

Tradutores cleptomaníacos: a potência do falso em Dezsö Kosztolányi e Italo Calvino

Bruna Fontes Ferraz*

Mariane de Sousa Oliveira**

No texto “Traduzir é o verdadeiro modo de ler um texto” (1982), que corresponde a uma conferência proferida em um congresso sobre tradução, em Roma, Italo Calvino afirma que “traduzir, em alguma medida, significa recriar, e é tanto mais possível salvar o espírito de um texto quanto menos se estiver exposto à tentação de fazer um decalque literal” (CALVINO, 2015b, p. 81). Com essa declaração, o autor defende a interferência do tradutor no texto, uma vez que “recriar”, quando se pretende preservar o espírito do texto, é mais eficaz do que simplesmente copiar ou imitar o original, pautando-se no critério da tradução colada ao original.

Se, em todo ato tradutório, o tradutor esbarraria no par traduzibilidade *versus* intraduzibilidade, já que, por vezes, há algo que o texto pretende transmitir que é ameaçado pela impossibilidade da tradução, cabe ao tradutor resolver o problema, coisa que ele faz tão somente se interferir no texto, se se tornar também ele um criador. Com efeito, toda tradução baseia-se em perdas e em ganhos, tal como preconiza Walter Benjamin em “A tarefa do tradutor”. Há, segundo o filósofo alemão, uma “conexão de vida” (BENJAMIN, 2010, p. 207) entre o original e a tradução: esta, por ser uma forma, precisa retornar àquele para encontrar nele, “encerrada em sua traduzibilidade”

* CEFET-MG

** CEFET-MG

(BENJAMIN, 2010, p. 205), a lei dessa forma. Quando Benjamin defende a tradução como forma, ele está evidenciando a sua autonomia como obra de arte, isto é, uma obra que, por mais que possua uma conexão com o original, dele desprende-se para manter sua independência.

Essa perspectiva reitera a face criativa e criadora da tradução, evidenciando que, somente quando se liberta de uma prática subserviente, “a vida do original alcança, de maneira constantemente renovada, seu mais tardio e mais vasto desdobramento” (BENJAMIN, 2010, p. 209) nas traduções. Contra, portanto, as inúmeras perdas advindas da tentativa de uma reprodução literal de determinado texto, a tradução como forma, como poética da recriação, permite que o original sobreviva, “pois na sua pervivência [*Fortleben*] (que não mereceria tal nome, se não fosse transformação e renovação de tudo aquilo que vive), o original se modifica” (BENJAMIN, 2010, p. 211).

Essa necessidade de recriar se apresenta, sobretudo, nos embates enfrentados pelo tradutor literário, que precisa driblar a língua de chegada para que esta acolha devidamente o original. Nesse sentido, conforme aponta Calvino: “O tradutor literário é aquele que se põe inteiramente em jogo para traduzir o intraduzível” (CALVINO, 2015b, p. 80). Esse colocar-se em jogo significa interferir no texto, recriar.

No artigo “Italo Calvino e a tradução: ler, roubar, criar” (2016), as pesquisadoras Claudia Maia e Maria Elisa Rodrigues Moreira, ao discutirem as reflexões do escritor italiano a respeito da tradução, concluem que: “[...] se não há ou se não se descobre no texto um segredo, uma margem intraduzível, não há roubo, não há apropriação e, conseqüentemente, não há recriação” (MAIA; MOREIRA, 2016, p. 202). Dessa forma, roubo, apropriação e, em última instância, recriação são possíveis ferramentas para lidar com a intraduzibilidade dos textos. Essa apropriação e esse roubo, porém, são levados às últimas conseqüências quando da ficcionalização da figura do tradutor, e de suas técnicas, que rouba, no sentido estrito da palavra.

No contexto ficcional, o exagero – que é proposital justamente para mostrar que a tradução ultrapassa a decodificação de uma língua a outra – transforma o roubo sutil de um segredo escondido, ato inerente a todo tradutor que deve voltar ao original para encontrar nele a lei da forma da tradução, conforme vimos com Benjamin, em cleptomania. Pretendemos, portanto, neste artigo, observar os aspectos do roubo na tradução tomando como objetos de investigação os tradutores ficcionais: Gallus, personagem do conto “O tradutor cleptomaníaco”, de Dezső Kosztolányi (1885-1936), e Ermes Marana, do romance *Se um viajante numa noite de inverno*, de Italo Calvino (1923-1985). Objetivamos destacar os aspectos que fazem de Gallus um cleptomaníaco e verificar a presença desses aspectos também na figura de Marana, para, dessa forma, concluir que também ele é um tradutor cleptomaníaco, conforme suspeitamos.

Cleptomaníaco, ladrão ou tradutor?

Em “O tradutor cleptomaníaco”, um grupo de amigos, dentre eles Kornél Esti, conversa sobre alguns conhecidos em comum, abordando, inclusive, que fim tiveram. A conversa é permeada por silêncios reticentes e, após um deles, alguém evoca o nome de Gallus. Neste momento, Esti se prontifica a relatar a aventura que viveu com o pobre homem na última vez que o encontrou. Kornél Esti, o poeta boêmio de Dezső Kosztolányi, relata que Gallus: “Era um garoto talentoso, eletrizante, intuitivo, consciencioso e culto também. Falava várias línguas. Sabia inglês tão bem, que dizem que o príncipe de Gales tomara aulas particulares com ele. Tinha morado quatro anos em Cambridge” (KOSZTOLÁNYI, 2016, p. 7). Não obstante, “possuía um defeito fatal. Não, não bebia. Mas surrupiava tudo que estava ao alcance de sua mão. Roubava como uma ave de rapina” (KOSZTOLÁNYI, 2016, p. 7).

Seus amigos mais próximos tentaram dissuadi-lo a não roubar, fazê-lo atentar-se para a sua razão e deixar de lado sua natureza, mas não lograram êxito. Certo dia, foi apanhado em uma estação e

conduzido ao tribunal, após roubar a carteira de um dos passageiros de um trem. Os amigos tinham ciência de que Gallus “não se preocupava [...] com o valor dos artigos roubados, nem com o seu volume e dimensões. Geralmente não se importava com a sua utilidade” e que “Seu prazer consistia simplesmente em fazer aquilo que queria: roubar” (KOSZTOLÁNYI, 2016, p. 8). Tentaram, portanto, provar que o amigo não era ladrão, mas um cleptomaníaco. No entanto, essa diferença pode ser percebida apenas quando há empatia ou compaixão pelo furtador, como reconhece o próprio Kornél Esti: “Aquele que conhecemos geralmente é cleptomaníaco. Aquele que não conhecemos geralmente é ladrão. O tribunal não o conhecia; assim foi qualificado — ladrão, e condenado a dois anos de prisão” (KOSZTOLÁNYI, 2016, p. 8).

Uma vez em liberdade novamente, Gallus viu-se diante da necessidade de encontrar um trabalho para se sustentar. Não sabendo nada fazer além de escrever, recorreu a seu amigo escritor suplicando por ajuda. Compadecido, Esti recomendou o amigo a um editor que consentiu em designá-lo à tarefa de traduzir uma novela inglesa de detetives. Novela que, na opinião de Esti: “Era um daqueles lixos com os quais nós não queremos sujar as mãos. Não o lemos. No máximo o traduzimos, usando luvas” (KOSZTOLÁNYI, 2016, p. 8-9). Gallus encarou a tarefa com afinco e zelo, de modo que a concluiu com antecedência. Ou assim pareceu, até que o editor entrou em contato com o poeta para comunicar-lhe que a tradução de Gallus não tinha utilidade e que, portanto, não pagaria por ela. Sem entender a atitude do editor, Esti vai ao seu encontro e recebe de suas mãos o manuscrito da tradução de seu amigo. Surpreende-se, entretanto, pois a tradução revela, aparentemente, perícia e qualidade inquestionáveis: “Frases claras, mudanças engenhosas, montagens linguísticas espirituosas” que “se sucediam, muito mais dignas que o original” (KOSZTOLÁNYI, 2016, p. 9). Intrigado, questiona o editor sobre qual seria o problema. Recebe, desta vez, o original inglês com o pedido de que comparasse os dois arquivos:

Ele me entregou o original inglês, de forma tão silenciosa quanto o fez com o manuscrito, e pediu-me para comparar os dois textos. Por meia hora, mergulhei alternadamente no original e no manuscrito. Ao final, levantei-me consternado. Declarei que ele estava com toda a razão. (KOSZTOLÁNYI, 2016, p. 9)

Gallus não cometeu nenhum deslize na tradução: “Não tentou contrabandear o texto de um outro original”, era, de fato, o texto que o editor lhe pedira para traduzir; “O texto não continha nenhum escorregão. Afinal, ele sabia inglês e húngaro perfeitamente. [...] A mancada foi outra. Totalmente outra” (KOSZTOLÁNYI, 2016, p. 9). Chegamos, assim, ao ponto que almejávamos, quando Esti revela o problema da tradução: “A primeira frase do original inglês dizia assim: *‘As trinta e seis janelas do velho castelo, desgastado pelo vento, brilhavam. No primeiro andar, no salão de baile, quatro lustres de cristal resplandeciam luxuosamente ...’*” (KOSZTOLÁNYI, 2016, p. 9-10 – grifo do autor) e, em seguida, relatava a maneira como Gallus traduziu a passagem: “*As doze janelas do velho castelo, desgastado pelo vento, brilhavam. No primeiro andar, dois lustres de cristal resplandeciam luxuosamente ...*” (KOSZTOLÁNYI, 2016, p. 10 – grifo do autor).

Lança mão de outro exemplo, como que para reafirmar que o problema se torna perceptível aos poucos. No original lia-se: “*Com um sorriso irônico, o conde Vitsislav abriu sua carteira recheada e atirou a quantia pedida, mil e quinhentas libras...*”; na tradução para o húngaro: “*Com um sorriso irônico, o conde Vitsislav abriu sua carteira e atirou a quantia pedida, cento e cinquenta libras...*” (KOSZTOLÁNYI, 2016, p. 10 – grifo do autor). Com mais um exemplo, que envolve a presença de joias da família da condessa Eleonora, “tiara de diamantes, [...] pérolas verdadeiras de brilho opaco; [...] anéis de brilhante, safira, esmeralda...” (KOSZTOLÁNYI, 2016, p. 10), Esti anuncia estupefato que Gallus roubou os pertences dos personagens da obra que traduziu:

Compreendem o que fizera esse infeliz escritor, merecedor de um futuro melhor? Simplesmente roubou as joias de família da condessa Eleonora, e, com a mesma imperdoável leviandade, roubou até o simpático conde Vitsislav, deixando das suas mil e quinhentas libras apenas cento e cinquenta, e da mesma forma surruiou dois dos quatro lustres de cristal, e desviou vinte e quatro das trinta e seis janelas do velho castelo desgastado pelo vento. [...] Minha surpresa só aumentou quando constatei, sem nenhuma dúvida, que essa determinação percorria todo o seu trabalho. Por onde sua pena de tradutor passasse, sempre causava prejuízo aos personagens, mesmo que só se apresentassem naquele capítulo, e, sem respeitar móvel ou imóvel, atropelava a quase indiscutível sacralidade da propriedade privada. (KOSZTOLÁNYI, 2016, p. 10-11)

Até aqui conseguimos reunir algumas questões que devem ser destacadas e elucidadas no que se refere à tradução como um roubo. Retomando Calvino (2015b), observamos que o escritor italiano expõe sua crença na relação entre editor e tradutor assegurando que, embora o trabalho do editor seja invisível, quando existe faz diferença e, quando não existe, faz falta. Mas, por outro lado, em alguns casos, o editor pode estragar o trabalho do tradutor:

A tradução não é algo que se possa pegar e mandar para a gráfica; o trabalho do editor é invisível, mas, quando existe, dá seus frutos, e quando não há [...] é um desastre. Naturalmente também pode haver casos em que o editor estraga o trabalho bem-feito do tradutor; mas acho que o tradutor, por melhor que seja – aliás, sobretudo quando é excelente –, necessita que seu trabalho seja avaliado frase a frase por alguém que coteje texto original e tradução, podendo nesse caso discutir com ele. (CALVINO, 2015b, p. 82).

Com o que a narrativa de Esti nos forneceu até o momento, constatamos que o caso de Gallus constitui em um desses casos em que o editor pode atrapalhar o tradutor. O editor interfere no processo criativo do rapaz ao considerar sua tradução impublicável pelo fato de alguns objetos presentes no original terem sumido, coisa que, podemos supor, não faria tanta diferença para o leitor, uma vez que nem mesmo Esti, um leitor privilegiado (por ser escritor, por estar constantemente em contato com processos de produção de livros), conseguiu identificar problemas na tradução à primeira vista; só os

percebeu aos poucos, cotejando minuciosamente original e tradução.

O roubo, empregado no sentido literal, de destituir personagens de suas posses, revela o sentido que a tradução quer dar: o de recriação. O romance traduzido que, como vimos anteriormente, *Esti* considerava desinteressante, de repente, em função da artimanha do tradutor, tornou-se de tal modo envolvente que ele incorporou o papel de detetive e decidiu investigar a fundo o desfecho deste curioso caso:

Como estava intrigado pelo verdadeiro enigma dessa novela policial, continuei em casa minha investigação, e fiz um balanço completo dos artigos roubados. Trabalhei sem parar da uma e meia da tarde até as seis e meia da manhã. Descobri, finalmente, que nosso desvirtuoso colega escritor apropriou do original inglês, durante a tradução, ilegal e indecentemente, 1.579.251 libras esterlinas, 177 anéis de ouro, 947 colares de pérola, 181 relógios de bolso, 309 brincos, 435 malas, sem falar das propriedades, florestas e pastos, castelos de príncipes e barões, e outros objetos menores, lenços, palitos de dente, campainhas, cuja listagem seria muito comprida e talvez inútil. Onde colocou todos esses móveis e imóveis – que afinal só existiam no papel, no reino da imaginação; qual era a razão do seu furto; a investigação iria muito longe e assim melhor nem especular. (KOSZTOLÁNYI, 2016, p. 11-12)

Obviamente, o escritor húngaro Kosztolányi, em seu conto “O tradutor cleptomaníaco”, ironiza, de maneira bem-humorada, uma situação, cujo exagero nos direciona a uma reflexão sobre a própria natureza da arte. Esse é, inclusive, o assunto que norteia uma conversa estabelecida entre Italo Calvino e o artista Tullio Pericoli, por ocasião de uma mostra deste último, intitulada “Roubar de Klee”. Para Calvino, a arte nasce de outra arte, de modo que, “mesmo quando alguém acredita estar simplesmente deixando o coração falar, ou imitando a natureza, de fato já imita representações” (CALVINO, 2015a, p. 67). Nesse sentido, “um jovem não deve ter escrúpulos em imitar, roubar. A citação pode ser consciente ou não. Ao abandonar-se à própria verve, seguramente o escritor deixa escapar reminiscências de leituras, e o pintor, reminiscências visuais de outros quadros”

(CALVINO, 2015a, p. 67).

Ora, Gallus, o tradutor cleptomaníaco, não tem escrúpulos: sua mão leve surrupia igualmente objetos e palavras, não é o valor que move sua ação, sua mente não é guiada por uma moral, mas, ao fazê-lo, ele garante a continuidade (a sobrevivência, conforme preconiza Benjamin) do livro policial que traduzia, fadado, por sua questionável qualidade, ao esquecimento.

A atitude de Gallus nos adverte, assim, para uma característica intrínseca à leitura e, por sua vez, à tradução, já que, ainda segundo Calvino, “traduzir é o mais absoluto sistema de leitura” (CALVINO, 2015a, p. 71):

Há um arrombamento, há um furto com arrombamento em toda leitura verdadeira. Naturalmente, nesse sentido, os quadros e as obras literárias são construídos de propósito para serem saqueados. Assim como o labirinto é construído de propósito para que a gente se perca nele – mas também para que a gente se ache. (CALVINO, 2015a, p. 71)

Gallus parece concordar que toda obra seja patrimônio comum, disponível para o saque, para o roubo. Por isso, age inescrupulosamente ao dar vazão à sua verve cleptomaníaca, mas, ao fazer isso, ele impulsiona seu leitor – o leitor do livro que traduz – a também agir como um dos detetives dos quais a própria narrativa se vale: seu arrombamento obriga o leitor a agir como um ladrão, a ir atrás do segredo que o texto oculta, para furtá-lo (tal como fez o editor e Esti, ao descobrirem o segredo de Gallus e conseguirem sair do labirinto narrativo instaurado).

Nesse sentido, o original e sua tradução são apresentados como dois textos diferentes, duas criações diversas: por vezes esta se sobressai em relação àquele, mostrando-se mais emocionante. O sumiço dos objetos realizado por Gallus deflagra uma nova narrativa. O tradutor, localizando-se no “reino da imaginação”, terreno propício para a inventividade, recria a história.

Mas seria Gallus tão inescrupuloso assim? Considerado ladrão

pela polícia, que não o conhecia, e cleptomaníaco pelos amigos, que o conheciam, para nós, que o conhecemos apenas pelo intermédio da linguagem e, mais especificamente, da tradução, afinal não lemos húngaro, Gallus é um tradutor, e, arriscaríamos dizer, o melhor deles, pois tem consciência de que, para dar forma ao texto traduzido e torná-lo uma obra, deve identificar o segredo do original e roubá-lo para que possa incorporá-lo na tradução.

Sua atitude parece antecipar a de outro tradutor ficcional, Ermes Marana, personagem do romance *Se um viajante numa noite de inverno*, de Italo Calvino, sobre quem nos deteremos a seguir.

Ermes Marana: o ladrão de autorias

Ermes Marana provoca uma verdadeira reviravolta na vida do protagonista do romance *Se um viajante numa noite de inverno*, de Italo Calvino, o Leitor (sem nome, identificado apenas com a inicial maiúscula), pois ele confabula ao mesclar diferentes narrativas e autorias em seu trabalho de tradução – tal como em um palimpsesto – de modo que o nome do autor na capa nada significa, pois a história ali inserida, enquadrada entre a capa e a contracapa, pode ser atribuída a qualquer um. Essa fraude foi descoberta pelo editor que havia contratado o trabalho de Marana e revelada ao Leitor: “Ermes Marana traduziu este romancinho ordinário, palavra por palavra, e o fez passar por cimério, por cimbérico, por polonês...” (CALVINO, 1999, p. 104). Ao fazer com que um romance comum receba atenção daqueles que o consomem, Marana repete a façanha de Gallus e reitera o caráter inventivo da tradução, o poder que ela tem de transformar um original aparentemente desinteressante e sem graça em uma obra curiosa, instigante, que faz com que seu leitor queira, também ele, descobrir os segredos velados sob o texto, como vimos com Esti e vemos se repetir com o Leitor.

Quando confrontado pelo editor, descobrimos que, para o tradutor, o nome do autor pouco ou nada importa, também ele

considera que uma obra é um patrimônio público escrita para que seja arrombada por outros, tal como apregoara Calvino em sua conversa com Pericoli. Por isso, a resposta do personagem tradutor de Calvino ao editor é:

Que importa o nome do autor na capa? Vamos nos transportar pela imaginação para daqui a três mil anos. Sabe-se lá quais livros de nossa época terão sobrevivido e quais autores ainda serão lembrados. Haverá livros que continuarão célebres, mas que serão considerados obras anônimas, como é para nós a epopeia de Gilgamesh; haverá autores cujo nome permanecerá célebre, mas dos quais não restará nenhuma obra, como é o caso de Sócrates, ou talvez todos os livros remanescentes sejam então atribuídos a um único e misterioso autor, como Homero. (CALVINO, 1999, p. 105)

Para Marana, a sobrevivência da obra assim como a de seu autor depende da tradução. Vale ressaltar que Marana é um tradutor de textos literários e como tal, conforme vimos anteriormente em Calvino (2015b), se coloca em jogo para traduzir o intraduzível. Para ele “a literatura vale por seu poder de mistificação e só na mistificação encontra sua verdade; assim, um produto falso, como mistificação de uma mistificação, equivale a uma verdade elevada à segunda potência” (CALVINO, 1999, p. 184). A verdade do texto literário reside, pois, em seu poder de enganar, em seu potencial para falsificação. Assim, o valor da obra não está na voz daquele que a assina, mas em si mesma. Nesse sentido, “o autor de cada livro não é mais que uma personagem fictícia que o autor real inventa transformar em autor de suas ficções.” (CALVINO, 1999, p. 184). Compreender o falso como potência equivale a reconhecer o valor não só da ficção, como da tradução. Marana, o tradutor, ao adotar um método de trabalho baseado na permuta, na criação, na seleção e na transformação é também um falsário, na melhor acepção do termo, pois, com a sua intervenção, consegue fazer a diferença em vez de obedecer cegamente a um padrão.

Declarar o valor da falsificação, do simulacro, foi o propósito

de Gilles Deleuze em seu texto “Platão e o simulacro”, ao propor a reversão do platonismo. Ora, a tradição ocidental, que tende a valorizar apenas o original, o modelo e a ideia, fadando a cópia, o simulacro e a imagem à posição de segunda categoria, lega-nos um viés dicotômico e empobrecedor que preconiza, às cópias, um segundo lugar, garantido pela semelhança ao original, enquanto os simulacros, “construídos a partir de uma dissimilitude, implicando uma perversão, um desvio essenciais”, “são como os falsos pretendentes” (DELEUZE, 2000, p. 262). Se Platão assegura o triunfo das cópias sobre os simulacros, Deleuze, por sua vez, instaura a diferença, a simulação e o falso como categorias essenciais ao regimento do mundo moderno:

Reverter o platonismo significa então: fazer subir os simulacros, afirmar seus direitos entre os ícones ou as cópias. O problema não concerne mais à distinção Essência-Aparência, ou Modelo-cópia. Esta distinção opera no mundo da representação; trata-se de introduzir a subversão neste mundo, “crepúsculo dos ídolos”. O simulacro não é uma cópia degradada, ele encerra uma potência positiva que nega tanto o *original* como a *cópia*, tanto o *modelo* como a *reprodução*. (DELEUZE, 2000, p. 267, grifo do autor).

O personagem de Italo Calvino introduz a subversão no mundo, sobretudo no mundo do editor, do Leitor e da leitora, Ludmilla; ele desautoriza o autor, ao evidenciar o seu próprio poder, afinal, como o tradutor é um dos últimos agentes do meio editorial a “meter a mão” no texto alheio, ele poderia, se agisse inescrupulosamente, empreender alguns “roubos”, tal como fizera Gallus, difíceis de serem descobertos. Marana, ainda, sobrepõe seus direitos de tradutor sobre os do autor, fazendo com que os simulacros ascendam à posição das obras originais, sem hierarquias.

Ao negar tanto o original quanto a cópia, a tradução de Marana opera como uma máquina de produzir engodos, numa superposição de máscaras e de enredos, escondendo-se por trás do texto, transformando-se, também ele, em um sujeito de ficção, como as pessoas incorpóreas que só existem no reino da linguagem. As razões

pelas quais Marana age dessa forma são apresentadas no decorrer da trama de *Calvino* e parecem ter origem no envolvimento amoroso entre o tradutor e a leitora Ludmilla, conforme narrado na passagem a seguir:

Pouco a pouco você [Leitor] acabará por entender melhor as origens das maquinações do tradutor: a mola secreta que as desencadeou foi o ciúme despertado pelo rival invisível que se interpunha continuamente entre ele e Ludmilla, a voz misteriosa que lhe falava através dos livros, esse fantasma sem rosto que tem mil faces e, portanto, é ainda mais fugidio, pois para Ludmilla os autores não se materializam nunca em indivíduos de carne e osso, para ela só existe nas páginas publicadas, vivos ou mortos, lá estão, sempre ali prontos a comunicar-se com ela, a maravilhá-la, a seduzi-la, e Ludmilla sempre pronta a segui-los, com a leviandade das relações com pessoas incorpóreas. (CALVINO, 1999, p. 163)

Enciumado pelo fato de sua amada preferir a voz narrativa e o autor das obras que lê à sua companhia, Marana trata de demonstrar que essa voz nada mais é que uma criação do autor e que o autor nada mais é que um nome na capa. A intenção de Marana com todas as suas maquinações é, portanto, “demonstrar que por trás da palavra escrita existe o nada; o mundo existe só como artifício, ficção, mal-entendido, mentira” (CALVINO, 1999, p. 243); a maneira que ele encontra para mostrar isso é arrombar o texto, se apropriando dele, decidindo a quem a autoria deve ser atribuída, em qual língua deve ser publicado, quais passagens devem prevalecer e quais devem ser suprimidas. Ao assumir, portanto, um caráter seletivo, Marana vai transformando o seu ofício de tradutor, ao reivindicar a face criativa do trabalho, produzindo simulacros.

No entanto, seria temerário afirmar que Marana empreende um jogo de simulações, uma máquina de simulacros simplesmente por inveja do autor e por ciúmes de Ludmilla: esse é o subterfúgio, a desculpa, pois ele se vale de sua posição privilegiada de tradutor, que está em contato direto com a obra original, para mergulhar nas entranhas do texto, decidido a encontrar seu segredo, sua forma, e roubá-la, para utilizá-la como ferramenta em sua empreitada de



construir uma literatura apócrifa, com a qual sonhava:

Ermes Marana — desde sempre, porque seu gosto e talento o impeliam a isso, mais ainda depois que sua relação com Ludmilla entrou em crise — sonhava com uma literatura composta exclusivamente de obras apócrifas, de falsas atribuições, de imitações, contrafações e pastiches. (CALVINO, 1999, p. 163)

Trata-se, portanto, do falso como potência, como também reivindicara Deleuze no texto por nós já mencionado, tornando impossível a distinção e a hierarquia entre o original e a cópia: “Instaura o mundo das distribuições nômades e das anarquias coroadas. [...], engole todo fundamento, assegura um universal desabamento (*effondrement*), mas como acontecimento positivo e alegre, como *effondement*” (DELEUZE, 2000, p. 268).

Em suma, a literatura sonhada por Marana, nômade, anárquica, alegre e apócrifa, dispensa “a função do autor, a ideia de que atrás de cada livro há alguém que garant[a] a verdade daquele mundo de fantasmas e ficções pelo simples fato de nele ter investido sua própria verdade [...]” (CALVINO, 1999, p. 163). Afinal, ao interferir no texto, Marana intenciona roubar o segredo que ele encerra.

Segundo Pericoli, ainda em diálogo com Calvino, há diversas maneiras de efetuar esse roubo: “Essa atividade de ladrão ou falsário pode ser exercida de muitas maneiras: é possível citar, inverter a lógica, subverter a sintaxe, revirar a trama, transformar o cômico em trágico, inventar línguas que simulem outras” (CALVINO, 2015a, p. 70). Acrescentamos a essa lista as atividades de Marana que, mais do que pretender ser reconhecido por Ludmilla através dos textos que ela lê, mostram, também, sua faceta de falsário, de ladrão que rouba segredos, que furta invenções e autorias, seu projeto ambicioso de subverter o mundo ao “traduzir” e criar novos mundos possíveis por meio de uma literatura transgressora, amoral, como uma máquina de produzir simulacros:

Para não romper o último laço que o ligava a essa mulher, ele continuou a semear a confusão entre os títulos, os nomes dos autores, os pseudônimos, as línguas, as traduções, as edições, as capas, os frontispícios, os capítulos, os inícios, os finais, tudo para que ela reconhecesse ali sinais de sua presença, uma saudação sem esperança de resposta. (CALVINO, 1999, p. 243)

Nesse sentido, disseminar a confusão geral entre os leitores através de falsificações, falsas atribuições e traduções completamente inventadas faz de Marana um tradutor falsário. Mas, mais do que isso, podemos insinuar que ele é um cleptomaníaco tal como Gallus, pois, além do fato de ser nosso conhecido, Marana parece se satisfazer com seu papel de falsário e, como vimos com o personagem de Kosztolányi, a cleptomania caracteriza-se, sobretudo, pelo prazer do indivíduo em roubar, pelo roubo indiscriminado. Sobre esse prazer imbuído no roubo, Pericoli comenta com Calvino:

Todo ato relacionado a roubar, copiar, refazer, mudar, inverter, citar, com intenções ladroeiras certamente dá prazer. É provável que, num primeiro momento, haja a ilusão de sermos autores da obra em que nos inspiramos. Portanto, como você mesmo dizia, há o prazer de redescobrir um percurso e tornar a percorrê-lo sozinho. O prazer de reviver os momentos de formação de uma obra. (CALVINO, 2015a, p. 74)

Dessa forma, por mais que tente mostrar que o autor não importa, Marana parece querer, também, participar da autoria, razão pela qual ele recorre ao roubo. Sendo o roubo uma forma de recriação, como já discutimos anteriormente, ele vê nesse papel de tradutor-ladrão uma oportunidade para participar da concepção do texto, de mergulhar em sua gênese, e receber, também, os afetos dos leitores.

Ademais, Pericoli afirma que o roubo enriquece tanto o ladrão quanto o roubado (CALVINO, 2015a). Isso significa dizer que, tanto o autor do texto quanto seu tradutor são beneficiados com o roubo. Para o autor, a obra pode se tornar mais clara ao ser traduzida, pois, conforme Calvino (2015a), a tradução é, para um autor, uma maneira de ler a si mesmo e sua própria produção, é uma autoleitura, pois a

tradução permite que reflita sobre a própria escrita, sobre o porquê de certas escolhas. Assim, o seu próprio texto se esclarece diante de seus olhos. Além do mais, como já observamos e reiteramos ao longo deste trabalho, ao recriar a obra a partir da tradução, o tradutor pode melhorá-la, torná-la mais interessante, mais atraente; em suma, angariar público-leitor, alcançar espaços que o original, talvez, não tenha sido capaz de alcançar e, conseqüentemente, colocar o autor em destaque.

Gallus, Marana e seus precursores: palavras finais

Não se sabe se Italo Calvino conheceu a obra de Dezső Kosztolányi: em suas cartas pessoais e profissionais e na produção intelectual, não encontramos nenhuma menção ao autor húngaro; fato, no mínimo, curioso, em se tratando de um leitor voraz, cujo trabalho como editor na prestigiada editora italiana Einaudi permitia a Calvino ler os mais diversos escritores, de variadas nacionalidades e de distintos campos do saber.

Não importa, no entanto, identificar fontes e influências, discussão tão infrutífera quanto aquela que tenta evidenciar a dependência da tradução de seu original, como exaustivamente tentamos refutar ao longo deste texto, pois, se aproximamos Calvino de Kosztolányi, Marana de Gallus, foi com o propósito de, à maneira de Jorge Luis Borges, em seu texto “Kafka e seus precursores”, identificar a linhagem dos tradutores cleptomaníacos.

Após passarmos os dois personagens em revista, percebemos que ambos agem com intenções ladroeiras, efetuam um roubo ao longo da tradução, descrevendo perdas e ganhos para a constituição de uma nova obra. Gallus encontrou na tradução uma forma de continuar fazendo aquilo de que mais gostava: roubar, sem, contudo, precisar enfrentar as sanções penais previstas para essa ação. Assim, de forma audaz, Gallus utiliza suas habilidades de escritor e seu conhecimento profundo das línguas, para roubar, ao destituir as personagens do texto que traduz de seus bens. Satisfaz, assim, sua

ânsia cleptomaníaca com a comodidade de não ter que responder legalmente por isso. O resultado, no entanto, é uma perda, representada pela insatisfação e pela incompreensão do editor que o recrimina e se recusa a pagar-lhe pelo serviço; por outro lado, há um ganho: sua tradução é responsável por reavivar uma obra inicialmente considerada insignificante, sem importância e sem valor.

Marana, por sua vez, encontra na atividade de traduzir uma oportunidade de desmistificar a ideia de que há uma voz por trás de todo texto que garanta a veracidade daquele mundo e daquelas histórias que ele veicula. Ao misturar os romances, suprimir os finais, trocar as autorias nas capas, inventar traduções, ele demonstra que não há como garantir a autenticidade de uma obra, de um escritor, de uma tradução, pois o texto é manipulável. Mas, nem por isso essas obras deixam de proporcionar uma experiência literária e de cumprir seu fim. Igualmente, para Marana, há perdas e ganhos: uma das perdas é representada pela má fama de falsário, mentiroso, mistificador e trapaceiro, que o precede; os ganhos, no entanto, são representados pela grande circulação de textos literários que emergem dos seus simulacros, da sua literatura apócrifa. Pelo bem ou pelo mal, as atitudes desse tradutor colocam em circulação um grande volume de publicações, tanto que o protagonista de *Se um viajante numa noite de inverno*, o Leitor, salta de um romance a outro sem nunca conhecer os finais dessas histórias, no encalço das pistas deixadas por Ermes Marana.

Portanto, Gallus e Marana podem ser lidos como os precursores dessa linhagem de “tradutores cleptomaníacos”, a qual, por sua vez, sempre existiu, já que todo tradutor, em alguma medida, diante da intraduzibilidade de uma língua, precisa criar, inventar, em última instância, roubar, para concluir a tradução. Tal como observa Borges, em seu texto “Kafka e seus precursores”, “O fato é que cada escritor *cria* seus precursores. Seu trabalho modifica nossa concepção do passado, assim como há de modificar o futuro. Nessa correlação, nada importa a identidade ou a pluralidade dos homens” (BORGES, 2007,

p. 130, grifo do autor). Para o escritor argentino, o passado é definido pelo presente, assim como a tradução permite a ressignificação do original, sua reatualização: “Muitas vezes, a propósito, foi depois de ser adaptada e/ou traduzida que uma quantidade consistente de peças artísticas foi procurada em sua suposta gênese. Isto é, em variadas ocasiões, não é o original que define a tradução, mas sim o contrário” (GONÇALVES, 2022, p. 10). Isso significa que, talvez, se os personagens de Kosztolányi e de Calvino não existissem, a especificidade da tradução criativa, operada pelos “tradutores cleptomaníacos”, não seria perceptível.

Referências

- BENJAMIN, W. A tarefa do tradutor. In: HEIDERMAN, W. (org.). **Clássicos da teoria da tradução**. Florianópolis, Núcleo de Pesquisas em Literatura e Tradução, 2010. p. 202-231.
- BORGES, J. L. Kafka e seus precursores. In: BORGES, J. L. **Outras inquisições**. Trad. Davi Arrigucci Jr. São Paulo: Companhia das Letras, 2007. p.127-130.
- CALVINO, I. **Se um viajante numa noite de inverno**. Trad. Nilson Moulin. 2ed. São Paulo: Companhia das Letras, 1999.
- CALVINO, I. Furtos com arte (conversa com Tullio Pericoli). In: CALVINO, I. **Mundo escrito e mundo não escrito: Artigos, conferências e entrevistas**. Trad. Maurício Santana Dias. São Paulo: Companhia das Letras, 2015a. p. 65-78.
- CALVINO, I. Traduzir é o verdadeiro modo de ler um texto (1982) In: CALVINO, I. **Mundo escrito e mundo não escrito: Artigos, conferências e entrevistas**. Trad. Maurício Santana Dias. São Paulo: Companhia das Letras, 2015b, p.79-85.
- DELEUZE, G. Platão e o simulacro. In: DELEUZE, G. **Lógica do sentido**. Trad. Luiz Roberto Salinas Fortes. São Paulo: Perspectiva, 2000. p. 259-271.
- GONÇALVES, D. S. O tradutor cleptomaníaco: uma reflexão borgeana acerca do conto de Dezso Kosztolányi. **Acta Scientiarum. Language and Culture**, v. 44, e60019, p. 1-11, 2022. Disponível em: <https://periodicos.uem.br/ojs/index.php/ActaSciLangCult/article/view/60019>. Acesso em: 02 fev. 2023.

KOSZTOLÁNYI, D. O tradutor cleptomaníaco In: KOZTOLÁNYI, D. **O tradutor cleptomaníaco e outras histórias de Kornél Esti**. Trad. Ladislao Szabo. 2ª edição. São Paulo: Editora 34, 2016, p. 7-12.

MAIA, C.; MOREIRA, M. E. R. Italo Calvino e a tradução: ler, roubar, criar. **Letras & Letras**, Uberlândia, vol. 32/1, p. 194-210, jan/jun 2016. Disponível em: <https://seer.ufu.br/index.php/letraseletras/article/view/33028>. Acesso em: 04 jan. 2023.

Resumo

Objetivamos discutir a tradução como processo criativo a partir do roubo empreendido pelos tradutores ficcionais Gallus e Ermes Marana, o primeiro presente no conto “O tradutor cleptomaníaco”, de Deszö Kosztolányi, e o segundo, no romance *Se um viajante numa noite de inverno*, de Italo Calvino. Dentre os autores convocados para subsidiar teoricamente a investigação, destacamos: Benjamin (2010), Calvino (2015), Borges (2007) e Deleuze (2016). Ao final, observamos que esses tradutores fictícios podem ser tomados como precursores de uma linhagem de tradutores cleptomaníacos, perceptível em razão da existência dos referidos personagens.

Palavras-chave

Tradução; Cleptomania; Criação; Italo Calvino; Dezsö Kosztolányi

Abstract

We aim to discuss translation as a creative process through the act of theft carried out by the fictional translators Gallus and Ermes Marana, the former in the short story "The Kleptomaniac Translator" by Deszö Kosztolányi, and the latter in Italo Calvino's novel "If on a winter's night a traveler." Among the authors summoned to theoretically support this investigation, we highlight Benjamin (2010), Calvino (2015), Borges (2007), and Deleuze (2016). In conclusion, we observe that these fictional translators can be seen as precursors of a lineage of kleptomaniac translators, evident due to the existence of these characters.

Keywords

Translation; Kleptomania; Creation; Italo Calvino; Dezsö Kosztolányi