

Traduzir poesia ou a poesia do traduzir

Karen Lemes Soares Santos¹

Resumo

A partir desta pesquisa, buscamos estudar como o elemento rítmico, considerado essencial e de análise indispensável nos estudos do verso poético, também aparece como preocupação concreta de quem escreve e traduz prosa. Para além de ser um cuidado em estabelecer ou reproduzir o tom e os sons do texto trabalhado, lidar com o ritmo pode ser parte sistemática do fazer, outro elemento literário que compõe e integra a materialidade textual. Assim, ao longo do nosso trajeto, refletiremos sobre a questão do ritmo na prosa firmando-nos na “carta do tradutor”, escrita por Caetano Waldrigues Galindo a Marcia Copola, preparadora de sua tradução de *The Catcher in the Rye*, de J. D. Salinger – O apanhador no campo de centeio. Traremos observações orientadas pela crítica do processo de criação, a qual nos permite tratar a tradução literária como um ato criativo que continua seu texto fonte. Ademais, teremos como base a ideia de que, mesmo mediante sua materialidade, o texto é um organismo maleável que depende de leituras para se fixar – ou mesmo manter-se movido. Portanto, ao aplicar esses princípios teóricos à análise do objeto estudado, discorreremos acerca dessa prática tradutória e da possibilidade de a questão rítmica atravessá-la.

Palavras-chave: Tradução literária; Processo de criação; O apanhador no campo de centeio; Caetano W. Galindo; Prosa e ritmo.

Abstract

This research aims to study rhythm as an element – considered essential and indispensable to analyse when examining the poetic verse – which also arises as a concrete concern to those who write and translate prose. More than intuitively approaching the material or worrying about stablishing or reproducing the tones and sounds in a work of art, dealing with rhythm can be a systematic part of the making, another literary element to compose and constitute the textual materiality. Thus, throughout our route, we are reflecting on the matter of rhythm in prose while analysing “carta do tradutor” – or “a translator’s letter” –, an open letter written by Brazilian translator Caetano Waldrigues Galindo to Marcia Copola, who would later proofread his translation of J. D. Salinger’s *The Catcher in the Rye*. Our observations are made according to the critical lens of

¹ Mestranda do Programa de Estudos Pós-Graduados em Literatura e Crítica Literária da Pontifícia Universidade Católica de São Paulo. ORCID: 0009-0002-2771-0232. E-mail: karenlemes7@gmail.com.

the creative process, a line of reasoning which allows us to see literary translation as a creative and, therefore, continuous act. Furthermore, this study believes that even though it has its materiality, the text is a malleable organism which depends on its readings to stay fixed – or even to keep its moving nature. Therefore, while applying such theoretical principles to our object of study analysis, we reason regarding the translation practice and the possibility of it being traversed by the matter of rhythm and rhythmic patterns.

Keywords: Literary translation; Creative process; The Catcher in the Rye; Caetano W. Galindo; Prose and rhythm.

Introdução

Digo poética do traduzir, mais do que “poética da tradução”, para marcar que se trata da atividade, por meio de seus produtos. Como a linguagem, a literatura, a poesia são atividades antes de gerar produtos. Olhar o produto primeiro é, segundo o provérbio, olhar o dedo quando o sábio mostra a lua.²

Fosse este um de nossos artigos anteriores, assim que reuníssemos os fichamentos que mais fizessem sentido e tivéssemos em mãos comentários introdutórios acerca dos objetos de estudo, repetiríamos com originalidade a maneira mais corrente de começá-lo oficialmente. Fazemos menção ao modo mais tradicional de se iniciar um artigo que tenha a pretensão de considerar o estudo de traduções literárias uma pesquisa da literatura em si: partindo de uma justificativa. É evidente que um trabalho desse âmbito explorará facetas literárias possivelmente diferentes ou menos comuns – dentre elas a própria criação, em seu processo –, porém, mesmo com suas idiossincrasias, isso não o distancia do campo de estudos que se dedica à literatura.

Como veremos ao longo deste artigo, escrever – ou redigir um texto que se costuma chamar inédito – e traduzir são fazeres muito aproximados, ambos partem da literatura para chegar à literatura. Baseiam sua criação no literário prévio e, no curso da criação, continuam esse tecido que os influencia.

Assim, mostrou-se mais demorado do que de costume encontrar uma maneira de iniciar este texto; almejava-se algo diferente. Porém, esse processo prolongado não teve a ver com falta de ideias ou medo de repetir e retomar as justificativas mencionadas anteriormente. Na verdade, ele refletiu a busca por um ponto de encontro que, do início, unisse tradução e processo de criação. Isso não sem passar por elementos literários – incontornáveis, justamente por seu entrelaçamento com nossa temática –, mas de modo a evitar a diluição da relação que também existe entre os outros elementos os quais embasam nossa pesquisa.

Em um artigo seu para a Manuscrita, Philippe Willemart comenta a marginalidade da crítica genética³ e o termo logo nos chamou a atenção. Se o costume tem sido iniciar a maioria dos trabalhos com uma explicação do motivo de se estar estudando tradução e seu processo criativo no campo da literatura, por que, então, não escancarar este incômodo do princípio? Vejamos.

Willemart elenca três razões para considerarmos a crítica genética marginal: a dificuldade em se impor como campo de estudo ou disciplina em meio à crítica literária; o fato de se ocupar de documentos de processos difíceis de serem acessados e comumente deixados de lado pela crítica tradicional; e a maneira como, literalmente, “trabalha e leva em conta as margens dos documentos”, mas

2 MESCHONNIC, Henri. **A poética do traduzir**. Tradução de Jerusa Pires Ferreira e Suely Fenerich. São Paulo: Perspectiva, 2010, p. XIX.

3 WILLEMART, Philippe. **Discurso e marginalidade**. Tradução de Cristiane Grando. In: Revista Manuscrita, São Paulo, n. 10, p. 11-18, 2000.

nem sempre o conteúdo central do fôlio⁴. Não é coincidência os estudos da tradução, também recentes na academia, compartilharem de empecilhos parecidos para serem reconhecidos dentre as pesquisas literárias. Nos textos “impressos”, de igual forma, quem traduziu tende a ser marginalizado, desde o lugar ocupado pelo seu nome nos créditos até aquele ocupado por comentários que desvelam mais diretamente sua presença no texto — as notas de final ou pé de página. Ademais, por ela não ser o original, ter como corpus uma tradução e sua feitura sem dar o lugar mais privilegiado ao texto de partida é algo que costuma pedir justificativas.

E a resposta estará na maneira como a literatura é encarada. Caso seja entendida apenas como produto acabado, realmente não há lugar para que sejam abarcadas a crítica de processo ou a tradução. Agora, se, como propõe Henri Meschonnic, a entendemos como atividade — logo, como processo, criação em curso —, abordagens como a crítica genética e os estudos da tradução não só são abrangidas, como passam a ser essenciais para uma compreensão mais completa da literatura.

Inclusive, como explica Marie-Hélène Paret Passos, a crítica genética pode ser “uma chave na tentativa de rever o pressuposto, dizendo que, por definição, toda tradução é uma ‘má tradução’, pois a tradução perfeita, que seria o original redobrado, não existe”⁵. Isso porque o próprio original está em constante movimento tradutório, transforma-se conforme o olhar de quem o lê, a comunidade que o interpreta, se altera. Rosemary Arrojo aborda essa mobilidade textual ao explicar que “todo leitor ou tradutor não poderá evitar que seu contato com os textos (e com a própria realidade) seja mediado por suas circunstâncias, suas concepções, seu contexto histórico e social”⁶. Assim, nosso repertório e o espaço-tempo que ocupamos já transformam os textos que lemos por meio da leitura.

Quem traduz trabalha, então, com leituras diversas, com uma intervenção criativa guiada pelo texto original e pelas “tendências poéticas que vão se definindo ao longo do percurso [...] [e] princípios em estado de construção e transformação”, como esclarece Cecília Salles⁷. Por isso, não se pode fazer a leitura de uma tradução sem vestir os óculos subjetivos e singulares de quem a elaborou, que se sobrepõem às nossas próprias lentes. E esse fazer tradutório ao qual me refiro, assim como o fazer literário, não se constitui de uma só vez, de uma leva só. “Ele passa por uma trajetória criativa, de composição, tentativas, dúvidas, hesitações, releituras e reescrituras. Esse movimento constitui-se em ponto nevrálgico, pois é no movimento que cria essa escritura, e no movimento que ela cria, que se situa a invenção do discurso”⁸.

Assim, além de leitor peculiar, o tradutor é escritor, pois “o texto oriundo de uma tradução é, em seu processo de emergência, em seu processo de criação, idêntico

4 Ibidem, p. 11.

5 PASSOS, Marie-Hélène Paret. **Da crítica genética à tradução literária: uma interdisciplinaridade**. Vinhedo: Horizonte, 2011, p. 23.

6 ARROJO, Rosemary. **Oficina de tradução: a teoria na prática**. São Paulo: Ática, 2007, p. 38.

7 SALLES, Cecília Almeida. **Gesto inacabado: processo de criação artística**. São Paulo: Intermeios, 2011, p. 47.

8 PASSOS, op. cit., p. 16.

ao texto literário”⁹. Como um palimpsesto, é elaborado progressivamente, possui diversas demãos de leituras e reescrituras, o que abre caminho para registros passíveis de serem estudados como arquivos de criação. Aqui, serão trabalhados exemplos retirados da “carta do tradutor”, escrita por Caetano Galindo a Marcia Copola, preparadora de sua tradução de *Catcher in the Rye*, de J. D. Salinger.

O ritmo e a poesia do traduzir

*Digo poema para toda a literatura, não somente no sentido restrito habitualmente para a ‘poesia’ por oposição ao ‘romance’, abafando-o sem mesmo tomar conhecimento da ausência de distinção entre a poesia e o verso, com a redução da poesia a um gênero.*¹⁰

*Traduzir não se limita a ser o instrumento de comunicação e de informação de uma língua a outra, de uma cultura a outra, tradicionalmente considerado como inferior à criação original em literatura.*¹¹

Em seu prefácio a *A poética do traduzir*, Jerusa Pires Ferreira — tradutora da obra — explica que “ritmar a oralidade nos traz a oralidade como característica de uma escrita, realizada em sua plenitude só através de uma escrita”. Dessa forma, os textos que traduzimos não são mudos. Para além disso, seu ritmo, apesar de frequentemente sutil ou imperceptível, é um “modo de significar”¹², um elemento narrativo, parte do texto literário.

Para citar mais uma tradutora que considerava o ritmo um traço inescapável da literatura e, inevitavelmente, da tradução, trazemos ao texto algumas reflexões de Ana Cristina Cesar. Em seu ensaio *O ritmo e a tradução da prosa* (2016), ela nos lembra do que sentimos ao habitar um romance durante sua leitura e de como esse estado de encantamento está ligado ao padrão rítmico da obra, sua musicalidade:

*DEPOIS DE LERMOS UM ROMANCE durante toda uma tarde e nos deixarmos envolver pelo fascínio da leitura, pode se entranhar em nós uma espécie de melodia, um ritmo de narração, que flui e retorna como uma canção — e que pode até mesmo moldar o rumo do nosso pensamento. É mais do que uma melodia, é uma corrente sintática, uma coerência musical que organiza o mundo do romance e que teima também em organizar o nosso próprio mundo interior. É uma impressão que pode nos marcar mais profundamente do que a própria trama, porque vai penetrando imperceptivelmente, tal qual uma voz inesquecível; esse dom, nós não o pedimos, mas ele não nos abandonará.*¹³ (grifos nossos)

9 Ibidem, p. 17.

10 MESCHONNIC, op. cit., p. XVIII.

11 Ibidem, p. XX.

12 Ibidem, p. XV.

13 CESAR, Ana Cristina. **Crítica e Tradução**. São Paulo: Companhia das Letras, 2016, p. 412.

Ainda que não o faça com a mesma intensidade que Meschonnic – o qual deixa de diferenciar prosa e poesia para considerar todo texto um texto poético –, Ana Cristina Cesar busca aproximar tais formas. Faz isso, sobretudo, ao escrever sobre tradução, quando frequentemente se discute como abordar o material trabalhado – quais são as características que o distinguem/aproximam de outros textos; o que é possível manter; como é possível transformar para manter; quais são as alternativas preferidas e/ou encontradas para fazê-lo... para esta estudiosa, apesar de o ritmo não ser tão estudado na tradução de prosa, é principalmente por meio dele e do tom que se pode perceber a “presença literária” de uma escritora ou escritor em determinado texto.

Não é à toa que Caetano Galindo dedica à preocupação rítmica duas das três partes de sua “bula”. É assim que ele chama, bem-humorado, a carta¹⁴ que ele conta ter escrito para Maria Copola, encarregada de preparar a tradução que ele fez de *Catcher in the rye*, ou *Apanhador no campo de centeio* (2019). Escrito por J. D. Salinger, nesse romance de 1951 – considerado um dos mais revolucionários do século XX – conhecemos o jovem Holden Caulfield, que acaba de ser expulso de mais uma escola. Com algum dinheiro e o plano de adiar a volta para casa, acompanhamos sua viagem de trem até a cidade de Nova York e seus três dias vagando por ela enquanto espera que alguém do colégio entre em contato com seus pais e os avise da expulsão. Nesse período, com suas noites e dias, o menino vive uma série de encontros e acasos variados e caóticos – que, sob o ponto de vista de Holden, vêm carregados de suas preocupações e pensamentos. Ele vivencia esses eventos em meio a um “turbilhão quase sem fim de ressentimento, humor, frases lapidares, insegurança, bravatas e rebelião juvenil”¹⁵.

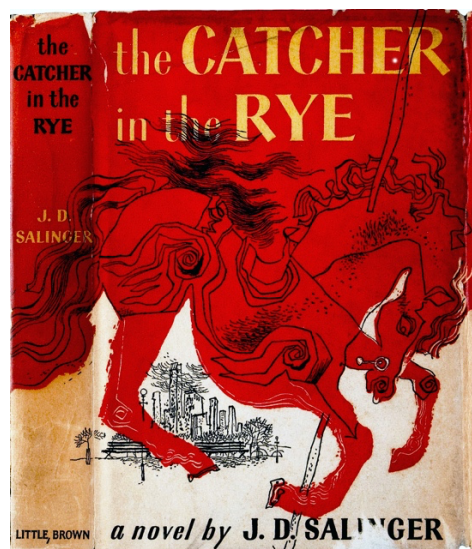


Fig. 1. Primeira capa da obra, inédita no mercado editorial brasileiro até que a Todavia a trouxesse na edição com tradução de Caetano W. Galindo¹⁶

14 Esta carta foi disponibilizada no site da Todavia, editora que publicou a tradução, pelo próprio Caetano Galindo – junto de um pequeno texto introdutório à obra de J. D. Salinger.

15 SALINGER, J. D. *O apanhador no campo de centeio*. Tradução de Caetano W. Galindo. São Paulo: Todavia, 2019, s. p.

16 LOHNES, Kate. *The Catcher in the Rye*: novel by Salinger. 2023, s. p. Disponível em: <https://www.britannica.com/topic/The-Catcher-in-the-Rye>.

Com essa breve recordação da obra em mente, voltemos à “bula” de Galindo. Já no primeiro item, ele explica que “a coisa toda tem que ser oral(izável). Daí eu ter até solecismo uns pronomes retos como objeto e tal”. Portanto, o tradutor parte de uma preocupação não só com o tom do texto, mas também com seu ritmo – além de trazer um pouco desse clima para a forma e o conteúdo da própria carta. Quanto ao tom, que é extremamente informal e conversacional ao longo da obra, Galindo demonstra se preocupar em traduzi-lo para a sintaxe que adotamos contemporaneamente em nosso cotidiano. Já no que diz respeito ao ritmo, oralizar nos parece um termo chave; o tradutor continua essa reflexão ao contar: “fiz uma última revisão (a quarta!) inteira *em voz alta*, pra garantir que o texto *me soasse (literalmente) verdadeiro* (grifos nossos)”. Assim, ele justifica à preparadora os desvios de “elegância” e da “norma culta” que cometeu por amor à oralidade do texto de trabalho; evidencia-se o objetivo de fazer o ritmo caber na boca da personagem Holden Caulfield, soar em sua voz com coerência¹⁷.

Na continuação, segundo item, o tradutor aponta que acaba transparecendo na tradução sua oralidade “do sul”. Diante dessa constatação, comenta: “claro que eu sei que a orelha transparanapanemiana há de se esquisitar com certas escolhas. O uso do possessivo de segunda junto com você. A oscilação de segunda e terceira nos imperativos, mesmo que um do lado do outro, às vezes.” Vemos, então, indícios da singularidade do tradutor emergirem; não apenas nas alternativas sintáticas, mas no sujeito que é “do sul” e que explica ter lido “a prosa do Nelson Rodrigues, aquele DEUS da oralidade”¹⁸.

Parece-nos importante abrir aqui um parêntesis que aprofunde em que consistiria essa *singularidade* do tradutor, o *sujeito* que transparece no produto. Vejamos o que escreve Vincent Colapietro, pesquisador semiótico e estudioso do papel da subjetividade nos processos criativos, acerca desses tópicos:

*Qualquer outra coisa que a poética da criatividade envolva, sem qualquer dúvida, envolve esforços continuados de atores encarnados. Agentes de carne e osso compõem e cantam canções, coreografam e dançam, escrevem e leem poemas, tiram e observam fotografias, fazem amor e lutam em guerras. A presença palpável de agentes somáticos, bem como os traços dessa presença, são centrais ao meu entendimento de subjetividade. Por isso, o que quer que a descentralização da subjetividade humana signifique, para mim não acarreta o apagamento da ação somática.*¹⁹

Colapietro nos fala, então, de “agentes de carne e osso”, “presença palpável”, “agentes somáticos” que são essenciais ao seu modo de entender a subjetividade. Portanto, iniciamos com colocações que posicionam sujeitos historicamente contextualizados – e contextualizados em suas próprias histórias – como figuras centrais da criação. Porém, isso não significa reduzir o que produzem às suas

17 GALINDO, Caetano Waldrigues. **O apanhador no campo de centeio**: carta do tradutor. 2019, s. p. Disponível em: <https://todavialivros.com.br/visite-nossa-cozinha/o-apanhador-no-campo-de-centeio-carta-do-tradutor?fbclid=IwAR1IYLdcu85rxZ14XLwliafh1dqdTwr8JU92o8jlbvBGW1xaTIVboB8RQuA>

18 Ibidem.

19 COLAPIETRO, V. **Os locais da criatividade**: sujeitos fissurados, práticas entrelaçadas. In: PINHEIRO, A.; SALLES, C. (Orgs.) **Jornalismo expandido: práticas, sujeitos e relatos entrelaçados**. São Paulo: Intermeios, 2016, p. 44.

origens ou processos geracionais, mas afirmar que tais produtos codificam histórias; tomam forma e disso resulta uma obtenção do “poder de *forjar* percepção e sensibilidade, experiência e atitude”²⁰.

Portanto, quando Caetano Galindo busca informalidades e oralidades no português brasileiro que se articulem de modo a reproduzir essa interação no inglês americano de J. D. Salinger, não pode recorrer senão à própria subjetividade. A solução que encontrar codificará, de uma forma ou de outra, sua história. Neste caso, ele, sujeito de carne e osso, faz referência justamente à própria “orelha paranapanemiana”. Referência acertada e que nos serve com exatidão. Ademais, tem-se sua menção a Nelson Rodrigues, um vestígio que Galindo deixa ao redigir a carta e que retoma outras presenças palpáveis que somam à sua história criativa – a transformam e são transformadas por ela. Por isso, cabe pensarmos, ainda, em outra questão trabalhada por Vincent Colapietro – dessa vez, a identificação entre agentes.

Parece-nos especialmente frutífero tratar do que pode resultar da proximidade entre agentes criativos a partir da tradução. Colapietro propõe que “assim como processos de criação podem envolver o distanciamento do sujeito de si mesmo, os processos de exploração da criatividade podem reduzir a distância entre um sujeito e outro, às vezes ao ponto de identificação”²¹. Ao retomarmos a menção de Caetano Galindo a Nelson Rodrigues – vale repetir, nas palavras dele, “aquele DEUS da oralidade”²² – perceberemos que no curso do traduzir as trocas vão muito além do par autor/tradutor.

Estabelecem-se verdadeiras redes de criação²³ quando consideradas as somáticas desse par que dava a impressão de ter uma “relação fechada”, mas configura, na realidade, o núcleo poliamoroso de uma complexa malha de conexões – que dificilmente serão desvendadas por completo. Evidentemente, o diálogo com a obra que está sendo traduzida, em sua materialidade, será mais intenso, mas as outras influências também participam dessa interação e podem contribuir significativamente na forma que o produto toma.

Continuemos a esmiuçar os apontamentos de Caetano Galindo em sua autodenominada “bula”. No último item, ele fala da “estrutura ‘musical’”, sendo este o termo que o tradutor escolhe para se referir às repetições de termos adotados por J. D. Salinger. Galindo compartilha na carta: “à medida que as revisões iam se sucedendo, eu fui me dando conta de que o livro inteiro é amarrado por uma série bem intrincada de recorrências. Fiz uma dessas leituras só com essa finalidade”²⁴. Assim, ao se dar conta dos termos que reaparecem e formam padrões, o tradutor elabora uma estratégia: monta uma lista dessas mais de sessenta palavras. Ao perceber essa particularidade de *O apanhador no campo de centeio* – potencialmente uma das características da obra a desvelar um pouco da presença literária²⁵ de J. D. Salinger –, o tradutor teorizou e

20 Ibidem, p. 48.

21 Ibidem, p. 44.

22 GALINDO, op. cit., s. p.

23 SALLES, Cecília Almeida. **Redes da criação**: construção da obra de arte. São Paulo: Annablume, 2006.

24 GALINDO, op. cit., s. p.

25 CESAR, op. cit.

experimentou confeccionar a lista mencionada. A partir do próprio fazer, aprimorou seu fazer.

Ademais, o fato de Galindo nem sempre poder “manter UMA mesma tradução para cada termo [listado]”²⁶ retoma as reflexões de Marie-Hélène Paret Passos quando ela aponta que “se o ato de traduzir fosse um simples mecanismo de correspondência linguística, semanticamente preestabelecido, qualquer um seria tradutor [...], nenhuma nuance poética faria falta [...]. Não precisar-se-ia do pensamento. Da singularidade”²⁷. Portanto, ao teorizar-praticar sua atividade tradutória, Galindo demonstra a imprescindibilidade do ato criador ao traduzir, da intervenção transformadora que mantém – por contraditório que possa parecer – a tradução mais próxima do texto que lhe serve de fonte.

Vejamos mais uma exemplificação, que aparece também no terceiro e último item da “bula” do tradutor: “o caso de ‘certamente’, por exemplo, acrescenta uma camada de ironia, porque quando o Holden aponta meio sarcasticamente o costume de um amigo de usar a palavra, o leitor se dá conta de que ele mesmo, Holden, é tão viciado nela quanto [o outro rapaz]”²⁸. Vê-se aqui, dessa forma, uma das intencionalidades da repetição e a importância do cuidado com os elementos poéticos da obra. Fazemos menção não apenas à coerência de *O apanhador no campo de centeio*, mas também a mais uma faceta da interação a qual tem como núcleo quem escreve e quem traduz. Interação essa que se expande e varia conforme a configuração do repertório desses agentes mais pronunciados.

De volta ao geral, a partir do específico

*A atenção muda do que podemos chamar de sujeito nele mesmo (o sujeito à parte de todo o resto) para os aspectos encarnados, sociais, históricos e culturais dos processos nos quais o organismo humano é transformado em um agente reflexivo (um agente capaz de autorreflexão, autocrítica e autocontrole).*²⁹

Agora coloquemos em termos mais gerais o que, talvez, possa parecer específico e particular ao documento aqui analisado – mas sem perdê-lo de vista. Em seu percurso de experimentação, à medida que o tradutor se relaciona com a tradução a qual confecciona, “ele constrói e aprende as características que passam a regê-la, e, assim, conhece o sistema em formação. Modificações são feitas, muitas vezes, de acordo com critérios internos e singulares daquele processo”³⁰. Assim, como aponta Salles, é no decorrer do próprio fazer que o agente criativo conhece o que sua produção deseja e necessita.

É no processo da feitura que emergem as angústias e oportunidades. Portanto, não é particular ao fazer do tradutor estudado neste artigo – Caetano Galindo – experimentar estratégias diversas conforme aparecem os empecilhos e desafios em seu ofício. Frequentemente, é nesse momento de surpresa e indecisão que

26 GALINDO, op. cit., s. p.

27 PASSOS, op. cit., p. 17.

28 GALINDO, op. cit., s. p.

29 COLAPIETRO, op. cit.

30 SALLES, 2011, p. 133.

surgem as novidades – ainda que orientadas por tudo o que veio antes, atadas de modo a reconfigurar, complementar, contrariar o que já se vivenciou ou já se conhece.

Isso posto, as adaptações adotadas derivam não só das tendências de quem traduz (tendências essas sempre abertas a mudanças), mas das fronteiras e acasos envolvidos no processo desse fazer. Nesse contexto e simultaneamente, são tecidos o texto traduzido e uma teoria do traduzir, que nunca está fechada ou pronta antes do fazer. Como descreve Salles, “a ação da mão do artista vai revelando esse projeto em construção. As tendências poéticas vão se definindo ao longo do percurso: são princípios em estado de construção e transformação”³¹.

Assim, por mais que se tenha um grande objetivo – algo de caráter mais geral –, traços comuns e padrões que se estabelecem ao longo de uma carreira, esse projeto poético não será nunca uma realidade fixa, imutável. Voltemos brevemente ao nosso objeto de estudo e lembremos de um dos maiores propósitos de Caetano Galindo ao abordar *The Catcher in the Rye*. Ele nos dizia: “a coisa toda tem que ser oral(izável)”³². Assim, vai-se além de, possivelmente, uma prosa que reproduza elementos típicos da variação informal falada por jovens da faixa etária, classe social e formação sociocultural de Holden Caulfield – protagonista e narrador do romance. Para dizer de outra forma, vai além do oral. O acréscimo do termo *oralizável* traz também a possibilidade de pensarmos na dramatização do texto, portanto a viabilidade de lê-lo em voz alta de modo que ele caiba na boca das personagens: soe natural e coerente dado este contexto. É válido apontar que o texto dramatizável é aquele passível de ser interpretado e “entregue” pelos atores sem que haja, por exemplo, cacofonia ou outros efeitos rítmicos – sobretudo sonoros – que não sejam intencionais, ou autorizados pela obra.

Portanto, caso revisitemos as outras preocupações e mecanismos tradutórios trazidos por Galindo em seguida – análise da musicalidade, leitura em voz alta, adaptações e giros sintáticos –, perceberemos que há um fio condutor que os permeia e, de alguma forma, os orienta e ata em um único tecido. Essas preocupações mais particulares estão, de fato, relacionadas ao amor pelo ritmo, mas outra constante – intimamente ligada a ele – é o elemento da *oral(ização)*, proposto no início dos trechos da “bula” que analisamos.

No entanto, é importante lembrar que a carta estudada aqui foi escrita como reflexão de um projeto já entregue para as etapas seguintes do processo editorial – preparação e revisão textual, antes de sua diagramação. Ademais, não temos certeza de se pudemos ler seu conteúdo na íntegra, uma vez que os “(...)” presentes ao longo dela parecem representar ou sugerir trechos suprimidos antes da publicação. Assim, temos acesso apenas a um recorte do que funcionou e foi aplicado na versão encaminhada para que fosse dada continuidade à publicação; afinal, a interlocutora da carta deve conhecer as idiosincrasias do material que revisará, visto que é alguém que mexerá no texto sem que este retorne ao tradutor. Porém, eis aí o ponto que gostaríamos de abordar.

Ao longo deste artigo, mencionamos algumas vezes a experimentação, o fazer do produto como um refazer constante da teoria pessoal intrínseca (no caso, de quem traduz) que o embasa e justifica. Entretanto, nosso objeto de estudo não

31 Ibidem, pp. 46-47.

32 GALINDO, op. cit., s. p.

apresenta as tentativas que não “vingaram” ou, simplesmente, não foram levadas a diante. Isso porque, por mais que elas deixem vestígios nas decisões tomadas e medidas adotadas, não justificam diretamente aquela versão posterior do texto. Fazemos menção a isso para encerrarmos com um último tópico desta análise do fazer tradutório de maneira mais geral: planejamento e o ideal da infalibilidade.

Neste trabalho, falou-se continuamente dos propósitos que se tem ao traduzir, de como esse planejamento pode ser mais ou menos aberto, mais ou menos específico. Ademais, abordou-se a janela de oportunidade que possíveis falhas nas intenções ou em sua implementação podem representar. É claro que nem sempre este será o caso, mas tampouco pode haver vida no processo sem “empecilhos” como esse. Conforme aponta Cecilia Salles, não há infalibilidade dos propósitos, caso contrário “não haveria espaço para desenvolvimento, crescimento e vida, sendo, assim, um processo puramente mecânico”³³. E se traduzir – assim como nossas outras atividades humanas, artísticas ou não – fosse algo mecanicista, não haveria mais motivos para ser posta em pauta a qualidade das traduções automáticas.

Marie-Hélène Paret-Passos, que trouxemos anteriormente como referência, parte exatamente desta premissa da subjetividade de quem traduz e de sua imprescindibilidade no percurso tradutório para apresentar o porquê de essa ser uma atividade criativa. Assim, fossem nossos percursos criativos infalíveis, certamente estaria justificado o receio de sermos substituídos por máquinas, softwares e plataformas – não que seja um medo infundado, mas é sempre nas atividades menos mecanicistas e previsíveis que esse tipo de tecnologia apresenta maiores dificuldades no que diz respeito a desenvoltura e qualidade do material gerado. Portanto, nada mais humano do que lidar com o subjetivo a partir da própria subjetividade para, dessa forma, promover encontros com a alteridade tanto durante o processo de tradução quanto posteriormente a ele, na(s) leitura(s) desses materiais traduzidos.

Fechamento

É precisamente por não ser um ato meramente mecânico, mas poético, que traduzir é (re)criar, (re)escrever, (re)fazer literatura. Não é coincidência seu processo criativo dialogar tão intensamente com o dos textos que o alicerçam. A preocupação está sim fincada no texto fonte e na presença literária de quem o escreveu, mas se o mesmo cuidado não for dedicado à autonomia do processo e do produto que são próprios, que são de si, o resultado não funcionará literariamente. Ademais, não se pode esquecer que a tradução – sobretudo a literária – também passa a integrar o inacabamento da obra que a motiva. Ela, fortemente entrelaçada ao texto fonte, também poderá estar presente em transformações futuras desse material.

Lembremos um último trecho de Vincent Colapietro. Nele, o teórico nos fala de modo que podemos aplicar suas ideias a essas ligações históricas travadas entre texto fonte e traduções que se acumulam e influenciam:

Não é simplesmente o caso de ler o presente à luz do passado; é também o caso de ler o passado à luz do presente e até, de certo

33 SALLES, 2011, p. 46.

*modo, os futuros variáveis abertos por um presente inacabado. Qualquer presente histórico faz mais do que somar uma extensa sequência de eventos antecedentes; ele também transforma continuamente, às vezes bastante radicalmente, o significado dessa sequência.*³⁴

Assim, da mesma forma que o domínio da língua portuguesa é tão essencial ao tradutor quanto o da outra língua de trabalho — aquela em processo de ser traduzida —, não podemos gastar todas as nossas energias na coerência interna do texto de partida e esquecer de trabalhar esse ponto no nosso texto, a tradução.

Referências

ARROJO, Rosemary. **Oficina de tradução: a teoria na prática**. São Paulo: Ática, 2007.

CESAR, Ana Cristina. **Crítica e Tradução**. São Paulo: Companhia das Letras, 2016.

COLAPIETRO, V. **Os locais da criatividade: sujeitos fissurados, práticas entrelaçadas**. In: PINHEIRO, A.; SALLES, C. (Orgs.) **Jornalismo expandido: práticas, sujeitos e relatos entrelaçados**. São Paulo: Intermeios, 2016.

GALINDO, Caetano Waldrigues. **O APANHADOR NO CAMPO DE CENTEIO: carta do tradutor**. 2019. Disponível em: <https://todavialivros.com.br/visite-nossa-cozinha/o-apanhador-no-campo-de-centeio-carta-do-tradutor?fbclid=IwAR1lYLdcu85rxZI4XLwliafh1dqdTwr8JU92o8jlbvBGW1xaTIVboB8RQuA>. Último acesso em: 15 set./2023

LOHNES, Kate. **The Catcher in the Rye: novel by Salinger**. 2023. Disponível em: <https://www.britannica.com/topic/The-Catcher-in-the-Rye>. Último acesso em: 25 set./2023

MESCHONNIC, Henri. **A poética do traduzir**. Tradução de Jerusa Pires Ferreira e Suely Fenerich. São Paulo: Perspectiva, 2010.

PASSOS, Marie-Hélène Paret. **Da crítica genética à tradução literária: uma interdisciplinaridade**. Vinhedo: Horizonte, 2011.

SALINGER, J. D. **O apanhador no campo de centeio**. Tradução de Caetano W. Galindo. São Paulo: Todavia, 2019.

SALLES, Cecília Almeida. **Gesto inacabado: processo de criação artística**. São Paulo: Intermeios, 2011.

SALLES, Cecília Almeida. **Redes da criação: construção da obra de arte**. São Paulo: Annablume, 2006.

WILLEMART, Philippe. **Discurso e marginalidade**. Tradução de Cristiane Grando. In: *Revista Manuscrita*, São Paulo, n. 10, p. 11-18, 2000.

³⁴ COLAPIETRO, op. cit., p. 49.