMAN LINS

*Wesley Moreira de Andrade*¹

¹ Professor de Língua Portuguesa (Secretaria da Educação do Estado de São Paulo), Mestre em Letras (Departamento de Teoria Literária e Literatura Comparada - FFLCH/USP), doutorando pela mesma instituição, onde estuda a obra *Guerra Sem Testemunhas*, de Osman Lins.

RESUMO: O presente trabalho analisa o livro *O Diabo na noite de Natal*, de Osman Lins, sob a luz da noção de autoria, defendida pelo próprio escritor pernambucano em seu livro *Guerra sem testemunhas (O Escritor, sua Condição e a Realidade Social)* e por Maurice Blanchot, nos ensaios de *O livro por vir*. Além disso, veremos como a incursão osmaniana pela literatura infantil atende às expectativas do público para o qual se destina, remontando aos estudos de especialistas na área como Maria José Palo, Maria Rosa D. Oliveira e Maria Antonieta Antunes Cunha, através de uma escrita e uma linguagem criativa que entretém, educa e engaja o pequeno leitor.

PALAVRAS-CHAVE: Autoria, Literatura Infantil, Maurice Blanchot, Osman Lins.

ABSTRACT: The present study will analyze the book *O Diabo na noite de Natal*, by Osman Lins, under the light of the notion of authorship, defended by the pernambucano writer himself in his book *Guerra sem testemunhas (O Escritor, sua Condição e a Realidade Social)* and by Maurice Blanchot, in the essays of *The Book to Come*. Furthermore, we will see how the osmanian incursion into children's literature meets the expectations of the audience for which it is intended, going back to the studies of specialists in this area as Maria José Palo, Maria Rosa D. Oliveira and Maria Antonieta Antunes Cunha, through writing and a creative language that entertains, educates and engages the child reader.

KEYWORDS: Authorship, Children's Literature, Maurice Blanchot, Osman Lins.

O AUTOR E A ARTE DE ESCREVER, SEGUNDO OSMAN LINS E MAURICE BLANCHOT

Em *Guerra sem testemunhas (O Escritor, sua Condição e a Realidade Social)*, Osman Lins aborda os desafios e as dificuldades de ser escritor no Brasil. Amalgamando um tom confessional e uma verve polemista em um híbrido de ensaio e ficção, o escritor pernambucano revela todo o processo de concepção, escrita, publicação e recepção de uma obra literária, evidenciando ao leitor, de maneira inédita, os meandros que envolvem o objeto livro, numa exposição sem romantizações ou idealizações. *Guerra sem testemunhas* também serve como uma espécie de guia para quem deseja se aventurar no universo pouco reconhecido da redação literária e posta-se como um manifesto do compromisso artístico e ético daquele que redige para com o leitor, com a sociedade e consigo próprio.

O livro inicia com a confissão do narrador e seu revés em colocar as primeiras frases de *Guerra Sem Testemunhas* no papel. Além disso, ele revela o quanto seu projeto se mostra diverso do que foi planejado inicialmente, não porque perdera o controle daquilo que intencionou, porém este movimento natural atende às exigências internas que a obra e a escrita demandam à medida que vão se fazendo existir e concretizar. Osman Lins reforça a necessidade do domínio do escritor sobre o material que avulta em cada linha, refutando qualquer justificativa mediúnica ou irrefletida sobre as palavras que são postas na folha em branco:

Na área ficcional, renegando à inconsciência, ou seja, insurgindo-nos contra a má consciência, haveremos de governar dentro do possível a obra em geral e, em particular, os personagens. Negar-lhes-emos, honestamente, qualquer parcela de vontade. Cada um será assim porque nos pareceu, quase sempre ao cabo de cálculos e ensaios, acréscimos e cortes, que assim devia ser; e está no relato porque foi necessário, porque julgamos oportuno dar-lhe uma função, ainda que fosse a de parecer disponível. Nem uma palavra lhes será atribuída sem licença e aprovação. (LINS, 1969, p. 14)

Este método tautológico (devido aos inúmeros rascunhos e reescritas constantes de um texto) e teleológico, que visa a obra, enfim, terminada, é o que motiva o

escritor a redigir e manter sua interação intensa com o conteúdo ficcional, dando-lhe forma, polindo-o, concluindo-o com os retoques e ornamentos derradeiros. Todo este labor culmina num tipo de texto que Osman classifica como “de bordejar”:

Os [textos] chamados de bordejar são aqueles dos quais bem pouco sabe o escritor ao empreendê-los e ao longo dos quais, arduamente, avança e descobre, revela-se, devassa territórios que desconhecia, podendo suceder-lhe, durante a realização da obra, chegar a evidências e surpresas que lhe ameaçam os alicerces da vida; permanecerá interessado nas revelações da sondagem e mesmo no processo da sondagem, empenhando nesse esforço todas as reservas do espírito. (LINS, 1969, p. 18)

Apesar de adentrar um terreno desconhecido que poderá surpreendê-lo e que exigirá dele um esforço diligente, o escritor se contenta de empreender tenazmente e assumir os riscos que semelhante atividade exigirá e que culminará em obra igualmente desafiadora, fruto de um “[...] processo enervante – para ele não isento de atrativos – de perseguir, apreender e disciplinar, ao jugo da palavra exata, realidades esquivas. Só o escritor dispõe de meios para levar a cabo um texto de bordejo” (LINS, 1969, p. 18-19).

Esta obra, à qual foram devotadas semanas, meses e até mesmo anos de abnegação e reelaboração, uma vez publicada, ganha independência do autor; mesmo que permaneça um vínculo tênue que a une ao seu emissor, é preciso que este entenda que ela caminhará autonomamente rumo ao juízo e à apreciação do público leitor:

Rapidamente, com rapidez maior do que prevíamos, nos distanciamos da obra feita - agora confiada a seus destinatários. Não a abandonamos. Em geral, nunca a abandonamos. Mas arrefecem em nós os fios que por tanto tempo nos ligaram; quebram-se, distendem-se; deteriora-se a corrente que mutuamente nos vivificava. (LINS, 1969, p. 77)

Por sua vez, Maurice Blanchot (2005), em seus ensaios publicados sob o título *O livro por vir*, reforça bem a assunção da obra literária sobre a figura do autor: o crítico francês é contra a glorificação do gênio criador do artista, a qual “[...] signifi-

ca a degradação da arte, o recuo diante de sua potência própria, a busca de sonhos compensadores” (BLANCHOT, 2005, p. 286), e relembra dos projetos de Stéphane Mallarmé, na poesia, e Paul Cézanne, na pintura, que insistentemente, num ato aparentemente modesto, colocam a obra num patamar acima daquele que a tenha criado.

De acordo com Blanchot (2005), o artista, a exemplo do escritor que Osman Lins descreveu em *Guerra sem testemunhas*, é instigado e impelido pelo processo inventivo que ronda toda a criação artística: “O que atrai o escritor, o que impulsiona o artista não é diretamente a obra, é sua busca, o movimento que conduz a ela, a aproximação que torna a obra possível: a arte, a literatura e o que essas duas palavras dissimulam.” (BLANCHOT, 2005, p. 291). Os manuscritos, as reelaborações incansáveis que miram um conjunto coeso são os mais apreciados por grandes nomes como Franz Kafka, que consideram os seus trabalhos como exercícios inacabados, pois partem deste procedimento heterogêneo de experimentações frequentes com a palavra.

Esta obra revela o inaudito, avulta aos leitores um calar forjado pelo escritor, obrigando-os ao silêncio, à concentração refratária a qualquer desvio ou distração. Como bem ressaltou Blanchot (2005, p. 321), cogitando o apocalíptico cenário do desaparecimento da literatura, é esta mudez que revela a fala literária. Não obstante, o escritor francês, paradoxalmente, esclarece que, quando o autor coloca seus esforços no desenvolvimento de uma obra, ele contribui para o próprio apagamento, pois ela torna-se eloquente das ideias que veicula, prescindindo daquele que a compôs:

O livro é sem autor porque se escreve a partir do desaparecimento falante do autor. Ele precisa do escritor, na medida em que este é ausência e lugar da ausência. O livro é livro quando não remete a alguém que o tenha feito, tão puro de seu nome e livre de sua existência quanto do sentido próprio daquele que o lê. Se o homem fortuito - o particular - não tem lugar no livro como autor, como o leitor poderia ser aí importante? (BLANCHOT, 2005, p. 335)

Assim sendo, a obra se realiza em si mesma. É esta centralidade do livro, reduzido à sua essência comunicacional, que é almejada por Blanchot em suas reflexões ensaísticas. Por outro lado, Osman Lins foi um leitor dos textos de Maurice Blanchot, inclusive comentando algumas passagens de *O livro por vir* em *Guerra sem testemu-*

nhas, o que justifica o modo como se coadunam os pensamentos e o olhar artístico de ambos os escritores, visão esta que, como veremos a seguir, não somente ronda as preocupações teóricas de Osman Lins, assim como também as coloca em prática em seus livros, tanto nos trabalhos direcionados para os leitores adultos quanto em obra voltada ao público infantil, como é o caso de *O Diabo na noite de Natal*.

A CARNAVALIZAÇÃO DE O DIABO NA NOITE DE NATAL

Desde a sua estreia, com o romance *O visitante* (1955), é possível notar o controle criativo de Osman Lins sobre a obra redigida, rigor estético que se estendeu a outros de seus trabalhos e que é, outrossim, possível entrever em sua incursão inicial na literatura infantil com o livro *O Diabo na noite de Natal*, lançado em 1977 e elaborado a partir de uma peça teatral escrita por ele em 1967.

O Diabo na noite de Natal começa com uma espécie de aviso aos leitores a respeito da inédita incursão de Osman Lins e do pintor e ilustrador Montez Magno, conterrâneo do autor de *Avalovara*, que colaboram pela primeira vez em um livro direcionado a este público:

Osman Lins, o autor da história, nasceu em Pernambuco, mora em São Paulo, viajou bastante e tem uma dúzia de livros publicados, todos para gente grande. Nunca, antes, escrevera para crianças. Montez Magno, que fez os desenhos, é também natural de Pernambuco. Viajou muito e obteve vários prêmios como pintor. Pela primeira vez, ilustra um livro infantil. Osman e Montez são grandes amigos. (LINS, 1977, Não paginado)²

Esta confissão de uma investida inaugural do autor e do ilustrador na literatura infanto-juvenil, que a princípio poderia conferir um indício de insegurança ou de uma falta de apelo do livro, contrasta-se juntamente com a informação do histórico bibliográfico do escritor pernambucano, responsável por uma série de livros, e do

2 Curiosamente, a edição de 1977 de *O Diabo na noite de Natal* não está paginada, por este motivo não há a descrição das páginas das quais foram retiradas as citações neste artigo.

pintor, premiado por suas telas (com participação em exposições no Brasil e em outros países), que endossa a qualidade da obra, uma vez que está sob a responsabilidade de artistas renomados em suas respectivas áreas.

O livro se situa na festa de Natal promovida pela boneca Lúcia, que convidou uma série de personagens oriundos da cultura popular, erudita e de massa (por exemplo: Capitão Gancho, Chapeuzinho Vermelho, o Amarelinho, Negrinho do Pastoreio, Super-Homem, o Chefe da Estação Ferroviária, Cinderela, Palhaço Mangaba, as Pastorinhas, Carlitos, um garoto loiro com um imenso balão vermelho, uma mulher e uma criança, que depois são identificados como Nossa Senhora e Jesus Cristo, entre outros). No entanto, a festa é interrompida pela presença malquista do Diabo, que reclama o fato de não ter sido chamado para o evento e, por este motivo, resolveu aparecer (se fosse o contrário, recusaria o convite) e condenar os convidados a dois destinos: serem devorados por um dragão ou serem levados para o inferno por vários demônios que se encontram fora da casa.

Essa mistura de culturas variadas é uma das características que chamam a atenção na construção da obra. Personagens folclóricos, do universo do cinema e da literatura interagem entre si e alguns deles recebem um retrato diferente do que comumente transparece em suas mídias de origem: o Super-Homem, forte e imbatível nas histórias em quadrinhos, demonstra fraqueza física e covardia no contexto do livro; Capitão Gancho, destemido inimigo do Peter Pan, de J. M. Barrie, se mostra pusilânime diante da presença ameaçadora do Diabo.

Conforme observado por Ermelinda Ferreira (2005), no artigo “Osman Lins e a Literatura Infantil: um diálogo com Monteiro Lobato”, a quebra de expectativas quanto ao comportamento de determinados personagens aliada à presença de todos, cada qual com sua personalidade, em um único local, remete ao universo carnalizado do Sítio do Pica-Pau Amarelo (mais especificamente a um capítulo de *As reinações de Narizinho*), concebido por Monteiro Lobato, espaço fictício pelo qual convivem e circulam diversas figuras que

[...] chegam ao lugar agregador, apaziguador e ecumênico por excelência que é o texto lobatiano, onde o futuro e o passado, a realidade e a ficção expressas em vários idiomas provenientes de cul-

turas, raças e credos os mais diversos reúnem-se para tomar o café e comer os bolinhos de Tia Nastácia.

Inspirado por esta proposta altamente vanguardista de entrelugar físico, social e cultural criada por Monteiro Lobato ainda nos primórdios do século XX, Osman Lins também sugere, para as suas crianças, uma festa especial onde o sagrado natalino funde-se ao profano carnavalesco." (FERREIRA, 2005, p. 77)

Partindo das hipóteses propostas por Ferreira (2005) no artigo supramencionado, Amanda Lucy dos Santos Costa (2018) aprofunda, em sua dissertação de mestrado, o conceito de carnavalização difundido por Mikhail Bakhtin. Apesar de *O Diabo na noite de Natal* remeter a um contexto mais religioso e conservador do que a ruptura e a suspensão de valores atrelados ao imaginário carnavalesco, esta interpretação teórica alia-se bem ao ambiente festivo natalino celebrado pelos personagens no livro infantil de Osman Lins. De acordo com Bakhtin (1981) *apud* Costa (2018), o carnaval:

[...] é uma grandiosa cosmovisão universalmente popular dos milênios passados. Essa cosmovisão, que liberta do medo, aproxima ao máximo o mundo do homem e o homem do homem (tudo é trazido para a zona de contato familiar livre), com o seu contentamento das mudanças e sua alegre relatividade, opõe-se somente à seriedade oficial unilateral e sombria, gerada pelo medo, dogmática, hostil aos processos de formação e à mudança tendente a absolutizar um dado estado da existência e do sistema social. (BAKHTIN, 1981, p. 138 *apud* COSTA, 2018, p.49)

Bakhtin entende a carnavalização como um procedimento estético que poderá ser enxergado nas obras medievais, em clássicos renascentistas como *Gargântua e Pantagruel*, de François Rabelais, e nos eventos culturais desses períodos históricos que tinham locais, como a praça pública, como o centro de suas manifestações e que permitiam agregar públicos pertencentes às diversas camadas sociais e misturar alta e baixa cultura.

Ao chamar atenção para a promiscuidade pródiga neste tipo de evento e de espaço, Ferreira (2005, p. 77-78) aponta essa tendência no trabalho infantil de Osman ao mesclar gêneros, textos e culturas em *O Diabo na noite de Natal*, a exemplo do

que fez Monteiro Lobato em *As reinações de Narizinho*. No entanto, não podemos compreender a palavra promiscuidade com o sentido negativo de seu uso corrente, conforme ressaltou Costa (2018):

Livre da possível conotação pejorativa que adquire no Brasil, a palavra deriva do latim *promiscuus*, formada pela junção do prefixo “pro” (a favor de) com verbo “*misceo*” (misturar), traduzindo-se em “compartilhado”, “não distinto”, “misturado”, “indiscriminado”. Revela-se a promiscuidade na mistura de modo aparentemente desordenado dos personagens de diversas esferas hierárquicas, geográficas, culturais, entre outras. Diz-se “aparentemente desordenado” porque, no que concerne a Osman Lins, nenhuma escolha é destituída de ordem ou intenção.” (COSTA, 2018, p. 48)

Sendo assim, Costa (2018), ao descrever o significado etimológico de promiscuidade, lança mais luz sobre a natureza caótica da estética carnavalesca que dá forma à matéria contida no livro infantil de Osman Lins, mas cujos elementos ali presentes foram todos concatenados com um propósito específico e possuem uma função importante no enredo da história. A desordem aparente não atinge, portanto, o planejamento e a execução do livro que se exibem assaz intrincados.

LITERATURA PARA CRIANÇA, LINGUAGEM OSMANIANA

Outra preocupação osmaniana, como todo bom artífice, é com o acabamento estético do texto. A linguagem empregada em *O Diabo na noite de Natal* é a formal, Osman não cai na armadilha de tentar reproduzir uma fala parecida com a infantil, nos diálogos há um cuidado com a norma-padrão (concordância, regência, colocação pronominal, vocabulário diversificado etc.) e a opção dele por um narrador heterodiegético permite-o introduzir à criança leitora, de uma forma natural e fluente, um jargão diferente da que ela vivencia em seu cotidiano.

Maria Antonieta Antunes Cunha (1990, p. 72) chama atenção para a linguagem pueril muito comum nos livros de literatura infantil, uma estratégia que subestima a inteligência da criança e opera de forma reversa nela, pois se torna um elemento

que contribui para a falta de engajamento com a leitura, devido à artificialidade do texto simular uma escrita/fala demasiado simples: “O autor que usa a puerilidade, pensando só assim ser entendido pela infância, esquece-se de que ela pode não usar determinadas construções, mas é perfeitamente capaz de compreendê-las.” (CUNHA, 1990, p. 72). Segundo Cunha (1990), supor que uma criança terá dificuldades ao lidar com um texto de elaboração mais desafiadora é esquecer que

Ela cresce exatamente na medida em que vence novos obstáculos. Essa dose progressivamente maior de dificuldades é que, na leitura, como em todas as atividades educativas, faz o aluno sentir-se interessado, empenhar-se, resolver o problema - e desenvolver-se. (CUNHA, 1990, p. 72)

Em consonância com as práticas mais recomendadas dentro da literatura infantil, Osman enxerga potencial nesse leitor que culminará em um adulto mais preparado. Os exemplos em *O Diabo na noite de Natal* vão desde apresentar à criança uma corruptela de uma palavra em latim, língua clássica que era ensinada nas escolas até o início da década de 70 e deixou de ser obrigatória a partir de então (“Quem sair será devorado pelo Dragão, ou irá, com os meus dignos auxiliares, para as profundezas do inferno, para séculos *secolurum* amém. (Ele pensava que sabia latim.)” (LINS, 1977, Não paginado), como também o uso de expressões acadêmicas ou de adjetivos do grau superlativo, que ampliam mais o léxico em formação dos jovens leitores:

Foi então que eu, que conheço as propriedades *terapêuticas, pro-pedêuticas e hermenêuticas* da tal cachacinha, disse para ele: “Bebe”. Então ele caiu no laço e, pensando comprar barato a felicidade, bebeu. (LINS, 1977, Não paginado, grifo nosso)

Contavam um episódio estranho. No caminho, haviam encontrado um senhor *delicadíssimo, simpaticíssimo*, tudo íssimo, que as convidara a tomar um refresco. (LINS, 1977, Não paginado, grifo nosso).

Essa estratégia em não ceder a uma linguagem trivial para o público infantil contribui também para que ele faça a distinção da linguagem literária do livro daquela mais coloquial. De acordo com Maria José Palo e Maria Rosa D. Oliveira (2006),

a preocupação em evidenciar o emprego linguístico de forma mais artística, numa contribuição para o repertório cultural da criança, é uma estratégia a ser levada em consideração pelos escritores deste tipo de obras:

[...] os projetos mais arrojados de literatura infantil investem, não escamoteando o literário, nem o facilitando, mas enfrentando sua qualidade artística e oferecendo os melhores produtos possíveis ao repertório infantil, que tem a competência necessária para traduzi-lo pelo desempenho de uma leitura múltipla e diversificada. (PALO e OLIVEIRA, 2006, p. 11)

Desta forma, o leitor, desde cedo, educa-se, diverte-se e aprende a entender a linguagem em suas diversas funções, incluindo em sua versão poética. Maurice Blanchot (2005), destarte, chama a atenção para a construção particular do texto que vai exigir do leitor mais do que uma simples decodificação, mas cuja construção evidenciará o seu caráter literário:

A literatura começa com a escrita. A escrita é o conjunto de ritos, do cerimonial evidente ou discreto pelo qual, independentemente do que se quer exprimir, e da maneira como o exprimimos, anuncia-se um acontecimento: que aquilo que é escrito pertence à literatura, que aquele que o lê está lendo literatura. (BLANCHOT, 2005, p. 301-302)

O escritor e crítico, remontando a Roland Barthes, aponta, por exemplo, o uso do passado simples (*Passé simple*), conjugação verbal não presente no cotidiano oral francês, mas que é utilizado no gênero romance e cuja presença nas páginas de um livro ajuda o público francófono a perceber que está diante de uma obra literária, sendo um procedimento ao qual o escritor recorre para agregar um valor estético entrevisto em todo trabalho artístico:

[...] o autor aceitou aquele tempo linear e lógico que é o da narração, a qual, clareando o campo do acaso, impõe a segurança de uma história bem circunscrita que, tendo tido um começo, vai com certeza para a felicidade de um fim, mesmo que este seja infeliz. O passado simples ou ainda o emprego privilegiado da terceira pessoa nos dizem: isto é um romance, assim como a tela, as cores e outrora a perspectiva nos diziam: isto é pintura.” (BLANCHOT, 2005, p. 302)

Portanto, considerando a literatura infantil como uma porta de entrada para o hábito da leitura e a fruição de textos literários, é natural que o escritor não deixe de usar, mesmo que de forma adaptada, os recursos estilísticos que diferenciam uma obra ficcional ou poética de outros textos que circulam socialmente. Por outro lado, pensar no público leitor e, ao mesmo tempo, desafiá-lo, evitando assim atender apenas às suas demandas e vontades, foi uma preocupação que rondou, amiúde, as intenções artísticas de Osman Lins (1969) posteriormente explicitadas em *Guerra Sem Testemunhas*:

Cada escritor elabora [...] o seu leitor. Não diria que este determine o nível e o teor de uma obra literária, e mesmo que oriente a atividade do autor; pois sua criação não corresponde a um trabalho prévio, gratuito, anterior e como exterior a todas as preocupações do escritor futuro, estéticas ou não, a partir da qual estas surgissem, fossem comunicadas, expressas, projetadas. Esse leitor (não simples reflexo ou desdobramento do escritor), fruto da inteligência, da sensibilidade, do caráter, da concepção que tem o escritor do ofício e do mundo, é contemporâneo da gestação da obra; não nomeado, nela está presente, participa de sua natureza. (LINS, 1969, p. 187)

Desta forma, o leitor não deve ser o credor a quem o escritor precisa obrigatoriamente pagar seus tributos, renunciando ao seu estilo ou fazendo concessões para que a obra tenha um amplo alcance; apesar de ser uma presença concomitante ao processo de escrita da obra, a esse leitor não se deve desonrar o compromisso de ensinar-lhe uma vivência estética exclusiva com sua obra. Osman condena os escritores que

Em suas obras negam a literatura e afetam ao mesmo tempo um interesse exaltado pelos indivíduos ou grupos aos quais as destinam, evitando transcendências ou ambiguidades que lhes dificultem a percepção. Jamais defraudam o público, pondo-o frente a um mundo, onde os problemas não sejam propostos e solvidos de maneira confortável. (LINS, 1969, p. 187-188)

Da mesma forma, Blanchot (2005) reclama o potencial comunicacional do livro, que exercerá sua função poética junto aos mais diferentes públicos e não somente

àquele leitor ideal a quem muitos profissionais das letras dizem imaginar durante a redação de seus trabalhos:

O escritor gosta de dizer que escreve seu livro destinando-o a um único amigo. Voto frustrado. No público, o amigo não tem lugar. Não há aí lugar para nenhuma pessoa determinada, nem para estruturas sociais determinadas, família, grupo, classe, nação. Ninguém faz parte dele, e todo mundo lhe pertence, e não somente o mundo humano, mas todos os mundos, todas as coisas e coisa nenhuma: os outros. (BLANCHOT, 2005, p. 361)

A obra literária não tem dono e seu receptor é múltiplo, plural e pertencente às realidades profusas. Neste caso, concordando com a visão de Osman Lins em *Guerra sem testemunhas*, é impossível condicionar a sua obra ao que o público deseja, uma vez que este é instável, inconstante e seus humores e gostos flutuam e mudam regularmente. Ele é atingido de múltiplas formas no tempo e no espaço em que a obra se encontra publicada, reeditada e/ou traduzida. Conforme reforçado pelo autor de *Nove, Novena*:

Um livro é escrito, inclusive, para os que o leem indevidamente, para os que o estranham, os que o detestam e até para os que não haverão de o ler. Natural existirem pessoas que, não o lendo, venham a ser afetadas pelas suas páginas, quando outras, lendo-as, permanecerão imunes, insensíveis a todos os seus possíveis estímulos. (LINS, 1969, p. 191)

UM NARRADOR PECULIAR

Conforme vimos acima, um dos recursos optados por Osman Lins, em *O Diabo na noite de Natal*, é o narrador heterodiegético, que trava um diálogo mais direto com o leitor (evidenciando a natureza fictícia da obra lida), permitindo-se explicações e apartes sobre determinadas ocorrências no texto para contextualizar ou acrescentar uma visão mais irônica dos eventos descritos. Como podemos observar no primeiro parágrafo do livro:

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, 1977, Não paginado)

Ou quando o personagem do Negrinho do Pastoreio é introduzido na festa da boneca Lúcia:

Nisto chegou o Negrinho do Pastoreio, que é muito conhecido no Rio Grande do Sul. Ele, diz-se, ensina a achar as coisas e é o herói de uma lenda maravilhosa, muito bem contada por um grande autor gaúcho, que se chamava J. Simões Lopes Neto. Falou o Negrinho:

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

Vocês, se não são gaúchos, não haverão de entender essa linguagem. Nem eu. Precisaria de ver, no dicionário, o que quer dizer tordilhos, restingas etc. Mas não tenho tempo de fazê-lo agora, pois está na porta um sujeito que vocês conhecem e talvez admirem: o Super-Homem. (LINS, 1977, Não paginado)

Se, no primeiro excerto, o narrador ainda se preocupa, linhas depois, em dar mais detalhes ao leitor sobre quem são as Pastorinhas, no trecho que introduz o Negrinho do Pastoreio, o narrador chama atenção para a linguagem característica do personagem tradicional da região Sul do país, a evidenciar o fenômeno da variedade diatópica ou geográfica, mas sem recair no didatismo, pois o excesso de explicações tornaria a leitura menos dinâmica, atrasando a condução dos próximos acontecimentos do enredo.

Da mesma forma, o trabalho com a ironia, através do conflito com outros valores não referendados pela educação formal e familiar, é outro procedimento usado por Osman para, enfim, proporcionar este prazer estético ao leitor. Como, por exemplo, no diálogo entre Lúcia e Capitão Gancho:

A esta palavra *albergue*, que significa hospedaria, mas também lugar onde se recolhe alguém por caridade, Lúcia estribou:

- Que história é essa? Isso aqui não é albergue, é uma casa de família, fique o senhor sabendo.

- Ah! E é? Pois então não me interessa - respondeu o Capitão. - Que eu só gosto de farra, movimento e pancadaria. Se aqui é uma casa de família, até logo. [...] *Meter-me numa festa em casa de família! A que ponto eu descii!* (LINS, 1977, Não paginado, grifo nosso)

Apesar de vinda da boca de um personagem famoso por ser um vilão, a sua estupefação por frequentar uma casa dita respeitada inverte as expectativas do leitor, possivelmente acostumado a juízos contrários nos ambientes onde frequenta. Mesma lógica de inversão de princípios morais proferidos pelo antagonista da história, o Diabo, que, enfim, acaba divertindo pelo inusitado do que diz aos outros personagens:

- O senhor veio estragar a nossa festa - arriscou, para surpresa de todos, Chapeuzinho Vermelho. - Ninguém quer diabo de espécie alguma, aqui.

- Pois é por isso mesmo que eu vim. Se tivessem mandado um convite, eu nem tinha tomado conhecimento. Não gosto de festa com bolinhos. Só gosto de festa com muita pinga. Aí, sim, é que eu me deito. Mas a senhora dona Lúcia não mandou um convite para mim, eu vim. Estou aqui, quero me divertir. Vamos, divirtam-me. Quero comemorar a noite de Natal! (LINS, 1977, Não paginado)

Ao mesmo tempo, o enredo amarra bem cada elemento colocado em cena, uma vez que um objeto apresentado num determinado momento da narrativa terá uma utilidade nas páginas vindouras, resultando em um enredo milimetricamente pensado para engajar o leitor. Uma casca de banana, um balão vermelho, um cofre, entre outros são exemplos importantes sem os quais a trama não avançaria. Além disso, a referência a outras obras e autores colaboram com o projeto pedagógico do livro de apresentar nomes clássicos da literatura para que o leitor interessado, quiçá, conheça, pesquise e leia os livros mencionados em *O Diabo na noite de Natal*. Nas palavras de Costa (2018):

Se de um lado se nota um aspecto pedagógico no diálogo do narrador com o leitor, de outro temos uma interação na qual se considera o leitor como sujeito ativo. Se por um lado uma fisionomia

moral pode transparecer, por outro a miscelânea cultural se dá à luz, à medida que são apresentados vários personagens de diferentes terrenos culturais. Se em algum momento a leitura pode parecer instrutiva, ela não se priva do seu primordial caráter, o literário, pois a preocupação formal supera o costumeiro, seja 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. (COSTA, 2018, p. 14-15)

Esse olhar do leitor torna-se uma instância ativa a interagir com o texto que, por sua vez, vai estimular o seu conhecimento e o seu aprendizado com uma narrativa que entrega um trabalho artístico e divertido, o que é, assim, o propósito da literatura produzida para as crianças e os jovens. De acordo com Palo e Oliveira (2006)

Mais do que falar e preencher, o texto ouve e silencia, para que a voz do seu parceiro, o leitor, possa ocupar espaços e ensinar também. Redescobre-se, então, o verdadeiro sentido de uma ação pedagógica que é mais do que ensinar o pouco que se sabe, estar de prontidão para aprender a vastidão daquilo que não se sabe. A arte literária é um dos caminhos para esse aprendizado. (PALO e OLIVEIRA, 2006, p. 14)

Poderíamos voltar aqui à ideia de silêncio tão apaixonadamente descrita e defendida por Blanchot (2005). Este silêncio que não é um calar, como tradicionalmente compreendido, mas que se abre ao entendimento alheio e exerce o seu poder interacional com o público. Do mesmo modo como percebemos, por conseguinte, em *O Diabo na noite de Natal* em que Osman Lins entrega ao leitor um texto desafiador, estimulante e rico em referências.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Apesar de ser a única investida de Osman Lins na literatura infantil, o escritor pernambucano não encarou esse trabalho como uma obra digna de menor esforço de suas qualidades como artista. Como foi defendido por ele no livro *Guerra sem testemunhas*, o ato de escrever literatura envolve uma dedicação séria, esforço e domínio

sobre o conteúdo a ser abordado; ação sujeita ao ostracismo do mercado editorial ou à incompreensão de boa parte do público ou ao tardio reconhecimento midiático. Por este motivo, optamos por trazer algumas das reflexões expostas neste livro para compreensão de sua poética como um todo.

Concomitantemente, pensar na questão da autoria nos remete aos ensaios de *O livro por vir*, de Maurice Blanchot, que complementa a visão osmaniana, por lançar luz sobre a proeminência da obra na literatura, um texto que fale por si só, que mergulhe no próprio silêncio comunicacional, pois a sua simples existência transmite a ideia que deseja veicular, independente do leitor que terá contato com ela.

Por tratar-se de uma obra de literatura infantil, foi necessário também recuperar as reflexões de especialistas na área, Maria José Palo, Maria Rosa D. Oliveira e Maria Antonieta Antunes Cunha, para salientar como os procedimentos do autor de *O fiel e a pedra* atendem às expectativas de um trabalho voltado às crianças; sujeitos que não podem ser subestimados, mas sim, estimulados sempre com um texto provocador.

Reconhecendo o público com o qual trabalha, o autor de *Avalovara* apresenta ao leitor um universo repleto de situações inusitadas e inesperadas. Além disso, há um cuidado com o enredo, em que cada elemento citado tem sua razão de ser e estar naquele momento dentro da narrativa, juntando as pontas soltas e surpreendendo o leitor. Por mais que seja uma tentativa menos disruptiva em comparação à própria obra adulta de Osman Lins e a outros grandes títulos da Literatura Infantil brasileira, *O Diabo na noite de Natal* possui seus méritos artísticos e se encaixa organicamente nestas duas instâncias como um livro de cunho original.

REFERÊNCIAS

- BLANCHOT, Maurice. *O livro por vir*. Tradução de Leyla Perrone-Moisés. São Paulo: Martins Fontes, 2005. (Tópicos)
- 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. Disponível em: <https://repositorio.unb.br/handle/10482/34175>. Acesso em 13 dez. 2021.
- CUNHA, Maria Antonieta Antunes. *Literatura infantil: Teoria & Prática*. São Paulo: Editora Ática, 1990.
- FERREIRA, Ermelinda Maria Araújo. Osman Lins e a Literatura Infantil: um diálogo com Monteiro Lobato. In: *Outra Travessia*, n. 4, 2005. (p. 69-84). Disponível em: <https://periodicos.ufsc.br/index.php/Outra/article/view/12639>. Acesso em 07 dez. 2021.
- LINS, Osman. *O diabo na noite de Natal*. Ilustrações de Montez Magno. São Paulo: Livraria Pioneira Editora, 1977.
- LINS, Osman. *Guerra sem testemunhas (O Escritor, sua Condição e a Realidade Social)*. São Paulo: Livraria Martins Editora, 1969.
- PALO, Maria José; OLIVEIRA, Maria Rosa D. *Literatura infantil: voz de criança*. 4ª ed. São Paulo: Ática, 2006. (Princípios: 86)