



UNIVERSIDADE DE BRASÍLIA

Departamento de Teoria Literária e Literaturas

Programa de Pós-Graduação em Literatura

***Retábulo de Santa Joana Carolina* orna a parede:
escritura, tradutor e tradução,
sacramento das estações**

Cacio José Ferreira

Brasília-DF, dezembro de 2019

Cacio José Ferreira

***Retábulo de Santa Joana Carolina* orna a parede:
escritura, tradutor e tradução,
sacramento das estações**

Tese apresentada ao curso de doutorado em Literatura do Departamento de Teoria Literária e Literaturas da Universidade de Brasília, como parte dos requisitos para a obtenção do título de doutor.

Orientadora: Dra. Elizabeth de Andrade Lima Hazin.

Co-Orientador: Dr. Udo Satoshi

Brasília-DF, dezembro de 2019.

À memória de
Ambrosina Maria de
Jesus, minha avó.

Cacio José Ferreira

***Retábulo de Santa Joana Carolina orna a parede:
escritura, tradutor e tradução,
sacramento das estações***

Tese apresentada ao curso de doutorado em Literatura do Departamento de Teoria Literária e Literaturas da Universidade de Brasília, como parte dos requisitos para a obtenção do título de doutor. Elaborada sob orientação da Prof.^a Dr.^a Elizabeth de Andrade Lima Hazin. Co-Orientação: Dr. Udo Satoshi

Banca Examinadora:

Dra. Elizabeth de Andrade Lima Hazin
IL/TEL/UnB (Presidente)

Dra. Shirlei Lica Ichisato Hashimoto
FFLCH/USP (membro efetivo)

Dra. Germana Henriques Pereira
IL/LET/Posrad/Poslit/UnB (membro efetivo)

Dra. Luciana Barreto Machado Rezende
IL/TEL/UnB (membro efetivo)

Dr. João Vianney Cavalcanti Nuto
IL/TEL/UnB (membro suplente)

O brilho existente em certas obras humanas é duradouro, permanecendo como um halo, ainda quando já ninguém no mundo é capaz de reconstituí-las. (Lins, 1966, p. 124)

Agradecimentos

Elizabeth Hazin	Minha eterna orientadora e mulher sublime de todos os bons adjetivos. <i>Com grandes asas, metade anjo, orientador anjo, e que no mundo, vida e gente, me passou do nada para o existente.</i> Sem ela, não teria chegado tão longe!
Udo Satoshi	Professor fenomenal e compreensível nas trocas de ideias e aprendizagens. Transita por diversas línguas com uma sabedoria singular. Meu co-orientador e responsável por minha ida à Universidade de Kagoshima-Japão. Eternamente grato!
Meu pais	Irineu e Maria: Rochas que me ensinaram a desvendar os mistérios da vida na magnitude das constelações e nas <i>amplidões refletidas nos espelhos do Tempo</i> . Sempre presentes em todos os momentos da minha vida.
Angêla Lins	Sorrisos fartos, autorizações e esperança em meu trabalho. Nosso destino naquele primeiro encontro, <i>àquela hora, não era um rumo, um lugar, uma cidade, uma casa, nosso destino era ir.</i>
Yûsuke Sakai	Professor e amigo.
Luciana Barreto	Afável e terna por inteiro. Brilho duradouro no olhar e arquiteta das palavras amáveis. Seu sorriso acalma qualquer alma.
Ken Nishikido	Inspiração e aprendizado por meio da singeleza e simplicidade. Horas e horas de diálogos e estudos.
Ruchia Uchigasaki	Conselheira e luminosa parceira de trabalho, discussões, risos e lágrimas.
Kaoru Tanaka	Ideias e cafés sempre. Uma pílula de incentivo diante das dificuldades.
Marcos Almeida Trindade	Conversas e conversas nas horas de desespero.
Éder Rodrigues Pereira	Aprendizado e troca de informações.
Instituto de Estudos Brasileiros (IEB)	Espaço dedicado aos encontros com o mundo de Osman Lins. Aqui sempre há o sabor da escritura.
Gatacos	Torcida e berço de forças nos momentos de angústia. Cada um integra parte do chifre e parte da asa do meu

	ser. Amplitude de amor por todos, especialmente: Amanda Lucy, Ana Lima, Andrea Collaço, Maria Aracy, Cacilda Bonfim, Francismar Ramírez, Izabella Verônica, Joseane, Lóide, Luciana, Marcos, Pedro Couto, Rafaela, Ricardo, Thayla Ventura, Vanessa Cajá, Thomas.
Francisco Alves	Poeta de longas viagens, risos, amizade e escritura entre conversas e debates sobre Osman Lins e Hilda Hilst.
Silvania, Silvio, Rafael, Júlia e Samara	Abrços apertados ao entardecer diante de um copo de café.
Universidade Federal do Amazonas (UFAM)	Minha casa de aprendizagem e trabalho. Foi fundamental o afastamento para a concretização do meu sonho.
Programa de Pós-Graduação em Literatura (Poslit)	Departamento acolhedor. Obrigado a todos que colaboraram com o meu crescimento.
Kagoshima University	Acolhimento caloroso, conhecimento e experiência impar.
Germana Henriques Pereira	Conhecimento amplo e diálogos esclarecedores em relação à tradução.
Lucélia Almeida	Coração imenso e amizade firme.
Lica Hashimoto	Sabedoria e elegância no manejo das palavras.
William Alves Biserra	De mãos dadas desde o início da jornada.

Ficha catalográfica elaborada automaticamente,
com os dados fornecidos pelo(a) autor(a)

FR437" Ferreira, Cacio José
"Retábulo de Santa Joana Carolina" orna a parede:
escritura, tradutor e tradução, sacramento das estações /
Cacio José Ferreira; orientador Elizabeth de Andrade Lima
Hazin.; co-orientador Udo Satoshi. -- Brasília, 2019.
189 p.

Tese (Doutorado - Doutorado em Literatura) --
Universidade de Brasília, 2019.

1. Retábulo de Santa Joana Carolina. 2. Osman Lins. 3.
Tradução . 4. Língua Japonesa. 5. Poética do Traduzir. I.
Lima Hazin., Elizabeth de Andrade , orient. II. Satoshi,
Udo, co-orient. III. Título.

Resumo

Na narrativa *Retábulo de Santa Joana Carolina* (1966), do escritor pernambucano Osman Lins (1924 – 1978), a vida da personagem Joana Carolina é apresentada por meio de uma visão asperspectivista, transformando-se em um espaço simbólico poético e rigorosamente estruturado por ornamentos e estações narrativas. Fundem-se histórias e personagens entrelaçando-se passado, presente e futuro. Nesse sentido, a presente tese abarca a análise de *Retábulo de Santa Joana Carolina*, enfatizando a função dos ornamentos, o percurso de Osman Lins como divulgador da tradução de sua escritura, bem como aspectos gerais das traduções de *Nove, novena* em francês, alemão, italiano e inglês. Além disso, refaz, por meio das cartas enviadas por Osman Lins ao Japão, o caminho em busca da tradução japonesa. O aporte teórico acerca da narrativa e da tradução se alicerça em textos de Sandra Nitrini e Henri Meschonnic. Integram-se ainda à investigação largas leituras na fortuna crítica de Osman Lins. Na última parte desta pesquisa, consta também uma análise da tradução de *Retábulo de Santa Joana Carolina* e os percursos que se fizeram necessários para a compreensão da narrativa em língua japonesa. Portanto, tais caminhos visam a entender a obra de Osman Lins no campo analítico, bem como no percurso desdobrado para a tradução no ocidente e na tradução em japonês.

Palavras-chave: *Retábulo de Santa Joana Carolina*. Tradução. Poética do traduzir. Osman Lins. Língua japonesa.

Abstract

In the narrative *Retable of Saint Joana Carolina* (1966), by the Brazilian writer Osman Lins (1924 - 1978), the life of the character Joana Carolina is presented through an aperspectivist vision, becoming a symbolic space fragmented by ornaments, forms and poems. Stories and characters are merged, weaving together the past, the present and the future. In this sense, the present thesis encompasses the analysis of *Retable of Saint Joana Carolina*, emphasizing the function of the ornaments, Osman Lins' career as a publicist for the translation of his scripture, and general aspects of the translations of *Nove, novena* in French, German, Italian and English. In addition, it traces back the way in search of the Japanese translation through the letters sent by Osman Lins to Japan. The theoretical framework about narrative and translation is based on texts by Sandra Nitrini and Henri Meschonnic. Furthermore, long readings about the critical fortune of Osman Lins are integrated with the investigation. In the last part of the thesis, there is an analysis of the translation of *Retable of Saint Joana Carolina* and the necessary pathways for understanding of the narrative in the Japanese language. These paths aim, therefore, to understand Osman Lins' narrative in the analytical field, as well as in the unfolded path for translation in the West and in Japanese.

Keywords: *Retable of Saint Joana Carolina*. Translation. Poetics of translating. Osman Lins. Japanese language.

要約

ペルナンブーコ州の作家、オスマン リンス (1924 – 1978)によって書かれた物語『*Retábulo de Santa Joana Carolina* (聖ジョアナ・カロリーナの祭壇画)』(1966)は、主人公のジョアナカロリーナの人生を潤色し、色々な形、詩によって断片化された象徴的な空間を過去・現在・未来を同時に俯瞰する視点で表現している。物語と主人公が絡み合い、過去・現在・未来を結び付けている。この論文では『*Retábulo de Santa Joana Carolina* (聖ジョアナ・カロリーナの祭壇画)』の物語の潤色の役割と彼の『*Nove, novena*』という小説をフランス語、ドイツ語、イタリア語、英語版に翻訳されるまでの過程に焦点を当てて分析した。またオスマン リンスが日本へ送った手紙を通して、日本語に翻訳されるまでの過程を再考した。物語と翻訳についての理論は、Sandra Nitrini と Henri Meschonnic の理論を使用した。論文の最終箇所では、『*Retábulo de Santa Joana Carolina* (聖ジョアナ・カロリーナの祭壇画)』の日本語訳と日本語で物語を理解するために必要な工程を分析している。オスマン リンスの物語を分析的に理解するために必要な工程、また日本語、西洋語への翻訳の工程を理解することを目指した。

キーワード: *Retábulo de Santa Joana Carolina* (聖ジョアナ・カロリーナの祭壇画), 翻訳, 翻訳論, オスマン リンス, 日本語

Imagem

Imagem I	19
Imagem II	49
Imagem III	61
Imagem IV	67
Imagem V	69
Imagem VI	70
Imagem VII	73
Imagem VIII	76
Imagem IX	100
Imagem X	103
Imagem XI	103
Imagem XII	104
Imagem XIII	104
Imagem XIV	109

Sumário

Palavreado preliminar	13
INTRODUÇÃO	
O papel: uma extensa área do mundo	18
CAPÍTULO I	
A pena: o rigoroso enlace da urdidura	33
1. Nas asas de uma viagem	36
1.1 Fonte, foz e deltas	48
1.2 O brilho existente em certas obras humana é duradouro	55
CAPÍTULO II	
O tinteiro: todo grão de bonança	60
2. Fiandeira e Tecedeira: a dança das línguas	60
2.1 Capuchos de lã: Osman Lins tradutor	76
2.2 Flor de cerejeira: Osman Lins no Japão	81
CAPÍTULO III	
A letra: a parte do chifre, a parte da asa	96
3. O ateliê de o <i>Retábulo de Santa Joana</i> <i>Carolina</i>	96
3.1 Alegria e o desespero na tradução	99
3.2 O tradutor tudo arrisca?	105
3.3 Um dia que não se despede das cores	111
CONSIDERAÇÕES FINAIS	
O texto: um som de eternidade	114
REFERÊNCIAS	
O livro: convite à liberdade	118
APÊNDICE	127
ANEXOS	155

ほととぎす今は俳諧師なき世哉¹
(Matsuo Bashô)

Ego enim non solum fateor, sed libera uoce profiteor me in interpretatione Graecorum absque scripturis sanctis, ubi et uerborum ordo mysterium est, non uerbum e uerbo sed sensum exprimere de sensu.

(São Jerônimo, *Epistola ad Pammachium*)

O ritmo mostra que o primado caduco do sentido se faz substituir por uma noção mais possante, mais sutil também, já que ela pode se realizar no imperceptível, por seus efeitos de escuta e de tradução: o modo de significar. No que a aventura da tradução e a do ritmo são solidárias

(Henri Meschonnic, *Póetica do Traduzir*)

[...] tenho a impressão de ir, com ela, a caminho de Deus, numa carruagem puxada por bois com grandes asas, metade anjos, metade bois, bois-anjos, e que no mundo, vida e gente, e talvez até Deus são boisanjos, e que, de tudo, temos de comer, com os mesmos dentes fracos, a parte de chifre, a parte da asa.

(Osman Lins, *Retábulo de Santa Joana Carolina*)

¹ hototogisu / ima wa haikaishi / naki yo kana. Tradução: “Cantos das aves. Nesse instante, o poeta não tem mais mundo.”

[Palavreado preliminar]



Gravura criada por Elizabeth Hazin para o Encontro de Literatura Osmaniã (ELO), 2017.



Em *Evangelho na Taba*, Osman Lins argumenta que “se escrevemos romance, poemas, ensaios -, se a uma espécie não degradada de livros estamos ligados, desde as nossas raízes, de maneira profunda, constante e mesmo dramática, importa-nos – e muito – o seu destino” (LINS, 1979, p. 63). Seguindo esse raciocínio, o meu primeiro encontro com o texto osmaniano ocorreu em 2009, por meio da leitura de *Avalovara* (1973), obra densa e marcante da literatura brasileira, na casa da minha orientadora de mestrado Elizabeth Hazin. A partir daquele encontro e leituras fui integrado ao *Grupo de Pesquisa Estudo Osmanianos: arquivo, obra e campo literário*.

Meu mestrado não era na área que contemplava o texto de Osman Lins, e sim no terreno das fábulas, coligidas no estado do Tocantins. Entretanto, a cada dia me apaixonava mais pela estética, a poesia e a simbologia presentes na escritura de Osman Lins. Certo dia, começamos a ler o livro de narrativas *Nove, novena* (1966). As nove narrativas ali dispostos aportam uma leitura, mas integrada ao todo das narrativas. Enquanto lia a obra de Osman Lins no grupo de pesquisa, uma frase de Osman sempre ressoava em minhas divagações em relação à sua engenhosidade. “Se existe outra voz, outra boca existe, e havendo outra boca outra cabeça haverá, outros pés, outras mãos, outra figura, um cúmplice” (LINS, 1969, p. 16). Assim, diversos corpos e ressonâncias se entrelaçavam nas leituras e intertextualidades.

O que poderia ser escrito sobre Osman Lins? Por onde começar? Tudo rigorosamente arquitetado, apontando para direções amplas, o que exige uma lupa para examinar com cuidado e profundidade. Assim, sob a orientação de Elizabeth Hazin, passei a seguir atentamente o texto. Quando li *O fiel e a pedra* (1961), me identifiquei imediatamente com a narrativa e o enredo. Bernardo e Teresa ataçaram a minha memória de infância, levando-me para o Engenho do Surrão. Para mim, as palavras de Valdemar Cavalcanti, no encarte de *O fiel e a pedra*, contemplam o que senti na leitura desse romance: “Não há aí palavras de mais nem de menos: apenas as palavras essenciais”. Contudo a pretensão da escolha de trabalho para o doutorado ainda não estava definida.

Em 2015, fui acometido pela vontade de realizar uma tradução. Certa vez, ao ler um texto sobre tradução, na qual Gregory Rabassa², no prefácio da terceira edição do

² Rabassa traduziu para o inglês escritores, como: Julio Cortázar, Jorge Amado, Gabriel García Marquez, Machado de Assis, Clarice Lispector. Em 1979, traduziu *Avalovara*, de Osman Lins.



livro *The World of Translation*, de 1987, postulava sobre a equivalência³ da tradução em relação à equivalência em matemática, tive certeza que escolheria um livro e traduziria para outra língua e não de outra língua para o português. Com esse trabalho em mente, assisti à apresentação da tradutora de *Nove, Novena* para o inglês, Adria Frizzi, no III *Encontro de Literatura Osmaniana* (ELO), 15 a 17 de maio de 2013, na Universidade de Brasília, abordando o percurso da tradução em relação a Osman Lins. Então, depois de ler e refletir sobre o assunto, decidi que iria traduzir *Avalovara* para o japonês, pois estudo a língua e literatura japonesas há dez anos. Elaborei um projeto de doutorado e o apresentei ao Programa de Pós-Graduação em Literatura da Universidade de Brasília (Poslit). A intenção não era só proceder à tradução, mas também compreender o processo da poética da tradução, de acordo com as ideias do professor, poeta, ensaísta e tradutor Henri Meschonnic.

Em uma das fases da seleção de doutorado, os professores João Vianney e Elizabeth Hazin me questionaram sobre o tempo de tradução da obra. De modo procedente, argumentaram que seria impossível tal projeto em quatro anos. A tradução inicial de *Avalovara* já havia sido iniciada, mas compreendi que a banca tinha razão. De fato, o meu entusiasmo me embebeu de loucura! Queria traduzir a obra mais densa de Osman Lins! Ainda assim fui aprovado, mas com a condição de traduzir para o japonês apenas uma narrativa de Osman Lins. Dessa forma, escolhi aquela que também suscita em mim o mesmo sabor advindo do *O fiel e a pedra*, o acesso a uma memória saudosa: *Retábulo de Santa Joana Carolina*.

Após a aprovação no doutorado, dediquei-me com afincamento à tradução para o japonês da narrativa *Retábulo de Santa Joana Carolina*. O primeiro ano foi totalmente dedicado à primeira e à segunda tradução. Quase todos os finais de semana, a discussão a respeito do texto osmaniano já em japonês ocorria com a professora japonesa da Universidade Federal do Amazonas, Ruchia Uchigasaki. Outra pessoa que contribuiu significativamente, com sugestões e correções, foi o tradutor juramentado de japonês-português do Amazonas, Ken

³ There seems to be a demand on the part of critics and readers for the version in another tongue to be the absolute equivalent of what it had been in the original language. This is patently impossible, no snowflakes are ever alike, nor does 2 ever equal 2 outside of a mathematical formula because the second 2 is, among other things, younger than its predecessor. Sticking with mathematical notions, what translation aims at is not the equals sign but, rather, the more useful one of approaches. So our criterion must state that the best translation is the closest approach. (RABASSA, 1987, p. ix)



Nishikido. Entretanto, ainda assim, sentia a necessidade de um olhar mais apurado em relação ao texto traduzido. Uma viagem ao Japão, então, fez-se necessária.

Antes de mencionar a viagem ao Japão, outro ponto importante para o desenvolvimento da pesquisa foi a visita ao Instituto de Estudos Brasileiros (IEB), na Universidade de São Paulo. Esse lugar abriga parte do arquivo de Osman Lins. No IEB, encontrei diversas cartas trocadas entre Osman Lins e uma editora japonesa, buscando a efetivação da tradução de *Avalovara* para o japonês. Tais correspondências me ajudaram a construir o capítulo II desta investigação-tese, a partir do que defende o escritor Osman Lins como político da escrita, bem como como tradutor e autor traduzido.

O encontro com as cartas datiloscritas de Osman Lins imprimiu em mim uma sensação de proximidade com o escritor. Os sons do encontro das letras metálicas com o papel vibravam até a completude do texto, algo como atravessar um oceano em um barco nem sempre seguro. Este poderia fazer o peixe saltar ao riscar a água com o casco. Dessa forma, os pensamentos ligeiramente confabulavam-se.

A cada carta lida e digitada por mim em meu computador, o coração acelerava ao pensar na chegada da carta de Osman Lins ao Japão. Apesar de dispor uma autorização por escrito de Ângela Lins, o IEB não autorizou a fotografia das cartas. Dessa maneira, todas foram digitadas em uma semana de trabalho, durante o horário de expediente da instituição. O conjunto completo das cartas foram devidamente lidas e examinadas. No entanto, nenhuma carta, na caixa finalizada, foi escrita por Osman Lins e direcionada para o Japão. Sabia da existência de uma resenha sobre *Avalovara* publicada no Japão em fevereiro de 1977, sob o seguinte título: *Novo romance brasileiro: Avalovara*⁴, na revista científica do Instituto de Estudos Latinos Americanos, da Universidade de Rikkyō (Rikkyō Daigaku). O texto foi escrito pelo professor Kunihiko Takahashi (高橋都彦), hoje aposentado, com mais de 80 anos.

Assim, foi impossível evitar que certa desolação não brotasse diante de uma expectativa excitante. Mais uma vez questioneei a coordenadora do IEB, que me atendeu prontamente. Foi quando me disse que havia outra caixa, a qual poderia conter algo referente ao Japão, embora não tivesse sido catalogada ainda. Pois havia! Diversas cartas surgiram ligando Osman Lins a Ásia. Soube-se, então, da política de Osman Lins em busca

⁴ Cópia do artigo de Kunihiko Takahashi está nos anexos.



da tradução de *Avalovara* para o japonês. As anotações e os rascunhos no IEB continuavam...

Em 2018, viajei para o Japão em busca de mais conhecimento em relação à tradução de *Retábulo de Santa Joana Carolina* já realizada. Ganhei uma bolsa da Universidade de Kagoshima e obtive a preciosa orientação do Professor Dr. Udo Satoshi. Na instituição estrangeira tive ainda contato com o ensino de literatura e antropologia. As orientações no Japão foram esclarecedoras e importantes no sentido de se repensar a tradução de *Retábulo*. Percebi que a construção de uma tradução envolve, além de muita sensibilidade, o olhar atento de leitor. Enquanto isso, a leitura de *A poética do traduzir*, de Henri Meschonnic, direcionava-me para a vivacidade da poética do texto. Na tradução, faz-se essencial prezar pela vivacidade das palavras.

No Japão levei o texto de Osman Lins para a biblioteca da Fundação Japão, fiz apresentações tanto sobre a obra osmanina quanto a de Haruki Murakami na primeira visita à Universidade de Kagoshima. Visitei Chika Takeda, reitora da Tokyo University of Foreign Studies, em Tóquio. Nessa universidade, há a graduação em Letras Português, e a peça *Lisbela e o Prisioneiro* já havia sido encenada por alunos japoneses, estudantes de língua portuguesa, em 2017. Dessa maneira, mesmo que não exista uma tradução, Osman Lins estava presente no Japão.

Outro fator que sempre me permite a aproximação de Osman Lins ao Japão é a peça de teatro *Mistério das Figuras de Barro* (1974). Ali atesto uma aproximação com o *Kabuki* – teatro que surge no universo japonês no século XVI, constituindo-se como uma obra moderna e divertida, mas conservando alguns elementos do teatro *Nô*. A máscara imaginária e impessoalizada é elaborada pela maquiagem bem colorida, e as cortinas caracterizadas e com efeitos especiais possibilitam a transmutação do ambiente de acordo com a cena. O *Bunraku*, por sua vez, teatro de marionetes, também do século XVI, trabalha com um tripé bem associado: música, narração e manipulação de bonecos. O narrador constitui o eixo central do *Bunraku*. A peça revela o cenário com nitidez, exterioriza a emoção, o canto e a ação dos personagens. Já em *Mistério das Figuras de Barro*, o escritor Osman Lins faz a seguinte recomendação: “que a peça seja levada por uma atriz. Esta deverá trazer uma vestimenta imaginosa, colorida, se possível feita de retalhos. Maquiagem que a impessoalize, dando ao seu rosto um certo ar de máscara pouco expressiva” (LINS,



1974, p. 12). O Japão, ainda que inconscientemente ou não, esteve e está presente no texto de Osman Lins.

Nesse sentido, tenho o desejo de publicar o texto de Osman Lins em japonês. *Retábulo de Santa Joana Carolina* poderá ser o primeiro texto de Osman em japonês, associando ainda mais o texto osmaniano ao universo asiático. Desse modo, a imagem que inicia o *Palavreado Preliminar*, composta por Elizabeth Hazin para o *III Encontro de Literatura Osmaniã* (ELO) de 2017, ilustra bem a aproximação e a tradução de Osman para o japonês. Dois olhos distintos complementam o mesmo rosto, ainda que exista uma faixa negra separando-os. A completude está inscrita no todo da imagem, como o encanto provocado pelo texto osmaniano onde quer que aporte – sem dúvida, uma das funções da tradução.



Introdução

Símbolo e ponto transmigrados O registro permanece incorruptível O papel: uma extensa área do mundo

Em um encontro quase fortuito, em 2009, com o *Retábulo de Santa Joana Carolina*, de Osman Lins, no *Grupo de Pesquisa Estudo Osmanianos: arquivo, obra e campo literário*, a poesia suscitada pelas camadas rítmicas e imagéticas dessa obra chamou especialmente a minha atenção. Somados aos blocos narrativos, os ornamentos, denominados por mim de tessituras circulares, que figuram em cada um dos doze mistérios, constroem uma interlocução entre as palavras e os gozos de dor e resiliência da vida de Joana, mulher nordestina, mãe de seis filhos, incansável no duro sustento da família. O rigor estético, cadenciado e perfeitamente calculado, faz com que a palavra se torne poesia por meio da prática da linguagem. No entanto, não é apenas isso. Há uma singularidade que vai além da degustação da palavra, pois enerva o ritmo e imprime dramaticidade ao texto. A sensibilidade do escritor conduz a uma percepção rítmica inerente a cada discurso. Diluído nesse manto pródigo de poesia e palavras entrelaçadas, os apelos cromáticos se juntam aos personagens e intensificam ainda mais a densidade poética. Dessa forma, o ritmo acaba por dilatar a narrativa de forma a gerar na prosa osmaniana uma espécie de oralidade poética. Essa oralidade não é apenas a superfície sonora das palavras, mas a densidade formada pelo cerne e camadas superpostas. Tal façanha expressiva atravessa todo o *Retábulo de Santa Joana Carolina*. Jerusa Ferreira, no prefácio da obra *Poética do Traduzir*, de Henri Meschonnic, amplia ainda mais esse entendimento ao afirmar que “ritmar a oralidade nos traz a oralidade como característica de uma escrita, realizada em sua plenitude só através de uma escrita” (FERREIRA, 2009, p. XV).

Inegavelmente, um itinerário a partir da escritura de Osman Lins em *Retábulo de Santa Joana Carolina* configura uma discussão importante. Nesse caminho, este trabalho-tese permeia o campo da análise da narrativa, dos percursos do tradutor e traduzido Osman Lins. Importa-nos não a tradução no sentido tradicional, mas a poética do traduzir: um trabalho construído a partir das relações teóricas que se conjugam nesse fazer. Nesse sentido,



o diálogo entre o conto osmaniano, a poética, a tradução e as análises cotejando o momento do traduzir e a captura da poesia em *Retábulo de Santa Joana Carolina* erige os feixes que sustentarão a coluna desta tese, ou seja, entender e trilhar os diversos caminhos que o texto comporta no quesito da tradução, transpondo *Retábulo de Santa Joana Carolina* para outra língua (no caso a japonesa), sem se distanciar dos ornamentos poéticos e do rigor da escrita osmaniana. Trata-se de tarefa a ser assumida em profundidade. Por conseguinte, aportes teóricos variados me ajudaram a reforçar os posicionamentos aqui postos, principalmente as ideias de Henri Meschonnic, que atestam que a vereda da tradução flui por campos diferentes do original.

Nessas veredas da tradução, a compreensão é no sentido de nunca se conseguir dizer a mesma coisa, mesmo querendo afirmar-se tal verdade. É como olhar o reflexo no fundo da cisterna, a que o personagem central do romance *Avalovara* aponta. Parece ser reflexo do real, mas há uma distância entre a matriz e o refletido. Além disso, as pequenas ondas que uma pedra causa ao cair na água podem distorcer a imagem. Depois de algum tempo, ela se recompõe. Tal processo de recomposição, o de escrever o novo texto em outra língua, pode ser o processo de tradução, especialmente quando a poesia acompanha as palavras a partir da fonte. São necessários a junção, o descarte e a recriação de ideias, de teorias da tradução e de tradições distintas. E a tradução equivale à formação de uma nova onda.

Imagem I⁵



⁵ ECO, Umberto. *Dire Presque la même chose: Expériences de traduction*. Editions Grasset & Fasquelle, 2006.



A capa do livro de Umberto Eco, disposta acima, mostra a imagem de uma garça e uma torneira lado a lado como metáfora da tradução. Há uma relativa comparação, mas o interesse de ambos pela água, a exemplo da obra, pode ter elementos diferentes, como fatores culturais e sociais. Entretanto, a temática versa sobre a tradução, tentando aproximar o máximo da forma e do sentido. Nesse sentido, postula Umberto Eco:

Tentar compreender como, mesmo sabendo que nunca se diz a mesma coisa, se pode dizer quase a mesma coisa. A essa altura, o problema já não é tanto a ideia da mesma coisa, nem a da própria coisa, mas a ideia desse quase. Quanto deve ser elástico esse quase? Depende do ponto de vista: a Terra é quase como Marte, na medida em que ambos giram em torno do Sol e têm a forma esférica, mas pode ser quase como qualquer outro planeta girando em outro sistema solar, e é quase como o sol, pois ambos são corpos celestes, é quase como a bola de cristal de um advinho, ou quase como uma bola, ou quase uma laranja. (ECO, 2007, p. 10)

Cada tradução assume personalidade própria, ao ser moldada pelas regras sociais e culturais existentes no momento em que é acometida pela ondulação. Desse modo, o tradutor utiliza o emaranhado de regras para compor a sua forma de educar as palavras, ou seja, cada tradução é única. É preciso se adequar aos princípios linguísticos, sociais e culturais para onde a palavra está brotando, renascendo, enveredando-se, transmutando-se. A totalidade que cerca a palavra traduzida perpassa os manuais existentes, mas percorre caminhos inéditos, permitindo, assim, entender o complexo processo tradutório.

Assim, a tradução no sentido literal do texto não é o texto original, mas aquela que contempla o original, sendo capaz de oferecer em outra língua a obra de um escritor, construindo, além disso, o esperado diálogo com o leitor.

Como entender, então, o universo rigorosamente ordenado de *Retábulo de Santa Joana Carolina* em língua japonesa? Nessa perspectiva, o pensamento da professora e tradutora Germana Sousa, ao abordar questões relacionadas à tradução do romance *Les liaisons dangereuses*, de Laclos, ilustra bem o cuidado que o tradutor deve assumir frente a uma escrita bem pensada: “a percepção e compreensão (...) desse entrelaçamento de vozes narrativas, além do conhecimento mínimo sobre os caminhos percorridos pela obra na cultura de partida, levam o tradutor e o crítico a executar com maior habilidade a sua tarefa” (SOUSA, 2014, p. 105). Cada escolha para a realização da tradução é dificultosa, requer



pesquisas em diversos graus, com encantos próprios. Desse modo, o autor em questão não foi ainda traduzido para o japonês, apesar dos esforços por ele empreendidos na década de 70. A dificuldade se apresenta inerente à língua e ao desafio de enfrentamento da escrita de Osman Lins.

A ideia associada ao desafio de traduzir *Retábulo de Santa Joana Carolina* para a língua japonesa surgiu a partir de três panoramas pensados: a primeira tentativa foi a tradução de *Avalovara* (1973), que inclusive chegou a ser iniciada e anunciada no *III Encontro de Literatura Osmaniana*, em 2016. No entanto, ao mergulhar na tradução do romance *Avalovara*, percebemos que o tempo não seria suficiente. Outro motivo que se apresenta expressivo e singular foi Osman Lins ter pedido para que lhe lessem *Retábulo de Santa Joana Carolina* nos momentos finais da sua vida. Os mistérios, exceto o final, foram compassado e pacientemente lidos por Julieta Godoy, sua esposa, conforme relata:

Começo a difícil leitura. Não só difícil pela própria tristeza de todo o quadro, como porque há dias suas horas assemelhavam-se muito às que descreve, no *Retábulo*, como as da agonia de Joana Carolina. As poucas palavras, *como se escrevesse. Os olhos muitas vezes imobilizando-se*, distantes. Mas sigo, lendo. Evito as lágrimas; também aprendi, nos últimos meses, a evitá-las em sua presença. [...] Mas você escuta, concentrando, as palavras de sua obra, nela todo sentido de seu ofício, de sua vida – compreendo a despedida.

A leitura estende-se, para mim, em outro plano. Dentro dele vou revendo as cenas, nossas, intercaladas por seus elementos cotidianos (...). Em seu rosto, como descreve no de Joana Carolina, mostram-se os traços da juventude. Vejo-o então, como em fotos que conheço, no início da adolescência.

Chegando ao *mistério final* não terei coragem para continuar. Talvez essa decisão viesse desde o início da leitura, mas acentua-se. Não o lerei. Quando vou terminando o penúltimo mistério, já com a voz muito mais baixa, você diz: *esse, não*. Como se não fosse necessário ouvi-lo, ou entendendo que não suportaríamos. E que afinal você vivia esse mistério, completava-o. (LADEIRA, 1991, pp. xx-xxi)

Por fim, o terceiro motivo: Osman Lins sempre buscou traduzir sua obra para diversos idiomas, inclusive o japonês, conforme o trecho a seguir da carta-resposta encontrada no arquivo do Instituto de Estudos Brasileiros (IEB/USP), ainda não catalogada, escrita por Kiyoshi Asano, da Literary Agency Division, de Tóquio, para Osman Lins, em junho de 1974, demonstrando interesse na tradução de *Avalovara*:



[...] We believe that the abovementioned title would be of interest to Japanese readers and that we might well be able to sell Japanese translation rights therein. If the rights are available, we should be pleased to have you send a reading copy to us, extending the option period for three months after receiving your book. (Arquivo IEB-USP, Fundo Osman Lins, OL-LIT-AVALOVARA/CX2/P4/03)⁶

Osman Lins fazia questão de pensar e planejar a apresentação, a divulgação e a tradução do seu texto para outras línguas. Era, de certa forma, o mediador entre o original e a tradução. Mantinha um olhar atento e próximo durante todo o percurso da negociação e de finalização da tradução. Nesse sentido, Lins empreendia a expansão das ações humanas, conforme lembra Bakhtin, em *Problemas da Poética de Dostoiévski* (2010), ou seja, as relações dialógicas entre discursos se realizam por meio das ações humanas, na relação com o outro. No caso da tradução da obra osmaniana, mais especificamente de *Retábulo de Santa Joana Carolina*, uma relação de tradução para o inglês, francês, alemão e italiano, observando-se as concessões discursivas, possibilitou a publicação da narrativa em outros idiomas. E, agora, para o japonês.

A partir desse entendimento, ao pensar a tradução de *Retábulo de Santa Joana Carolina*, como tradutor, vali-me do aproveitamento do conhecimento da língua e da cultura japonesas. Embora entender a língua constitua um fator determinante para a realização da tradução, foi preciso avançar e buscar entender profundamente a percepção e a compreensão do texto original e as possibilidades tradutórias para o japonês, o que confirma que a tradução está repleta de relações dialógicas. Como existe a intenção expressa do autor da narrativa, busco atualmente unir esse desejo com o trabalho de tradução. Devido ao tempo destinado ao doutoramento, não foi possível traduzir a obra escolhida pelo autor, no caso *Avalovara*, como mencionado, mas esses passos não deixam de ser o começo da difusão da obra de Osman Lins no Japão.

Não há receitas ou fórmulas especiais para a realização da tradução. Contribuem para a formação do texto traduzido a competência e a sensibilidade do tradutor, o conhecimento das questões culturais e sociais da língua, a compreensão da obra original.

⁶ A referência bibliográfica das cartas coligidas no Instituto de Estudos Brasileiros (IEB), da Universidade de São Paulo, segue a orientação do órgão.



Cabe aqui uma analogia: talvez o primeiro passo seja o de entender a onda causada pelo primeiro mergulho tradutório no texto de Osman Lins, ou seja, atestar a relação direta entre os diversos olhares linguísticos de um povo quanto à língua, bem como os inúmeros fios que sustentam a camada social. Assim, a junção, o descarte, a recriação textual, as teorias da tradução e as tradições do percurso da tradução auxiliam o tradutor antes e no momento de translação – ou seja, quando a palavra em duas línguas se entrelaçam, conversam sobre variados sentidos e significações, procurando entender o contexto social e cultural de ambas. Desse modo, a tradução se despede com um até breve e começa a tomar corpo e forma. Assume a relação com o outro e atesta que a interrelação entre os autores. A dimensão criativa do escritor recebe uma nova criação autoral dentro dos limites éticos permitidos, sem se afastar, porém, do constante diálogo de um com o outro.

Dessa maneira, é possível enxergar a tradução como a formação de um novo texto que dialoga com o original, com a língua de chegada, com o autor e as ideias do corpo linguístico. Ela não é um ser composto de fragmentos homogêneos, mas dotado de particularidades heterogêneas, que podem definir a obra e um povo. A personalidade da tradução deve ser moldada pelas regras sociais existentes no momento do texto traduzido. O tradutor-autor, então, utiliza esse emaranhado de regras para construir a sua forma de trabalhar o texto tradutório, ou seja, cada tradução é singular. É preciso adequar aos princípios linguísticos, sociais e culturais para onde a palavra está renascendo, transmutando. Dessa maneira, a compreensão perpassa os manuais existentes, criando novos caminhos e permitindo, assim, entender o processo tradutório.

Nesses enlaces da tradução, por vias sinuosas e escorregadias, é preciso escolher uma determinada rota, apesar do inegável risco. Vaga-se “por toda parte uma poeira torrada” (LINS, 1966, p. 107) diante dos lampejos e dúvidas que a tradução perfaz. No entanto, faz-se necessário lançar-se diante das dificuldades inenrentes à tradução e desenhar o próprio mapa da escrita rodeado pelas palavras do outro. Assim, é nesse universo literário atravessado por características medievais e os episódios que narram a vida de Joana Carolina, constituído entre retábulos e a partir da fusão das palavras *retro e tabula*, oriundas do latim, que se situa a obra *Retábulo de Santa Joana Carolina*, narrativa traduzida para o japonês e objeto desta tese, cujo texto se “inspira na forma pictórica ou escultórica” (FERRAZ, 2016, p. 82) de dispor a vida da personagem, ou seja, que se movimenta a partir dos seguintes elementos compositivos: o retábulo, o percurso de Joana e a sacralidade dos



mistérios fragmentados e unos. Trata-se de uma analogia ao universo narratológico da vida de grandes nomes da mitologia cristã, partilhada, então, no desafiador campo da tradução.

Como já dito, a vida de Joana Carolina é apresentada segundo uma visão aperspectivista⁷, vertendo-se, assim, em um único espaço simbólico. Fundem-se histórias e personagens, que entrelaçam passado, presente e futuro. É desse modo que se constitui o *Retábulo de Santa Joana Carolina*: tempos díspares e unos que expõem a alma humana sacralizada em instâncias de tempo (experiências) que rumam para o universo. Segundo Sandra Nitrini, “ a variabilidade do modo de inserção do quadro nos mistérios [...] estabelece uma dinâmica diferenciada de relação entre segmentos de cada mistério, conferindo-lhe uma fisionomia literária específica” (NITRINI, 1987, p. 107). A partir desse contexto inovador da década de 60, a narrativa invoca, agora, a tradução para o japonês. Mas antes da análise da tradução, apresentam-se como imprescindíveis o estudo permenorizado da narrativa e certa análise dos caminhos de Osman Lins como tradutor e traduzido.

E no caminho entre o ‘estranhamento e o hibridismo’, buscando um sentido estável, a tradução de *Retábulo de Santa Joana Carolina* perpassou diversos olhares, leituras teóricas, além da própria revisita à obra por dezenas vezes até alcançar a tradução propriamente dita. Um exemplo concreto foi o título da narrativa de Osman Lins. Como traduzir o termo “santa”? Se fosse uma tradução por equivalência, talvez, poderia ser サンタ (*santa*) ou 聖 (*sei*). O falante da língua japonesa acaba entendendo a mesma coisa, apesar do pouco uso do termo diriamente, pois Xintoísmo e Budismo (principais religiões do Japão) não têm figuras santas, como conhecemos no Ocidente.

Nesse sentido, dada a nossa familiaridade com o escritor por meio de sua escritura, a escolha provavelmente seria o 聖 (*sei* - santo). Mas ao enveredar pela ótica cultural e social da tradução, a escolhida foi 聖 (*sei*). Talvez o próprio Osman Lins também se enveredasse por aí. Sabe-se que a escrita japonesa é constituída pelos ideogramas e pelos

⁷ É uma técnica de simultaneidade. Presente, passado e futuro aparecem em fragmentos numa mesma linha de tempo. Nas pakavras de João Alexandre Barbosa, “corresponde a uma perspectiva antes espacial do que temporal da narrativa, alicerce da cinematografia, e baseada numa noção moderna de tempo, cujo elemento fundamental, para dizer com Arnold Hauser, e a simultaneidade e cuja natureza consiste na espacialização do elemento temporal” (BARBOSA, 1987). Já Sandra Nitrini postula que “Retábulo de Santa Joana Carolina”, exemplo perfeito da forma composicional de um retábulo, não poderia deixar de conter as estruturas desdramatizadas e descronologizadas”. (NITRINI, 1987, p. 104)



silabários *hiragana* e *katakana*. Os *kanji* ou ideogramas, de origem chinesa, contemplam a maior parte da escrita. O *hiragana* é utilizado em diversos momentos da escritura, tais como a escrita da leitura das palavras japonesas, terminações verbais e adjetivos, partículas etc. O verbo 歌う (*utau* - que significa cantar), por exemplo, é composto pelo *kanji* e uma letra do *hiragana* (歌+う). Já o *katakana* é utilizado para escrever palavras derivadas do estrangeiro, como, por exemplo, como já exposto, a palavra サンタ (*santa*). Nesse caminho, a tradução da palavra “santa”, pensando-se a criação literária de Osman Lins, não contempla a ideia de cosmogonia que o escritor sempre perseguia. サント (*santo*, santo) pode ter surgido a partir de três possibilidades: da palavra alemã *heilige* (ハイリゲ - *hairigê*), que significa sagrado, divindade, santo ou do inglês *saint* (サント), também equivalente a santo. Por último, vale apontar que os portugueses chegaram à Ilha de Tanegashima em 1543. Os jesuítas pregaram a fé católica com idealismo até o banimento definitivo deles em 1637, quando foi publicado o édito de expulsão pelo xogunato Tokugawa. Apesar da repressão dura, algumas palavras em português foram incorporadas à língua japonesa. A palavra *santo* é uma sugestão.

Já 聖 (*sei* - santo) é um *kanji* e provoca várias ideias, sendo formado pela junção de três ideogramas: 耳 (*mimi* - orelha), 口 (*kuchi* - boca) e 王 (*ō* - rei). Como a extensão *Retábulo de Santa Joana Carolina* é muito gráfica, 聖 (*sei* - santo) perpassa uma semântica que contempla Joana Carolina, a um só tempo humana e sacralizada. A ideia do tradutor, caso não entendesse bem a narrativa de Osman Lins, pode poderia ser a de pensar os 12 mistérios em retábulos como uma oração, associando-os à palavra サンタ (*santa*), escrita em *katakana*. Há uma tendência imediata do tradutor em associar os mistérios à santidade dos santos. Assim, a tarefa está no interior e exterior da narrativa traduzida. Destarte, 聖 (*sei*) não deixa de abarcar certo sentido social. Joana possui tais características e, por meio das ações diante de uma vida difícil, acaba por alcançar a contrição e o autocontrole próprios do sagrado, o que realça a sua santidade. Esse autocontrole emerge na simplicidade da vida, dos cenários e do próprio retábulo, o qual transporta as palavras para o enquadramento artístico sacralizado.

A partir da experiência com a língua e a literatura japonesas, com o universo acadêmica imerso nas veredas da literatura, são adicionadas a esses pilares iniciais



contribuições de ordem crítica, conceitual e hermenêutica que oferecem subsídios para o mundo da tradução. A experiência com o universo da língua japonesa na Universidade Federal do Amazonas (Ufam) configura uma instância, que, inegavelmente, contribui com a tradução, embora não seja suficiente. Certa vez, Paulo Rónai argumentou que “o melhor exercício para o tradutor é, naturalmente, a tradução. Mas não basta.” (RÓNAI, 1976, p. 20). Tal afirmação reforça a necessidade de se buscar suporte no momento do traduzir. Rónai prossegue com as orientações:

Além das leituras permanentes, teria o tradutor outras ocasionais, determinadas pela natureza de seu trabalho do momento. Procuraria conhecer outras obras do seu autor, pois sempre os diversos livros de um escritor se esclarecem mutuamente. Esforçar-se-ia por encontrar algum estudo sobre ele e conhecer-lhe quanto possível a biografia, a personalidade humana, as ideias gerais e o que os historiadores da literatura e os críticos revelaram sobre as suas intenções, a sua técnica, a sua fortuna literária. Quando o caso exigisse, buscaria alguma documentação acerca do assunto, das personagens, quando reais, da época e do ambiente do livro. (RÓNAI, 1976, p. 19)

Tal aconselhamento foi seguido em relação a apoios necessários à realização da tradução. A releitura da obra completa de Osman Lins foi empreendida, além de uma pesquisa minuciosa junto ao arquivo Osman Lins no Instituto de Estudos Brasileiros (IEB), na Universidade de São Paulo (USP). Por conseguinte, era preciso uma base teórica que apoiasse a tradução. *Retábulo de Santa Joana Carolina* é um grande palco de vozes amalgamadas na delicadeza da oralidade, suscitada pela palavra escrita, criando, assim, uma cadência poética. Nesse sentido, Henri Meschonnic corrobora os argumentos a respeito da poética da tradução, postulando que todo o contexto que envolve o ofício, perpassando a crítica e história, compõe uma espécie de geometria delineada por um palimpsesto. Ou, ainda, sentir a letra e a ela conferir contornos éticos que respeitam a diversidade cultural, segundo Antoine Berman. Por isso,

[...] a poética tem um papel crítico, contra as resistências que tendem a manter o saber tradicional: cuidar para que esta comunicação não passe pelo todo da linguagem: vigiar para que a língua não faça esquecer o discurso. Nesta única condição, traduzir é contemporâneo daquilo que movimenta a linguagem e a sociedade, e traduzir se faz acompanhar de seu próprio reconhecimento. (MESCHONNIC, 2010, pp. 21-22)

E,



[...] o ritmo mostra que o primado caduco do sentido se faz substituir por uma noção mais possante, mais sutil também, já que ela pode se realizar no imperceptível, por seus efeitos de escuta e de tradução: o modo de significar. No que a aventura da tradução e do ritmo são solidárias. (MESCHONNIC, 2010, p. 56)

Outro ponto que *Retábulo de Santa Joana Carolina* apresenta é a intencional disposição gráfica da narrativa. Por ser também um tecido poético visual, possui características de demarcação diante do macrocosmo, gerando um movimento pictural da escritura que amplia a sua oralidade. Assim, Haroldo de Campos foi invocado em busca do entendimento da proposta de tradução das formas. Na época, ele elaborou o projeto de tradução da poesia chinesa, utilizando o termo “reimaginar”, no texto *A quadratura do círculo*. Assim postula:

[...] Propus-me “reimaginar” (prefiro esta palavra, no caso, ao conceito usual de “traduzir”) em português cinco poemas chineses. [...] Adotei como objetivo das traduções: 1) valorizar o aspecto visual da tradução do poema ideográfico num idioma ocidental, replicando assim a certos efeitos do original que geralmente se perdem nas versões; é evidente que tomei tais liberdades quanto ao projeto visual do poema, tirando partido dos recursos tipográficos da poesia nova, como por exemplo o uso sistemático da caixa-baixa e a espacialização, externa ou interna ao texto; 2) manter a síntese, a extrema concisão e a ambiguidade de uma linguagem rígida não pela lógica aristotélica, mas por uma “lógica da analogia” ou “lógica da dualidade correlativa [...]”. 3) procurar reproduzir o esquema paralelístico e os efeitos de correspondência léxica da arte poética chinesa clássica. (CAMPOS, 1972, pp. 121-122)

Haroldo de Campos apresenta os caminhos utilizados para alcançar a tradução mais adequada e que se relaciona com a poesia e os ideogramas chineses. Prezava pela valorização da estética visual da poesia chinesa em solo ocidental. Houve a tentativa de manter a forma sem perder a poesia. De maneira análoga, a narrativa de Osman Lins apresenta espaços gráficos bem caracterizados e carregados de poesia. Entretanto, o caminho agora será o inverso do trabalho de Campos. O ideograma será muito bem estudado e inserido em um espaço gráfico, fazendo-se necessário equilibrar o ideograma, que já é gráfico, com a forma (também gráfica) elaborada por Osman Lins em diversas partes da narrativa.



A ideia não é pensar a domesticação da tradução, mas a ideia em torno da reimaginação destacada por Haroldo de Campos. Aqui o foco é o cuidado com a escolha dos ideogramas e dos contornos que construíram a tradução do *Retábulo de Santa Joana Carolina*, buscando entender o universo de Osman Lins, transpondo-o da melhor maneira para a língua japonesa. Desse modo, a tese contemplará “as amplidões refletidas no espelho do Tempo” (LINS, 1966, p. 87), intentando compreender os caminhos da tradução de *Retábulo de Santa Joana Carolina* para o japonês.

As amplidões se referem à diversidade de linguagens, entremeando oralidade e poesia, instâncias que a narrativa possui ao longo da trama tecida. O aperspectivismo dilui as palavras, as figuras geométricas, as personagens, o tempo, transformando-os em uma cosmogonia cadente. Assemelha-se à definição de *haikai* dada pelo poeta Yosa Buson, segundo Suchi Kato:

[...] O *haikai* é dinâmico, tem seu percurso e também não tem; acompanha um corredor circular como se corresse atrás de alguém. É como se aquele que está na frente perseguisse o que está atrasado. Qual deve ser o parâmetro para se distinguir o antes e o depois no percurso? (KATO, 2012, p. 51)

Nesse viés, a narrativa de Osman Lins está disposta nas amplidões do cosmo. Invoca a poesia e conjuga tempos diversos em um desdobrável percurso. Os espelhos são as lembranças de Joana Carolina na figura do retábulo, que se desenha com as palavras. O retábulo é o espelho do tempo que evoca sacralidade e, ao mesmo tempo, compõe com mãos humanas a forma geométrica que reflete diversas cenas. “Aqueles crianças que nos olham perfiladas do outro lado da cama” (LINS, 1966, p. 87), “mesclado esse terror a uma alegria que impregnará sua memória” (p. 90), “mas o espírito, a presença de um espírito sempre haverá de perturbar-me” (p. 97), “mão de força. A fonte das alegrias, o contrário da solidão” (p. 99), são algumas invocações de amplidões circundadas pela moldura do retábulo como um *mise en abyme*⁸ a entrecortar o tempo.

⁸ Podemos imaginar, por exemplo, uma imagem em um quadrado repetida dentro do mesmo quadro até o infinito. De acordo com Todorov, “Contando a história de uma outra narrativa, a primeira atinge seu tema essencial e, ao mesmo tempo, se reflete nessa imagem de si mesma; a narrativa encaixada é ao mesmo tempo a imagem dessa grande narrativa abstrata da qual todas as outras são apenas partes ínfimas [...]. Ser a narrativa de uma narrativa é o destino de toda narrativa que se realiza através do encaixe”. (TODOROV, 1969, p. 125)



As amplitudes também remetem à tradução da narrativa. É a criação de um novo cosmo e de um olhar voltado para um mundo já construído. Nelas, o tradutor estuda o percurso do arquiteto e se vale dos mesmos mecanismos da construção anterior em solo espelhado. Caso a escavação de qualquer lado ou do centro seja maior ou menor do que a utilizada na construção original, há um certo desnível na amplitude medida. Tudo deve ser sopesado, pois a construção será em terras longínquas.

Nessas paragens, a pesquisa e a tradução tomaram contornos nessa pesquisa. O corpo da pesquisa versará sobre as amplitudes que o texto osmaniano possui, o caminho do tradutor e a tradução que a narrativa *Retábulo de Santa Joana Carolina* atravessou. Para isso, buscamos entender a poética do traduzir no texto osmaniano traduzido, bem como as teorias da tradução recorridas no momento de se trabalhar o texto, operando como facilitadoras do percurso. Também contemplamos breves comentários da tradução realizada de *Retábulo de Santa Joana Carolina* para o japonês com as transposições em línguas alemã, francesa, inglesa e italiana. Não foi possível adquirir a tradução em húngaro. Buscamos ainda compreender o Osman Lins escritor, tradutor e divulgador de sua obra no mundo por meio de correspondências trocadas com diversos tradutores e editoras, inclusive com uma editora japonesa.

Para cada parte da tese, há designações metafóricas que remetem à construção do livro. Desde a escolha pelo papel em branco até a construção da brochura escritural. Fazemos alusão ainda à escrita, tanto do texto original como da tradução, que é um novo texto. Os títulos e subtítulos dos capítulos foram retirados ou parafraseados, em sua maioria, da narrativa *Retábulo de Santa Joana Carolina*. Também existem algumas remissões ao texto de Umberto Eco, na obra *Quase a mesma coisa* (2007). Tal mistura arquitetada evidencia a luta criativa da escritura e de sua tradução. Ainda, títulos tentam aproximar-se da forma de *haiku*, como forma de aviso da proximidade do universo japonês.

De acordo com a arquitetura pensada para esta tese, o Capítulo I, denominado como *A pena: o rigoroso enlace da urdidura*, discute a narrativa *Retábulo de Santa Joana Carolina* em sua face inventiva, poética, explorando os ornamentos que cada mistério oferece no tecer da escritura original. Esse percurso, assim, acompanha o tecer da literatura que “nasce da calma, do trabalho persistente e lento de muitas recusas. Uma simples frase, a frase certa, final, pode exigir um dia de esforço ou mais. Pode consumir páginas de papel.” (LINS,



1979, p. 128). Ainda, segundo Ermelinda Ferreira, na obra de Osman Lins, verifica-se uma intersecção entre os temas: “pintura, escultura, tapeçaria, geometria e ornamentalismo [...] que se notabilizam por explorar exaustivamente os limites entre a palavra e a imagem” (FERREIRA, 2005, p. 29).

Nesse caminho, o ornamento configura a união entre o homem e as coisas. Por isso, a importância de conjugar a análise da narrativa, no capítulo um, aos ornamentos e a tradução. Sandra Nitrini enfatiza que:

[...] No âmbito da criação, constitui um aspecto importante do fracionamento do homem moderno, incapaz de ver, aprender e conceber a realidade de maneira global. Segundo Sedlmayr, o ornamento constitui um recurso artístico que “pressupõe uma ordenação das próprias coisas: além de caracterizar o valor adorno, tem de se conformar com o adornado, que o `interpreta` e pode ter uma significação profunda não só no sentido espacial, mas estabelecendo uma peculiar e característica relação entre o homem e as coisas. (NITRINI, 1987, pp. 202-203)

O Capítulo II, intitulado *O tinteiro: todo grão de bonança*, traz, de modo pormenorizado, as faces de Osman Lins como escritor, divulgador da sua própria obra no exterior, absolutamente atento à tradução e edição de seus textos literários em outros países. Consta ainda uma conversa breve com a narrativa *Retábulo de Santa Joana Carolina* traduzida para a língua alemã, francesa, inglesa, italiana e algumas cartas colhidas no Instituto de Estudos Brasileiros, da Universidade de São Paulo. Além disso, empreende uma reflexão sobre o fiar e o tecer da tradução até a sua concretização. São diversos os especialistas e as teorias que confluem no debate. Cabe ainda se discutir a tradução de *O urso polar e outras novelas*, do escritor dinamarquês Henrik Pontoppidan, Nobel de Literatura em 1917, realizada por Osman Lins, em 1963. Aqui, evidenciamos o rigor de Lins em relação à sua escritura, bem como o acompanhamento pormenorizado da tradução. Em uma carta, por exemplo, dirigida a Maryvone Lapouge, em 1978, tradutora francesa de *Retábulo de Santa Joana Carolina*, Osman Lins esclarece o que significa *bagres* e ainda faz uma advertência: “bagres – espécie de peixe (Maryvonne querida: parece-me que você, às vezes, tem um pouco de preguiça de consultar o dicionário. Tenho o máximo prazer em colaborar, mas isto nos pontos realmente obscuros)” (Arquivo IEB-USP, OL-LIT-RCG – 091).

Por conseguinte, *A letra: a parte do chifre, a parte da asa* compõe o Capítulo III. Trata-se da parte mais afinada com a tradução de *Retábulo de Santa Joana Carolina*. Nesse momento,



apresentam-se o texto traduzido, a formatação, a construção semântica e hermenêutica do texto literário de Osman Lins. A tentativa de aproximação visual na tradução realizada do sétimo mistério, por exemplo, buscou construir, assim como no texto original, a metáfora do tecer o texto e o tapete. Ambos revelam uma singularidade que permite inferir um conhecimento ente o homem e o cosmos, como assim evoca cada ornamento. Os dados não são fixos, pois a realidade linguística é outra, bem como a possibilidade de arranjo diverso pelo tradutor é real. Isso não quer dizer extrapolar a obra original. Nesse sentido, Jauss destaca que:

[...]a obra não é um objeto que exista por si só, oferecendo a cada observador em cada época um mesmo aspecto. Não se trata de um monumento a revelar monologicamente seu ser temporal. Ela é, antes, como partitura voltada para a ressonância sempre renovada da leitura. (JAUSS, 1994, p. 25)

Tamanha metamorfose, possibilitada pela tradução, permite desdobrar a obra entre culturas tão distintas. Derrida complementa: “um texto só sobrevive se é, ao mesmo tempo, traduzível e intraduzível” (DERRIDA, 1998, p. 110). O embate está presente ao longo do percurso, nas relações de linguagens, nas práticas discursivas e na concepção da tradução de um texto até a ‘avaliação’ do leitor. No meio desse caminho situam-se, de modo problematizado, o autor, o texto e o tradutor. Esse embate de escrituras e vozes credita ao texto original e ao traduzido a essência dialógica defendida por Bakhtin.

As diversas possibilidades de tradução da narrativa osmaniana foram pensadas em relação à forma e à compreensão do texto original e a interlocução que a tradução faz entre os falantes distintos nas mais variadas situações de comunicação. Tais ações partiram da ideia de que o tradutor deve enveredar por caminhos tradutórios contextualizados, pensando no dinamismo da língua e suas multifaces.

Portanto, a urdidura da escrita de *Retábulo de Santa Joana Carolina* possibilita que o tradutor adentre a caverna iluminada pela claridade azulada da escritura osmaniana e ali participe do jogo textual, mediando o voo do pássaro em uma sala sem janelas, apenas com frestas. A beleza do texto, a palavra escrita segundo o fio de prumo, a tessitura compassada e racional são elementos que compõem a força de traduzir e a tradução da narrativa de Osman Lins. É como se, no traduzir do texto osmaniano, houvesse “um Anchieta pregando, com alegria e desespero, o seu evangelho” (LINS, 1979, p. 7). A dificuldade



exige uma preparação constante do tradutor. Mas ter riscos é arranhar o próprio corpo do texto para que o outro entenda a dor que ali se encontra.

Por fim, o texto se materializa no campo da tradução da narrativa *Retábulo de Santa Joana Carolina* entre a criação e o desejo de tradução do criador. Assim, o engenho do texto traduzido perpassa a ideia de criação do livro, dispondo sobre a mesa o papel, o tinteiro, o movimento a letra, a materialização do texto e o surgimento do texto traduzido. Eis a tradução tesimal!

Finalizo, pois, com a citação de Octávio Paz, na obra *Signos em rotação*, sobre a figura do caracol. Esse ir e vir circular ilustra bem os caminhos necessários para a realização de uma tradução.

O **caracol** é uma estrutura que se dobra sobre si mesma. Segundo Jean-Pierre Richard (*L'Univers imaginaire de Mallarmé*, Paris, 1961), a dobra é uma forma vital da reflexão: pensar, refletir, “é dobrar-se”. Mas a dobra também é carnal: o sexo da mulher se dobra e se esconde sob uma penugem escura. Símbolo reflexivo e erótico, o caracol é também uma moradia, uma casa - tema tão frequente entre poetas japoneses como o do simbolismo carnal entre os do Ocidente. E há ainda um sentido, que engloba a todos: o caracol encerra o mar e é assim um emblema da vida universal, de seu morrer e renascer perpétuos. Ao mesmo tempo, o caracol contém apenas ar, é nada. Esta dualidade, semelhante à do Mestre: o poeta e senhor que não está em casa, converte-o simultaneamente em um caco e um objeto ritual. O caracol, em sua imensa pequenez, resume todas as outras imagens, metáfora das metáforas: solstício de inverno = meianoite = angústia (universal) = quarto vazio = Mestre = Nada = caracol (caco). Mas a série é reversível, se ao movimento de dobrar-se sucede o de desdobrar-se: caracol (objeto ritual) = Música = Herói (poeta) Teatro (diálogo, comunidade) = consciência universal = meio-dia = solstício de verão. O caracol é o ponto de interseção de todas as linhas de força e o lugar de sua metamorfose. Ele próprio é metamorfose. (PAZ, 1972, p. 190)

Nessa metamorfose textual, portanto, advém de fontes diversas a matéria-prima lapidada, pensada e manifestada com zelo na língua de chegada. Zelo é um termo que define bem o trabalho de Osman Lins. A urdidura do texto literário deve ser invocada como esse “dobrar-se” do caracol. Que sejam reveladores e profícuos tanto o percurso engendrado e a quanto a tradução efetivada de *Retábulo de Santa Joana Carolina*, pois “em literatura, toda conquista árdua atinge o público, mais cedo ou mais tarde. E são essas conquistas que enriquecem o leitor, não os caminhos já conhecidos” (LINS, 1979, p. 137).



Capítulo I

Tinta transmigrada para a forma

Gesto reintegrado à imagem

A pena: o rigoroso enlace da urdidura

Denominado *A pena: o rigoroso enlace da urdidura*, este capítulo reexamina a narrativa *Retábulo de Santa Joana Carolina* em sua face poética e inventiva, explorando os ornamentos e as micronarrativas que cada mistério oferece no tecido escritural original. Os doze mistérios⁹ da narrativa, enumerados até o décimo primeiro, exceto o final, apresentam a comunhão da palavra com o sagrado, a arte e os ofícios humanos no mundo. É “a passagem do caos ao cosmos” (LINS, 1969, p. 267), reafirmada pelo destino de Joana Carolina. Aparentemente, os ornamentos não têm uma ligação imediata com a micronarrativa, mas acabam por circundar e pairar na cosmogonia a sintonia necessária para sustentar a força que rege a vida da personagem.

A elaboração pensada da palavra imprime uma intensidade poética, e tal força acaba por movimentar a ressignificação das ações cotidianas, manipulando a dinâmica temporal da narrativa, ligando o homem ao sagrado por meio de novas experimentações literárias. Nesse sentido, Osman Lins, no livro *Guerra sem testemunhas* (1969), postula sobre a essência da palavra como forma de dar profundidade aos mistérios que cercam a existência humana.

Antes, tomamos o mundo por simples e evidente, o que não deixa de ser um modo de fugir-lhe, furtando-nos seu mistério; com o tempo, vemos que a palavra certa, a frase precisa, nos traz ao mundo: revela-nos o mundo escondido, que supúnhamos conhecer e que se nos impõe, espanta-nos, invade-nos. Assim, escrever, a princípio um ilusório chamado, vai ampliando sua inestimável função elucidativa; passa a ser, não mais um chamado, e sim uma via – para muitos insubstituível – de acesso à verdadeira natureza das coisas, inclusive do próprio escrever. (...) O escritor que não chegar a isto, estará sempre buscando, sem jamais alcançá-la, a plenitude de sua expressão. (LINS, 1969, p. 72)

⁹ Segundo Sandra Nitri, “Osman Lins atribui a esse termo um sentido preciso: “gênero teatral da Idade Média que punha em cena assuntos religiosos”, segundo me afirmou, pessoalmente, em 1973”. (NITRINI, 1987, p. 103)



Osman Lins tece a escrita de tal forma que tudo parece encaixar em perfeita harmonia, como a peça em um motor de carro. Se retirar uma palavra da trama, o sentido parece distanciar-se. Nesse sentido, perseguindo o desvendamento do texto osmaniano, o pesquisador cria diversas suposições, a maioria, por vezes, sem alcançar valor ou sentido. No momento de análise do *Retábulo de Santa Joana Carolina* arrisquei a digressão sobre a quantidade de linhas de cada mistério em relação ao mistério final. Por exemplo: O primeiro mistério possui 10 linhas; o segundo, 21, o terceiro, 9; o quarto 12; o quinto, sexto e sétimo, 20; oitavo, 12; nono, 23; décimo, 13; décimo primeiro, 14 e último 163. Ou, ainda, ler todos os ornamentos (apenas eles) como um texto linear, sem a intervenção da micronarrativa que enquadra em retábulos a vida de Joana Carolina. Não houve qualquer avanço com tais divagações. No entanto, em cada leitura realizada, o texto revelava nova camada de significação para mim.

As buscas incessantes por novas descobertas no texto corroboram com as ideias de Osman Lins dispostas no livro *Guerras sem testemunhas*. Associando-se aos ornamentos do *Retábulo*, verifica-se uma dualidade. Eles ornaram e oferecem uma palavra-chave para o texto seguinte. Em seguida, fundem-se como duas cabeças em um único corpo.

Como a antiga letra V, no alfabeto latino, que era ao mesmo tempo consoante e vogal, sou um e somos dois, vogal e consoante, V e V, V e U. A voz estranha – cobra sem dentes – enrola-se em minha língua, nova cabeça apareceu no meu ombro, com quatro olhos contemplo - ou contemplamos? – o relógio e a distante massa de edifícios envolta em névoa, outro homem saltou de dentro do meu corpo (...). (LINS, 1969, p. 16)

Ainda, de acordo com Osman Lins, o escritor deve assumir os riscos de cair na erosão das palavras para manter o diálogo com as coisas. Ainda no texto *O escritor e sociedade*, no mesmo livro de ensaios, empreende reflexões sobre o exercício rigoroso da literatura e os enganos que a modernidade da indústria cultural pode oferecer. Defende, assim, a estética dos ornamentos na literatura:

A defesa de uma estética propensa ao ornamento, ensejando continuidade ao esforço empreendido, um tanto isoladamente, por alguns artistas contemporâneos, no sentido de operarem, em suas obras, contra a fragmentação que domina nosso século, cabe indagar se à literatura assistem as condições para atuar objetivamente sobre outros campos que não o literário e a que podemos aspirar, sob esse ponto de



vista, pelo menos em relação a alguns de nossos livros. (LINS, 1969, p. 267)

No argumento acima, Lins defende o ornamento como via de ressignificação do mundo. Nesse sentido, os textos que antecedem cada mistério do *Retábulo de Santa Carolina* aludem à transmutação da vida, operando as mudanças de um mundo interior iniciadas em um mundo exterior, ou seja, os indícios da trama são sugeridos nos ornamentos, quando apresentam palavras chaves que se desenvolvem na micronarrativa de cada mistério. Além disso, permite antecipar os feitos estéticos e poéticos que irradiam por todo o texto.

No *Retábulo de Santa Carolina*, segundo Sandra Nitrini, “os ornamentos criam poeticamente os vínculos entre o homem e o universo, ao entrançarem a vida de Joana Carolina com a evocação do cosmos e dos grandes ciclos da civilização humana” (NITRINI, 1987, p. 239). Apresentando um caráter enumerativo, as descrições das micronarrativas se fundem e constroem um material alquímico que sustenta a temática da narrativa de vida de Joana Carolina. Apesar da sustentação presente no texto seguinte, não é algo visualizado em uma leitura descuidada. Toda a força ornamental se esconde, na maior parte do texto, nas entrelinhas e, de vez em quando, pincelam palavras que remetem às dimensões cósmicas como uma espécie de cordão umbilical.

Nesse enlace dos homens e das coisas, os ornamentos e os mistérios também possuem cadências narrativas compassadas, embora não apresentem uma regularidade ainda visível. A cada avançar na camada textual, mais a narrativa se aproxima da pretendida totalidade. Leny Gomes esclarece que:

A realização performática da linguagem é sustentada na visualização dos blocos dos textos nas cenas, mas principalmente no uso das formas geométricas que desde sua origem estiveram relacionadas ao universo, ao movimento dos astros, à observação dos fenômenos da natureza. Habilmente estruturada, a narrativa prenuncia uma inovadora visão das relações humanas com o meio ambiente, mediante esses recursos que transcendem uma funcionalidade apenas estratégica para assumirem sentido de integração das personagens com a natureza. (LENY, 2017, p. 143)

Nesse sentido, além de preanunciar a união do homem com a natureza, a densidade simbólica e poética presente na escritura, principalmente nos ornamentos, e um coro a



ressoar tons de oralidade imprimem ainda solene sacralidade na história de vida de Joana Carolina.

Nessa perspectiva, os ornamentos em *Retábulo de Santa Joana Carolina*, os quais eu doravante denomino de **estruturas circulares**¹⁰ porque funcionam como elementos duplos e sonoros que ampliam o sentido do texto que se deslinda a seguir. Fornecem elementos que interligam, em um plano maior, a dimensão da vida de Joana Carolina.

Nessa perspectiva, os subtítulos *Nas asas de uma viagem* (análise do primeiro mistério ao sexto mistério), *Fonte, foç e deltas* (análise do sétimo mistério ao décimo) e *O brilho existente em certas obras humana é duradouro* (décimo primeiro e mistério final) contribuem na discussão analítica de toda a narrativa.

1. Nas asas de uma viagem

As tessituras circulares amplas do primeiro mistério remetem ao universo como metáfora da **balança** invisível que controla “o pólen num prato” (LINS, 1966, p. 87). De um lado, a força do universo; do outro, o discurso de Joana Carolina, reto, apesar das dificuldades inerentes à sua vida. Ainda que não cumpra os compromissos firmados no plano terreno ao comprar a fazenda negra a crédito para enlutar os filhos, a retidão de Joana é tão sagrada que ela não será apenada. Segundo a parteira, narradora que testemunhou os fatos, “se não trazer de volta o emprestado, Joana, nem assim há-de penar por isto. É mulher fiel. Em seu coração, jamais deverá a ninguém” (LINS, 1966, p. 89). Assim, a balança que sopesa as ações na composição circular da narrativa se alinha à vida de Joana. O universo desce ao terreno, e o terreno alcança o cosmo. Há uma sacralidade perene em pleno terreno humano de virtudes e pecados.

O Primeiro Mistério anuncia o controle e o equilíbrio de tudo que existe por meio de uma ‘invisível balança’. A vida de Joana também é regida por essa balança. O verbo sopesar aparece na fala inicial da parteira: “Lá estou, negra e môça, sopesando-a (tão level)” (LINS, 1966, p. 87). De forma análoga, a pergunta “É gente ou é homem?” (*Op. cit.*, p. 87) também remete à busca do equilíbrio pelo invisível fiel da balança. O lojista, “como se de

¹⁰ Denomino assim, pois ele circunda a micronarrativa de cada mistério com o pré-anúncio da temática que irá entremear o discurso.



posse da balança que pesa virtudes e pecados” (*Idem*, p. 88), está condicionado aos princípios macros do cosmo. Entretanto, não é um julgamento em que o destino é escolhido pelas ações, mas a unidade das dualidades da qual o homem não pode fugir. “O equilíbrio simbolizado pela balança indica um retorno à unidade, a não manifestação, porque tudo aquilo que é manifestado está sujeito à dualidade e às oposições” (CHEVALIER; GHEERBRANT, 2008, p. 114).

Nesse caminho, a estrutura circular do Primeiro Mistério configura a união entre o homem e as coisas. Por isso, a importância de conjugar a análise das narrativas, no capítulo um, às estruturas circulares e às micronarrativas. Desse modo, Sandra Nitrini argumenta que:

No âmbito da criação, constitui um aspecto importante do fracionamento do homem moderno, incapaz de ver, aprender e conceber a realidade de maneira global. Segundo Sedlmayr, o ornamento constitui um recurso artístico que “pressupõe uma ordenação das próprias coisas: além de caracterizar o valor adorno, tem de se conformar com o adornado, que o ‘interpreta’ e pode ter uma significação profunda não só no sentido espacial, mas estabelecendo uma peculiar e característica relação entre o homem e as coisas. (NITRINI, 1987, pp. 202-203)

Nesse aspecto, a estrutura circular conjugada com o texto seguinte é purificada por meio da cadência de substantivos que distanciam de ritos religiosos. No Primeiro Mistério, por exemplo, tudo está em movimento expansivo: “cometas que **atravessam** o espaço; espaço **desdobrado**, amplidões **refletidas** nos espelhos do Tempo (LINS, 1966, p. 87); e regulado: “Tudo **medido** pela invisível balança, no outro as constelações e que **regula**, com a mesma **certeza**, a distância, a vertigem, o peso e os números” (*Op. cit.*, p. 87, *grifos nossos*). Nesse sentido, nada escapa às leis do universo, mas a palavra também comporta a mesma intensidade de ressonância. Essa criação, que se expande, mas segundo uma pulsação controlada por uma mão invisível, é a religião do espaço e do tempo da palavra. Segundo Anatol Rosenfeld, “há um desmascaramento do mundo epidérmico do senso comum (...) revelando espaço e tempo – e com isso o mundo empírico dos sentidos” (ROSENFELD, 1969, p. 69).

Segundo Éder Rodrigues Pereira, em sua tese de doutorado, *Da Leitura à Escritura: A biblioteca de Osman Lins como parte do processo criador de Avalovara*, Lins fez rigorosa leitura do



livro *A revolução da arte moderna*¹¹, de Hans Sedlmayr, fazendo anotações e transcrições em relação ao uso de ornamentos na obra literária. Elementos pictóricos e escultóricos eliminados em busca de pureza, na concepção de Sedlmayr, são aproveitados por Osman Lins como forma de (re)ordenação do mundo, de controle da expansão do universo pela palavra. Segundo Pereira, “Lins grifa duas passagens em que Sedlmayr define o conceito de ornato e em seu apontamento de leitura ele sintetiza as ideias selecionadas” (PEREIRA, 2015, p. 76):

Apenas um gênero de arte não pode chegar a ser “puro” nem absoluto: o ornato. O ornato que aparece pictórico ou escultórico e até tectônico (como os dentículos gregos), num suporte plano ou corporal), em arquitetura ou em utensílios, na página de um livro ou num tecido, não tem qualquer base de existência quando o seu portador – aspirando à pureza – o põe de parte. O ornato é o único gênero de arte que não pode existir autonomamente e, desde o princípio, ninguém pensou nisso. E o ornato morre. Esta morte do ornato constitui um acontecimento da maior transcendência.¹²

Com isto se chegou até ao desaparecimento do conceito do que é fundamentalmente um ornato. Desaparece a ideia de que o ornato caracteriza o valor adorno e até que tem que conformar-se com o adorno, que o “interpreta” e pode ter um sentido profundo não só no sentido espacial, como também estabelecendo uma peculiar e característica relação da união entre o homem as coisas. O ornato, no fundo, pressupõe uma categoria na ordenação das próprias coisas.¹³

O ornato 44/5. Ornato: união entre o homem e as coisas.¹⁴

Para Osman Lins, a estrutura circular constituía a ponte de acesso ao universo e ao homem, semelhante ao vitral que intensifica as cores diante da luz do sol. É bom salientar que a dedicação em torno dessa estrutura não ocorre apenas em *Nove, novena*, mas também surge com vigor em *Avalovara*. Rosenfeld, no texto *O olho de vidro de Nove, novena*, no Suplemento literário do jornal Estado de São Paulo, destaca que “as radicais transformações de estrutura, que distinguem *Nove, novena* das obras anteriores, certamente

¹¹ SEDLMAYR, Hans. *A revolução da arte moderna*. Trad. Mário Henrique Leiria. Lisboa: Livros do Brasil, 1955.

¹² SEDLMAYR, op. cit. p. 44. Nota OL - grifo a caneta esferográfica tinta azul. Transcrição na pág. 253 *apud* PEREIRA, 2015, p. 77.

¹³ Idem., p. 45. Nota OL - grifo a caneta esferográfica tinta azul. Transcrição na pág. 253 *apud* PEREIRA, 2015, p. 77.

¹⁴ Apontamento de leitura - Autógrafo a caneta esferográfica tinta preta no colofão. Transcrição na pág. 257, *apud* PEREIRA, 2015, p. 77.



não decorrem de cogitações e de ordem apenas ‘técnica’ acerca de processos narrativos”¹⁵. A nova forma de escritura é “uma nova visão do homem e da sua relação com o universo e com a sociedade”¹⁶.

Voltando para *Retábulo de Santa Joana Carolina*, a micronarrativa acompanha a via dolorosa que Joana enfrenta em sua vida. Assim, além da apresentação do universo e do discurso humano, o martírio de Joana é retratado por Osman Lins como uma denúncia da pobreza que assola as pessoas menos favorecidas no país: “Totônia acabará seus dias na pobreza”, [...] “João (...) viverá sem ganho certo”, Filomena cultivará todas as formas de avareza”, “Lucina ficará inimiga de Totônia, lhe negará a mão e a palavra” (LINS, 1966, p. 88). O ‘encantamento’ que completará a realidade, sempre vista como imperfeita, é a poesia que jorra do labor da escritura e do discurso humano. As palavras são de igual intensidade e sintonia com o cosmo. Joana constitui o fiel da balança a permitir essa união: palavra, corpo e cosmo. As estruturas circulares em *Retábulo de Santa Joana Carolina* oferecem a sinfonia que a palavra necessita para ecoar no tempo.

Por conseguinte, a estrutura circular do Segundo Mistério tem como tema **a casa**¹⁷. Seja de forma retangular ou quadrada, “nos resguardam, para que não nos dissolvamos na vastidão da Terra” (LINS, 1966, p. 89). Figura geométrica que funciona como é uma espécie de proteção diante da vastidão do universo. Assim, o Segundo Mistério invoca vários pontos fixos funcionando como receptáculos de palavras poéticas. “A Caixa das Almas, construção igual a tantas outras dispersas na cidade” (...) “um pequeno cofre, muitas chaves na mão” (...), “um ninho de escorpiões, no fundo do quintal. Pondo-os numa lata, brinca com eles” (LINS, 1966, pp. 90-91). Tudo é enquadrado, delimitado diante da infinitude dos espaços.

Joana Carolina é aqui a menina destemida, cujo prazer pueril é “acompanhar enterros de crianças” (LINS, 1966, p. 91), ou mesmo brincar com escorpiões. E ali já compreende o seu espaço-corpo como receptáculo de forças que irão esplender sob as dificuldades rompidas por uma força silenciosa. A força revelada é o poder de brincar com o escorpião sem ser picada por ele. O ato de fechá-los na palma da mão também

¹⁵ ROSENFELD, Anatol. *O olho de vidro de Nove, novena (I e II)*. *O Estado de São Paulo*, Suplemento Literário, São Paulo, 6 e 12 de dezembro de 1970. Disponível em <<http://www.osman.lins.nom.br/repercursao.asp>>. Acesso em 15/2/2019.

¹⁶ Idem.

¹⁷ Grifo nosso.



caracteriza um receptáculo, além de ser um mistério atribuído à força demoníaca. Nesse sentido, Chevalier argumenta que “a identificação do próprio corpo com a casa é corrente no Budismo” (CHEVALIER; GHEERBRANT, 2008, p. 196). O corpo é uma casa que apreende os sentidos que podem ser acessados pelas portas. Assim, o escorpião seria o símbolo de uma dessas portas que contribui com a ordem do cosmos.

O escorpião é a união da casa como o universo. “O escorpião é o vingador de Artemis. Ofendida por Orião, que tentou violentá-la, a deusa fez com que este fosse picado no calcanhar por um escorpião. Por esse favor, o escorpião foi transformado em constelação” (CHEVALIER; GHEERBRANT, 2008, p. 384). Dessa forma, casa e escorpião são entrelaçados ao corpo de Joana Carolina como forma de união do universo, mas preservando suas particularidades por meio da delimitação geométrica. Para reforçar tal ponto, Osman Lins, ao falar da popularização do vitral, reforça a ideia de singularidade dentro do cosmo. Para ele:

Enquanto o vitral se resignava as suas limitações de vitral, ao chumbo e ao vidro colorido, ele esplendia com toda a força. Mas aos poucos os vitralistas começaram a achar que aquilo era insuficiente e começaram a pintar o vidro, começaram a levar para a arte do vitral a arte da pintura. A partir daí o vitral degenera. Isso me levou a uma crença da qual estou firmemente convencido: de que as coisas fulguram, vamos dizer, nas suas limitações. As limitações não são necessariamente uma limitação no sentido corrente, mas uma força. Quer dizer que o vitral era forte enquanto estava limitado e aceitava a sua limitação. (LINS, 1979, p. 212)

Nessa perspectiva, o Terceiro Mistério extrapola a casa e destaca o simbolismo da **praça**¹⁸ como **templo**. A estrutura circular elege um lugar aberto, mas circundado por geometria. A alegria intensa que a praça vivencia cria uma claridade singular. O “espaço horizontal da praça”¹⁹ assume o fio condutor entre o lugar destinado aos folguedos e o cosmo. Tudo transfigura e transcende no Terceiro Mistério iluminado por claridades diversas. “Cantando em altas vozes, com **velas acesas**”, “**luz diurna** resta no ar”, “**olhos** de Joana são **azuis** e grandes”, “adaga de **crystal**”, “procissão **com velas**”, “jovem **triplamente iluminada** – pela luz do sol da tarde, pelas chamas das velas, pelo meu êxtase” (LINS, 1966, p. 92, grifos nossos).

¹⁸ Grifos nossos.

¹⁹ LINS, 1966, p. 92.



A luz espriada pelo Terceiro Mistério evoca mais uma vez a função poética. Funciona como uma espécie de dança de roda que evoca a claridade. A dança atrela a figura de Joana às palavras-sons da micronarrativa igualmente circular. “Joana, descalça, vestida de branco, os cabelos de ouro esvoaçando, traz sobre o peito a imagem emoldurada de São Sebastião” (LINS, 1966, p. 92). Palavras e imagens se fundem ao corpo de Joana impelindo a união com o cosmo por meio da figura mítica e venturosa de centauro, que se apossa da pessoa e libera os impulsos de ventura e de luta. Dessa forma, a imagem São Sebastião, santo cravado por flechas, é a chave que evidencia a união, ainda que toda a praça seja ornada por construções terrenas.

Desconheço que esta flecha lançada ao som do hino solto pelas mulheres é semente cujos frutos ninguém pode antever e que as alegrias são quase nenhuma ante os sofrimentos, as depredações em nossas vidas, sobretudo na existência de Joana, minha vítima. (LINS, 1966, p. 93)

Nesse sentido, segundo Chevalier, “a flecha, à qual se assemelha o Sagitário, dá a síntese dinâmica do homem voando em direção a sua transformação, pelo conhecimento, de ser animal em ser espiritual” (CHEVALIER; GHEERBRANT, 2008, p. 796). Assim, Joana é corpo e palavra que transcende e transfigura. É a praça, “a paz e o júbilo” (LINS, 1966, p. 93).

O Quarto Mistério traz o **ar**²⁰ como elemento a atizar o movimento dos seres e das coisas. É sopro que impulsiona a vida. “Representa o mundo **sutil** intermediário do céu e a terra, o mundo da expansão” (CHEVALIER; GHEERBRANT, 2008, p. 68). Também conduz o símbolo da cabra que está presente na estrutura circular criando o fio condutor entre os espaços micro e macro. Além disso, o som vibrante de sua força se entrelaça com o canto do galo-de-campina em cima da cabra Gedáblia.

O ar, assim como o destino doloroso de Joana Carolina, não possui uma forma definida, toma forma ao se entrelaçar com as experiências de vida. A vida de Joana se fixa nas imagens projetadas por narradores. Nelas o vento percorre tempos diversos na personificação da palavra embalados por poética constante. Segundo Gaston Bachelard, “o vento ameaça e uiva, mas só toma forma quando encontra a poeira: visível torna-se uma pobre miséria” (BACHELARD, 2001, p. 232). Assim, o movimento dos acontecimentos da vida de Joana Carolina transita entre o caos e a organização dinâmica, dando pulsão à

²⁰ Grifo nosso.



palavra. Novamente, Bachelard enfatiza que a ira que o vento causa nos diversos elementos é uma forma de ultrapassar o limiar e atingir outras imagens e passagens. “Na imaginação dinâmica, tudo se anima, nada se detém. O movimento cria o ser, o ar turbilhonante cria as estrelas, o grito produz imagens, o grito gera a palavra, o pensamento. Pela cólera, o mundo é criado como uma provocação. A cólera funda o ser dinâmico” (BACHELARD, 2001, p. 233). Joana Carolina abraça as adversidades e imprime uma atitude ativa que as transformam em gestos poéticos. Nesse sentido, a estrutura circular é um eco poético do cosmo que se liga à vida de Joana. A cólera aparece no enfrentamento das dificuldades, sem desligar da singeleza que suas ações traduzem em palavras.

Em *As Kenningar*, de Borges, por exemplo, há ecos poéticos que se manifestam no cotidiano cíclico da vida. A compilação de tais dados o fez “conhecer um prazer quase filatélico” (BORGES, p. 409). *As Kenningar* são epítetos quase sagrados para o traçar da palavra por poetas da Islândia. A repetição deles é a invocação de imagens poéticas que sintetizam o cosmos. De forma análoga, o Quarto Mistério reproduz na imaginação elementos poéticos que a micronarrativa resgata, tendo a vida de Joana como imagem poética. Em Borges, dois trechos de *As Kenningar* exemplificam bem a similaridade

Casa dos pássaros
Casa dos ventos o ar
(...)
Irmão do fogo
Dano dos bosques
Lobo dos cardumes o vento (BORGES, 1999, pp. 409 e 413)

Nessa perspectiva, Gedáblia é o animal terreno que apresenta características simbólicas semelhantes ao ar. Cabra vem de *capris*, da qual deriva a palavra *capricho*²¹. A narrativa deste mistério segue um caminho coberto por impulsos imprevistos. Dois filhos de Joana, por exemplo, sairão sem destino certo no mundo. “Partiremos no mundo, à procura de emprego, deixando-a com Teófanes e Laura, nossos irmãos mais novos, ainda não nascidos. (...) Mergulhamos num silêncio pontilhado de gritos e meus sonhos são povoados de ameaçadoras cabras (...)” (LINS, 1966, p. 94). “O senhor do Engenho nos surpreenderá dentro do seu pomar” (LINS, 1966, p. 95). Desse modo, o impulso do vento

²¹ CHEVALIER; GHEERBRANT, 2008, p. 157.



que muda de direção constantemente aproxima metaforicamente da vida de Joana e faz a junção do universo com o terreno, pacificando, de certa forma, as variações bruscas na vida de Joana Carolina.

Na estrutura circular do Quarto Mistério, por exemplo, “Zagal de mastodontes, de dinossauros, de renas gigantescas, guiados em bandos sobre pastagens azuis e cujos ossos, cujo couro e chifres se convertem em chuva **em arco-íris**”²² (LINS, 1966, p. 93). Há uma amenização da intensidade do vento. De modo análogo, a narrativa do Quarto Mistério também é finalizada com uma amenização:

Nossa mãe, todos os dias dar-lhe-á massagens com sebo de carneiro, todos os dias, pacientemente, sem faltar um dia, até que ele poderá mover de novo o braço, roubar comigo pássaros novos, e depois trabalhar, até que levaremos nossa mãe, tra-lhe-emos um **pouco de paz e da segurança** que nosso país, sem jamais conseguir, quis dar-lhe. (LINS, 1966, p. 95)

Portanto, o equilíbrio vislumbrado nesse mistério desponta como uma sutileza no entendimento da materialidade da palavra. Para Osman Lins, “a ausência de sinais exteriores deflagra um processo de liquidação de tudo que esses sinais evocam” (LINS, 1979, p. 18). A integralidade das coisas emerge aqui no equilíbrio do caos e na amenização das dores pela *re-escrita* do quadro presente: “Por agora somos dois meninos, deitados em folha de bananeira, nossa mãe curvada sobre nós, atiçando o fogareiro com alfazema” (LINS, 1966, p. 94).

“A lenta rotação da **água**”²³ (LINS, 1966, p. 95) inicia a estrutura circular do Quinto Mistério. A **oscilação** da água a permeia a pequena narrativa como uma espécie de onda. Não há uma resposta clara e absoluta em relação à sua definição. “Não saberemos jamais sobre esse ente fugidio, lustral, **obscuro, claro** e avassalador. Tenho-o nos meus olhos, dentro das pupilas. Não sei, portanto, se o vejo; se é ele que se vê” (LINS, 1966, p. 96). Nesse sentido, as diversas imagens da água presentes na micronarrativa, definições macros, acessam a vitalidade de Joana Carolina, ainda que as tormentas estejam presentes tanto no consciente como no inconsciente, segundo Jung.

A água é o símbolo mais comum do inconsciente. (...) O homem prudente percebe o perigo nas profundezas e o evita, mas também

²² Grifos nossos.

²³ Grifo nosso.



desperdiça o bem que conquistaria numa façanha corajosa, embora imprudente. (...) Mas a água é tangível e terrestre, também é o fluido do corpo dominado pelo instinto, sangue e fluxo de sangue, o odor do animal e a corporalidade cheia de paixão. (JUNG, 2000, pp. 29-30)

Poder-se-á objetar que, na micronarrativa do Quinto Mistério, o futuro marido de Joana mergulha no abismo por meio do choro e retorna à superfície em uma tentativa de evitar a dor, mas isso causa comoção na mãe de Joana, consentindo com o casamento.

Desatou em pranto, me apertando os dedos, como se eu houvesse descoberto as fraquezas que ele mais tentasse esconder. Sempre fui mulher dura. Tenho duas torres na cabeça, sou esposa, a Igreja, a terrena, a que se polui, a que pare os filhos, que a transforma em leite o próprio sangue, a frágil. Não é assim que diz a liturgia? Pois se sou fraca, tenho que ser de pedra. Sou de pedra; mas também chorei. (LINS, 1966, pp. 96-97)

Inundações, mineral, ser mitológico, nuvens, entre outros, fundem-se na estrutura circular, apresentando características semelhantes na micronarrativa do Quinto Mistério É quase uma resposta às perguntas realizadas no início da tessitura circular. A sinfonia produzida pelas oscilações da água ente o obscuro e a claridade que lustra a pedra também conflui para a firmeza de Joana Carolina diante do balançar dos acontecimentos.

Bem podia estar de braços levantados, acusando-se, acusando os tempos, querendo refazer o que só uma vez pode ser feito, ou temerosa, ou desacordada. Ela não faz da dor um estandarte, guarda-a como um segredo. **Nos socavões da alma.** Não quer apagar o sol, que entra pela janela; nem silenciar os tambores, os bombos, os violões, as flautas e os ganzás que andam pelas ruas, neste domingo de Carnaval. (LINS, 1966, p. 98)

Assim, faz-se importante mencionar a transitoriedade dos sons como a morte do cotidiano de Joana Carolina, suplantado por novos acontecimentos. Todos com igualdade de intensidade. Gaston Bachelard (1997), em *A água e os sonhos* (1997), reforça essa metáfora da morte a cada minuto. A morte horizontal segue o tempo diacrônico, como uma sucessão de ondas. Para ele:

A água é realmente um elemento transitório. É a metamorfose ontológica essencial entre o fogo e a terra. O ser votado à água é um ser em vertigem. Morre a cada minuto, alguma coisa de sua substância



desmorona constantemente. A morte cotidiana não é a morte exuberante do fogo que perfura o céu com suas flechas; a morte cotidiana é a morte da água. A água corre sempre, a água cai sempre, acaba sempre em sua morte horizontal. (BACHELARD, 1997, p. 7)

Acontece, dessa maneira, “a experiência da permanência e a continuidade da vida ultrapassa todas as modificações das formas manifestadas e sempre ressurge como fênix das próprias cinzas” (JUNG, 2000, p. 123). Nesse sentido, Joana ultrapassa todas as dificuldades da vida e se ramifica por meio de sons e experiências dos quais transcendem os “socavões da alma” (o inconsciente), unindo-se à estrutura circular. “E quem, mais do que Joana, poderia esquecer, varrer da mente, por hoje, essas verdades?” (LINS, 1966, p. 98). O rito da vida segue em procissão sem esquecer os adornos poéticos que a circunda. A ornamentação é um canto que invoca a história humana. A sua repetição em cada mistério é uma forma mítica de santificação.

Jerônimo, marido de Joana, franzino e com diversas fraquezas, também é vítima da oscilação da água presente na tessitura circular do Quinto Mistério. No momento em que é demitido, “comprou duas latas de querosene, derramou-as em dois vagões a linha, incendiou-os, partiu para Belém, meteu-se a rábula, conseguiu um lugar de juiz no interior” (LINS, 1966, p. 99). A mudança aconteceu quando o lado obscuro superou a ingenuidade. As modificações são necessárias para que a história humana encontre palavras a defini-la. Joana, como conjugação poética entre o caos e a força da água, é definida como mão a controlar as forças mais diversas, quando nega ir para Belém. “Nem sempre a casa é onde está o marido; a casa é onde está a paz de consciência” (LINS, 1966, p. 99). Jerônimo ao queimar os vagões expressou a coragem adormecida, mas limitada. Um capricho induzido pela raiva. Gedáblia do mistério anterior é representada pela companhia **Great-Western** (GW), que desperta a cólera de Jerônimo. Em Joana Carolina não há limite de força, embora sopesse e equilibre os fatos. Sequer a morte do marido a desespera. “Não é, da parte de Joana desesperar? Em vez disso, corta o pão da merenda para os cinco filhos, dois a sua esquerda e outros à sua direita” (LINS, 1966, p. 100). Em vez disso, santifica o pão como uma espécie de santa ceia e se ergue como uma torre diante dos percalços do momento.

Todos os acontecimentos do Quinto Mistério são guiados pelos olhos e pela fala de Totônia, mãe de Joana Carolina, representada pelo símbolo de um ponto no círculo \odot . Essa figura geométrica guarda a relação do homem com a sua origem. No caso do mistério



em evidência, as etapas das vidas de Joanas submerge ainda forte como antes, Joana é uma nova pessoa. Também representa, em uma forma mais ampla, o olho que reflete a transmutação da vida. Ainda, a auréola do seio feminino trazendo a imagem do leite como uma espécie de água da vida. Assim, o Quinto Mistério, tecido por uma expressiva musicalidade, amplia o sentimento de adoração, coloca Totônia como a mãe que propicia o leite (a água), a Joana. Nessa linha, a definição de água por Bachelard ilustra bem a afirmação:

A água é um leite quando é cantada com fervor, quando o sentimento de adoração pela maternidade das águas é apaixonado e sincero. O tom hínico, quando anima um coração sincero, conduz, com uma curiosa regularidade, a imagem primitiva, a imagem védica. (...) Enfim, a melhor prova de que a imagem “nutritiva” comanda todas as outras imagens é que (...) não hesita, no plano cósmico, em passar do leite ao seio. (BACHELARD, 1997, p. 109)

Apesar de todas as dores que Joana Carolina silenciosamente suporta, o percurso circular de sua vida acaba por se transformar em atos poéticos por meio dos contornos geométricos da janela a delimitar o quadro que contempla o morto no caixão. “Pela janela, mascarados contemplam o morto no caixão, uma das máscaras com o banjo sobre o peito; o cavalo repousa, é todos veias, tem olhos roxos, patas sangrentas” (LINS, 1966, p. 100). Assim, o quadro entremeia a luta de Joana com a sinfonia do tempo. As imagens poéticas interferem na ação de Joana, mas não escandalizam, de acordo com Octavio Paz:

As imagens poéticas têm a sua própria lógica e ninguém se escandaliza de que o poeta diga que a água é cristal (...). O poeta afirma que suas imagens nos dizem algo sobre o mundo e sobre nós mesmos e que esse algo, ainda que pareça um disparate, nos revela de fato o que somos. (...) O elemento unificador de todo esse conjunto de qualidades e de formas é o sentido. As coisas possuem um sentido. (PAZ, 1982, p. 131)

O silêncio configura a melodia a contemplar o final do Quinto Mistério. Os silvos do galo- de-campina sinalizam o seguir da procissão da vida de Joana Carolina e das ladainhas, presentes no Sexto Mistério. A água corre. “Uma filosofia que se ocupa do destino humano deve, pois, não apenas confessar as suas imagens como adaptar-se a elas, continuar-lhes o movimento. Deve ser francamente uma linguagem viva” (BACHELARD, 1997, p. 275).



O Sexto Mistério apresenta a estrutura circular como um jogral de perguntas e respostas. Parafraçando João Alexandre Barbosa, o autor “não conta; canta”²⁴. O enovelado ritmo do texto aproxima muito de uma ladainha, espécie de canção de origem trovadoresca.

- Não tem compaixão?
- Não. Tem majestade.
- Com necessidade?
- É sua condição. (LINS, 1966, p. 101).

Nessa perspectiva, segundo Chevalier & Gheerbrant, “o canto é o símbolo da palavra que une a potência criadora à sua criação, no momento em que esta última reconhece sua dependência de criatura, exprimindo-a na alegria, na adoração ou na imploração” (CHEVALIER; GHEERBRANT, 2008, p. 176). Assim, a estrutura circular se atrela à serenidade de Joana Carolina diante dos ataques do dono do Engenho Serra Grande. A resistência de Joana às adversidades, ainda que em forma de criatura, transforma-a em santa, ainda em vida terrena, ligada ao cosmo pela melodia das palavras. “Vinha de dentro dela uma serenidade como a que descobrimos nas imagens de santo, as mais grosseiras. Um som de eternidade” (LINS, 1966, p. 103). A retidão de Joana Carolina, ainda que atrelada ao mundo terreno e sujeita aos erros da vida, designa-a como santa. O quadro tecido por palavras pelo dono do engenho a põe em situação retabular ao lado dos grandes santos cristãos. A diferença é a humanidade.

Joana, a professora, me afasta com a régua e a palmatória na mão, fazendo com os dois instrumentos uma espécie de compasso aberto; o outro braço protege os cinco filhos. Nô, o vivaz; Álvaro, o inteligente; Teófanês, o conformado; Laura, a concentrada; Maria do Carmo, a segunda com esse nome, e que também há de morrer criança. (LINS, 1966, p. 102)

A humanidade de Joana Carolina permanece entre o **canto**²⁵ e a **pedra** simbolizando a expressão poética do carpir literário. O canto e a pedra são o próprio corpo de Joana, sensível às questões humanas e forte frente às dificuldades. Dessa forma,

²⁴ O original é: “não conta; escreve”. In. BARBOSA, João Alexandre. *Nove Novenna Novidade*. Rio de Janeiro, Guanabara: 1987, p. VII-4.

²⁵ Grifos nossos.



Chevalier & Gheerbrant postulam que “segundo a lenda de Prometeu, procriador do gênero humano, as pedras conservaram um odor humano. A **pedra**²⁶ e o **homem** apresentam um movimento duplo de subida e descida” (CHEVALIER; GHEERBRANT, 2008, p. 696). O entrelaçamento gera a *poesis* e a estética simbólica pensada, conforme argumento de Osman Lins:

É bem conhecida a esse propósito, a frase de Flaubert a respeito de seu romance *Madame Bovary*: “Madame Bovary sou eu.” Queria dizer, com isto, que seus problemas essenciais estavam projetados em sua personagem. Ora, nos nove trabalhos reunidos em *Nove, Novena*, reflète-se minha verdade. O que sou, o que vejo, o que sinto. Assim, os métodos que empreguei vão refletir, com o máximo de precisão, exatamente isto. Se meu livro obedecesse a processos tradicionais de composição estaria traindo minha maneira de ver, não refletiria minha visão de mundo. (LINS, 1979, p. 134)

Nesse cenário, *Retábulo de Santa Joana Carolina* e seus mistérios apresentam a verdade do escritor na palavra, com diversas simbologias ornadas com laços que se atrelam no cosmo e no humano. Assim, o Sexto Mistério traz, além do canto e da pedra, o símbolo do **peixe** que acena para o tema bíblico da multiplicação dos peixes. “Como podia viver? Multiplicava os pães, os peixes? Absurda mulher” (LINS, 1966, p. 103). O peixe salta, mergulha e retorna à água, construindo uma espécie de círculo com polaridades claras e escuras. Dessa forma, é possível inferir o quesito cíclico da vida. Também faz uma conexão com Quinto Mistério por meio do elemento *água*. Portanto, o Sexto Mistério é o eixo central da vida de Joana Carolina. Nos mistérios seguintes, a vida começa a declinar rumo a um renascimento, culminando com o cortejo do corpo de Joana no Último mistério. Nesse ponto da narrativa a invisível balança aponta para a metade do círculo.

1.1 Fonte, foz e deltas

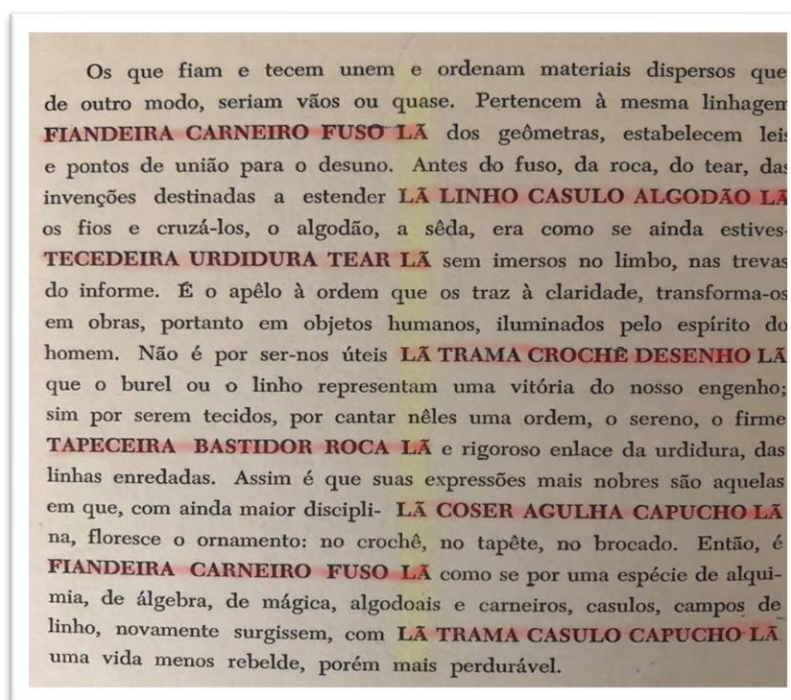
A ordem e a desordem aparentes da estrutura circular do Sétimo Mistério representam a imagem da criação. Entretanto, além de os fios serem entrelaçados a palavras, “o discurso teórico corresponde ao pano de fundo e o jogo dessas palavras ao desenho, ao

²⁶ Grifos do autor.



crochê em relevo, isto é, ao ornamento do ornamento” (NITRINI, 1987, p. 136). Dessa maneira, o entrelaçar fio a fio das palavras é urdida por uma regularidade simétrica imprimindo no texto a imagem tecida. O **tecer**²⁷ e **coser** são temáticas que surgem com intensidade nesse mistério. Quando Joana Carolina ia à cidade receber seu ordenado, vendia “uns trabalhos de agulha” (LINS, 1966, p. 108). Assim, o ato de coser se estende da estrutura circular até o final da micronarrativa final do Sétimo Mistério, ligando o humano ao divino. A palavra ‘lã’, eixo da **textura** desse mistério, alinha-se ao carneiro no texto seguinte: “íamos os cinco, os meninos a pé, eu no carneiro” (LINS, 1966, p. 109).

Imagem II



Fonte: Lins, 1966, p. 106.

Nessa perspectiva, a imagem 1 disposta acima, referente à tessitura circular, ilustra bem o texto-tecido em palavras. Nesse sentido, de acordo com Sandra Nitrini,

Aos termos componentes da mesma coluna contém número igual de grafemas, a saber, nove, oito, quatro, dois, cinco, seis, sete, dois. Do ponto de vista da escrita, as palavras organizam-se em torno do eixo da

²⁷ Grifos nossos.



invariante, o que lhe permite uma configuração visual obsessivamente visual. (NITRINI, 1987, p. 137)

No entanto, o visual não é apenas na tessitura circular. O corpo textual de todo o mistério assemelha-se a um quadro tecido com palavras. Nesse mistério, a imagem/quadro aparece quando Joana está cuidando dos filhos.

Nela é que mamãe está aplicando o clister, com a bexiga de boi na extremidade do canudo de carrapateria. Assemelha-se, minha irmãzinha, a um grotesco soprador de vidro. Sou eu a de tranças. Nô, Álvaro e Téó não aparecem. Mas estavam aí, amontoados conosco nessa peça, todos queimando de febre. (LINS, 1966, p. 110)

Na verdade, as imagens também operam como elos entre o sagrado e o humano, ornando o texto. Além disso, cria uma poética que desloca entre as palavras rumo à sensível percepção do mundo quase imperceptível, ou, o que nas palavras de Giorgio Agamben se configura numa latente potência do não. “Essa é sua natureza de coisa ditada: a dialética latência e não latência, esquecimento e memória, a condição que permite que a palavra possa acontecer, e não apenas ser manipulada por um sujeito” (AGAMBEN, 2013, pp. 49-50). Nesse sentido, *Retábulo de Santa Joana Carolina* insere um movimento naquilo que é quase diminuto para um leitor desatento. Além do movimento, é capaz de “transformar a linguagem da realidade em realidade da linguagem” (BARBOSA, 1990, p. 121).

A *lã* é o eixo visual e poético, como já dito, e o fio que se desfaz entre as linhas do Sétimo Mistério. O carneiro configura o símbolo da melodia a trazer vários cantos entre as palavras. Simboliza a união entre o visual, o oral e a palavra tecida, assim como o galo-de-campina (do Quarto Mistério). “Os carneiros baliram muito tempo, um balir diferente, pesaroso – tive pesadelos nos quais eles baliem há sete anos” (LINS, 1966, p. 110). A totalidade das coisas vem com os fios firmados com o número 7 (sete), pois ele é “o símbolo da totalidade, mas de uma totalidade em movimento” (CHEVALIER; GHEERBRANT, 2008, p. 826). Adiante, nesse mistério, Joana Carolina parola: “Sete anos, sete meses e sete dias morei nesse inferno. Sete anos, sete meses e sete dias” (LINS, 1966, pp. 111-112), mas naquele momento a paisagem estava se modificando. Ia para outras



paragens. A intensidade e o tumulto da vida de Joana são assinalados por símbolos que intensificam a aproximação com o sagrado ante a um inferno de tormentas, que vivifica suas sensibilidades humanas, mas quase santificadas.

E assim outros anos se passaram, mês depois de mês, verões, invernos, um mês, depois outros, um ano, outros ainda, debaixo do sol, sob a ventania, mamãe cruzando com bêbados, correndo de cães doidos, de bois brabos, fugidos do cercado, três léguas na ida três léguas na volta, para receber a paga do trabalho feito durante um mês inteiro, de sete às duas, todos os dias, fora somente apenas os domingos. (LINS, 1966, pp. 110-111)

O movimento é certo, mas não deixa de retornar à origem, a previsão de Totônia de que Joana Carolina findará a vida na pobreza. Nesse sentido, Cacilda Bonfim evidencia o lado político do autor por meio de uma visão estética em torno das palavras que dá forma à vida de Joana Carolina. Para ela,

Osman Lins é o poeta-rapsodo dos Antigos, que levado pelas musas, acessa todos os modos de tempo, tornando o mundo visível aos olhos humanos. Demiurgo e mestre de seu ofício constrói o mundo de Joana nas palavras e não através delas, compartilhando seu espírito ao dar vida a dimensão estética. (BONFIM, 2016, p. 5.404)

Outro movimento que acena para a memória e a poesia nesse mistério é o gesto realizado por Joana Carolina ao sair do Engenho Queimadas. Naquele momento, tem compreensão de toda ação cíclica, bem como das experiências e aprendizagens, mas a fase seguinte era necessária para vivenciar nova força criadora da linguagem. Nessa perspectiva, segundo Jung, “parte do inconsciente consiste, portanto, de uma profusão de pensamentos, imagens e impressões provisoriamente ocultos e que, apesar de terem sido perdidos, continuam a influenciar nossas mentes conscientes” (JUNG, 2016, p. 35).

O apagar do tempo é deixar o papel em banco para outras revelações e transfigurações. “Ergueu a mão espalmada e passou-a diante da paisagem, com o gesto que fazia ao quadro negro, apagando o que já fora ensinado e aprendido” (LINS, 1966, p. 112). Entretanto, o movimento não descarta o arquivamento na memória. O próprio texto é uma invocação da memória. “Avareza ou zelo da memória que, mesmo na adversidade, guarda seus alforjes todo grão de bonança” (LINS, 1966, p. 112).



O Oitavo Mistério traz a estrutura circular construída apenas com adjetivos. Tal forma descritiva é uma espécie de música que inicia o mistério, por exemplo: “a soca, a rессoca, a planta, a replanta, o carro, o carreiro” (LINS, 1966, p. 112). É quase a ação e o resultado dela. O tom quase repetitivo oferece ao constructo uma ideia de retorno ao que é primário e manual. Extrai a essência poética na origem, no sulco que a charrua faz. A palavra tema nesse mistério é o **trabalho manual, a terra**²⁸, tendo o enquadramento da janela como moldura para esse mistério retabular. “A cabeça do Touro, com suas aspas recurvas, ocupa todo quadrado da janela” (LINS, 1966, p. 113). O canto e ação manual fazem a junção de cosmo com o humano. Na micronarrativa desse mistério, o carreiro surge novamente. “O carreiro, no extremo da vara, leva uma bandeira negra” (LINS, 1966, p. 113). Segundo Elizabeth Hazin, o Oitavo Mistério possui ainda:

[...] uma visão política do mundo, que se mostra sob tantas estratégias escriturais, como o ritmo que a envolve, a ausência de sintaxe (que de modo algum tira a compreensão do trecho), antes, através da longa enumeração de substantivos nos entrega tudo: o espaço, o tempo, os personagens, a situação de espoliação a que estão submetidos os que trabalham nas plantações de cana. Está tudo dito. (HAZIN, 2019, s/p)²⁹

Nesse caminho, as figuras geométricas se entrelaçam como enquadramento da escrita e o seu movimento: “quadrado da janela, uma bacia de estanho, cruz florenciada, ondulações da terra” (LINS, 1966, p. 113). A imagem do **Touro e do boi**³⁰ se espalha por toda a narrativa, sendo uma mesma palavra que designa todos os bovinos, mas com significados distintos. A ladainha de Totônia ainda ecoa por partes do texto, como um murmúrio e lamento. O touro bravo que a atacou contradiz com a força e mansidão do boi que puxa o arado. “O Touro jogou longe sua bolsa, ficou tentando aspeá-la nas costelas, queria levantar-me gritar, espavori-lo, não tinha voz, nem ânimo, nem pernas” (LINS, 1966, p. 114). O Touro representa a ferocidade do mundo em relação à vida de Joana Carolina. O boi é a fortaleza representada por Joana por meio de suas atitudes.

²⁸ Grifos nossos.

²⁹ Essa citação é parte do trabalho *A interminável peregrinação: a escrita revolucionária de Osman Lins* apresentado por Elizabeth Hazin no simpósio *O rigoroso enlace da urdidura: do sentido político na trama osmaniana*, sob a coordenação das professoras Elizabeth Hazin (UnB) e Maria Aracy Bonfim (UFMA), no XVI Congresso Internacional ABRALIC: *Circulação, Tramas e Sentidos na Literatura*, realizado de 15 a 19 de julho de 2019, na Universidade de Brasília (UnB). Texto ainda não publicado.

³⁰ Grifos nossos.



Outro ponto que merece destaque é o arrebatamento que o Touro fez. Apesar de cantar as ladainhas, Totônia “pegou a amolecer, ficar com um lado esquecido, embora não tivesse ferimentos. Mas estava na vista, ela se finava pelo que sofrera no cercado” (LINS, 1966, p. 114), ou seja, dentro de um quadrado ou círculo. Quase um ritual medieval. No entanto, Totônia é lavada por bois, boisanjos.

No carro, levando-a morta e escutando o ranger das rodas de madeira nos eixos, com ela, a caminho de Deus, numa carruagem puxada por bois com grande asas, metade anjos, metade bois, bois-anjos, e que no mundo, vida e gente, e talvez até Deus são boisanjos, e que, de tudo, temos de comer, com os mesmos dentes fracos, a parte de chifre, a parte da asa. (LINS, 1966, p. 116)

Nesse sentido, a transfiguração do boi se dá por meio de uma metáfora da transfiguração da vida – bois, metade bois, bois-anjos, boisanjos. Nesse momento, a truculência do touro é superada pela sacralidade do rito em relação ao boi. Totônia segue nas asas de um boi rumo à terra fecunda. Como aporte ao cortejo, figuras geométricas giram, ilustradas pelas rodas do carro de boi, que remetem ao processo cíclico da vida. Junto a elas o ranger é a música já entoada na estrutura circular. Novamente o humano e o sagrado agem “como se o impossível não fosse” (LINS, 1966, p. 116).

Assim como no Oitavo mistério, no Nono mistério, a estrutura circular é quase um retábulo-livro com brochura capitular formada por letras-palavras. Essa brochura, que transforma letras em palavras, dimensiona para a luminosidade do verbo, dado a ela uma estabilidade de sentido que supera eras. Tal estrutura se une à micronarrativa do mistério em forma de quadro, formando um elo que circunda todo o Oitavo Mistério.

Nos dois de braços dados, as caras entrançadas, parecemos olhar, ao mesmo tempo, um para o outro e os dois para a frente. Às nossas costas, de flanco, os pescoços cruzados, uma cauda para a esquerda e outra para a direita, brancas, largas, arrastando no chão feito vestidos de noiva, nossos dois cavalos. (LINS, 1966, p. 117)

A descrição do quadro é uma transmigração do visual em palavra que “cria, ordena e recria” (LINS, 1966, p. 117). Ao olhar para a brochura da estrutura circular, o todo chega ao leitor provocando uma sensação visual, mas ao fixar o olhar para a decifração das palavras, novos sentidos são alcançados. Já o quadro cria uma sensação contrária. Primeiro vem o sentido de que é um conjunto de letras-palavras e, em seguida, a imagem visual.



Assim, o enfeixamento da micronarrativa com a estrutura circular resulta em uma canção, parte sendo a letra e a outra, o refrão.

Nessa perspectiva de se entretecer, também há a junção de três vozes no Nono mistério ($\triangle \circ \triangle$), que unem e se dividem, dando à palavra a essência da permanência que faz a junção de tempos distintos. Nesse sentido, segundo Leny da Silva Gomes, no texto *Retábulo de Santa Joana Carolina: uma conjunção de forças*, no livro *Números e nomes: o júbilo de escrever*, a narrativa de Osman Lins é circundada por imagens que remete ao fazer poético:

A disposição textual apresentada espacialmente num formato que sugere as narrativas feitas de imagens circundadas por ornamentos dos retábulos medievais é um testemunho da íntima relação do fazer poético de Osman Lins com a experiência do olhar, com a percepção direta das artes, da natureza, dos seres. (SILVA, 2017, p. 126)

A experiência do olhar faz o leitor associar e explorar a sensorialidade de diversos elementos no mesmo quadro e, em plano maior, a escrita. A estrutura circular é engastada imediatamente no texto seguinte pelo quadro que descreve, ao mesmo tempo, a união e a singularidade das coisas.

\triangle Nós dois de braços dados, as caras entrançadas, parecemos olhar, ao mesmo tempo, um para o outro e os dois para a frente. Às nossas costas, de flanco, os pescoços cruzados, uma cauda para a esquerda e outra para a direita, brancas, largas, arrastando no chão feito vestidos de noiva, nossos dois cavalos. Brilhando sobre nós, duas estrelas rubras. (LINS, 1966, p. 117)

Assim, o Nono Mistério é engendrado pela união de contrastes, aproximação e símbolos que marcam a alternância das vozes, gerando uma espécie de jogo teatral da palavra, já definida na estrutura circular. “A palavra é o que permanece, é o centro, é a invariante, não se contagiando da flutuação que a circunda e salvando o expresso das transformações que acabariam por negá-lo” (LINS, 1966, p. 117). A união é o discurso dessa micronarrativa (\triangle) e é embalada pela festividade da véspera de Santo Antônio e pelo discurso persuasivo de Joana Carolina. A palavra de Joana fez a união dos antagonistas. “Os que haviam sido nossos perseguidores, eram agora amigos, nossos guardiões, e repetiam entre si, com um espanto que a madrugada engrandecia, as palavras de Joana” (LINS, 1966, p. 124).



De forma análoga, a palavra, definida na estrutura circular, é o **esplendor** de que a história que perpassa o tempo reintegra ao presente. Joana salvou duas vidas e ainda conquistou a simpatia do antagonista. Entretanto, permaneceu incorruptível ao não aceitar o pedido de casamento de Antônio Dias. “Na verdade, havendo-me consagrado a meu esposo pela vida inteira, a ele permaneço fiel. Assim, muito me honra a sua proposta, amável e generosa. Ela significa, se eu aceitasse, amparo e estabilidade pelo resto dos meus dias. Mas, o que seria de minha alma?” (LINS, 1966, p. 124). A “original clareza” de Joana e da palavra permanecem como força motriz da ordenação do cosmo. “Distingue, fixa, ordena e recria: ei-las”³¹ (LINS, 1966, p. 124).

1.2 O brilho existente em certas obras é duradouro

A partir do Décimo Mistério, como o próprio subtítulo diz, *Retábulo de Santa Joana Carolina* intensifica o conjunto de vozes rumo a finalização da santificação de Joana. A velhice sedimentada em camada no tempo é temática desse mistério. A estrutura circular pontua nas camadas sedimentos minerais existentes e as suas transformações que repousam sob a coluna do tempo. Tudo se torna duradouro, ainda que transformado. “O que repousa, invisível, sob nossos passos: colunas, deuses esquecidos, pórticos, tábias ancestrais, minérios, fósseis, impérios em silêncios” (LINS, 1966, p. 125). Os acontecimentos naturais que desaparecem com “o rolar das estações” não desaparecem, mas constituem-se um só corpo. “Os acontecimentos na vida de uma pessoa são semelhantes à natureza, acúmulos de experiência, sedimento, como alega o personagem \boxplus : “a velhice é feito um caranguejo, não envelhecemos por igual. Ela vai estendendo, dentro de nós, suas patas” (LINS, 1966, p. 127). A velhice, assim como a deterioração das coisas, ataca o corpo físico, mas a essência do ser permanece intocada ou é transfigurada. Nesse sentido, Joana Carolina caminha para a santificação. As camadas de tempo que corrói a materialidade das coisas, deixando tudo estendido em camadas, aparece como fótons de memória nos seres humanos. As vozes alternam entre o saber e o não saber. Não se localizam em um tempo ou em um espaço exato. Apenas a certeza das ações se aproxima de Joana Carolina. “Foi ser não sei o que,

³¹ No original é “ei-la” e não “ei-las”. “Distingue, fixa, ordena e recria: ei-la”. A intenção é evidenciar que a micronarrativa circular está entrelaçada à vida de Joana. No caso, Joana e a palavra.



não me recordo onde” (LINS, 1966, p. 129). A estrutura circular do Décimo Mistério une as camadas de sedimentos construídas pelo tempo com a experiência de Joana Carolina. Segundo Sandra Nitrini, as façanhas de Osman Lins “criam poeticamente os vínculos entre o homem e o universo, ao entrançarem a vida de Joana Carolina com a evocação dos cosmos e dos grandes ciclos da civilização humana” (NITRINI, 1987, p. 239).

Nessa perspectiva, “o rolar das estações, dentro de uma estação mais ampla” (LINS, 1966, p. 125) da estrutura circular espalha-se entre as vozes santificando Joana Carolina em vida, entre as alternâncias da memória. Os sedimentos da experiência humana também se apresentam em camadas, apontadas pelas vozes narrativas, até a chegada de “um só Outono gigantesco” (LINS, 1966, p. 125). Finda-se um ciclo em meio ao brilho da santificação pelas obras feitas.

“O que é, o que é?” (LINS, 1966, p. 129) inicia a estrutura circular que envolve todo o Décimo Primeiro Mistério. Partindo de uma pergunta que está viva na cultura popular, a adivinhação, põe em evidência a finitude das coisas. O fogo é ao mesmo tempo a luz que emana de Joana Carolina e que, igualmente, consome a vida. “Ainda que devore tudo, nada recusando a seus molares, caninos e incisivos, simboliza a vida” (LINS, 1966, p. 130). Sandra Nitrini esclarece que a luz do fogo é a áurea de Joana. “Conferindo a esta personagem, “mesmo na hora da morte, uma aura que a diferencia de todos os outros seres humanos e a mitifica: a morte não apaga, Joana Carolina continua sendo uma chama” (NITRINI, 1987, p. 252). Aqui é revelada a dupla face de Joana. Tanto a humana incorruptível quanto a santificada que surge no rosto jovial da personagem. O caráter duplo se espalha ao longo do mistério evidenciando a finitude humana como uma transfiguração.

E que outro bem humano existe mais insidioso que as lembranças, com seu dúplice caráter, trazendo-nos, ao mesmo tempo, a alegria da posse e defraudação da perda, sendo esta um reflexo daquela? Vede a advertência de São João da Cruz, para quem a memória será posta em Deus na medida que a alma desembaraçá-la de coisas, importantes embora, não são de Deus. (LINS, 1966, p. 130).

A morte pressentida pela passagem do tempo traz à baila acontecimentos bons e ruins, ou ainda outros apenas construídos a partir do embate do passado e do que está prestes a tornar-se. As palavras de Joana fazem o padre ver a transfiguração dela, funcionando como mais um milagre: “dentro de mim, enquanto me afastava de cabeça alta, Joana era uma **chama**. *Populus, qui ambulabat in tenebris, vidit lucem magnam*” (LINS, 1966, p.



133). O duplo também é a tessitura circular entrelaçada à micronarrativa do Décimo Primeiro Mistério.

Nessa perspectiva, o corpo de Joana Carolina segue para o cemitério, temática do Último Mistério. Aqui, a estrutura circular, a micronarrativa e a intensificação das vozes coletivas integram Joana Carolina ao cosmos. A humanidade está integrada ao universo. O caos é novamente ordenado. Os nomes estão em ordem crescente e decrescente, evidenciando um movimento que sempre alcança o mesmo ponto de origem. Nesse sentido, Sandra Nitrini postula que

Tal integração é reiterada numa linguagem poética, por meio de diferentes recursos, a começar pela voz coletiva e pela enumeração de substantivos próprios no plural, que sugerem a união entre os homens do povo. Aliás, se se ordenarem todos os nomes dos acompanhantes do enterro, verificar-se á que eles recobrem o alfabeto inteiro, significando assim, que toda a humanidade acompanha Joana Carolina ao cemitério. (NITRINI, 1987, p. 253)

O ciclo da vida é finalizado pelas experiências em forma de ornamento. Por isso, estão presentes no Último Mistério no meio da micronarrativa. O homem é o universo, ou seja, parte indissociável da natureza. Nomes significativos na história, acidentes geográficos, referência aos pontos cardeais, madeiras, entre outros, compõem o universo que agora integra Joana Carolina à totalidade de maneira simples e modelar. As cores do vestido de Joana, por exemplo, associam-se à simplicidade. A poética ornamental tecida no campo semântico da morte intensifica e reduz, de forma bela e simples, assim como o ciclo da vida de Joana Carolina.

Como um pássaro que voa sobre uma densa floresta, as estruturas circulares presentes nos mistérios de *Retábulo de Santa Joana Carolina* se sobrepõem às micronarrativas e nelas se diluem. De vez em quando voltam à superfície da escrita e iniciam novo mergulho. É preciso um olhar bem apurado para perceber os rastros. Elas “trazem, no seu interior, traços de idealização e de desmaterialização da poética osmaniana” (NITRINI, 1987, p. 254). O perder-se e encontrar-se configuram o jogo literário iluminado pelos artifícios das estruturas como forma de reencontro com capacidade humana de ver, sentir, criar. Segundo Osman Lins, no texto *Ornamento e Literatura I*, publicado pelo *Diário de*



Pernambuco³², em 5 de julho de 1970, os avanços tecnológicos embaçam os sentidos humanos.

[...] os últimos decênios, fustigando-nos com a abundância de informações oferecidas pela imprensa diária e semanal, e logo pelo rádio, pelo cinema, pela televisão, com o bombardeio enfim da “massa heterogênea de detalhes”, tenham afetado nossa capacidade de ver e sentir, de viver ao nível humano. [...] Sem abrigar nenhum destes pressupostos, contento-me em registrar, no que me socorrem, não obstante a diversidade de perspectivas, [...] que a ausência de ornato, no âmbito da criação, é um aspecto, e não dos menos importantes, do fracionamento a que aludem. (ANDRADE; MOREIRA; DIAS, 2019, p. 48)

Nesse sentido, no pensamento de Osman Lins, o homem deixou de olhar para si e se direcionou para o consumismo. Tal ação também respinga na escritura moderna ao deixá-la despida de ornamentos. Há uma desvinculação do homem com o universo. Ainda no mesmo texto, o autor ainda se aprofunda mais em relação aos ornamentos:

[...] o ornamento, convocado para determinado objeto (concebido esse último termo em sua máxima amplitude) sugestões que lhe são inerentes, tece o mundo. Pode ter significação profunda “*não só no sentido espacial, como também estabelecendo uma peculiar e característica relação de união entre o homem e as coisas*”³³. Isso já era verdade quando a caverna do homem primitivo começa a povoar-se de búfalos e antílopes; continua na metáfora. (ANDRADE; MOREIRA; DIAS, 2019, p. 48)

De acordo com as ideias da citação acima, Osman Lins expõe-se nostálgico quanto ao que deve ser a escritura ideal. Dessa forma, as estruturas circulares, presentes nos 12 mistérios do *Retábulo de Santa Joana Carolina*, são a essência alegórica do fazer literário e da poética osmaniana. O desejo de recuperar a unidade da escrita percebe-se na ligação de Joana Carolina com o cosmos e o entrelaçamento do cosmo com o objeto terreno por meio das estruturas circulares. De acordo com Sandra Nitrini, essa busca incansável é revelada pelos aspectos “*artificial, ideal, intelectual e alegórico*” (NITRINI, 1987, p. 254) na forma ornamentística de Osman Lins. Assim, se a percepção humana não consegue apreender a união do homem com as coisas, o ornamento perde a sua significação, não fazendo sentido na escritura tampouco revelando sua poeticidade. Osman Lins complementa enfatizando que, ao perder o sentido do ornato, “está na iminência de perder

³² Ornamento de Literatura I. In: ANDRADE, Ana Luiza; MOREIRA, Critiano; DIAS, Rafael (Orgs.). *Imprevistos de arribação: publicações de Osman Lins nos jornais recifenses. Vol. 2*. Navegantes – SC: Papaterra, 2019.

³³ Citação de H. Sedlmayr, p. 45.



igualmente sentido do objeto ou de atingi-lo com a sua recusa” (ANDRADE; MOREIRA; DIAS, 2019, p. 49).

As estruturas circulares, dessa forma, circulam em diversas camadas nas micronarrativas dos mistérios de *Retábulo de Santa Joana Carolina* agregando o cosmo com o objeto, reforçando as relações com o mundo. Caso isso não transcorra, o homem acaba por engendrar “criações monstruosas”³⁴ Osman Lins cita um exemplo que ilustra bem a importância dos ornatos: “quando o marceneiro ao fabricar a cadeira, aparta-se do motivo que fez surgir esse gênero de móvel, não mais sabendo a que se destina” (ANDRADE; MOREIRA; DIAS, 2019, p. 49). De igual forma, critica os óleos de Wilhelm Turnbull, na *IX Bienal de São Paulo*. Não havia preocupação com a estética, ampliando a tendência antiornamental, que reduz “a zero o sentido cósmico, suas relações com o mundo sensível”³⁵, sendo instrumento de destruição da arte. Assim, Lins inverte o sentido das manivelas de comando e busca um caminho de reconquista do universo, necessário para evitar a queda no vazio. O universo está sempre à espera.

Nesse caminho, a preocupação de Osman Lins com a união do homem e das coisas por meio da escritura ornamentada também se mostrou possível no papel de tradutor e traduzido? Tal ponto será abordado no capítulo II: *O tinteiro: todo grão de bonança*.

³⁴ Osman Lins no *Diário de Pernambuco* em 5 de julho de 1970.

³⁵ Ornamento de Literatura II. In. ANDRADE, Ana Luiza; MOREIRA, Critiano; DIAS, Rafael (Orgs.). *Imprevistos de arribação: publicações de Osman Lins nos jornais recifenses*. Vol. 2. Navegantes – SC: Papaterra, 2019.

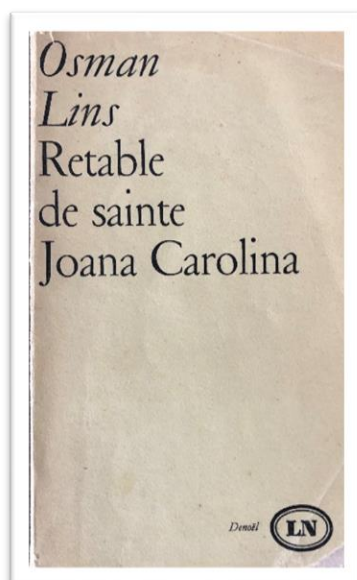
³⁵ Citação de H. Sedlmayr, p. 45.



tradução do francês teve um olhar preciso do autor: “conhecia muito bem o francês e, mais do que nada, a literatura francesa era-lhe muito próxima” (CARIELLO, 2017, p. 21)³⁸. Osman Lins procurava acompanhar sistematicamente a tradução, às vezes, sugerindo alterações.

Osman Lins estava ao lado de grandes nomes da literatura mundial traduzidos na França. Isso evidenciava o prestígio obtido pelo autor. Em *Evangelho da Taba*, no texto *Escritor que preza evita o poder*, entrevista de Osman Lins a Geraldo Galvão Ferraz, destaca que “*Nove, novena* foi publicado ao lado do argentino Jorge Luis Borges e do polonês Witold Gombrowicz, na coleção mais prestigiada da famosa editora francesa Denöel. O crítico Maurice Nadeau chegou a situá-lo como um dos melhores lançamentos” (LINS, 1979, p. 164). Dessa forma, em 1971, sob o título de *Retable de sainte Joana Carolina*, nasce *Nove, novena* em francês, na *Coleção Lettres Nouvelles*, com “a tiragem de 3.000 exemplares, chegando às livrarias em 1º de dezembro do mesmo ano” (KIRSCH, 2000, p. 182). Também, por ocasião do lançamento na França, foi atribuído a *Nove, novena* “uma menção honrosa pela prestigiosa revista *La Quinzaine Littéraire*” (MULINACCI, 2014, p. 172).

Imagem III



Capa de *Retable de sainte Joana Carolina*, 1971.

³⁸ CARIELLO, Graciela. *Nove, novena no contexto da obra infinda de Osman Lins*. In: HAZIN, Elizabeth; RAMÍREZ BARRETO, Francismar; BONFIM, Maria Aracy (orgs). *Números e nomes: o júbilo de escrever*. Brasília: Siglaviva, 2017.



No prefácio de *Retable de sainte Joana Carolina*, a autora Leyla Perrone-Moisés faz uma pequena apresentação do escritor e da ordenação do livro. Além disso, procura diferenciar o estilo de Osman Lins e Guimarães Rosa, às vezes aproximados no exterior.

[...] No momento da publicação de *Nove Novena*, a situação do romance brasileiro, nas suas grandes linhas, podia ser assim definida: de um lado, escritores regionalistas, ligados à tradição narrativa do século XIX, como Jorge Amado; de outro lado, um notável inovador da linguagem literária, João Guimarães Rosa. O livro de Osman Lins situa-se ao lado dos de Guimarães Rosa, apesar das muitas diferenças.

[...] Com **Guimarães Rosa, Osman Lins parte de um referente regional** tratado de uma maneira inventiva, bastante cerebral. Mas enquanto as “inovações” de Guimarães Rosa realizam-se sobretudo no nível das estruturas mínimas da narrativa, na invenção de palavras e de expressões particulares, as de **Osman Lins situam-se no nível das estruturas mais amplas**, na disposição dos fatos contados, na pesquisa de novas técnicas narrativas. Eis por que a obra de Osman Lins resiste melhor, provavelmente, à tradução, embora colocando problemas também difíceis³⁹. (PERRONE-MOISÉS, 1971, p. 8)

A crítica de Leyla Perrone-Moisés destaca que obra de Osman Lins não é regionalista, mas de caráter universal. O regional surge no texto osmaniano como forma de criação inventiva, com novas técnicas narrativas. Enquanto o editor da tradução alemã destaca, na orelha do livro, a sensibilidade de Osman Lins por meio de uma escritura linguisticamente inovadora, sendo o “autor mais importante do nordeste do Brasil”⁴⁰, afirmação que, de certa forma, reduz a sua importância como grande escritor da literatura brasileira. Leyla Perrone-Moisés ressalta que:

[...] O Nordeste brasileiro que aparece nestas narrativas não é documental, mas provem da estilização hábil à qual se submetem os dados referenciais dessa região. Todos os detalhes, mesmo os mais realistas – como as referências à cultura da cana-de-açúcar ou a descrição dos costumes camponeses – adquirem, na rede de relações em que estão inseridos, um outro valor, que pode ser definido apenas pelo universo da narrativa. (PERRONE-MOISÉS, 1971, p. 10)

³⁹ O prefácio está escrito em francês, mas utilizo a tradução que está no site <http://www.osman.lins.nom.br/> no ícone de repercussão do autor.

⁴⁰ *Die Kritik, die ihn als >>empfindlichen<<, sprachlich innovatorischen Autor seit jeher lobte, erklart ihn seit Nove, Novena, seinem ersten experimentellen Werk, zum bedeutendsten Autor des nordöstlichen Brasiliens.*



Em outro momento, destaca o cuidado e a habilidade da tradução realizada por Maryvonne Lapouge. Tal façanha fez com que o público francês não se fixasse nos pontos da obra que poderiam parecer exóticos.

[...] Se, para o público francês, certos detalhes podem parecer às vezes exóticos ou folclóricos, é por um acidente geográfico ao qual o autor não está absolutamente apegado. Num certo momento, diante das dificuldades de tradução, ele mesmo sugeriu à tradutora substituir os termos relativos à **cultura da cana-de-açúcar por aqueles da cultura da vinha**, pois essa substituição não afetaria seu desígnio. A habilidade da tradutora e sua dedicação ao texto original superaram as dificuldades. A regra deste universo não é dada pela realidade mas, ao contrário, a realidade é submetida a uma geometrização rigorosa. Essa geometria não é a da arte abstrata: é uma geometria de fundo cosmogônico, em que as proporções e os números guardam relações secretas. Participando desta cosmogonia, as personagens são trabalhadas no sentido do mito, e em certas narrativas (em particular, em “Retábulo de Santa Joana Carolina”) **atingem dimensões arquetípicas que ultrapassam a região, o país**, e se liberam ao mesmo tempo de qualquer referência temporal. (PERRONE-MOISÉS, 1971, p. 10)

Por conseguinte, tecido sob a aprovação de Osman Lins e prefaciado Leyla Perrone-Moisés (até mesmo a capa recorre a um tom pastel, aproximando-se da primeira edição brasileira), *Retable de sainte Joana Carolina* é lançado na França. Em carta a Carmen Balcells, a agente literária espanhola, em 19 de janeiro de 1972, Lins informa sobre o lançamento em francês e, com um pouco de crítica, comemora: “[...] Volto a escrever-lhe sobre um dos meus livros, *Nove, novena*. Acaba, após algumas dilações (a editora, embora com ótima reputação, parece não ter muito dinheiro) de sair, na França, na Coleção Lettres Nouvelles, que tem a direção de M. Maurice Nadeau”⁴¹. A tradução pela editora Denöel ampliava a divulgação do trabalho de Osman Lins. Ainda que, segundo Roberto Mulinacci, “a tradução não é certeza de popularização da obra no exterior, mas se não houvesse o texto em outra língua, poderia ser mais trágico” (MULINACCI, 2014, p. 165).

Outro ponto a ser destacado são os 13 léxicos que existem no final de *Retable de sainte Joana Carolina* com os seus respectivos significados, como, por exemplo: *massapé*, *papagaio*, *pastoril*, entre outros, facilitando o acesso por parte do leitor francês. Em carta enviada a Maryvonne Lapouge, em 3 de janeiro de 1978 (seis meses antes de sua morte), já trabalhando a tradução de *A rainha dos cárceres da Grécia*, ilustrando o que deve ter ocorrido com *Nove, novena*, Lins elenca um relação de léxicos questionados pela tradutora. Assim diz:

⁴¹ Arquivo IEB-USP, Fundo Osman Lins, código do documento: OL-LIT-AV - 0002.



“Maryvone, querida amiga⁴²,

Antes de tudo: o livro sobre as italianas foi encaminhado à Ed. Summus, que publicou dois livros meus recentemente. Não deram ainda resposta. Cuspei a encaminhar-lhes o livro devido ao fato de que eu próprio fiquei interessado nele e quis ler, algumas das entrevistas.

Quanto ao texto que encaminhei através de Gilles, nunca mais tive notícias. Certamente não foi aceito. Mas ele bem que poderia ter-me enviado uma palavrinha, comunicando a recusa, não? Ou estou exigindo demais?

Agora vamos às consultas.

Ambulatório – lugar onde doentes são atendidos para coisas sem importâncias (tirar um quisto, fazer um curativo etc.; é mais simples que um hospital.

Logradouro – um lugar qualquer da cidade – o Luxemburgo é um logradouro. A Place st. Michel é um logradouro.

A Porteira do Mundo é título de um dos romances de Hermilo Borba Filho. Porteira é isso mesmo: cancela.

Serzida – há um erro de ortografia – sim, é *cerzida*.

A vitrola quebrada – toca-disco (vitrola é expressão um tanto antiga, mas ainda se usa – p. 67. – a vitrola quebrada é a vitrola que não está funcionando.

Vitrolas automáticas – *junke box* – p.95.

Balão – aí é o balão de papel de seda, dentro do qual se acende uma chama que sobe aos céus, p. 124.

P.132 – **senhas** – não sei se é *signe*; é a expressão militar que se usa para uma certa palavra de passe; eu dou a senha e a sentinela deixa-me passar.

Toque de caixa – toque de tambor, batidas vivas de tambor;

p. 125 – **borzeguins de solado mais fino** etc. – os *borzeguins*, os sapatos a que nos referimos aí têm o solado muito fino; eles não pertencem a um solado; tem o solado assim.

Colubrina – antiga peça de artilharia; ver o *Peq. Dicionário Brasileiro da Língua Portuguesa*.

Trouxinha – trouxa pequena, claro.

126 – **golas** – colarinho (consultar o *Dicionário*, Maryvonne!)

127 – **bagres** – espécie de peixe (Maryvonne querida: parece-me que você, às vezes, tem um pouco de preguiça de consultar o dicionário. Tenho o máximo prazer em colaborar, mas isto nos pontos realmente obscuros.

130 – **nota para auto pastoril**. Inútil. Dispensável. Já há, no texto, uma explicação completa.

144 – **quelle oreille, quelle oreille** etc. cavalico que: v. dicionário; *nenê* (bebê), etc., são palavrinhas graciosas, que aquela orelhinha teria prazer em ouvir.

Carvão outro lixo etc. – *charbon autres déchets...* – Há aí uma desarticulação total da linguagem. *Xô* é uma interjeição para espantar galinhas ou outros bichos.

Gargarejar – agitar na boca um líquido com o ar expelido da laringe.

⁴² Arquivo IEB-USP, Fundo Osman Lins, código do documento: OL-LIT-RCG - 091.



Mande-me as adaptações dos surnoms de l'Épouvantail. Não procure tradução para Bâçira. Mantenha o nome, com Ç.

Em tempo: marcha batida é marcha rápida”.

Ao mesmo tempo em que Osman Lins contribuía com a tradução não deixava de avisar acerca de novos lançamentos, ou mesmo de enviar cartas a outros tradutores ou críticos. Todo esse esforço buscava uma tradução mais próxima do original, mas também uma forma de alcançar no processo tradutório a compreensão mais adequada do texto osmaniano. No texto *Em defesa do tradutor, traidor e vítima*, Osman Lins pontua a saga de Siegfried Unseld, proprietário do Suhrkamp Verlag, no sentido de realizar uma nova tradução de Ulisses, diferente daquela publicada pela Rhein-Verlag. A nova versão aproveitaria os estudos já realizados em torno dos livros de Joyce. Nesse sentido, tanto fez que conseguiu o direitos da tradução.

[...] O seu objetivo não era simplesmente, ter o nome de Joyce no catálogo e sim patrocinar uma nova tradução, mais perfeita. A primeira tradução de Ulisses em alemão, a publicada pela Rhein-Verlag, feita por Georg Goyert, fora parcialmente revisada pelo romancista, e, não obstante o seu caráter precursor, era considerado um trabalho admirável. Quase meio século, porém, havia decorrido e, nesses decênios, uma infinidade de estudos, em vários países, resultara numa compreensão mais justa dos textos do grande dublinense, que, como sucede inevitavelmente às grandes obras, precisava de tempo, de anos, para revelar as suas verdadeiras leis, para ir entregando os seus segredos. O editor da Suhrkamp queria uma tradução que se beneficiasse das pesquisas realizadas em torno dos livros de Joyce. (LINS, 1979, p. 72)

Osman não revela os *segredos* presentes em sua escritura, e nem pretende isso. Acredita que os estudos se encarregarão dessa análise, mas, de vez em quando, deixa escapar algo. Desse modo, em uma carta encontrada no Instituto de Estudos Brasileiros (IEB-USP), dirigida ao Sr. Pierre para que traduzisse a Mme Serreau, mas não enviada, sem data, mas aterior à publicação de *Nove, novena* em francês, Osman Lins faz observações em relação ao *O Fiel e a pedra* como já embrião de *Nove, novena* e destaca a intenção de traduzi-lo antes de *Nove, novena*. Falar de obras ainda não traduzida pela a editora que já conhecia seu trabalho também era uma estratégia singular do autor para convencê-la a realizar outras traduções.



Tenho pensado muito nesse caso e ocorrem-me, a respeito, algumas reflexões. Seria muito difícil, para mim, expressá-las em francês. Pensei, então, em escrever um comentário, no qual tentarei sintetizar o meu pensamento em relação ao assunto e que lhe peço traduzir, passando-o – por escrito – a Mme Serrean.

Parece-me justificando o receio de desconcertar e mesmo decepcionar o público francês, oferecendo-lhe, depois de Nove, novena, livro já marcado por acentuada pesquisa formal, *O Fiel e a pedra*, de fatura ainda tanto tradicional.

Apresentar, no entanto, apenas minha segunda fase – aquela qual, libertando-me da subserviência a representação imediata do real, parti para a elaboração definitiva de um mundo próprio – seria falsear o fenômeno global da minha aventura como escritor. Ter-se-ia, de mim, uma ideia incorreta: a de um escritor que facilmente conquistou o mundo e métodos de expressão artística presentes em Nove, novena. Minha trajetória como escritor, ao contrário, assemelha-se, guardadas as proporções, à de Joyce: ele chega a Ulisses depois de amadurecer a sua experiência literária nos contos de *Dublinenses* e no *Retrato do artista quando jovem*. Joyce, claro, será admirado por quem o conhecer apenas a partir do *Ulisses*. Muitos pontos deste livro, porém, adquirem significação à luz dos escritos anteriores. Problemas temáticos e linguísticos existem, em embrião, na parte “tradicional” da sua obra. E o conhecimento desta parte é parte indispensável a uma apreciação justa daquele admirável provedor.

Eu diria que, do ponto de vista da estrutura narrativa, existem, em *O Fiel e a pedra*, embriões claros de *Nove Novena*. Decorrem cerca de seis anos entre um livro e outro. Seis anos de mudanças, dramas pessoais e de meditação sobre o mundo e a obra de arte literária. Certas constantes temáticas, porém, certas obsessões despontam no romance: minha identificação com os mitos; a fascinação pela dualidade (Ascácio, em certa medida, é uma repetição de Bernardo); a busca e a imagem escondida no ancestral (Ascânio procurando uma fotografia da mãe morta); O segundo nascimento (esboçado, simbolicamente, nas cenas em que Bernardo cruza o rio a nado e na chegada de Ascânio ao engenho, numa tarde de chuva, e tema desenvolvido largamente no romance que ora escrevo; a descida aos infernos (a ida de Bernardo para o engenho é um mergulho em Hades, assim como representa esse mergulho grande parte da experiência de Joana Carolina, no *Retábulo*; e o sonho de Teresa com o filho, no cap. XLV, é, em proporções reduzidas, uma visita ao inferno); a destruição.

Mas, principalmente, aí está antes da transfiguração que o subverteria, uma extensa área do mundo por mim representado. Mundos entre os quais me deixo – mantendo ainda, com um pouco de licença – o símile joyceano, a distância que existe entre o inglês do *Portrait* e o inglês do *Ulisses*. Assim como a expressão verbal de Joyce, em *Dublinenses* e no *Portrait*, é a matéria-prima, ainda não transfigurada, das obras ulteriores, o mundo de *O Fiel e a pedra* é a matéria-prima, não transfigurada, do mundo de *Nove, Novena* e dos livros que ainda hei de escrever.

Tudo depende, então, do valor que G. Serrean e M. Nadeau atribuem à minha obra já publicada e que ambos, suponho, admiram. **Se o *Retable* lhes parece apenas um livro a mais, então não vejo como justificar a publicação, agora, do romance que o atende; mas se lhe parece ao contrário, uma realização digna de apreço, a publicação de *O Fiel e a pedra* estará fundamentada e justificada.**

O único problema, neste caso, seria a tradução e a publicação, após o *Retable*, de uma obra que lhe é anterior e que o prepara; no entanto, o interesse mesmo que o *Retable* parece ter despertado, justificaria, creio eu, a iniciativa: esta visaria a ajudar na compreensão do universo literário do autor. Uma nota informativa e explicativa dos editores, uma introdução do tradutor, uma entrevista bem conduzida a imprensa esclareceriam suficientemente o leitor interessado.

Depois, com a publicação do romance no qual trabalho atualmente, a imagem do escritor seria completada e atualizada; e retificados os possíveis erros de ótica⁴³.

A estrutura do *Retable de sainte Joana Carolina* em francês dispôs a narrativa que titula a edição em primeiro, e não no centro do livro, como no original. O pássaro transparente passa a ser a terceira narrativa, enquanto o *Pentágono de Hahn*, a quarta. Assim está ordenada *Nove*,

⁴³Arquivo IEB-USP, Fundo Osman Lins, código do documento: OL-RS-CA-0076.



novena em francês: **Preface**, *Retable de sainte Joana Carolina*, *Le point dans le cercle*, *L’oiseau transparent*, *Le pentagone de Hahn*, *Les indiscernables*, *Conte baroque ou unité tripartite*, *Pastorale*, *Fiançailles*, *Perdus et retrouvés*, **Lexique**.

Na tradução alemã *Verlorenes und Gefundenes*, Marianne Jolowicz, de acordo com Gaby Friess Kirsch, entregou a tradução finalizada à editora “na primeira semana de 1977” (KIRSCH, 2000, p. 186), sendo publicado pela editora Suhrkamp em 1978. Foram publicados também 3.000 exemplares e o título foi retirado do nome de última narrativa: *Perdidos e Achados*. Entretanto, manteve internamente a ordem das narrativas originais: *Der durchsichtige Vogel* (*O pássaro transparente*), *Ein Punkt im Kreis* (*Um ponto no círculo*), *Fünfeck um Lilli* (*Pentágono de Hahn*), *Die Verwirrten* (*Os confundidos*), *Altartafel für die heilige Joana Carolina* (*Retábulo de Santa Joana Carolina*), *Barocke Geschichte oder dreigeteilte Einheit* (*Conto Barroco ou Unidade Tripartita*), *Pastorale* (*Pastoral*), *Brautstand* (*Noivado*) e *Verlorenes und Gefundenes* (*Perdidos e Achados*). O título foi alterado porque o possível título alemão, se acompanhasse o exemplo da tradução francesa, seria *Altartafel für die Heilige Joana Carolina*, ou seja, o leitor germânico pensaria em um livro religioso e não literário. Em carta, de 20 de novembro de 1977, Marianne Jolowicz reporta a Osman Lins o título *Verlorenes und Gefundenes* escolhido pelo diretor da editora, o Dr. Unseld.

Imagem IV



Capa da edição alemã, 1978.



A tentativa de tradução perdurou por sete anos. Segundo Gaby Friess Kirsch, nesse período, Marianne Jolowicz foi a peça central para que o processo tradutório para o alemão transcorresse devido ao seu contato com diversas editoras.

[...] **Dirigiu-se, no total, a oito editoras alemãs** – duas vezes à Shurkamp, que acabou aceitando publicar a obra – e a uma editora suíça, cronologicamente: Hoffmann und Campe (Hamburgo), 1971; Claassen (Hamburgo, depois Düsseldorf), 1972, 1973; Shurkamp (Frankfurt), 1972; Rowohlt (Hamburgo), 1972; Luchterhand (Darmstadt), 1972; Hanser (Munique), 1973; Kiepenheuer & Witsch (Colônia), 1973; Kösel (Munique) e Walter (Olten – Suíça), 1973; Shurkamp (Frankfurt am Main), 1974. (KIRSCH, 2000, p. 183)

Nesse caminho, a publicação surge em 1978. Nela, a apresentação ocorre apenas em um pequeno texto orelha do livro. Talvez porque o público já havia recebido a tradução de *Avalovara* em 1976. Assim, de forma simples, assinala que os protagonistas da narrativa são integrantes de uma cosmogonia:

[...] Existem nove (nove) textos; uma “novena” é uma devoção de nove dias, prática de invocação do Espírito Santo. Osman Lins compreende seu empreendimento literário como uma novena, pois ele é um homem de piedoso, que não pode ser facilmente compreendido. Lida com os vivos e os mortos, o mundo orgânico e inorgânico, e vê os protagonistas de cada narrativa como integrantes de uma cosmogonia e como manifestação dos mitos da humanidade⁴⁴. (Capa de *Verlorenes und Gefundenes*, tradução nossa)

Em outra parte, cita rapidamente a atenção de Osman Lins em relação ao *nouveau roman*, em voga na França quando era bolsista da Aliança Francesa.

Algumas das técnicas narrativas inseridas nesse novo ciclo lembram as do *nouveau roman*, que Lins teve acesso como bolsista da Aliança Francesa, nos anos sessenta, examinando tal estilo, por conta própria, com profundidade. Seu texto sensual, denso e conciso, no entanto, assemelha-se aos desenhos e pinturas a óleo de artistas franceses. São poéticas, que,

⁴⁴ Es sind neun (nove) Texte; eine >>Novene<< ist eine neuntägige Andacht, Einübung, Anrufung des Heiligen Geistes. Als Novene versteht Osman Lins seine literarische Unternehmung, denn er ist ein Mann der - nicht konfessionell zu verstehenden - Frömmigkeit. Sie umfaßt Lebende und Tote, organische und anorganische Welt, sie sieht die Protagonisten jeder Erzählung als Teile einer Kosmogonie und als Beispielfälle der Mythen der Menschheit. Texto completo está no anexo da tese.



segundo Osman Lins, participa do cântico cosmogônico. (Capa de *Verlorenes und Gefundenes*, tradução nossa)⁴⁵

Nessa perspectiva, Marianne Jolowicz faz pequena explicação do texto de *Nove, novena* e segue para a tradução. Além disso, *Avalovara* deve ter tido uma boa recepção, pois, segundo Gaby Friess Kirsch, a editora Suhrkamp “informa à tradutora que não vai publicar *Nove, novena* antes de 1978, embora tenha gostado da tradução das narrativas já feitas” (KIRSCH, 2000, p. 186), ou seja, dependia do sucesso de *Avalovara*.

Imagem V



Capa da edição húngara, 1985⁴⁶.

Osman Lins faleceu em 1978. Sete anos após a sua morte, *Kilenc és kilenced*, em 1985, nasce a tradução de *Nove, Novena* em húngaro, traduzido por Judit Xantus, filóloga e especialista em tradução literária. Não foi possível acessar a versão húngara nem digital nem impressa. Tal obra consta um site húngaro que vende livros, mas não os envia para o

⁴⁵ Einige der wechselnden Erzähltechniken des Zyklus erinnern an solche des nouveau roman, den Lins als Stipendiat der >>Alliance française<< in den sechziger Jahren mit der ihm eigenen Gründlichkeit untersuchte. Seine sinnlichen, dichten, präzisen Text aber verhalten sich zu denen der französischen Anreger wie Ölgemälde zu Zeichnungen. Sie sind Dichtungen, sie sollen, dies erhofft Osman Lins, teilhaben am kosmischen Lobgesang.

⁴⁶ Disponível em: <<https://www.antikvarium.hu/konyv/osman-lins-kilenc-es-kilenced-74603>>. Acesso em: 29 set. 2019.

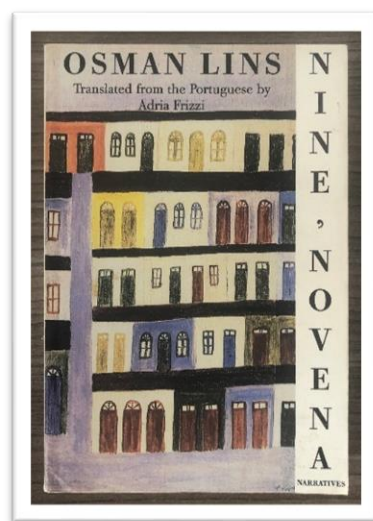


Brasil. Dessa forma, ao pesquisar algo sobre a obra, foi encontrado o artigo *A imagem do Brasil e a literatura brasileira na Hungria*, do pesquisador Ferenc Pál, da Faculdade de Letras da Universidade Eötvös Loránd, de Budapeste. O texto em questão assinala que diversos autores brasileiros foram traduzidos para o húngaro, entre eles, Jorge Amado, Carolina Maria de Jesus, Josué de Castro, Graciliano Ramos, Érico Veríssimo, José de Alencar e Osman Lins. Em relação ao livro *Nove, novena*, Ferenc Pál destaca que:

a edição de *Nove, novena* na Hungria revela certa perplexidade provocada por este intercâmbio de paradigma no gosto dos divulgadores. O autor do posfácio, ilustre János Benyhe (estudioso e tradutor), evoca, um tanto indeciso, a obra nordestina de Jorge Amado, a ambientação sulista de Veríssimo e as fortes cores mineiras de Guimarães Rosa, lamentando que “os enérgicos elementos linguísticos deste último faltem na obra de Osman Lins” (Benyhe, 1985, p. 211). Aqui aparece novamente, como referência, o elemento exótico, representado, neste caso, por Jorge Amado e Guimarães Rosa. (PÁL, 2009, p. 42)

Na tentativa de conquistar o público, a crítica húngara aproxima a obra de Osman Lins a de escritores brasileiros já conhecidos e traduzidos no país. O texto osmaniano, de acordo com a mencionada citação, não era tão exótico quanto dos outros autores brasileiros citados, mas havia uma aproximação considerável. Assemelha-se à fala do editor Alemão, o qual destaca Lins como o melhor escritor do nordeste brasileiro. Tal aproximação exótica não seria bem quista por Osman Lins, por considerar uma obra inovadora na literatura brasileira.

Imagem VI



Capa da edição em inglês, 1995.



Nine, Novena, a versão em inglês, sob a tradução de Adria Frizzi, surge em 1995⁴⁷ e mantém a estrutura do original, até mesmo título. **Introduction**, *The Transparent Bird*, *A Point in the Circle*, *Hahn's Pentagon*, *The Confused*, *Retable of Saint Joana Carolina*, *Baroque Tale or Tripartite Unity*, *Pastoral*, *Engagement*, *Lost and Found*. Na tradução, Frizzi faz uma introdução sobre as narrativas e o escritor, destacando os pontos gerais que contemplam a obra.

Nove, novena representa um ponto de mudança na obra de Osman Lins, o abandono de uma abordagem tradicional da literatura em favor da experimentação e um dos momentos mais inventivos da literatura brasileira moderna. Ela incorpora a perspectiva mítica e global de Lins sobre a existência humana na natureza, enquanto transmite uma intensidade lírica na visão expansiva e no rigor construtivo extremo dos nove textos que compõem a obra. Cada um tem uma configuração literária específica; no entanto, todos têm em comum uma série de estratégias que fazem parte de um programa narrativo preciso e unitário que contempla a aspiração de Osman Lins de **re-inserir o homem no universo**, com o qual o indivíduo perdeu o contato⁴⁸. (FRIZZI, 1995, p. 8, tradução nossa)

O público de língua inglesa já conhecia a obra de Osman Lins pela tradução de *Avalovara* em 1979, por Gregory Rabassa. Assim, a introdução de Adria Frizzi deteve-se na obra *Nine, Novena*. Rabassa, por sua vez, à época da tradução, no artigo *Osman Lins and Avalovara: The Shape and Shaping of the Novel*, postula e apresenta a gradiosidade da escritura osmaniana e o rigor literário de Osman lins:

[...] Um som é apenas uma onda silenciosa até o momento em que é ouvido, uma ponte é somente um conjunto de tábuas até ser atravessada, e assim, um romance nada mais é que uma compilação de palavras e argúcias até ser lido. Por alguma razão, os novos escritores latino-americanos são os que mais se aproximam dessa essencial compreensão da importância da criação coletiva na literatura, assim como em outras artes. Nenhum deles, no entanto, chegou tão perto de seu espantoso

⁴⁷ Em 2010, surgiu a segunda edição de *Nine, novena*, revista, segundo Adria Frizzi. (FRIZZI, 2014, p. 158)

⁴⁸ *Nine, novena* represents a turning point in Osman Lins's work, the relinquishment of a traditional approach to literature in favor of experimentation, and one of the most inventive moments in modern Brazilian literature. It embodies Lins's global, mythic perspective on human existence within nature, while conveying a lyrical intensity in the expansive vision and extreme constructive rigor of its nine component texts. Each has a specific literary configuration; nevertheless, all have in common a number of strategies that are part of a precise and unitary narrative program serving Osman Lins's aspiration to re-insert man into the universe with which he has lost touch. (FRIZZI, 1995, p. 8)



temor fundamental como fez Osman Lins⁴⁹. (RABASSA, 1979, p. 35, tradução nossa)

Em outro momento da introdução de *Nine, Novena*, Adria Frizzi destaca a inserção gráfica no texto osmaniano, citando o trabalho de Ana Luiza Andrade: *Osman Lins: Crítica e Criação*. Acrescenta ainda que,

[...] Personagens como Joana Carolina, que brinca com escorpiões quando criança sem ser picada; o marido e os filhos, que capturam e treinam pássaros; Baltazar, que é feito de videiras e compartilha sua solidão com sua égua Canária; e z.i, que é feito de insetos, simboliza a integração mítica do homem e da natureza⁵⁰. (FRIZZI, 1995, pp. 17-18)

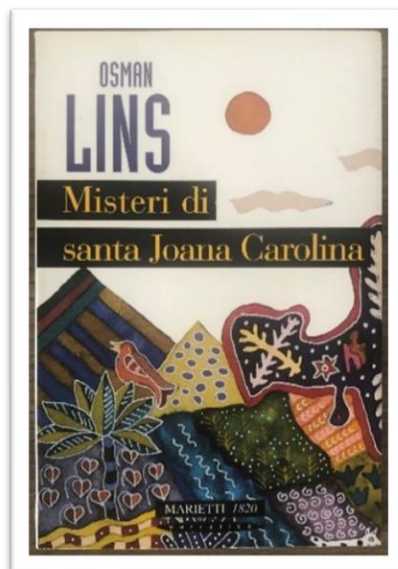
Nesse esteira, o leitor de língua inglesa é apresentado ao texto de *Nine, Novena*, tendo uma pequena amostra do porvir da escritura osmaniana. Segundo Adria Frizzi, a tradução só aconteceu após o incentivo do crítico literário João Alexandre Barbosa, autor do artigo *Nove, Novena, Novidade*, e “a protoversão da tradução fez parte de minha tese de doutorado” (FRIZZI, , 2014, p. 158). Assim, em 1995, surgem *Nine, Novena* e *The Queen of the Prisons of Greece* em língua inglesa de uma única vez.

⁴⁹ [...] *A sound is but a silent wave until it is heard, a bridge is but a set of planks until it is crossed, and so a novel is but a collection of words and devices until it is read. For some reason, the new Latin American writers are the ones who have come closest to this essential understanding of the importance of collective creation in literature the same as in the other arts. None, however, has come as close to its fearsome underlying awe as did Osman Lins.* (RABASSA, 1979, p. 35)

⁵⁰ [...] *Characters such as Joana Carolina, who as a child plays with scorpions without getting stung; her husband and children, who catch and train birds; Baltazar, who is made of vines and shares his solitude with his mare Canária; and z.i, who is made of insects, epitomize the mythic integration of man and nature.* (FRIZZI, 1995, pp. 17-18)



Imagem VII



Capa da edição em italiano, 1999.

A tradução italiana, *Misteri di Santa Joana Carolina*, foi elaborada por Vincenzo Barca e publicada em outubro de 1999⁵¹. No entanto, contempla apenas a narrativa *Retábulo de Santa Joana Carolina* e não a coletânea inteira. Segundo Roberto Mulinacci,

[...] O projeto original das nove narrativas tinha se desmembrado nesse investimento de tom menor, submetendo-se também a um estratégico processo de renomeação que o tinha convertido em *Misteri di Santa Joana Carolina*, um título sem dúvida perfeitamente justificado pelo texto, mas que, no entanto, não deixa de criar no leitor um procurado efeito de ambiguidade quanto ao gênero literário de pertencimento. (MULINACCI, 2014, p. 172)

Em 2012, Vincenzo Barca e Daniele Petroccioli publicam uma coletânea de *Nove, novena*, sem ainda totalizar as narrativas. Nela, publicaram *Pentágono de Han*, *Os confundidos*, *Conto barroco ou unidade tripartita* e *Perdidos e achados* sob o nome de *Um pugnale in um bicchier d'acqua*, pela editora Dragomanni. Segundo Mulinacci, tal publicação “não cumpre apenas uma missão cultural, fazendo jus a um autêntico escândalo do polissistema literário, mas sanciona ao mesmo tempo, a definitiva marginalidade de Osman Lins nesse contexto”

⁵¹ Segundo Roberto Mulinacci, existe na nota biográfica (1987, p. 417) da edição italiana de *Avalovara*, traduzida por Giuliana Segre Giorgi, em 1987, informava que “a belíssima coletânea de *Nove, novena* estava já vertida para para o italiano” (MULINACCI, 2014, p. 173). Regina Igel, no livro *Osman Lins: uma biografia literária*, menciona um contrato para a publicação de *Nove, Novena* em italiano, no ano de 1974.



(MULINACCI, 2014, p. 173). O tom crítico de Mulinacci pode ter uma certa razão, mas tal tradução não sanciona a marginalidade de Osman Lins, mas permite ainda que, por um viés estreito, acessar novamente um território já quase apagado.

Em relação à polissemia de *Retábulo de Santa Joana Carolina* para o italiano, a escolha da palavra *misteri* se mostrou mais atraente e convidativa para o leitor daquele país, pois *retablo* era um termo “desconhecido com certeza pela maioria dos leitores” (MULINACCI, 2014, p. 172).

Na edição de *Misteri di santa Joana Carolina* não há um prefácio que apresente o texto de Osman Lins, como na edição francesa. Há apenas uma breve explicação nas orelhas da publicação italiana, a qual não evidencia que o texto publicado integra uma coletânea de nove narrativas. Na parte em que faz uma pequena descrição do autor, há um erro em relação à sua biografia. Osman Lins é descrito como professor que lecionou literatura brasileira nas escolas secundárias de São Paulo⁵².

[...] Nesta pequena joia da ficção brasileira, a vida de Joana Carolina flui diante de nossos olhos em um **retábulo medieval**: as cenas ilustradas - os “mistérios” - contam os eventos individuais, cada um atrelado ao signo de um elemento natural ou relacionado à atividade humana. Cada mistério descreve Joana Carolina em momentos diferentes de sua vida: sua família de origem, sua infância, seu encontro com o futuro marido, seu casamento e o nascimento dos filhos, até a chegada ao remoto Engenho Serra Grande. Ali Joana Carolina, agora viúva, permanecerá com os filhos por sete anos como professora do ensino fundamental, resistindo aos ataques do patrão, loucamente apaixonado por ela. Isso nos leva aos dois mistérios finais, que contam sua morte e a cerimônia fúnebre, em que coisas e homens, a paisagem natural e as pessoas que parecem se unir a ela para fazer uma coroa e prestar-lhe a homenagem derradeira⁵³. (Capa de *Misteri di santa Joana Carolina*, 1999, tradução nossa)

⁵² Dal 1970 in poi insegnò letteratura brasiliana nelle scuole secondarie di San Paolo. O texto completo está no anexo III, p. 157.

⁵³ In questo piccolo gioiello della narrativa brasiliana la vita di Joana Carolina scorre davanti ai nostri occhi proprio come in un retablo medievale: le scene illustrate - i “misteri” - ne raccontano i singoli episodi, ognuno dei quali è posto sotto il segno di un elemento naturale o collegato ad attività dell’uomo. Ciascun mistero coglie Joana Carolina in un momento diverso della sua vita: la famiglia di origine, l’infanzia, l’incontro con il futuro marito, il matrimonio e la nascita dei figli, fino all’arrivo allo sperduto *Engenho* Serra Grande, dove Joana Carolina, ormai vedova, resterà con i suoi figli per sette anni come maestra elementare, resistendo agli assalti del padrone, follemente quanto vanamente innamorato di lei. Si arriva così ai due misteri finali, che ne raccontano la morte e la cerimonia funebre, in cui le cose e gli uomini, il paesaggio naturale e la gente che lo popola sembrano riunirsi per far corona e rendere omaggio a questa loro sorella che se ne va.



A capa *Misteri di santa Joana Carolina* é composta por retalhos diversos, assemelhando-se a um retábulo e à escritura de Osman Lins, que faz alusão ao tecer e coser. Essa tessitura iluminada é ancorada “por uma inteligência secreta das coisas e dos seres humanos, merece a construção de um altar terrestre, que louva as virtudes sem pintar auréolas, que honra sem glorificar ou celebrar”⁵⁴ a completude de Joana Carolina.

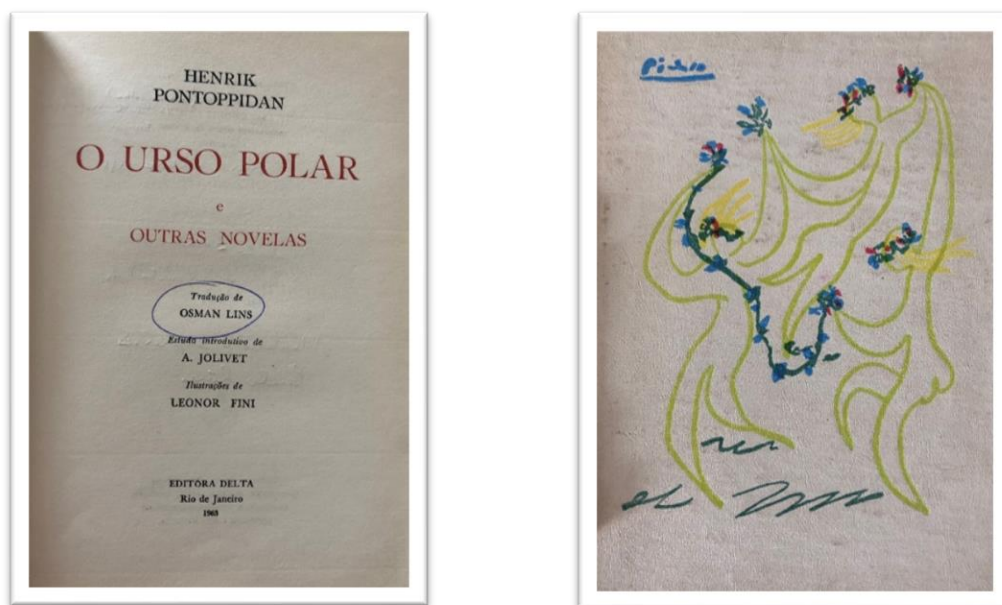
Portanto, *Retábulo de Santa Joana, Retable de sainte Joana Carolina, Verlorenes und Gefundenes, Kılenc és kılenced, Nine, novena, Misteri di santa Joana Carolina, 聖ジョアナ・カロリーナの祭*, narrativas na totalidade da obra ou apenas uma delas, levam a escritura de Osman a acessar outros universos linguísticos, evidenciando a força de Joana Carolina compartilhada na tradução. As mãos que teceram a tradução do texto trabalhado, com a opinião do autor ou não, criaram, como aponta Henri Meschonic, a definição do que é traduzir: “a relação entre escrever e traduzir é uma parábola, uma história aparente, cujo sentido se esconde. Ele se mostra a partir do toque inicial. Escrever não se faz pela língua como se ela fosse materna, dada, mas rumo à língua” (MESCHONIC, 2010, p. 269). É inserido no manejo da tradução que as palavras tornam-se vivas, alcançam um elevado grau de sentido do que é partilhar a escrita em outra língua.

⁵⁴ Fragile e leale, illuminata da una segreta intelligenza delle cose e degli uonomi, merita che le si edifichi questo altare terreno, che elogia le virtù schiette senza dipingere aureole, che onora senza glorificare o celebrate. Capa de *Misteri di santa Joana Carolina*, 1999, tradução nossa.



2.1 Capuchos de lã: Osman Lins tradutor

Imagem VIII



Fonte: PONTOPPIDAN, Henrik. *O urso polar e outras novelas*. Trad. Osman Lins. Rio de Janeiro: Delta, 1963, capa e contracapa.

O urso polar e outras novelas, do escritor dinamarquês Henrik Pontoppidan, com capa dura e desenho de Pablo Picasso, integra *A coleção dos Prêmios Nobel de Literatura*, patrocinada pela Academia Sueca e pela Fundação Nobel, ideada pelas Edições Rombaldi, de Paris. No Brasil, *A Coleção Nobel* foi estimulada por Henrique Bertaso (sob a orientação de Érico Veríssimo), sob o comando da Editora Delta, publicando autores que receberam o Nobel ou outros prêmios de alto valor literário. Já no terceiro ano da guerra, com mazelas e destruições sem fim, tentando contornar as divergências políticas, o Nobel de Literatura, em 1917, foi dividido entre os autores Henrik Pontoppidan e Karl Gjellerup. Na parte inicial da apresentação da obra, denominada de *Pequena História da atribuição do Prêmio Nobel a Henrik Pontoppidan*, Gunnar Ahlström assim destaca:

[...] A Academia sueca, reunida em sessão plenária, a 8 de novembro de 1917, decidiu atribuir o Prêmio Nobel de literatura a Karl Gjellerup “por suas obras extremamente ricas e variadas e inspiradas por um alto ideal” e – mais laconicamente – a Henrik Pontoppidan “poe seus quadros tão bem realizados da vida dinamarqueza contemporânea”. (AHLSTRÖM, 1963, p. 16)



Após o texto inicial de apresentação da obra, há uma nota do editor que revela o período conturbado gerado pela guerra. “Em seguida à primeira guerra mundial e à situação confusa que se lhe sucedeu, mesmo após o fim das hostilidades, a entrega dos Prêmios Nobel, no período compreendido entre 1916 e 1917, foi feita sem solenidades. [...] Não houve discursos”. (Nota do Editor, 1963, p. 18).

Os títulos das histórias que compõem a obra são: *Isbjørnen (O urso polar)*, 1897; *Den Kongelige Gaest (O visitante real)*, 1908; *Borgmester Hoeck og Hustru (Burgomestre Hoeck e sua mulber)*, 1905 e *Ung Elskov (Amor de mocidade)*, 1885. Em setembro de 1963, a tradução foi lançada no Brasil, tendo como tradutor Osman Lins, em 1963, devido à importância e ao relevo dados à sua excelência como escritor. Toda a adaptação da obra, bem como sua revisão, foi realizada por Paulo Rónai. Nessa seara, evidenciaremos alguns aspectos da tradução de *O urso polar e outras novelas*.

Não há na obra nenhuma marcação que evidencie de qual língua foi traduzida para o português. Osman Lins conhecia com desenvoltura o francês, mas há uma possibilidade que tenha consultado o original, por causa do seu minucioso crivo. Entretanto, pressupõe que a obra tenha sido uma tradução a partir do francês, ou seja, Lins operou uma retradução.

Nessa perspectiva, no texto *Tributo à Coleção Nobel*, Osman Lins destaca a importância da tradução. Segundo ele, “sabendo a criação de uma obra literária, por mais original que seja, faz-se a partir de modelos, considero da maior importância a contribuição que nos vem do livro traduzido” (LINS, 2018, p. 343). Além disso, pode facilitar o acesso em língua materna, ainda que, atualmente, diversos recursos digitais de tradução existam. Lins evidencia ainda que sempre há perdas e ganhos na tradução e que alguns recursos estilísticos podem ser modificados no transladar, mas, se a tradução é bem realizada, trata-se de “uma operação duplamente vantajosa. [...] Resta ao leitor interessado, se tem condições para tanto, recorrer se for o caso ao original, estudando-o mais de perto” (LINS, 2018, p. 344).

A Coleção Nobel no Brasil publicou autores como Faulkner, Richard Llewellyn, Thomas Mann, Lion Feuchtwanger. Tal mistura, na visão de Osman Lins, tornava confusa a busca intelectual da série, mas não deixava de ser uma estratégia da editora.



[...] A meu ver uma manobra estratégica: não afastava da coleção, assustando-os, os leitores menos exercitados. Era, aliás, em outra clave, o que já fizera Henrique Bertaso com a Coleção Globo, de certo modo o embrião da Nobel. O público foi aprendendo a ver, nos títulos dessa última, uma oferta da qual não estava excluído o prazer da leitura sem compromissos. (LINS, 2018, p. 345)

É possível afirmar que Lins estava atraído pela organização da *Coleção Nobel* e acreditava na qualidade da tradução. Em certo momento, assinala a degradação das traduções realizadas por pessoas não especializadas.

[...] Raros, em nossos dias, casos como *Memórias de um sobrevivente*, de Doris Lessing, traduzido por Clarice Lispector. O que se vê são calamidades como *A honra perdida de Katharina Blum*, de Heinrich Böll, traduzido por um Sr. Klaus Schell, que não sei se conhece alemão, mas certamente não conhece português. (LINS, 2018, p. 345)

A crítica maior de Osman Lins a Klaus Schell foi em relação ao uso do português, do manejo com as palavras. A coleção mencionada era diferente, já que havia “alguns nomes mais prestigiados das nossas Letras” (LINS, 2018, p. 345). Entretanto, em relação à língua de origem da obra, Lins também não traduziu do dinamarquês. O manejo do português era a sua rota de segurança na tradução de *O urso polar*.

Em relação aos recursos estilísticos e linguísticos, a tradução de Lins possui a mais alta qualidade. Contudo, o texto de Henrik Pontoppidan não é só lacônico: não oferece a profundidade da escritura osmaniana, lembrando que o Nobel atribuído a ele foi um ato político, evitando maiores embates da Academia com a guerra.

As curtas histórias em *O urso polar e outras novelas* revelam o cotidiano do povo dinamarquês. Em um momento, o pêndulo da caneta do escritor direciona para a periferia, outro para a classe burguesa. Em *O urso polar*, apresenta, por exemplo, o personagem principal composto por *face rubicunda, barba hirsuta, crânio reluzente, cabelos crespos, orelhas espessas e peludas, sobranceiras algodoadas, enorme nariz, grandes olhos azul claros, rosto construídos de jogos fisionômicos inconscientes, três côvados de altura, corpo coberto por um sobretudo*. Tais características, que se assemelham a um espantalho, compõem a descrição exata de Thorkild Asger Einar Frederik Müller, pastor das longínquas paróquias de Soeby e de Sorvad, personagem principal.

Osman Lins não fez a domesticação da tradução: nomes dos espaços e lugares permanecem todos em dinamarquês. Soma-se ao talento natural do escritor a supervisão de



Paulo Rónai, que encarava a tradução com rigidez e seriedade. Para ele, o tradutor “no começo de sua carreira, ele tem de ler com atenção as traduções de colegas e, de vez em quando, escolher uma para cotejá-la por linha com o original (RÓNAI, 2012, p. 38).

No texto *Uma tradução indigna*⁵⁵, publicado no *Suplemento Literário* do Estado de São Paulo em 1958, Osman Lins, ao criticar a tradução de *Os noivos*, de Alessandro Manzoni, realizada por Marina Guaspari e editada pelos Irmãos Pongetti-Editores, Rio de Janeiro, procede, por meio de questionamentos, a definição do que seria uma excelente tradução.

[...] Ora, o que é uma excelente tradução? Não seria necessário definir tão evidente conceito, mas somos forçados a fazê-lo, para melhor argumentar. Não é uma tradução que transporte, com a máxima justeza possível, o texto original, sem mesmo ceder àquela tentação, a que alude Paulo Rónai, de embelezar ou retificar o autor traduzido, colocando-se sempre o tradutor numa posição humilde, de fidelidade absoluta à letra e ao espírito da obra, regra que naturalmente se atenua em se tratando de poesia – tarefa, aliás, de discutível validade – e de cuja inflexível linha ninguém pode afastar-se? Como admitir então que se classifique de **excelente**⁵⁶ um trabalho como o da sra. Marina Guaspari, onde essa fidelidade não existe e onde o belo texto de Manzoni, quebrada a sua força e vibração, eliminada a sua poesia e o seu calor, é debilitado em seus traços mais ricos e pessoais, com uma brutalidade implacável, de tudo nos restando apenas uma sombra? (LINS, 1958, p. I)

No questionamento de Osman Lins, o tradutor não deve “ceder àquela tentação” de incorporar ou retirar elementos que não existem na obra traduzida; mas, sim, manter a fidelidade, a força, a vibração e a poesia que constituem o texto traduzido. Nessa perspectiva, segue tais pontos em sua tradução, mas não chegou a acatar os conselhos de Paulo Rónai em nenhum momento?

No livro *Terminologia da tradução*, o termo fidelidade é definido como “qualidade de uma <tradução> que, em função de sua finalidade, respeita o máximo possível o <sentido> atribuído ao <texto de partida> pelo <tradutor> e cuja formulação na <língua de chegada> está conforme o uso” (DELISLE; JAHNKE, CORNIER, 2013, p. 59). Paulo Rónai acrescenta que o tradutor precisa dominar bem a língua do original, visando a deslindar “as intenções ocultas do autor. [...] A arte do tradutor consiste justamente em saber quando pode verter e quando deve procurar equivalências” (RÓNAI, 1976, pp. 9-10).

⁵⁵ Em anexo.

⁵⁶ Grifo nosso.



Nesse sentido, Osman Lins preza por uma tradução muito próxima da tradução francesa, contemplando principalmente a feitura do texto

Em outra parte, Osman Lins complementa, por meio de uma exemplificação, que a tradução de qualidade contempla o texto original completo. Não deve ser fragmentada. A totalidade da escrita precisa ser respeitada. Há um consenso entre Osman Lins e Paulo Rónai de que a tradução não deva suprimir tudo o que não entende e nem amplificar ou diluir as dificuldades. A “força”, a “vibração” e o calor da poesia devem ser mantidos no texto traduzido. Assim, explica Osman Lins:

[...] O capítulo XXXI, por exemplo, onde descreve Alessandro Manzoni a propagação da peste que “invase e spopolò una bona parte d’Itália” e ao qual o romancista concedeu treze páginas e meia, foi reduzida, na mencionada tradução, a cinco! [...] E a sua falta de dignidade profissional lhe permite caprichos os mais gratuitos, como eliminar da tradução o último período de Manzoni, um período de apenas três linhas, cuja omissão nem mesmo a extrema desculpa da economia de espaço – desculpa, afinal de contas, totalmente descabida – justificaria. (LINS, 1958, p. I)

A supressão de partes do texto original na tradução leva a uma desqualificação da tradução ou à má tradução, segundo Osman Lins. Em *O urso polar e outras novelas*, percebe-se a preocupação de Osman Lins em repassar para o leitor todos os detalhes presentes na obra. Para Antonie Berman, em *A tradução e a letra ou o albergue do longínquo*, diversas tendências corroboram para uma tradução equivocada, ou seja, aquela que descontrói a forma original. Para ele,

[...] a racionalização, a clarificação, o alongamento, o enobrecimento e a vulgarização, o empobrecimento qualitativo, empobrecimento quantitativo, a homogeneização, a destruição dos ritmos, a destruição das redes significantes subjacentes, a destruição dos sistematismos textuais, a destruição (ou a exotização) das redes de linguagens vernaculares, a destruição das locuções e idiotismos, o apagamento das superposições de línguas. (BERMAN, 2007, p. 48)

Nesse caminho, a advertência de Osman Lins em relação ao papel e à ética do tradutor, ao comentar a tradução de Marina Guaspari, é endossado por Berman. Como tradutor, compreendeu o processo como um novo texto literário. Nesse sentido, o tradutor está na fronteira entre duas culturas, precisando dominar bem ambas, inclusive o contexto



social. Nesse viés, Henri Meschonnic postula que, na tradução, o pensamento da linguagem é transformado, embora não possa prescindir do discurso.

[...] Por isso a poética tem um papel crítico, contra as resistências que tendem a manter o saber tradicional: cuidar para que esta comunicação não passe pelo todo da linguagem: vigiar para que a língua não faça esquecer o discurso. Nesta única condição, traduzir é contemporâneo daquilo que movimenta a linguagem e a sociedade, e traduzir se faz acompanhar de seu próprio reconhecimento. (MESCHONNIC, 2010, pp. 21-22)

Portanto, a tradução de *O urso polar e outras novelas* por Osman Lins movimentou uma vasta gama de elementos discursivos e símbolos alinhados na composição da versão final. O tradutor – escritor deve enveredar-se nessa escritura sem declinar da poética que aquece a criação.

Consequentemente, nessa vereda, o tradutor não deixa de ser um escritor que concretiza a palavra em um novo mundo. A escritura na tradução também conduzida por caminhos bem delineados pela obra original. No entanto, esses caminhos exigem um equilíbrio, um manejo rigoroso para que as pegadas já dispostas na argila não desfaçam o contorno ali demarcado.

2.2 Flor de cerejeira: Osman Lins no Japão

Osman Lins talvez tenha lido, ou visto, o seguinte texto em algum lugar: “Em 1971, *Nove, novena* (1966) foi traduzido na França. A obra foi considerada uma das cinco mais importantes da literatura na França publicada naquele ano, atraindo a atenção de todos.”⁵⁷ (TAKAHASHI, 1977, p. 4, tradução nossa). Parece uma citação comum, entretanto tal comentário surgiu em um artigo publicado em 1977, no Institute of Latin American Studies, Rikkyo University, em Tóquio. A citação do japonês Kunihiko Takahashi consta, portanto,

⁵⁷ フランスでは 1971 年 “*Nove, Novena*” (1966)が翻訳され、その年のフランスで出版された内外の文学作品の中でも 5 つの最も重要な作品の内に数えられるなど、その新しさは注目されていた。(高橋都彦, 1977, p. 4). Disponível em: <https://rikkyo.repo.nii.ac.jp/?action=pages_view_main&active_action=repository_view_main_item_detail&item_id=7363&item_no=1&page_id=13&block_id=49>. Acesso em outubro de 2019.



nesse ensaio, o qual foi titulado como *Novo romance brasileiro: Avalovara*. Mas esse especialista chegou a conhecer Osman Lins? Teria sido membro de alguma editora?

Professor emérito da Universidade Takushoku, Japão, sabe-se que Kunihiko Takahashi morou diversos meses no Rio de Janeiro, de junho de 1968 a março de 1970. Estudou na Universidade Federal do Rio de Janeiro (UFRJ) e, antes de regressar ao Japão, visitou diversas regiões do Brasil. Em entrevista à *Revista Hon no Mushii: Estudos Multidisciplinares japoneses*⁵⁸, relatou ter traduzido diversos autores brasileiros para o japonês, como Guimarães Rosa, Clarice Lispector e Machado de Assis, admitindo, ainda, o projeto de traduzir *Avalovara*.

Kunihiko Takahashi alega que em nenhum momento se encontrou com Osman Lins, ou mesmo foi solicitado por alguma editora para escrever sobre o trabalho dele. Teve contato com a obra de Lins quando voltou para Tóquio, após os estudos na Universidade Federal do Rio de Janeiro. Não sabe precisar como transcorreu o encontro com a obra, mas possivelmente encontrou *Avalovara* em francês em alguma livraria de Tóquio. Após a leitura, resolveu escrever o artigo *Novo romance brasileiro: Avalovara*.

O caminho de Osman Lins até o Japão é atravessado por coincidências variadas. Em 1977, o artigo foi publicado sem nenhuma relação com a negociação da tradução japonesa de *Avalovara*, não efetivada. A peça de teatro *Mistério das figuras de barro*, escrita entre 1969 e 1970, encenada em 1974, por exemplo, explora a imagem das luvas-máscaras e a exigência de um público à frente da apresentação, ou seja, o caráter despersonalizado, anti-ilusionista que se relaciona com diversas características do teatro clássico japonês: *Nô* e *Bunraku*.

Durante 25 meses, Osman Lins manteve contato direto com o Japão, de 5 de junho de 1974 até 21 de julho de 1976, de acordo com as correspondências com editores japoneses encontradas no Instituto de Estudos Brasileiros (IEB), da Universidade de São Paulo. Entre cartas recebidas e enviadas, somam 10 correspondências remetidas para Kiyoshi Asano, editor-chefe da Kaigai Hyron e Satoshi Iwanami, presidente da Kern Associates.

Em 5 de junho de 1974, Osman Lins recebeu uma carta da Divisão de Agência Literária, escrita pelo editor Kiyoshi Asano, solicitando uma cópia de leitura de *Avalovara* para a análise da possível tradução. A editora japonesa interessada em *Avalovara* deve ter

⁵⁸ *Revista Hon no Mushii*, v. 3, n. 5, 2019, pp. 173-176.



lido algo sobre a obra ou foi contactada por Osman?. Não havia nenhuma tradução em inglês ou japonês. Em outras línguas também não. A tradução de *Avalovara* oficializou-se em francês apenas em 1975; na Espanha, também em 1975, e na Alemanha, em 1976. Então, quais as possibilidades de um contato com o nome ou o texto de Osman Lins na época? A editora brasileira não havia enviado nenhum exemplar, pois o editor pergunta a Osman Lins se ele detém o direito da obra. O contato por meio de uma editora internacional que já havia traduzido Osman Lins, é bem remoto, já que, em carta de 1982⁵⁹, entre Clelia e Julieta Godoy Ladeira, o seguinte comentário é pontuado:

*[...] tomei uma série de providências a respeito de nossos negócios. Escrevi para a Polônia para perguntar se ainda estavam interessados numa tradução de Osman. Para a Alemanha para falar da Antologia. Para Israel propondo de novo os livros de Osman e dizendo que havia agora traduções francesas e inglesas. Para a Tcheco-Eslováquia. E enfim **para o Japão perguntando o que fizeram com a tradução inglesa enviada**⁶⁰ e quais eram as possibilidades de tradução no Japão. (Carta de Clelia a Julieta Godoy Ladeira, 1982)*

O editor encaminha a mensagem diretamente a Osman Lins. Possivelmente teve acesso a algum artigo publicado sobre Osman em inglês. É possível depreender pela mensagem que a cópia de *Avalovara*, solicitada por uma editora japonesa, tenha sido remetida bem mais tarde, e não era o exemplar solicitado pelo Kiyoshi Asano a Osman Lins, tendo sido encaminhado apenas após a tradução em língua inglesa. Na carta escrita por Kiyoshi Asano, o editor questiona a possibilidade de tradução em japonês e também já informa os valores da comissão, conforme carta a seguir.

*Date: June 5, 1974*⁶¹

*Dear Mr. Lins*⁶²,

RE: REQUEST OPTION AND READING COPY FOR POSSIBLE JAPANESE TRANSLATION

⁵⁹ Arquivo IEB-USP, Fundo Osman Lins, código do documento: OL-LIT-RCG-170.

⁶⁰ Grifos nossos.

⁶¹ Grifos nossos.

⁶² Arquivo IEB-USP, Fundo Osman Lins, código do documento: OL-LIT-AVALOVARA/CX2/P4/03.



We believe that the abovementioned title would be of interest to Japanese readers and that we might well be able to sell Japanese translation rights therein. If the rights are available, we should be pleased to have you send a reading copy to us, extending the option period for three months after receiving your book.

For your information Japanese rights in the average English language title are now sold for between \$ 300 and \$500 in advance against royalties of from 5% to 8%, both advance and royalty payable in foreign funds in Brazil after deducting our 10% commission and the 10% withholding tax required by Japanese law. We should of course attempt to dispose of the rights at the most advantageous terms, but at the same time it would be helpful if you indicate the minimum terms you would accept rather than lose the sale.

If you do not control these rights, will you kindly refer this letter to the appropriate person?

Sincerely yours,

Kiyoshi Asano

Editor Manager

Nessa perspectiva, Osman Lins conhece bem o caminho da edição e do papel do editor. No livro *Guerra sem testemunhas*, no capítulo *O escritor e a máquina editorial*, assim descreve:

[...] Observa-se, então, no editor, o fenômeno de uma entidade colocada no exato limite entre o espírito e o mundo dos negócios, incapaz de optar sem graves consequências por qualquer das realidades entre as quais de debate, não podendo aliar-se em definitivo ao poeta nem aderir de uma vez por todas aos métodos dos produtores de sal. (LINS, 1969, p. 83)

Nesse sentido, Osman Lins buscava o meio termo, priorizando a divulgação da obra literária em outras searas linguísticas. Nove dias após o recebimento da correspondência de Kiyoshi Asano, responde-o e lhe envia uma cópia da segunda edição de *Avalovara*. Deixa evidente que os valores dos direitos autorais não são os ideais, mas, frente à míngua literatura brasileira traduzida no Japão, aceita as condições propostas. Segue a carta enviada por Osman em Francês:

São Paulo (SP), 14 Juin, 1974⁶³.

⁶³ Grifos nossos.



M. Kiyoshi Asano

Literary Agency Division

Charles E. Tuttle Co., Inc.

1-2-6 Suido, Bunkyo, Ku.

Tokyo.

Cher M. Kiyoshi Asano,

Je vous remercie de votre letter du 5 Juin. Em même temps, je vous renseeigne que je viens de vous envoyer un exemplaire de la 2^{ème}. Édition de mon roman AVALOVARA.

Pour les conditions, je serai d'accord avec:

“à valor” de \$ 500,00;

Droits: 8%

Votre comission: 10%

Mes contrats em France, Allemagne, Espagne et Italie ont été signés dans des conditions plus favorables. **Mais j'accepte les conditions ci-dessus parce que je sais (ou, du moins, je pense) qu'il n'est pas habituel, pour vous, de placer des livres brésiliens au Japan.**

Veuillez croire, cher M. Asano, à l'expression de mes sentiments les meilleurs.

Osman Lins

Atualmente no Japão, existem mais de 175 obras brasileiras traduzidas para o japonês. A conexão Brasil – Japão iniciou-se em novembro em 1895, com a assinatura do Tratado de Amizade, Comércio e Navegação Brasil-Japão, celebrado em Paris, na França. Em 1897, o escritor Aluísio Azevedo também contribui nessa relação com o seu livro *O Japão*, seguido por Manuel de Oliveira Lima e a obra *No Japão: impressões da terra e da gente*, em 1903. Depois do tratado e de obras sobre o Japão, apenas na segunda metade do século XX a literatura brasileira seria traduzida para aquele país. Os contos *Um ladrão (Dorobô)*, de Graciliano Ramos, e *Sol (Taiyo)*, de Vasconcelos Maia, sob a tradução de Shozo Kawamura, foram vertidos em 1972 – este último, em 1977. Em 1976, *Grande Sertão: Veredas (Ooinaru Okuchi)*, de Guimarães Rosa, foi traduzido por Satoshi Nakagawa. Em 1977, há um boom da presença literária brasileira no Japão, com 32 traduções, entre elas, Carlos Drummond de Andrade (*No meio do caminho*), Clarice Lispectos (*Uma galinha*), Dalton Trevisan (*Vozes do retrato*), João do Rio (*O bebê de Tarlatana Rosa*) e Lima Barreto (*O homem que sabia javanês*)⁶⁴.

⁶⁴ Todas as informações em relação ao nome da obra, autor, tradutor, editora e ano de tradução estão disponível em <<https://slidex.tips/download/literatura-brasileira-traduzida-para-o-japones>> Acesso em 30 out. 2019.



Osman Lins não estava entre eles, mas, no mesmo ano, como já mencionado, houve a publicação de um artigo acerca de *Avalovara*.

O artigo de Kunihiko Takahashi apresentava Osman Lins como famoso dramaturgo até o lançamento de *Avalovara* e também como escritor que prezava pela precisão estilística. Evidencia, ainda, que, antes desse romance, a atenção a Osman Lins era maior no mercado editorial estrangeiro.

[...] Até a publicação deste romance, Osman Lins era mais conhecido como dramaturgo e era altamente considerado por especialistas como um autor com precisão estilística. No entanto, após o sucesso de *Avalovara*, o trabalho anterior⁶⁵ foi rapidamente reimpresso e amplamente lido pelo público. Antes de *Avalovara*, atraía a atenção de países estrangeiros, e não do mercado interno⁶⁶. (TAKAHASHI, 1977, p. 4, tradução nossa).

Chika Takeda, professora e vice-reitora da Tokyo University of Foreign Studies (TUFS), em conversa agendada comigo, em junho de 2018, na TUFS, relatou que, em 2017, os estudantes do curso de graduação em português da instituição encenaram a peça *Lisbela e o Prisioneiro* (1964), de Osman Lins. É mais um episódio de Osman Lins em terras japonesas. Segundo a professora, o curso começou em 1916, possivelmente devido a imigração japonesa para o Brasil, em 1908. Em 2012, publicou a tradução para o japonês de *Memórias Póstumas de Brás Cubas* e, em 2014, *Dom Casmurro*, ambas de Machado de Assis.

Em menção ainda à correspondência de Osman Lins com Kiyoshi Asano, existe uma carta de agradecimento do editor a Osman Lins. Ele agradece a cópia de leitura e propõe possíveis valores de direitos autorais mais vantajosos em relação à publicação de *Avalovara*. “Thank you for the reading copy of the abovementioned for possible translation. Please be assured that we will do our best to dispose of the rights at the most advantageous terms (Asano)”⁶⁷. O agradecimento não possui data.

Além de negociar, Lins também acompanhava, com seu contumaz rigor, o andamento das traduções. Em janeiro de 1975, escreveu novamente a Kiyoshi Asano com

⁶⁵ *Nove, novena*.

⁶⁶ Ozman・リンスはブラジル北東部の地方のペルナンブーコ州の出身で、この小説を発表するまでは、むしろ劇作家としての方が知名度が高く、専門家の間では正確な文体の作家として高い評価を受けていた。しかしこの作品の成功後、これまでの作品が急拠再版され、一般にも広く読まれるようになった。従って *Avalovara* 出版以前は、国内でよりもむしろ外国において注目を集めていた。

⁶⁷ Arquivo IEB-USP, Fundo Osman Lins, código do documento: OL-LIT-AVALOVARA/CX2/P4/05.



intuito de saber o que havia ocorrido com a possível tradução. Ademais, talvez para incentivar ainda mais o editor, afirmava que *Avalovara* já havia sido aceito por várias editoras: Bompiani (Milão), Lettres Nouvelles (Paris), Suhrkamp (Frankfurt) e Barral (Barcelona), Alfred A. Knopf (Nova York). Destaca também que o livro, publicado 14 meses antes, em novembro de 1973, já circulava como o terceiro dos mais vendidos no Brasil, em 1974. Cita elementos positivos no sentido de convencê-lo pela possibilidade editorial da tradução japonesa. Segue a carta:

São Paulo (SP), 11 Janvier, 1975⁶⁸.

M. Kiyoshi Asano

Literary Agency Division

Charles E. Tuttle Co., Inc.

1-2-6 Suido 1 – Chome, Bunkyo, Ku.

Tokyo 112. Japan

Cher M. Kiyoshi Asano,

Je voudrais bien être renseigné sur vos démarches envers mon roman AVAALOVARA (voir ma lettre du 14 Juin, 1974).

En dehors de Bompiani (Milan), Lettres Nouvelles (Paris), Suhrkamp (Frankfurt) et Barral (Barcelone), le livre vient d'être accepté aussi par Alfred A. Knopf (New York), selon la lettre dont je vous envoie une copie. Et pourtant il a été publié à peine il-y-a quatorze mois, en Novembre, 1973.

D'autre part, vous pouvez remarquer qu'il occupe la troisième place dans list des livres brésiliens le plus vendus de l'année dernière, ce qui est aussi, semble-t-il, une recommandation.

Veuillez croire, cher M. Asano, à l'expression de mes sentiments les meilleurs.

Osman Lins

De acordo com as cartas, as negociações em torno da tradução de *Avalovara* para o japonês não seguiram no ano de 1975. Não houve resposta ou não está documentada em cartas encontradas no arquivo. No entanto, Osman Lins procurou outra editora japonesa, já em 1976, a Kaigai Hyoron Sha, sob a responsabilidade de M. Lawrence E. Kern. Novamente, Osman Lins oferece *Avalovara*, dizendo que é um romance que foi publicado em novembro de 1973 e está na terceira edição, deixando implícito o sucesso da obra.

⁶⁸ Arquivo IEB-USP, Fundo Osman Lins, código do documento: OL-LIT-AVALOVARA/CX2/P4/06.



Ressalta novamente que a publicação da tradução já ocorreu na França (Letters News) e na Espanha (Barral) e que há contratos de tradução com a Alemanha (Suhrkamp), Itália (Bompiani), Estados Unidos (Knopf) e ressalta, ainda, que a editora sueca Forum também decidiu publicar o livro.

São Paulo (SP), 9 Février, 1976⁶⁹.

M. Lawrence E. Kern, Jr.

KAIGAI HYORON SHA

P.O.Box 81, Akasaka, Tokyo 107

Japan

Cher M. Lawrence E. Kern, Jr.,

Je voudrais bien savoir si vous voulez essayer de palcer au Japon mon livre AVALOVARA. Il a agité d'un roman. Ce livre (418 pages) a été publié au Brésil en novembre de 1973 et est en sa troisième édition.

Il a été publié aussi déjà em France (Lettres Nouvelles) et Espagne (Barral).

D'autre part, j'ai des contrats de traduction pour ce même livre aux pays suivants:

Allemagne (Suhrkamp);

Italia (Bompiani);

EE.UU. (Knopf).

La maison suédoise FORUM vient aussi de m'écrire en me renseignant sur la décision de publier ce livre.

Vous pouvez avoir des renseignements sur moi dans l' "International Authors and Writers Who's Who", 1976, Melrose Press.

Veillez croire, cher Monsieur, à l'expression de mes sentiments les meilleurs.

Osman Lins

Em entrevista ao Diário de Pernambuco, em 9 de outubro de 1966, Osman Lins procede de modo semelhante em relação às informações enviadas a Kaigai Hyoron Sha sobre o seu livro e as traduções. Celebra o sucesso de *Nove, novena* no exterior. Assim argumentou:

[...] Ao mesmo tempo que me vêm às mãos algumas cartas dos chamados — leitores comuns, isto é, daqueles leitores que não publicam suas impressões, cartas altamente compreensivas e mesmo entusiásticas, **recebo contrato de editora francesa** e — com apenas dois meses de publicado o livro — uma de suas narrativas será **incluída em antologia**

⁶⁹ Arquivo IEB-USP, Fundo Osman Lins, código do documento: OL-LIT-AVALOVARA/CX2/P4/07.



alemã. Quase simultaneamente, chama-me carta da **Tchecoslováquia**, informando-me de que **Nove, novena será estudado num seminário de literatura brasileira a ter início ainda este mês na Universidade de Praga.** (LINS, 1979, p. 142, grifos nossos)

A editora japonesa, Kaigai Hyoron Sha, demonstrou interesse na obra de Osman Lins, mas estava em processo de fusão com outra editora, a nova Organização Kern Association. De acordo com telexograma enviado a Osman Lins, dia 09 de março de 1976, por Romeo Zero, chefe substituto da Divisão de Difusão Cultural do Ministério das Relações Exteriores do Brasil, escrito por C. Vinholes, adido cultural da Embaixada do Brasil no Japão, havia interesse, por parte da nova instituição, na tradução de *Avalovara*. Foi explicado ainda que a editora estava sob o comando da Kern Association e que todas as correspondências deveriam ser em **inglês**. Assim que a edição em inglês fosse editada, deveria ser enviada à nova organização. Talvez o telexograma fosse uma forma de antecipar o interesse em relação à obra, pois uma resposta à carta de Osman Lins, enviada no dia 9 de fevereiro de 1976, chegou no dia 24 de março de 1976.

TELEXOGRAMA (09/03/1976)⁷⁰

Ao sr. Osman Lins

Alameda Lorena, 289, apt 141

São Paulo

1043 DDC/ - A EMBAIXADA DO BRASIL EM TÓQUIO INFORMOU QUE A FIRMA KERN ASSOCIATES, COM ENDEREÇO EM KANAGAWA KEN, SAGAMIHARA-SHI, SAKAE-CHO 5-18, DA QUAL É DIRETOR O SENHOR IWANANI SATOSHI, ESTÁ INTERESSADA EM ESTUDAR A VIABILIDADE DE EDITAR NO JAPÃO, A OBRA 'AVALOVARA'. AGRADECERIA QUE TÃO LOGO FOSSE LANÇADA A EDIÇÃO INGLESA DA REFERIDA OBRA FOSSE ENCAMINHADO EXEMPLAR PARA EXAME. OUTROSSIM ESCLARECEU QUE OS ASSUNTOS RELATIVOS A FIRMA KAIGAI HYRON SHA, P.O. BOX 81, AKASAKA, TOQUIO JUNIOR, FICARAM AOS CUIDADOS DA NOVA ORGANIZAÇÃO KERN ASSOCIATION. POR OUTRO LADO AGRADECERIA QUE TODA CORRESPONDÊNCIA FOSSE EM INGLÊS. CORDIAIS SAUDAÇÕES

ROMEO ZERO

⁷⁰ Arquivo IEB-USP, Fundo Osman Lins, código do documento: OL-LIT-AVALOVARA/CX2/P4/08.



CHEFE, SUBSTITUTO, DA DIVISÃO DE DIFUSÃO CULTURAL DO MINISTÉRIO DAS
RELAÇÕES EXTERIORES

Na carta-resposta de 24 de março de 1976, o presidente da Kern Associates, Satoshi Iwanami, avisa que Kaigai Hyoron Sha mudou de endereço e que os editores japoneses desejavam examinar *Avalovara* em **EM LÍNGUA INGLESA** (destacado pela empresa), caso houvesse alguma cópia de leitura da edição em inglês. Aqui se encaixa a resposta da indagação feita por Clelia a Julieta Godoy Ladeira, em 1982, sobre o resultado da cópia de leitura enviada ao Japão. A tradução em inglês de *Avalovara* foi publicada apenas em 1980, após a morte de Osman Lins. A comissão era a mesma já oferecida por Kiyoshi Asano.

KERN ASSOCIATES

5-18 Sakae -cho

SAGAMIHARA-SHI

KANAGAWA-KEN

228 **JAPAN**

24 March 1976⁷¹

Mr. Osman Lins

Alameda Lorena, 289, ap. 141, 14º

01424 – São Paulo, SP

Brazil

SUBJECT: Your AVALOVARA

REFERENCE: Your letter dated 9 February 1976

Dear Mr. Lins:

We have received your letter of the above Reference. First, we have to inform you that KAIGAI HYORON SHA has changed its name and address as shown above. I am afraid these changes have delayed your letter reaching us.

⁷¹ Arquivo IEB-USP, Fundo Osman Lins, código do documento: OL-LIT-AVALOVARA/CX2/P4/09.



I believe Mr. I.C. Vinholes, the Cultural Attache at the Brazilian Embassy in Japan, wrote you some time at the end of February, regarding the interest in your book expressed by the people at SHINCHO-SHA and KAWADE SHOBO. These Japanese publishers want to examine the book IN ENGLISH LANGUAGE, and if you have copies of the English language edition available, they would appreciate receiving a reading copy.

For your information, we KERN ASSOCIATES are a literacy agency who are willing to work on behalf of authors and their agents, if they allow us to represent them on AN EXCLUSIVE BASIS. We work at the usual 10% commission. If you elect to use our services, we should be very pleased to hear from you again.

Sincerely,

KERN ASSOCIATES

SATOSHI IWANAMI (Mr.)

President

No mesmo dia, 24 de março de 1976, Osman Lins enviou carta ao presidente Satoshi Iwanami. No entanto, como solicitado antes pelo telexograma, todas as correspondências deveriam ser em inglês, Osman Lins deve ter solicitado à Editora Melhoramentos de São Paulo que fosse respondida a correspondência. Além de ser mais formal ser representado pela editora brasileira, isso também suscitava a impressão de adiantamento das negociações para que a tradução fosse viabilizada. A Companhia Melhoramentos segue o mesmo estilo de Osman Lins, reforçando que a edição em inglês ainda não foi publicada, mas que existia a publicação em francês e com críticas positivas. Também ressalta a venda dos direitos de tradução para outros países. Assim, caso a editora japonesa apontasse interesse na tradução francesa, uma cópia seria enviada via aérea.

05051 São Paulo, March 24, 1976⁷²

Editora

Nº 366 – fm.wo

KERN ASSOCIATES

c/o Mr. Iwanami Satoshi

Saganihara – shi

Sakae-cho 5-18

Kanagawa-ken

Re: Avalovara, by Osman Lins

⁷² Arquivo IEB-USP, Fundo Osman Lins, código do documento: OL-LIT-AVALOVARA/CX2/P4/10.



Dear Mr. Satoshi.

The Ministry of Foreign Relations – Brasília – has informed us that they received an inquiry through the Brazilian Embassy in Tokyo, that you are interested in studying the possibility of a Japanese language edition of this book; that, for this purpose, you would like to receive a reading copy of the English language edition, to be published in the United States, as soon as available.

As, however, it may still take some time for the American edition to be published, we would like to know if very good French translation, which has already been published most successfully, might be helpful in the meantime. If so, a copy could be airmailed to you immediately.

Indeed, the book is being enthusiastically accepted here in Brazil (3 editions) and abroad, with two translations already published – France (denoel) and Spain (Barral) – and further rights sold to the United States (Knopf), Italy (Rompiani) and Germany (Subrkamp).

Please let us know if you would like to receive any further information about the book or the author.

Best wishes.

Yours very truly,

COMPANHIA MELHORAMENTOS DE SÃO PAULO

INDÚSTRIAS DE PAPEL

Após o envio da carta-resposta pela Editora Melhoramentos a Satoshi Iwanani, Osman Lins também faz um reforço, em francês, e envia outra carta, como uma espécie de ratificação da vontade de tradução de *Avalovara* para o japonês. Novamente elogia a tradução francesa e reafirma o contrato com a FORUM, para a tradução do romance na Suécia. Não foi possível encontrar a data da carta, mas se pressupõe ter sido remetida bem próxima à data da missiva da Melhoramentos.

Mr. Iwanani Satoshi⁷³

KERN ASSOCIATES

Saganihara – shi

Sakae-cho 5-18

Kanagawa-ken, 228 – Japan

Cher M. Satoshi Iwanami,

Je vous remercie bien de votre lettre du 24 Mars. Par coincidence, dans cette même date (24 Mars), mon éditeur au Brésil, Cia. Melhoramentos de São Paulo, vous a envoyé la lettre dont je vous envoie une copie, en vous demandant si vous ne voudriez pas faire examiner la version française de AVALOVARA, que je trouve excellente.

⁷³ Arquivo IEB-USP, Fundo Osman Lins, código do documento: OL-LIT-AVALOVARA/CX2/P4/11.



Ci-joint, vous trouverez un résumé du livre. Ainsi, vous pourrez dès lors en avoir une idée. D'ailleurs, la semaine dernière, j'ai signé contrat aussi avec FORUM, pour la traduction du roman en Suède.

Vous pouvez répondre, si vous voulez, directement à Cia Melhoramentos de São Paulo Industria de Papel Rua Tito, 479

05051 São Paulo

Brazil

Veuillez croire, cher M. Iwanami, à l'expression de mes sentiments les meilleurs.

Osman Lins

Em carta enviada a Satoshi Iwanami em 21 de julho de 1976, Osman Lins informa que participará da Feira do Livro em Frankfurt, de 12 a 21 de setembro. Caso fosse possível, teria a oportunidade de encontrá-lo para maiores explicações sobre *Avalovara*⁷⁴. Como a tradução em inglês ainda não existia, ofereceu a tradução em alemão, a ser lançada em breve.

A carta de julho foi a última, que consta no arquivo do IEB, a qual liga diretamente Osman Lins ao Japão. Sabe-se, porém, que a tradução não foi efetivada. Dois pontos podem ser levantados: primeiro, o entrave da língua dificultou a tradução; segundo, o não envio da tradução em inglês. Apenas após a tradução de Gregory Rabassa, o livro foi enviado por alguma editora ou por Julieta Godoy. O sonho da tradução em japonês não foi concretizado apesar dos esforços de Osman Lins e de uma crítica favorável. Ei-la:

São Paulo, 21 Juillet, 1976⁷⁵.

Mr. Iwanami Satoshi

KERN ASSOCIATES

Saganihara – shi

Sakae-cho 5-18

Kanagawa-ken, 228 – Japan

Cher M. Satoshi Iwanami,

⁷⁴ Osman Lins participou da Feira do Livro em Frankfurt, mas talvez não tenha encontrado Satoshi Iwanami ou o editor não tenha ido.

⁷⁵ Arquivo IEB-USP, Fundo Osman Lins, código do documento: OL-LIT-AVALOVARA/CX2/P4/12.



Je voudrais vous renseigner que je serai cette année à la Foire du Livre, à Frankfurt (j'y serai du 12 au 21 septembre). Certainement, vous serez-là aussi. En ce cas, voudriez-vous fixer un rendez-vous avec moi? Je serais très honoré de faire votre connaissance.

Mon Livre AVALOVARA n'a pas encore paru en Anglais. Ne voudriez-vous faire examiner la traduction allemande? Celle-ci va paraître le mois prochain, chez Subrkamp (Frankfurt).

Veillez croire, cher M. Iwanami, à l'expression de mes sentiments les meilleurs.

Osman Lins

A intenção de tradução prosseguiu. A danação de Osman Lins pela escritura que ultrapassa fronteiras não cessou até a sua morte. Nem a morte foi capaz de cessá-la. Assim como sedimentos que se portam em camadas, a escritura de Osman Lins permanece viva e atualíssima. Em entrevista a Patrícia Bins, no *Jornal Mulher*, Pará, em 20. 05. 1978, Lins enfatiza que a escritura tem o condão de estender laços para diversos povos no mundo. Daí a alegria de ser escritor:

[...] — Falei há pouco da danação de ser escritor. Mas também disse que não trocava isso por nada. Por assim dizer, tudo que entendo na vida, minhas relações, minhas amizades mais profundas e enriquecedoras, tudo isso veio através da literatura. **A gente estende laços em direção àqueles que são nossos irmãos no mundo.** Atuamos numa sociedade que, em conjunto, é hostil ou indiferente ao nosso trabalho. Mas como descrever a alegria de, nos momentos mais inesperados, descobrirmos um leitor atento? E a coisa é tão forte que vence as barreiras da tradução. Tenho encontrado, **mesmo em leitores estrangeiros**, reações que não estão longe da ternura. Já pensou no significado disto? Um ser humano chegando a outro, ao coração de outro ser humano, **passando por cima de todas as fronteiras, de todas as barreiras, inclusive as barreiras de ordem linguística.** Quem mais, senão o artista, conhece essa alegria? (LINS, 1979, pp. 259-260, grifos nossos)

Osman Lins compreendia a escrita como algo a ser partilhado, universalizado, desde que singular e formalmente bem construído. Conhecia os pontos estratégicos da publicidade e tentava conversar com inúmeras editoras pelo mundo. Ao mesmo tempo em que buscava a tradução de sua obra, também se empenhava, ainda que indiretamente, na divulgação da verdadeira literatura brasileira. A partir da tradução francesa, sentiu-se ainda mais forte para perseguir a tradução de sua obra pelo mundo. Caso estivesse vivo, pode-se afirmar com certeza que a sua obra teria sido transposta para o japonês. Teria concretizado o desejo, expresso em algumas cartas, como vimos. Com o propósito de concretizar esse sonho, a primeira tradução já está feita. Tamanha empreitada deve



comportar outras fases, mas não deixa de ser um impulso para que Osman Lins, enfim, alcance as terras japonesas, em definitivo, como texto e autor traduzidos.



Capítulo III

Fios e pontos tecem a claridade Enredados engenhos florescem A letra: a parte do chifre, a parte da asa

A posição tradutiva é, por assim dizer, o “compromisso” entre a maneira do tradutor, como sujeito tomado pela pulsão de traduzir, perceber a tarefa da tradução, e a maneira como ele “internalizou” o discurso sobre o traduzir (as “normas”).

Atoine Berman

3. O ateliê de *Retábulo de Santa Joana Carolina*

O longo percurso que Osman Lins empreendeu no sentido de sua obra ser traduzida para o japonês não obteve o esperado êxito, apesar do declarado interesse das editoras. A língua pode ter sido um ponto nevrálgico na negociação. Traduzir equivale a manusear um tear, compondo, com a devida atenção, cada parte do processo da urdidura da trama. Os ideogramas japoneses, aos olhos osmanianos, seriam um dos produtos perfeitos para a construção da tradução em japonês. Entretanto, a escritura osmaniana e a língua japonesa são desafios constantes para o tradutor – desafios análogos à composição poética. Normalmente, se comparado com as línguas europeias modernas, excluindo-se o alemão, o verbo não se apresenta no final da oração. O verbo (*dōshi*) em japonês e os verbos adjetivos (*keyōdōshi*) – que também flexionam – portam-se sempre ao final da oração. A fala ou a escrita da língua japonesa se dão por meio de sujeito, objeto e verbo. E, como muitos pensam, apesar do parentesco, a língua chinesa, como as europeias, seguem a ordem sujeito, verbo, objeto. Shichi Kato questiona e responde a respeito desse comportamento linguístico do japonês diante das demais:

[...] A diferença na ordem da fala poderia refletir a diferença de pensar do falante e do ouvinte? Aparentemente, essa diferença não existe, pelo menos nas orações simples. [...] Contudo, numa frase complexa e longa, a relação entre a ordem da fala e a ordem do pensamento torna-se mais



preponderante. Na ordem da fala da língua japonesa, coloca-se o termo (ou frase) modificador na frente do termo modificado.

[...] Quanto mais extenso for o modificador e quanto mais o assunto também se tornar abstrato a ponto de se tornar necessário um rigor intelectual na discussão, a compreensão da frase condicionada pela ordem de uma fala [...] pode ser proporcionalmente mais difícil compreender os detalhes sem tomar como premissa a estrutura do todo. (KATO, 2012, pp. 55-56)

Com feição descritiva, *Retábulo de Santa Joana Carolina* possui uma escritura elevada, com mudanças frequentes de tempos verbais, frases longas e invertidas. Para o leitor brasileiro, o texto osmaniano já é considerado difícil dado a elevada engenhosidade narrativa. Nesse sentido, demarca-se a advertência constante de Henri Meschonnic, a de que a tradução bem realizada “é o modo de significar⁷⁶”, ou seja, a poética⁷⁷ do texto original alocada em outra língua, a manutenção da vida da escritura construíram a maneira de transpor *Retábulo de Santa Joana Carolina* para o japonês. Um aspecto muito difícil, porém, é o nível de abstração que, muitas vezes, a narrativa apresenta. Os ornamentos, por serem longos e bem descritos, invocando temas e oralidade ritmada, também exigem reflexões diversas.

No texto osmaniano, variadas vezes o sujeito está distante. Na tradução, se o sujeito da oração se distanciava significativamente, era preciso recuperá-lo de alguma forma, para que fizesse sentido em japonês. No português, o leitor ruma para o detalhe, e no japonês acaba por observar o detalhe, rumando para o todo.

O encadeamento de orações e tempos diversos requer do tradutor a construção de orações curtas em japonês, mas sem alterar o sentido. Ainda assim, o ritmo continua funcionando como um importante elo da poética. Já o contorno silábico do japonês mantém no texto osmaniano a presença da oralidade.

Nessa perspectiva, pensa-se a tradução do português para a japonês, tendo-se em mente que a escrita japonesa, conforme já evidenciado na introdução, possui três variações que se complementam. A escritura surge a partir da junção do *hiragana* (平仮名), do

⁷⁶ MESCHONNIC, 2010, p. 43.

⁷⁷ Ritmo e poeticidade são destacados aqui como a fala organizada na escritura, de acordo com Henri Meschonnic. Os dois se entrelaçam como um instrumento único e criativo da poética. Os discursos são organizados levando em conta a história e a vivacidade da escritura ou da tradução. Em consequência desta vida que está no cerne da palavra, a poeticidade vai além da forma e conteúdo. É uma dança que circula o corpo da palavra.



katakana (片仮名) e do *kanji* (漢字). O *hiragana* e o *katakana* são alfabetos fonéticos e os *kanji* são ideográficos. As flexões verbais (*doshi*) e de adjetivos (*keyōdoshi*) são representadas pelo *hiragana*. Já o *katakana* é construído por traços geométricos, quase quadrados, que se manifesta diante da escrita de palavras estrangeiras. Nessa simbiose gráfica, o *kanji* é predominante na escrita japonesa por representar a ideia e pensamento.

A partir da lógica de manifestação de escrita japonesa na tradução da narrativa *Retábulo de Santa Joana Carolina*, faz-se importante perceber que o texto de Osman Lins desconstrói a lógica linear da prosa convencional, e o enovelamento da trama transcorre por meio do aperspectivismo disposto entre símbolos geométricos e ornamentos que buscam integrar o homem ao universo. O espaço circundado pela madeira do retábulo evoca elementos pré-históricos, conduzindo-nos à construção de um universo humano. Assim, a ornamentação, por exemplo, opera como um modo de se conjugar os fragmentos. Segundo Adria Frizzi,

[...] The use of ornamentation is not gratuitous. It has two precise functions, the first being to supplement or derive the work's spiritual vision. But ornamentation also emphasizes the world of human discourse by drawing attention to its human composition, to the story as created text rather than as a simulacrum of life; it stresses its own artificiality, while claiming its centrality to our aspiration for the spiritual. This paradox, far from calling Lins's project "deconstructively" into question, embodies what is central about human and artistic effort in Osman Lins's view. (FRIZZI, 1995, pp.11-12)

Nessa perspectiva, Osman Lins encontra nos ornamentos, bem explícitos no *Retábulo de Santa Joana Carolina*, o traço da vida humana, a expressar uma verdade maior do que um espaço delimitado. O discurso humano configura a arte que fixa a intensidade poética, a cosmogonia que envolve vida e o meio de seu subsequente enquadramento. Desse modo, no texto trazido para o japonês, a "unidade-palavra"⁷⁸ prevalece, ou seja, quando a narrativa foi lida por professores e alunos japoneses, estes realizaram perguntas semelhantes às dos leitores brasileiros.

A formatação, a construção semântica, bem como a hermenêutica do texto literário de Lins, é algo que, segundo Meschonnic, perpassa sempre a poética que permanece na

⁷⁸ Termo usado por Henri Meschonnic para designar que a força do texto original permanece na tradução e se realiza como literatura, ou seja, é capaz de cumprir bem o papel, saindo do tradicionalismo da tradução, do modo binário de traduzir, àquele que não dá vida ao texto traduzido. (MESCHONNIC, 2010, p. 67)



tradução. “A técnica de simultaneidade correspondente a uma perspectiva espacial, [...] o uso de de sinais tipográficos como sistema de apoio para a simultaneidade psicológica [...] e a intenção ser antes a de tornar sensível um universo apreendido através da imaginação poética” (IGEL, 1988, p. 74) é mantida no transladar quando se observa que o sentido do texto se liga ao ritmo. O texto de Osman Lins, o qual “via o papel do escritor com um fanatismo que beirava a religiosidade e o sentido de missão típicos de um jesuíta” (IGEL, 1988, p. 75), alinha-se a esse não destoar entre o sentido e o ritmo. A manutenção desses aspectos facilita a permanência da oralidade e de uma palavra viva, como são os ideogramas japoneses.

3.1 A alegria e o desespero na tradução

Conforme já apontado, a narrativa *Retábulo de Santa Joana Carolina* é composta por doze mistérios, sendo cada uma dessas partes regida por um ornamento, exceto o mistério final. Nele, ornamentos e vozes se fundem construindo, de certa forma, uma oralidade, que irradia como uma canção de despedida. A poeticidade resvala de todos os pontos, o que acabar por gerar, desse modo, uma espécie de macrocosmo. No olhar de Henri Meschonnic, “a linguagem, a literatura, a poesia são atividades antes de gerar produtos. Olhar o produto primeiro é, segundo o provérbio, olhar o dedo, quando o sábio mostra a lua” (MESCHONNIC, 2010, p. xix). Nesse sentido, todo o *Retábulo* apresenta a dimensão da oralidade em prosa, vertida em poesia. Antes de tomar a forma semântica, já exala uma comunhão de vozes a partir de ornamentos, símbolos e personagens.

Na área do léxico, os nomes, apesar de intrigantes, permaneceram os mesmos. A tradição da tradução japonesa sugere a manutenção do original acompanhado de uma nota de rodapé – ou ainda inseri-lo dentro do texto, como um pequeno detalhe explicativo.

Nessa perspectiva, a poética do traduzir, constituindo o macro antes da escritura findada, aparece de modo sublime no texto de Osman Lins. Então, como concretizar tais elementos na tradução? Mais uma vez Henri Meschonnic explica que:

[...] é então uma escrita, a organização de uma tal subjetivação no discurso. Não se pode mais continuar a pensá-los nos termos costumeiros do signo. Não se traduz mais a língua. Ou, então, desconhece-se o discurso e a escritura. É o discurso, e a escritura que é preciso traduzir [...].

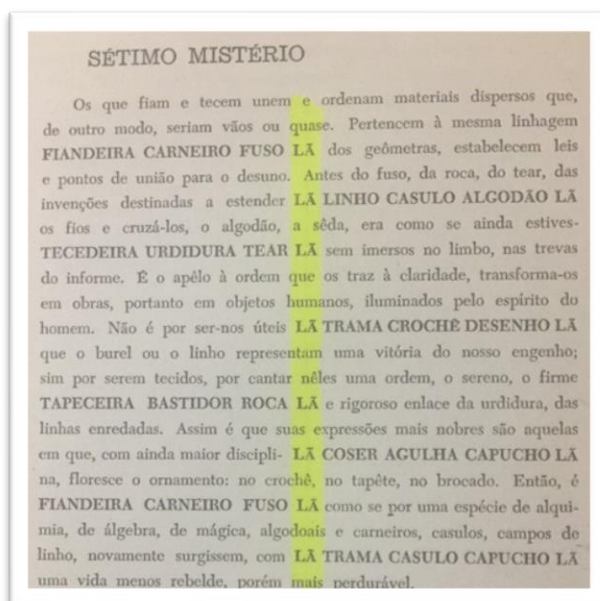


É por isso que a literatura e a tradução são duas atividades mais vulneráveis, mais estratégicas, para compreender o que se faz da linguagem. Este compreender não é senão a teoria da linguagem. Sob pena de não fazer como os linguistas que são surdos à literatura (MESCHONNIC, 2010, p. xx/xxi).

Nesse caminho, a escritura osmaniana se expande como forma de expressar um sentido maior do que tende a intuir a palavra ali disposta. Um exemplo desse processo é o Sétimo Mistério. A tradução e a aproximação da forma visual ilustram uma tentativa de apresentar no japonês o macrocosmo que o original apresenta. Buscou construir, assim como no texto original, a metáfora da urdidura do texto, revelando, desse modo, uma singularidade que permite inferir a fusão do homem e do cosmo, como assim evocam outros ornamentos da narrativa. Os dados não são fixos, pois a realidade linguística é outra, e a possibilidade de arranjos diversos pelo tradutor explora a realidade do possível, mas buscando uma certa fidelidade, a qual Lins tanto preza. Isso não quer dizer extrapolar a obra original, ou, como orienta Antoine Berman a não fazer, o mergulho na abstração por meio da racionalização.

Observe que a tradução do sétimo mistério de *Retábulo de Santa Joana Carolina*, por exemplo, procurou uma realidade aproximativa e possível para que o significado da forma do ornamento não se perdesse.

Imagem IX



Fonte: Lins, 1966, p. 106.



A palavra *lã* constitui a coluna que sustenta e expõe a urdidura do texto. O tecido composto por palavras, traz, ao mesmo tempo, ordem e caos. Uma leitura desatenta não entenderá o porquê das palavras soltas entre vocábulos ordenados. Assemelha-se a uma projeção 2D, que se sobrepõe. As palavras em relevo, como por exemplo, LÃ, LINHO, CASULO, ALGODÃO, LÃ, remetem ao trabalho manual, geradores da feitura das coisas. É também circular. Lins arquitetou essa construção de tal forma que, segundo Sandra Nitrini,

[...] os termos componentes da mesma coluna contém número igual de grafemas, a saber, nove, oito, quatro, dois, cinco, seis. Sete e dois. Do ponto de vista da escrita, as palavras organizam-se em torno do eixo da invariante, o que lhe permite uma configuração visual obsessivamente regular. Já no ponto de vista da oralidade, ocorrem rupturas no interior de duas colunas – as encabeçadas por *carneiro* – em que urdidura, quadrissíliba mancha a coluna de trissílabos (*car-nei-ro*, *ur-di-du-ra*, *basti-dor*, *car-nei-ro*) e por casulo em que crochê dissílabo quebra o encadeamento dos trissílabos (*ca-su-lo*, *cro-chê*, *a-gu-lha*, *ca-su-lo*). (NITRINI, 1987, p. 137)

Em japonês, fizeram-se necessárias algumas mudanças. Os componentes da coluna aparecem entre parênteses. Eles funcionam como uma espécie de caixa alta das palavras. Em japonês, o leitor não entenderia tal processo caso ficasse sem os parênteses. A quantidade de grafemas foi perdida com o uso de *katakana* e *kanji*. No entanto, a coluna e a ideia de labor foram mantidas parcialmente, um pouco destoante do original, conforme o trecho a seguir demonstra:

第七の秘蹟

紡いで織り、散らばっているものをまとめて揃える者、そうしなければ殆どが無駄になる。幾何学者と同じ（スピナー、羊、スピンドル、羊毛）血筋を引く者が必要とされない基点を定めて繋ぐ。スピンドル、糸巻きピン（羊毛、リネン、麻、綿、羊毛）スピンドル、糸巻き棒、織機などが発明される以前は糸を引っ張り、交差させる綿と絹は未だ真っ暗闇の状況にある（ウェバー、縦糸、織機、羊毛）辺獄に潜ったままだった。光明を差し込ませる秩序への願いである。これらを波動に、つまり人間の物である魂によって光を与えて変える。私たちに必要なもの（羊毛、横糸、鉤針編み、羊毛、デッサン）、毛織物やリネンは織物であるから、これらは詩で秩序が保たれているから、穏やかで（タペストリー、刺繍枠、糸巻き棒、羊毛）毅然とした私たちの想像力の勝利を象徴し、それは厳重な縦糸の絡みや交絡できた織物だからである。このように、最も高貴な表現として、さらに気高い規律を以って（羊毛、縫い針、綿花の鞘、羊毛、裁縫）開花して飾られるのは：鉤針編みで、タペストリーで、錦織である。従って、鍊



金術、代数、マジック、（スピナー、羊、スピンドル、羊毛）錬金術、綿畑と羊、繭、リネン畑が再発生するかのよう反抗的な側面が減少し、（羊毛、横糸、綿花の鞘、羊毛、繭）しかしより長く生存する。

(LINS, 1966, p. 106, tradução nossa)

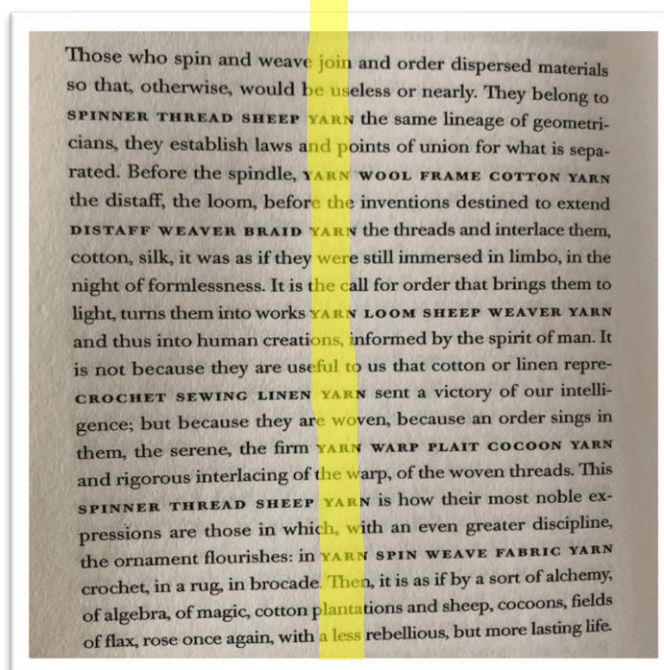
A palavra *lã* (羊毛 - ようもう - *yōmō*) na tradução não mantém a regularidade geométrica central do original, mas, ainda assim, destaca o vocábulo, a conter o *kanji* de carneiro (羊 - *hitsuji*). Assim, as traduções jamais terão uma fidelidade absoluta, embora sejam, “ao mesmo tempo, portadoras e transportadas, numa história de relações de identidade e de alteridade que as ultrapassa” (MESCHONNIC, 2010, p. 38). Nesse passo, a poética e a forma visual no trecho mencionado não se esvaíram. Apenas criaram marcas próprias, relações de alteridade. A partir desse raciocínio, Meschonnic complementa ainda:

[...] a permanência e a atualidade da interação entre estrutura e tradução se fazem marcar na relação que a poética estabelece entre a teoria do ritmo e a teoria da tradução. O discurso, o ritmo, o assunto do poema como relação e descentramento definem uma solidariedade das propostas e estratégias, a nos mostrar que nada alcança a linguagem aí intervém impunemente, pois toca-se nas lógicas do social, e o social passa por todo o sujeito, onde o mais subjetivo, o mais passional, nas práticas e experiências de linguagem, é ao mesmo tempo o mais político (MESCHONNIC, 2010, pp. 38-39).

Desse modo, para Meschonnic, a tradução não é um ato descritivo, mas uma instância imersa na linguagem, uma esfera subjetiva do próprio sujeito. O ritmo seria na tradução algo mais subjetivo do que a linguagem. No trecho analisado, ela não atendeu todos os pormenores do original, mas manteve o ritmo que o autor imprimiu. Em outras traduções desse mistério, algumas se mantiveram bem perto do original, como a alemã, a francesa e a inglesa, ou se desconfiguraram, destacando apenas a caixa alta, como na edição italiana.

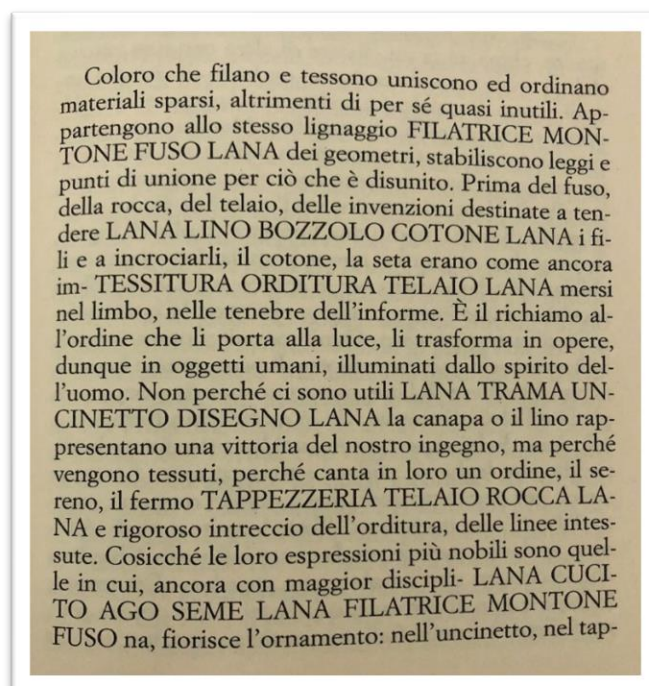


Imagem XII



Sétimo Mistério na edição americana.

Imagem XIII



Sétimo Mistério na edição italiana.



O uso de termos regionais, palavras garimpadas e de uso bem raro, é uma das dificuldades na tradução da obra de Osman Lins. Segundo Adria Frizzi, “o uso de palavras preciosas – incomuns, especializadas ou até regionais, só ou em padrões – para realizar uma função ornamental é especialmente proeminente em *Retábulo*” (FRIZZI, 2014, p. 166). Dessa, às vezes, o desespero foi inevitável. Contudo, ao findar a tradução, foi possível conhecer ainda mais a escritura osmaniana.

Na tradução japonesa, outro ponto a ser destacado é a tradução da palavra mistério. À primeira vista, seria ミステリー (a transcrição da palavra mistério por meio do *katakana*). A primeira tradução foi realizada dessa forma. Entretanto, após orientação do professor Udo Satoshi, mudou-se para 秘蹟 (*hiseki*), significando sacramento. Segundo o professor, *hiseki* remete a uma significação que contempla as ações de Joana Carolina. Além disso, também consagra a união do humano com o cosmo. Se fosse traduzida apenas como mistério, traria a ideia de sobrenatural. O ideograma possui uma força de significação que contempla o original.

3.2 O tradutor tudo arrisca?

Na tradução, tudo deve ser arriscado? Ou deve seguir exemplos de traduções já postas no mercado editorial? Mário Laranjeira postula que, na tradução poética, o tradutor não pode perder o fio da “significância” – algo maior do que o texto, aquilo que extrapola o sentido. Tal pensamento se alinha com a subjetividade macro do ritmo, demarcada por Meschonnic.

[...] Assim, a tradução do poema deve, pois ultrapassar o patamar do “sentido” com referencialidade exterior ao texto, que enfatiza o significado, para atingir o nível de geração interna de sentidos mediante o trabalho do sujeito na cadeia de significantes. Traduzir o poema sem perder a poeticidade será, então, traduzir a sua significância. (LARANJEIRA, 1993, p. 12)

E como traduzir um texto como *Retábulo de Santa Joana Carolina* sem perder o ritmo e a significância? Para responder a esse questionamento, cabe o posicionamento de Osman Lins diante do acesso a grandes obras estrangeiras, principalmente as bem traduzidas. Tal fato ilustra a importância do tradutor/escritor e a sua maneira de traduzir. Surge nas entrelinhas da fala de Osman Lins o devido cuidado do tradutor com a obra original. Assim



sendo, o ritmo e a significância, defendidos por Henri Meschonnic e Mario Laranjeira, perfazem caminhos necessários para a realização da tradução de qualidade, mas dando ao tradutor a prerrogativa de seguir o percurso tradutório.

Acho [...] que produz melhores resultados quando o escritor dispõe de um número apreciável de obras bem traduzidas. Não apenas devido ao fato de que o escritor raramente domina vários idiomas, mas também porque o contato com o texto já traduzido (e a tradução tende a exercer pressões renovadoras sobre as estruturas linguísticas no país receptor) permite uma fruição mais ágil tendo ainda vantagem de manter o fruidor de uma obra alienígena em contato com a sua própria língua. Ele realiza, com isto, em circunstâncias ideais (isto é, quando o texto original é importante e bem realizada a tradução), uma operação duplamente vantajosa. (LINS, 1979, p. 74)

O atrevimento do tradutor em “esticar a língua” na tradução não é acrescentar algo que não há no original, mas entender o ritmo e a significância que existem no exterior do texto primeiro. Dessa maneira, permanece a manutenção dos requisitos importantes da matriz na tradução, mas sob o olhar do tradutor/escritor. Nesse sentido, Lica Hashimoto, ao comentar a tradução de Haruki Murakami para o português a partir do japonês, argumenta

[...] que, diante do maior ou menor grau de diferenças linguísticas entre as línguas envolvidas, ao tradutor cabe decidir sobre os recursos sintáticos, léxicos e estratégias textuais-discursivas, após uma análise cuidadosa da obra, partindo do pressuposto de que um texto apresenta relações dialógicas materializadas, implícitas ou explícitas, com outros textos e autores, com fatos históricos, sociais e, ainda, estabelece um diálogo dentro de si mesmo, na obra de um mesmo autor. Uma análise que consideramos fundamental para que se possa compreender a estrutura da obra em suas sutilezas, bem como as marcas de estilo do escritor. (HASHIMOTO, 2017, p. 261)

Nesse caminho, a tradução exige do tradutor um constante ir e vir no texto. Além disso, exige que detalhes pequenos do original sejam compreendidos na totalidade e levados para a tradução, como destaca Lica Hashimoto.

No Primeiro Mistério de *Retábulo de Santa Joana Carolina*, a parteira anuncia e descreve quem é Joana Carolina. “Acompanhei muitos anos, Joana Carolina e os seus” (LINS, 1966, p. 87). “[...] Joana, apenas Joana será seu arrimo” (p. 88). “[...] Em seu coração jamais deverá ninguém” (p. 89). Antes do início da fala da parteira, o ornamento se



consolida por meio dos movimentos dos astros. Marisa Balthasar Soares⁷⁹ explicita que o ornamento do mistério primeiro:

[...] condensa, pela harmonia imitativa, os movimentos astronômicos, graças ao efeito das oclusivas *p, b, t, d*, sugestões sonoras das explosões cósmicas, e da repetição da fricativa *s*, que remete à passagem dos astros. Do caos à origem, o movimento secreto que rege as combinações extas do “pólen” cósmico metaforiza também o movimento de escritura, “tudo medido pela invisível balança”. (SOARES, 2004, p. 173)

Assim é o Primeiro Mistério:

[...] As estrelas cadentes e as que permanecem, bólidos, cometas que atravessam o espaço como répteis, grandes nebulosas, rios de fogo e de magnitude, as ordenadas aglomerações, o espaço desdobrado, as amplidões refletidas nos espelhos do Tempo, o Sol e os planetas, nossa Lua e suas quatro fases, tudo medido pela invisível balança, com o pólen num prato, no outro as constelações, e que regula, com a mesma certeza, a distância, a vertigem, o peso e os números.⁸⁰ (LINS, 1966, p. 87)

Na tradução do ornamento mencionado para o japonês, pela mudança da estrutura linguística e pela forma de escrita, os efeitos sonoros de explosão das letras em português não permaneceram. Entretanto, a tradução não perdeu o ritmo e a poesia que o texto original possui. A língua japonesa é silábica e, por isso, contribui para manutenção da cadência ritmada. Contudo não é só por isso. A luz dos astros, o movimento da escritura que subsiste na tradução equilibram a poeticidade textual, pois:

[...] a poética é necessariamente pressuposta: daí aparece cruelmente a ausência de uma poética, em certos tradutores, que acreditam resolvidos os problemas, geralmente, só pela filologia, ou por uma linguística da tradução, que faz apenas uma aplicação didática e dogmática do dualismo tradicional (o sentido e a forma), conformando-o segundo os modos linguísticos, a gerativa ou a pragmática. (MESCHONNIC, 2010, p. 42)

A tradução do ornamento não se fixou apenas no sentido, mas em sua extrapolação, ou seja, na significância. A oralidade se farta e também se consagra na tradução. Oralidade que se apresenta no exterior da escritura e do discurso, levando a um efeito quase sublime.

⁷⁹ Em “Retábulo de Santa Joana Carolina, o palco na palavra”. In: ALMEIDA, Hugo. *Osman Lins: o sopro na argila*. São Paulo: Nankin Editorial, 2004, pp. 169-177.

⁸⁰ Destaques realizados por Marisa Balthasar Soares em seu texto.



Ainda que em outra língua, parte do **ritmo**⁸¹ foi mantida. A sonoridade, de alguma forma, ganha nova envergadura na língua japonesa. Não é o mesmo efeito das oclusivas *p, b, t, d*, mas possui uma cadência que se aproxima do original.

第一の秘蹟

闇の空に光り輝く星、爬虫類のように宇宙空間を横断する彗星、強大な星雲、光る火の川、密集且つ配分され、時の流れに反射する広大に拡張された空間、太陽、惑星、私たちの月、そしてその満ち欠けの 4 局面、これら全てが目に見えぬ秤に測られる。一方の受け皿には花粉が置かれ、もう一方の受け皿には星座が置かれて寸分の狂いもなく正確に数量、距離、衝動及び重量が保たれている。(LINS, 1966, p. 87, tradução nossa)

(Yami no sora **ni hikari** kagayaku hoshi, hachūruī no yō **ni uchū kūkan** o ōdan suru suisei, kyōdaina sēun, **hikaru hi** no kawa, **misshū katsu haibun** sare, tokinonagare ni **hansha** suru kōdai ni **kakuchō sareta kūkan**, **taiyō**, **wakusei**, **watashitachi** no tsuki, soshite sono michikake no 4 kyokumen, korera subete ga **me ni mienu hakari ni hakarareru**. Ippō no ukezara **niwa** kafun ga okare, mōippōno ukezara **niwa seiza** ga okarete **sunbun** no **kurui mo naku sēkaku ni sūryō**, kyori, **shōdō oyobi jūryō** ga tamotarete iru).

Rōmaji do trecho traduzido acima.

No mistério nono, a junção de letras e palavras em meio ao caos dá forma à escritura. “A palavra [...] não é o símbolo ou reflexo do que significa, função servil, e sim o seu espírito, o sopro na argila” (LINS, 1966, p. 117). Segundo Adria Frizzi, na tradução para o inglês, “recriar a ornamentação do nono mistério, que evoca as miniaturas que adornam manuscritos antigos, foi na verdade, mais um problema de composição tipográfica do que de tradução” (FRIZZI, 2014, p. 168). A tradução e original se intercambiam de significações a se complementarem. “A palavra mantém seu esplendor e “distingue, fixa, ordena e recria: ei-la” (LINS, 1966, p. 117). Na tradução japonesa, o fragmento mantém, entre ideogramas, letras e palavras, o frescor poético que ronda a criação. Nesse processo, buscando-se conservar a forma visual, operou-se um alongamento horizontal com o intuito de guardar uma aparência aproximada com o original. A margem ficou um pouco diferente do original, mas, no campo semântico, algo bem similar. O caos das letras ou ideogramas do lado esquerdo preservam a força e a

⁸¹ Grifo nosso.



Os nomes das cidades Byblos, Carthagos, Suméria permaneceram iguais sem a transcrição para o *katakana*. Tal opção se inscreve mais como um estilo de escolha do tradutor. Os alunos japoneses não tiveram dificuldades para identificá-las. Acredita-se que há um ganho visual com tal escolha.

As marcações gráficas ao longo do texto de *Retábulo de Santa Joana Carolina*, quando dispostas na tradução japonesa, assemelham-se aos ideogramas, apesar de não gerar sentido para o público nipo, quando se tenta aproximá-los de algum *kanji*. A dúvida era se eles poderiam dificultar a leitura em japonês. A professora Elizabeth Hazin sugeriu que se aplicassem cores a eles. Assim foi feito. Todas as marcações gráficas ficaram em vermelho facilitando a compreensão, principalmente no décimo mistério, como no exemplo a seguir.

(ジョアナはのこぎりを手に子どもが寝る椅子の脚を切っている、その胸の上には青い色紙で作った舟を置いている。座って、顔が日陰になることに礼を言っている。舟をジョアナに捧げようとしている)。△「この男の子の名前は何かという?」。「確かマキシミーノとかいったかな。ハイムンドだったかな。だけど、グラウラという人もいるし。グロリアという人もいる、だれが本当の名前を知っているのかな?」◇「そんなたくさんの呼び名があるのは、馬を盗むから」。□「子どもで歩かなかった。足が不自由だったから。」◇「人が片端(身体障害)で生まれてくるのは神が悪気で困難を与えるものだ。盲目で良い人なんて見たことがない。」■「あなたはそんなことを言うが、しかし悪いのではない。口から溢れ出るものは心に残る。」(手伝ってもらって歩く。一日中窓の前に置かれた一つの椅子に座っている、前を通る人を眺めながら。紙の舟を作っていた、その名はジョナス。11歳に見える14歳の少年だった)。△「ジョアナはいつもそこへ行っていたか?」□「たまに行った。いつもどこへも行かなかった。この日は椅子の脚を切るだけに行った」。◇「この片端(身体障害)者は誰がここまでして助けてやらなければならないのか。聖人でも家長でもない。ただの役立たずなのに。」■「神がジョアナに救いの手を差し伸べるさせるのは、たぶん彼ではなく悪人で無実の人が暗殺されるの防ぐため。」(LINS, 1966, p. 125)

A tradução de *Retábulo de Santa Joana Carolina* para o japonês perpassa a compreensão do texto, o estudo do estilo, a persistência e a dinâmica de tradução que o tradutor segue. No Japão, a tendência de tradução está em uma chave muito normativa. Os especialistas evitam a domesticação ou a naturalização do texto. Tal escolha surge a partir do momento que o Japão consagrou a tradução como mecanismo de poder, conhecimento



e interação com o mundo exterior, segundo as ideias de Maruyama Masao e Shuichi Kato, no texto de Andre Haag, *Maruyama Masao and Katô Shuichi on Translation and Japanese Modernity*.

Portanto, no processo da tradução, o tradutor se arrisca na subjetivação que a escritura exige para que o ritmo e a significância permaneçam. Respeita-se a premissa de que o original deve ser mantido na língua de partida e de chegada, mas observando-se sempre a terceira margem, ou seja, o modo de se imprimir o olhar do tradutor no novo texto. Isso não é extrapolar, mas compreender, ritmar.

3.3 Um dia que não se despede das cores

Haroldo de Campos afirma, em *Transcriação*, que a tradução também é uma forma de enxergar o mundo, de traduzi-lo. “Se a tradução é uma forma privilegiada de leitura crítica, será através dela que se poderão conduzir poetas, amadores e estudantes de literatura à penetração no âmago do texto artístico, nos seus mecanismos e engrenagens mais íntimos” (CAMPOS, 2015, p. 17). Nesse sentido, o novo leitor recebe um universo muito debatido e estudado pelo tradutor. A revelação poética permanece na multicor recriação da escritura. Assim, “desvela o invisível recriando, para o novo leitor, as sensações presentes na alma do texto” (PASSOS, 2011, p. 84). Assim, o mesmo sino do original ressoa em terras distantes com a onomatopeia da língua de chegada.

Osman Lins, em carta para um amigo, em 1977, argumentou sobre a tradução realizada por Rabassa:

O Rabassa, finalmente, resolveu meteras mãos à obra. (Aqui é mesmo “à obra”). Mandou-me novas páginas, que estou lendo minuciosamente. Nada posso dizer do estilo do homem, da musicalidade da frase. Mas está fidelíssimo. Aqui e ali ele tropeça um pouco, mas é raro. Parece que está fazendo o trabalho com grande cuidado. Mas também ele já viu que eu não deixo passar nada. Embora não fale inglês, muno-me do Webster (que, segundo já pude ver, é o principal utensílio do trabalho dele) e, enquanto outra pessoa lê para mim, passo um verdadeiro pente fino na sua tradução⁸².

Nessa carta, é possível perceber que Osman Lins mantém uma atenção especial na fidelidade do texto e que a poética expressa na “musicalidade da frase” o encanta. Percebe-

⁸² Trecho de uma carta que consta no Arquivo IEB-USP, Fundo Osman Lins, código do documento: OL-RS-CA-0334.



se que esse elemento existe no texto original, mas que, na tradução, toma o estilo do autor. Ainda, a oralidade se faz presente quando “outra pessoa lê” para o escritor o texto traduzido. Lins apresenta um tom reflexivo e encantado em relação à tradução de sua obra para outra língua. Parece dizer que a literatura é algo universal e que a tradução constitui uma forma de aproximação com os diversos olhares do mundo.

Outra imagem, que sempre retorna diante da (re)criação poética, é a da técnica japonesa denominada *kinsugi*, ou seja, o objeto se deteriora diante da força do tempo, quebra-se. No entanto, ainda é possível unir os fragmentos fazendo emergir uma nova criação, que lembra a existência antiga. As rachaduras e cicatrizes são totalizadas com preenchimentos em ouro. A intenção não é eliminar as marcas que a envergadura do tempo fez, mas deixá-las visíveis, perenes diante da luminosidade do ouro. Um valor maior ainda envolve a criação que renasceu de pedaços. Walter Benjamin, em *A tarefa do tradutor*, relega ao tradutor o reconstruir do vaso que se quebra. Para ele:

Da mesma forma como os cacos de um vaso, para serem recopostos, devem seguir-se aos outros nos mínimos detalhes, mas sem serem iguais, a tradução deve, ao invés de procurar assemelhar-se ao sentido original, conformar-se cuidadosamente, e nos mínimos detalhes, em sua própria língua, ao modo de visar do original, fazendo com que ambos sejam reconhecidos como fragmentos e uma língua maior, como cacos são fragmentos de um vaso (BENJAMIN, 2010, p. 221).

Dessa forma, uma constelação de imagens a partir de pedaços, organizados e compreendidos, suscitam os diálogos com outros espaços. Uma simbiose de imagens que se materializa na escrita. Um universo de imagens se abre diante da conjunção do pensamento e da palavra, conforme ilustra o haicai de Millôr Fernandes: “Na poça da rua, o vira-lata lambe a lua”⁸³.

Octavio Paz, ao analisar o poema de Mallarmé, *Un coup de dés*, em *Signos em rotação*, intensifica a força do legado deixado pela palavra do poeta, que abre os caminhos da poeticidade. “Nosso legado não é a palavra de Mallarmé e sim o espaço que a sua palavra abre” (PAZ, 2015, p. 115). Nesse sentido, acredito na força da tradução como um dia que não se despede das cores, ao buscar intensificar os sentidos a partir do olhar do tradutor em face da busca da manutenção poética, abrindo, assim, horizontes de infinitas possibilidades. Ainda de acordo com Octávio Paz,

⁸³ Veja, São Paulo, 22 janeiro, 1975.



a poesia não exige nenhum talento especial, mas uma espécie de intrepidez espiritual, um desprendimento que é também um des-
envoltura. Várias vezes Breton afirmou sua fé na potência criadora
da linguagem, que é superior a de qualquer engenho pessoal, por
eminente que seja. Ademais, o movimento geral da literatura
contemporânea, de Joyce e Cummings às experiências de Queneau
e às combinações da eletrônica, tende a restabelecer a soberania da
linguagem sobre o autor. (PAZ, 2015, p. 115)

Sem dúvida, traduzir é criar. Trata-se de compreender a força silenciosa que
circunda a imagem presente no retábulo. É obter o acesso à força da palavra, como Osman
Lins faz com “anjos” e “bois”: “[...] numa carruagem puxada por bois com grandes asas,
metade anjos, metade bois, bois-anjos” (LINS, 1966, p. 116). A criação poética do original
e da tradução acaba por se consolidar ao explorar as experiências visuais, mentais e
intelectuais do escritor e do tradutor. Seria como vislumbrar uma noite estrelada e transpor
para a tela como fez Van Gogh. O ato de imprimir no quadro as suas experiências
sensoriais em relação àquela imagem do céu criou uma poética singular de cores, contornos
e movimentos. Assim é a transposição, a transcrição de um texto em outro texto. De
acordo com Osman Lins, “O homem diante de uma página em branco é o homem mais
livre do mundo” (LINS, 1979, p. 203). O matiz de cores e de imagens empreende feitos
que se poetizam em um universo de metamorfoses, estranhamentos e encantamentos.



Considerações finais

O texto: um som de eternidade

Pesquisar Osman Lins é como ser levado por um cortejo fúnebre inebriado por vozes diversas, ritos variados e, ao mesmo tempo, indeclinável solidão. A escritura de *Retábulo de Santa Joana Carolina* está nessa fronteira: mistura de homem e universo. Erige-se a partir de um simples tão bem arquitetado, que assume retóricas do sagrado. A oralidade se fia, linha a linha, como uma envolvente canção poética, a qual, pela palavra e pelo ritmo, inscreve-se com precisão, em uma funcionalidade quase insubstitível. A urdidura das estruturas circulares opera como método de ampliação das micronarrativas de cada mistério. Dessa forma, compreender o estilo osmaniano é o primeiro passo para compreender a escritura e o escritor.

Ao se findar uma pesquisa sobre Osman Lins, tem-se a certeza de que uma infinidade de questões foram excluídas, ou sequer ponderadas. É inevitável. A impressão de que as ranhuras não atingiram o cerne analítica da escritura osmaniana é uma constante no processo analítico.

O estudo apenas de uma narrativa pode parecer pouco, mas – admite-se aqui –, foi intensa a luta no sentido de decifrar cada parte do *Retábulo de Santa Joana Carolina*. A significação de cada ornamento constitui parte significativa para a compreensão geral do texto. Além disso, cada camada de leitura realizada revela outras mais densas, como a profundidade de um *mise en abyme*. Entretanto, tal desafio move o pesquisador em busca de uma significação coerente para a proposição desta tese.

Diferentemente do gesto de “apagar” que Joana Carolina fez ao sair do Engenho Serra Grande, a memória do pesquisador recapitula os passos iniciais até a concretização do trabalho final, flagrando-se ainda no emaranhado de vozes e gráficos, mas agora já passíveis de decifração. Gira com rigor e move uma engrenagem aperspectivística, que consagra a vontade humana, elevando-a, pelo sacramento da escrita, ao universo do sagrado.

Nesse universo textual em solos humano e sagrado, construído sob um tear solitário, Osman Lins buscou ampliar seu ofício literário para além-fronteiras. A carta era a comunicação mais utilizada por ele como forma de alcance e publicidade das obras. Os



diversos editores que tiveram contato com sua obra perceberam a construção relevante do trabalho osmaniano. Uns decidiram realizar a tradução, outros não. Nessa vereda, Lins continuava a sua busca. Com isso, chegou ao Japão pelas cartas e pela crítica. Não houve a tradução japonesa, mas a vontade ficou pendente, e a escrita dessa intenção chegou até o século XXI, sendo, por fim, assumida ainda que de forma experimental.

O ato de traduzir, apesar de muito bem pensado, sempre alcança caminhos não planejados. Como argumenta Adria Frizzi, “é uma performance, e toda performance é não só pessoal e até idiossincrática, mas também sujeitas a certas variáveis, portanto, não é um texto definitivo ou acabado, mas algo que em certo momento simplesmente soltamos pelo mundo (FRIZZI, 2014, p. 160). Dessa forma, a tradução decorre do olhar do tradutor, apesar de diversos preceitos existentes no processo de sua elaboração. Deslizes são inerentes ao trajeto, apesar dos cuidados. São inevitáveis os erros em uma primeira tradução, ou até mesmo na segunda. Trata-se de uma aventura, e não de um defeito ou uma fraqueza. Lins apoiaria tal invertida literária. O tradutor precisa ter consciência dos erros, mas também da alegria solitária que o percurso e a finalização da tradução permite. Enfim, traduzir é seguir os argumentos de Samuel Beckett: “*tentar outra vez. Falhar de novo. Falhar melhor*”⁸⁴.

Ir ao Japão durante o processo de tradução foi um percurso motivador e, ao mesmo tempo, próspero no andamento da tradução. O contato direto com o leitor japonês, por meio do processo tradutório em curso, colaborou para os ajustes da tradução, apesar de ouvir que o texto daquele autor era muito difícil. As discussões com o professor Udo Satoshi também contribuíram expressivamente para a finalização da tradução. Serão necessários outros ajustes e leituras até a publicação.

Há a pretensão de publicação no Japão em conjunto com o professor Udo Satoshi, embora saibamos não ser ainda o momento ideal, devido à exigência de de autorizações e formalidades necessárias dos direitos autorais aqui e lá. Contudo, o primeiro passo já ocorreu. Osman Lins está traduzido para o japonês. Para isso, diversas leituras e análises acompanharam a pré-tradução de *Retábulo de Santa Joana*, conforme Osman Lins achava que deveria, segundo comentário em *Evangelho na Taba*, ao falar da tradução de *Avalovara*:

84 Adaptação nossa de: “*Try again. Fail again. Better again. Or better worse. Fail worse again. Still worse again*”. (BECKETT, 2009, p. 81)



Muitos estudos, alguns leitores mais atentos, e particularmente seus **tradutores** – que têm de **lê-lo em profundidade**, por força do ofício –, já se deram conta de que se trata de um universo amplo, com uma infinidade de problemas humanos e literários lá dentro, à espera de decifração. As cartas que me escrevem comprovam isso. (LINS, 1979, p. 266)

Subjacente à dificuldade aparente de tradução de *Retábulo de Santa Joana Carolina*, as leituras empreendidas pelo grupo de pesquisa Estudos Osmanianos também contribuíram para a construção da tradução. A elucidação dos contornos e contrastes que existem na narrativa osmaniana não deixa de ser também uma forma de tradução. Desse modo, “toda arte é até certo ponto tradução, e tradução de traduções, porque todas são parte de um sistema que descende de, e está relacionado com, outros sistemas” (FRIZZI, 2014, p. 171).

Apesar de árdua, porém desafiadora, a primeira tradução em japonês de *Retábulo de Santa Joana Carolina* está concluída, porém, como já dito, faz-se necessária outra camada de revisão até a publicação, caminho imperativo para que o trabalho alcance luminoso êxito no momento em que chegar às mãos do leitor japonês.

Os ideogramas que vestem a narrativa osmaniana em japonês tonalizam um novo brilho gráfico à obra de Osman Lins. Tal processo, se visto pelo autor, seria de encantamento pelas formas e significâncias em uma nova roupa linguística. Até certo ponto a tradução é uma invenção misturada à criatividade do tradutor, um texto único. Criação inventiva era um solo consagrado por Osman Lins.

Conforme destacado no capítulo II, Osman Lins também exerceu a função de tradutor e estava ciente dos erros e acertos. Na tradução de *O urso polar e outras novelas*, de Henrik Pontoppidan, o transladar para outra língua deve ter contado muito com a experiência que o escritor Osman Lins possuía. Além disso, a tradução exige uma criatividade diferente. Não é uma liberdade sem um espaço definido, mas a criatividade necessária para que uma obra nasça em outra língua, prezando-se pela qualidade do original.

Apesar de uma tradição de tradução, a sobrevida no texto traduzido no Japão tende a ser pequena. Uma tradução, quando alcança sucesso no universo japonês, segundo Nobuhiro Fukushima⁸⁵, professor de Literatura na Kyoritsu Women's University, escritor e tradutor de literatura brasileira e de bossa nova, vende em torno de quatro mil exemplares.

⁸⁵ Em entrevista concedida a Cacio José Ferreira e publicada na *Revista Hon no Musubi – Estudos Multidisciplinares Japoneses*, Volume 3, Número 4, 2018.



Desse modo, o horizonte de expectativas aponta sucesso na recepção da tradução osmaniana. No entanto, um dos principais motivos da tradução de *Retábulo de Santa Joana Carolina* é concretizar o sonho do autor em ter a sua obra publicada em japonês, o que viria a ampliar a divulgação e a leitura da literatura brasileira de qualidade.

Na seara do transladar da obra osmaniana, o texto traduzido para o japonês pode também funcionar do mesmo modo que o artigo escrito pelo professor Kunihiko Takahashi, em 1977, conforme mencionamos. Depois de anos, volta à tona por meio de uma nova pesquisa. De uma forma ou de outra, Osman Lins já está inscrito definitivamente no Japão.

E como nos ensinou Osman Lins: “– Vejo na palavra escrita o fio de prumo, a única coisa a ajudar o homem a se orientar no desconcerto deste mundo. Escrevendo ou lendo, o homem vai ser ajudado a encontrar o seu centro”. (LINS, 1979, p. 146). Tal assertiva também pode ser aplicada à tradução, como modo de enfeixamento de um universo em outro, processo que cessa seu desdobramento e propagação imantados de significados e multiplicidades diversos.

Os capítulos desta tese deficiíram, de certa forma, o escritor Osman Lins, o tradutor e traduzido. Cada título buscou empreender uma aproximação visual do *haiku*, embora sem a precisão de estrutura. Tal processo é mais uma forma de aproximar Osman Lins no universo japonês e reforçar que a tradução deve manter a poeticidade viva das palavras. Além disso, a parte superior da página está com os símbolos gráficos que aparecem na narrativa *Retábulo de Santa Joana Carolina*.

Portanto, atrelada a perdas e ganhos soma-se mais uma tradução do texto osmaniano. Um grão de bonança que leva Osman Lins para o universo asiático, concretizando um sonho formulado e antevisto via cartas. O resultado ainda é inacabado, travessia apenas parcialmente cumprida nas asas de uma viagem. “A maior força do escritor no mundo é ser escritor. É como se numa sala entrasse um pássaro” (LINS, 1979, p. 148). A tradução, um fio que alonga a palavra do escritor.



Referências

O livro: convite à liberdade

1. Obras de Osman Lins

LINS, Osman. *Avalovara*. São Paulo: Summus Editorial, 1979.

LINS, Osman. *Do ideal e da glória: problemas inculturais brasileiros*. São Paulo: Summus, 1977.

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

LINS, Osman. *Guerra sem testemunhas*. São Paulo: Letras e Artes, 1969.

LINS, Osman. *Lisbela e o Prisioneiro*. São Paulo: Martins, 1964.

LINS, Osman. *Lima Barreto e o Espaço romanesco*. São Paulo: Ática, 1976.

LINS, Osman. *Mistério das Figuras de Barro*. São Paulo, 1974.

LINS, Osman. *Nove, novena*. São Paulo: Martins, 1966

LINS, Osman. “Retábulo de Santa Joana Carolina”. In: *Nove, novena*. São Paulo: Martins, 1966.

LINS, Osman. *O Fiel e a Pedra*. São Paulo: Summus, 1961.

LINS, Osman. *A Rainha dos Cárceres da Grécia*. São Paulo: Melhoramentos, 1976.

LINS, Osman. *Retábulo de Santa Joana Carolina*. São Paulo: Edições Loyola, 1991.

LINS, Osman. Tributo à Coleção Nobel. In: ANDRADE, Fábio (org.). *Problemas inculturais brasileiros – Do ideal e da Glória e Evangelho na Taba*. Recife, Editora UFPE, 2018.

LINS, Osman. *Uma tradução indigna*. In: Suplemento Literário do Estado de São Paulo. Ano II, N. 95, 23 Agosto, 1958, p. I

2. Tradução de *Nove, Novena* ou *Retábulo de Santa Joana Carolina*, de Osman Lins

LINS, Osman. *Kilenc és kilenced Elbeszélések*. Trad. Xantus Judit. Budapest: Európa Könyvkiadó, 1985.



LINS, Osman. *Misteri di s. Joana Carolina*. Trad. Vincenzo Barca. Gênova: Marietti, 1999.

LINS, Osman. *Nine, Novena*. Trad. Adria Frizzi. Los Angels: Sun & Moon, 1995.

LINS, Osman. *Retable de sainte Joana Carolina*. Trad. Maryvonne Lapouge. Paris : Éditions Denoël, 1971.

LINS, Osman. *Verlorenes und Gefundenes*. Trad. Marianne Jolowicz. Frankfurt: der deutschen Ausgabe Suhrkamp, 1978.

3. Obra traduzida por Osman Lins

PONTOPIPIDAN, Henrik. *O urso polar e outras novelas*. Trad. Osman Lins. Rio de Janeiro: Editora Delta, 1963.

4. Estudos sobre Osman Lins

ALMEIDA, Hugo. *Osman Lins: o sopro na argila*. São Paulo: Nankin Editorial, 2004.

ALMEIDA, Hugo; SANTOS, Rosângela Felício dos (Org.). *Quero falar de sonhos: textos críticos do autor anteriores a Avalovara*. São Paulo: Hucitec, 2014.

ANDRADE, Ana Luíza; MOREIRA, Critiano; DIAS, Rafael (Orgs.). *Imprevistos de arribação: publicações de Osman Lins nos jornais recifenses. Vol. 2*. Navegantes – SC: Papaterra, 2019.

BARBOSA, João Alexandre. *Nove, Novenna Novidade*. Rio de Janeiro: Guanabara, 1987, p. VII-4.

BONFIM, Cacilda. Uma leitura do “Retábulo de santa Joana Carolina”, de Osman Lins à luz do pensamento político de Hannah Arendt. In: *Anais eletrônicos do XV encontro ABRALIC: experiências literárias e textualidades contemporâneas*. Rio de Janeiro: UERJ-Dialogarts, 2016, pp. 5.397-5.406.

CARIELLO, Graciela. *Jorge Luis Borges y Osman Lins: poética de la lectura*. Rosario: Laborde Libros Editor, 2007.

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

FERRAZ, Antônio Máximo. A consagração da vida no “Retábulo de Santa Joana Carolina”. In: NITRINI, Sandra. *Nove, novena, noventa: ensaios sobre a obra de Osman Lins*. São Paulo: Hucitec, 2016.



FERREIRA, Ermelinda Maria Araújo. *Cabeças compostas - a personagem feminina na narrativa de Osman Lins*. São Paulo: Edusp, 2005.

FRIZZI, Adria. Ofício de relojoeiro: traduzir Osman Lins para o Inglês. In: HAZIN, Elizabeth (Org.). *Linscritura: limiares da escrita osmaniana*. Rio de Janeiro: Vieira & Lent, 2014, pp. 157-172.

GOMES, Leny da Silva. “Retábulo de Santa Joana Carolína: uma conjunção de forças”. In: HAZIN, Elizabeth; BARRETO, Francismar Ramírez; BONFIM, Maria Aracy. *Nove, novena: números e nomes*. Brasília: Siglaviva, 2017, pp. 125-150.

GOMES, Leny; HAZIN, Elizabeth. *A escrita do mundo: letras, imagens e números*. Porto Alegre: Metamorfose, 2016.

HAZIN, Elizabeth. *A interminável peregrinação: a escrita revolucionária de Osman Lins*. Trabalho apresentado por Elizabeth Hazin no simpósio *O rigoroso enlace da urdidura: do sentido político na trama osmaniana*, no XVI Congresso Internacional ABRALIC: *Circulação, Tramas & Sentidos na Literatura*, Universidade de Brasília (UnB), julho de 2019. Texto ainda não publicado.

HAZIN, Elizabeth (Org.). *O nó dos laços*. Brasília: Universidade de Brasília, 2013.

HAZIN, Elizabeth; BARRETO, Francismar Ramírez; BONFIM, Maria Aracy. *Nove, novena: números e nomes*. Brasília: Siglaviva, 2017.

HAZIN, Elizabeth; BARRETO, Francismar Ramírez; BONFIM, Maria Aracy. *Palindromia*. Brasília: Siglaviva, 2014.

IGEL, Regina. *Osman Lins: uma biografia literária*. São Paulo: T. A. Queiroz; Brasília: INL, 1988.

LADEIRA, Julieta de Godoy. “Retábulos, cenas, revelações”. In: LINS, Osman. *Retábulo de Santa Joana Carolína*. São Paulo: Edições Loyola, 1991.

MULINACCI, Roberto. *Traduzido e abandonado. Fortuna crítica e desfortuna de Osman Lins na Itália*. Brasília : *Revista Cerrados*, V. 23, N. 37, pp. 161-176.

PEREIRA, Eder Rodrigues. *Da Leitura à Escrita: A biblioteca de Osman Lins como parte do processo criador de Avalovara*. Tese de doutorado. São Paulo: Universidade de São Paulo, 2015.

NITRINI, Sandra. *Poéticas em confronto*. São Paulo, HUCITEC; Brasília: INL, Fundação Nacional Pró-Memória, 1987.

OLIVEIRA, Lauro de. *Osman Lins: vocação ética, criação estética*. Recife: Edições Bagaço, 2010.

PEREIRA, Éder Rodrigues. *Da Leitura à Escrita: a biblioteca de Osman Lins como parte do processo criador de Avalovara*. Tese de doutorado. São Paulo: Universidade de São Paulo, 2015.



RABASSA, Gregory. *Osman Lins and Avalovara: The Shape and Shaping of the Novel*. World Literature Today Vol. 53, N. 1, Winter: Board of Regents of the University of Oklahoma, 1979, pp. 30-35.

ROSENFELD, Anatol. Osman Lins e o teatro atual. Suplemento Literário, O Estado de São Paulo, 14-3-1970. In *Prismas do teatro*. São Paulo: Perspectiva, 2000.

5. Bibliografia geral

AGAMBEN, Giorgio. *Ideia da prosa*. Trad. João Barrento. Belo Horizonte: Editora Autêntica, 2013.

APTER, Emily. *The translation zone: a New Comparative Literature*. Princeton: Princeton UP, 2005.

ASIAIN, Aurelio. *Japón en Octavio Paz*. México: FCE, 2014.

ASLANOV, Cyril. *A tradução como manipulação*. São Paulo: Perspectiva: Casa Guilherme de Almeida, 2015.

AUBERT, Francis Henrik. *As (In)fideliades da tradução: servidões e autonomia do tradutor*. Campinas – SP: Editora Unicamp, 1994.

BACHELARD, Gaston. *A água e os sonhos: ensaio sobre a imaginação da matéria*. Trad. Antonio de Pádua Danesi. São Paulo: Martins Fontes, 1997.

BACHELARD, Gaston. *O ar e os sonhos: ensaio sobre a imaginação do movimento*. Trad. Antonio de Pádua Danesi. São Paulo: Martins Fontes, 2001.

BARBOSA, João Alexandre. A modernidade do romance. In: *A leitura do intervalo*. São Paulo: Editora Iluminuras, 1990, pp. 119-131.

BARTHES, Roland. *O império dos signos*. Tradução: Leyla Perrone-Moisés. São Paulo: WMF Martins Fontes, 2007.

BASSNETT, Susan. *Translation Studies*. London New York: Routledge, 1991 [1980].

BASSNETT, Susan. *Estudos da tradução: fundamentos de uma disciplina*. Tradução: Vivina de Campos. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian, 2003.

BECKETT, Samuel. *Company etc*. Edited by Dirk Van Hulle. Faber &Faber: London, 2009.

BENJAMIN, Walter. “A tarefa do tradutor”. In: HEIDERMANN, Werner. *Clássicos da teoria da tradução*. Florianópolis: UFSC/Núcleo de Pesquisas em Literatura e tradução, 2010.



- BERARDINELLI, Alfonso. *Da poesia à prosa*. Trad. Maurício Santana Dias. São Paulo: Cosac Naify, 2007.
- BERMAN, Antoine. *A tradução e a letra ou o albergue do longínquo*. Trad. Marie-Hélène Catherine Torres, Mauri Furlan, Andréia Guerini. Rio de Janeiro: 7 Letras/PGET, 2007.
- BERMANN, Sandra. *Traduction et Traducteurs/Translation and Translators. Recherche Littéraire/Literary Research*. Virginia: George Mason University and ICLA, V.26, N. 51-52, (Summer 2010), pp. 15-20.
- BHABHA, H. K. *Nation and Narration*. Usa and Canada: Routledge, 1993 [1990].
- BIZZARRI, E. *João Guimarães Rosa: correspondência com seu tradutor italiano Edoardo Bizzarri*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2003.
- BORGES, Jorge Luis. As Kenningar. In. *Obras completas de Jorge Luis Borges, volume 1*. Vários tradutores. São Paulo: Globo 1999, pp. 405-420.
- BOUSOÑO, Carlos. *Teoría de la expresión poética*. Madrid: Editorial Gredos, 1952.
- CAMPS, Assumpta (ed.). *Ética y política de la traducción em la época contemporânea*. Barcelona: PPU, 2004.
- CAMPOS, Haroldo de. *A arte no horizonte do provável*. São Paulo: Perspectiva, 1972.
- CAMPOS, Haroldo de. *Transcrição*. Marcelo Tápia e Thelma Nóbrega (Orgs). São Paulo: Perspectiva, 2015.
- CESAR, Ana Cristina. *Crítica e tradução*. São Paulo: Companhia das Letras, 2016.
- CHEVALIER, Jean; GHEERBRANT, Alain. *Dicionários de símbolos: mitos, sonhos, costumes, gestos, formas, figuras, cores, números*. Tradução: Vera da Colsta e Silva, Raul de Sá Barbosa, Angela Melim e Lúcia Melim. Rio de Janeiro: José Olympio, 2008.
- COHEN, Jean. *Estrutura da linguagem poética*. Tradução: Álvaro Lorencini. São Paulo: Cultrix/Flammarion, 1966.
- CRONIN, Michael. *Translation and Identity*. London: Routledge, 2006.
- DERRIDA, Jacques. Teologia da Tradução. In: OTTONI, P. (Org.). *Tradução, a prática da diferença*. Campinas (SP): Unicamp, 1998.
- DERRIDA, Jacques. Carta a um amigo japonês. In: OTTONI, P. (Org.). *Tradução, a prática da diferença*. Campinas (SP): Unicamp, 1998.
- DELISLE, Jean; WOODSWORTH, Judith. *Os tradutores na história*. São Paulo: Ática, 1998.



DELISLE, Jean; JAHNKE, Hannelore Lee; CORNIER, Monique. *Terminologia da tradução*. Tradução: Aldo Faleiros e Cláudia Xatara. Brasília, Editora Universidade de Brasília, 2013.

ECO, Umberto. *Quase a mesma coisa*. Tradução: Eliana Aguiar. Rio de Janeiro: Record, 2007.

ECO, Umberto. *Dire Presque la même chose: Expériences de traduction*. Editions Grasset & Fasquelle, 2006.

FALEIROS, Aldo. *Traduzir o poema*. São Paulo: Ateliê Editorial, 2012.

FAVERI, Cláudia Borges de; TORRES, Marie-Hélène Catherine (Orgs.). *Clássicos da teoria da tradução*. Florianópolis: UFSC, Núcleo de Tradução, 2004.

FERREIRA, Cacio José; BARRETO, Luciana. *A atmosfera da tradução: entrevista com Nobuhiro Fukushima*. Revista Hon no Mushi – Estudos Multidisciplinares Japoneses, Volume 3, Número 4, 2018.

FERNANDES, Millôr. *Veja*, São Paulo, 22 janeiro, 1975.

FROTA, Maria Paula. *A singularidade na escrita tradutora: linguagem e subjetividade nos estudos da tradução, na linguística e na psicanálise*. Campinas-SP: Pontes, 2000.

GALLERY, Maria Clara; PERPÉTUA, Elzira Divina; HIRSCH, Irene. *Tradução, vanguarda e modernismos*. São Paulo: Paz e Terra, 2009.

GENTZLER, Edwin. *Teorias Contemporâneas da Tradução*. Tradução: Marcos Malvezzi. São Paulo: Madras, 2009.

GUTH, Christine. *Le Japon de la Période Edo*. Paris: Flammarion, 1996.

HAAG, Andre. “Maruyama Masao and Katô Shuichi on Translation and Japanese Modernity”. In: INDRA, Levy. *Translation in Modern Japan*. New York: Routledge, 2011.

JAUSS, H. R. *A história da literatura como provocação à teoria literária*. São Paulo: Ática, 1994.

JENSEN, Jorgen Schimitt. *Tradurre dal Portoghese Brasiliano*. Bologna: Editore Ravenna, 1992.

JUNG, Carl Gustav. *Os arquétipos e o inconsciente coletivo*. Trad. Maria Luíza Appy, Dora Mariana Ferreira da Silva. Petrópolis-RJ: Vozes, 2000.

JUNG, Carl Gustav. *O homem e seus símbolos*. Trad. Maria Lúcia Pinho. Rio de Janeiro: HarperCollins Brasil, 2016.

KATO, Shuichi. *A history of Japanese Literature from the Man'yôshû to Modern Times*. USA: New Abridged Edition, 2009.

KATO, Shuichi. *Tempo e espaço na cultura japonesa*. São Paulo: Estação Liberdade, 2012.



- KLONDY, Lúcia de Oliveira Agra. “A tradução intercultural: a interação da língua e da cultura no processo de tradução”. In: NENEVÉ, Miguel; MARTINS, Graça. (Org.) *Fronteiras da tradução: Cultura, Identidade e Língua*. São Paulo: Terceira Margem, 2009, p. 217-234.
- LANCIANI, Giulia. *A metodologia da tradução e o texto de Guimarães Rosa*. In: Rassegna Iberistica Estratto. Itália: Bulzone Editore, S/D.
- LARANJEIRA, Mário. *Poética da tradução*. São Paulo : Edusp, 1993.
- LARBAUD, Valery. *Sob a invocação de São Jerônimo*. São Paulo : Mandarim, 2001.
- HASHIMOTO, Lica. *Difícultades e estratégias de tradução do japonês para a língua portuguesa do Brasil*. In: Anais do XI Congresso Internacional de Estudos Japoneses no Brasil e XXIV Encontro Nacional de Professores Universitários de Língua, Literatura e Cultura japonesa - Tessituras: O Encontro dos Povos no Encontro das Águas, 2017. v. 1. pp. 251-263.
- MAILLOT, Jean. *A tradução científica e técnica*. Tradução : Paulo Rónai. Brasília : Editora Universidade de Brasília, 1975.
- MARUYAMA, Masao ; KATO, Shuichi. *Honyaku to Nihon no Kindai*. Japan : Iwanami Shoten/Koujien ,1998.
- MARUYAMA, Masao ; KATO, Shuichi. *Nihon Kindai shinsou taikai - Honiyaku no shisou*. Japan : Iwanami Shoten, 1991.
- MESCHONNIC, Henri. *Poética do traduzir*. Tradução: Jerusa Pires Ferreira e Suely Fenerich. São Paulo: Perspectiva, 2010.
- MILTON, John. *Tradução: Teoria e prática*. São Paulo: Martins Fontes, 1998.
- NUTO, João Vianney. *Personas autorais: prosarias e teoremas*. Brasília: Siglaviva, 2016.
- NUTO, João Vianney. *Mikhail Bakhtin e a cultura Grega Antiga*. Revista Archai, Brasília, n. 03, p. 81-86, Jul. 2009. Disponível em <http://archai.unb.br/revista>. Acesso em: 19/1/2019.
- OTTONI, P. *Tradução – a prática da diferença*. Campinas, SP: UNICAMP, 1998.
- OUSTINOFF, Michael. *Tradução : história, teorias e métodos*. Tradução : Marcos Marcionilo. São Paulo : Parábola Editorial, 2011.
- PÁL, Ferenc. *A imagem do Brasil e a literatura brasileira na Hungria*. Revista Brasileira de Literatura Comparada, Volume 11, n.15, Niterói, Rio de Janeiro, Brasil, 2009, pp. 25-48.
- PASSOS, Marie-Hélène Paret. *Da crítica genética à tradução literária : uma interdisciplinaridade*. Vinhedo : Editora Horizonte, 2011.
- PAZ, Octavio. *O Arco e a lira*. Trad. Olga Savary. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1982.



- PAZ, Octavio. *Signos em rotação*. Trad. Sebastião Uchoa Leite. São Paulo: Perspectiva, 2015.
- PLAZA, Julio. *Tradução intersemiótica*. São Paulo: Perspectiva, 1987.
- RABASSA, Gregory. Preface to the Third Printing. In: *The World of Translation*. With an introduction By Gregory Rabassa. New York: PEN American Center, 1987, pp. ix-x.
- RICOEUR, Paul. *Sobre a tradução*. Tradução: Patrícia Lavelle. Belo Horizonte, Editora UFMG, 2011.
- RÓNAI, Paulo. *A tradução vivida*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1981.
- RÓNAI, Paulo. *Escola de tradutores*. Rio de Janeiro: Educom, 1976.
- RÓNAI, Paulo. *Escola de tradutores*. Rio de Janeiro: José Olympio, 2012.
- ROSENFELD, Anatol. *Reflexões sobre o romance moderno*. São Paulo: Perspectiva, 1969.
- SANTOS, Cynthia Ann Bell; BESSA, Cristiane Roscoe; FAGGION, Válmi Hatje; SOUSA, Germana. *Tradução e cultura*. Rio de Janeiro: 7 Letras, 2011.
- SCHNAIDERMAN, Boris. *Tradução, ato desmedido*. São Paulo: Perspectiva, 2011.
- SEDLMAYR, Hans. *A revolução da arte moderna*. Trad. Mário Henrique Leiria. Lisboa: Livros do Brasil, 1955.
- SILVEIRA, Brenno. *A arte de traduzir*. São Paulo: Melhoramentos, 1954.
- SISCAR, Marcos. *Jacques Derrida: Literatura, Política e Tradução*. Campinas-SP: Autores Associados, 2012.
- SOUSA, Germana. As relações perigosas na tradução. In: FERREIRA, Alice; SOUSA, Germana; GOROVITZ, Sabine. *A tradução em sala de aula: ensaios de teoria e prática de tradução*. Brasília: UnB, 2014.
- SOUSA, Germana. *História da tradução*. Campinas – SP: Pontes Editores, 2015. Volume I.
- SOUSA, Germana; VERÍSSIMO, Thiago André. *História e historiografia da tradução: desafios para o século XXI*. Campinas – SP: Pontes Editores, 2016. Volume III.
- STEINER, George. *Depois de Babel: questões de linguagem e tradução*. Tradução: Carlos Alberto Faraco. Curitiba, Editora UFPR, 2005.
- SUZUKI, Tae. *As expressões de tratamento da língua japonesa*. São Paulo: Edusp, 1995.
- THEODOR, Erwin. *Tradução: ofício e arte*. São Paulo: Cultrix/Universidade de São Paulo, 1976.



TODOROV, Tzvetan. *As estruturas narrativas*. Trad. Moysés Baumstein. São Paulo: Perspectiva, 1969.

TODOROV, Tzvetan. *Teorias do símbolo*. Tradução Roberto Leal. São Paulo: Editora Unesp, 2014.

VENUTI, Lawrence. *Escândalos da Tradução: por uma ética da diferença*. Bauru, SP: EDUSC, 2002.

WYLER, Lia. *Línguas, poetas e bacharéis: uma crônica da tradução no Brasil*. Rio de Janeiro: Rocco, 2003.



Apêndice



Anexo I

LINS, Osman. “Sei Joana karorīna no saidanga”. In. *Nove, novena*. Brasília, 2018.

聖ジョアナ・カロリーナの祭壇画

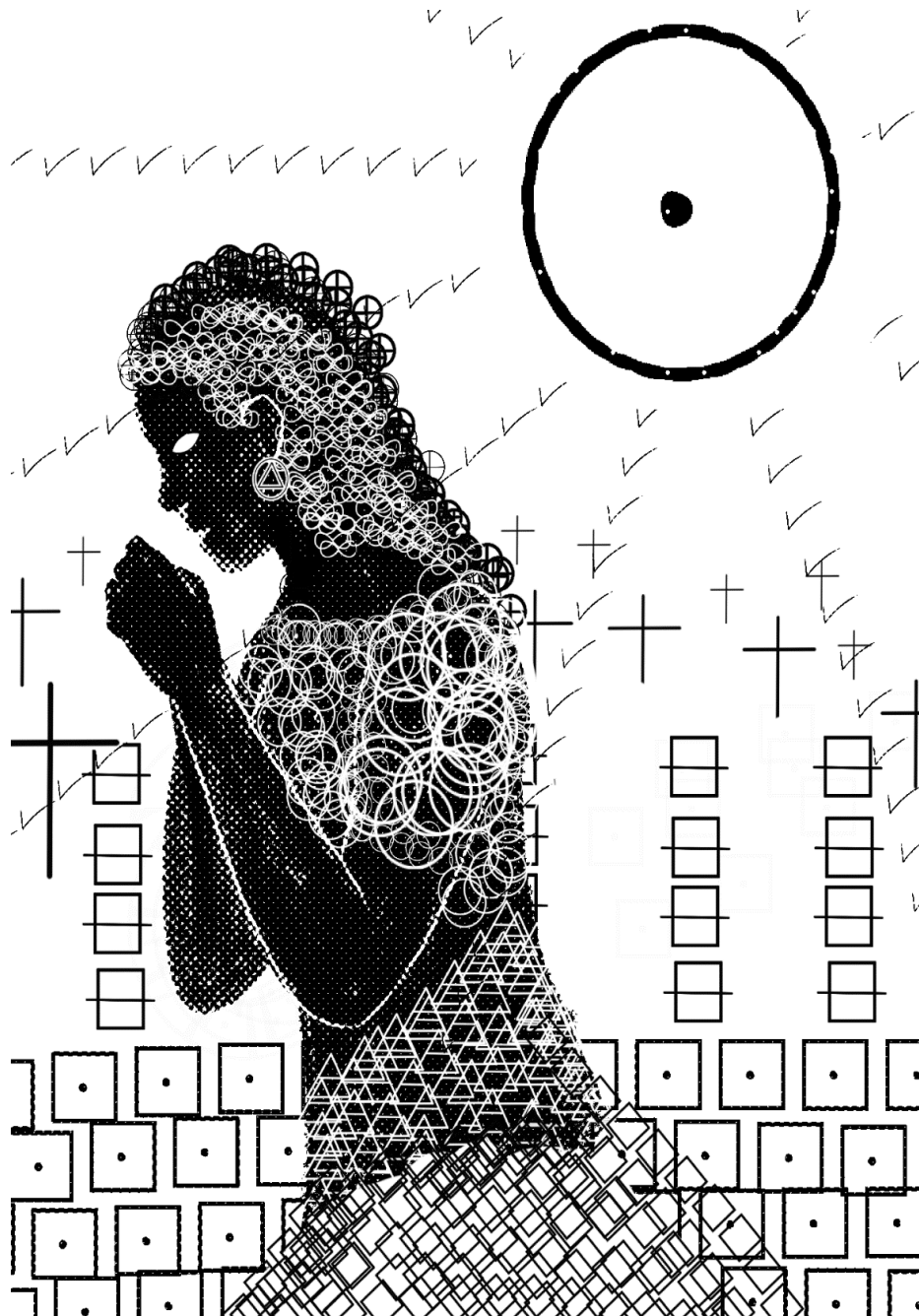


Imagem elaborada por Rebecca Abensur.

オスマン リンス



第一の秘蹟

闇の空に光り輝く星、爬虫類のように宇宙空間を横断する彗星、強大な星雲、光る火の川、密集且つ配分され、時の流れに反射する広大に拡張された空間、太陽、惑星、私たちの月、そしてその満ち欠けの 4 局面、これら全てが目に見えぬ秤に測られる。一方の受け皿には花粉が置かれ、もう一方の受け皿には星座が置かれて寸分の狂いもなく正確に数量、距離、衝動及び重量が保たれている。

⊕ 長年に亘ってジョアナ・カロリーナの人生を追隨した。そこには黒人の女性（私）がジョアナを軽々と手に支え、大きな瞳のトトニアが私を見つめ、質問を投げかける。「私たちと同じ？、それとも男？」。それもその筈、誰もトトニアの夫の正確な名前も知らない、定まった顔もない相手で、時には髭顔そして時には髭無し顔、時には長髪で、そして時には短髪現れ、更に「眼の色も変化する」。家に現れるのは子供を産ませるか驚きを与えるのみかで、同居するのは次の流離^{さすらい}の旅に向かうまでの期間だけ。寝台の向う側に並べられている四人の幼子は、私たちを見つめ、暗い運命をその胸の上に置いたこぶしに握りしめている。それは時期も期間も定めないで訪れた相手の残した驚きの結果である。それがスザナ、ジョアン、フィロメ、そしてルシナである。彼ら全てが熟した果実のように、定まった期間をおいて恵まれたトトニアの胎内から私に取り上げた。子供たちは、保護を約束されて植え付けられた植物のようだと言われる。しかし、この子供たちとトトニアはその生涯を貧しく過ごすことになる。

スザナは自分より年下で乱暴な夫といっしょになり、母親をも含めた周りの女性全てに対し、夫に対する嫉妬心を抱き、それは生涯にわたって続く。その嫉妬心は、神父や聖者の像にまでも及び、悪魔であっても、角があっても、尾があっても、山羊の足があっても女性を連想させるいでたちをしていれば、ジャングルでうなつて人を襲う獣のごとき嫉妬に狂い、老後を過ごすことになる。

ジョアンは他人の無礼な行為を受けいれず、決まった職にも就かず、職場と町を転々として生活し、刃物や銃弾によって足、腕、指が捩じれて変形した体になっている。

フィロメナは賭博師の女で、他人にコップ一杯の水さえ与えない強欲な気質を育む。ルシナはトトニアと対立し、トトニアには手を貸さず言葉さえも交わさない。ジョアナ、つまり「ジョアナ・カロリーナ」だけが貧困に陥っているにもかかわらず、トトニアの唯一の支えとなる。老婆は 36 年後に彼女の世話を受けながらエンジェニョ・セーハ・グランデで死去することになる。ルシナは 3 レグア⁸⁶の距離を歩き、涙を流してひざまづき、寝台の下で許しを請うことになる。フィロメナも彼女も、スザナもジョアナ・カロリーナに一切の援助をしなかった。既に未亡人であったジョアナ・カロリーナは子供たちに喪服を着せるために、黒の生地を分割払いで購入することになる。

⁸⁶ 3 レグアは約 13km



この費用を支払うのは困難極まる。店主は罪と徳とを見えない秤で測るように、彼女宛に死に至る時期は予測できないので、地獄で苦しむことがないように、一刻も早くこの負債を解消して欲しいとの催促の手紙を書く。私は豚を一頭売り、ジョアナ・カロリーナにお金を貸し、彼女は店主に費用を支払う。私は「ジョアナ、もし借りたお金を返済できなくても、そのことを何も苦にすることはありません。あなたは忠実な女性です。あなたの清い心は誰にも返済する義務はありません。」と語りかける。

第二の秘蹟

家。太陽と樹木。最初に最も多く子供たちが絵画で描く事柄である。釜土、寝台、テーブルがある所。外壁と天井は、広大な地球に吸収されないために私たちを保護する。それに加えて、内壁はその使用に応じて内部を役割と関連事項に基づき仕切り、食事をするダイニングルームのテーブル掛けの上で子を生むような行為は避ける。ドアを通じて外部の宇宙との行き来が可能となり、窓を通してそれを眺めることができる。群衆、つまり軍隊やキャンプ、あるいは、遠征は常に郷愁的で、流離的な何かを引き起こす。その自らの力によって留まるか成長するか、そして破滅するか土に埋まれるか、それでも静かに栄華に輝く家々の集まりが町、境界標識、基点、ここに一つ、道の出発点、道と野心の集合点となって名を残す。

■ 11月である。「心の兄弟愛会」の役員が改選される、あるいは多分改選が行われる次期である。先月11歳になったジョアナは、手のひらを開いて私を見つめ自分の仕草が何を意味するのかも知らず、私たちの緑色の祭服に驚いている。背景にはいくつかの十字架と1本のユーカリの木が見える。グループの左側には、トトニアがコインの中から見つけ出したサソリの上に足を上げ、謙虚と激怒の狭間にいるかのように子供を手に携えている。少し右側には、町のどこにでも見られるような小さな建物の「魂の箱」が神社の役割をするが如く、通行人の賽銭を求めるかのように開き戸が開けられたままになっていて、何人かの人々は蝋燭に火を灯し、亡くなった人に祈りを捧げている。そして私は、「第二会計」の如く、小さな金庫と数多くの鍵を手にして、暑さを凌ぐために日傘をさして、今日の金曜日に最初の巡回をした。地面には、伊勢海老のように大きく、しかし銅のコインよりも小さい、トトニアに踏みつぶされるサソリがいる。その一匹が何も纏わない我々の大統領の腕にうろついている。ジョアナの説明である。「私は何かあげたい」。「だけど何故サソリ？ 例えば何故ガラスの破片をやらないの？」「ガラスの破片はなかったの？」「刺されないために何をしたの？」「彼等は噛まないの」と言った。この同じ場所で、これから何年も後に、ジョアナは娘・ラウラの小さな手を握り、コーヒーの匂いとパンの焼く音が夕暮れの家の中で、まるで祭りの響きのように聞こえ、恐ろしさに震え、墓場の人魂の炎を見ているように、恐怖と喜びが混ざった快感が脳裏に焼き付く夜を過ごすことになる。コーヒーとパンの香り、このようなことはトトニアの家では頻繁に起こることではない。ジョアナは楽しみに飢えている。何週間も経っていない、しかしお金を遣わなく



でも楽しめる 2 つの事柄を見つけた。それは子供の埋葬と、庭の奥で見つけたサソリの巣である、これらを空き缶の中に入れて遊ぶのである。墓場に行くと「魂の箱」があり、コーヒーとパンの香りが黄昏と混ざり合^{たそがれ}って何とも心地いい。ここで私たちは皆で囲んで質問を投掛ける。それによって二つの楽しみをまとめて味わうことができる。埋葬にサソリを入れた空き缶を持ってきた。そして賽銭を入れるように隙間から虫を入れて魂に捧げた。誰もサソリに触ってはいけないと「心の？兄弟愛会」の会長が叫ぶ。しかしジョアナ・カロリーナは「私が捕まえる」と言う。掌をゆっくりと閉じる。そして放す。「この女の子が神の力でできるのなら私にもできる」と会長は言う。会長は上着と長袖シャツの袖をまくり上げた。サソリはケンを高々と上げて翻し、火の色に染めている。後で地面にいた 3 匹と共にトトニアの方へ行くと彼女は足でサソリを踏みつぶした。娘の腕を捕まえて私たちを後にした。残された私たちは天使よりも悪魔の方が実在しやすいのではないかと討論を交わした。

第三の秘蹟

公園、神殿。集合する場所。男たちが討論を交わすため、楽しむため、そして祈るために集まる。質問につぐ質問、回答、神との対話、パレード、説教、演説、プロセッション、楽団の行進、サーカス、行列、かつがれたアンドール、旗とマスト、回転木馬、鐘の響き、回転花火台、塔の方角へ向けて空高く打ち上げられる開花する花火、広場の平面。

♂ 聖セバスチアンの像を胸に抱き、白い服をまとい、金髪を揺らしてジョアナは休む。肩から腕と手を覆うその長い髪は、センチウロスの刺繍がほどこされた敷布を広げた地面にもとどかんばかりである。聖像の本体に描かれた太い矢は、まるで体をつらぬいているように見え、ジョアナの胸にまともに突き刺さる。背後からは、火の灯ったロウソクを手に蛇行した行列で、大勢の女たちが大声で歌って来る。まだ微かな光が残る暗闇になる前の十二月の夜。ジョアナの瞳は青く澄んでいるのが分かり、そして顔は未だやつれてはいるが、回復期にあり、周りを見る顔とは違って一瞬、確固として優美に見えた。水晶の短剣。この町に住み着いて短い私も彼女の病について聞いた。半盲目、物事に乏しく、微熱に侵され、脚が麻痺している。母親は神に誓った。彼女が病を克服したら、火の灯ったロウソクを手に、行列に加わって道を歩くと。こうして一瞬に初めて交わした視線で、私たちは結ばれた。不幸な奇跡によって自由に動くことができない半盲目の少女期を強いられたジョアナ・カロリーナの、その白い足がここへ運び、私と出会った。無知な私は何故か恵みを与えられたような錯覚を覚える。この少女は真昼の日光、ロウソクの灯と私の恍惚^{こうこつ}エクスタシーにも照らされて、3 倍もの神々しきで輝いている。そして彼女の病は、罰すら超えて時空も超えてこの巡り合いのために企画されたように、この一時に生涯の喜びに浸って彼女と心を結ぶ。しかし、その寛大さが分かるどころか、想像さえもしなかった。その強烈な視線に胸の奥深く突き刺されたように、率直に私の魂に突然に巻き起こった誇りは、歓喜と平



穏にも匹敵する。女たちが歌う穏やかな讚美歌のリズムのもとに放たれたこの矢は、これが及ぼす苦しみ、特に被害者のジョアナの存在に関しては。

第四の秘蹟

緑に生茂る木の葉、「動脈の太陽」、大地を覆う透明のマント。火事の火種、製粉機の呻き声、静けさの中から響く帆船の檣を漕ぐ音、出発点も余地も定められていない空中を飛び交う動物たち - 蝙蝠、蛾、大・小の鳥類。大海を旋回させて起こる怒りの渦巻き、台風、疾風、竜巻。マストドン、恐竜、巨大なトナカイ等の群れを青色の草原へと引き連れて流離^{さすら}う牧人、その動物の骨が、毛皮が、そして角が雨になり七色の虹になる。

√ 私たちの父は動物好きであった。「ジェダブリア」と名づけた山羊の背中に「草原の雄鶏」が乗るようになつさせた。簡潔な口笛で刺激して。私とノーはこの傾向を受け継ぎ、そしてある意味ではこの事柄が何年か後に、私たちの母が、すでに他界していない弟妹となるテオーファネスとラウラに彼女をあずけて仕事を探して、この地を去ることになる。その後エンジェニョ（蒸留酒製造所）から彼女を解放し、町に連れてくる。今のところは、私たちはバナナの葉を敷いて横たわっている単なる少年で、私たちの母は私たちにかぶさるようにしながら釜戸の火をラベンダーで扇いでいる。吐き気を及ぼさんばかりの痛烈な臭いが家の中全体に漂う。化膿した私たちの体の臭いそのもの。私たちの唯一の妹は、今年に入って10日目の2日前に死んでいる。暑かった、一月のこの暑さは誰も耐え切れない。彼女は水を求めていた。脱水症で死んだのである。父はジェダブリアの背に「草原コック（草原の雄鶏）」を乗せて、木の葉の床に横たわる私たちの気をそらそうとするが、全く反応を示さなかった。列車の機関士でめったに家にはいない。暇なときには私たちを山へ連れて、飼いならすための小鳥を捕らえに行く。報酬は少ない。家計を助けるために母は駅の近くに小さな宿泊所を設けた。この沿線を利用する職員たちに食事を提供するためである。しかし天然痘が猛威をふるって大勢の死者を出し、辛うじて助かった者の皮膚は醜い荒れ肌になっている。こんなところに立ち寄る客足などがあるだろうか。たとえ客があつたとしても、母は宿泊所を開店しなかった。すでに一週間もろくに寝ていない。誰にも助けを求めないで私たちの枕元で夜を過ごす。ほとんどのドアには鍵がかかっている、歩行者の足音や叫び声はかすかに聞こえるだけ、笑い声などは一切聞こえない。時折聞こえる叫び声を聞きながら眠りにつき、見る夢は強大な山羊に踏みつけられ、赤い頭の大きな鳥が私の頭上を飛び交い、そして身を引きちぎる。それでも私は山羊や鳥を憎むことはしない。エンジェニョ・ダ・セーハ・グランデの主はその蜜柑園に対して嫉みを抱くだろう。食料が現在よりも乏しくなり、迎える悲しみにふける日々を思い、私とノーの楽しみは父の楽しみと同じようになる。つまり、新たな小鳥を捕らえて、火の周りで養い馴れさせる。なつかない動物の私たちに対する人生の報復。エンジェニョ（蒸留酒製造所）の主は私たちを果樹園の中に吊るし上げるだろう。羽のない鳥とを手にした私たちのこと主は蜜柑を手にしていただけだと母に文句を言う。すると母はそ



んなことをするならここを立ち去れと言う。そこで私たちは仕事を探しに家を出て、何時かは迎えに来ることで、私たちを見直して誇りに思ってくれることになる。天然痘に侵されたノーの体は私のよりも荒れている。左腕は長期間にわたって曲がったままになるだろう。母は羊の油で気長に一日も休むことなく毎日湿布を施し、元どおりに腕が動かせるようになる。また私と一緒に新たな小鳥狩りができるようになり、働けるようにもなる。そして父が希望しても成し遂げられなかった安らぎの日々を母に与えることができる。

第五の秘蹟

さまざまな自然界の周りをゆっくりと廻る水流。コップの水の静けさと洪水の状況に揺れている。鉱物だろうか？ 神話の生命体？ 植物？ 結び目？ 大陸と島の囲い？ 獣かもしれない。落とし穴と暗闇を貝類。イソギンチャク。イルカ。鯨。沈没船の宝等全てを飲み込んだ強大な魚。岩石に対するはっきりとした定説が欲しい。これがいまだに決まっていない。信じられない。眼に見える。突き刺せる。硬い。敵であり。味方でもある。海には波があり、渦がある。鱭の衝撃？ そして果物のように熟せば豪雨となる雲がある。緑で線状模様で銀と塩の魚たちはこれを糧にして成長する？ これらを栄養とする？ 乾きそのものを飲む？ 飢えそのものを食べる？ 我が身そのものに泳ぐ？ これらの逃亡者で、清くて、不明瞭で、鮮明で、強烈な物に関しては永遠に知ることはできない。私の目には、瞳の奥にはそれが写っているのか、それそのものが自分自身を見ているのかが分からない。

① この青年が私にジョアナの手を求めたとき死相を見た。虫の知らせ。予感。とっさに避けようとした。私たちは貧乏人でほとんど文盲です。「問題はありません。あなたの娘を行列で見かけてから……。すみません、あの時から妻のように思っています。彼女を守ってあげたいのです。」「その点はあなたが間違っています。彼女こそがあなたを守ってくれるでしょう。」「私は勤めています。鉄道職員です。出世が期待できます。」「失礼ですがお名前は?。」「ジェロニモ・ジョゼと申します」「ジェロニモさん、大変失礼かもしれませんが、あなたのような弱々しい人はめったに見かけないんですが。体格ではないんです。内面のことです。金細工職人向きですね。」あるいは「彫刻家で座り続けて聖像やキリスト像を作る職人。読書が好きですか。」「はい、たくさん読みますよ。」父親も母親もいない。隠そうとしていた彼の弱みを探り当てられたように、ジェロニモが私の手の指を強く握って泣きじゃくった。私はどんな状況下にあっても気の強い女であった。私の頭には二つの塔があり、一人の妻であり、教会であり、常人であり、穢れる者であり、子どもも出産する。自分自身の血液を母乳に変える、そして脆い。礼拝ではこのように表現するんじゃないんですか？ ですからもし私が弱かったら、岩石にならなければなりません。そうです、私は岩石でできていますが、泣きもしました。「ジョアナはお前と結婚する、息子よ（私は彼をこう呼んだ）。あなたの子どものような振る舞いなんて気にすることはな



い。あなたの弱さ、物事に対する無知。他の殆どの者が気が違っている思う閃き。それも人としての価値である」。その他の要望には特に感動しなかった。単なる荒っぽい男たちであった。しかし霊は、霊の存在だけでも何かと私を動揺させる。この貧しい青年の家具を都合する行き来が。ナタンから持ってきた 4 つの椅子、レシーフェで買ってきたランプ、プレゼントにもらった便器、祭りの店舗で当たった飾り物、最後の費用をついやして買ったネクタイピン。これら全部がこの 10 年間生きるため、8000 レイス⁸⁷をポケットに、そして引き出しの中に幾つかの 20 レイスの銅貨を残して急死するまで持っていた物。青色の棺に入れて小さい子どものように埋葬するべきである。彼は本当に善人で、悪口を言っても反応を示さずジョアナも彼と寝ることで女性の快楽な気分を味わっていたかどうかを疑問に思う。川で泳ぎ野外で寝る夜の快楽を貪り歩く私が、いつも従っていた男の生活とは全く異なる、私はモーセの前にて割れた紅海のように、9 ヶ月後にはまた新たに口から腸まで全て揃っているが、一銭さえも与えてくれない子を出産することを承知で常に従っていた。彼は旗を翻すように憎みの炎と快楽を私に与えてくれた。これが私が産んだほかの娘たちが悲しみや罪の償いに生きている理由であろう。スザナは肉欲に毒され、フィロメナは鉤鼻^{かぎばな}でけちんぼである。ルシナは私も含めて全ての人に怒りを覚えるようになった。ジョアン・セバスチオンは失敗続きでもやめようとはしない。やはり父親似でその影響を受け継いでいる。しかし、トトニアよ、何故子どもたちにそのような掴みどころのない欠点を探るのか？何故このような普段の行いではなく、規律の強制でもなく誰も統治できない間違いによる罪を背負って生まれてきたのか？間違っていたとしても、あなた自身に厳しく、子どもたちの罪はあなた自身の罪によるものだということを自身の心が張り裂けても謙虚に信じなければならぬ。トトニアよ、誰もが自身の間違いを認めるべきである。他人だけに対して間違いをおこすものではない。子どもの教育に迷いがあって正しい方向を示すことができなかつたとしても、これがジョアナの代償ではないだろうか？その安定性にも感じられるように。自分の存在を責めるが如く腕を上げていてもよかった。時を責める、一度切しかできない事柄の再現を求めて、おそろおそろと、無意識の境地で。彼女は痛みを表面には表さない、秘密の如く隠し続ける。心のわきの下に。窓から入り込む太陽光を消そうとはしない、日曜日のカーナバルの夜の表通りを行進する太鼓、ボンボ⁸⁸、ギター、フルート、ガンザー等の音も静めようとはしない。次の日に死んだほうがいいときえも思わないでいる。失態は何時の日にも起こらないに越したほうがいいことは言うまでもない。人は太陽を眺めるが太陽は人を眺めることはない。そして人は幸せな時こそ慶ぶ権利がある。つまり人それぞれが悲しみ陥るが、一人の涙は他の人の涙を誘うとは限らない。そして、誰がジョアナよりもこの真実を今日に至って、記憶から抹消し忘れ去ることができるだろうか。主人がパラ州のベレン市へ呼んだとき行っていけば未だ生きていたと言えるだろうか。悪徳弁護士と根回しして田舎の判事の職を得て、ジョアナに旅立つように勧めた。そして私にも行くのかと聞いた。「行くって、どのようにして？私のような 70 歳間際の年

⁸⁷アゾレス諸島、ブラジル、ポルトガルなどで使用されていた貨幣単位。

⁸⁸ブラジルのアンデス地方の筒型の太鼓。



寄りの女性が？私のこの年代で旅立つところがあるとすれば、せいぜい墓場だろうね。神様のはからいで焼け死んだり、牛や屋根の棟瓦までさらっていく洪水で溺死にさえしなければね。でもあなたは行くべきですよ」と言って断った。子どもの中では唯一私に尽くした者で、後の子達は私に何一つ奉仕してくれなかった。私を訪ねてきたり、一緒にミサにも行ってくれた。日曜日には彼女と一緒に過ごさせてくれた。調理用盆1個、マッチ針1ダース、ジェロニモが飼い馴らしたカナリア1羽といった土産まで持ってきてくれた。私の心の支えであり、力をくれる手であり、喜びの源であった。孤独の正反対である。彼はわかってくれた、文句も言わずに着てくれた。ジョアナが彼に謝った。「あなたを呼んだのは私の間違いだった。機会としてはよかったと促した。たいていの人ならあなたは行ってもよかったと思うはず。しかし、家があるところには必ずしも主人がいるとは限らない、家とは平穏な意識が存在すべき所だ」と答えた。私に新しい法典とスタンプの箱を見せた。Great-Westernからは放火魔として訴えられたが、訴訟問題は勝訴となった。度胸はあったが、彼女をどこにでも捨てるほど無謀者でもなかった。多少のものは持っていた。このように、エンジェニョ・ダ・バーハにて裁判が未解決となっていた土地問題の弁護の仕事に呼ばれて、バルナボーとカマラー族との仲はどうなっているのか説明を聞いて即座に戻ることにした。「どんな弁護士でもこの問題を引き受けたら弾丸を食らうことになる。そして、その後のことはもうわかるだろう。カマラー族は誰もがうかつに近づける輩ではない。怪獣同士の戦いはどちらかに言い分があると思うか？連中は誰もが司法外である。さらに言うとなれば、もし私があなただったら躊躇しない。馬の頭と尾の位置を換えてすぐに家へ帰った。あいつらは待ち伏せなどの手段をよく使う輩だ」。馬に足をかけたとき胸に痛みを覚え、死ぬかと思った。死は相手を待ち伏せて消し去るのと同じ傾向がある。馬こそが婿が旅をした証だ。「ジョアナ、私は死ぬために家帰った」。馬のひづめは木っ端みじんになって落ちた。ジェロニモはハンモックに横たわり、5人の子どもを呼び、お茶が欲しいと言った。湯が沸いて、ジョアナが飲み物を持ってきた。熱くて病人の唇がやけどせんばかりである。彼はカップ全部を飲み干さなかった。ジョアナのほうがあわてるべきことではない？その代わりに左側にいる2人と右側にいるその他総勢の5人の子どもたちにパンを切っておやつ準備をする。窓から仮面をかぶった者たちが棺にいる死人を眺めている。そのひとつの仮面はバンジョーを胸の上に置いている、馬は休む、体中の血管をむき出しにしている。眼は紫色、脚は血まみれ、両脇に訪問客が2人ずつ並び、天使も2人、蠟燭立てが2つ、私は片腕を持たれ掛け、もう片腕を伸ばし、手をジェロニモの手前に置き、彼が飼い馴らした小鳥がその飢えを舞い飛ぶ。逃げていたので、窓から外に出て、夕暮れになるとジョアナのスリッパの上で静かに寝る。

第六の秘蹟

- 一男は自分の欲求を満たすために何をする？
- 一突きぬいて引き裂く。豹を水中で、鷹を密林で、鯨を空中で殺す。
- 一このような不可能なことを、どんなものを発明して、どう使う？
- 一ずる賢さと眼、腕と綱、卵管と馬、鷹、静けさ、鋼鉄、警戒、猟犬の群、爆発。



- 同情をするようなことはないんですか？
—ありません。威厳があります。
—それが必要なんですか？
—それが条件です。
—いつも家を見つめますか？魚釣りは？ あなたの暗い網で？ その明るい矢で、その火の釣り針で、あなたの硬い火縄銃で、いつも飛んでいる動物を発見しますか。日陰でも、落とし穴でも？
—いつもではありませんが。最終的には、結論から言えば実行しています。
—どんな、惨い残虐なものによってですか？
—死です。貪り噛みつき、その冷たい牙で、魚と漁師、獲物と猟師。

Ψ 私は人間よりも悪魔に似ています。Vade retro (悪魔よ去れ)。私はこんなように女に見られていたわけではない。釣竿を肩に、魚の束を手に、川底を見る眼でジョアナを見つめた。尖った無精ひげ、角を思い浮かばせる片方が立って、もう片方が頭にある帽子のつば。驚異的に悪を感じさせる。私はこんな者ではなかった。石鹼と井戸水で行水した。私の帽子は白かった。ひさしを上にもげて、皮のブーツを履いていた。魚釣りではなく狩猟が好きだった。女たちは私におとなしく近づいてきた。私の弱点は未亡人と既婚の女だった。私は決して無邪気な人たちに悪気を起こさなかった、私は乙女たちにとって安心そのものだった。私が匿わない子どもなんていなかった。だから私は悪くなったのだ。父がまとめ上げたもの全てを捨てた。そして私の名義で登記した 18 人の女たちが産んだ 22 人の子どもは、誰も大きくなってから父親として認めてくれなかった。そんな私を見たか。確かに、そうではなかったことを。山羊髭、ひづめ、硫黄の臭い。教師であるジョアナは物差しとしっぺい棒を手にとって、その 2 つの用具で開いたコンパスのようにして、もう一つの腕には 5 人の子どもを抱いて。ノーは快活で、アルヴァロは賢く、テオファネスは諦めがちで、ラウラは集中力があり、マリア・ド・カルモはこの名前をつけられた二人目の子で、幼き年齢で死ぬことになる。父の愚かさである。衰え者のすることだ。私たちの地に教師を呼ぶなんてことをして。こんな、どうしようもない悪童に教えるなんて？ しかし、ことがどうあれ市役所が払うんだから、せいぜい教師の住む家を世話するぐらいですむ…。彼女は給料を受け取るために、1 ヶ月に往路 3 レグア復路 3 レグア、合計 6 レグア (約 40 キロメートル) も移動した。この世界には何と惨めな人間がいるもんだ！有孔伸金版から出たような数多い子どもを家に置いてけぼりにして、午前 7 時から午後 2 時まで、1 つのビスケットさえ口にせず、この 30 幾つかの無知の頭に、文字と数字詰め込む作業を行っている。その結果 1 人に黒板に書かせて消す。そしてその代償が「先生は犬だ。」聖人の週を向かえる。歳はよくわからない。もう 3 月だ、彼女にとって夏の終わりだ。もうこのセーハ・グランデに来て 7 年が過ぎた。気が付いたら 20 以上も年を取ったようだ: 硬い表情、日焼けした、過去の明るさはない、金髪は色があせている。背中屈折し、そして歯が何本か抜けた。それでも、見つめてみれば、私はたまに自分が混乱しているように感じた。彼女の内から出てくる、より粗っぽい聖像に発見した静けさを感じた。悠久の音。良心を咎めることなど一切ない。彼女と寝るために、できることは全てした。容易ではなかった、最初の試みに 1 年以上も費やした。彼女が備えていた隔壁は時間をかけて越えるしかなかった。見えない防御だった。落ち着いて静かで、力の頂点だった。壮大であった。主君のように厳しい青い眼で私を正面から見つめた。奴隷小屋の近くの、一番良い家に住ませた。幅広いドア、正面にある窓、もう一つ横側に窓、無駄な授業のための大広間、廊下は台所の役割をした。寝室はあまりよくなかった。洞窟のように暗くて曇っていた。階段に行く段から降りて



そこへ辿り着く。しかし役割は果たした。ジョアナは娘たちと一緒に、1番目の寝室に寝た。息子たちは2番目の寝室に休ませた。横側の窓からはココア園が眺められた。私は宿題をしている間眺め、そして眺められていた。これほど精魂こめて手入れが行き届いている畑は見たことがない。床をブーツで磨いた。影が行ったり来たりした。樹幹に光沢を与えたように思った。彼女はせめて畑ぐらいは見るべきだ。しかし見なかった。まるで窓が存在しなかったかのように。昼になると、そこにはいなくなった。必ず廊下にいる、翌日の食事の準備に。夜が近づいてくると、家全体を閉めて鉤針でレースを編んだ。私にトウモロコシ一粒、雑草の葉一枚さえくれとは言わなかった。どうして生きることができる？パンや魚を増やすことができるのか？不合理な女だ。彼女がする計算は解釈ができない。彼女は掛算に優れていた。私もそうだ。私なりのやり方では：その年、私は2人の子を授かった。しかし私が欲しかったのはジョアナの子だった。彼女とよく似た女を捜し求めたが見つからなかった。知識人と結婚したいといった私の意図（偽りの）を散らばした。ココア園を眺めることは拒み続けた。未亡人と話をすることに決めた。私を快く受け入れてくれた。：私がギラギラと輝いているのを見て、水かコーヒが欲しくないかと聞いた。手が震えていた私はどうしてコップやコーヒーカップを手に取りることができよう？準備していた言葉は一言も出せなかった。舌に釣り針が引掛かり、無言状態になった。全く一匹の魚そのものであった。バイヤ州で購入した半雑種馬に乗馬した父は、決して邪魔者扱いされたことはなかった。他の馬に乗馬したり、あるいは、ただ地面に立ち尽くした場合は、その威厳が縮小した。このように人を支えるものが多々ある。従って、彼女の緊張をもっと解すためにもっと大きい家に引っ越させることに決めた。「あなたは今週中にも引っ越すこととなります。これを下に降ろします。その場所は小屋を作るのに適しています。私の収入を増やさなければなりません。失敗ばかりしています、私の人生の成功を求めなければなりません。家庭を築かなければなりません。」「何を言っているんですか、あなたはいろんなものを持っているではありませんか！1つぐらい増やしても何も違いはありませんよ」。私は聞こえないふりをした。耳が痛かった。全部取り壊させた。私の目の前から、私が見られなかった窓も取り外した。そこにはもう何も建てなかった。ジョアナと学校と子どもたちが引っ越した家は、まさしくバビロニア⁸⁹であった。区分けされた：その一部は蒸留酒製造所だった。それでも、部屋で叫んだ声が、調理室までかすかに届いた。湿った壁に高い屋根、ダブルベッドが6セットにいくつかの箆筒が入る並外れた寝室、そしてある夜は、凍え死にしないためにストーブに火を焚く必要があった。そんなことで子どもたちが一斉に皆が病気になり、小さい娘は死んだ。あなたのお母さんは、ある期間をおいて訪問してたいたが、彼女もそこで死んだ。しかし女は、何にも動じなかった。私は3年半の年月をかけて、いつか堪忍袋の緒が切れて、入り口から侵入して、持ってもいないものを約束して同居しないか問いかけるつもりで、その家の周りをうろついていた。私には応えてくれなかった。その厳しい瞳の奥から私を見つめた。「応えるのか、応えないのか？言え！お前は何でできている？木材でか？それとも石でか？」。視線は続いた。一挙に抱きしめることに決めた。結末がどうなるかを確かめるために。気が着いたらサトウキビ畑の中で歩いていた、まるで見えない何かに誘拐されたように。その何かは間違いなく私の軽蔑だった。聖母のミッションが表れた。私は悔い改めた。あの5年間で生まれた8人の子どもに洗礼を受けさせた。正義の道を歩むことに決めた、教師をあの大きな家から小さくて古い安定した家に引っ越させた。布の仕切りでたまには寝室を区分した。彼女のプライド傷つけて屈辱を与えようと攻め立てたが、無駄だった。私と寝ようなんてことは本

⁸⁹ 現代のイラク南部に位置し、ティグリス川とユーフラテス川下流の沖積平野一帯。



当にもう言ったことはない。苦情を言った。検閲した。侮辱した。傲慢さをしつこく続けた。彼女は一度こう答えた：「あなたは少なくともある知恵を持っています。知っていることを話すという。」そこで結婚を申し出た。しかしそのことを言葉で述べる口がなかった。もう行ってしまう時になっても。何年間かは彼女が憎かった。女たちを妊娠させて生まれてくるその子どもたちを嫌った。それはどの子ども彼女との子ではなかったから。時が経つにつれて、憎しみは消えていった。ある種の歓喜のようなものを感じ始めた、多分これは感謝の気持ちの表れではないだろうか。結局ジョアナ・カロリーナはミステリーの乏しい人生に於ける私の自身の超越、そして驚きの欠片だったのだろう。

第七の秘蹟

紡いで織り、散らばっているものをまとめて揃える者、そうしなければ殆どが無駄になる。幾何学者と同じ（スピナー、羊、スピンドル、羊毛）血筋を引く者が必要とされない基点を定めて繋ぐ。スピンドル、糸巻きピン（羊毛、リネン、繭、綿、羊毛）ンドル、糸巻き棒、織機などが発明される以前は糸を引っ張り、交差させる綿と絹は未だ真っ暗闇の状況にある（ウェバー、縦糸、織機、羊毛）辺獄に潜ったままだった。光明を差し込ませる秩序への願いである。これらを波動に、つまり人間の物である魂によって光を与えて変える。私たちに必要なもの（羊毛、横糸、鉤針編み、羊毛、デッサン）、毛織物やリネンは織物であるから、これらは詩で秩序が保たれているから、穏やかで（タペストリー、刺繍枠、糸巻き棒、羊毛）毅然とした私たちの想像力の勝利を象徴し、それは厳重な縦糸の絡みや交絡できた織物だからである。このように、最も高貴な表現として、さらに気高い規律を以って（羊毛、縫い針、綿花の鞘、羊毛、裁縫）開花して飾られるのは：鉤針編みで、タペストリーで、錦織である。従って、錬金術、代数、マジック、（スピナー、羊、スピンドル、羊毛）錬金術、綿畑と羊、繭、リネン畑が再発生するかのように反抗的な側面が減少し、（羊毛、横糸、綿花の鞘、羊毛、繭）しかしより長く生存する。

◇ 私たちはじょうろさえ持っていなかった。母は背を曲げて、私たちに牛の膀胱とダニ防止のパイプに豚の油を塗って作った浣腸器で水胡椒の浣腸をした。病気は熱だった。体中にシミができていた。食事は少なかった。いつも寝台から落ちる傾向があった。以前は百日咳に悩まされた。みんなで咳をしていた。アルヴァロの生皮は耳の下で破裂した。彼の病状が最もひどかった。油差し 2 個分の肝油を毎日スプーン 2 杯飲んだ。その後で蜜柑半分を食べた。蜜柑が好きだった、できれば 1 個まるごと食べたかった、母はくれなかった。：経費が高つくからである。全てが半分だけだった。蜜柑は半分だけ、パンも半分だけ、バナナも半分、ミルクも半コップ、卵も半分、靴までも片方だけ履いてもう片方はしまっておく。両足とも履けるのは給料をもらうために、私たちを連れて往路 3 レグア復路 3 レグアある町まで出かけるときだけだった。この道を 8 年間ぐらい、馬にも、牛車にもロバにも乗らず毎回歩き続けた。最初は影響力のある人と話した。教師枠をもっと近くの学校に置いてくれるように。乗り物なしではあまりにも遠過ぎた。子どもを 5 人みんな連れてくるのは無理だった。1 人か、せいぜい 2・3 人が限度だった。のこりの子どもたちは家で待った。その心配もしなければならなかった。額にしわを寄せた。肩も揺すった。我慢しなければ。可能な限り...しかし不可能だった。母は 3 年間も要請せずに我慢した。毎月町まで通っていた。多くの坂道、何もない荒廃地域、犬の遠吠えさえ聞こえてこない所、坂よりも疲れる



長い砂地、道の表面に光って転がっている砂利が足を傷つける。夏には麦わら帽子を頭に被った。いくら日傘が軽いといっても、どんな腕がああ長時間片手に持ち続けることができたであろう。帽子は単に顔と首が異常に日焼けしないため。そして私たちの脳みそを沸騰させないため。地面の砂や小石からもうもうと熱気が上がってくる。容易に受け留められるものではない。距離感がつかめなくなってくる。あたり全体に焼け付いた埃が舞い散っている、あまりの乾きに塩のように感じたりもした。何キロにも及んで、まるで樹木が一目散に逃げて、消え失せたようだった。唯一の日陰は私たちの帽子のものだった。雨季が到来すると、もっと酷かった。増水した川はいつも通れるとは限らなかった。そしてある時は通れなかった。しかし必要性に迫られた。壊れて崩壊寸前の橋を渡る。その下をうねる水が私たちの足を舐めるように流れる。ノーはあるとき濁流に流されてきた死んだ牛の角に突かれそうになったたことがある。このように全てが泥沼になるのである。橋の木材は泥だらけ、流木や川の水は怒涛のように押し寄せてくる、そして小石までもが土砂となって押し流されて来る。こんな状況に他に成す術があったらどうか？。雨傘を持っていった。両手でしっかりと握って、腕は疲れ果てた。疾風は雨季の下半期に襲ってきた。早熟の農作物は、この最初の雨で育まれた。疾風は思うがままに不規則に吹いた。耳が痛かった。傘の軸を曲げた。足を前へ進めることが困難だった。何という辛さだ、道全てが上り坂のようだった。そして、助けてくれそうな善人と道で会うことは一度さえなかった：会うのは酔っぱらいばかり。母はきつと怖かったと思う。いや、そのことには間違いない。そうだ、怖がるのは当たり前だ。決してそんな様子は見せなかった。いや、一度だけあった。それは私と母とだけで歩いていたとき。いつものように夕暮れになっていたとき。母はうっかりしていた。お金を受け取った後だった。針仕事の売り上げである。気が着いたときは帰宅するには遅かった。一夜明かすことに決めた。明け方に出ることにした。月明かりを朝の明るさと勘違いした。私を起こして家へ向かって出発した。郊外へ出て一人の男が後をつけてくるのに気が付いた。「夜が明ける」。夜は明けなかった。母は肩の上からつけてくる男を窺った：歩調を速めた：輩も速める。母がペースを落とすと、見知らぬ男もペースを落とす。母は家畜小屋のある農場の近くで足を止めた。男に目的地へ着いたと見せかけるためである：追跡者は足を止めた、坂を走るとなると早足で下った。後ろを見たとき、男と私たち二人の距離はあまり変わっていない。彼女（母）は言った：「時間を間違えた」と。あたかも誰かが言ったように。：「毒の入った井戸の水を飲んだ」と。私たちの体は夜の毒に侵されていた、誤り、放置、無防備の毒を嘔吐することもできず。道には誰一人現れなかった。そして男は私たちの足元に。この状態でやっと蒸留酒製造所まで辿り着いた。そして私を抱いて揺すった。子どもたちに向けて大声で、武器を振り回すかのように名を叫んだ。：男の名前である。明け方の最初の閃光が山脈の向こうから差しかかる。ノーはランプを手に戸を開ける、彼女（母）は余りにももの勢いで駆け込んだためノーにぶつかり、ランプのホヤは私たち三人の間に転げ落ちた。粉々に割れて床に散らばった。戸を閉めて座り込み、水をコップ一杯求めた。頭から足まで震えていた。楽しさと豊富さは、祖母のトトニアが町から数日間だけであったが、私たちを訪ねてきたときにしか感じた覚えはなかった。何も彼女が陽気だったからではない。厳しく、口数が少なく、微笑など数えるぐらいしかしない。まるで戦いに挑む山羊のように額は少し下げて。その他にどんなことで私たちは楽しむことがあったらどうか？母はケーキと菓子を作った。ココナツ椰子の木まで迎えに行けと言う必要はなかった。私たち 5 人は、男の子は歩いて、私は雌羊に、マリア・ド・カルモは雌羊に乗って出迎えに行った。この 2 匹は殆ど私たちの兄弟と同じである。：一緒に話したり、生活も共にした。そして寒いときは私たちのベッドで一緒に寝た。私たち 5 人と 2 匹は走って祖母トトニ



アのもとへ彼女がスカーフで、スモックで、長いスカートで、しっかりとした歩調で、落ち着いた話し方で、まるで遠くからではなく、すぐ近くから来たように姿を見せると大声で叫んで駆け寄った。一度だけ来て、病に倒れて数日間で死んだ。まだ母が彼女の訪問を楽しく過ごそうと作った食事の匂いが家中に漂っているときのことであった。この時は私とテーオと母だけだった。ノーとアルヴァロは家を出ていた。店に勤めることができたのである。彼たちの生活が始まったのである。マリア・ド・カルモ、カルミニャの愛称で呼んでいた私の愛する妹、私の真の友、女だったから。私たちは病名も分からないまま死んだ。母は彼女に、牛の膀胱とダニ防止のパイプに豚の油を塗って作った浣腸器で浣腸していた。私の幼い妹はグロテスクなガラス吹き工に似ていた。髪を3つ編みにしたのが私。ノーとアルヴァロとテーオは表れない。しかし確かに皆とそこにいた。熱に^{うな}斃されながら。私たちが住んでいた家から強制的に出され、このジャングルへ来た。：そして膀胱を差し込まれる者は孤立された。私たちに膀胱は差し込まれていなかったが、感染するかもしれない重病を患って寝台に横たわっていた。行っただろうか。行っただろう。ほらあそこ、あの木の間、カルミニャは埋葬された。私が熱で斃されている間、母が墓穴を掘っている音をかすかに聞いた。羊たちが長い時間に亘って鳴いた。普段と違った悲しみの鳴き声だった。－ 私はこの羊の鳴き声を7年間聞いて悪夢を見続けた。病を患っている期間の私たちの食事は野菜バナナとコーヒーだけだった。町には黒死病が流行っていて行けなかった、水胡椒で浣腸するのが唯一の治療法だった。

この困難を乗り越えた後、母は再度もっと待ちに近い所に来させて欲しいと願い、断られた。こうしてまた何年かの年月が過ぎ、乾季が過ぎ、雨季が過ぎ、また1ヶ月が過ぎ、日照りのそして疾風の月が過ぎ、母は酔っぱらいとすれ違い、凶暴な野良犬に、囲いから逃げた息の荒い牛に追い駆けられながら、3レグアの往路と3レグアの復路、1ヶ月間、日曜日を除く毎日午前7時から午後2時まで、働いた報酬を受け取るために歩き続けた。誰かが言った。：子どもの季節は4月だと。私のは強風に煽られた、8

月のある夜、顔が^{いぼ}疣だらけの黒人が1通の手紙を持って来たときに終わった。「エンジェニオ・デ・ケイマダスの所の娘さん、もう長い時間が経過した後に私のことを思い出した。学校を開校するという。母は私に教師になるように勧める。町には委任者がいるから給料を受け取りに来なくてもいい。」熱い涙が疲れきった母の眼からこぼれ落ちた。この数年、身を粉にして働いた。町で売るためにランプの灯のもとで作った鉤針編みのタオル。そこで初めて打明けた。：私はこの経路を辿るのが本当に怖かった！と。そして、歩くたびに疲れが蓄積した。いくら強くなろうと思っても脚が言うことを聞いてくれなかったのである。もうこの経路を歩かなくてすむことがまるで夢のようで信じられない」。一生を通じて、ただ1度だけ握りこぶしを挙げた。信じられないほど脆いこぶしを、あの180回に亘って往復した厳しい道程に対する反発の気持ちも含めて挙げた。何年間もの機関に亘って耐えたあの恐怖をどのようにして抑えられるだろうか？その顔が^{いぼ}疣だらけの黒人がエンジェニオ・デ・ケイマダスまで案内してくれた。馬に乗って、テーオはまだらの馬で楽しさではしゃぎながら、私と母は栗毛の馬で行った。エンジェニョ・ダ・セーハ・グランの境界線のボラードで彼女は引き返そうとした。そこからはサトウキビ畑、住宅地、蒸留酒製造所の排水溝、水車、人、ロバ、山羊、鶏そして馬がいる所、何回も作り直された道の一部に差し掛かるのである。声が聞こえる：「この地獄に7年7ヶ月と7日間住み続けた。まるで本に書かれた文章のようだ」。広げた手を上げて目の前に広がる景色に、あたかも黒板に^{あお}板書して教え習わせた事柄を消すように煽った。私にとって、本当に邪悪な年だ



ったと思う。しかし、あの一瞬だけは、一つの世界の最後の一瞬と感じて、走馬灯のように思いが過ぎて、虚しくも感じた。墓地の横を過ぎて町に着くのである。ここに辿り着くのは殆ど毎回午後 6 時から 7 時頃の時刻であった。私は十字架が怖く、そして空腹だった。墓標や人魂を見たくないので眼を瞑って通った、まるで盲人のように。それでも一人の人間として、あばら家を包むパンとコーヒーの香りも感じた。私にとってはやすらぎで、休戦で、安全な道で、明かりの灯った家の中で、長旅の終点の匂いであった。この不安定且つ困難な一時を懐かしくさえ感じた。記憶の強欲さ、或いは熱意がこの逆境に於いても自身のサドルバッグに快晴の穀物全てを抱き続けさせている。

第八の秘蹟

肥沃した土地、サトウキビ、サトウキビ・カイアーナ、サトウキビ・ホーシャ、半黒砂糖、テープ、蒸留酒製造所、蛇口、糖蜜、銅盆、蒸留器、火酒、砂糖、農園の鋤入れ、袋ねずみ、管理人、隊長、地主、サトウキビの根茎、サトウキビの再根茎、植え付け、再植え付け、熊手、鋤、牛、馬、牛車、牛車の御者、前車つきの鋤、溝、接ぎ木、穴、雨季、乾季、増水季、減水季、堆肥、絞り粕、火、除草、大鎌、伐採、斧、山刀、製粉、製粉機、(conta)、道具小屋、囲い、堰止湖、鋤、ライフル、手伝い、駄獣を繋ぐ横木、山羊、保護者、命令を受ける者、命令する者。

⊕ トトニアは顔を伏せて、手を敷布の上に置いて横になっている。牛の頭、その曲りくねった角が窓の四角の殆どを埋め尽くしている。真鍮の洗面器を手に病人を見つめる。寝台のもとに（三台がまるで十字架のように並んでいる）ルシアナが白装束でひざまずいている。スザナは青装束で彼女の後ろで拳を上げて、グループの反対側でもひざまずいている。フィロメナは一人だけ赤くてフワフワした袖の腕を広げて目立っている。左側にはジョアナ・カロリーナが衰弱して床に両手のひらを当てている。あいたドアからルアナが私たちを覗き見ている。壁を通じて、野原の上に輝く明るい 5 月の明るい日と地面のうねりの上空を白い大きな鳥が舞い飛んでいる。1 本の角で守られた優しい頭、日差しがその翼に押し掛かっている。1 人の騎士が一本道にいる、少年 1 人と 4 頭の牛が幌をつけた車を引く、後ろの赤繫ぎ 2 頭と前の 2 頭紫繫ぎの 4 頭の牛が。牛車の御者は、竿の先に黒い旗を靡かせている。騎士はジョアナに呼ばれてノーとアルヴァロ、少年はテオーファネス 1 人で薬剤師ねほ手紙を持っていく。車には私たちが行く、亡骸と一緒に。締結した条件は、私たち二人を護衛する牛飼いか少なく戸の若者が現れることだった。一本の木さえない囲いの中に私と彼女はいた。予期もしてない雄牛がその角を擡げて地面型飛び上がった。肥沃な地面に顔をつけ首筋を保護してうつぶせになった。雄牛は彼女のバッグを遠くに飛ばした。わき腹を角で突いて私を起こそうとする。脅かそうとして叫ぶ。しかし声にならない。その元気もない、脚もない。そのとき一人帽子を被った皮ブーツの男が馬でやってきて牛を追い払ってくれた。そして馬から下りてにっこりと笑って話し、私たち 2 人を腕に抱えて連れて行ってくれた。囲いの向こう側まで。その手の爪に接吻しようとき



え思った。その男が厚い皮の上着の内側に隠し持っていた、硬い甲羅に覆われ鋭く尖った角のある獣のような悪巧みは想像もしなかった。トトニアが瀕死状態にあった。4日間、ジョアナの家は大勢の人でいっぱいになった。彼1人だけが現れなかった。彼、つまり父親である、全く判断力がなく、幾日間もパジャマ姿で、ハンモックに揺られて、平鍋を磨いて屋外の軒で過ごす男。息子が他の者だったら雄牛の飼い主が来ただろう。トトニアは正しい、何事もなかったようにして来た、ジョアナのケーキを食べた、長話とロザリオの3つの祈りを引いた。怪我はしてなかったにも拘らず片方を忘れたように和らげた。しかし、眼に見えて分かったのは、囲いの中での味わった苦しみから逃げようとしていた。亡骸を洗ってもう少しましな洋服を着せて（寄せ集めの継ぎ接ぎの縫い合わせ）、ジョアナは私を呼んで指導してくれた。トトニアはよその地に遺体を渡すといった考えを拒んだ。亡骸を家へ持って帰って、知っている者の名前のあるところに埋葬する。ここは生前嫌な思いや憎しみに包まれた所かもしれないが当人の確かな世界であることも事実だ。ジョアナは牛車を借りるか貸しきることを求めたので私は話をしに行った。男は私も家族の一員かと質問した。「皮膚の色からして、あなたには違うことが分かりませんか？」「じゃ、何が名目でこんなところ？」「一人の友人として。遺体を洗った洗面器は、彼女の子ども全員の産湯もつかわせました。」「そんなことは名目にはならない。先生に直接本人が来るように伝えなさい。」と怒鳴った、私がジョアナのそばにいたので外へ出るように言った。黒人が小聖堂に入ることを認めなかった。見栄を張るようにして強くドアを閉めたカザ・グランデの小聖堂の出来事であった。あの雄牛から救ってくれた男と同一人物とは思えなかった、よっぽど機嫌が悪かったのだろうかと思った。静かだった。軒に吊るされたハンモック掛けの軋む音、ゆっくりとした父親の銅鍋を磨く音。私は小聖堂の中の出来事に耳を澄ました。中の様子を窺える全てを感じることはできなかった。彼女が求めたことはそれほど必要なことなのか？そうすると、落ち着けなかった、そして聞くことができた。男の言葉、計り知れない金額。こんな強引な要求を聖像の前で言える大胆さに呆れさせられた。ジョアナの抗議の言葉を待った、怒りの叫びを。彼女だけの声が聞こえた、泣き声ではなかった、大きな声でもなかった、言葉の後に続く言葉、全て同じ。それから男の声が低くなっていった。そしてジョアナの声には変化はなかった。何かを叩く音がしたかと思うと床を蹴る音も聞こえた。ドアをぶったたく音も聞こえた。そして声が聞こえなくなった。男が再度大きく響く声で、しかし悲しげに条件を叫んだ。「イエスかノーかどちらだ！今言え！」。ジョアナは答えるところだった。私はまるで自分が全てを知っていたかのように、その立場を理解して。囲いの真ん中で雄牛を目前に、あまりにも驚きに、地に足が着いていなかった、私の中に率直な気持ちが益々明らかになってきた、絶望に貪られていることが。私も同じことを感じた。：静けさの中で怪獣が影の角を私に向けていることを。私は答えを待つ勇気がなかった。軒の下で馬鹿なことをしている老人のもとへと駆け寄った、ほんの一瞬だったが安全を感じた。ジョアナが現われた、車がでるかどうかは聞かなかった。帰り道は誰も言葉を交わさなかった。体だけが一緒になって、心は遠く隔てられて。家には大勢の人が駆け寄ってきた、姉たちは悲嘆に伏せているがバッグは閉めたまま。ジョアナは座て、乾いた眼はじっと地面を見つめている、手は膝の上



に置き、私は彼女の前にいる、2時間、3時間が過ぎて染み込むような雑音が、呻き声が近づいてきた。幌が見えた、牛車の御者が掲げた竿に黒旗。ジョアナは言った：「私たちの母を連れて行きます。彼女が望んだ場所で永遠に休みます。」「あなたは母親のためにできる全てのことをしました。神よ祝福を与えたまえ。」町へ菓を求めていったときは思いとどまらせた：「金を無駄にするな、この病は治らないんだから。」「あなたにはどうしてわかる？」「水商売でもしている女か神父でもしたことのある男のように：確かな証拠もないのに噂を信じて。」「私も助からないと思う。しかし私自身の法度として常に奇跡は起こるものだと思って行動している。」部屋では洗面器を腕に、私はトトニアの方に足の熱湯消毒に屈んで彼女を痛めつけた野獣を呪って思うことは、この世界に、私たちと同じように彼女も牛の群の中で育ったのだ。角に囲まれて、角に突かれて。車の中で、亡骸を乗せて牛車の木造車輪と軸の軋む音を聞きながら、違った考えを、何故か大きな翼が付いた半分が天使で、もう半分は牛の「牛天使」が引く乗合車で、この子と一緒に神のもとへと行ってしまおうような気がする。そしてその世界では、生活と人、そしてたぶん神までも「牛天使」で、全て弱い歯で角の部分と翼の部分を食べなければならない。

第九の秘蹟

言葉降伏 パリンペ ス巢穴カ リグラフ イーヒエ ログリフ 羽毛コー デックス 書物羊皮 紙アルフ アベット 紙石カッ ターコー デックス の照らし 文字文書	世界は 2 度創造された: 無から実在するものになった時と、そして更に微妙な次元に掲げられた言葉を創造した。カオスとはつまり宇宙の出現で停止したわけではない。しかし人間の意志が召使を指名して、そして再度創造して、つまり、区別して、叙述して、統合した。しかし言葉は記号でも、意味の反映でも、ましてや隷属的機能でもない粘土へ吹き込まれた命の精神である。確かに指名されない限りはその存在は認められない: 従って光を与えてくれる言葉に注ぎ込まれる。そしてそのアイデンティティーを享受して安定感を会得する。それは如何なる双生児であっても全く同じではない。双生児という名詞だけが同としか言えない。このように双生児そのものは数え切れないが言葉は実在して定着する。中核であり、不変異体である。周辺を漂う変動に感染されず、最終的には否定される表現の変化さえも救っている。ある場所が、ある王国が、指名された名称が変わらない限り消え去ることはない (Byblos, Carthagos, Suméria)、言葉は精神であることを呼びかけている — 想像の世界に限られるが — 常に素晴らしく存在し、まだ定着し、清廉潔白で、強力で、転生されても、忘れられても、もとよりの明確さに再統合される。区別して、固定して、順序を正して、再創造する: それ言葉である。
--	--

⊗ 私たち 2 人は腕を組んで、編みこまれた表情は、目つきが似ている。同時に、互いに見詰め合って、そして 2 人が前向きになって。私たちの後ろに、横向きに首を



交差させて、1本の尾は左側へもう一本は右側へ、白くて広く、花嫁衣裳のように地面に引きずっている。それが私たち2人の馬なのです。私たちの頭上には2つの赤くて大きい星が輝いている。△一つはミゲルの頭上に：まるでバラの花のようである。

○もう一つはクリスチーナの頭上に：まるで柘榴^{ざくろ}の実みたいである。⊖私たちは恋人であり、逃亡者であり、被迫害者であり、探し当てられた者であり、救助された者である。どの方角へ行ったらいいか、そしてどこへ辿り着くかさえも分からなかった。私たちは行方を神に託して出発した。一日でもいいから幸せになるために、迫り来る時などを考えずにどこかで寝たかった。誰かが私たちを追跡していることを知りながら、○クリスチーナの父親が雇っている男たちとは私たち誰も知らなかった。私たちの足跡をきつと機関銃を持って追ってくる。△私の父が子分たちに私たちを殺すような命令を下すとは思えない。しかしミゲルは許されないだろう。私と逃げようアントニオ・ジアスの娘よ！○そうだ、彼女と逃げなさい。3棟の蒸留酒製造所の所有者で寡婦になっても遺産が分割されず、全て彼女に相続させるために再婚しなかった偉大なアントニオ・ジアスの一人娘よ！△それだけではなかった。しかし知恵がそうさせた。母は意志の強い女性で、他に類を見ない女であったから、再婚する相手が難しかったとも言える。○それはあなたが言っているのも庶民の言っていることではない：アントニオ・ジアスは、あの3棟の蒸留酒製造所の土地でああなたの人生をあそこに埋もれさせるつもりでいた。あなたを彼が決めた相手と結婚させることで。△そうしてもらっても結構です。⊖それはアントニオと言う名前は6月12日に親戚や友人を集めて、豚や、子牛や、七面鳥をつぶして、馬の背丈もある焚き火をして何十人もの散弾銃を背負った男たちを牛耳って空砲を放たせた、△トウモロコシ粥を鍋で作らせた、コープリン、焚きトウモロコシ、甘ピーナッツ、コーン・クッキー、澱粉クッキー、澱粉ケーキ、120連発花火のジランドールを放った。⊖緑ワインを樽で注文した。地元民謡歌手も連れてきた。聖者の名称と3棟の蒸留酒製造所の名が描かれたバルーンも放した。最も優秀なアコードオン奏者を雇った。宴会は7時前に始まり、夜も過ごして明け方まで続いた。全てが終わった最後にマストから自分の守護聖人の旗を降ろし、最後の連発花火を放って24時間眠りこけた。△この時間帯に私たちは逃げたのです。宴会用の服でちょっと散歩ると言ってお出かけてきた黒人の女が言った。私の馬に乗ってミゲルと出会った。○私は彼女が行くとは信じられないで待った、それを望むこともあり得る、彼女が来るには抵抗はなかった。私は小さな農場にほんの僅かな物があった、私がこの世界で求めるものを纏めることができたとしても、なるようになれと思った、アナ・クリスチーナ、私は怖かった、どの男も皆同じように、その偉大さが、私の前で急激に開く空間の閃光に飲み込まれそうになる。△その恐怖をミゲルの表情に感じた、諦めたいかと聞いてみた。彼は答えた：「諦めたくても、今ではもうできない。あなたの美貌が私を虜にした」。私の美貌がこのように誰かを虜にするなんて考えられない。しかしその言葉は受け入れてしっかりと感じ取った。私の顔は輝いている。私の内面には、何か男をその安全圏からも離脱させて、その人生の活かせなかった時空を超えて、一瞬の燃やして、それまで貯蓄した富を無駄にして、冒険に赴かせる。そんな力が私にはあるのだろうか。私は馬に拍車を掛けて彼の



こえた。追跡者が来た、年貢の納め時が来たと思った。月光が開いたドアから、幾つかの穴から天井窓から入ってきた。長持ちを隠れるために開けた、人骨で一杯だった。そのとき馬が現われた。私たちの馬だった、従って旅を続けることに決めた。また接吻して、ぬれた衣服を着て。出発する前に、互いに手を取り、聖コスメ・ダミオンの祭壇の前にひざまづいて。△ 顔を上げて叫んだ：「私はこの男性を一定の期間ではなく永遠に私の夫として受け入れることを、あなたと神に誓います。彼の名前はミゲルと称します」。○ 私も静けさの中で叫んだ。馬たちを証人に例えて、何故か何百もの年老いた霊がこの結納に参列しているように感じた。だから頭から脚まで震えて言った：「私はこのアナ・クリスチーナなど称す女を、一切の土地の所有権も条件とせず、私の生涯に於いて妻として受け入れます」。⊕ 一人ひとりが指輪を互いの指に嵌めるジェスチャーを取った。そして急いで道に出た。互いの左手には二人を結ぶ愛のように見える結婚指輪を嵌めて。川を渡り、穴に落ち、ジプシーのグループと出会い馬を交換し、露天市で新しい服を買い、以前に3回もいた覚えのある所を通った。森林で鞍の上に或いは橋のしたで二人で抱き合っ泣きながら寝た。私たち二人は誰もどこへ行くかは分からなかった。あの時点で私たちの行き先は、方向でもなければ、場所でもない、町でもない、家でもない、私たちの行き先はただ進むだけだった。少なくともこのように考えていた。生きていたと言うよりも死んでいるに近い状態でエンジェニオ・ケイマダスまで辿り着き、ジョアナ・カロリーナの家を叩くまで、あの雨季に入る時期に。私たちを見ると即座に、私たちの様子を窺い、出来事を話す必要もなかった。厳格で、しかし眼の奥では微笑んで私たちを受け入れてくれた、宿泊するに必要な準備も整えてくれた。私たちに事情に対する質問をしてくれたときは既に出来事全体を知っているようだった。：追跡者を待ち受けるに関して話し合いで来るか、或いは武器を持って来るか。「無視しましょう。」「この蒸留酒製造所の女中は誰もがここを訪問する習慣があります。あなたたちも訪問するように仕向けます。それは夜であれ、話を交わす言い訳だったとしてもです。目的は各自のトウモロコシの皮をむき、豆のさやをとることです。それを除けばいい人です。しかし彼女を当てにしないでください。他人事には一切口出ししない人ですから。」「それではあなたは？」何故あなたの人柄に他人を助けようとする気持ちの表れがあるのですか。私たちが待っている誰かにですか。私たちの肖像を手に携えて、まるで間違いなく私たちが知っている人のために預かったように。答えは私たちが夢見た事柄でした。：「私はできる限りのことをします：私も愛しました」。その夜私たちは隣接した部屋に口を癒してくれる簡潔な布の匂いのする別々に寝た。枕カバーは蜜柑の匂いがした。目が覚めたときは逃亡者で新婚夫婦の来訪者を見ようと落ち着かなかった大勢の男の子たちに囲まれていた。その日は曇りで小降りの雨だった。少ししか話さなかった。抵抗もなく全てを見抜く経験深い視線のジョアナに身柄を委ねた。その視線が私たちの心の奥に入ったにも拘らず、侵入されたという気持ちにさせないのは、それ以前に規律正しい人間が全てに対して武器と真の友を備えて、人生を全うする準備ができて守ってくれるという気持ちを伝えてくれるからだ。時が経つにつれて、私たちが更になくなっているように感じる。夜の十時、家の周りが待っていたかのように群衆に囲まれた。女の子と青年と一緒にジョアナの部屋の中に鍵をかけていた。私たちの脳裏に



あの罪もない家族を愚かな行動で、問題に巻き込むことに対して抗議をしているが彼女こそこの世界で唯一、2人を救ってくれる人と信じて。ジョアナはリーダーが馬から下りて中に入るように仕向け、そしてエネルギーに考慮した。：「この二人の子どもたちは約1週間にかけて2人の愛だけに支えられてこの地をさまよい歩き、ここに着いた。それだけでも大いに評価すべきである。私は長い年月にかけて、誰にも頼らずに働いて、私の子どもが成功するように努めた。この少女が自分に権限のある全てを一握りさえも持たずに、捨てて逃亡してきたのは情熱を求めて、父親が自分の意見を聞いてくれないから？それが父親ですか？確かにお金には物が買える価値があります。しかしそれ以上に重要なことは、慈悲であり同情心です。男がその心の中から、その寛大さを示さないで家畜や農作物を手にするに何の意味がありますか？」。こうして2時間以上も論議を続けリーダーが私たちを守ることを約束し、二人を譲り渡すのは、結婚を認めることを条件にすることに漕ぎ付けた。決まると同時に出発した。私たちの追跡者だった者は今は保護者となった。そしてジョアナの偉大な言葉に驚きながら広大な朝焼けに繰り返した。△人間が作った作品の中に輝くものは悠久のもので、後光のように永遠に輝きを見せるものが幾つかある。しかし現世界にはこれを再建できる者は誰もいない。ジョアナが言ったことは、上手に繰り返されていなかったが、私の父を黙らせた。彼は最終的に高い位置から公明正大に誰かが話すことを聞いた。私の母がいつもしていたようなことを。⊖即座に結婚式の期日を決めた。そして3日後にジョアナの手を求める手紙を書いた。それを4人の使者に渡した自分の熱意を伝えるために。そして直ぐこのように答えた。：「私が一生かけてもあなた、或いは誰かがこのような榮譽ある明るい日を提供してくれずに、むかえられることはないと思います、しかしいくら暗くても、いまでは遠く去った私の結婚から。私の夫として受け入れた男に対して忠実であるためにも。あなたからの愛情にあふれた寛容なプロポーズは本当に私にとって光栄そのものです。しかし私が受け入れて残りの人生を優雅にそして安定した生活を過ごすことが何を意味するでしょう。私が全うすべき精神は、心はどうなりますか？」。

第十の秘蹟

地球の両極、温暖地帯そして金敷の熱気を吐くような赤道のリング。大陸と島、突き出て光る山の頂上、平野、山脈、溪谷、砂丘、絶壁、岬。休息するのは、眼には見えず、私たちの歩みは：柱、忘れられた神々、鳥居、先祖の脛骨、鉾物、化石、静かなる帝国。地震、火山。泥沼、芝草、花、灌木、並木、木材と果樹、木陰。地面の生物、季節の移り変わり、更に広大な季節の中、広大な10月の季節に開花して死に去る文明、何千年も繰り返し続く冬を向かえるために。

(ジョアナはのこぎりを手に子どもが寝る椅子の脚を切っている、その胸の上には青い色紙で作った舟を置いている。座って、顔が日陰になることに礼を言っている。舟をジョアナに捧げようとしている)。
△「この男の子の名前は何かという？」。
⊖「確かマキシミーノとかいったかな。ハイムンドだったかな。だけど、グラウラという人



もいるし。グロリアという人もいる、だれが本当の名前を知っているのかな？」◇

「そんなたくさんの呼び名があるのは、馬を盗むから」。⊕「子どもで歩かなかった。足が不自由だったから。」◇「人が片端（身体障害）で生まれてくるのは神が悪気で困難を与えるものだ。盲目で良い人なんて見たことがない。」⊖「あなたはそんなことを言うが、しかし悪いのではない。口から溢れ出るものは心に残る。」（手伝ってもらって歩く。一日中窓の前に置かれた一つの椅子に座っている、前を通る人を眺めながら。紙の舟を作っていた、その名はジョナス。11歳に見える14歳の少年だった）。△「ジョアナはいつもそこへ行っていたか？」⊕「たまに行った。いつもどこへも行かなかった。この日は椅子の脚を切るだけに行った」。◇「この片端（身体障害）者は誰がここまでして助けてやらなければならないのか。聖人でも家長でもない。ただの役立たずなのに。」⊖「神がジョアナに救いの手を差し伸べるさせるのは、たぶん彼ではなく悪人で無実の人が暗殺されるの防ぐため。」⊖「正体の分からない人に依頼された悪い親分が誰かを殺しに来たという。そして何人死んだかも分からないとか。」⊕「たぶんそうだと思う、我らの聖人が助けようとしたのは彼かもしれない（そういえば聖サンタナの月だった、あの日の昼は豪雨だった。そしてジョアナ・カロリーナがあそこにいることが何か変だと思った。別に遠くに住んでいた訳でもないが、フロリップスの家へ行くなんて。不幸な出来事が起きてからは、彼女をよく訪問していた。：母親の蒸留酒製造所が公共の競売で買収されてから、14年間の婚約生活から、不幸な結婚、片端（身体障害）の息子、いやにも拘らずこの悪天候：この場合再度町に住んでいたところから、ノーとアルヴァロのお陰でソファに座っていることに喜びを感じていた。雨の音を聞きながら。ジョナスに起きた出来事を承知の上で、喜ぶようになった。何かを知らせる光明などを信じる気配は見せなかった。：「椅子の脚を切ったのは怖かったからです。ジョナスが椅子から落ちたら怪我をするから。椅子は病人の寝台の役目をするには狭すぎる。）」「義母か伯母か子どもたちと生活していた女は、その従姉妹の家か養老院かどちらかへ行った。或いは甥が彼女の所へ住みに来た。」⊕「伯母とか義母とかの話は作り話だ。少年は彼の母親と生活していた。」◇「なんという母親だ考えられない！息子を椅子に寝かせるとは。」⊖「たぶん彼女は床に寝ていたのではないだろうか。」⊕「ござを敷いて寝ていた」。△「誰が？」「誰の家族がどのようにして持ってきたかは分からない。とにかくひどい生活をしてきたから。」◇「このような結末になるからにはいいことはしていない。どうせ若いときはブラブラとした生活をしていたに違いない。少年はたぶん、消息不明のジョアナの兄弟の息子だったということが分かるから。どうせ刑務所にでも捕らえられているんだろう。」「ジョアンはどこで知らないけれど、どこかの未亡人と結婚していたと聞いた。未亡人の相手の名前は覚えていないが、外国人の名前だった。そしてその未亡人は数千コントスに値する遺産があったという。ジョアンがその男であったか別の男であったかは定かではない。」◇「ポーランドの女？」。⊕「結婚もしなかったし、少年は彼の息子でもなかった。女の名前はフロリップスでエンジェニ



オ・ケイマダスの元女主人だった。この頃は既に声も背筋も老人だった。しかし顔は若くて美しかった。」**■**「老齢というものは蟹と同じで、体全体が均等に衰えるものではない。背筋から始まるものもあれば、脚から衰えるものもあり、頭から衰えるものもある。私の場合は夢から始まった：殆ど毎晩昔の人たちの夢を。」（ジョアナにはその蟹が一度その脚を差し伸べたことがある。腎臓と顔、そして間接、歯と記憶、消化機能、聴力、睡眠に攻撃を及ぼし、少ししかなかった友情も取り去った。ノーとアルヴァロを母親より先に死なせた。スザナ、フィロメナ、ルシナはあらゆる形で強奪された。しかしラウラとテオーファネスだけは結婚して近くに住み世話をしてくれた。パン、食肉、ミルク、靴1足、年末には必要なものは全部揃えてくれた。もう働く必要はなかった。不幸に見舞われ、全ての良心には無関心を続ける者たちとは反対に、ジョアナに残されたものはそれに対する否定であった。苦労したことを認め、放棄し、加えて多くの生命は多くの罰に相当し、それを嘆くのは失礼である、私たちが有する良いもの、そして失ったものに対して。）**◇**「偉大さを錯覚して死ぬ人がいる。そのフロリップスとかいう人は、母親がそんな人だったというだけで、貧民が住む集合住宅の人たちに対して、額を天に向けて、鼻を高くして振舞っていたと聞いた。」**⊕**

「貧民の集合住宅ではない、バラック長屋だった。男の子と寝る部屋のドアは釘で閉めてあった。大部屋には全員がごろ寝で夜を明かした。ドアに背を当てて男の子は寝たものだ。知っているだろう：子どもはよく寝返りするから。」**◇**「それは回虫（寄生虫）がいる者だけ。」**⊕**「男の子は夜通しドアに肘をぶつけていた。」**△**「母親が死んだとき、そのフロリップスは、自分がまだまだ若さを維持していることに気が着いたことは確かだ。金の王冠型の髪飾り、プラチナのブローチ、ネックレス、イヤリング、ブレスレット、金飾りのメダルやロケット、高価なものばかりが入っているボックス？」「そうだと言う人もいる。」（そのような物は最初は不安だったから自分で保管していたらしい。必要に迫られれば頼る何かがあるから。しかし同時に、景気が良かった頃は時が間を置かず語りかけてきた。もう少し困難に耐えることができると。しかし一度、宝石類の1つを売ったとき、あまりその気になれなかった。まだまだ沢山の宝石類を持っていることが他人に知れることを恐れて。ジョアナはその宝石類が実際にあることは推測していた。そして、フロリップスとの全ての話の中では、現存する宝石類を遣うような気配は見せなかった。それは更に遠い過去のものである。）**◇**「可愛そうな少年。まるで被告人のような生活をしていた。椅子に寝て、枕さえない。母親の仕業で。この者は、隠し持っている宝石類を売ってでもこの子の手当てをするべきだ。食欲は厄病だ。」**■**「一人ひとりが自分のことについて知っている。そして神は全てのことについて知っている。誰も1人ではない。椅子についてもそうだ。少年にとってはその健康よりも大事だった。」**△**「しかし、それは本当の話？どのようにしてジョアナはそのことを知った？どのようにして推測した？」（雨が降るとジョアナは間接が痛くて苦しんだ。だからジョアナ・カロリーナはあの雨季の昼間に、ノコギリを持って行ったのだった。あのときは一度きりで、例のフロリップスが開けようとしないボックスのことを明確にして、必要ならばノコギリで切って



でも開けるつもりでいた。しかし、その場になって話を持ち出す元気がなかった。だから椅子の脚を切ることにした。) ◆「ただ男の子がドアを叩くから、一人のクリスタンが弾丸を放つ。何てことだ！向こう側にいるのを誰かも確かめず発砲するなんて。」■「その罪は知っていれば小さいことではない。」(掌幅の間隔の4発でちょうど男の子がいるはずの高さに発砲された。もしジョアナの仲介がなければ。) ▲「そして、その無常者はどうなった？」。○「あの事態では何人死んだかは分からない。後で奇跡が起こったことを知った、武器を収めたとか。その後どうなったかは思い出せない」。

第十一の秘蹟

謎々？見えない牙のライオンで、牙でできていて、鬣で、尾で、体全体で噛み付く。地面には影が映らない。そして影は逃げてもライオンはそこにいる。周りにあるものは全てその怒りと空腹を免れるばかり。皮膚は熊よりも駱駝よりも熱く、そして他のライオンと同じように遠くからでも暑さを感じさせる。他の動物と違って、父親と母親なしでも生まれる。：ある時は二つの火打石から生まれる子である。その牙に当たるものは何でも貪るが、生命を象徴する。虜にすれば飼い馴らすこともできる。群で放つと堪えきれぬものではない。これを風よりも激怒させるものはない。

† 古い鉄の寝台、長い年月に亘って灯し続けた炎は今にも絶えようとしている。右手には一握りの羽そして左手には乾いた木の枝を持って、その罪を私に告白しようとしている。二人のエンゼルが見守る、一人は真剣な顔つきでもう一人は微笑んで。屋根の上で馬が疾駆する。8月の風。馬が瓦の上を疾駆する。私の横には、油、十字架、切り開かれたレモン、6個の枝付きのコットンが皿においてある。私を見つめて私の腕を握った。「私はあなたが最後にここへ来たときのことを覚えています。晚餐が始まろうとしたときでした。コーヒーを入れるために湯を沸かそうとしていた時のことでした。」忘れる習慣を育むようにしています。一人の神父として物事の染み込みを防止することに努めます。そして、人間の他の良い側面が思い出よりも狡猾に存在し、その二重人格が所有の喜びと詐欺による損失を同時に齎す。これがあの事柄の反響ですか？聖ジョアン・ダ・クルースの警告を見なさい。その回想は彼の魂が大切なモノから解放されるたび、神に捧げられる。そのモノが神のものでもないに拘らず。しかし、そんな意味では、完璧に到達することができる？ジョアナの言葉には、あの昼には硝石の噴出のような、塩辛い嘔吐が喉までこみ上げてきた。どのような重要な局面においても、到達不可能な平穏な生活について語り続けた昼であった。過去を鏡を見るように顧みた。ジョアナは自身の炎とメロディーで鏡の向こう、しかし手前には来ないで動いていた。：私の後ろには、誰もいない。同じような昼はもう決してない、死神がジョアナに手を差し伸べた。「神父：私は生涯を公明正大に生きようと心掛けた。果たしてできたでしょうか？」「それは間違いありません」「口数の多い人は、過ちを犯します。私たちは自ら話すことを断念できます。生きることは断念できません。86年を生きました。いろいろな過ちを犯したでしょうね！」「それは私たちに与



えられた条件です。」「分かっています。」長い沈黙が続いた。その間、彼女の手は張り詰めて私の腕に支えられて、自分の記憶にある全ての事項を伝えるようにしていた。その長年の人生において略述、あるいは実現したシミのような、本質的な過ちのように、特に際立てもせず私に告白する事柄について理解したい。「神父よ、私は幾度も殺したいと思った。」私は、臆病さと努力によって表現された偽りで赦免され、それに頼るが如く偉大になっていると思わせた。「不公平な事柄も行ったとも思う。確かにしたと思う。もう殆ど思い出せないが。誰かを苦しめたことも、自分自身が苦しんだことも。今では全てが同じ色になっている。このように世界はなるべきでは...。」私に腕をあずけ、間違いなく言ったことを取り消すようにその手で仕草をして：「...夕暮れは？」「怖いです。神父。」その声は最後の抑揚も失い、まるで古い寂れた吹奏楽器、蜘蛛の巣が張って苔が生えたクラリネットのようだった。少しの言葉を繋ぐのにも、まるで書き綴るように時間がかかった。視線を私から反らし、遠くの瓦を見つめた。白い髪の毛の多くは枕の上の顔面に散らばっていた。ジョアナ・カロリーナはこれを最後に息を引き取って神に召されると思い、大きい声で献身的に祈った。そのとき顔のしわや乱れた髪から、彼女の若き日の面影を見た。私たちの心は、その数多く失った事柄の中で、最もその本性に反しない形で、あるいは私たちの最も豊かな一時の証として、私たちの身近な人たちが融和に求めてきたものではないだろうか？この恵まれた顔が信仰と恐れで熟考することによって、遠い充実した境地から再現するのだろうか？彼女の顔は無数のしわとうつろな眼の年老いた顔そのもの。しかし、その表情の中に突然、説明の付かない透明さが生じ、まるで真実と言うものが存在しなかったかのように、現実には被せられた偽りの地殻のように、直に通常の熟考を施させないように、二十代の頃のジョアナの面影を歓喜な炎で、高貴とも言える輝きで、彼女の人生と情熱に挑戦するかのようであった。—そして誰もが熟考し崇めていたが、今では皆に忘れられた神秘的な美を、私は彼女の死の直前に僅か数秒間ではあったが、地を交差する鱗を見た。前日、最も近いとされる遺族に、その数少ない遺産の相続をした。：白と茶色の模様が施された掛け布団、細工が施され柄のカトラリー5式、一度も使われていないバスタオル2式、石膏で作られた小像1個。常に、極限の貧乏な暮らしをしていたことから、これらの品が彼女にとっての贅沢品であった。生涯を共にした箆笥は誰にも譲らなかった。食器棚、テーブル、椅子等暮らしを共にした家具は、自分の日常の一部として価値のあるものとは捉えていなかった。少なくとも自ら捨てるに値する物としてではなく、自分自身の体の一部のように、まるで一切の価値もないかのように思っていた。しかし見た目は、珍しいカラトリーやライオンと木の葉が施された掛け布団は、雨季には子どもたちが羊を寝台に連れてくることは考えもしなかったことから、子どもたちは、その貧しくて地味な生活状態から誰もが欲しがらるものであった。彼女を見つめて（或いは私の眼に映っているのは驚くべきことに異なった二人の女性実体が重なって見えることから彼女等を見つめてと言うべきか）、魂、あるいは肉体の神秘から生じる光に吸収された姿がその誰もが想像もしない無形の何かを続発する、彼女が私に対して私が知らないまま、特別な遺産を恵み与えてくれた、彼女は死に至る寝台に横たわり、死に去る者よりも困惑する、その時空に飲み込まれた変化した青年期の局面から局面にかけて、数秒で自由に突き通した奥深く悲観的なつかの間の復活を見届ける。そしてその証人としての巡り合いを誇りに思う。聖油を塗ったとき、過ぎた局面は粉末となって既に消失していた。眼に、口に、耳に、弓なりになった老婆特有の鼻に、神の慈愛を祈願した。それでもあの家を後にしたとき、それまで—そしてその後も—幾度も私の神父としての静寂を侵した心に年嵩と死の重みは感じなかった。一つの文、言葉、表情、それが一体となり、そして同



時にベールに覆われて、まるで紹介されて出現する芸能人のように想定され、しかも不明でまだ誰にも心を捉えられていないこれらの現象の真髄に輝いている。私の心の内では頭を高く掲げて引き下がる間、ジョアナは炎そのものだった。 *Populus, qui ambulabat in tenebris vidit lucem magnam。*

最終・秘蹟

∞ バスク様式の家並、十字架、鳥、樹木、乳牛、馬、星、風車、私たちがジョアナの亡骸を連れて墓地へ向かう。私たち、アーチ形の山、アウグスティヌスたち、アンブローズたち、ルカたち、アタナシウスたち、シプリアーノたち、メサテウたち、ジェロニモたち、ヨハネス・クリュソストモスたち、ヨハネス・オレステスたち、私たちが。帽子を手に、強張った顔つきで、荒れた手、デニムの服装、皮のサンダルを履き、私たちが、園芸家たち、フェアの商人たち、牛ディーラーたち、大工たち、牛ディーラーの仲介人たち、馬具師たち、果物と小鳥売りたち、将来の見通しが付かない風浪者たち、私たちが、町の見知らぬ者たち、常に彼女のそして互いの存在を無視した者同士、金と権力を持っている者が揃って、ジョアナを連れて墓地へと向かう。ジョアナは自分の一張羅のドレス（灰色の生地には白のハニーサックルと葉をあしらったドレス）を着て、古いモデルのまだ新しい靴（少ししか使っていない）を履き、足には緩めの靴下を履き、生涯手にとって彼女愛し、あるいは迫害した者のために祈り続けたロサリオを携えて。道と屋根、外壁、十字架、樹木、ユーホルビアの垣根、赤土。彼女の世界であり、そこへと帰る、そこからは二度と引き返すことはできない、私たちが食し、姦淫を犯し、罵り、汗をかき、滅ぼされ、出て行こうと思いつつ出て行かない。何故か分からないこの土地。女性たちが窓に、老人たちが歩道に、少女たちは腕を組んで、少年たちは街角に、子どもたちは公園（アウレオたちとマリアたち、ベネジットたちとネウザたち、シッコたちとオフエリアたち、ダルヴァたちとペドロたち、エルザたちとキンチーノたち）に見守られて、埋葬の行列は青、緑、赤そして黄色の家々の前を通り過ぎていく。朝は9月初期の雨季の終わりごろ、樹木は新芽の真っ盛り、空は二つの季節を分ける一方には白い雲、もう一方には、雨雲が一本の青い川がこの兩岸の間に流れているかのように。彼女の生涯を終えるにあたり、私たちに質素な、飲めるものさえ飲まなかったジョアナ・カロリーナが理解し難い。泉と蛇口を夢見ていた、そして、その全ての要望がこの最後の日々に水差し一杯の水を、一口づつすするようにじっくりと飲むだけに終わった。唇と歯茎をミルクを吸い込ませた脱脂綿で湿らせる。そして今、日曜日の午後にはしか着なかった白と緑と灰色のドレスをまとい、いつも一人でいた一時の静寂に包まれて、私たちが彼女を墓地へと連れて行く。これが私たちが運ぶ最初に棺ではない、また最後のもない、幾人もの棺の取っ手を握った、偉い人の、あるいは私たちのような貧しい者のも、湖から小川まで、岩から石山まで、山から山脈まで、土から緑柱石までのものを、しかしこのような生気に満ちた擾乱な感触は一度も感じたことはなかった。まるで継の大洪水に備えた漂う方舟に新たな報復の水が、40日間の昼夜にわたって蛇やナマズさえも溺れさせ、私たちに襲い



掛かり、そしてジョアナだけが助かる。そして後に自分の好みに応じて、植物、動物、Java たち、Magog たち、Togarma たち、Arquenaz たちに生まれ変わる。現世界は彼女に対し、どれほど無益で目を晦ましたらう。町全体が塩で、家が岩塩でできていて、泉から湧く水は塩辛く、大通りも塩で舗装されている？何度も一步前進するのに、一年を、一日を、一時を生き延びるのに鋭利な刃物の上を歩くような思いをしたらうか？何度もその生き様が最初の豪雨による数多い流木とともに、流れて来る堰や淀んだ水に生息していたオニハス、手足を投げ出して口から入ってくる？そして、いつもの如く目隠しの網目を通して見つめ、鋭利な刃物の上に足を置き、困惑した水の難関を乗り越えていた。騒々しい鳴き声や犬の遠吠え、雄鶏の鳴き声、豚の鳴き声、牛の鳴き声、馬のいななき、マンゴーの木に吹き付ける風の音、男の子が歌う牛飼いの歌、叫び声、洗濯女の歌声等を聞いて私たちは墓地へと向かう。娘が聞いた。：「今月は何月？」彼女の死への恐怖は消えたのか。それは死が飛び込む準備をしていたと言うこと。「9 月？それじゃ、そんなに遠くない」二人のそっくりな少女が白い服装で、素足で、空中に浮いて、二人とも右足を伸ばして、彼女を呼んでいたと言った。足からは長い直立した茎が生えてきた、その先にはユリの花が咲いていた。とても大きく彼女の顔の辺りに浮いていた。オリーブの木の枝と大きな鉛の釣り針が彼女に渡された。「こちらへ来なさい、三人一緒になりましょう。」彼女の肩にオコジョの毛皮のマントが掛けられた。マントを破り、枝を挿した、釣り針は無視した。三人は石ころだらけのトンネルを潜り抜けた。少女たちは軽かった、ジョアナが一番重かった。炎の近くで急に振り返った。棒立ちになって静かに見つめる、トトニアは瞑想しているかのようだった。彼女の老いた頭から 2 スパン⁹⁰の間隔をおいた左側に、まるで紐で吊るされたように鉄の円盤が浮いていた。鉄と言った。ジョアナは祈り、これらを指の間に挟んだ。地上の全ての物が重さを失った。全ての物が。彼女の体だけは別として。恐怖におびえて、母の名前を呼んだ。叫び声が聞こえなかった。母は帰ってこなかった。彼女は外へ駆け出して月に直面した。昼の日差しの中に、黒い帯状の裂目を浴びて、空間を素早く通り過ぎた。おかしな月。光っていた部分が雲と交差したとき更に輝いた、明々としていて曇っていた。土は真っ白だった、地面と草木、地面の陰、全てが白かった。汚れのない土。月は地平線に沈んで行った。そして全ての者が真っ白な世界を見た。しかし、僅かに瘡蓋が剥がれたように現われた一部が、この世を彩る見事な木立と地面の汚れを明らかにした。ジャンプの木、桃色マンゴーの木、カシュの木、^{さくら}柘榴の木、どれもがその枝に豊富に実をぶら下げ、重くて寛大な香りを漂わせる果樹園となっている。ジョアナと二人の少女は手を繋いで草原を駆け抜ける。子豚と木陰が満ち溢れた緑色の牧草地帯。急に見えない死者たちの声が呼びかける。アルヴァロがノーに叫ぶ、ノーがマリア・ド・カルモに、これが妹に、妹がトトニアに、トトニアがジェロニモにジェロニモがノーに、ノーがフィロメナに、フィロメナがルシナに、ルシナがフロリップスに、フロリップスがスザナに、スザナがトトニアに、トトニアはオガノを呼ぶ。「オガノは誰だか知らない。これらの亡くなった者たちを出産し母となり、未亡人となり、処女を失って死ぬることを誇りに感じた。今は 9 月？」「は

⁹⁰ スパンは約 23 センチほどである。



い」「時が迫っている。石灰やセメントや鱗の匂いがする。あなたは 9 月と言いましたか?」「はい」私たちはジョアナを運んで町を通り抜けて墓地へと向かう。そこに漂う祭壇画の、生ワックスの、溢した牛乳の、汗の、果実の、伐採された樹木の、湿った塀の匂いを後にして、フローラたちとルイたち、グロリアたちとサルヴィオたち、エリオたちとテレザたち、イザベルたちとウリセスたち、ジョゼたちとヴェラたち、ルイザたちとシェルシェたち、そしてゼビナたちとアウレオたちの間を抜けて。その生涯を柔和と正義で、謙虚さと毅然さで、愛と哀れみで貫いた。最小限度の遺産と数少ない友を残して死去した。彼女の精神は如何なる場合にあって、決して他人のものを強奪するような欲望を持つとしなかった。決して受けた苦しみに対して他人の心を傷つけるようなことはしなかった。雨季の終わりに死去した。次の季節には果たして同じような人物が出生するだろうか? 白色、緑色、灰色。白い塀、糸杉、薄暗い文字盤。土の下に、石膏の下に、ヤモリの下に、雑木林の下に宴に招かれた者たちが無言で並んでいる。ヒマラヤ杉と樅、クルミの木とオリーブの木、ローズウッドと月桂樹。—何故、必要でもない親切心で?—最も豪華な宴会用のスーツを着せ、最高のネクタイを締め、新品の靴を履かせた。妙な会議: 誰もが唇を閉ざし、腕を組み、頭には何も被らず、誰もが緊張して、臉を下へ向けて同じ方向を見つめている、皆が一人ぼっちでポーチコの前に誰かが訪れるのを待っているように佇む。来るのは誰だろう。裁判官、提督、ハーパー、トレイを携えたウエイター。何を持って来る? 塩、焼灰、ニガヨモギ? 歯、カビ、歯垢? 待ち続けるが誰も来ない、そして微動だにしない無言の者たちは食られる。卑しいほど静かに、ジョアナ・カロリーナは自分の居場所に落ち着く、合掌して、メドウ、クーガー、イチジクに囲まれ、アマリリス、梨、ヒヤシンスに囲まれ、子羊、ガンボアとアマリリスに囲まれ、バラ、ライオンとマーガレット、蘭草の茂み、雄鶏とベロニカに囲まれ、マルタたち、オルテンシアたち、アルテミジアたち、ヴァレリアナたち、ヴェイガたち、バイオレットたち、カジャゼイラたち、ガマたち、ジェンシアナたちに囲まれ、ベゼーハたち、魚たち、ナルシーゾたちにも囲まれ、柳と隼にも囲まれ、そして、草原に日曜日の午後の清らかな一時を 1 人で過ごすドレスを着てジョアナは永遠の眠りについた。



Anexo I

LINS, Osman. *Verlorenes und Gefundenes*. Trad. Marianne Jolowicz. Frankfurt: Suhrkamp, 1978. Texto da orelha do livro em alemão

Nove, novena lautet der Originaltitel dieses 1966 abgeschlossenen Zyklus von Erzählungen. Es sind neun (nove) Texte; eine >>Novene<< ist eine neuntägige Andacht, Einübung, Anrufung des Heiligen Geistes. Als Novene versteht Osman Lins seine literarische Unternehmung, denn er ist ein Mann der - nicht konfessionell zu verstehenden - Frömmigkeit. Sie umfaßt Lebende und Tote, organische und anorganische Welt, sie sieht die Protagonisten jeder Erzählung als Teile einer Kosmogonie und als Beispielfälle der Mythen der Menschheit.

Diese Hauptdarsteller sind keine Handelnden, sie sind Sprechende, monologisierendes, zweistimmiges oder chorisches Ich. Gelegentlich entsteht ein Dialog, zumeist jedoch entwickelt sich der Bericht unisono, ungebrochen. Die Sprecher schildern; gleich primitiven Malern erheben sie alle Ereignisse in die Gegenwart.

Zeichen ersetzen oft Personennamen, denn nicht psychologische Wahrscheinlichkeit, sondern Bedeutung des Mitgeteilten ist Ziel. Lins, bestrebt, als Künstler die Schöpfung der Welt fortzusetzen, schafft ein geometrisch geordnetes Universum. Ornament wird zum Symbol, Symbol ersetzt plötzlich das Bezeichnete.

Einige der wechselnden Erzähltechniken des Zyklus erinnern an solche des *nouveau roman*, den Lins als Stipendiat der >>Alliance française<< in den sechziger Jahren mit der ihm eigenen Gründlichkeit untersuchte. Seine sinnlichen, dichten, präzisen Text aber verhalten sich zu denen der französischen Anreger wie Ölgemälde zu Zeichnungen. Sie sind Dichtungen, sie sollen, dies erhofft Osman Lins, teilhaben am kosmischen Lobgesang. Osman Lins, 1924 im Staat Pernambuco im Nordosten Brasiliens geboren, studierte Volkswirtschaft und Dramaturgie an der Universität Recife und war, mit Unterbrechungen, dreißig Jahre als Bankangestellter tätig. 1973, >>im Gefühl, der Menschheit seine Schuld bezahlt zu haben<<, entschloß er sich dazu, nur mehr freier Schriftsteller zu sein. Von seinem ersten Roman *O Visitante* (Der Besucher), 1955, an erfolgreich bei Kritik, und Publikum, schrieb er zahlreiche Theaterstücke - auch für Kindertheater -, Erzählungen und drei weitere Romane, *O Fiel e a pedra* (Der Getreue und der Stein), 1962, *Avalovara* 1973 (Deutsch 1976) und *A Rainha dos Cárceres da Grécia* (Die Königin der Gefängnisse



Griechenlands) 1977. Die Kritik, die ihn als >>empfindlichen<<, sprachlich innovatorischen Autor seit jeher lobte, erklärt ihn seit *Nove, Novena*, seinem ersten experimentellen Werk, zum bedeutendsten Autor des nordöstlichen Brasiliens.



Anexo II

LINS, Osman. *Misteri di santa Joana Carolina*. Traduzione di Vincenzo Antonio Barca. Genova: Marietti, 1999, I Edizione. Texto da orelha do livro em italiano

In questo piccolo gioiello della narrativa brasiliana la vita di Joana Carolina scorre davanti ai nostri occhi proprio come in un *retablo* medievale: le scene illustrate - i “misteri” - ne raccontano i singoli episodi, ognuno dei quali è posto sotto il segno di un elemento naturale o collegato ad attività dell'uomo. Ciascun mistero coglie Joana Carolina in un momento diverso della sua vita: la famiglia di origine, l'infanzia, l'incontro con il futuro marito, il matrimonio e la nascita dei figli, fino all'arrivo allo sperduto *Engenho Serra Grande*, dove Joana Carolina, ormai vedova, resterà con i suoi figli per sette anni come maestra elementare, resistendo agli assalti del padrone, follemente quanto vanamente innamorato di lei. Si arriva così ai due misteri finali, che ne raccontano la morte e la cerimonia funebre, in cui le cose e gli uomini, il paesaggio naturale e la gente che lo popola sembrano riunirsi per far corona e rendere omaggio a questa loro sorella che se ne va.

Non c'è enfasi nel racconto, mai declamazione della parola né amplificazione del gesto. Solo la natura appare alle volte nella sua turbolenza senza riguardi e nella solennità delle sue manifestazioni. Per il resto questa santa povera si beatifica in sobrietà sulla terra, nella tersa semplicità del suo passaggio fra gli uomini. Fragile e leale, illuminata da una segreta intelligenza delle cose e degli uomini, merita che le si edifichi questo altare terreno, che elogia le virtù schiette senza dipingere aureole, che onora senza glorificare o celebrare. La singolarità della tecnica narrativa di Lins, che privilegia la neutralità della voce che racconta abolendo ogni gioco di prospettiva, ci consegna un personaggio indimenticabile, come solo possono esserlo gli attori delle narrazioni delle origini, collocati fuori dalla Storia e perennemente presenti al cuore degli uomini, bisognosi di piccoli, sopportabili esempi.

Osman Lins nacque a Vitória do Santo Antão (Brasile) nel 1924. Trasferitosi a Recife per seguire i corsi universitari di Scienze economiche, scoprì ben presto la sua vocazione letteraria. A partire dal 1952 si dedicò completamente alla letteratura, con una vasta produzione che va dai racconti ai romanzi, ai testi teatrali, ai saggi. Dal 1970 in poi insegnò letteratura brasiliana nelle scuole secondarie di San Paolo. Morì in questa città nel 1978.



Nel 1987 è stata pubblicata presso il Quadrante la traduzione italiana del suo romanzo Avalovara.



Anexo III

TAKAHASHI, Kunihiko. *Burajiru no Shōsetsu: Avalovara*. Tokyo: Institute of Latin American Studies, Rikkyo University, 1977.

ブラジルの新しい小説： *Avalovara*

高橋都彦

I ブラジルの小説

ブラジルにおける小説の歴史は、文学的価値を別とすれば、1845年のテイシェイラ・イ・ソウザ Teixeira e Souza の「漁師の息子」(Filho do Pescador) を嚆矢としてロマン主義と共に始まる。その後、19世紀においてはマシャード・デ・アシス Machado de Assis (1839-1908) のような世界的レベルのしょうせつかを生み出してはいるが、ポルトガル文学から独立し、独自の小説の生産にするに至るには1930年代まで待たねばならない。1920年代に起った近代主義運動 Movimento Modernista は詩の革命的なまでの改新から始って、ついで小説にまで及ぶ。1930年代に次々に登場する小説家たちは、程度の差、また姿勢に相違をみせているが、いずれもブラジル国内の様々な問題、特に社会的な問題を提起した。初期の作品の中には文学的な面を軽視するものもあったが、次第に淘汰され、第二次世界大戦後はブラジルの小説の中では最近邦訳されたジョアン、ギマランイス、ローザ João Guimarães Rosa (1908-1967) の「大いなる奥地」(Grande Sertão: Veredas, 1956) はその頂点に立つものである。この作品は、1930年代に始まった小説と同じようにブラジルの地方を舞台とはしているが、ローザは類稀な想像力を飛翔させ、また変形や合成などによる造語、古語や死後の再生、外国の借用といった言語表現の総てを文字通り縦横に駆使し、中世の叙事詩や騎士道物語的な要素も加え、幻想的かつ神秘的な独自の世界を創造している。ローザ亡き後、久しく大作の出現が待たれていたが、1973年に発表されたオズマン・リンス Osman Lins (1924-) の小説 *Avalovara* は、前述のローザの作品発表当時に優るとも劣らぬ翻訳・紹介され、高い評価を得ている。尚、現在アメリカでも翻訳中と聞いている。

オズマン・リンスはブラジル北東部の地方のペルナンブーコ州の出身で、この小説を発表するまでは、むしろ劇作家としての方が知名度が高く、専門家の間では正確な文体の作家として高い評価を受けていた。しかしこの作品の成功後、これまでの作品が急拠再版され、一般にも広く読まれるようになった。従



って *Avalovara* 出版以前は、国内でよりもむしろ外国において注目を集めていた。フランスでは 1971 年 “*Nove, Novena*” (1966) が翻訳され、その年のフランスで出版された内外の文学作品の中でも 5 つの最も重要な作品の内に数えられるなど、その新しさは注目されていた。Avalovara も国内での出版よりもフランス語、イタリア語への翻訳の方が早く交渉されたというエピソードすらある。

II *Avalovara*

[1] 構造

この小説の構造もテルはラテン語の神秘的な詩である。更にこの詩は、世界の可変性と神意の不変性とを表わすものとして紀元前 200 年ごろ、ポンペイに住むフリージア人の奴隷によって作られた回文 SATOR AREPO TENET OPERA ROTAS を基礎にしている。これは各語が 5 つのアルファベットから成り、各語を縦に並べると、上から下へ読んでも下から上へと読んでも（単語自体は右から左へ）、また左から右へ読んでも右から左へと読んでも（単語自体は下から上へ）全く同文である。いかなる方向からも読むことが可能なこと、これが世界の可変性を、しかし意味の変らぬこと、これが神意の不変性を象徴していると言うのである。図のように縦に並べた回文を 25 の升目から成る正方形の中に入れ、更にその上に螺旋を置く。25 字の文字は実際には 8 つのアルファベットを使用している。その各アルファベットに 1 つのテーマを与え、螺旋が外側から内側へと転回するにつれて、つまり螺旋が触れて行くアルファベットの順に従って各テーマを取り上げてつくられたのがラテン語の詩である。*Avalovara* も全く同じ構造を持っている。8 つのテーマはあたかも 8 つの異なるモチーフが 1 枚の絨毯を織りなして行くかのように全体として 1 つの作品を構成しているのである。8 つの内の 2 つのテーマで作者はこのような作品の構造を明らかにしている。

[2] 螺旋と正方形

螺旋はそれ自体では初めも終わりも持たず、いわば無限的な存在である。これは、初めも終わりも持たぬ、質所と必然性とを欠く混沌とした時間を表わしている。オズマン・リンスはこのような混沌とした時間に空間つまり枠組みを与えている。これが 25 の文字から成る正方形であり、この作品自体と考えられよう。しかしこの正方形、この作品の世界は必ずしも初めと終わりを持ち、必然性に満ちた時間ではないのである。むしろ、論理や蓋然性にとられない作者の純粹な想像または夢の世界として提出されている。語り手はしばしば作者の形を取って読者にこのことを伝えようとしている。また、それぞれのテーマの中の叙述ですら、正方形の中の 25 文字と同様に、絶えず視点の転換、現在と過去の交



錯、場面の急激な転換が行われ、登場人物の心理描写は殆んど零に等しい。従ってこの作品のプロットを論理的に要約することは、絨毯の糸をほぐすことに等しく、作品を無意味なものにすることになる。しかし、一応、主なストーリー、絨毯でいえば最も重要なモチーフは、一人の男 Abel と三人の女性との愛ということになる。Abel は自分でも何であるのか分らない、何かを絶えず追い求めている。彼はヨーロッパで出会った女性 Roos の体の中にいくつかの町のイメージを見てとり、彼が捜し求めていたものが町であることに気づく。彼女への愛は結局報われず、故郷レシーフェへ戻り、そこで両性具有の女性 Cecilia と知り合う。彼女との愛は成就されるかのように思われた時、彼女の突然の死によりまたもや破れる。三番目の女性は名前を持たず、唯単に記号 \ddot{o} で表わされ、二度の誕生を経験し、体の中にもう一人の若い自分を持ち、またある意味では Roos と Cecilia の両方の女性の経験をも合せ持っている。Abel はこの女性と月食の時に出会い、彼女との愛、激しい肉欲的な愛はこの作品の終局と共に高まる。二人は様々なモチーフの折り込まれた絨毯の上で愛し合い、最後にはこの絨毯は天国と化すのである。この作品の標題 *Avalovara* は作者の創造によって作られた鳥で、三番目の女性の「満足」の鳥として表わされ、この作品の象徴としての役割を果たしている。



Anexo IV

LINS, Osman. *Uma tradução indigna*. In: Suplemento Literário do Estado de São Paulo. Ano II, N. 95, 23 Agosto, 1958, p. I

UMA TRADUÇÃO INDIGNA

Tenho em mãos dois exemplares de OS NOIVOS, um em italiano e um em português. Do primeiro, uma “edizione seconda” impressa em Paris, (Baudry, Libreria Europea – Dramard – Baudry Successore), faltam indicações sobre o ano em que foi publicada, devendo no entanto datar de 1840, quando veio a lume, segundo os manuais de literatura, a segunda edição da famosa “Storia Milanese del Secolo XVII”, “condotto com molta cura su quella riveduta dell’autore”. A edição em português, data de 1956 e foi publicada pelos Irmãos Pongetti-Editores, Rio de Janeiro, numa tradução da sra. Marina Guaspari.

A primeira impressão que nos vem, ao compararmos essas duas edições, é de espanto: com um estranho espírito de economia, os editores brasileiros conseguiram reduzir para 319, as 471 páginas da edição de Baudry. Se considerarmos, além disto, encerrar a nossa introdução, por página, menos matéria que a existente no texto italiano, de composição compacta e em tipos de grande rendimento, veremos que a Pongetti, de comum acordo com a sua tradutora, oferecendo ao público brasileiro, como um serviço prestado à nossa cultura, o grande romance de Manzoni, expurgou-o de cento e oitenta páginas aproximadamente. Isto é: entregou-nos cerca de dois terços dessa obra famosa em todo o mundo, uma das mais altas e felizes realizações do romantismo, de um autor quem o novo Reino da Itália honrava ainda em vida, não obstante o seu isolamento, como o máximo representante da sua raça e em quem, para citar um de seus críticos, “a correspondência entre as palavras, as frases e o objeto é sempre tão exata”.

Não será este, por certo, o primeiro caso das traduções reduzidas. E os nossos prezados vizinhos norte-americanos, como se sabe, vêm-se especializando nesse pobre e melancólico ofício de desfigurar obras-primas, a pretexto de as divulgar, violando inclusive monumentos seus, como a epopeia de Melville, reduzida às 15 ou 20 páginas de uma revista publicada em várias línguas e cuja tiragem se conta por milhões.



Nenhum desses casos, porém, é tão chocante como a edição brasileira de *I PROMESSI SPOSI*, a que nos reportamos. Aqui, a má fé, a deliberação de fingir, oferecendo ao leitor o texto mutilado de uma obra extraordinária, atinge incríveis altitudes. Antes de tudo, convém afastar uma hipótese de que certo modo inocentaria a tradutora e editores: a da ignorância. Diz a orelha do livro que Alessandro Manzoni, “**o maior escritor moderno da Itália**, produziu na sua longa obras pouco numerosas, mas caracterizadas de maneira invulgar por madureza e profundidade de conteúdo, **beleza de forma**, elevação do conceito” etc. E a sra. Marina Guaspari acrescenta, num preâmbulo: “Recebendo de Irmãos Pongetti, Editores o **honroso** encargo de verter para o vernáculo *I promessi sposi* de Alessandro Manzoni, **avaliei bem a responsabilidade que me incumbia**; foi com **carinho** e **reverência** que me preparei a iniciar a presente tradução”. (Todos os grifos, naturalmente, são nossos).

Vê-se, portanto, que todos os implicados no delito sabiam com que e com quem estavam lidando, de modo que à tradução feita com “carinho e reverência” e, por certo, com reverência e carinho publicada, não faltava uma só das condições indispensáveis ao pecado mortal: pleno conhecimento e advertência à gravidade da matéria, pleno e livre consentimento. Assim, tanto a sra. Marina Guaspari como os srs. Pongetti, encarados de um ponto de vista literário – e mesmo comercial – agiram dolosamente, pois eram responsáveis por uma falsificação, ornada com os sinais da autenticidade mais pura, como nesta solene declaração, ainda constante na orelha, declaração que sabemos inautêntica: “Apresentando esta obra famosa ao público brasileiro, na excelente tradução de Marina Guaspari, julgamos contribuir para a divulgação da boa literatura universal em nosso país”.

Ora, o que é uma excelente tradução? Não seria necessário definir tão evidente conceito, mas somos forçados a fazê-lo, para melhor argumentar. Não é uma tradução que transporte, com a máxima justeza possível, o texto original, sem mesmo ceder àquela tentação, a que alude Paulo Rónai, de embelezar ou retificar o autor traduzido, colocando-se sempre o tradutor numa posição humilde, de fidelidade absoluta à letra e ao espírito da obra, regra que naturalmente se atenua em se tratando de poesia – tarefa, aliás, de discutível validade – e de cuja inflexível linha ninguém pode afastar-se? Como admitir então que se classifique de **excelente** um trabalho como o da sra. Marina Guaspari, onde essa fidelidade não existe e onde o belo texto de Manzoni, quebrada a sua força e vibração, eliminada a sua



poesia e o seu calor, é debilitado em seus traços mais ricos e pessoais, com uma brutalidade implacável, de tudo nos restando apenas uma sombra?

O capítulo XXXI, por exemplo, onde descreve Alessandro Manzoni a propagação da peste que “invase e spopolò una bona parte d’Itália” e ao qual o romancista concedeu treze páginas e meia, foi reduzida, na mencionada tradução, a cinco! Seria impossível em simples artigo de jornal, dar uma demonstração precisa de excelentes qualidades de tradutor sra. Marina Guaspari, pois para isto haveria que transcrever, no mínimo, toda uma verdadeira página de Manzoni e confrontá-la com a imitação nacional. Daremos apenas, a título de ilustração, umas poucas linhas da página 414, ainda alusivas à peste, em cuja descrição, como se sabe, o escritor italiano atinge uma eficácia impressionante e onde, em meio ao horror, não faltam os tons mais delicados, como neste pequeno trecho: “All’alba, a mezzogiorno, a sera, una campana del duomo dava il segno di recitar certe preci assegnate dall’arcivescovo: a quel tocco rispondevam le campane dell’altre chiese; a allora avreste veduto persone affacciarsi alle finestre, a pregare in comune; avreste sentito un bisbiglio di voci e di gemiti, che spirava una tristeza mista purê de qualche conforto”. “Ao alvorecer, ao meio-dia e ao crepúsculo, o som plangente dum sino de “Duomo”, ao que se uniam logo os das outras igrejas, dava sinal das preces prescritas pelo arcebispo”. E a sua falta de dignidade profissional lhe permite caprichos os mais gratuitos, como eliminar da tradução o último período de Manzoni, um período de apenas três linhas, cuja omissão nem mesmo a extrema desculpa da economia de espaço – desculpa, afinal de contas, totalmente descabida – justificaria.

Esta é a tradução cuja incumbência foi recebida “com carinho e reverência”. Tradução na qual a sra. Marina Guaspari, para citar ainda uma de suas virtuosas expressões, timbrou em conservar “a linguagem simples, mas castiça que Manzoni empresta às suas personagens” e que os Irmãos Pongetti impingiram ao público, num gesto censurável sob todos os pontos de vista e que deveria ter recebido dos intelectuais brasileiros uma repulsa unânime e pública.



Anexo V

Cartas

1. Arquivo IEB-USP, Fundo Osman Lins, código do documento: OL-RS-CA-0076.

(esta carta não foi enviada)

Pierre,

Segundo carta recebida de Mme. Genevieve Serreau, ainda não foi decidido de Lettres Nouvelles publicarão O Fiel e a pedra. Diz-me, porém, que, caso decidam favoravelmente, a tradução deverá ser-lhe confiada. Palavras de Mme Serreau; “ Pour ce qui est du traducteur, il me paraît tout a fait souhaitable que Mr Carré se charge de la traduction de O fiel e a pedra”. Etc.

Esta parte, portanto, parece decidida. Resta, agora, o ponto principal, que é a decisão de Maurice Nadeau e da própria Genevieve Serreau.

Tenho pensado muito nesse caso e ocorrem-me, a respeito, algumas reflexões. Seria muito difícil, para mim, expressá-las em francês. Pensei, então, em escrever um comentário, no qual tentarei sintetizar o meu pensamento em relação ao assunto e que lhe peço traduzir, passando-o – por escrito – a Mme Serreau.

Parece-me justificando o receio de desconcertar e mesmo decepcionar o público francês, oferecendo-lhe, depois de Nove Novena, livro já marcado por acentuada pesquisa formal, O fiel e a pedra, de fatura ainda tanto tradicional.

Apresentar, no entanto, apenas minha segunda fase – aquela qual, libertando-me da subserviência a representação imediata do real, parti para a elaboração definitiva de um mundo próprio – seria falsear o fenômeno global da minha aventura como escritor. Ter-se-ia, de mim, uma ideia incorreta: a de um escritor que facilmente conquistou o mundo e métodos de expressão artística presentes em Nove Novena. Minha trajetória como escritor, ao contrário, assemelha-se, guardadas as proporções, à de Joyce: ele chega a Ulisses depois de amadurecer a sua experiência literária nos contos de Dublinenses e no Retrato do artista quando jovem. Joyce, claro, será admirado por quem o conhecer apenas a partir do Ulisses. Muitos pontos deste livro, porém, adquirem significação à luz dos escritos anteriores. Problemas temáticos e linguísticos existem, em embrião, na parte “tradicional” da sua obra.



E o conhecimento desta parte é parte indispensável a uma apreciação justa daquele admirável provedor.

Eu diria que, do ponto de vista da estrutura narrativa, existem, em *O Fiel e a Pedra*, embriões claros de *Nove Novena*. Decorrem cerca de seis anos entre um livro e outro. Seis anos de mudanças, dramas pessoais e de meditação sobre o mundo e a obra de arte literária. Certas constantes temáticas, porém, certas obsessões despontam no romance: minha identificação com os mitos; a fascinação pela dualidade (Ascânio, em certa medida, é uma repetição de Bernardo); a busca e a imagem escondida no ancestral (Ascânio procurando uma fotografia da mãe morta); O segundo nascimento (esboçado, simbolicamente, nas cenas em que Bernardo cruza o rio a nado e na chegada de Ascânio ao engenho, numa tarde de chuva, e tema desenvolvido largamente no romance que ora escrevo; a descida aos infernos (a ida de Bernardo para o engenho é um mergulho em Hades, assim como representa esse mergulho grande parte da experiência de Joana Carolina, no *Retábulo*; e o sonho de Teresa com o filho, no cap. XLV, é, em proporções reduzidas, uma visita ao inferno); a destruição.

Mas, principalmente, aí está antes da transfiguração que o subverteria, uma extensa área do mundo por mim representado. Mundos entre os quais me deixo – mantendo ainda, com um pouco de licença – o símile joyceano, a distância que existe entre o inglês do *Portrait* e o inglês do *Ulisses*. Assim como a expressão verbal de Joyce, em *Dublinenses* e no *Portrait*, é a matéria-prima, ainda não transfigurada, das obras ulteriores, o mundo de *O Fiel e a Pedra* é a matéria-prima, não transfigurada, do mundo de *Nove, Novena* e dos livros que ainda hei de escrever.

Tudo depende, então, do valor que G. Serreau e M. Nadeau atribuam à minha obra já publicada e que ambos, suponho, admiram. Se o *Retable* lhes parece apenas um livro a mais, então não vejo como justificar a publicação, agora, do romance que o atende; mas se lhes parece ao contrário, uma realização digna de apreço, a publicação de *O Fiel e a Pedra* estará fundamentada e justificada.

O único problema, neste caso, seria a tradução e a publicação, após o *Retable*, de uma obra que lhe é anterior e que o prepara; no entanto, o interesse mesmo que o *Retable* parece ter despertado, justificaria, creio eu, a iniciativa: esta visaria a ajudar na compreensão do universo literário do autor. Uma nota informativa e explicativa dos editores, uma



introdução do tradutor, uma entrevista bem conduzida a imprensa esclareceriam suficientemente o leitor interessado.

Depois, com a publicação do romance no qual trabalho atualmente, a imagem do escritor seria completada e atualizada; e retificados os possíveis erros de ótica.

2. Arquivo IEB-USP, Fundo Osman Lins, código do documento: OL-RS-CA-0334.

São Paulo, 3 de agosto de 1977.

Alex, mau caro,

Não sei se já lhe disse que o meu neto, nascido há seis meses, chama-se Alexandre.

Recebi sua carta dia 26. O'Neill considerava as visitas um insulto pessoal. Parece que, em geral, não as recebia. Você, mais delicado, pode alegar um trabalho urgente, que se comprometeu a entregar – e trancar-se no seu escritório quando for necessário. Não é sempre a gente que tem que ceder.

O livro sobre a incultura brasileira saiu. Você, é obvio, receberá o seu exemplar, ou melhor, vosso.

Estou fora desse tal encontro de Literatura Brasileira. Convidaram umas pessoas para explicar-lhes que nossos escritores são ótimos e nossa literatura ainda melhor. Com isto, espera-se que os editores do exterior se interessem por nós. A iniciativa não é oficial, mas, naturalmente, há verbas oficiais nisso. Simultaneamente, veja, pelo recorte, o que acontece com escritores e livros, hoje no Brasil. Isso e outras coisas, como censura e a ausência de interesse real do governo pela cultura, não participar de jeito nenhum de promoções semelhantes. Acho tudo isso uma quermesse alegre ao lado do leprosário.

“Ana Florência” foi publicado numa antologia... Depois, saiu numa revista. Vou mandar-lhe xerox.

O Rabassa, finalmente, resolveu meteras mãos à obra. (Aqui é mesmo “à obra”). Mandou-me novas páginas, que estou lendo minuciosamente. Nada posso dizer do estilo do homem, da musicalidade da frase. Mas está fidelíssimo. Aqui e ali ele tropeça um pouco, mas é raro. Parece que está fazendo o trabalho com grande cuidado. Mas também ele já viu que eu não deixo passar nada. Embora não fale inglês, muno-me do Webster (que, segundo já pude ver, é o principal utensílio do trabalho dele) e, enquanto outra pessoa lê para mim,



passo um verdadeiro pente fino na sua tradução. Trabalho bem merecido, pois, segundo acabo de saber pela sua carta, trata-se de “um dos grandes livros de nossa época”, o que me deixa enfatuado a mais não poder. E bem preciso dessas injeções, pois vivo tendo acessos longos de incredulidade em mim mesmo, provocados principalmente por artigos laudatórios sobre livros e autores totalmente ineptos, o que me certifica de que é mais do que possível – mesmo através do julgamento de terceiros – um escritor iludir-se a respeito de seus méritos. O que me consola nesses casos é a certeza de que faço o melhor que posso. E que se a coisa presta ou não, afinal não é da minha conta e escapa a minha alçada.

Não sei se lhe disse que abrimos um escritório de publicidade. Associei-me a Julieta. Não trabalho. Sou capitalista, o suporte financeiro. A coisa vai indo mais ou menos bem e promete melhorar. Quando der lucro mesmo, veja que negócio, a Julieta me restitui o dinheiro que eu houver empregado e fica com o lucro todo para ela. A proposta, claro, é minha, por onde você vê que sou tão bom negociante como escritor. Abraços nossos para você e Dorothea.

Seu Osman.

3.Arquivo IEB-USP, Fundo Osman Lins, código do documento: OL-LIT-AV - 0002.

São Paulo (SP), 19 de janeiro de 1972.

Sra. Carmen Balcells

Ag. Literária Carmen Balcells

Urgel 241

Barcelona 11

Cara amiga Carmen Balcells,

Não sei, realmente, se essa carta irá encontrá-la. Ignoro se permanece no endereço acima e se continua em seu trabalho de agente literária.



Volto a escrever-lhe sobre um dos meus livros, Nove, Novena. Acaba, após algumas dilações (a editora, embora com ótima reputação, parece não ter muito dinheiro) de sair, na França, na Coleção Lettres Nouvelles, que tem a direção de M. Maurice Nadeau.

Isto, possivelmente, modifica um pouco as coisas, aumentando as chances do livro junto aos editores estrangeiros. O título em francês é: *Retable de Sainte Joana Carolina*. Gostaria então de saber se, com isto, a senhora acaso se interessaria em voltar a trabalhar com esse meu livro.

Em qualquer hipótese, positiva ou negativa, rogaria que me respondesse. Em caso afirmativo, escreverei ao editor para que lhe envie um exemplar; e lhe remeterei, eu próprio, cópia de um importante artigo publicado no ano passado, em inglês, na revista americana *Studies in Short Fiction*, a meu respeito e principalmente sobre as narrativas da mencionada obra.

Estou há dois anos trabalhando em um novo romance, mas deverei ainda trabalhar pelo menos um ano, antes de concluí-lo.

Muito afetuosamente, seu amigo e admirador,

Osman Lins

Rua Pamplona, 1112, apt. 71, 7º

São Paulo – SP

4. Arquivo IEB-USP, Fundo Osman Lins, código do documento: OL-LIT-AVA - 0006.

São Paulo (SP), 28 de junho de 1973.

Exmº Sr.

Heitor Pinto de Moura

M.D. Ministro Conselheiro, da Embaixada do Brasil

Madri – Espanha

Senhor Ministro Conselheiro,



Talvez se recorde de que estive em fevereiro último nessa embaixada. Desejava uma orientação a respeito do meio editorial espanhol, no que, apesar da boa vontade, não pode o ilustre Ministro ser-me útil. Quero agradecer-lhe, mesmo assim, as atenções.

Ao mesmo tempo, informo não haver procurado, para os contatos que desejava com editores europeus, o nosso Serviço Diplomático. Aliás, a única embaixada brasileira que compareci na minha viagem foi a da Espanha. A ausência de aparelhamento que pude observar – não obstante, insisto, a fidalguia da sua acolhida e cordialidade do Senhor Embaixador – na minha rápida visita, desencorajou-me. Felizmente, com esforço e dificuldade que uma assistência do nosso corpo diplomático, por modesta que fosse, poderia evitar ou atenuar, tenho de acrescentar que os meus atendimentos já deram frutos: o livro de que lhe falava, embora ainda inédito no Brasil, já deverá ser publicado no próximo ano, por duas grandes editoras da Europa: uma na França e outra na Itália. Editores de outros centros estudam igualmente a possibilidade de fizeram-no traduzir.

Não havendo utilizado o cartão de visitas que me confiou e com o qual eu tivera a ideia – logo depois afastada – de apresentar-me no Consulado de Hamburgo, creio ser correto devolvê-lo.

Permitir-me-ia, respeitosamente, sugerir que o Itamarati procurasse manter certas relações com os meios editoriais estrangeiros. Não para publicar co-edições ou coisas semelhantes, mas, ao menos, para poder encaminhar, quando necessário, escritores nossos a verdadeiros editores. E já não penso aqui em termos culturais, coisas de que os governos em geral desconfiam, e sim em termos econômicos, pois o livro de autor brasileiro publicado no exterior (sendo, também, um produto de exportação), pode trazer divisas para o país.

Faria ainda um alvitre correlato: a organização, pelo nosso serviço diplomático, de um cadastro, uma espécie de *Who is Who* dos nossos artistas e escritores, ao menos dos que já alcançaram certa evidência, poupando-lhes assim a prática de cartas de apresentação (dispensável, como se sabe, no caso de jogadores e outros personagens do futebol) ou de autoapresentações, como foi o meu caso, apesar das minhas várias outras publicadas, peças encenadas, prêmios literários, artigos em jornais etc.

De Vossa Excelência, admirador atento e obrigado,

Osman Lins



5. Arquivo IEB-USP, Fundo Osman Lins, código do documento: OL-LIT-AV - 0019.

São Paulo (SP), 9 de janeiro de 1975.

Ilustre editor Carlos Barral,

Ainda não lhe havia escrito, para dizer-lhe quanto me honra ser publicado em língua espanhola pela sua editora. Creio, entretanto, que esta é uma ocasião para fazê-lo: inicia-se 1975, pelo que lhe envio os meus votos de um bom ano. Além do mais, tenho boas notícias: “Avalovara”, como poderá ver no papel anexo, foi o 3º livro brasileiro mais vendido em 1974 e acaba de ser aceito também por KNOPE.

Aproveitando o ensejo, pediria que me fizesse a gentileza de informar-me quem o está traduzindo para o espanhol. Estou à disposição do tradutor para ajudá-lo nas eventuais dificuldades.

Muito cordialmente, seu admirador e futuro editado,

Osman Lins

6. Arquivo IEB-USP, Fundo Osman Lins, código do documento: OL-LIT-RCG - 083.

São Paulo, 31 de janeiro de 1977.

Ugné Karvelis,

Recibimos la tarjeta de Navidad que nos enviaron, muchas gracias. Les estamos enviando algunas copias de las fotografías que sacamos allá; valiosos recuerdos de aquellas horas que passamos juntos. Me parece mencionar la possibilidade de incluir libros míos entre los editados por Gallimard. Em el mes de Marzo de 1976 yo envié para Lettres Nouvelles uma copia dactolografada de A Rainha dos Cárceres da Grécia. Han passado mas de diez meses (casi um año!) y todavia aquella editora nod decide ni a favor ni en contra de mi libro. Como ya había mencionado, tenfo gran admiración, respeto y estoy muy agradecido de Nadeau e G. Serreau del cual me considero un amigo, pero creo que



despues de tanto tempo transcurrido sin recibir una respuesta de la L.N., me siento libre de compromisos y con la conciencia tranquila para considerar seriamente propuesta concreta de otra editora.

En Brasil, *A Rainha dos cárceres da Grécia*, publicado el 28 de Noviembre último, ya y se agotó la la. edición y se preparando la 2ª. Atualmente estoy trabajando en una nueva novela que espero acabar durante el primer semestre del próximo año.

Um abraço de amistad para Julio Cortázar.

Muy afectuosamente,

Osman Lins

7. Arquivo IEB-USP, Fundo Osman Lins, código do documento: OL-LIT-RCG - 091.

São Paulo, 3 de janeiro de 1978.

Maryvone, querida amiga,

Antes de tudo: o livro sobre as italianas foi encaminhado à Ed. Summus, que publicou dois livros meus recentemente. Não deram ainda resposta. Custei a encaminhá-lhes o livro devido ao fato de que eu próprio fiquei interessado nele e quis ler, algumas das entrevistas.

Quanto ao texto que encaminhei através de Gilles, nunca mais tive notícias. Certamente não foi aceito. Mas ele bem que poderia ter-me enviado uma palavrinha, comunicando a recusa, não? Ou estou exigindo demais?

Agora vamos às consultas.

Ambulatório – lugar onde doentes são atendidos para coisas sem importâncias (tirar um quisto, fazer um curativo etc.; é mais simples que um hospital.

Logradouro – um lugar qualquer da cidade – o Luxemburgo é um logradouro. A Place st. Michel é um logradouro.

A Porteira do Mundo é título de um dos romances de Hermilo Borba Filho. Porteira é isso mesmo: cancela.



Serzida – há um erro de ortografia – sim, é cerzida.

A vitrola quebrada – toca-disco (vitrola é expressão um tanto antiga, mas ainda se usa – p. 67. – a vitrola quebrada é a vitrola que não está funcionando.

Vitrolas automáticas – junke box – p.95.

Balão – aí é o balão de papel de seda, dentro do qual se acende uma chama que sobe aos céus, p. 124.

P.132 – **senhas** – não sei se é signe; é a expressão militar que se usa para uma certa palavra de passe; eu dou a senha e a sentinela deixa-me passar.

Toque de caixa – toque de tambor, batidas vivas de tambor;

p. 125 – **borzeguins de solado mais fino** etc. – os borzeguins, os sapatos a que nos referimos aí têm o solado muito fino; eles não pertencem a um solado; tem o solado assim.

Colubrina – antiga peça de artilharia; ver o Peq. Dicionário Brasileiro da Língua Portuguesa.

Trouxinha – trouxa pequena, claro.

126 – **golas** – colarinho (consultar o Dicionário, Maryvonne!)

127 – **bagres** – espécie de peixe (Maryvonne querida: parece-me que você, às vezes, tem um pouco de preguiça de consultar o dicionário. Tenho o máximo prazer em colaborar, mas isto nos pontos realmente obscuros.

130 – **nota para auto pastoril**. Inútil. Dispensável. Já há, no texto, uma explicação completa.

144 – **quelle oreille, quelle oreille** etc. cavalico que: v. dicionário; nenê (bebê), etc., são palavrinhas graciosas, que aquela orelhinha teria prazer em ouvir.

Carvão outro lixo etc. – charbon autres déchets... – Há aí uma desarticulação total da linguagem. Xô é uma interjeição para espantar galinhas ou outros bichos.

Gargarejar – agitar na boca um líquido com o ar expelido da laringe.

Mande-me as adaptações dos surnoms de l'Épouvantail. **Não procure tradução para Báfica. Mantenha o nome, com Ç.**

Em tempo: marcha batida é marcha rápida.

Acabei de receber o datilografado da tradução espanhola. Está ótima.



Julieta recebeu BRASILEIRAS. Vai escrever-lhe. Bom 78 para você e mão firme na tradução.

Afetuosamente,

Osman Lins

8. Arquivo IEB-USP, Fundo Osman Lins, código do documento: OL-LIT-RCG - 096.

(falta uma parte da carta). Só tem a página 2.

Hei latrinas, fossas... – O espantalho se dirige às latrinas e fossas assépticas.

Cunhões de meia – feitos de meias velhas.

p. 168 – O Marechal de Ferro é o cognome, no Brasil, de Floriano Peixoto. Contínuo é um pequeno empregado da repartição, com a função de levar papéis de uma mesa para outra. Manter o nome Flor, que inicia o nome de Floriano Peixoto.

p. 170 – esse remanescente de 1924 é o Brigadeiro Eduardo Gomes. Pode pô o nome dele no texto. Pode também acrescentar: envolto na sua legenda clara, como candidato à Presidencia da República, envolto na sua legenda ainda clara...” etc.

p. 171 – Sêrvio. Viveu por volta do ano 400 e fundou, juntamente com Macróbio, a interpretação medieval de Virgílio. Creio que seu nome latino é Servius.

É isso aí. Parece que as Editions des Femmes ainda não entrou em contato com a Summus. Acho bom você dar um empurrão nisso, pois o editor está interessado e é pessoa séria. Aliás, vou dirigir, para ele, uma coleção literária.

Você não pode viver sem dicionário. Por que não entra em acordo com Gilles, para fornecer-lhes alguns dos livros de referência que pertenciam a ambos? Afinal, são instrumentos de trabalho e não é justo que ele fique com todos, principalmente quando você que trabalha com tradução.

Na semana passada, como se não bastassem os problemas de saúde que já tive este ano, andei ameaçado (sob suspeita) de hepatite, mas, felizmente, parece que isso foi afastado. Havia a suposição de que eu havia contraído hepatite na transfusão de sangue que sofri na segunda cirurgia.



O livro de contos de Julieta sairá este ano. Título: “Dia de matar o patrão”. Sairá pela Summus.

Andei muito enervado – a ainda estou um pouco – com todos esses desarranjos de saúde. Mas não é para menos.

Dê notícias. Abraços amigos do seu

Osman Lins

9. Arquivo IEB-USP, Fundo Osman Lins, código do documento: OL-LIT-RCG - 106.

São Paulo (SP), 14 de fevereiro de 1978.

Boa amiga Marianne Jolowicz,

Agora, que já está decidida a publicação e Nove, Novena, não seria oportuno sugerir à Suhrkamp a publicação de *A rainha dos cárceres da Grécia*?

Tenho a impressão de que a senhora não gostou muito do livro, pois, quando leu, não me fez nenhum comentário. Mesmo assim, talvez valha a pena fazer uma forcinha por ele. (Não se esqueça de que, à primeira leitura, também não aceitou Nove, Novena.) Já está para sair na Espanha (pela Alfaguara) e na França (pela Gallimard). E as manifestações dos tradutores e editores estrangeiros são excelentes. Há dias, recebi carta de uma professora argentina de literatura: declara – decerto exagera – que a *Rainha dos cárceres da Grécia* está para o romance latino-americano assim como UM COUP DE DÈS está para a poesia europeia.

Seja como for, a senhora decerto será a tradutora de outras obras minhas na Alemanha, mesmo daquelas que, como leitora, não aprecie. Pensei em escrever, eu próprio, a Maria Dessauer, mas tenho a impressão de que a senhora, escrevendo alemão, poderá expressar-se muito melhor do que eu, que teria de utilizar uma língua estanha.

Muito afetuosamente,

Osman Lins.

P.S. – Parece que não lhe mandei *LA PAZ EXISTE?*, o livro que eu e Julieta escrevemos a quatro mãos, sobre nossa aventura no Peru. Assim, estou enviando-o, juntamente com O DIABO NA NOITE DE NATAL, uma história infantil. (Não haverá também um editor



alemão interessado nessa história para crianças?) Vão sem dedicatória, pois estou providenciando a remessa por telefone, por intermédio de um livreiro amigo.

10. Arquivo IEB-USP, Fundo Osman Lins, código do documento: OL-LIT-RCG-135.

São Paulo, 18-10-1977

Caro Mario Merlino,

Obrigado pela sua carta. Inicialmente, uma advertência: não confie muito no meu livro. Ele está cheio de trapaças e enganos. Muita coisa citada ali é absolutamente falsa. Mas o poema de Hugo existe. seu título: *Écrit sur la vitre d'une fenêtre flamande*. De (*Les Rayons et les Ombres*, XVIII), (Ed. P. Albouy, Pléiade, t. I, p. 1062/6).

De Curtius: a citação é do Excurso XV, Composição Numérica. Isidore Ducasse: *Poésies*, II. Você pode dar a citação do *Livre de Poche*. No original: “Une logique existe pour la poésie. Ce n'est pas la même que celle de la philosophie.”

Los profetas de las Manos. Não procure. Eu inventei esse livro. A citação é mesmo do *Livre de Jó*.

Atenção! Quando me propuser perguntas, dê o número da página. Senão, fica difícil. Unamuno. Não me lembro, no momento, de que ensaio tirei a citação.

Peixe de vidro. Não. Há um peixe com esse nome.

A obra *Clavinas e Rendas* não existe. O título *Clavinas e Rendas* tem duplo sentido. “Rendas”, em português, como sabe, é uma peça de adorno e também “rendimento”, “lucro”. Se você puder encontrar algo equivalente, bem. Senão...

Assinar o ponto. Quer dizer: assinar a folha de presença, na repartição, para fazer jus ao pagamento. Equivale marcar a entrada no relógio de ponto, no relógio que marca as entradas e saídas dos empregados num local de trabalho.

Santos Dumont. Acho que a nota sobre ele talvez soe como um desrespeito ao leitor. Será que o leitor médio de língua espanhola ignora mesmo totalmente quem foi Santos Dumont?

5. Parece-me bem a tradução do monólogo, onde os nexos sintáticos são arrebatados.



6. el arisco y solitario loco, etc.: Graciliano Ramos, que liquida com mulher e pai nos seus escritos;

El precario latifundista etc. – Carlos Drummond de Andrade;

El míope – Guimarães Rosa

La piel com carbón

7. haja vista – a tradução é adequada.

Na lista de pássaros, há três, os pássaros 2, 4 e 6, que terminam em us. A recurso é uma brincadeira, tem pouca importância, mas dá certa graça à enumeração. Se você pudesse fazer algo correspondente, seria bom. Os nomes dos pássaros são pouco importantes e estão ali apenas para designar pássaros bem conhecidos das crianças. Aves são raras.

Em tempo: no caso dos escritores e das figuras da História do Brasil, acho que vale a pena uma nota.

O editor da Alfaguara, o Salinas, esteve aqui e almoçou comigo. Abraços.

Seu Osman Lins

11. Arquivo IEB-USP, Fundo Osman Lins, código do documento: OL-LIT-AVALOVARA/CX2/P4/03

Title: Avalovara

Author: Osman Lins

Publisher: for our handling

Date: June 5, 1974

Proprietor: Osman Lins

Literary Agency Division

CHARLES E. TUTTLE CO., INC.

1-2-6 SUIDO, BUNKYO – KU, TOKYO

CABLE: TUTTBOOKS, TOKYO

MR. Osman Lins



Alameda Lorena, 289

Apt. 141, 14°

01424 – SÃO PAULO – SP

BRAZIL

Dear Mr. Lins,

RE: REQUEST OPTION AND READING COPY FOR POSSIBLE JAPANESE TRANSLATION

We believe that the abovementioned title would be of interest to Japanese readers and that we might well be able to sell Japanese translation rights therein. If the rights are available, we should be pleased to have you send a reading copy to us, extending the option period for three months after receiving your book.

For your information Japanese rights in the average English language title are now sold for between \$ 300 and \$500 in advance against royalties of from 5% to 8%, both advance and royalty payable in foreign funds in Brazil after deducting our 10% commission and the 10% withholding tax required by Japanese law. We should of course attempt to dispose of the rights at the most advantageous terms, but at the same time it would be helpful if you indicate the minimum terms you would accept rather than lose the sale.

If you do not control these rights, will you kindly refer this letter to the appropriate person?

Sincerely yours,

Kiyoshi Asano

Editor Manager

12. Arquivo IEB-USP, Fundo Osman Lins, código do documento: OL-LIT-AVALOVARA/CX2/P4/04

São Paulo (SP), 14 Juin, 1974.

M. Kiyoshi Asano

Literary Agency Division



Charles E. Tuttle Co., Inc.

1-2-6 Suido, Bunkyo, Ku.

Tokyo.

Cher M. Kiyoshi Asano,

Je vous remercie de votre letter du 5 Juin. Em même temps, je vous renseeigne que je viens de vous envoyer un exemplaire de la 2^{ème}. Édition de mon roman AVALOVARA.

Pour les conditions, je serai d'accord avec:

“à valor” de \$ 500,00;

Droits: 8%

Votre comission: 10%

Mes contrats em France, Allemagne, Espagne et Italie ont été signés dans des conditions plus favorables. Mais j'accepte les conditions ci-dessus parce que je sais (ou, du moins, je pense) qu'il n'est pas habituel, pour vous, de placer des livres brésiliens au Japan.

Veuillez croire, cher M. Asano, à l'expression de mes sentiments les meilleurs.

Osman Lins

13. Arquivo IEB-USP, Fundo Osman Lins, código do documento: OL-LIT-AVALOVARA/CX2/P4/05

Literary Agency Division

CHARLES E. TUTTLE CO., INC.

1-2-6 SUIDO, BUNKYO – KU, TOKYO 112, Japan

In Re;

Avalovara By Osman Lins

Thank you for the reading copy of the abovementioned for possible translation. Please be assured that we will do our best to dispose of the rights at the most advantageous terms.



Asano

14. Arquivo IEB-USP, Fundo Osman Lins, código do documento: OL-LIT-AVALOVARA/CX2/P4/06

São Paulo (SP), 11 Janvier, 1975.

M. Kiyoshi Asano

Literary Agency Division

Charles E. Tuttle Co., Inc.

1-2-6 Suido 1 – Chome, Bunkyo, Ku.

Tokyo 112. Japan

Cher M. Kiyoshi Asano,

Je voudrais bien être renseigné sur vos démarches envers mon roman AVALOVARA (voir ma lettre du 14 Juin, 1974).

En dehors de Bompiani (Milan), Lettres Nouvelles (Paris), Suhrkamp (Frankfurt) et Barral (Barcelone), le livre vient d'être accepté aussi par Alfred A. Knopf (New York), selon la lettre dont je vous envoie une copie. Et pourtant il a été publié à peine il-y-a quatorze mois, en Novembre, 1973.

D'autre part, vous pouvez remarquer qu'il occupe la troisième place dans la liste des livres brésiliens le plus vendus de l'année dernière, ce qui est aussi, semble-t-il, une recommandation.

Veillez croire, cher M. Asano, à l'expression de mes sentiments les meilleurs.

Osman Lins

15. Arquivo IEB-USP, Fundo Osman Lins, código do documento: OL-LIT-AVALOVARA/CX2/P4/07

São Paulo (SP), 9 Février, 1976.



M. Lawrence E. Kern, Jr.

KAIGAI HYORON SHA

P.O.Box 81, Akasaka, Tokyo 107

Japan

Cher M. Lawrence E. Kern, Jr.,

Je voudrais bien savoir si vous voulez essayer de palcer au Japan mon livre AVALOVARA.

Il a'agit d'un roman. Ce livre (418 pages) a été publié au Brésil en novembre de 1973 et est en sa troisième édition.

Il a été publié aussi déjà em France (Lettres Nouvelles) et Espagne (Barral).

D'autre part, j'ai des contrats de traduction pour ce même livre aux pays suivants:

Allemagne (Suhrkamp);

Italia (Bompiani);

EE.UU. (Knopf).

La maison suédoise FORUM vient aussi de m'écrire en me renseignant sur as décision de publier ce livre.

Vous pouvez avoir des renseignements sur moi dans l "International Authors and Writers Who's Who", 1976, Melrose Press.

Veillez croire, cher Monsieur, à l'expression de mes sentiments les meilleurs.

Osman Lins

16. Arquivo IEB-USP, Fundo Osman Lins, código do documento: OL-LIT-AVALOVARA/CX2/P4/08

TELEXOGRAMA (09/03/1976)

Ao sr. Osman Lins

Alameda Lorena, 289, apt 141

São Paulo



1043 DDC/ - A EMBAIXADA DO BRASIL EM TÓQUIO INFORMOU QUE A FIRMA KERN ASSOCIATES, COM ENDEREÇO EM KANAGAWA KEN, SAGAMIHARA-SHI, SAKAE-CHO 5-18, DA QUAL É DIRETOR O SENHOR IWANANI SATOSHI, ESTÁ INTERESSADA EM ESTUDAR A VIABILIDADE DE EDITAR NO JAPÃO, A OBRA 'AVALOVARA'. AGRADECERIA QUE TÃO LOGO FOSSE LANÇADA A EDIÇÃO INGLESA DA REFERIDA OBRA FOSSE ENCAMINHADO EXEMPLAR PARA EXAME. OUTROSSIM ESCLARECEU QUE OS ASSUNTOS RELATIVOS A FIRMA KAIGAI HYRON SHA, P.O. BOX 81, AKASAKA, TOQUIO JUNIOR, FICARAM AOS CUIDADOS DA NOVA ORGANIZAÇÃO KERN ASSOCIATION. POR OUTRO LADO AGRADECERIA QUE TODA CORRESPONDÊNCIA FOSSE EM INGLÊS. CORDIAIS SAUDAÇÕES

ROMEO ZERO

CHEFE, SUBSTITUTO, DA DIVISÃO DE DIFUSÃO CULTURAL DO MINISTÉRIO DAS RELAÇÕES EXTERIORES

17. Arquivo IEB-USP, Fundo Osman Lins, código do documento: OL-LIT-AVALOVARA/CX2/P4/09

KERN ASSOCIATES

5-18 Sakae -cho

SAGAMIHARA-SHI

KANAGAWA-KEN

228 JAPAN

24 March 1976

Mr. Osman Lins

Alameda Lorena, 289, ap. 141, 14º

01424 – São Paulo, SP

Brazil



SUBJECT: Your AVALOVARA

REFERENCE: Your letter dated 9 February 1976

Dear Mr. Lins:

We have received your letter of the above Reference. First, we have to inform you that KAIGAI HYORON SHA has changed its name and address as shown above. I am afraid these changes have delayed your letter reaching us.

I believe Mr. I.C. Vinholes, the Cultural Attache at the Brazilian Embassy in Japan, wrote you some time at the end of February, regarding the interest in your book expressed by the people at SHINCHO-SHA and KAWADE SHOBO. These Japanese publishers want to examine the book IN ENGLISH LANGUAGE, and if you have copies of the English language edition available, they would appreciate receiving a reading copy.

For your information, we KERN ASSOCIATES are a literacy agency who are willing to work on behalf of authors and their agents, if they allow us to represent them on AN EXCLUSIVE BASIS. We work at the usual 10% commission. If you elect to use our services, we should be very pleased to hear from you again.

Sincerely,

KERN ASSOCIATES

SATOSHI IWANAMI (Mr.)

President

18. Arquivo IEB-USP, Fundo Osman Lins, código do documento: OL-LIT-AVALOVARA/CX2/P4/10

05051 São Paulo, March 24, 1976

Editora

Nº 366 – fm.wo

KERN ASSOCIATES

c/o Mr. Iwanani Satoshi

Saganihara – shi



Sakae-cho 5-18

Kanagawa-ken

Re: Avalovara, by Osman Lins

Dear Mr. Satoshi.

The Ministry of Foreign Relations – Brasília – has informed us that they received an inquiry through the Brazilian Embassy in Tokyo, that you are interested in studying the possibility of a Japanese language edition of this book; that, for this purpose, you would like to receive a reading copy of the English language edition, to be published in the United States, as soon as available.

As, however, it may still take some time for the American edition to be published, we would like to know if very good French translation, which has already been published most successfully, might be helpful in the meantime. If so, a copy could be airmailed to you immediately.

Indeed, the book is being enthusiastically accepted here in Brazil (3 editions) and abroad, with two translations already published – France (denoel) and Spain (Barral) – and further rights sold to the United States (Knopf), Italy (Rompiani) and Germany (Suhrkamp).

Please let us know if you would like to receive any further information about the book or the author.

Best wishes.

Yours very truly,

COMPANHIA MELHORAMENTOS DE SÃO PAULO
INDÚSTRIAS DE PAPEL

19. Arquivo IEB-USP, Fundo Osman Lins, código do documento: OL-LIT-AVALOVARA/CX2/P4/11

Mr. Iwanani Satoshi



KERN ASSOCIATES

Saganihara – shi

Sakae-cho 5-18

Kanagawa-ken, 228 – **Japan**

Cher M. Satoshi Iwanami,

Je vous remercie bien de votre letter du 24 Mars. Par coincidence, dans cette même date (24 Mars), mon éditeur au Brésil, Cia. Melhoramentos de São Paulo, vous a envoyé la lettre dont je vous envoie une copie, en vous demandant si vous ne voudriez pas faire examiner la version française de AVLOVARA, que je trouve excellente.

Ci-joint, vous trouverez un résumé du livre. Ainsi, vous pourrez dès lors en avoir une idée. D'ailleurs, la semaine dernière, j'ai signé contrat aussi avec FORUM, pour la traduction du roman en Suède.

Vous pouvez répondre, si vous voulez, directement à
Cia Melhoramentos de São Paulo Industria de Papel

Rua Tito, 479

05051 São Paulo

Brazil

Veillez croire, cher M. Iwanami, à l'expression de mes sentiments les meilleurs.

Osman Lins

20. Arquivo IEB-USP, Fundo Osman Lins, código do documento: OL-LIT-AVALOVARA/CX2/P4/12

São Paulo, 21 Juillet, 1976.

Mr. Iwanami Satoshi

KERN ASSOCIATES

Saganihara – shi

Sakae-cho 5-18

Kanagawa-ken, 228 – Japan



Cher M. Satoshi Iwanami,

Je voudrais vous renseigner que je serai cette année à la Foire du Livre, à Frankfurt (j'y serai du 12 au 21 septembre). Certainement, vous serez là aussi. En ce cas, voudriez-vous fixer un rendez-vous avec moi? Je serais très honoré de faire votre connaissance.

Mon Livre AVALOVARA n'a pas encore paru en Anglais. Ne voudriez-vous faire examiner la traduction allemande? Celle-ci va paraître le mois prochain, chez Suhrkamp (Frankfurt).

Veillez croire, cher M. Iwanami, à l'expression de mes sentiments les meilleurs.

Osman Lins

21. Arquivo IEB-USP, Fundo Osman Lins, código do documento: OL-LIT-RCG-170

ALIA 19 rue de Savoie 7500 Paris

Julieta Godoy Ladeira

Al. Joaquim Eugênio de Lima 928

Ap.61

01403- São Paulo

Paris, 25 de junho de 1982.

Querida Julieta,

Agradeço em meu nome, em nosso nome também, os discos que você mandou, tão gostosos de ouvir. Recebemos a peça de teatro. Infelizmente ainda não pude ler. Como também não li *Marinheiro de Primeira Viagem*. Gostaria de leva-los comigo para o sul, mas não ousou. Quero deixá-los aqui, no escritório da Alia. Também chegou 1 exemplar de *LA PAZ EXISTE?* e 1 de *NOVE NOVENA* (mas um só, não dois).

Parto agora porque é verão e o início de tempos estagnados no mundo da edição. Preciso também de descanso. Volto em setembro.



Mas antes de partir tomei uma série de providências a respeito de nossos negócios. Escrevi para a Polônia para perguntar se ainda estavam interessados numa tradução de Osman. Para a Alemanha para falar da Antologia. Para Israel propondo de novo os livros de Osman e dizendo que havia agora traduções francesas e inglesas. Para a Tchéco-Eslováquia. E enfim para o Japão perguntando o que fizeram com a tradução inglesa enviada e quais eram as possibilidades de tradução no Japão.

Quando estive em Nova Iorque – viagem de fascinação mas escreverei a respeito em outra ocasião – fui visitar Knopf para perguntar se, de fato, não viam nenhuma possibilidade de novas traduções de Osman. Resposta negativa porque andam em período de economia. Resolvemos então propor *Nove Novena*, *O Fiel e a Pedra* e *a Rainha* a outros editores. Carta a esse respeito seguiu hoje.

Gostaríamos que você nos desse a lista completa de todos os contratos de Osman no exterior. País por país. Senão nos perdemos. Lendo um catálogo da Suhrkamp é que descobrimos que *Avalovara* e a Rainha estavam traduzidos na Alemanha. Para não fazermos besteiras é melhor você nos dar essa lista geral.

Alice fica em Paris. É ela quem irá a São Paulo em agosto para o encontro organizado pela Nestlé. Vocês terão tempo para conversar. Para um bom papo. E eu pensarei em vocês com saudades.

Um beijo,

Clelia

Pelo Raduan foi um pedido de *La Paç existe?* para Rosario Santos. E uma senhora que cuida de traduções latino-americanas no Center for Inter-American Relations, Quis oferecer o livro a dita senhora. Pedirei a Alice para pagar essa minha dívida.

Association pour la diffusion littéraire et artistique

