



O tradutor cleptomaniaco: uma reflexão borgeana acerca do conto de Dezso Kosztolányi

Davi Silva Gonçalves

Universidade Estadual do Centro-Oeste do Paraná, Rua Professora Maria Roza Zanon de Almeida Engenheiro, s/n, 84505-677, Irati, Paraná, Brasil. E-mail: davisg@unicentro.br

RESUMO. O meu propósito, neste trabalho, é o de estabelecer um paralelo entre a literatura e a ideia da originalidade, pelo viés da tradução. Para tal fim, analiso o conto 'O tradutor cleptomaniaco' (2016), do escritor austro-húngaro Dezso Kosztolányi. De modo a amparar a minha análise literária do conto supracitado, trago reflexões pontuais de Jorge Luis Borges em nove de seus pequenos contos e ensaios publicados nas coletâneas: *História universal da infâmia* (1982), *Outras inquisições* (2007), *Ficções* (2007), *O Aleph* (2008) e 'O livro de areia' (2009). Além desses livros, trago também o conto 'A memória do mundo' (2007), de Italo Calvino. O ingrediente comum que justifica a seleção de tais fontes, e que conduz uma discussão sobre a tarefa do tradutor, se refere à memória, à gênese e ao (re)nascimento. Tendo, além disso, o conceito de mito da origem como fio ontológico que interliga esses textos, analiso se e como 'O tradutor cleptomaniaco' (Kosztolányi, 2016) pode contribuir para essa reflexão acerca da originalidade. Os resultados finais de minha análise apontam na direção de um conceito de tradução que, essencialmente, implica uma redução necessária – uma condensação do sentido dentro daquele sentido formado pela decodificação particular do leitor tradutor.

Palavras-chave: tradução; literatura eslava; Jorge Luis Borges.

The kleptomaniac translator: a borgean reflection on Dezso Kosztolányi's short story

ABSTRACT. My purpose, within this work, is to establish a parallel between literature and the idea of originality, through the lens of translation. Therefore, I analyse the short story 'O tradutor cleptomaniaco' (2016), from the Serbian author Dezso Kosztolányi. As my analysis framework, I bring some of the brief short-stories and essays by Jorge Luis Borges published in the following compilations: *História universal da infâmia* (1982), *Outras inquisições* (2007), *Ficções* (2007), *O Aleph* (2008), and 'O livro de areia' (2009). Besides this books, I also rely on Italo Calvino's short-story 'A memória do mundo' (2007). The common ingredient justifying these sources' selection, and which guides the discussion over the translator's task, refers to memory, genesis, and (re)birth. Moreover, with the concept of original myth as the ontological backbone interconnecting these texts, I analyse if and how *O tradutor cleptomaniaco* (Kosztolányi, 2016) may contribute to such reflection on originality. Final results guide us to a concept of translation that, essentially, imply a necessary reduction – condensing meaning within the other meaning built by the individual interpretation of the reader translator.

Keywords: translation; slavic literature; Jorge Luis Borges.

Received on July 8, 2021.
Accepted on November 5, 2021.

Introdução

[C]ertos crepúsculos e certos lugares querem nos dizer algo, ou algo disseram que não deveríamos ter perdido, ou estão a ponto de dizer algo; essa iminência de uma revelação que não se produz é, quem sabe, o fato estético (Borges, 2007a, p. 12).

Acima, a epígrafe deste artigo consiste no trecho final do conto de Jorge Luis Borges, 'A muralha e os livros' (2007a). Nele, o narrador parte de sua reflexão sobre a memória e o passado, para seu argumento de que o fato estético seria então essa iminência de uma revelação adiada, que pode ou não acontecer. Aquilo que vivemos, nesse sentido, seria uma experiência composta daquilo que de concreto passara por nossa vida, mas também daquilo que passara despercebido durante ela. Isto é, entre ruído e silêncio ambos significam – a memória e o passado se formariam então por aquilo que foi, tanto quanto por aquilo que deixou de ser. Hermetismos a

parte, o propósito deste trabalho é estabelecer um paralelo entre a literatura e a ideia da originalidade, pelo viés da tradução. Para tal fim, analiso o conto ‘O tradutor cleptomaniaco’ (2016), do escritor austro-húngaro Dezso Kosztolányi. Nascido na cidade de Subotica (hoje na Sérvia), no ano de 1885, além de contista, romancista, e poeta, Kosztolányi também trabalhou como jornalista e como tradutor do inglês para o húngaro no período de 33 anos que viveu em Budapeste (onde, inclusive, faleceria no ano de 1936, aos 51 anos, devido a complicações por um câncer na laringe). Dentre os autores cujas obras ele traduziu estão Shakespeare, Lewis Carroll e Rudyard Kipling.

De modo a amparar a minha análise literária do conto supracitado, trago reflexões pontuais de Borges em nove de seus pequenos contos e ensaios. São eles, por ordem cronológica de publicação no Brasil e de disposição nas cinco coletâneas em que aparecem: ‘Sobre o Rigor na Ciência’ (Borges, 1982), ‘A muralha e os livros’ (Borges, 2007a), ‘Kafka e seus precursores’ (Borges, 2007b), ‘Pierre Menard: autor do Quixote’ (Borges, 2007c), ‘A biblioteca de Babel’ (Borges, 2007d), ‘Funes, o memorioso’ (Borges, 2007e), ‘Dois reis e dois labirintos’ (Borges, 2008a), ‘O Aleph’ (2008b), e ‘O livro de areia’ (2009). Além desses livros, trago também o conto ‘A memória do mundo’ (2007), de Italo Calvino. Tendo o conceito de mito da origem como fio ontológico que interliga esses textos, analiso se e, se for o caso, de que maneira, ‘O tradutor cleptomaniaco’ (Kosztolányi, 2016) pode contribuir para essa reflexão. Defendendo, em vida, o conceito de infidelidade criativa, Borges é muito lembrado por ironizar a ideia de gênese e de ‘ponto de partida’. Suas críticas, muitas vezes, têm relação com a idealização do fato estético como algo único e original em sua totalidade. A própria ideia de totalidade, do domínio de tudo, é, também, problematizada por ele. Esse conhecimento, cobiçado pela humanidade em diferentes momentos e de diferentes modos, torna-se, para as personagens de Borges, uma espécie de obsessão que vai escalando até resultar num estado de completa loucura. Nem por isso, a loucura é superada – sendo que a mesma ambição se repete em novas histórias e por novas personagens:

[C]omeça, aqui, meu desespero de escritor. Toda linguagem é um alfabeto de símbolos cujo exercício pressupõe um passado que os interlocutores compartilham; como transmitir aos outros o infinito Aleph que minha temerosa memória mal consegue abarcar? [...]. Os deuses não me negariam, talvez, o achado de uma imagem equivalente, mas este informe ficaria contaminado de literatura, de falsidade [...]. Cada coisa (a lâmina do espelho, digamos) eram infinitas coisas, porque eu a via claramente de todos os pontos do universo. Vi o mar populoso, vi a alvorada e a tarde, vi as multidões da América, vi uma teia de aranha prateada no centro de um negra pirâmide, vi um labirinto truncado (era Londres), vi intermináveis olhos imediatos perscrutando-se em mim como num espelho, vi todos os espelhos do planeta e nenhum me refletiu [...], vi convexos desertos equatoriais e cada um de seus grãos de areia, vi em Inverness uma mulher que não esquecerei, vi a violenta cabeleira, o corpo altivo, vi um câncer no peito, vi um círculo de terra seca numa calçada onde antes havia uma árvore [...], vi ao mesmo tempo cada letra de cada página (quando menino, eu costumava me maravilhar com o fato de as letras de um volume fechado não se misturarem nem se perderem no decorrer da noite), vi a noite e o dia contemporâneos (Borges, 2008b, p. 148-149).

Depois de alcançar o ‘Aleph’, que lhe permite ter acesso ao todo, o narrador de Borges (2008b) compartilha com os leitores de sua experiência. Ele levanta, em seu discurso, uma importante reflexão sobre a linguagem: esse exercício que pressupõe um passado compartilhado pelos interlocutores. Como partilhar daquele seu conhecimento, se ele habita apenas a sua própria linguagem? Isto nos remete à ideia de que, apesar da linguagem pertencer a toda uma comunidade, ela também pertence individualmente a cada um de nós, ao nosso modo. Ele supõe a busca por ‘equivalências’; mas essa tentativa de transferência de sentidos contaminaria a verdade com literatura – isto é, ao reinterpretar, o que é deixado de ser. O fato estético, aqui, emerge em sua forma mais rica; bem como quando o narrador argumenta que, quando criança sempre temeu que as palavras dos livros se misturassem e embaralhassem quando eles estivessem fechados. Aqui, o sentido se dá em movimento, porque a linguagem realmente se combina, transforma e, principalmente, se liquefaz ao longo do tempo. Cada coisa são infinitas coisas; sendo assim, como chamá-las? Como definir aquilo para que existem centenas de definições, muitas vezes contraditórias? Aonde olhos normais podem ver apenas uma praia, o narrador enxerga cada grão de areia: e a história de cada um desses grãos. Vendo tudo, até mesmo aquilo que não se pode enxergar, o narrador expõe sua percepção de um mundo em sua totalidade.

Coerente com ela, o conto ‘A memória do mundo’ (Calvino, 2007), trata de uma organização que procura compilar toda a documentação do planeta para alcançar, precisamente, a memória do mundo. Catalogando todos os instantes ocorridos no planeta, a organização constrói um inventário com tudo aquilo que já se sabe sobre cada animal e coisa, cada evento histórico, cada mínimo detalhe, por mais irrelevante que pareça. “Todo esse material passa através de um processo de redução ao essencial, condensação, miniaturização, que ainda não sabemos em que ponto vai parar” (Calvino, 2007, p. 330). Como aqui admite a personagem, não se sabe a

que ponto aquilo vai parar; talvez, podemos inferir, a condensação de tudo só seja possível se algum traço for apagado ou suprimido durante ela, o que contradiz a própria ideia de miniaturização de tudo. Essa redução ao essencial, entretanto, é mesmo efetivada de maneira antropocêntrica. “É uma memória centralizada do gênero humano, é isso que estamos empenhados em construir, procurando armazená-la em um espaço o mais reduzido possível, como a memória individual do nosso cérebro” (Calvino, 2007, p. 330). A memória individual do cérebro humano, porém, é um labirinto cheio de falhas e equívocos, onde memórias reais e criações fictícias se misturam, onde o vivido e o não vivido, sem que tomemos consciência, interagem repetidamente. Se, para traduzir, é também necessário que se faça essa redução ao essencial, condensando e miniaturizando cada mínimo detalhe, por mais irrelevante que pareça, da obra de partida, como fazê-lo sem promover exclusão e apagamento? Como repor um sentido que habita a linguagem, restituindo-o em uma outra linguagem e, portanto, morada? Pensemos a questão mais a fundo na análise do conto.

O mito da origem

Quando se pensa no princípio, pensa-se necessariamente também naquilo que procede dele e em onde ele desemboca. Nessa narrativa de início, meio e fim, acontece de naturalizarmos a ordem linear das coisas – como se o tempo e o espaço fossem regidos por uma unidade unidimensional: uma linha reta. A arte, parte integral de nossa civilização, é considerada em sua forma evolutiva: e os artistas como influenciados e influenciadores de novos artistas, repetidores de algumas formas artísticas, vanguardistas de outras. O narrador de ‘Kafka e seus precursores’ (Borges, 2007b, p. 127) compartilha com os leitores de sua leitura do legado histórico deixado por Franz Kafka: “A princípio, considerei-o tão singular quanto a fênix dos elogios retóricos; depois de alguma intimidade, pensei reconhecer sua voz, os seus hábitos, em textos de diversas literaturas e de diversas épocas”. A comparação com a fênix, aqui, é no mínimo curiosa; de tudo que o narrador poderia escolher como ‘singular’, ele seleciona precisamente aquele pássaro mitológico que renasce das cinzas – isto é, que sempre nasce de algo anterior para se tornar algo ulterior, mas nunca do vazio.

Um móvel que está em A (afirma Aristóteles) não poderá alcançar o ponto B, porque antes deverá percorrer a metade do caminho entre os dois, e antes, a metade da metade, e antes, a metade da metade da metade, e assim até o infinito (Borges, 2007b, p. 127).

A jornada da construção histórica, portanto, em cada uma de suas passagens, é mais informativa do que o destino por ela alcançado: é uma questão de tornar-se, mais do que de simplesmente ser.

Posteriormente, o narrador explica como, na montagem histórica daqueles escritores que seguem e precedem Kafka, podem-se enumerar peças heterogêneas que parecem ter relação com ele, mas que não parecem ter relação entre si: “Em cada um desses textos reside a idiossincrasia de Kafka, em grau maior ou menor, mas se Kafka não tivesse escrito, não a perceberíamos; ou seja, ela não existiria” (Borges, 2007b, p. 129). Isto é dizer que aquilo que define os precursores de Kafka não consiste numa obviedade, mas sim numa aleatoriedade: é o presente que determina o passado, ao menos nossa memória dele, e não o contrário: “O fato é que cada escritor cria seus precursores. Seu trabalho modifica nossa concepção do passado, assim como há de modificar o futuro” (Borges, 2007b, p. 130).

Em ‘Pierre Menard, autor do Quixote’ (Borges, 2007c), o protagonista, Menard, se aprofunda nessa problemática quando discute a diferença de escrever o Quixote ‘original’ e a sua tradução para o francês, que ele tenta empreender: “[É] indiscutível que meu problema é bastante mais difícil que o de Cervantes. Meu complacente precursor não rejeitou a colaboração do acaso [...]. Eu, de minha parte, assumi o misterioso dever de reconstruir literalmente sua obra espontânea” (Borges, 2007c, p. 41). Como reconstruir literalmente uma obra espontânea? A própria passagem do tempo, de XVII a XX, dificultam sua tarefa: “Trezentos séculos não transcorreram em vão, carregados como foram de complexíssimos fatos. Entre eles, para apenas mencionar um, o próprio ‘Quixote’” (Borges, 2007c, p. 41, grifo do autor). Não somente os fatos históricos ao redor da obra original interferem em sua ‘repatriação’, mas inclusive a própria obra original; um acontecimento literário é, também, um acontecimento histórico, dos mais variados pesos.

Em ‘A memória do mundo’ (Calvino, 2007), o patrão do personagem central, Muller, explica a ele que seu trabalho se justifica devido ao iminente fim do mundo: isto é, a catalogação é empregada “[...] para que tudo não tenha sido inútil, para transmitir tudo o que sabemos a outros que não sabemos quem são, nem o que sabem” (Calvino, 2007, p. 331). Duas ideias aqui transparecem: a primeira, de que, para que aquilo que tenha existido mantenha seu valor, é preciso que seja documentado, guardado, arquivado; a segunda, de que a vida

é eternizada através do compartilhamento, da manutenção. O chefe de Muller explica que nos outros planetas devem haver muitos outros sujeitos como eles dois. Assim, o “[...] importante é comunicar a eles a nossa memória, a memória geral afinada pela organização” (Calvino, 2007, p. 332).

Sobre a forma de compartilhamento desse arquivo, ele argumenta que talvez “[...] não se trate de transmitir as mensagens, e sim de depositá-las em lugar seguro, sob a crosta terrestre. O destroço do nosso planeta vagante pelo espaço poderia um dia ser alcançado e explorado por arqueólogos extragalácticos” (Calvino, 2007, p. 334). Ademais, acerca da organização desse arquivo depois de concluído, segundo ele,

[...] o resultado final do nosso trabalho será um modelo em que tudo conta como informação, mesmo aquilo que não está lá. Só então poderemos saber: de tudo o que foi, o que realmente contava, ou seja, o que é que houve realmente (Calvino, 2007, p. 335).

Tudo aquilo que é registrado, conta como informação – até mesmo o que foge ao registro. Mas como isso é possível? Ora, uma informação que se liga com outra faz isso atravessando vazios e lacunas que são, eles também, informação: novamente aqui a ideia de que sempre há algo onde pode parecer não haver nada – isto é, de que o próprio nada é também alguma coisa.

Em ‘Os dois reis e os dois labirintos’ (Borges, 2008a), temos a competição que se estabelece entre dois reis. O primeiro rei, das ilhas da Babilônia, “[...] reuniu seus arquitetos e magos e os mandou construir um labirinto tão desconcertante e sutil, que os varões mais prudentes não se aventuravam a entrar, e os que entravam se perdiam” (Borges, 2008a, p. 122). Desse feito ele se orgulha, em conversa com o rei da Arábia que, inclusive, se perde na estrutura criada por ele. Esse segundo rei, entretanto, argumenta que ele, também, tem seu próprio labirinto e leva o rei da Babilônia para o deserto, “[...] onde não há escadas a subir, nem portas a forçar, nem cansativas galerias a percorrer, nem muros para impedir a passagem” (Borges, 2008a, 123). A rivalidade entre os dois é tão grande, que o rei da Arábia permite que o rei Babilônia vague até morrer de fome e de sede pelas labirínticas dunas, que mudam de forma de acordo com o vento – como se uma força supernatural ajudasse o labirinto a se tornar ainda mais enigmático. Profundamente diferentes, um em comparação com o outro, ambos labirintos guardam seus mistérios e confundem os viajantes que neles se aventuram. A tradução converge com essa narrativa; a obra recriada, pela caneta do tradutor, nada mais é do que um novo labirinto, que pode ser completamente diferente do original, pois o contexto em que ela se insere é como a Arábia ou a Babilônia. O espaço da linguagem é um espaço particular, com suas idiossincrasias e seus próprios mecanismos para confundir – mas, nem por isso, pode ser considerada menos ou mais rica do que outra.

Labirinto dos labirintos, ‘A biblioteca de babel’ (Borges, 2007d) nos é apresentada pelo narrador. De acordo com ele, ela é composta por um número indefinido, possivelmente infinito, de galerias; além disso, a dimensão de sua escada em espiral é desconhecida – quem olha para baixo não vê o seu término, e o mesmo acontece com quem olha para cima. Como se não bastasse, a biblioteca tem no corredor um espelho – que duplica todas as aparências: “Os homens costumam inferir desse espelho que a Biblioteca não é infinita (se o fosse realmente, para que essa duplicação ilusória?); eu prefiro sonhar que as superfícies polidas figuram e prometem o infinito” (Borges, 2007d, p. 69).

Alguns acreditam que a biblioteca é de fato infinita; e sonham com o infinito, como sonham em encontrar o livro pai de todos os livros, nela escondido, segundo uma lenda. Tal livro, que leva à morte e à loucura muitos que teimam em procurá-lo, nos lembra de outro: ‘O livro de areia’ (Borges, 2009). Também sem princípio e nem fim, ele leva o narrador do conto à loucura, até que ele percebe que, na verdade, o livro é monstruoso: uma espécie de maldição. Primeiro, pensa em queimá-lo – porém, por ser infinito, teve medo que a fumaça produzida pelas chamas cobrisse o planeta de cinzas. Então, ele se lembrou de ter lido em algum lugar que para esconder uma folha bastava encontrar um bosque; e decidiu escondê-lo na Biblioteca Nacional.

Aproveitei um descuido dos empregados para perder ‘O livro de areia’ numa das úmidas prateleiras. Procurei não me fixar a que altura nem a que distância da porta. Sinto um pouco de alívio, mas não quero nem passar pela rua México (Borges, 2009, p. 105).

Enfeitado pelo conhecimento, ciente de que poderia cair em tentação, o narrador tenta não se ater ao local onde escondera o livro; e deixa de visitar a biblioteca.

Pega ladrão: o tradutor, esse ‘infeliz escritor’

Na Budapeste dos anos 20, logo ao início do conto ‘O tradutor cleptomaniaco’ (Kosztolányi, 2016), o narrador nos apresenta a Gallus: o tradutor. Especialista em língua inglesa, ele havia inclusive ministrado

aulas particulares da língua para o príncipe de Gales, depois de ter morado em Cambridge por alguns anos. “Gallus era um garoto talentoso, eletrizante, intuitivo, consciencioso e culto. Falava várias línguas. [...]. Mas 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. 6). Apesar de suas qualidades, e mesmo sem viver em uma situação vulnerável, estando bem financeiramente, Gallus rouba – porque alguma necessidade mais forte do que ele o obriga a roubar. A máxima do narrador é a de que “[...] tudo é decidido pelas palavras: tanto o valor de um poema como o destino de um homem” (Kosztolányi, 2016, p. 7). Inspirado por esse mantra, ele busca, na arte da linguagem e das palavras, uma maneira de auxiliar seu amigo. “Nada sabia fazer, senão escrever. Procurei então um editor honesto e humano, recomendei-o, e no dia seguinte o editor incumbiu-o da tradução de uma novela inglesa de detetives” (Kosztolányi, 2016, p. 8). Sobre essa novela, o narrador emite seu juízo de valor: “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). De acordo com a personagem, o livro não servia para ser lido, apenas traduzido. Ou seja, paradoxalmente, a tarefa de traduzir é enxergada como menos intensa, menos interpretativa, do que a tarefa de ler – como se traduzir fosse a metade do trabalho, e não o dobro (ou mais).

Confiante no conhecimento linguístico e na criatividade desse inventivo tradutor que indicara, o narrador se surpreende quando, dias depois, o editor reclama do resultado. Quando perguntando qual era o problema, o editor sugere que o próprio personagem narrador o constate, lendo o manuscrito que fora traduzido do inglês para o húngaro. “Comecei a ler o texto. Soltei um grito de admiração. Frases claras, mudanças engenhosas, montagens linguísticas espirituosas se sucediam, muito mais dignas do que o original. Espantado, perguntei ao editor que defeito tinha encontrado” (Kosztolányi, 2016, p. 9). A novela inglesa, que ele julgava de qualidade baixa, parecia melhor, mais rica, quando lida na versão em húngaro; e o narrador fica confuso com a reclamação, até que o editor lhe entrega a versão original, para fins de comparação. “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). Apesar de concordar com o editor, até aqui os leitores não entendem o que efetivamente aconteceu; por isso, ele nos explica a seguir. “Compreendem o que fizera esse infeliz escritor, merecedor de um futuro melhor? Simplesmente roubou as joias de família da condessa Eleonora” (Kosztolányi, 2016, p. 10). Eleonora é uma das personagens, que perde suas joias imaginárias para a caneta do tradutor. “Com a mesma imperdoável leviandade, roubou até o simpático conde Vitsislav, deixando das suas mil e quinhentas libras apenas cento e cinquenta” (Kosztolányi, 2016, p. 10).

A situação se mostra mais agravante do que o narrador imaginava. Quando deixou de focar nas propriedades particulares de cada personagem, ele percebe que o tradutor também “surrupiou dois dos quatro lustres de cristal, e desviou vinte e quatro das trinta e seis janelas do velho castelo desgastado pelo vento” (Kosztolányi, 2016, p. 10). Seria possível que a patologia de Gallus, sua necessidade de roubar, aterrissaria até nas palavras escritas? Aparentemente sim: “Tudo começou a girar ao meu redor. Minha surpresa só aumentou quando constatei, sem nenhuma dúvida, que essa determinação percorria todo o seu trabalho” (Kosztolányi, 2016, p. 10). Tanto o personagem narrador quanto o editor consideram a conduta do tradutor imperdoável. Sem nenhum fundamento prático, que a cleptomania que ele apresentava em vida fosse transferida para o processo tradutório nos fornece uma rica metáfora para pensar essa apropriação e recondução de sentidos. É como se o tradutor, por nunca ser capaz de dar conta do todo (aqui, inclusive, fazendo questão em não dar conta), sempre estivesse traindo, sempre estivesse sob o olhar de um fiscalizador, alguém que se comprometa a ver se ele realmente está sendo respeitoso com os valores imprimidos na obra original. Para o fiscalizador da tradução, é preciso verter tudo, detalhadamente, e sem se esquecer de nada, principalmente não daquilo de mais valor. O sentido, a essência, a alma, o espírito: o conteúdo do texto original é um fardo que o tradutor deve carregar com responsabilidade, de uma língua a outra (e de um contexto para o outro) em sua totalidade, sem derrubar nada – no caso de Gallus, sem roubar nada.

No conto de Calvino (2007), o chefe de Muller reflete um pouco sobre aquilo que se perde e aquilo que se mantém registrado. Segundo ele, chega a hora em que “[...] um bocejo, uma mosca voando, um prurido nos parecem o único tesouro, e logo, por ser absolutamente inutilizável, dado uma vez por todas e logo esquecido, subtraído ao destino monótono do armazenamento na memória do mundo” (Calvino, 2007, p. 336). Isso ocorre porque cedemos a tentação de concluir que, talvez, o que importa é aquilo que foge ao nosso registro: aquilo que não pode e não poderá ser capturado, arquivado. Assim, se algo passa sem deixar rastros, é precisamente isso que deveríamos estar registrando, enquanto tudo aquilo que guardamos é inútil. “Quem pode afirmar que o universo não consiste na rede descontínua dos átomos não registráveis, e que nossa organização só controla o molde negativo, a moldura de vazio e de insignificância?” (Calvino, 2007, p. 336).

Equivocadamente, damos a nossa memória e ao nosso passado o status de um dado fixo: uma estrutura que simplesmente está lá, esquecendo que esse momento anterior, ele também, configura uma estrutura complexa e formada por uma rede de narrativas onde entramos de gaiatos. De todo modo, o chefe de Muller continua, “[...] nossa deformação profissional é esta: assim que nos obstinamos com alguma coisa, logo gostaríamos de incluí-la em nossos fichários [...] porque o posto de diretor para o qual o senhor está para ser chamado tem este privilégio” (Calvino, 2007, p. 337). O privilégio ao qual ele se refere nada mais é do que a oportunidade de dar sua marca pessoal à memória do mundo. Poderosa, tal organização recebe carta branca para narrar o passado a seu bel-prazer – ou seja, o todo de tudo está muito mais para o todo para uns e outros. Na obra que verte para o húngaro, o tradutor cleptomaniaco interfere profunda e objetivamente nesse todo, causando uma profunda comoção no personagem narrador.

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. Trabalhava de várias maneiras. Na maioria das vezes, os objetos desapareciam sem mais nem menos. Aqueles tapetes, cofres, talheres de prata, cuja missão era enobrecer o original inglês, não os encontrei em nenhum lugar no manuscrito húngaro. Em outros casos só tirava uma parte, a metade ou dois terços. Se alguém mandava o criado levar cinco malas para a cabine do trem, ele só mencionava duas; sobre as outras três silenciava sorrateiramente. De todos os casos, para mim, o pior – porque isso decididamente mostrava má intenção e falta de hombridade – era que com frequência trocava as pedras e metais preciosos por outros sem nobreza e sem valor; a platina por lata, o ouro por latão, o diamante por vidro ou zirconita (Kosztolányi, 2016, p. 11).

Violando até móveis e imóveis, o tradutor cleptomaniaco se comporta quase como um revolucionário socialista; para ele, não existe propriedade privada. Desavisadas, as personagens chegam na história e já após poucas frases ou parágrafos, sem mais, têm seus bens saqueados por esse criminoso que precisa ser controlado. Novamente, o discurso do narrador nos oferece uma rica metáfora acerca dessa sensação de ofensa com relação à interferência promovida pelo tradutor. A indiscutível sacralidade dos bens das personagens e do espaço literário é análoga à indiscutível sacralidade do conteúdo artístico – valores, esses, que o tradutor cleptomaniaco desacata sem medo. Como se não bastasse esse roubo escancarado, o tradutor também substitui bens de valor por objetos baratos ou sem valor.

Novamente, temos uma boa oportunidade para pensar a recriação que o processo tradutório envolve, sendo, muitas vezes, necessário substituir os elementos da obra original por limitações de língua e/ou contexto. O narrador não aceita que isso ocorra desse modo: ele segue desejando encontrar uma totalidade reproduzida na tradução. Essa personagem personifica a cobiça da humanidade pelo todo, pelo acesso a tudo, pelas essências sempre manifestas, sempre presentes, custe o que custar – ela personifica, de certo modo, a eterna busca pelo Aleph: “Um Aleph é um dos pontos do espaço que contém todos os outros pontos [...]. ‘Está no porão da sala de jantar’, explicou [...], mas alguém disse que havia um mundo no porão” (Borges, 2008b, p. 145). Há um mundo no porão precisamente porque o Aleph são todas as coisas: “[O] lugar onde estão, sem se confundirem, todos os lugares do planeta, vistos de todos os ângulos” (Borges, 2008b, p. 145).

A biblioteca de Babel é, ela também, uma espécie de Aleph. Ciente de que todos os livros são construídos a partir dos mesmos elementos: espaços, pontuações, as letras do alfabeto, chama a atenção do narrador o fato de que “[...] não há, na vasta Biblioteca, dois livros idênticos [...]. Suas prateleiras registram tudo o que é dado expressar: em todos os idiomas. Tudo: a história minuciosa do futuro, as autobiografias dos arcanjos, o catálogo fiel da Biblioteca” (Borges, 2007d, p. 73). Além do registro que se faz do todo do mundo em Calvino (2007), temos em Borges o infinito na biblioteca de Babel (2007d), no ‘Aleph’ (2008b), ‘no livro de areia’ (2009) e também em um único sujeito, o excêntrico Ireneo Funes, “conhecido por algumas esquisitices como a de [...] saber sempre a hora, como um relógio [...]. Duas vezes o vi atrás da grade, que toscamente repisava sua condição de eterno prisioneiro” (Borges, 2007e, p. 101).

Funes, que sabe sempre o horário, é um eterno prisioneiro de sua memória, que tudo guarda, sendo a vida, com ela, insuportável, ainda que aquilo que ele tenha alcançado seja aquilo que todos buscam, como o narrador de ‘Pierre Menard, autor do Quixote’: “Todo homem deve ser capaz de todas as ideias e entendo que no futuro será” (Borges, 2007c, p. 44). O narrador da história de ‘Funes, o memorioso’ afirma praticamente a mesma coisa: “Talvez todos nós saibamos no fundo que somos imortais e que, cedo ou tarde, todo homem fará todas as coisas e saberá tudo” (Borges, 2007e, p. 104). No caso de Funes, vítima de um acidente, nem sempre ele contou com esse dom – ou maldição: “Dezenove anos tinha vivido como quem sonha: olhava sem ver, ouvia sem ouvir, esquecia-se de tudo, de quase tudo. Ao cair, perdeu o conhecimento; quando o recobrou, o presente era quase intolerável de tão rico e de tão nítido” (Borges, 2007e, p. 105).

Um mesmo objeto, para Funes, nunca era o mesmo objeto, pois, com as mudanças do tempo e do espaço, ele também se transformava, independente do que fosse, independentemente de quantos segundos, minutos, horas, meses ou anos transcorressem. “Notava os progressos da morte, da umidade. Era o solitário e lúcido espectador de um mundo multiforme, instantâneo e quase intoleravelmente preciso” (Borges, 2007e, p. 107). À beira de sua morte, preso na biblioteca de Babel, esse outro narrador segue firme em sua busca: “Como todos os homens da Biblioteca, viajei em minha mocidade; peregrinei em busca de um livro, talvez o catálogo dos catálogos [...]. Esse livro cíclico é Deus” (Borges, 2007d, p. 70). O insuportável Aleph, o monstruoso livro de areia, o livro cíclico que é Deus; por meio dessas histórias, o que se sugere, talvez, é que o ser humano é por demais frágil para que a nitidez do todo lhe seja disposta, como foi para Funes.

Capaz de reconhecer todos os rostos de todas as pessoas em todas as ruas, escadas e metrô, o narrador de ‘O Aleph’ (Borges, 2008b, p. 151) também anseia por sua libertação quando encontra o elemento homônimo: “Temí que não restasse uma só coisa capaz de me surpreender, temí que nunca mais me abandonasse a impressão de voltar. Felizmente, ao cabo de algumas noites de insônia, de novo agiu sobre mim o esquecimento”. O Aleph é como esse livro que se esconde nas profundezas da biblioteca de Babel; esse volume que funciona como “[...] chave e o compêndio perfeito de todos os demais [...]. Muitos peregrinaram em busca d’Ele. Durante um século cansaram de buscar em vão nas mais diversas direções” (Borges, 2007d, p. 76). O narrador utiliza ‘e’ maiúsculo para redigir a palavra ‘Ele’, o que indica mais uma vez que o livro cíclico a que se refere é Deus – pois só Deus é capaz de reter o conhecimento de tudo. Quando adquire o livro de areia de um vendedor que queria desesperadamente se livrar dele, o narrador deste outro conto explica como as coisas foram escalando para ele: “Não mostrei a ninguém meu tesouro. À felicidade de possuí-lo veio somar-se o temor de que o roubassem, e depois o receio de que não fosse verdadeiramente infinito” (Borges, 2009, p. 104). Examinando sucessivamente as páginas do volume para tentar compreender como ele era capaz de abarcar tudo, e de nunca ser possível encontrar novamente uma passagem antes encontrada, ele explica como se torna prisioneiro do livro – se afastando de todas as pessoas. “De noite, nos escassos intervalos que a insônia me concedia, sonhava com o livro” (Borges, 2009, p. 104).

A morte ou a loucura parecem ser as únicas perspectivas que esses tantos narradores compartilham, cada um a seu modo. Seus adorados objetos também, como posto, conversam. Sobre o livro de areia, o narrador explica que “[...] a linha consta de um número infinito de pontos; o plano, de um número infinito de linhas; o volume, de um número infinito de volumes” (Borges, 2009, p. 100). Sobre a biblioteca, o outro narrador explica que ela “[...] inclui todas as estruturas verbais, todas as variações que os vinte e cinco símbolos ortográficos permitem” (Borges, 2007d, p. 77). Tudo o que há de possível no infinito, é contemplado nessas histórias; e o narrador que se lança nas estantes da biblioteca de Babel está ciente dos riscos envolvidos: “A certeza de que tudo está escrito nos anula ou faz de nós fantasmas. Conheço distritos em que os jovens se prosternam diante dos livros e beijam com barbárie as páginas, mas não sabem decifrar uma única letra” (Borges, 2007d, p. 78).

Fantasmas de nós mesmos, o que assusta no mundo das palavras e dos livros é que, no final das contas, ele é bem maior e mais eterno do que a própria humanidade. “Suspeito que a espécie humana – a única – está em vias de extinção e que a Biblioteca perdurará: iluminada, solitária, infinita, perfeitamente imóvel, armada de volumes preciosos, inútil, incorruptível, secreta” (Borges, 2007d, p. 78). Tão preciosos quanto inúteis, os livros precisam da defeituosa humanidade para que façam sentido – para que sejam mais do que apenas um objeto empoeirado disposto em um canto escuro.

Novamente, agora neste conto, o narrador explica como as coisas vão escalando com relação à biblioteca de Babel: “Quando se proclamou que a Biblioteca abrangia todos os livros, a primeira impressão foi de extravagante felicidade [...]. O universo estava justificado” (Borges, 2007d, p. 74). A felicidade, evidentemente, duraria pouco, novamente devido à fragilidade da humanidade em lidar com a totalidade a ela oferecida. “Peregrinos digladiavam-se nos corredores estreitos, proferiam obscuras maldições, estrangulavam-se nas escadas divinas, atiravam os livros enganosos no fundo dos túneis, morriam precipitados pelos homens de regiões remotas. Outros enlouqueceram” (Borges, 2007d, p. 74). Loucura, suicídios, assassinatos: é um mesmo destino que se multiplica nas histórias de Borges. A insônia é algo que também acomete esses personagens que descobrem o conhecimento de tudo. “Para ele, dormir era muito difícil. Dormir é distrair-se do mundo; Funes, de costas no catre, na sombra, ficava imaginando cada greta e cada moldura das casas” (Borges, 2007e, p. 108). Para conseguir cair no sono, o segredo de Funes era “[...] se imaginar no fundo do rio, embalado e anulado pela corrente” (Borges, 2007e, p. 108).

Isto é, o silêncio, a escuridão da morte, era a única coisa que lhe silenciava as angústias – e que lhe permitia descansar. Apesar de sua inteligência, o pensamento também era um desafio: “Tinha aprendido sem esforço

o inglês, o francês, o português, o latim. Suspeito, contudo, que não fosse muito capaz de pensar. Pensar é esquecer diferenças, é generalizar, abstrair. No mundo entulhado de Funes não havia senão detalhes, quase imediatos” (Borges, 2007e, p. 108). Uma memória seletiva, nesse sentido, é mais efetiva do que uma memória obcecada com cada mínimo detalhe, como a de Funes. Sobre detalhes, voltemos para ‘O tradutor cleptomaniaco’ (Kosztolányi, 2016), cujos roubos desse pobre tradutor são minuciosamente analisados pelo personagem narrador:

Nosso (des)virtuoso 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 e 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 se furto; a investigação iria muito longe e assim melhor nem especular (Kosztolányi, 2016, p. 12).

Um por um, o narrador elenca cada item que fora surrupiado pelo virtuoso, porém desvirtuado, tradutor cleptomaniaco. Além dos bens de valor monetário (como as joias e o próprio dinheiro), Gallus também roubara lugares, como castelos e florestas, e objetos sem valor, como lenços e palitos, durante sua ‘transferência’ do texto de partida para o texto de chegada. O narrador se pergunta o motivo de tal furto, sendo que tudo aquilo existia apenas no reino da imaginação – i.e., ser honesto com os números nada mudaria na vida do tradutor.

O texto, digerido pelo tradutor, é regurgitado na folha em branco da tradução. Pensar a tradução como manutenção de todos os dados, de todos os detalhes, é pensar o impossível e o inalcançável. Pensá-la como uma reprodução e uma representação seria mais condizente com o papel por ela desempenhado. No microconto ‘Sobre o rigor da ciência’ (Borges, 1982), o narrador nos fala do Império que era especialista em cartografias: nele, os mapas continham exatamente as mesmas informações e detalhes do local que representavam. Só havia um problema, “[...] um mapa do Império tinha o tamanho do Império e coincidia com ele ponto por ponto” (Borges, 1982, p. 117). Essa tradição seria erradicada; e os mapas abandonados nos desertos pois, “[...] menos dedicadas ao estudo da cartografia, as gerações seguintes decidiram que esse dilatado mapa era inútil” (BORGES, 1982, p. 117). Ainda que o narrador discorde (afinal, como todos os outros, ele idealiza a totalidade), qual seria a função de um mapa que é do tamanho exato daquilo que ele representa?

Da mesma forma que alguém poderia dizer ‘ora, se queres ver no mapa tudo exatamente tal qual encontrarias na cidade real, pois esqueça o mapa e fiques com a cidade’, também se pode afirmar ‘ora, se queres ver na tradução tudo exatamente tal qual encontrarias no original, pois esqueça a tradução e fiques com o original’. No conto de Calvino (2007), o chefe de Muller reconhece que, na compilação do todo, algo se transforma (e assim deve ser) devido ao elemento humano – devido à interpretação: “É tarefa do diretor dar ao conjunto dos dados coletados por nossos escritórios aquela ligeira marca subjetiva, aquele pouco de discutível, de arriscado de que precisam para ser verdadeiros” (Calvino, 2007, p. 338). O único motivo de ele expor ao protagonista essa secreta realidade, é porque está deixando o cargo para ele. Adiante, ele segue explicando: “[...] no material coletado até agora se nota, aqui e acolá, a intervenção da minha mão – de uma delicadeza extrema, compreenda –; há disseminados juízos, reticências, até mentiras” (Calvino, 2007, p. 338). Mentiras: nesse processo tradutório que arquiva a memória ‘originária’, a intervenção da mão interpretativa resulta, mesmo, em mentiras; isso porque algumas verdades são desprezadas para que outras possam ser mantidas e reproduzidas. “A mentira exclui a verdade apenas na aparência; o senhor sabe que em muitos casos as mentiras – por exemplo, as do paciente para o psicanalista – indicam tanto quanto a verdade ou mais” (Calvino, 2007, p. 339). A reflexão dessa personagem leva-o à uma conclusão surpreendente para Muller: de que “[...] a mentira é a verdadeira informação que temos para transmitir” (Calvino, 2007, p. 339).

Na tradução, também é preciso mentir para contar a verdade: após a escolha de um projeto, nasce um fio narrativo, e sua consistência depende diretamente que certas verdades possíveis sejam fortalecidas, enquanto outras são enfraquecidas. Além de estar entregando-lhe o cargo, o chefe de Muller explica que está contando todas aquelas coisas também por um segundo motivo, mais pessoal: “Preciso informá-lo a respeito das medidas extremas que sou obrigado a tomar para fazer com que a informação de cada possível amante da minha mulher permaneça fora dos fichários” (Calvino, 2007, p. 340). Novamente, surge aqui a possibilidade de mais uma comparação frutífera entre conto e processo tradutório. Além das transformações subjetivas – levadas a cabo inconscientemente pelo tradutor tendo em vista sua personalidade, bagagem e conhecimento de mundo – somos, também, movidos por nossas agendas políticas, e é impossível pregar por neutralidade nesse sentido, sendo a linguagem, por ela mesma, um sistema marcado por relações de poder.

Com o conto chegando ao fim, Muller percebe que seu próprio fim também se aproxima; afinal, ele é considerado por seu chefe um desses possíveis amantes de sua mulher. “Assim como apaguei das fichas perfuradas a existência do amante da minha mulher, tenho de apagá-la do mundo das pessoas vivas. É por isso que agora puxo a pistola, aponto-a contra o senhor, Muller. Aperto o gatilho. Mato-o” (Calvino, 2007, p. 340). O poder de reconstruir o passado sobe à cabeça do chefe de Muller e ele resolve empreender o projeto de fazer isso da forma que lhe convém, inclusive assassinando o protagonista. Desse modo, ele elimina qualquer traço que possa um dia colocar em cheque sua autoridade ou que o ridicularize perante qualquer outro sujeito que um dia coloque as mãos no arquivo produzido.

Sua postura é análoga àquela de Che-Huang-ti, protagonista de “A muralha dos livros” (Borges, 2007a, p. 9), “que ordenou a construção da quase infinita muralha chinesa [...] e também mandou queimar os livros anteriores a ele”. Tratam-se, é desnecessário dizer, de dois projetos ambiciosos e descomuns; afinal, trata-se da maior muralha do mundo, erguida por uma das mais antigas de suas civilizações. O imperador ergue o muro para se proteger no espaço – e queima os livros para se proteger no tempo. Como informa o narrador, “[...] três mil anos de cronologia tinham os chineses [...] quando Che Huang-ti ordenou que a história começasse com ele” (Borges, 2007a, p. 10). Soberbo e presunçoso, o imperador coloca a egolatria como ponto sustentáculo de seu império; ele busca a posse e o controle do todo, como também faz o chefe de Muller no conto de Calvino (2007), bem como os tantos outros personagens nos diversos textos de Borges (1982, 2007a, 2007b, 2007c, 2007d, 2007e, 2008a, 2008b, 2009), aqui referenciados.

Sobre ‘O livro de areia’ (Borges, 2009, p. 103), o personagem que vende ao protagonista narrador tal volume divaga sobre o tema: “Se o espaço for infinito, estamos em qualquer ponto do espaço. Se o tempo for infinito, estamos em qualquer ponto do tempo”. Irritado com essas falas que, no fundo, nada lhe diziam, o narrador pergunta-lhe se ele é religioso, e a resposta é afirmativa: “Minha consciência está limpa. Estou seguro de não ter ludibriado o nativo [de um povoado na planície] quando lhe dei a Palavra do Senhor em troca do seu livro diabólico” (Borges, 2009, p. 103). O livro, que o próprio narrador depois consideraria monstruoso, é chamado pelo vendedor de diabólico. O conhecimento de tudo e do todo, assim, por hora parece algo divino, pertencente a Deus, por hora amaldiçoado.

Ainda sobre o sonho de Che Huang-ti em fundar uma dinastia imortal, o narrador também sugere a possibilidade de que “[...] talvez a muralha fosse uma metáfora, talvez Che Huang-ti tenha condenado os que adoravam o passado a uma obra tão vasta quanto o passado, tão tosca e tão inútil quanto ele” (Borges, 2007a, p. 11). A impressão de domínio do tempo e do espaço, afinal de contas, não passa disso: uma impressão. No fundo, a muralha significa pouco, e a queima dos livros menos ainda, no que se refere à eficiência de um projeto que busca tão amplo e tão infinito quanto esse. O narrador levanta a hipótese de que o próprio imperador poderia saber disso e teria agido de forma irônica, de maneira a zombar daqueles que, como ele, nutrem essa adoração inútil de uma ideia muito limitada acerca da memória, do tempo e do espaço onde ambos, historicamente, se manifestam.

Assim, arrisco dizer que ‘O livro de areia’ (Borges, 2009) fornece aos leitores um símbolo muito mais ‘preciso’ acerca da totalidade e acerca do passado: o livro, explica o narrador, leva esse nome “[...] porque nem o livro nem a areia têm princípio ou fim” (Borges, 2009, p. 102). Como exercer controle sob aquilo que é maior do que si mesmo? Como viver na cabeça de Funes, ou através do Aleph, ou na biblioteca de Babel: como construir uma muralha grande o suficiente, ou queimar todo o passado do mundo? Impossível: e, assim, Borges nos mostra que a ambição da humanidade não condiz com suas parcas capacidades. Quando o vendedor diz ao narrador para procurar a primeira e a última folha do volume ele responde que “[...] sempre se interpunham várias folhas [...], como se brotassem do livro” (Borges, 2009, p. 102). O livro, de certo modo, era o próprio tempo: o que passou não pode ser recapturado e, quanto ao futuro, somos humanos, pequenos demais para enxergar o que passará. Espantado, o personagem finalmente diz algo ao vendedor: “‘Isto não pode ser’ [...]. ‘Não pode ser, mas é. O número de páginas deste livro é exatamente infinito. Nenhuma é a primeira; nenhuma, a última’” (Borges, 2009, p. 102).

Na supracitada tentativa de produzir uma tradução em francês que pudesse ser tão eternizada quanto o foi o original *Don Quijote de la Mancha* (Cervantes, 1614) na Espanha, o personagem Pierre Menard, do conto ‘Pierre Menard, autor do Quixote’ (Borges, 2007c), também acaba enlouquecendo em sua incansável busca pela gênese e pela reprodução dessa gênese em um outro contexto. A tarefa por ele empreendida (a que o narrador chama de complexa quanto fútil), foi a de dedicar “[...] seus escrúpulos e vigílias a repetir num idioma alheio um livro preexistente. Multiplicou os rascunhos; corrigiu tenazmente e rasgou milhares de páginas manuscritas. Não permitiu que ninguém as examinasse e cuidou de que não lhe sobrevivessem” (Borges,

2007c, p. 44). Apesar das dezenas de correções por ele levadas a cabo, o resultado nunca viria a ser satisfatório – e ele acaba eliminando todas as páginas de sua frustrada tradução. Sobre ela, o narrador elucubra: “Refleti que é lícito ver no ‘Quixote’ ‘final’ uma espécie de palimpsesto, no qual devem transparecer os traços tênues, mas não indecifráveis – da escrita ‘prévia’ de nosso amigo” (Borges, 2007c, p. 44, grifo do autor). É curioso, aqui, pensar nos usos das aspas por parte da personagem: ‘final’ e ‘prévia’. Não existe uma obra final, pois ao ser traduzida, ou mesmo lida, ela ganha outra roupagem interpretativa. Isto é, uma história não está pronta quando seu autor termina de escrevê-la, muito pelo contrário: é a partir do momento em que é entregue nas mãos do seu público que ela começa a existir; e, em sua existência, tudo pode mudar – como efetivamente muda.

A escrita, a leitura e a tradução serão, sempre, prévias ao que sucede a partir delas. Concluo, portanto, essa análise, chegando também ao final do conto de Kosztolányi (2016), quando o narrador afirma que nunca mais ouvira falar do tradutor cleptomaniaco e, por isso, agradece, visto que: “Ele ainda era escravo de seu vício criminoso, ou da doença, e não existia nenhuma esperança de cura, e não merecia ser amparado pela sociedade honesta. Retirei minha proteção devido à minha indignação moral. Entreguei-o ao destino” (Kosztolányi, 2016, p. 13). Gallus, o tradutor cleptomaniaco, ofendera sua moral. É impossível para o tradutor driblar a cleptomania; é impossível traduzir sem ‘roubar’, sem transformar sentidos e sem reter sentidos, substituindo as peças do tabuleiro original.

Considerações finais

Essa análise de ‘O tradutor cleptomaniaco’ (2016), Dezsó Kosztolányi, evidencia como este curto conto é simbolicamente capaz de suscitar e motivar as mais variadas discussões acerca do processo tradutório – acerca, principalmente, do eterno estigma do tradutor traidor. Durante ela, identificamos se e de que maneira Gallus, o tradutor cleptomaniaco, pode ser compreendido como um exagero de tudo aquilo que, efetivamente, o senso comum costuma considerar parte fundamental do tradutor e do traduzir. Isto é, em certa medida, todo o tradutor é um criminoso; afinal, ele rouba sentidos, conceitos, palavras do texto único e verdadeiro cunhado pela caneta do autor. Produto do seu tempo, o conto aqui trabalhado apresenta um enredo que se articula dentro dessa visão tradicional, essencialista e idealista acerca da autoria e da tradução. Ainda que hoje essa já não seja mais a norma, pelo menos não na área dos Estudos da Tradução, entre o final do século 19 e início do século 20 era natural que a obra original fosse compreendida como algo fadado a ser desrespeitado pelo tradutor – que dessacralizaria o espírito e desmoralizaria o valor daquilo que reside em sua essência.

Atualmente, esse tipo de senso comum tem sido alvo de muitas críticas, já que, gradativamente, a tradução vem sendo reconhecida não como um processo de traição ou deformação, mas como um espaço para o enriquecimento e fortalecimento da obra de partida. O que ocorre é que, quando exata, qualquer representação configura o exato objeto representado e, sendo assim, torna-se inútil. Assim como o mapa que tem o mesmo tamanho da cidade representada em ‘Sobre o rigor na ciência’ (Borges, 1982), uma cópia textual capaz de transmitir a mesma mensagem que o texto replicado só pode existir se não houver nenhuma mudança, nem de tamanho, nem de língua e nem de nada. Isto é, bem como este mapa, a tradução só tem razão de ser se ela for uma outra coisa que não o objeto que se traduz.

O ensaio ‘A muralha e os livros’ (Borges, 2007a) é trazido devido à articulação que este faz acerca da frustrada tentativa de controle de espaço e de tempo, para eternização de um projeto unívoco – onde tudo começa e termina onde deseja o egomaniaco. A tradução, coerente com essa linha argumentativa, também apela para essa noção de continuidade. Em ‘Kafka e seus precursores’ (Borges, 2007b), a tradução emerge como analogia possível por conta de uma outra idealização: a de que é o passado que define o presente, e não o contrário. 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.

Em ‘Pierre Menard: autor de Quixote’ (Borges, 2007c), a relação com a tradução se dá através desse tradutor que quer recriar exatamente o mesmo texto de partida em seu contexto de chegada. Novamente, assim como a representação cartográfica exata, o projeto fracassa. ‘Dois reis e dois labirintos’ (Borges, 2008a) nos forçam a pensar em como independente do texto, independente do autor e independente do local, é possível recriar labirintos – transformando profundamente os conceitos, mas efetivamente promovendo a manutenção dos efeitos. ‘A biblioteca de Babel’ (Borges, 2007d), ‘Funes o memorioso’ (Borges, 2007e), ‘O Aleph’ (Borges, 2008b) e ‘O livro de areia’ (Borges, 2009) parecem todos conversar com ‘O tradutor cleptomaniaco’ (Kosztolányi, 2016), já que, com suas particularidades, prezam pelo infinito, pela totalidade e pelo

conhecimento pleno de tudo. Ao final desses contos, porém, os leitores ficam com a impressão que, para alguns personagens, seria melhor ter tido alguém para selecionar certos sentidos para eles – talvez assim não morressem ou enlouquecessem. O narrador de ‘O tradutor cleptomaniaco’ (Kosztolányi, 2016) chega ao fim da história relatando sua irritação com o tradutor traidor. O que lhe faltou perceber, talvez, é que, no frígido dos ovos, trair é a única e melhor coisa que o tradutor poderia ter feito por ele.

Referências

- Borges, J. (1982). Sobre o rigor na ciência. In J. Borges, *História universal da infâmia* (J. Bento, Trad., p. 117). Lisboa, PT: Assírio & Alvim.
- Borges, J. (2007a). A muralha e os livros. In J. Borges, *Outras inquisições* (D. Arrigucci Jr., Trad., p. 9-12). São Paulo, SP: Companhia das Letras.
- Borges, J. (2007b). Kafka e seus precursores. In J. Borges, *Outras inquisições* (D. Arrigucci Jr., Trad., p. 127-130). São Paulo, SP: Companhia das Letras.
- Borges, J. (2007c). Pierre Menard: autor do Quixote. In J. Borges, *Ficcões* (D. Arrigucci Jr., Trad., p. 34-35). São Paulo, SP: Companhia das Letras.
- Borges, J. (2007d). A biblioteca de Babel. In J. Borges, *Ficcões* (D. Arrigucci Jr., Trad., p. 69-79). São Paulo, SP: Companhia das Letras.
- Borges, J. (2007e). Funes, o memorioso. In J. Borges, *Ficcões* (D. Arrigucci Jr., Trad., p. 99-108). São Paulo, SP: Companhia das Letras.
- Borges, J. (2008a). Dois reis e dois labirintos. In J. Borges, *O Aleph* (D. Arrigucci Jr., Trad., p. 122-123). São Paulo, SP: Companhia das Letras.
- Borges, J. (2008b). O Aleph. In J. Borges, *O Aleph* (D. Arrigucci Jr., Trad., p. 136-153). São Paulo, SP: Companhia das Letras.
- Borges, J. (2009). O livro de areia. In J. Borges, *O livro de areia* (D. Arrigucci Jr., Trad., p. 100-105). São Paulo, SP: Companhia das Letras.
- Calvino, I. (2007). A memória do mundo. In I. Calvino, *Todas as Cosmicômicas* (p. 330-340). São Paulo, SP: Companhia das Letras.
- Cervantes, M. (1614). *Don Quijote de la Mancha*. Madrid, ES: Francisco de Robles.
- Kosztolányi, D. (2016). O tradutor cleptomaniaco. In D. Kosztolányi, *O tradutor cleptomaniaco e outras histórias de Kornél Esti* (p. 6-13). São Paulo, SP: Editora 34.