

A RECEPÇÃO DE *NOVE, NOVENA* DE OSMAN LINS NA FRANÇA E NA ALEMANHA

Gaby Friess Kirsch
UFPR

Na publicação e recepção de uma obra literária traduzida entram em jogo várias instâncias: o mercado editorial, as tendências literárias predominantes e os cânones em vigor em dado período no sistema literário receptor, a representação do estrangeiro vigente naquele momento, a recepção da crítica, as expectativas dos leitores em relação às obras traduzidas e a recepção no meio acadêmico, isto é, sua inclusão no grupo de autores reconhecidos pela universidade. Levando em consideração os meios de divulgação da tradução literária: a mídia, que inclui imprensa, rádio, televisão; as feiras do livro; os prêmios literários, a máquina editorial e consultando a correspondência entre Osman Lins e as tradutoras francesa e alemã, foi possível acompanhar passo a passo a história da publicação e recepção de *Nove, novena* na França e na Alemanha.

A publicação da tradução francesa dependeu da opinião de Álvaro Machado, crítico literário, escritor e leitor português para várias editoras que incentivou a Denöel/Les Lettres Nouvelles a editar a coletânea. Houve dificuldades somente no estabelecimento de uma data de publicação do livro, confirmada por Maurice Nadeau para junho de 1971, e que foi adiada devido a vários fatores: problemas econômicos e empresariais, férias de verão, a “febre” dos prêmios literários em setembro. Fim de novembro de 1971, *Retable de sainte Joana Carolina* Traduit du portugais par Maryvonne Lapouge foi publicado, com uma tiragem de 3.000 exemplares. A tradução francesa leva o título da narrativa central, “Retábulo de Santa Joana Carolina”, decisão tomada pelos editores, talvez por considerarem esta narrativa a mais importante, conforme diz o texto de capa. Mudaram também a ordem das narrativas – “Retable de sainte Joana Carolina” é o

primeiro texto da edição francesa, quebrando assim a geometria de Osman Lins. Perde-se também a paronomásia de *Nove, novena*, o jogo dos significantes.

Nove, novena chegou ao conhecimento das editoras alemãs por intermédio da tradutora, Marianne Jolowicz. As dificuldades que a tradutora alemã teve para encontrar uma editora que publicasse a tradução da obra ilustram o poder exercido pelas editoras na escolha das obras a serem publicadas. Entre a primeira tentativa para achar um editor e a primeira edição alemã de *Nove, novena* passaram-se sete anos: de 1971 a 1978. M. Jolowicz dirigiu-se, no total, a oito editoras alemãs – duas vezes à Suhrkamp, que acabou aceitando publicar a obra – e a uma editora suíça. Em sua correspondência com Osman Lins, informava ao autor sobre o andamento de suas tentativas junto às diferentes editoras.

Para convencer as editoras a publicarem *Nove, novena*, o autor, a agente literária e a tradutora empregaram algumas estratégias. Osman Lins sugeriu a M. Jolowicz entregar às editoras um estudo de Anatol Rosenfeld “The creative narrative process of Osman Lins”, publicado na revista *Studies in Short Fiction* (1971). Recomendou também entregar aos editores “*cópias xerox de alguns artigos publicados na imprensa francesa sobre o livro, o que comprova a boa receptividade da crítica, um recorte de jornal brasileiro, com o que, mesmo que o editor não conheça português, a senhora pode assinalar, pela importância que a nossa imprensa concede ao autor do livro, que não se trata de um nome ignorado no próprio país, e um folheto com o currículo e artigos sobre livros meus e peças de teatro*”. O autor acha interessante acrescentar que, além de escrever, ele é professor de literatura em uma Faculdade de Filosofia em São Paulo. Outra sugestão do autor era “*não apresentar ao editor apenas o ‘Retábulo de Santa Joana Carolina’, apresentar também um conto sem problemas gráficos (para que ele não seja*

induzido a supor que TODO o livro é assim). Neste sentido uma sugestão seria ‘Pastoral’ – um texto moderno e, a seu modo, arcaizante. O ‘Retábulo’ e ‘Pastoral’, juntos, poderão dar ao editor, de maneira mais apropriada, uma noção do ‘registro’ do livro. Registro, creio eu, bastante amplo”. À sua agente literária, Mme. Helena Strassova, Osman Lins escreveu para pedir-lhe que acelerasse a publicação da obra na Alemanha.

A tradutora alemã informou ao escritor brasileiro sobre as razões pelas quais as várias editoras se recusaram a publicar a obra. Os argumentos alegados eram de ordem econômica ou ligados à política empresarial, por exemplo: a obra de Osman Lins não é da linha editorial da empresa, ou não se enquadra no seu programa de publicação. É preciso destacar os argumentos de ordem poetológica que revelam as dificuldades de integração no sistema receptor. Uma editora não tem “*a coragem*” de publicar o livro por ser “*hermético demais*”, outra não quer correr “*o risco de editar estas tentativas caprichosas*” e “*não está em condições de lançar um escritor tão incomum para os leitores alemães*” como Osman Lins. As duas editoras receiam que a obra do escritor brasileiro não se integre no sistema literário alemão por ser um livro difícil. Rejeitam a obra por não se enquadrar nos cânones predominantes da cultura receptora. Algumas editoras alegam que não há muito interesse pela literatura latino-americana. No entanto, segundo Ray-Güde Mertin, agente literária e tradutora de autores brasileiros, portugueses, africanos e hispano-americanos, o interesse pela literatura brasileira registra um aumento na Alemanha. Entre os anos 70 e 80, a década que nos interessa quanto à publicação de *Nove, novena*, foram publicados, além de obras de outros gêneros, 88 romances.¹

¹ *Bibliographie der brasilianischen Literatur; Prosa, Lyrik, Essay und Drama*. Herausgegeben von Klaus Küpper in Zusammenarbeit mit Ray-Güde Mertin. Frankfurt am main: Verlag Teo Ferrer de Mesquita, 1994.

Entre a segunda tentativa da tradutora junto à Suhrkamp e a publicação de *Nove, novena* passaram-se outros quatro anos. Em 1974, Osman Lins assinou um contrato com a editora para a tradução de seu romance *Avalovara*, o que, de acordo com M. Jolowicz, seria talvez uma chance para *Nove, novena*. De fato, a editora Suhrkamp esperou a recepção e o destino de *Avalovara*, para publicar a tradução de *Nove, novena*. De acordo com a Estética da Recepção, calcada na hermenêutica de Gadamer, de Hans Robert Jauss, da Escola de Constância, que, a partir de seu horizonte de expectativas, interpreta e atribui novo sentido à obra, a crítica cria uma expectativa no leitor comum que leu ou não a primeira obra traduzida, já que essa corrente coloca o leitor como eixo a partir do qual se examinam os textos e a história literária. “*A relação entre literatura e leitor*”, escreve Jauss, “*possui implicações tanto estéticas quanto históricas. A implicação estética reside no fato de já a recepção primária de uma obra pelo leitor encerrar uma avaliação de seu valor estético, pela comparação com outras obras já lidas*”.² *Avalovara* foi publicado em 1976.

Em 1977, Marianne Jolowicz comunica a Osman Lins que a Suhrkamp pretende publicar *Nove, novena* em edição de bolso, o que ela julga bom, já que um preço mais baixo pode incentivar mais pessoas a comprarem o livro. Porém a agente literária não concorda, decisão que atesta o poder de intervenção dos agentes literários. Finalmente, no início do ano de 1978, *Nove, novena* tem a sua primeira edição alemã: *Verlorenes und Gefundenes*. Aus dem Brasilianischen von Marianne Jolowicz, com uma tiragem de 3.000 exemplares. A editora se reserva o direito de decidir sobre o título alemão. A leitora da Suhrkamp solicitou, por intermédio da tradutora, que o autor “*imagine um título atraente, concreto e não intelectual para o livro, um que ajude a vendê-lo*”. Aqui interfere o fator econômico junto à estratégia de conquista do público. O título

² Hans Robert Jauss. *A História da Literatura como Provocação à Teoria Literária*. São Paulo; Ática, 1994, p.23.

escolhido é a tradução do título da última narrativa da coletânea, “Perdidos e achados”. No componente econômico, inserem-se a remuneração dos tradutores e a situação econômica das editoras. As tradutoras francesa e alemã mencionam as condições nem sempre satisfatórias e a remuneração insuficiente do tradutor. Segundo M. Lapouge, as editoras também enfrentam dificuldades econômicas, e a Lettres Nouvelles/ Denoël é *“provavelmente a melhor editora francesa, mas a mais pobre também, e deve periodicamente pedir ajuda financeira a trusts maiores”*, observação que aponta para outro componente interferindo na divulgação da literatura traduzida: o *status*. O próprio Osman Lins, *“sentindo-[se] bastante seguro para aventurar-[se] à conquista de mercados estrangeiros”*, destaca a importância para um autor ser publicado em *“quatro das mais prestigiosas e exigentes editoras européias: a Lettres Nouvelles/Denoël, a Suhrkamp, a Bompiani e a Barral.”*. *“Nadeau e Serreau³ são os melhores descobridores de livros”*, escreve Maryvonne Lapouge a Osman Lins. A opinião da tradutora é confirmada pela declaração que Maurice Nadeau faz sobre si mesmo: *“Autores que eu lancei e que então eram considerados inacessíveis, hoje são publicados em livros de bolso”*. Na Alemanha, a Suhrkamp é uma das maiores e mais conceituadas editoras, especializada em publicações de literatura e ciências. É a editora que mais se dedica à literatura latino-americana. *“É um editor orgulhoso do elevado nível das obras que publica”*. Assim o próprio Osman Lins caracteriza o diretor da Suhrkamp.

Os editores alemães e franceses de Osman Lins tomaram conhecimento da obra dele através da tradução. No caso da editora Suhrkamp, a tradução da *Nove, novena, Avalovara* e *A rainha dos cárceres da Grécia* para o francês e sua recepção na França contribuíram para sua

³ Geneviève Serreau, que dirigia a *Collection Les Lettres Nouvelles* da editora Denoël, era responsável pelo serviço de tradução, sendo muito criteriosa na escolha dos tradutores.

publicação na Alemanha. “*Depois de reconhecerem a força formal explosiva das obras de Osman Lins, que representava uma inovação no mundo literário da América Latina, os leitores da editora ficaram fiéis ao autor para a publicação de três das suas obras*”, escrevem os editores da Suhrkamp em resposta a uma carta na qual foram solicitadas informações de como vieram a conhecer *Nove, novena*. Portanto, a tradução desempenhou um papel importante na decisão dos editores de publicar a obra, colocando-a assim à disposição de um público-leitor de outra comunidade lingüística e sociocultural. Na leitura que o público-leitor francês/alemão faz da obra traduzida existe um estranhamento, há reflexos das diferenças culturais entre o Brasil e a França/Alemanha sobre o ato tradutório. A diversidade cultural se manifesta nos nomes próprios, nos costumes, na comida típica. Cabe ao tradutor preservar as marcas responsáveis pela produção desse estranhamento. É preciso examinar em que medida as tradutoras revelam ou ocultam a manifestação do Outro, no caso o elemento cultural brasileiro, verificar se adaptam o texto estrangeiro à língua-cultura de chegada ou abrem seu espaço lingüístico-cultural para a língua-cultura de partida.

Um exemplo extraído das traduções da narrativa “Retábulo de Santa Joana Carolina” testemunha as dificuldades em respeitar as marcas texto-culturais, neste caso a tradução de comidas típicas. No nono mistério, há uma enumeração de comidas típicas brasileiras: “canjica, pamonhas, milho cozinhado, pé-de-moleque, sequilhos, suspiros, bolos de goma”. Apesar das informações dadas por Osman Lins, a tradutora francesa omite a enumeração das comidas, provavelmente por não existirem na França e porque o público-leitor não pode imaginá-las, o que é justamente uma razão para traduzi-las (uma sugestão minha: *bouillie de maïs, gateau au maïs, friandise au cajou, meringue*). Na tradução, sendo um fenômeno intercultural, é importante introduzir elementos da outra cultura. A tradutora alemã usa equivalentes, alimentos com os quais

o leitor alemão está familiarizado ou palavras compostas que explicam de que alimentos se trata, um meio de introduzir o elemento estrangeiro no texto de chegada. Traduz “canjica” por “*Maiskuchen*” (bolo de milho); “pé-de-moleque” por “*Erdnussplätzchen*” (bolacha de amendoim), aliás diferente do pé-de-moleque de Pernambuco, doce feito com massa de mandioca e castanhas de caju; “bolos de goma”, por “*Tapiocaküchlein*” (bolinho de tapioca). Ela traduz “milho cozinhado” literalmente por “*gekochten Mais*”. “Sequinhos” e “suspiros” são substituídos por bolachas típicas na Alemanha: “*Brezel*”, uma bolacha em forma de 8; “*Windbeutel*”, uma pequena torta ou pastel de creme, uma “carolina”. Como, pelo contexto, o leitor alemão reconhece que se trata de comida, não era necessário recorrer a comidas típicas alemãs, desconhecidas no Nordeste brasileiro, este recurso sendo característico da tradução etnocêntrica. Por outro lado, a tradutora alemã produz correspondências fonéticas e semânticas, usando palavras de grande massa sonora, o que se manifesta, por exemplo, na recorrência da palavra “*Mais*”, e do fonema /ai/: “*Maisbrei, zuzubereiten, Maiskuchen, gekochten Mais*”, realizando assim um trabalho no significante, unindo significante e significado, forma e sentido.

A análise de uma passagem da mesma narrativa, dividida em doze “mistérios”, mostra que o elemento cultural foi mantido pelas duas tradutoras: trata-se do ornamento do oitavo mistério, que remete ao mundo agrícola ligado à cultura da cana-de-açúcar no qual vivem Joana Carolina e sua família. Começa com a enumeração de palavras cuja disposição ressalta a sua camada sonora (recorrência das vogais “a”, “ão” e “o”) e introduz um ritmo poético. Esta tensão rítmica evoca o trabalho duro nesse mundo agrícola, as condições climáticas desfavoráveis da região do Nordeste e as relações hierárquicas e opressivas características de uma sociedade latifundiária. Como a enumeração dos substantivos ligados à cultura da cana-de-açúcar tem um sentido para o leitor brasileiro, principalmente do Nordeste, e não para o europeu, Osman Lins sugeriu à tradutora

transpor a enumeração para outro campo: por exemplo, *‘para o vocabulário da agricultura, simplesmente, ou para a cultura da vide’*, dando à enumeração *“mais ou menos as mesmas dimensões do texto original”*. Ele propõe ainda substituir *“o alambique, a aguardente por o lagar, o vinho e as várias espécies de cana por várias espécies de uvas.”* M. Lapouge usa os termos referentes à cultura da cana-de-açúcar, para não trair o autor, e põe “massapê” no glossário — no *“Lexique”*, no fim do livro, a tradutora dá a definição de algumas palavras brasileiras para introduzir o leitor no contexto cultural brasileiro. No entanto, ao apresentar os substantivos em duas colunas, como um glossário ou um manual escolar, a tradutora destrói a tensão rítmica do texto original. O texto francês marca uma ruptura no tecido dos significantes que constitui o discurso poético. Os ornamentos inserem-se na camada significativa narrativa por uma forte carga semântica e pelo ritmo. Na tradução francesa desse trecho opera-se uma dissociação do sentido e da forma e uma ruptura da relação poética entre o texto original e sua tradução. A tradutora alemã reproduz a tensão rítmica do texto original, sendo fiel ao ritmo do original e ao desígnio do autor que compara o leitor com *“um executante [cuja] execução procura, antes de tudo, o ritmo,* e cita Arthur Nisin, o qual sugere ser *“a obra em si mesma como uma partitura que cada leitor executa”*.⁴

Analisando a tradução francesa da narrativa “O pássaro transparente”, constatou-se que a tradutora desconhecia alguns costumes brasileiros, ao contrário da tradutora alemã, que, aliás, morou no Brasil de 1937 a 1965. Em uma passagem da narrativa, a personagem expressa sua resignação e o fracasso de sua vida, devido ao pai, que soube impor sua vontade, a ponto de levar a uma incorporação do pai pelo filho (*“trago o senhor em mim”*) e a uma identificação (*“Sou o continuador, o submisso, o filho. O pai.”*) e fala com o pai morto, tratando-o de “senhor”. Apesar

⁴ Osman Lins. *Guerra sem testemunhas*. São Paulo: Ática, p. 156.

de a fala começar por “Pois é, meu pai”, que repercute mais abaixo em “pois bem”, o que indica que a personagem está falando com o pai e não sobre ele, a tradutora francesa não reconheceu isso, pois ela usa os pronomes pessoais e os adjetivos possessivos da terceira pessoa do singular em francês (“le”, “son”, “ses”), aliás, ela não traduz “pois é” nem “pois bem”. Um exemplo de tradução: *“Pois é, meu pai. Há muitos anos queria vê-lo assim, as vontades cortadas, sem poder, sem voz autoritária... (...) Havia dentro do senhor, um morto: este. (...) trago o senhor em mim.”* foi traduzido por: *“Mon père! Depuis que je souhaitais le voir ainsi, ses volontés brisées, et son pouvoir, et as voix autoritaire... (...) À l’intérieur du maître, il y avait un cadavre: celui-ci. (...) j’abrite le maître em moi.”* A tradução indica que a tradutora desconhece um aspecto da cultura brasileira: é comum, no Brasil, chamar o pai de “o senhor” e a mãe de “a senhora”. Esta passagem revela que a personagem conseguiu somente expressar sua vontade e seus desejos em frente ao pai morto, não quando ele estava vivo, o que o leitor percebe numa leitura retrospectiva, visto que Osman Lins não respeita a ordem cronológica, leitura que aparentemente não foi feita desta maneira pela tradutora.

No confronto com o pai morto, a tradutora alemã usa os pronomes pessoais da segunda pessoa singular “du”, “dich”, “dir” e os adjetivos possessivos da mesma pessoa “dein”, “deine”, o que indica que está familiarizada com o costume brasileiro de dirigir-se ao pai usando a expressão “o senhor”. Para manter a estranheza que o tratamento de “o senhor” representa para o público-leitor alemão — na Alemanha, é normal dirigir-se aos pais usando a segunda pessoa do singular —, a tradutora poderia ter usado o pronome da segunda pessoa do plural “ihr”, que era usado antigamente como tratamento no singular, frequentemente para expressar o respeito; aliás esta forma de tratamento é conservada, até hoje, em alsaciano, um dialeto baixo-alemânico. Seria o

que Antoine Berman chama “*uma escritura-de-tradução, uma ‘zona textual’ na qual o tradutor escreveu-estrangeiro*”.⁵

Um exemplo de tradução etnocêntrica é o uso da palavra “*vassal*” para traduzir “submisso”, o que não está em sintonia com a cultura brasileira. “*Vassal*” remete à palavra “*roi*” usada no fim da passagem anterior, na qual a personagem disse que seria o dono de toda a família, “*b rei*”. Portanto há uma coerência imanente, já que as duas palavras estão correlacionadas e estabelecem uma relação de submissão, semelhante à do sistema feudal: a relação “*roi-vassal*”. No entanto, o uso da palavra “*vassal*” surpreende na tradução por não respeitar o contexto cultural do texto da língua-cultura de partida. O Brasil não conheceu o sistema feudal como a Europa na Idade Média. Trata-se de uma medievalização do texto. A tradutora alemã traduziu literalmente “*submisso*” por “*unterwürfig*”.

Há outra passagem na tradução francesa dessa narrativa onde não foram respeitadas as marcas culturais do texto original: a tradução de “*Deveria levantar-me, mudar de roupa, apanhar o primeiro caminhão na estrada, ir por aí, os dentes cerrados*” por “*Je devrais me lever, changer de vêtements et prendre le premier chemin sur la route — expressão semântica e estilisticamente estranha em francês —, *droit devant moi, les dents serrées*”. A escolha de “*chemin*” ao invés de “*camion*” pode explicar-se pela polissemia e pelo valor simbólico da palavra “*chemin*”, pela sua conotoção com “*le chemin de la vie*”. No entanto desconsidera a realidade brasileira. É comum apanhar um caminhão, o pau-de-arara, nessas regiões afastadas para, durante uma tal viagem, procurar um lugar que ofereça uma vida melhor, no caso da personagem, uma vida independente e livre da autoridade paterna. Na tradução alemã, essa marca do original foi mantida: “*apanhar o**

⁵ Antoine Berman. *Pour une critique des traductions: John Donne*. Paris: Gallimard, 1995, p. 66.

primeiro caminhão” foi traduzido por “*den ersten Lastwagen auf der Landstrasse nehmen*”, que é uma tradução literal.

A tradução do “mistério final” da narrativa “Retábulo de Santa Joana Carolina” levanta o problema da tradução dos nomes próprios, possuindo um valor conotativo muito forte, que foi discutido na correspondência entre Osman Lins e as duas tradutoras. O enterro de Joana efetua-se em um clima de profunda comunhão com os homens, assim como com os outros seres vivos na natureza, animais e vegetais. Os nomes próprios, por exemplo, os nomes designando madeira, são nomes de família. A tradutora francesa transcreve os nomes brasileiros, enquanto a tradutora alemã escolhe nomes da fauna e da flora européia, familiares ao leitor alemão.

Para analisar a recepção da obra literária traduzida, é importante levar em consideração o público-leitor para quem são feitas as traduções, que lhe transmitem o conhecimento da cultura alheia. A divulgação da obra traduzida se faz através das resenhas nos jornais, nas revistas literárias, na rádio e na televisão. Tanto quanto o tradutor, o crítico desempenha um papel na mediação cultural entre o texto estrangeiro traduzido e o público-leitor de outra comunidade lingüístico-cultural. A leitura feita pelos críticos se concretiza em vários textos que direcionam a leitura efetuada pelo leitor comum. As críticas são feitas por leitores profissionais, dotados de competência leitoral ligada a uma teoria do texto e da língua, leitores informados, *reflektierende Leser*, conforme a designação de Hans Robert Jauss, e dirigem-se a leitores comuns.

Osman Lins foi lançado na Europa como uma das revelações da jovem literatura brasileira e editado, na França e na Alemanha, por prestigiosas e exigentes editoras. Com o lançamento de *Retable de sainte Joana Carolina*, Osman Lins foi descoberto pela crítica francesa. A obra foi

indicada pelo crítico e editor da Denoël, Maurice Nadeau, como um dos melhores lançamentos ficcionais do ano de 1971. Osman Lins é apresentado como um autor muito conhecido no Brasil e *Retable de sainte Joana Carolina* como uma virada, não somente na poética osmaniana, como também na literatura contemporânea, e uma ruptura com a narrativa brasileira tradicional. A maioria das resenhas, de teor positivo, salienta o caráter experimental e vanguardista da escrita de Osman Lins, aproximando suas técnicas ao novo romance francês. Há dois resenhadores que consideram “*essa sistematização, que corta toda possibilidade de comunicação*” irritante, fria e um tanto pedante. Alguns críticos apontam que Osman Lins vai muito além do Novo Romance pela suas obsessões, sua fascinação pelo maravilhoso, a pintura de um universo barroco, o estilo denso, sensorial e plástico, o uso original de todos os recursos da língua portuguesa, os “*ingredientes brasileiros*” e enfocam a linguagem requintada, o rigor e a precisão matemática, o brilho particular do estilo. A questão da recepção da obra pelo público-leitor francês como contato com outra cultura é explicitada por um crítico ao afirmar que o público francês tem dificuldades em entender a literatura de Osman Lins que, “*apesar de ter alcance universal, parece traduzir a carga de sofrimentos muito específicos de seu povo, uma paciência e uma força de suportar o sofrimento que nos é difícil compreender*”, indicando que o leitor francês sente o distanciamento cultural.

Na Alemanha, *Nove, novena* foi apresentado também por algumas emissoras de rádio. Na emissora de Berlim *Rias – Berlin*, foi lida a narrativa “Ein Punkt im Kreis” [“Um ponto no círculo”]. Antes da leitura, foram dadas informações sobre o escritor brasileiro e sua obra, uma explicação do título português da coletânea e uma apresentação da técnica narrativa e do universo romanesco de Osman Lins. O locutor ressaltou que “*o autor constrói um mundo novo, no qual passado e presente, vivos e mortos, orgânicos e inorgânicos são vivos e presentes e no qual o*

caos e a ordem fundem-se em uma harmonia superior". Em um programa do *Bayrischer Rundfunk* [Rádio da Baviera] trata-se de uma resenha crítica, na qual dois locutores e um leitor de citações primeiro apresentam Osman Lins e informam ao público ouvinte que seu romance épico *Avalovara*, cuja tradução para o alemão foi publicada em 1976 pela Suhrkamp obteve sucesso internacional. Em seguida, fazem uma análise da coletânea *Verlorenes und Gefundenes*.

Nas resenhas sobre *Verlorenes und Gefundenes* publicadas na imprensa, Osman Lins é apresentado como formando a constelação literária do Brasil junto com Guimarães Rosa e Jorge Amado e inserido na linhagem dos “gigantes” da literatura latino-americana, tais como Borges, Márquez, Carpentier, que fascinam o leitor por usarem a língua com uma maestria extraordinária e de uma maneira singularmente distanciada e *Verlorenes und Gefundenes* como uma configuração artística de nove narrativas, cuja compreensão apresenta algumas dificuldades, uma “obra-prima de construção”, com passagens que “*pertencem à prosa mais extraordinária e mais bela que se escreveu faz tempo*”. Como os críticos franceses, os alemães destacam o caráter experimental da obra, e abordam a questão do paralelismo com o novo romance francês; um crítico menciona o fato de que isso é um dos casos extremamente raros nos quais o novo romance francês exerceu sua influência além das fronteiras da França. No entanto, a linguagem densa, sensorial e plástica distingue o brasileiro dos franceses e fascina o leitor, a quem cabe descobrir a relação entre as seqüências narrativas. A “*provocação criadora*” do escritor, a maneira fascinante como que ele introduz elementos brasileiros em paisagem, história e mito em sua colagem literária é elogiada por um dos críticos. Uma resenhadora afirma que as obras de Osman Lins são difíceis, mas que o procedimento dos sinais gráficos é propício a uma leitura fecunda, embora cansativa às vezes. Apesar disso, “*por suas invenções e construções excêntricas, que permitem ao leitor de boa vontade sempre novas descobertas*”, ela deseja que mais obras de Lins sejam

publicadas na Alemanha. Outro crítico afirma que *“a obra de Lins constitui um alto estímulo intelectual para o leitor europeu e o conduz em um mundo de sonhos chagalliano.”*

O sujeito-tradutor não tem uma posição de destaque na crítica. Poucas resenhas da tradução francesa contêm um comentário sobre a tradutora e a tradução. Nem todas levam a menção *“traduit du portugais par Maryvonne Lapouge* — uma retifica a formulação da edição francesa em: *“traduit du brésilien”*. Quando se enuncia um julgamento de valor, não é uma crítica diferenciada, apenas um atributo avaliativo superficial *“excelente tradução”*, *“notavelmente traduzido”*, *“a tradução de Maryvonne Lapouge: um belo sucesso”*. Uma resenha assinala o papel de mediador da tradutora, que *“revelou o escritor brasileiro na França”*. Qualificando a atividade de reescrita, um crítico ressalta: *“É de se admirar que a tradutora tenha conseguido reescrever em francês uma obra na qual o barroco, o mítico e simbólico compõem uma tapeçaria complicada”*. Duas resenhas enfocam a relação entre o original e sua tradução, entre as duas línguas-culturas, uma salientando que *“a linguagem é submetida a um rigor e a um refinamento cujos resultados atravessam o filtro da tradução”*, a outra afirma que *“a excelente tradução de Maryvonne Lapouge não consegue fazer-nos esquecer a dimensão suplementar que a língua portuguesa pode trazer ao romance”*. Nenhum crítico faz um comentário sobre a tradução de *Nove, novena* de Marianne Jolowicz. Das nove resenhas analisadas somente quatro levam a menção *“traduzido do brasileiro por Marianne Jolowicz*. Em contrapartida, a editora merece a menção de um crítico, que sublinha que a Suhrkamp é a única editora alemã a se dedicar à literatura latino-americana.

De acordo com o lugar de publicação das resenhas críticas da obra de Osman Lins na França e na Alemanha e a hipótese de um público-leitor culto, pode-se inferir que o crítico e o leitor pertencem a uma comunidade de leitores que compartilham os mesmos sistemas de

referências socioculturais: fatores ligados à história pessoal do leitor e ao grupo sociocultural ao qual pertence. A literatura traduzida pode criar um horizonte de expectativa individual e coletivo. Levando em consideração que a maioria das resenhas foram publicadas em revistas literárias (cf. a observação “*public cultivé*”), pode-se supor que os leitores são dotados de um bom conhecimento de literatura (cânones, gêneros), de uma certa familiaridade com a leitura de textos literários. Cada leitor traz sua biografia individual, sua bagagem cultural, sua memória de outras leituras. Nas resenhas os críticos reativam o conhecimento literário do leitor com a alusão ao “*nouveau roman*”, a um romance de Claude Simon, à literatura inglesa. Mencionando Borges, Márquez, Carpentier, Jorge Amado, Guimarães Rosa, Clarice Lispector, Aleijadinho, a maioria dos críticos pressupõe que seus leitores conhecem a literatura e a cultura latino-americanas. Com a referência aos “*bons*” contistas latino-americanos, “*bem conhecidos do leitor francês*”, um crítico inclui seu leitor em uma comunidade de leitores cultos e exigentes.

Considerando o destino da obra de Osman Lins na França e na Alemanha verifica-se o papel que desempenharam as duas traduções na formação da imagem do escritor brasileiro na França e na Alemanha, o que favorece o diálogo da literatura brasileira com a literatura estrangeira. Sendo a tradução um instrumento necessário para a difusão da literatura e ligando vários espaços lingüísticos, ela ocupa um espaço muito importante dentro do contexto dos estudos de literatura comparada e de teoria literária.