

*Traduzido e abandonado.
Fortuna crítica e
desfortuna editorial de
Osman Lins na Itália.*

Roberto **Mulinacci**

Professor associado de Linguística
Portuguesa e Brasileira da
Universidade de Bolonha (Itália).

roberto.mulinacci@unibo.it

Resumo

Sáida apenas em 1987, a primeira tradução italiana de Osman Lins (*Avalovara*) passou praticamente despercebida entre o público leitor do país e a mesma coisa aconteceu também com os demais (poucos) textos do autor que vieram a lume na Itália ao longo destes anos. Contudo, sem se adentrar nas sendas tortuosas da estética da recepção, este artigo pretende não só investigar as razões de tal fracasso editorial, salientando a irredutibilidade da obra de Osman Lins ao cânone italiano da literatura brasileira, como também apontar para algumas das principais contribuições oferecidas pela crítica italiana aos estudos osmanianos.

Palavras-chave: Osman Lins. Itália. Recepção. Fortuna crítica.

Abstract

The first italian translation of Osman Lins (*Avalovara*) appeared only in 1987 and, like the other works of the author that were put out in the successive years, went unnoticed by the italian readers. Nevertheless, the aim of this paper is not only to investigate the reasons of Lins' flop in the italian book market, but also to highlight the contributions of Italian literary criticism to the osmanian studies.

Keywords: Osman Lins. Italy. Reception. Critical Fortune.

Em 2012, ao abordar *Avalovara* no último capítulo da sua bela tese de doutorado intitulada *Italo Calvino e Osman Lins: da literatura combinatória ao hiper-romance*, Luiz Ernani Fritoli assim resumia a situação da recepção italiana da obra em apreço:

Embora tenhamos realizado exaustivas buscas, não conseguimos encontrar nenhuma cópia de nenhuma das duas edições italianas de Avalovara, em nenhuma biblioteca nem livraria italiana. Escrevemos à editora Lindau (da qual a Quadrante era uma subdivisão editorial), que nos respondeu não possuir cópias de arquivo e nem arquivo de imprensa. Infrutíferos resultaram também nossos esforços na tentativa de descobrir comentários, resenhas ou notas críticas relativas à publicação de Avalovara na Itália (FRITOLI, 2012, p. 256).

Assim, em uma espécie de corrida de revezamento, carregando o bastão deixado na largada, minha modesta tarefa aqui vai ser justamente tentar preencher, pelo menos em parte, essa lacuna bibliográfica com que, antes de mim, Fritoli teve infelizmente de se confrontar, embora só de maneira indireta (não sendo este, de fato, o tema de seu trabalho). Faço, por isso, questão de esclarecer desde já que não se trata agora, de modo algum, de le-

vantar a luva que ideal e supostamente o colega me atirou, mas sim, muito pelo contrário, de aproveitar o estímulo representado pelas suas palavras a fim de oferecer uma pequena contribuição ao estudo da fortuna crítica e editorial de Osman Lins na Itália. Apesar de eu ter tido mais sorte do que Fritoli, uma vez que felizmente consegui encontrar um exemplar da obra-prima osmaniana em uma pequena biblioteca de uma pequena cidade perto de Bolonha, acho que a decepção dele, entregue àquela nota de rodapé implicitamente polêmica sobre as falhas evidentes do sistema editorial do meu país, continua sendo plenamente justificada, pelo menos em termos relativos, tendo a ver com o efetivo desaparecimento do mercado livreiro italiano de um texto fundamental da literatura brasileira, que de fato não se encontra mais à venda há anos.

Sim, claro, talvez a situação não seja tão dramática se considerarmos a questão também do ângulo do sistema bibliotecário italiano, levando em conta que, por exemplo, só em Roma, onde o colega fez seu estágio de doutorado, co-orientado aliás por um professor daquela universidade, *Avalovara* está presente no acervo de duas das maiores bibliotecas da cidade: a Biblioteca Nacional e a Biblioteca Angelo Monteverdi (embora eu reconheça que as condições de acesso às estruturas dessas instituições são não raro desanimadoras sob muitos aspectos). Contudo, não nego que o problema assinalado por Fritoli relativamente às possibilidades de fruição da obra-prima osmaniana por meus compatriotas existe e, com certeza, a disponibilidade de poucos exemplares dela em algumas bibliotecas espalhadas pelo país não muda quase nada o legítimo sentimento de frustração diante do esquecimento em que caiu na Itália *Avalovara* (ainda que, no tocante a isso, em vez de falarmos em esquecimento, talvez seja mais oportuno falarmos em despercebimento do romance pelo público italiano, pois – e Fritoli nesse caso tem toda a razão – quase ninguém na nossa indústria cultural parece se ter dado conta, em 1987, do lançamento dessa tradução).

No entanto, sem obviamente pretender justificar esse desencontro dos leitores e dos críticos italianos com *Avalovara* (e, como veremos, não só com ela), eu gostaria, ao mesmo tempo, de não me limitar a uma simples coleta de dados, com o relativo processamento deles, mas, se possível, tentar oferecer também uma explicação plausível para isso, enquadrando a recepção da obra de Osman Lins no âmbito mais amplo da recepção da literatura brasileira no polissistema literário italiano. Por mais temerário que seja raciocinar sobre as dinâmicas de leitura, gostaria, em suma, de entender as razões que tornaram Osman Lins, infelizmente, um ilustre desconhecido na Itália, apesar de ele continuar sendo traduzido – como demonstra aliás a recentíssima tradução de alguns contos de *Nove, novena* –, e não obstante a literatura brasileira, diferentemente do que se pode pensar, não constitua de modo algum uma presença marginal naquele contexto. A propósito desse último aspecto, com efeito, é oportuno ressaltar que todos os principais autores estão presentes no cânone italiano da literatura brasileira, e, excluindo Paulo Coelho, cujo enorme sucesso nas vendas, também na Itália, constitui um caso à parte na história editorial mundial (e nem sei, para

falar a verdade, se pode ser colocado sob o rótulo da nacionalidade um escritor que representa o protótipo mais emblemático de escritor global), não são poucos os autores brasileiros que, além de estarem traduzidos em italiano, chegam a ter mais de uma edição nesta língua.¹

Claro que as traduções não bastam para popularizar uma obra no exterior, mas se a história da tradução pode ser pensada também a negativo, isto é, levando-se em conta os livros que não foram vertidos para outros idiomas e que, por conseguinte, não entraram a fazer parte de uma cultura estrangeira, digamos então que, no que diz respeito ao macrotexto osmaniano, essa hipótese não tem aqui cabimento, porque, repito, algumas das melhores obras do artista pernambucano já foram publicadas também na Itália. Nem vale a pena, acho eu, invocar como explicação de sua desfortuna editorial o escasso hábito de leitura entre os italianos, que, mesmo sendo verdade incontestável, talvez não seja porém suficiente, do ponto de vista etiológico, para fazer um diagnóstico mais preciso da questão em apreço. Muito mais significativa, pelo contrário, parece a incidência nesse quadro de dois sérios fatores de risco para toda e qualquer tradução, a saber: a falta de uma adequada distribuição da obra traduzida e, principalmente, o horizonte de expectativas em que ela se insere.

E é, então, com base, em particular, nesses dois elementos que pretendo repensar a história da problemática relação de Osman Lins com a Itália, que começa justamente em 1987, quando uma pequena editora de Turim, Il Quadrante, publica a tradução de *Avalovara*, assinada por Giuliana Segre Giorgi (embora, pelo que parece, segundo indicado pelo próprio autor no diálogo com Edla Van Steen, a tradução estava já pronta antes de 1978, notícia que, infelizmente, não pude verificar, mas que, se correspondesse efetivamente à verdade, nos levaria a perguntar qual a razão desse intervalo entre a conclusão do trabalho tradutório e sua entrada no mercado: falta de editoras disponíveis para publicar o livro?). Seja como for, o livro chega à Itália não só muitos anos depois da sua publicação no Brasil, como também com grande atraso em relação aos demais países europeus, onde, por exemplo, as várias edições multilíngues do romance se sucedem todas a pouquíssima distância do original e uma atrás da outra, a partir da tradução francesa de Maryvonne Lapouge, que sai em 1975 – e, portanto, no mesmo ano da contestada (SANTOS, 2011, p. 96) versão espanhola de Cristina Peri Rossi –, à qual se segue a tradução alemã de 1976 (por Marianne Jolowicz), e até a estadunidense de 1980, talvez a mais famosa, devido ao renome do tradutor, Gregory Rabassa. A tradução italiana de *Avalovara* é, portanto, a última levada a cabo em uma das grandes línguas de cultura europeia e diferentemente do que tem acontecido muitas vezes com outros autores estrangeiros, que chegavam à Itália através da França, dessa vez a iniciativa de importar para meu país a obra-prima osmaniana deve-se exclusivamente à sensibilidade da tradutora, Giuliana Segre Giorgi – embora endossada pelo próprio autor – e à estratégia cultural audaciosa da editora Il Quadrante, que alguns anos antes tinha começado a publicar autores brasileiros (pense-se, por exemplo, na tradução do *Memorial de Aires*, de Machado de Assis, sempre por Giuliana Segre Giorgi, que tinha vindo a lume em 1986).

1 | Pense-se, por exemplo, não só em um gênio da literatura universal do porte de Machado de Assis, cujas obras continuam a ser publicadas na Itália sob a chancela de várias editoras, como também em Manuel Antônio de Almeida, que viu as suas *Memórias de um sargento de milícias* recentemente reeditadas pela terceira vez em sessenta anos.

Mas quem era Giuliana Segre Giorgi? Digamos que ela foi sem dúvida muitas coisas, mas principalmente uma grande intelectual nascida em Turim de família judaica e que se tornou uma apaixonada militante antifascista no período entre as duas guerras, durante o qual, depois de ter sido presa pelo regime de Mussolini, resolveu fugir da Itália juntamente com o marido, o escultor ítalo-brasileiro Bruno Giorgi, com quem se mudou para São Paulo, onde Giuliana ficou até 1969. E foi provavelmente no Brasil, depois de ter entrado em contato com alguns dos maiores escritores nacionais, entre os quais Mário de Andrade e Jorge Amado, que lhe surgiu a ideia de se tornar tradutora, como de resto parecem confirmar as primeiras versões brasileiras realizadas por Giuliana no início da década de 1970, logo após sua volta definitiva para Turim, com especial destaque para *Macunaíma*, de 1970, *Eu sou trezentos*, de 1973, e *Teresa Batista cansada de guerra*, de 1975. Portanto, quando empreendeu a tradução de *Avalovara*, Giuliana Segre Giorgi era sem dúvida uma tradutora experiente e conceituada, talvez uma das melhores do panorama italiano de então, pelo menos no que diz respeito à área lusófona, a cujos autores principais (nomeadamente Machado e Eça de Queirós) ela continuará dando voz quase até sua morte, em 2009, com 98 anos de idade.

Enquanto suas traduções de Mário de Andrade e Jorge Amado haviam sido publicadas por Adelphi e Einaudi, ou seja, por duas das maiores editoras italianas, a tradução de Osman Lins, pelo contrário, que sai sob a chancela de Il Quadrante, não goza dos mesmos privilégios de visibilidade oferecidos por aqueles gigantes editoriais e acaba assim passando do estoque para o encalhe, quase sem parar nas livrarias. Contudo, apesar dessas limitações ligadas ao *medium*, a versão italiana de *Avalovara* como produto editorial em si tem sem dúvida um bom nível de qualidade, seja do ponto de vista da tradução² seja do ponto de vista paratextual, uma vez que ela nunca renuncia a postular a existência de um leitor modelo a quem o metatexto se dirige e que, claro, não coincide necessariamente com o leitor modelo do prototexto. Se, de fato, os paratextos não servem apenas para emoldurar a obra traduzida e conceder um espaço de visibilidade à voz do tradutor, mas sim, sobretudo, para reduzir a estraneidade do texto traduzido (PEREIRA, 2011, p. 12), Giuliana Segre Giorgi se apercebeu imediatamente de que uma obra como *Avalovara* precisava, mais do que nunca, de um discurso de acompanhamento capaz de garantir aquele “conjunto de condições de felicidade”, como as define Umberto Eco (1979, p. 65): “Textualmente estabelecidas, que devem ser satisfeitas a fim de que um texto seja plenamente atualizado em seu conteúdo potencial”. Assim, não é de se admirar que, como já tinha feito nas outras traduções de autores brasileiros supramencionados, longe de se limitar à tarefa primária de tradutora, Giuliana Segre Giorgi tenha assumido de novo o papel de mediadora cultural, decidindo acompanhar o romance osmaniano com uma breve nota biográfica e um posfácio, que chama sempre de “nota” e que ela diz ter escrito para ir ao encontro do leitor eventualmente desorientado com a estrutura do livro. Ali, nesse posfácio, depois de ter esclarecido o significado enigmático do título e citado “A espiral e o quadrado” de Antonio Candido (a propósito do livro como “maquinis-

2 | Se, de fato, como sabe todo e qualquer tradutor, não existe a tradução, mas só as traduções, isto é, um conceito que precisa ser declinado rigorosamente no plural, a versão italiana de *Avalovara* (e, em geral, de todas as demais obras osmanianas), apesar de algumas soluções fisiologicamente controversas ou até discutíveis, pode ser considerada sem dúvida uma boa tradução. No entanto, a única opção da qual discordo profundamente é a substituição do símbolo gráfico de “ponto no círculo” por uma espécie de *emoticon* (©), que não corresponde de modo algum ao *signatum* original, uma vez que, conforme explica muito bem Erilde Melillo Reali (cf. infra), “no *signum* denotativo (de ponto no círculo) se encerra o início e o fim da figura geométrica”.

mo montado, como não realidade”), a tradutora constrói sua leitura na esteira daquela “ambiguidade ilimitada” de que fala o crítico brasileiro, apontando sobretudo para uma série de antinomias em que o texto está assente, a partir justamente do duplo significado do palíndromo e da dupla simbologia da ave epônima *avalovara*, passando pelo desdobramento narrativo de Abel e por outras categorizações metaficcionalis relativas à natureza semiótica dessa empreitada, a qual, no entender dela, se configura, ao mesmo tempo, como “*un'allegoria del romanzo e della narrativa in genere*”, mas também como um verdadeiro “*romanzo d'amore*” (GIORGI, 1987, p. 421).

No entanto, no fundo dessa análise está sempre presente a arquitetura minuciosamente matemática de tal construto, sobre a qual Giuliana Segre Giorgi insiste bastante, explicando não só a sequência das linhas narrativas que seguem o traçado da espiral, como também a rigorosa progressão numérica das estruturas temáticas (dez linhas de texto para a introdução do tema, vinte linhas para o segundo fragmento, trinta linhas para o terceiro e assim por diante, com exceção do tema P, que obedece à regra das doze linhas e do tema T, que tem vinte), uma progressão numérica que, porém, conforme admite a tradutora, não foi obviamente possível respeitar por completo na versão italiana, uma vez que a extensão das palavras da língua de partida não coincide com a das palavras da língua de chegada. Como se vê, em suma, esta edição italiana de *Avalovara* pela editora Il Quadrante (aliás, a única que existe, pois a suposta nova edição que teria sido dada à estampa pela editora Lindau não passa, na realidade, de um equívoco, ligado ao fato de a Lindau ter adquirido Il Quadrante e conseqüentemente ter herdado seu catálogo, mas sem que isso implicasse a reimpressão material dos livros anteriormente publicados sob a outra chancela) constitui com certeza um trabalho cuidadoso, visando a criar as melhores condições de circulação e fruição do livro entre o público leitor estrangeiro, apesar, diga-se de passagem, da ausência total de marcas paratextuais explícitas relativas à origem brasileira do autor e do romance, uma vez que na sinopse biográfica da contracapa (confiando, pois, na enciclopédia do leitor) se mencionam somente Recife e São Paulo e sequer se faz referência à língua do original, uma lacuna informativa aparentemente preenchida pela constatação óbvia de estarmos diante de uma “tradução italiana”.

De resto, para impulsionar tal circulação e fruição, alguns meses após o lançamento da tradução de Giuliana Segre Giorgi sai, em uma das principais revistas italianas de informação bibliográfica, *L'indice dei libri del mese*, uma importante resenha de Andrea Ciacchi, atualmente professor de antropologia aqui no Brasil, na Unila, que naquela época ainda era aluno de doutorado em Literatura Brasileira na Universidade de Bolonha. Essa resenha de Ciacchi, a única, pelo que sei, publicada na Itália sobre *Avalovara*, é muito importante, porque, em vez das resenhas dos jornais generalistas, que não raro passam completamente despercebidas por leitores desatentos ou desinteressados, dirige-se a um público de leitores fortes, que lê *L'indice* para estar a par das novidades livreiras do mercado italiano, deixando-se

3 | Cf. Andrea Ciacchi, *Frutto di suggestioni* em *L'indice dei libri del mese*, n. 2, p. 13, 1988: “[...] la sua opera, anche se articolata e varia si ispira tutta a una ricerca attenta agli aspetti strutturali, costruttivi e stilistici del genere narrativo. In questo, ma non solo, Lins percorre strade che negli stessi anni percorrono João Guimarães Rosa e Clarice Lispector”.

guiar na escolha dos livros por resenhistas especialistas, quase sempre oriundos do meio acadêmico (trata-se, escusado será dizer, de um nicho de público, claro, mas é, no final das contas, exatamente o mesmo público que compra os livros). Pois bem, nessa sua resenha de 1988, intitulada um tanto esquisitamente *Frutto di suggestioni*, Ciacchi retoma alguns dos elementos sinalizados por Giuliana Segre Giorgi, incluindo a referência à estruturação quantitativa dos blocos temáticos (a famosa questão dos múltiplos de dez), mas acrescenta informações interessantes para o leitor italiano, principalmente no que diz respeito às balizas literárias pelas quais ele pretende contextualizar *Avalovara* e que, na contramão do posfácio da tradutora supramencionada, substitui os modelos de escrita europeus ali evocados (Sterne, Diderot, Woolf, Joyce) por modelos latino-americanos, aproximando Osman Lins não só de Borges, como também de Guimarães Rosa e Clarice Lispector.³ Na verdade, tal referência aos autores de *Grande sertão: veredas* e de *A paixão segundo G. H.*, com os quais Osman Lins compartilharia, na opinião de Ciacchi, os mesmos caminhos narrativos, dá a impressão de ser sobretudo uma espécie de chamariz para o público-alvo, com o intuito de aproveitar aquele relativo salto para frente da literatura brasileira que se deu na Itália na década de 1980 e de que justamente os textos rosianos e clariceanos editados nos anos imediatamente anteriores representavam a vanguarda talvez mais significativa (não esqueçamos, com efeito, que de 1981 a 1987 aparecem na Itália cinco traduções de Clarice e três de Rosa).

Em outros termos, mais do que um juízo crítico embasado em considerações conteudísticas ou estilísticas, a suposta inserção de Osman Lins no mesmo filão daqueles dois “monstros sagrados” da literatura brasileira visava principalmente a ancorar *Avalovara* em um horizonte estético com o qual o público italiano estivesse já de alguma forma familiarizado, declinando, portanto, daquela inovação procurada e exibida da obra osmaniana (LINS, 1979) no quadro das relações intertextuais gerado um tanto superficialmente com base apenas em uma identidade nacional comum. E é aqui, então, que entra em cena outro fator que, segundo meu parecer, tem desempenhado um papel relevante na penosa acolhida italiana do romance em apreço e que remete justamente ao horizonte de expectativa criado pela literatura brasileira (e em geral pela literatura latino-americana) ao longo da segunda metade do século XX, não só na Itália. Ou seja, o fato de essa literatura continuar, não raro, sendo identificada, infelizmente, com uma série de estereótipos culturais (o exotismo, a sensualidade, a *wilderness*, a miséria e a violência urbana), os quais não se limitam apenas a afetar a nossa maneira de olhar para aquele universo cultural, mas, como num círculo vicioso, fazem com que essa mesma literatura acabe reproduzindo imagens e representações parciais e estereotipadas de si própria, exatamente com vistas à sua maior circulação pelo mundo afora. Como observa o escritor Nelson de Oliveira (2003, p. 29):

Os livros (brasileiros) que, depois de saltar todos os obstáculos, conseguem fecundar o mercado europeu e o americano são os que alimentam e re-alimentam a ideia pré-fabricada

que o Primeiro Mundo faz de nós. São os romances entupidos de anedotas exóticas e pitorescas sobre traficantes, favelados, índios, pais-de-santo, bruxos, sambistas e prostitutas.

Sob esse ângulo, então, a obscuridade à qual está relegada hoje em dia a obra-prima osmaniana na Itália parece ter a ver não só com o fato de ela ser, como toda grande obra, uma obra efetivamente complexa e quase irredutível aos padrões de gosto e aos hábitos de leitura do público de massa moderno, mas tem a ver também com o fato de sua originalidade fugir aos banais critérios de representação cultural que ainda presidem, em geral, a construção do cânone da literatura brasileira dominante no meu país.

Naturalmente, para retornar à questão levantada por Ciacchi, da aproximação entre Osman Lins e outros escritores brasileiros da sua geração ou da geração anterior, tudo isso não quer absolutamente dizer que Guimarães Rosa ou Clarice Lispector sejam produtos de exportação carregados de estereótipos ou ainda seus reprodutores. Muito pelo contrário. O que pretendo dizer é apenas que, diferentemente de *Avalovara*, uma obra como, por exemplo, *Grande sertão: veredas* podia contar – pelo menos quando de seu lançamento na Itália em 1970 e muito mais depois – com um meio cultural já bastante predisposto para se confrontar com um certo imaginário sobre o Brasil, feito de subdesenvolvimento e violência, beatas e cangaceiros, que os grandes intelectuais brasileiros então na moda (sociólogos, economistas, historiadores, de Josué de Castro a Celso Furtado, de Sérgio Buarque de Holanda a Gilberto Freyre), mas também alguns escritores, com o reforço da mídia e do cinema (pense-se, por exemplo, em Glauber Rocha), tinham já começado a divulgar. E quanto a Clarice, ela foi trazida para a Itália a reboque das traduções francesas, e sua aclimatação no nosso polissistema literário deu-se essencialmente na esteira dos anos de ouro do movimento feminista, mostrando que uma parte do público leitor italiano estava mais interessado nos temas da escritura clariceana do que na procedência geográfica dela.

Nesse sentido, se é verdade que Osman Lins está com certeza muito mais próximo de Clarice do que de Guimarães Rosa e se, a partir da década de cinquenta do século XX até hoje, a linha de fronteira do exotismo brasileiro na Itália tem se deslocado bastante, acompanhando as mudanças do horizonte de expectativa da cultura receptora (capaz de recortar, no interior de si, diversos Brasis, do Brasil desconhecido e misterioso de Euclides para o Brasil colorido e sensual de Amado, do Brasil das utopias revolucionárias e do desencanto político para o Brasil da inocência perdida e da paródia, passando ainda pela transição do Brasil rural e regional para o Brasil urbano, e assim por diante), é verdade também que *Avalovara* não se presta para ser enquadrada em nenhum dos filões supramencionados, acabando assim por marcar sua excentricidade em relação àquele patrimônio imaginário pelo qual se constrói a identidade do Brasil na Itália. Longe, em suma, de funcionar como um contrabalançamento oportuno das tentações exotizantes dessa recepção, *Avalovara* torna-se então,

naquele contexto, não apenas expressão de uma literatura europeia e universal, de que Borges é talvez o símbolo latino-americano mais reconhecido, mas também o reflexo de um cerebralismo europeu ao qual se pensava que os escritores daquele continente – com poucas exceções, entre as quais, por exemplo, a do “parisiense” Cortázar – fossem praticamente imunes.

Assim, ao vir a lume durante os anos do *boom* do realismo mágico em toda a Europa, a tradução italiana de *Avalovara* pareceu provavelmente encarnar um contraponto inesperado (e, por isso, tão incompreendido) àquela “*holding* narratológica com denominação de origem controlada” (CALABRESE, 2005, p. 160) que é o romance latino-americano, do qual a obra de Osman se afastava justamente em nome de uma pesquisa estilística e estética opondo à palavra iridescente importada do outro lado do Atlântico o que Luciana Stegagno Picchio, no seu *Profilo della letteratura brasiliana*, publicado em Roma em 1992, definia como o “experimentalismo cerebral de um narrador difícil”⁴ (embora, para falar a verdade, cinco anos depois, na sua nova edição da *Storia della letteratura brasiliana* (1997, p. 595) – uma referência bibliográfica ainda hoje fundamental –, essa mesma renomada filóloga, a estudiosa mais importante e influente da lusitanística italiana do século passado, substituísse aquele seu sintético juízo crítico pela simples evocação da *Rayuela* de Cortázar como possível modelo das técnicas palindrômicas de *Avalovara*, confirmando, porém, de fato, a inscrição de Osman Lins na genealogia literária, passem a expressão, dos “diferentemente latino-americanos”).

Enquanto a obra de Cortázar é bastante estudada na Itália pelos especialistas de literatura hispano-americana, integrando frequentemente a bibliografia da disciplina, a mesma coisa, infelizmente, não acontece com a obra osmaniana, ignorada inclusive nos departamentos de português das universidades, ou, quando muito, submetida às abordagens esporádicas e ocasionais de algum profissional do setor, mas sem repercussões imediatas na atividade didática. Contudo, apesar desse panorama desolador do impacto de Osman Lins na cultura italiana, no que concerne ao caso específico de *Avalovara*, talvez nem todos se lembrem de que um dos primeiros estudos de grande envergadura dedicados ao romance em pauta veio mesmo da Itália, graças à professora Eilde Melillo Reali, uma brilhante brasileira da Universidade de Nápoles, precocemente falecida, a qual em janeiro de 1978 tinha publicado, na revista *Annali dell'Istituto Universitario Orientale*, um instigante ensaio de 66 páginas intitulado *La spirale del testo nella ricerca di Osman Lins* (1978, p. 5-70). Pois bem, se, após o ato de autoacusação contra a Itália (e, em particular, contra sua crítica acadêmica, da qual eu também faço parte) que acabo de redigir, estou citando agora este ensaio da Melillo Reali não é por um estéril chauvinismo cultural nem para tentar compensar *a posteriori* as lacunas históricas da nossa recepção osmaniana, mas sim, exclusivamente, pelo valor indiscutível desse texto, apreciado, aliás, pelo próprio escritor, conforme consta da supracitada entrevista que ele deu a Edla Van Steen. De resto, não esqueçamos que, quando saiu *La spirale del testo nella ricerca di Osman Lins*, a exegese da obra osmaniana se encontrava ainda em uma fase, digamos, bastante auroreal, uma vez que, deixando de lado as resenhas ou os artigos

4 | “Ma i due romanzieri più singolari di questa epoca sono forse ancora il pernambucano Osman Lins (1924-1978), narratore difficile che trascorre da un regionalismo introspettivo (*Os gestos*, 1957; *Nove, novena*, 1965) a un cerebrale sperimentalismo di cui è apprezzato esempio il romanzo *Avalovara*, 1973;...” (p. 131).

breves publicados em jornais e suplementos literários, os textos de maior fôlego que se debruçavam sobre a escrita do romancista pernambucano eram realmente muito poucos (tomando como referência a bibliografia do livro de Ana Luiza Andrade, *Osman Lins: crítica e criação*, eu cheguei a contar, salvo engano, apenas três⁵).

Seja como for, conquanto a merecedora proliferação dos estudos osmanianos, em particular no Brasil (e da qual o Grupo de Pesquisa da UnB representa a demonstração mais cabal), tenha provavelmente diminuído o hodierno potencial heurístico daquele ensaio, acho todavia que sua importância não se reduz a um mero testemunho de arqueologia crítica, podendo, antes, se configurar como um novo equacionamento das principais questões teóricas levantadas pelo romance. A primeira dessas questões, por ordem de aparição, é, por exemplo, aquela que se refere ao núcleo generativo de *Avalovara*, ou seja, ao conto “Ubonius e o unicórnio”, publicado em 1972 na revista portuguesa *Colóquio/Letras*, e cujas relações palimpsésticas com o hipertexto sucessivo são abordadas por Melillo Reali não só em uma ótica comparatista, mas sim, e sobretudo, do ponto de vista funcional, examinando minuciosamente os pontos de junção entre os vários blocos narrativos a partir da dupla *inventio* osmaniana do quadrado histórico – embora originalmente reinterpretado – e da espiral inventada (pense-se, por exemplo, na análise que a ensaísta faz da história do *Relógio de Julius Heckethorn* ou das assim chamadas “*storie di Abel*”). Claro que seria complicado demais resumir aqui, em poucas palavras, a densidade interpretativa do ensaio, passando em revista um a um seus diversos eixos fulcrais. No entanto, vale a pena acenar pelo menos à segunda parte da análise de Melillo Reali, intitulada *Per un’ipotesi di macrotesto*, em que a reconstrução da combinatória literária que permeia o romance (começando pelo *humus* cultural europeu de que ele estaria eivado, incluindo ressonâncias propriamente italianas, de Calvino a Volponi, ao lado daquelas dos clássicos latino-americanos, de Borges a Lezama Lima) encontra seu definitivo e mais convincente *ubi consistam* em *Guerras sem testemunhas*, considerado pela autora “um manifesto da ideologia poética osmaniana (1978, p. 47)”, uma vez que *Guerra* não só assume a função de verificar *a priori* algumas das hipóteses formuladas em *Avalovara* (*in primis*, o papel do escritor diante da sua obra e do contexto que a condiciona), mas, ao mesmo tempo, acrescenta Melillo Reali, “contribui para propor novas possibilidades de leitura, mais factuais, quer a respeito de cada personagem e de cada símbolo da narrativa, quer no tocante à estrutura geral e às mensagens poético-ideológicas inovadoras do romance” (1978, p. 46).

Nessa perspectiva, muito mais do que nos textos de *Nove, novena*, fruto de um experimentalismo definido por Reali “ainda superficial” (1978, p. 43), em que, não obstante o uso das figuras geométricas, “faz falta qualquer dimensão declaradamente crítica – ou autocrítica – para com a operação fabulatória” (1978, p. 43), é justamente em *Guerra* que se cumpre a passagem daquela “tensão interiorizada” da obra osmaniana que vai até os anos 1960 para a “tensão transfigurada e crítica” que, pelo contrário, inere à dimensão peculiar,

5 | Eles seriam, em rigorosa ordem cronológica, os seguintes: Anatol Rosenfeld, “The creative narrative processes of Osman Lins”, *Studies in Short Fiction*, VIII, 1 (1971); Mary L. Daniel, “Through the looking glass: mirror play in two works of João Guimarães Rosa e Osman Lins”, *Luso-Brazilian Review* XIII (1976); Álvaro Manuel Machado, “Osman Lins e a Nova Cosmogonia Latino-americana”, *Colóquio/Letras*, n. 33 (1976).

simultaneamente ensaística e fantástica, de *Avalovara* (1978, p. 49). Todavia, em vez de constituir o ponto de chegada desse itinerário crítico da professora italiana, *Avalovara* se torna, no final de seu ensaio, uma nova pedra de toque da hipótese macrotextual, cabendo, de fato, a ela também medir a sucessiva transformação de seu paradigma, que tomaria corpo no texto imediatamente a seguir, isto é, *A rainha dos cárceres da Grécia*, tido por Melillo Reali como “ainda mais intelectualístico” (1978, p. 63) do que *Avalovara* e do qual temos aqui um dos primeiros ecos internacionais.

Como se vê, portanto, deve-se provavelmente a essa clivagem entre a acolhida da crítica especializada e a do público leitor – ou, melhor dizendo, à defasagem histórica entre uma recepção crítica que em 1978 estava já muito adiantada no processo hermenêutico do macrotexto osmaniano e um lançamento editorial, pelo contrário, muito atrasado, dificultando assim a oportuna osmose entre os dois âmbitos – a repercussão quase nula das diversas obras do escritor pernambucano na cultura italiana, como demonstrariam também as demais tentativas de divulgação empreendidas por editoras corajosas, indiferentes ao mau êxito de *Avalovara* e prontas para apostar em novos títulos osmanianos. Mas talvez não seja por acaso que essa nova aposta do mercado livreiro italiano, que surge a 12 anos de distância da estreia de Osman pela *Il Quadrante*, assume agora as feições mais apresentáveis de um único conto de apenas cem páginas, *Retábulo de Santa Joana Carolina*, extraído da coletânea de maior sucesso internacional do autor, vale dizer, aquela *Nove, novena* à qual, por ocasião de seu lançamento na França, tinha sido atribuída uma menção honrosa pela prestigiosa revista *La Quinzaine Littéraire*. Em outras palavras, se na França *Retábulo* (*Retable*) tinha dado nome à versão integral da coletânea, figurando entre os primeiros quatro lançamentos do ano e arrastando a reboque o romance maior, na Itália, pelo contrário, 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. Em suma, ao substituir o termo original “retábulo” – cujo equivalente em italiano seria o castelhano “*retablo*”, desconhecido com certeza pela maioria dos leitores potenciais do texto – pelo bem mais polissêmico e atrativo “mistério”, a editora mostra então uma legítima preocupação com a receptividade do público italiano, oferecendo, aliás, uma solução que se configura como um ótimo compromisso entre o respeito filológico do legado osmaniano e a exigência de comercialização dos seus produtos.

Sinceramente, ignoro o quanto essa mudança de título tenha influenciado o número de exemplares do *Retábulo* vendidos em versão italiana, mas posso sem dúvida confirmar que, nesse caso, não só, infelizmente, não se repetiu o mesmo sucesso da tradução francesa, mas também se perdeu aquele mínimo respaldo de literatura secundária que tinha acompanhado, por exemplo, o perturbado itinerário de *Avalovara*, pois dessa vez faltam

textos de cunho ensaístico ou jornalístico saídos na Itália em torno de tal obra. Assim, no final das contas, o único “mistério” extradiagético dos *Misteri di Santa Joana Carolina* fica apenas aquela informação retirada da “Nota biográfica” sobre Osman que se encontra, mais uma vez, na edição italiana de *Avalovara* e na qual Giuliana Segre Giorgi (1987, p. 417) nos informava que a “belíssima coletânea de *Novve, novena* estava já vertida para o italiano”. Pois bem, levando em conta que essa edição de *Avalovara* é, como já se disse, de 1987, isso significa, então, que deveria haver também uma edição dos contos que a antecede, o que, no entanto, não corresponde aos dados factuais em nossa posse, desprovidos de qualquer referência a uma tradução completa de *Novve, novena* anterior àquela de Vincenzo Barca pela editora Marietti. Será, portanto, que Giuliana Segre Giorgi se tenha enganado? Ou devemos hipotetizar, pelo contrário, que se trate – exatamente como no caso do romance em apreço – de uma tradução provavelmente concluída, mas naquela altura não ainda publicada?

De qualquer maneira, seja qual for a resposta, a lacuna tradutória à qual estou me referindo acaba de ser parcialmente preenchida, já faz dois anos, por uma edição antológica de *Novve, novena* organizada por Vincenzo Barca em parceria com Daniele Petruccioli, os quais se responsabilizaram pela versão italiana de algumas narrativas daquela coletânea (a saber: *Pentágono de Habn, Os confundidos, Conto barroco ou unidade tripartita e Perdidos e achados*), cujo título, readaptando uma citação de Osman, virou agora *Un pugnale in un bicchier d'acqua*. Mas a coisa mais interessante é que essa antologia de *Novve, novena* apareceu em formato *ebook* sob o patrocínio da associação I Dragomanni, que reúne os tradutores italianos em um projeto editorial autofinanciado visando a garantir aos seus membros uma completa autonomia profissional na escolha dos textos a serem traduzidos, dado que ali o único critério de seleção deixa de ser a lógica comercial para se tornar apenas o simples gosto do tradutor. Nesse sentido, o meritório intuito de resgate da obra osmaniana a que alude Vincenzo Barca na introdução de *Un pugnale in un bicchier d'acqua* não cumpre apenas uma missão cultural, fazendo jus a um autêntico escândalo do polissistema literário italiano, mas sanciona também, ao mesmo tempo, a definitiva marginalidade de Osman Lins nesse contexto, condenando infelizmente toda sua produção a uma circulação quase clandestina, talvez com uma única exceção: *A ilha no espaço*. Esse conto saído em 1964 constitui provavelmente o texto osmaniano de maior sucesso na Itália, fato indiretamente confirmado também pela sua publicação em 2000 sob a chancela da Sellerio, uma pequena grande editora siciliana, uma das mais prestigiosas do país (de cujo catálogo fazem parte, por exemplo, entre outros, autores do calibre de Camilleri, Sciascia e Tabucchi), a qual tinha entregue a versão italiana não a um especialista de literatura brasileira, mas sim a um renomado professor de literatura hispano-americana da Universidade de Turim, Angelo Morino, um dos tradutores mais prolíferos da segunda metade do século XX (e talvez seja devido a essa especialização de Morino como hispano-americanista que, no próprio *site* da Sellerio, *L'isola nello spazio* se apresenta como traduzida do espanhol em vez do português...).⁶

6 | Disponível em: <<http://sellerio.it/it/catalogo/Isola-Spazio/Lins/598>>.

Todavia, Morino não se limita a traduzir o breve texto osmaniano – pouco mais do que trinta páginas, com mudanças na disposição dos parágrafos originais, não raro aqui estranhamente acoplados –, mas acrescenta à tradução também um instigante posfácio de doze páginas que tem um título muito evocativo para os leitores meus compatriotas: “Il fu Cláudio Arantes Marinho”. Trata-se obviamente da citação do célebre romance de Pirandello *O falecido Matias Pascal*, com o qual, no entender de Morino, *A ilha no espaço* tem uma evidente afinidade, devido essencialmente à figura do protagonista, que, tal como o personagem epônimo do escritor italiano, resolve aproveitar as circunstâncias externas (ali um golpe do acaso, aqui um plano diabólico) para tentar mudar o rumo insatisfatório de sua vida. Se esse é o protótipo literário que Morino descobre debaixo da superfície do texto osmaniano, vale a pena lembrar que ele reconhece no conto brasileiro a capacidade de renovar o modelo pirandelliano – que é basicamente “*la storia di un impossibile mutamento*” (MORINO, 2000, p. 55) –, transformando seu anti-herói no representante, afinal, de “*una rinascita felice*” (MORINO, 2000, p. 55). Mas, além disso, é principalmente para o manuseio original dos gêneros literários da parte de Osman que o crítico italiano chama a atenção, sublinhando como o autor sabe misturar habilmente o gênero policial e o fantástico, subvertendo seus códigos a fim de subtrair seu texto a qualquer categorização genológica, sempre redutora quando se fala da ficção osmaniana.

Com efeito, não obstante certas simplificações jornalísticas, será sobretudo esse aspecto, no fundo, que acaba por sobressair também nas duas resenhas que acompanharam a saída de *L'isola nello spazio*, a partir da de Franco Marcoaldi no jornal *La Repubblica* de julho de 2000 (“*Il terrificante grattacielo della morte*”) – uma resenha importante porque marca o acesso, pela primeira e única vez, de uma obra do escritor pernambucano à visibilidade oferecida pela grande imprensa italiana – para chegar àquela de Vittoria Martinetto (“*Poliziesco esistenziale*”) em *L'indice dei libri del mese* de fevereiro de 2001, com a qual se conclui, por enquanto, esse breve retrospecto histórico da decepcionante recepção italiana da obra de Osman Lins. Desde então, mais de treze anos se passaram, mas infelizmente – parafraseando mesmo o *explicit* de *A ilha no espaço* – “no ateliê, afora um pouco de fumaça, que o fotógrafo afastou com as mãos, era como se nada houvesse acontecido”.

Referências

CALABRESE, Stefano. *Il romanzo dopo il postmoderno*, Torino: Einaudi, 2005.

Disponível em: <www.letteratura.global>.

CIACCHI, Andrea. Frutto di suggestioni. *L'indice dei libri del mese*, n. 2, p. 13, 1988.

ECO, Umberto. *Leitura do texto literário: lector in fabula*. Lisboa: Presença, 1979.

FRITOLI, Luiz Ernani. *Italo Calvino e Osman Lins: da literatura combinatória ao hiper-romance [online]*.

Tese (Doutorado em Teoria Literária e Literatura Comparada). São Paulo: Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, Universidade de São Paulo, 2012. Disponível em: <<http://www.teses.usp.br/teses/disponiveis/8/8151/tde-26102012-115215/>>.

GIORGI, Giuliana Segre. Nota biográfica. In: Osman Lins. *Avalovara*. Torino: Il Quadrante Edizioni, 1987. p. 417.

LINS, Osman. *Evangelho na taba: outros problemas interculturais brasileiros*. São Paulo: Sumus, 1979.

_____. *Avalovara*. A cura di Giuliana Segre Giorgi. Turim: Il Quadrante Edizioni, 1987.

_____. *Misteri di Santa Joana Carolina*. Gênova: Marietti, 1999.

_____. *L'isola nello spazio*. A cura di Angelo Morino. Palermo: Sellerio, 2000.

_____. *Un pugnale in un bicchier d'acqua*. Traduzione di Vincenzo Barca e Daniele Petruccioli. I Dragomanni, 2012.

MARCOALDI, Franco. Il terrificante grattacielo della morte. *La Repubblica*, 10/07/2000.

MARTINETTO, Vittoria. Poliziesco esistenziale. *L'indice dei libri del mese*, n. 2, p. 15, 2001.

MORINO, Angelo. Il fu Cláudio Arantes Marinho. In: LINS, Osman. *L'isola nello spazio*. Palermo: Sellerio, 2000. p. 55.

OLIVEIRA, Nelson. *Verdades provisórias: anseios crípticos*. São Paulo: Escrituras, 2003.

PEREIRA, Germana Henriques. Prefácio a Marie-Hélène Catherine Torres. *Traduzir o Brasil literário: paratexto e discurso de acompanhamento*. Tubarão: Copiart, 2011.

SANTOS, Rosangela Felício dos. *Osman Lins e o Suplemento Literário d'O Estado de São Paulo (1956-1961): cotejos com sua obra ficcional [online]*. Dissertação (Mestrado em Teoria Literária e Literatura Comparada). São Paulo: Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, Universidade de São Paulo, 2011. Disponível em: <<http://www.teses.usp.br/teses/disponiveis/8/8151/tde-30012013-122938/>>.

STEEN, Edla Van. *Viver & escrever: diálogo entre Osman Lins e Edla Van Steen*. Porto Alegre: L&PM Editores. Disponível em: <<http://www.recantodasletras.com.br/teorialiteraria/3900056>>.

PICCHIO, Luciana Stegagno. *Profilo della letteratura brasiliana*. Roma: Editori Riuniti, 1992.
_____. *Storia della letteratura brasiliana*. Torino: Einaudi, 1997.