

UNIVERSIDADE FEDERAL DO RIO GRANDE DO SUL
INSTITUTO DE LETRAS
BACHARELADO EM LETRAS

“Hills like White Elephants”:

analisando três traduções do conto de Hemingway
a partir dos fatores propostos por Mário Laranjeira (2003)

Larissa Longaray Pereira

Porto Alegre
2016

UNIVERSIDADE FEDERAL DO RIO GRANDE DO SUL
INSTITUTO DE LETRAS
BACHARELADO EM LETRAS

“Hills like White Elephants”:

analisando três traduções do conto de Hemingway
a partir dos fatores propostos por Mário Laranjeira (2003)

Trabalho de Conclusão de Curso
apresentado como requisito parcial para
obtenção do título de Bacharel em Letras –
Habilitação Tradutor Português/Inglês –,
pelo curso de Letras da Universidade
Federal do Rio Grande do Sul.

Orientadora: Profa. Dra. Elizamari
Rodrigues Becker

Porto Alegre

2016

Dedico este trabalho aos meus pais, por terem me dado o presente mais maravilhoso do mundo: a vida. Vocês são o que eu tenho de melhor!

AGRADECIMENTOS

À professora Elizamari Rodrigues Becker que me ajudou na escolha mais difícil da faculdade: o tema do TCC; além de toda a ajuda durante o processo de escrita do mesmo.

Aos funcionários da Biblioteca de Ciências Sociais e Humanidades por todo o apoio e compreensão que me prestaram como bolsista durante esses anos. Especialmente à Juliani Reis, por ter pacientemente sanado várias dúvidas quanto às normas da ABNT, auxiliando na construção do presente trabalho; e à Aninha, por ter sido minha mãe durante a vida acadêmica.

Aos meus colegas de curso, por todos os momentos de descontração e pelas conversas (nada) edificantes que tivemos no bar do Antônio. Vocês são um dos maiores presentes que a UFRGS me deu!

À Luana, por ter sido, além de minha colega, minha amiga e confidente, por ter estado comigo desde meu primeiro momento como parte da UFRGS.

Aos familiares, por tentarem entender as minhas ausências e me amarem apesar de todas elas.

Ao Guilherme, por sempre me apoiar, por sempre ter compreendido as vezes em que tive que dizer não, por ser a minha maior e melhor escolha.

À Bibiana, pois, nem se tivesse pedido, ganharia uma irmã tão maravilhosa. Tu és a estrelinha mais brilhante deste mundo louco!

Ao Yuri, por ter me ensinado tantas vezes e de tantas maneiras diferentes que, não importa o quanto as coisas estão difíceis, juntos sempre seremos mais fortes.

À minha mãe, por ser a minha melhor amiga da vida inteira, por ter largado o mercado de trabalho e optado – ainda muito novinha – pela minha saúde, pelos meus sonhos, pela minha carreira. Ao meu pai, por ter trabalhado tão arduamente nos últimos anos, priorizando o nosso sustento e a minha continuidade no curso de Letras; por ser uma das pessoas das quais mais tenho orgulho no mundo. Até quando ando sozinha, vejo meus pais em minha sombra, e este trabalho, mesmo contendo apenas o meu nome, carrega toda a luta e amor deles.

"There is no friend as loyal as a book."
(Ernest Hemingway)

RESUMO

Hemingway é conhecido por sua linguagem simples e informal, revelando muito pouco ao leitor. Isso se deve basicamente a duas coisas: primeiramente, a sua experiência como jornalista e também a sua adesão à Teoria do Iceberg, na qual o escritor mantém grande parte da história subentendida. Levando em consideração o quanto essa teoria e o estilo do autor podem dificultar o processo de tradução, esse estudo se propõe a analisar três traduções para o português do conto “Hills like White Elephants”, de Hemingway. Para isso, tomamos como base os Estudos de Tradução, e mais especificamente os três fatores propostos por Laranjeira (2003) para definir as dificuldades existentes no processo tradutório. Para que conseguíssemos realizar uma análise bem minuciosa do conto, nosso primeiro passo foi organizar o conto e suas traduções por segmentos e processar todo esse *corpus* pela ferramenta computacional AntConc, gerando assim uma visualização privilegiada das traduções. Depois, analisamos esses segmentos tomando os fatores de Laranjeira (2003) como ponto de partida para as análises. Esses fatores nos ajudaram a organizar nossas discussões, gerando quatro temas diferentes de análise. As traduções de “Hills like White Elephants” que foram escolhidas são relativamente parecidas, sendo que Veiga foi o tradutor que mais alterou o original e, logo, quem mais suscitou questionamentos. Devemos lembrar, porém, que não objetivamos neste trabalho encontrar uma tradução perfeita para o conto de Hemingway, mas criar reflexões sobre o processo tradutório e suas soluções criativas.

Palavras-chave: Hemingway; Estudos de Tradução; Teoria do Iceberg; Mário Laranjeira; AntConc.

ABSTRACT

Hemingway is known for his simple and informal language, revealing little to the reader. This is basically because of two things: firstly, his experience as a journalist; and second, because of his adoption of the Iceberg Theory, in which the writer keeps most of the story only implicit. Taking into consideration how much this theory and the author's own style could make the translation process more difficult, this study aims at analyzing three translations to Portuguese of the short story "Hills like White Elephants", by Hemingway. To accomplish the task, this research was conducted in the light of the Translation Studies, and more specifically it was guided by the three factors proposed by Laranjeira (2003) to define the difficulties of translation. In order to carry out a detailed analysis of the short story, we organized the corpus into segments and processed it by the computational tool AntConc, bringing forth a privileged view of the translations. Then, taking some of Laranjeira's (2003) factors to instruct and inform our analysis, we scrutinized those segments. These factors allowed us to organize our reading and discussions and generated four themes for analysis. The translations of "Hills like White Elephants" that were chosen proved to be relatively similar, being Veiga the one that most changed the original and, thus, who has raised more discussions. However, we should remember that our main objective is not the identification of a perfect translation of Hemingway's short story but the improvement of our understanding about the translation process and the translator's creative decision making.

Key-Words: Hemingway; Translation Studies; Iceberg Theory; Mário Laranjeira; AntConc.

LISTA DE QUADROS

Quadro 1 - Análise do título (segmento 00).....	30
Quadro 2 - Análise do segmento 4.....	30
Quadro 3 - Análise do segmento 40.....	31
Quadro 4 - Análise dos segmentos 12 e 28.....	33
Quadro 5 - Análise do segmento 5.....	34
Quadro 6 - Análise do segmento 9.....	35
Quadro 7 - Análise do segmento 35.....	35
Quadro 8 - Análise do segmento 47.....	37
Quadro 9 - Análise do segmento 53.....	37
Quadro 10 - Análise dos segmentos 61 e 62.....	38
Quadro 11 - Análise do segmento 64.....	40
Quadro 12 - Análise do segmento 113.....	41
Quadro 13 - Análise do segmento 15.....	42
Quadro 14 - Análise do segmento 16.....	43
Quadro 15 - Análise do segmento 17.....	44
Quadro 16 - Análise do segmento 18.....	45
Quadro 17 - Análise do segmento 21.....	45
Quadro 18 - Análise dos segmentos 29, 30, 31, 32 e 33.....	46
Quadro 19 - Análise dos segmentos 51, 52 e 53.....	48
Quadro 20 - Análise do segmento 63.....	49
Quadro 21 - Análise dos segmentos 92, 95, 108 e 123.....	50
Quadro 22 - Análise dos segmentos 96 e 97.....	52
Quadro 23 - Análise do segmento 102.....	53
Quadro 24 - Análise do segmento 8.....	55
Quadro 25 - Análise do segmento 76.....	55
Quadro 26 - Análise do segmento 104.....	56
Quadro 27 - Análise do segmento 105.....	57
Quadro 28 - Análise do segmento 126.....	57
Quadro 29 - Análise do segmento 13.....	58

SUMÁRIO

1 INTRODUÇÃO	9
1.1 Objetivos	10
1.2 Justificativa	11
1.3 Abordagem Metodológica	13
2 ESTUDOS DE TRADUÇÃO	16
3 ERNEST HEMINGWAY	19
3.1 Breve Biografia do Autor	19
3.2 O Estilo de Hemingway	21
3.3 A teoria do Iceberg	24
3.4 O conto “Hills like White Elephants”	25
4 ANÁLISE DAS TRADUÇÕES	28
4.1 Segmentos Iguais ou com Pouca Diferença	29
4.2 Análise de Expressões Informais	33
4.3. Análise do Estilo de Hemingway na Tradução	42
4.4. Outros Tipos de Análises	54
5 CONCLUSÃO	60
REFERÊNCIAS	63

1 INTRODUÇÃO

A atividade tradutora, vista da maneira como é atualmente concebida – valorizando o papel do tradutor e dando importância à recepção do texto –, é um assunto que está longe de se esgotar e que, em função do advento de novas tecnologias, tem suscitado cada vez mais debates. O crescente interesse na observação da prática da atividade passou a informar e ampliar o conhecimento sobre as reais dificuldades enfrentadas pelo tradutor ao exercer seu ofício, contribuindo para os Estudos de Tradução de viés mais empírico.

Traduzir não se limita somente a transcrever um texto de uma língua para outra; a tradução pede conhecimento cultural e textual. Tendo isso em mente, o autor Mário Laranjeira (2003) definiu, em seu livro *Poética da Tradução*, três fatores que o tradutor enfrenta no processo tradutório: os fatores sócio-culturais (cada texto carrega a cultura e a especificidade de sua língua), os fatores linguístico-estruturais (aspectos puramente linguísticos que podem dificultar a atividade tradutora) e os fatores textuais (que dizem respeito à natureza do texto, ao seu modo de significar).

Somado a esses fatores, temos o fato de que cada tradutor possui sua própria individualidade e experiência – o que pressupõe ser a tradução produto de um processo criativo que não se limita somente ao texto fonte. Todos esses aspectos geram uma multiplicidade de leituras, tornando possível a existência de mais de uma tradução para um mesmo texto. Arrojo (2007) explica que é possível que tenhamos muitas leituras, ou ainda, muitas interpretações de um mesmo texto (ARROJO, 2007). Para estas muitas interpretações, Arrojo dá o nome de “*palimpsestos*” (inspirada pela teoria proposta por Gérard Genette em 1982), pois:

Segundo os dicionários, o substantivo masculino *palimpsesto*, do grego *palimpsestos* (“raspado novamente”) refere-se ao “antigo material de escrita, principalmente o pergaminho, usado, em razão de sua escassez ou alto preço, duas ou três vezes [...] mediante raspagem do texto anterior.

Metaforicamente, em nossa “oficina”, o “*palimpsesto*” passa a ser o texto que se apaga, em cada comunidade cultural e em cada época, para dar lugar a outra escritura (ou interpretação, ou leitura, ou tradução) do “mesmo” texto. (ARROJO, 2007, p. 23-24, grifos da autora).

No âmbito da tipologia textual, Laranjeira (2003) argumenta, de maneira generalizante e ambiciosa, que os textos técnicos e científicos “[...] podem perfeitamente ser traduzidos de uma língua para outra. A sua intradutibilidade tende para zero.” (LARANJEIRA, 2003, p. 21). Sabemos, no entanto, que as dificuldades desses gêneros textuais possuem muitas outras origens além da terminologia. Já os textos literários e/ou poéticos, Laranjeira considera que são aqueles em que é plausível uma discussão sobre tradução e, assim, sobre os referidos três fatores (que o autor criou especificamente para a discussão de tradução de poesias). Essa avaliação de Laranjeira ocorre provavelmente motivada pela natureza criativa dos textos literários, o que suscitaria uma discussão mais intensa sobre a possibilidade de um número maior de versões para um mesmo texto. Segundo ele, é nos textos de gênero literário que diferenças de uma tradução para outra se tornam mais visíveis.

Os fatores criados por Laranjeira, como foi dito anteriormente, são voltados majoritariamente para o texto poético – na realidade, todo o livro *Poética da Tradução* (utilizado como base nesta pesquisa) é dedicado à tradução de poesia. Acreditamos, no entanto, que esses fatores não se limitam somente à tradução de poemas, sendo também aplicáveis ao gênero literário em geral.

1.1 Objetivos

Para testarmos essa hipótese, este estudo busca verificar se esses fatores também são aplicáveis ao gênero literário conto. Para isso, temos como objetivo analisar três traduções para o português do conto “Hills like White Elephants” (1927) do escritor americano Ernest Hemingway, levando em consideração os três fatores de Mário Laranjeira em seu livro *Poética da Tradução*.

Para que seja possível alcançar esse objetivo geral, este estudo foi inicialmente projetado pelos seguintes objetivos específicos:

- a) comparar, segmento por segmento, o original e as traduções;
- b) determinar qual tradução parece melhor se encaixar em cada fator, ou seja, se as escolhas foram predominantemente linguísticas (fatores linguístico-estruturais), se foram ciosas de diferenças culturais existentes entre a língua de chegada e a de

- partida (fatores sócio-culturais) ou se foram feitas para manter a fluidez do texto ou o estilo do autor (fatores textuais);
- c) analisar de que maneira o fator pode se encaixar na tradução, realizando uma análise pertinente para cada fator (por exemplo, realizar análises linguísticas para os fatores linguístico-estruturais);
 - d) analisar o quanto (e se) as três traduções são diferentes;
 - e) analisar o quanto as diferenças entre traduções podem alterar o fator textual, ou seja, o quanto elas modificam a natureza do conto, levando em consideração a obra literária de Hemingway;
 - f) unir as análises em grupos de análises que se assemelham.

Dessa forma, o objetivo deste trabalho não é apresentar uma tradução perfeita para o conto, mas propor uma discussão entre as diferenças de tradução e o quanto elas alteram o produto final – o conto traduzido.

1.2 Justificativa

Para verificarmos o quanto a temática do presente estudo é recorrente, foram feitas pesquisas em dois *sites*: no Repositório Digital da Universidade Federal do Rio Grande do Sul (UFRGS), o Lume, e na Biblioteca Digital Brasileira de Teses e Dissertações (BDTD). O Lume é um repositório no qual são disponibilizados os documentos acadêmicos, científicos e artísticos da UFRGS, como também outros documentos que sejam relevantes para a Universidade. Já a BDTD é uma plataforma na qual são disponibilizadas teses e dissertações de todo o país e, inclusive, alguns materiais estrangeiros.

Em um primeiro momento, foi delimitado que analisaríamos apenas os trabalhos dos últimos cinco anos, para reduzir o número de ocorrências e trazer pesquisas mais recentes e que, talvez, trouxessem uma visão mais atual de tradução. No entanto, os dois *sites* apresentaram uma ocorrência tão pequena da temática que essa delimitação temporal não se tornou necessária.

Na plataforma BDTD, digitou-se “Hemingway” no campo “todos os campos” (ou seja, sem limitar a ocorrência de “Hemingway” apenas para assunto, autor etc.) e apareceram somente dez trabalhos. Destes dez trabalhos, quatro são trabalhos nos quais o nome de Hemingway era apenas usado como citação, sem estar associado

à temática da pesquisa. Além desses, um era da área do Jornalismo e outros dois eram da área de História. Apenas três trabalhos eram da área de Linguística ou Literatura, mas todos os três estavam associados à literatura e/ou crítica literária de alguma característica da obra Hemingway, e, logo, não tinham nenhuma relação com suas traduções – como é a proposta deste estudo.

No Repositório Digital Lume, digitou-se “Hemingway” no campo “texto completo” (mesma lógica utilizada para o campo “todos os campos” da BDTD), o que gerou duzentos resultados. Porém, a grande maioria desses resultados estava associada às ciências exatas, o que nos pode fazer pressupor que há algum autor conceituado nessa área com o sobrenome de Hemingway. Com o intuito de diminuir um pouco este número, digitou-se “Ernest Hemingway” no campo “texto completo”, gerando cento e cinco resultados. Os trabalhos eram geralmente das áreas de Jornalismo, História e Literatura, mas Hemingway não aparecia como objeto específico de estudo. Para diminuir ainda mais o número de ocorrências e alcançar os trabalhos que utilizassem Hemingway como objeto de estudo, digitou-se “Hemingway” para os campos “Assunto” e “Título”, gerando quatro resultados. Duas ocorrências eram resumos de trabalhos apresentados em eventos (um da área de Ciências Sociais e um da Literatura). Outra ocorrência era de uma dissertação de História. E a última ocorrência era de um Trabalho de Conclusão de Curso (TCC) que analisava o conto de Hemingway “Cat in the Rain” (1925). Apesar de também não tratar da tradução, essa última ocorrência foi, sem dúvida, a mais útil para este estudo, pois apresenta uma boa leitura da fortuna crítica de Hemingway e, como dito anteriormente, é tarefa do bom tradutor conhecer (ou procurar conhecer) o autor do texto fonte e sua obra.

A pesquisa nesses *sites* demonstrou como Hemingway ainda é pouco explorado no escopo dos Estudos de Tradução em trabalhos mais amplos e significativos (como são os TCCs, as Teses e as Dissertações). Essa carência nos motiva com o presente estudo e com sua possível contribuição para a comunidade acadêmica e para a ampliação do conhecimento da obra de Hemingway em sua circunscrição nos Estudos de Tradução.

1.3 Abordagem Metodológica

O primeiro passo para esta pesquisa foi buscar traduções do conto “Hills like White Elephants”. Buscamos na internet se já havia alguma tradução publicada e encontramos uma coleção de Hemingway intitulada *Contos* (2001), da editora Bertrand Brasil, sendo inteiramente traduzida pelo goiano José J. Veiga. Encontramos o conto “Hills like White Elephants” no segundo volume da coleção. Coincidentemente, Veiga foi, assim como Hemingway (como será falado nos próximos capítulos), escritor e correspondente estrangeiro. Ele era formado em Direito e tardiamente, aos 44 anos, começou a produzir literatura – sendo seu primeiro livro *Os cavalinhos de Platiplanto* (1959) –, além de ser responsável pela tradução de diversas obras. Ele faleceu no ano de 1999.

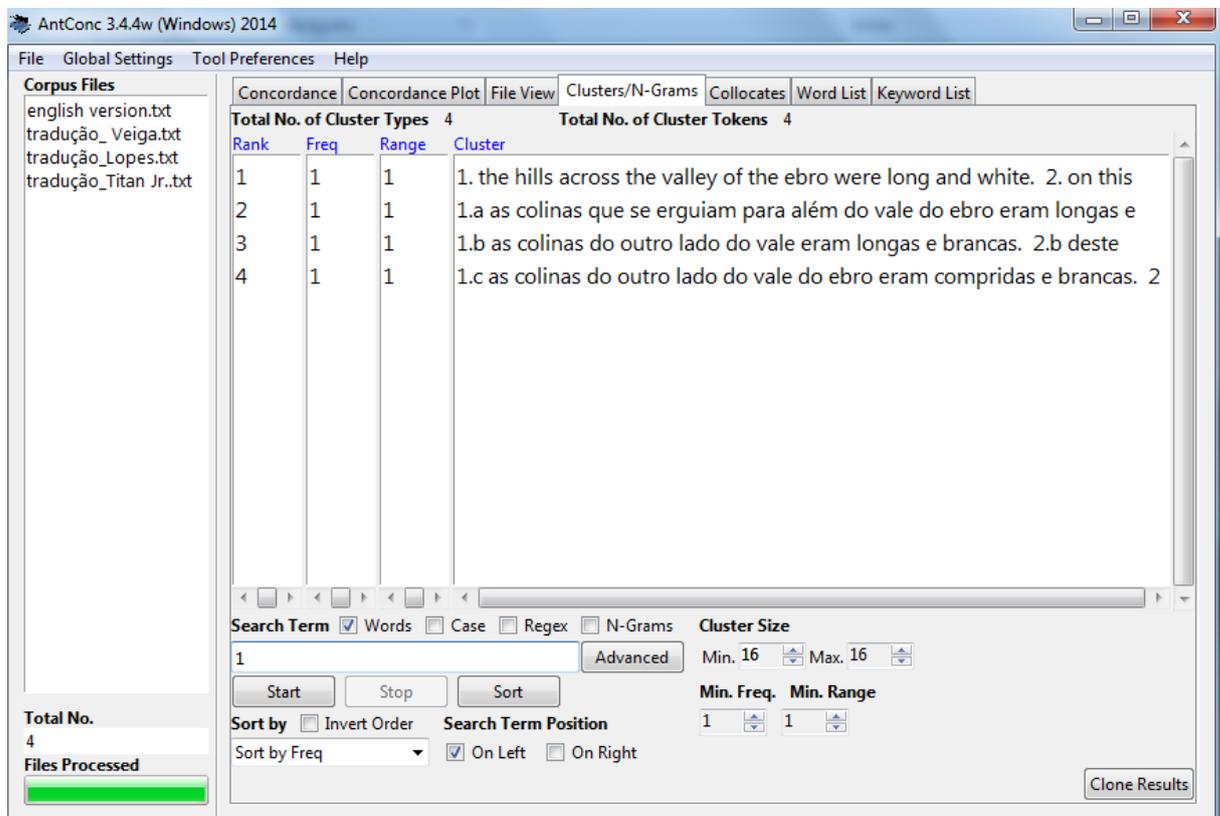
A segunda tradução foi a do tradutor Samuel Titan Júnior, encontrada em um acervo da Universidade de São Paulo (USP), instituição na qual Titan Jr. leciona. Ele, além de tradutor de um grande número de obras e professor, é também membro do conselho editorial das revistas “Serrote” e “Cadernos de Tradução”.

Já a terceira tradução é de Isabel Maria de Eça Ferrão Oliveira Lopes. Essa tradução faz parte de sua dissertação de mestrado, cujo objetivo era propor traduções para três contos de Hemingway, sendo um deles “Hills like White Elephants”. Esse trabalho é de Portugal, mas acreditamos que ele traz, na tradução, elementos de variação linguística que não ficam somente no âmbito da grafia das palavras.

Após a seleção das traduções, foram delimitados os textos teóricos que seriam usados na pesquisa. Sobre os Estudos da Tradução foram selecionados, principalmente, três livros. O primeiro texto selecionado foi *Poética da Tradução* (2003), de Mário Laranjeira, cujos fatores nortearam este trabalho. Além dele, também foram estudados os livros *Oficina da Tradução* (2007), de Rosemary Arrojo, e *Estudos de Tradução* (2005), de Susan Bassnett. Já sobre o autor Ernest Hemingway, foi selecionado o livro *Ernest Hemingway: a study of short fiction* (1989), de Joseph M. Flora, e também o TCC apresentado na UFRGS por Adriana Luisa Sthamer Gieseler, intitulado *The american wife in the rain: a reading of Hemingway's “Cat in the Rain”* (2011). Sobre a análise de narrativas em si, tomou-se por base o livro *Como Analisar Narrativas* (1995), de Cândida Vilares Gancho, na busca de definições de “gênero” e “tipo” textuais.

Sendo o objetivo deste trabalho a comparação e a análise de traduções, buscamos ferramentas que facilitassem o processo de leitura e comparação de textos. Assim, encontramos a ferramenta computacional AntConc 3.4.4w, um extrator de termos e concordanciador que, devidamente configurado, possibilita uma visualização privilegiada de um determinado segmento do texto. Com base na pesquisa sobre o emparelhamento de textos traduzidos de Elizamari Becker, que reconfigurou o AntConc para operar como alinhador de textos, e, assim “[...] ampliarmos o uso para a extração de orações e até períodos inteiros [...]” (BECKER, 2013, p. 137), geramos o emparelhamento do original com as três traduções. Esse tipo de visualização facilitou a observação e a análise contrastiva dos mesmos, segmento por segmento. A visualização que o programa nos possibilitava era da seguinte maneira:

Figura 1 – Interface do concordanciador AntConc.



Fonte: Autoria própria (2016).

Para que chegássemos a esta visualização era necessário que os textos estivessem em uma formatação específica. As três traduções e o original foram, então, digitadas em arquivos de formato doc., sendo que foi utilizado um arquivo

para cada. Depois, numeramos oração a oração dos quatro arquivos (um arquivo de cada vez), e cada uma das orações foi chamada de segmento. Assim que numeramos os segmentos, identificamos cada um dos textos com uma letra, colocando essa letra logo após o número do segmento: “a”, para Veiga (i.e., 1.a); “b”, para Titan Jr. (i.e., 1.b); “c”, para Lopes (i.e., 1.c); e o original recebeu somente o número do segmento puro (i.e., 1.). Esse concordanciador, no entanto, não aceita qualquer formato de texto, sendo necessário ainda que os textos fossem convertidos para o formato .txt. Assim, copiamos o texto do formato .doc para o .txt.

Tivemos dois casos de marcações especiais. O primeiro foi quando um tradutor decidiu por suprimir algumas orações. O que foi levado em consideração nesses momentos foi a numeração do original, fazendo com que esses textos de informação suprimida não obedecessem a uma ordem numérica, aparecendo, por exemplo, orações de ordem 25.b que pulavam para o 30.b, 31.b. etc. O segundo caso foi para tradução que optaram por unir orações que apareciam separadas no original, a marcação feita para elas foi a de duplicação da letra referente àquele segmento do conto (por exemplo, 11. aa).

Após configurarmos devidamente o programa, foi possível que procurássemos os segmentos a partir da ordem numérica que criamos. Para proporcionar uma maior organização de conteúdo, criamos um quadro de análise dividido em “Segmento” e “Fator”. Na coluna “Segmento”, copiamos do programa as ocorrências dos segmentos e as colamos em ordem numérica. Já a coluna “Fator” foi preenchida com um dos três fatores de Laranjeira (2003) que melhor se encaixava na análise da tradução.

Ao completarmos o quadro, notamos que alguns grupos de segmentos suscitaram discussões parecidas e os unimos em quatro grandes grupos de análise. Esses grupos serão melhor explorados nos próximos capítulos deste trabalho.

2 ESTUDOS DE TRADUÇÃO

Ao exercermos a atividade tradutora, lidamos a todo o momento com as mais diferentes reflexões sobre nosso próprio vocabulário, podendo ser de cunho linguístico, cultural, social, histórico, político, institucional, comercial etc. No século passado, a reflexão sobre esses problemas certamente foi um dos fatores imprescindíveis ao surgimento de uma nova área de estudo: a dos Estudos de Tradução. À parte da literatura comparada e da linguística, os Estudos de Tradução se ocupam, segundo Lefevere (1978), dos “problemas que surgem na produção e na descrição de traduções” (LEFEVERE, 1978, p. 234-235 apud BASSNETT, 2005, p. 23) e se propõem a criar uma teoria que sirva de norte para a produção de traduções.

Na busca por obras que lidassem com exemplos práticos de produção de traduções, encontramos o livro *Poética da Tradução* (2003), de Mario Laranjeira, que nos traz uma reflexão sobre as especificidades da tradução de poesias. Seu trabalho conta com um *corpus* composto de poemas traduzidos do francês para o português, ou vice-versa. A partir de argumentações e exemplos, Laranjeira tenta desmistificar o senso comum de que a poesia é intraduzível.

Ao falar em “tradutibilidade”, o autor deixa claro que “ao invés de se falar de tradutibilidade ou intradutibilidade absolutas, [devemos] aceitar que, na verdade, existem graus, aqui maiores, ali menores, de tradutibilidade” (LARANJEIRA, 2003, p.15). Esse argumento parece indicar dois aspectos de sua teoria: o primeiro é que todos os textos são, para ele, traduzíveis; e o segundo é seu reconhecimento das dificuldades que o tradutor enfrenta com determinados textos e/ou segmentos.

Ainda na parte introdutória de seu livro, Laranjeira explica sobre os três principais fatores que dificultam o processo tradutório: os fatores sócio-culturais e a tradutibilidade, os fatores linguísticos-estruturais e os fatores textuais. Os fatores sócio-culturais e a tradutibilidade dizem respeito às características culturais que cada língua carrega, pois é “[...] consabido o fato de que cada língua, produto e veículo de uma cultura, mantém dela as especificidades” (LARANJEIRA, 2003, p. 18). Já os fatores linguístico-estruturais são as variações de uma língua para outra que podem dificultar a tradução. E os fatores textuais são “[...] aqueles que se prendem à natureza do texto, ao seu modo de significar, à relação que se

estabelece, no processo de significação, entre significado e significante” (LARANJEIRA, 2003, p. 21), ou seja, são fatores que estão profundamente relacionados ao gênero e/ou às tipologia textuais e à seu *modus operandi*.

Ainda sobre este último fator, Laranjeira explica que os textos objetivos, científicos, argumentativos ou, ainda, os textos veiculares (textos que servem apenas de suporte para veicular determinadas idéias) são perfeitamente traduzíveis e seus problemas de tradução cingem somente à terminologia; enquanto em outros textos, os literários e/ou poéticos, em que a língua deixa de ser somente o veículo e passa a ser integrante da própria mensagem, são aqueles em que é realmente plausível a discussão sobre a atividade tradutora (LARANJEIRA, 2003). Como dito anteriormente, não compactuamos com a opinião de Laranjeira, pois, provavelmente, os textos do tipo veiculares também apresentam demandas e dificuldades específicas. Essas dificuldades são, porém, de ordem diferente das encontradas em textos literários.

Com um argumento muito semelhante ao de Laranjeira sobre textos literários, Arrojo (2007), em seu livro *Oficina da Tradução*, define que esse tipo de texto é aquele que deixa de ser simplesmente texto – ou veículo, como diria Laranjeira – para ser signo e, como signo, “[...] deixa de ser a representação "fiel" de um objeto estável que possa existir fora do labirinto infinito da linguagem e passa a ser uma máquina de significados em potencial.” (ARROJO, 2001, p. 23, grifos da autora).

A partir dessas considerações, percebemos que a tarefa do tradutor não é somente a passagem de um texto de uma língua para outra, mas um trabalho fundamentado em pesquisas e leituras. Além de possuir um bom entendimento de línguas, o tradutor deve também ser um bom leitor; no sentido de conhecer a comunidade cultural em que a obra está inserida, e conhecer a própria obra e o autor (ARROJO, 2007). A atividade tradutora não se trata, portanto, de “[...] “conseguir dizer” aquilo que o autor “quis dizer”, mas [...] “fazer” algo semelhante ao que o autor “quis fazer’.” (LARANJEIRA, 2003, p. 35, grifos do autor).

Arrojo exemplifica o processo tradutório no decorrer de seu livro com traduções de poesia do inglês para o português (ou vice-versa), apesar de, em alguns momentos, também se utilizar de outros tipos de texto. Mário Laranjeira, por outro lado, se atém somente à poesia. No entanto, os fatores que o autor criou para explicar as principais dificuldades na atividade tradutora parecem ser aplicáveis a todos os textos literários, já que não se tratam de textos somente veiculares.

Dentro dos textos literários, temos o gênero narrativo, que é, segundo Gancho (1995), “[...] um tipo de texto literário, definido de acordo com a estrutura, o estilo e a recepção junto ao público leitor ouvinte.” (GANCHO, 1995, p. 6). No gênero narrativo podem ser encontrados diversos tipos, como, por exemplo, o conto. O conto é o tipo narrativo mais curto que tem como característica central “[...] condensar conflito, tempo, espaço e reduzir o número de personagens.” (GANCHO, 1995, p. 8).

Dentro do tipo narrativo conto, podemos encontrar escritores adeptos das mais diversas línguas. No inglês, por exemplo, o tipo conto é chamado de *short story* e tem como um dos autores mais conhecidos o americano Ernest Hemingway: escritor, jornalista e correspondente de guerra, escritor do conto “Hills like White Elephants”, do qual as traduções para o português serão o objeto de estudo nesta pesquisa.

3 ERNEST HEMINGWAY

3.1 Breve Biografia do Autor

Ernest Miller Hemingway nasceu em 21 de julho de 1899 em Oak Park, no estado de Illinois dos Estados Unidos. Embora tenha passado grande parte da infância no subúrbio de Chicago e depois na parte norte de Michigan, onde ele e seus pais moravam em uma cabana, tornando-o alguém apaixonado pelo ar livre.

Hemingway começou a mostrar paixão pela escrita ainda no ensino médio, quando escrevia para o jornal da escola na seção de esportes. Depois, recém formado na faculdade de jornalismo, Hemingway começou a trabalhar para o jornal *Kansas City Star*, onde adquiriu o estilo relativamente simples de sua escrita. Segundo o próprio Hemingway, neste jornal ele era “forçado a aprender a escrever frases declarativas e simples.”¹ (BIOGRAPHY, [20--?], tradução nossa).

Em 1918, Hemingway foi para o exterior para servir ao exército americano na Primeira Guerra Mundial. Seu trabalho era o de motorista de ambulância do exército italiano, e por ele ganhou, inclusive, uma Medalha de Bravura. Entretanto, Hemingway não saiu ileso da guerra e precisou ser internado em um hospital em Milão devido a lesões em seu corpo. Foi nesse período de internação que ele conheceu Agnes Von Kurowsky, uma enfermeira por quem se apaixonou e a quem propôs casamento. A moça, no entanto, o trocou por outro rapaz. Essa desilusão amorosa serviu de inspiração para o conto “A Very Short Story” (1924) e para o romance *A Farewell to Arms* (1929).

Aos vinte anos, ainda machucado e em processo de recuperação, Hemingway voltou para os Estados Unidos. Ficou algum tempo morando em Michigan antes de aceitar um emprego no jornal *Toronto Star*. Foi mais ou menos nessa época que conheceu sua primeira esposa, Hadley Richardson. Já casado, se mudou para Paris e continuou trabalhando no jornal *Toronto Star* como correspondente estrangeiro.

Com a sua mudança para a Europa, Hemingway conheceu grandes escritores e personalidades como Gertrude Stein, F. Scott Fitzgerald, Ezra Pound, Pablo Picasso e James Joyce. Ele e a mulher (e o filho recém-nascido, John Hadley

¹ Original: “On the Star you were forced to learn to write a simple declarative sentence.”

Nicanor Hemingway) passaram a frequentar as Festas de São Firmino, na Espanha, uma espécie de festival da cultura católica que dura do dia 6 ao dia 14 de julho.

Essas festas serviram de inspiração para escrever o romance *The Sun Also Rises* (1926). Essa obra é um relato da desilusão que sua geração passou após a guerra e é considerado pela crítica como a maior obra de Hemingway. Após a publicação do livro, ele se separa de Hadley Richardson e logo em seguida já se casa com sua segunda esposa, Pauline Pfeiffer. Nessa época, Hemingway estava escrevendo seu livro de contos *Men Without Women* (1927).

Pauline Pfeiffer ficou grávida e Hemingway decidiu voltar para América. Patrick Hemingway nasceu em 1928 quando moravam em Key West, na Flórida, e passavam os verões em Wyoming. Foi neste mesmo período que ele terminou de escrever seu romance *A Farewell to Arms* (1929). Quando não estava escrevendo, Hemingway gostava de fazer atividades ao ar livre e escrevia os relatórios da Guerra Civil Espanhola, sendo através deles que acabou conhecendo a correspondente de guerra, que posteriormente seria sua terceira esposa, Martha Gelhorn. Os relatórios que ele escrevia serviram de inspiração para a composição de seu próximo romance, *For Whom the Bells Tolls* (1940), que foi o ganhador do Prêmio Pulitzer.

Quando, enfim, se separou de Pauline, ele e Martha foram morar em uma fazenda em Havana, Cuba. Hemingway participou da Segunda Guerra Mundial, em 1941, como correspondente, e esteve presente em vários momentos-chave da guerra. Perto do final da guerra, ele conheceu Mary Welsh, que se tornaria sua quarta e última esposa.

Em 1951, Hemingway escreveu *The Old Man and the Sea* (1952), que é possivelmente o seu livro mais conhecido. Após isso, Hemingway continuou viajando para vários lugares, especialmente para a África; entretanto, encontrava-se com lesões corporais das guerras que passaram a lhe incomodar.

Em 1954, Hemingway ganhou o Prêmio Nobel de Literatura. Ele, porém, já não era mais o mesmo: as lesões provenientes das guerras o incomodavam e sua mente andava confusa. Hemingway começou a fazer tratamentos para várias doenças como depressão e pressão arterial.

Depois de escrever *A Moveable Feast* (publicado postumamente em 1964), o escritor se aposentou. Após comprar uma casa em Idaho, ele passou o resto de sua vida lutando contra a deterioração física e mental. Em 2 de julho de 1961, Hemingway se suicidou.

3.2 O Estilo de Hemingway

Ernest Hemingway é geralmente conhecido pelo seu estilo simples de escrita. Esse estilo, no entanto, não veio do acaso: é resultado, principalmente, de sua formação e experiência como jornalista e da influência que Ezra Pound e Gertrude Stein tiveram em sua carreira.

Desde sua experiência com o jornal *Kansas City Star*, Hemingway já era forçado a escrever frases declarativas simples. No jornal *Toronto Star*, esse estilo de escrita foi aprimorado, pois ele tinha que escrever com o mínimo possível de palavras. Não bastando todo o minimalismo em que se encontrava sua escrita, Hemingway fez amizade com Gertrude Stein, que o aconselhou, entre outras coisas, “[...] a não usar palavras supérfluas, nem adjetivos que não revelassem nada.”² (FLORA, 1989, p. 4, tradução nossa).

Suas histórias são também, em grande parte, moldadas pela chamada “Teoria do Iceberg”, na qual “[...] podemos concluir que o autor quer que nós tenhamos dúvidas e questionamentos.”³ (GIESELER, 2011, p. 11, tradução nossa). Isso ocorre já que grande parte da história é deixada subentendida, e o leitor fica sem ter onde apoiar possíveis leituras, já que há poucas palavras (ou nenhuma) que expressem as reações das personagens (GIESELER, 2011). A Teoria do Iceberg será melhor abordada no próximo subcapítulo.

Nos textos de Hemingway, então, os adjetivos e os advérbios de modo (que são palavras que revelam muito a reação ou o sentimento das personagens envolvidas) só são empregados quando é realmente necessário para a inteligibilidade da obra. No conto “Hills like White Elephants”, por exemplo, não são utilizados advérbios de modo; isso nos revela que a análise dos diálogos e das breves descrições de cenários e personagens deve ser suficiente para o entendimento do conto. A principal fonte de análise nesse conto é provavelmente os diálogos, já que ocupam majoritariamente o conto – como acontece em tantos outros contos do autor – dando a impressão que estamos “[...] lendo uma peça teatral.” (FEITOSA, 1996, p. 306).

Outra característica bem presente na obra de Hemingway é a utilização frequente de expressões como “ele disse”, “ela disse”, “ele perguntou”, utilizadas

² Original: “Use no superfluous word, no adjective which does not reveal something”

³ Original: “[...] we can conclude that the author wanted us to doubts and questionings.”

“[...] sem nenhum tipo de complemento que pudesse fazer o leitor ter certeza dos sentimentos da personagem.”⁴ (GIESELER, 2011, p. 13, tradução nossa). Também é presente a utilização de substantivos comuns, quando ele poderia usar, por exemplo, substantivos próprios, como é o caso em “Hills like White Elephants”, no qual ele usa “the girl” e “the American” ao invés de nomear as personagens. Essa utilização de substantivos é também feita em outros contos e pode acontecer, de acordo com Gieseler, devido ao fato de que os substantivos comum “[...] aproximam os fatos da história da maneira com que eles acontecem na “vida real”, de maneira sutil embora efetiva, promovendo uma aproximação maior entre o leitor e a personagem.”⁵ (GIESELER, 2011, p. 13, tradução nossa).

A simplicidade, porém, não se limita somente ao estilo de escrita do autor, sendo também presente em sua temática, que abordava geralmente temas cotidianos. Ele escrevia sobre

[...] o relacionamento entre pais e filhos. Ele escrevia sobre o esplendor do amor e o quão doloroso era perdê-lo. Ele escrevia sobre a guerra e a morte. Ele escrevia sobre a perda dos valores tradicionais no mundo ocidental. Ele escrevia sobre o envelhecimento, a perda de ocupação, a diminuição. Ele escrevia sobre escrever e sobre nascer. De maneira complexa, ele combinava preocupações com o masculino e o feminino.⁶ (FLORA, 1989, p. 12, tradução nossa)

Hemingway também era especialmente preocupado com o relacionamento entre homens e mulheres, buscando compreender a tensão e encontrar um ideal dele. Entretanto, quando tratava dessa temática, geralmente trazia o homem muito mais presente na obra do que a mulher. Sendo assim, embora o autor buscasse um ideal nesse tipo de relacionamento, segundo Flora (1989), o que Hemingway alcançou foram ““besteiras masculinas” que mancham suas histórias.”⁷

⁴ Original: “[...] with no kind of complement that would allow the reader to be certain of the character’s feelings”

⁵ Original: “[...] approximates the facts in the story to the way facts unfold in “real life”, favoring subtly but effectively, a closer identification between reader and characters”.

⁶ Original: “[...] the relationship between fathers and sons. He wrote about the splendor of love and its painful loss. He wrote about war and death. He wrote about the loss of traditional values in the Western world. He wrote about aging, the loss of occupation, diminishment. He wrote about writing and about birthing. In complex ways, he combined concerns with the masculine and the feminine.”

⁷Original: “[...] how much “masculine bullshit” soils the stories.”

(FLORA, 1989, p. 8, grifos do autor, tradução nossa).

Flora (1989) nos diz também que a obra de Hemingway só passou a fazer sucesso, curiosamente, depois que o autor começou a incluir algo de autobiográfico em suas personagens. Segundo Flora, o autor:

[...] só começou a ter sucesso como escritor quando percebeu que seu melhor personagem era ele mesmo, já que nunca seria vítima de duplicação biográfica. Ele estava procurando pela verdade artística. Ele apresentaria muitas versões de si mesmo, mas se sentia bastante livre para reconstruir seu passado, embora houvesse geralmente um núcleo de fato biográfico na maioria de suas histórias.⁸ (FLORA, 1989, p. 12, tradução nossa).

Hemingway manteve assim, durante toda sua carreira, a filosofia de que o problema de um escritor não muda, o que muda é ele mesmo – já que, por exemplo, sua postura como escritor mudou ao longo dos anos. A partir do momento que Hemingway tornou suas personagens autobiográficas, tornou a sua obra mais verdadeira. O autor americano tinha grande facilidade em escrever sobre si mesmo, de maneira tão verdadeira que quem o lesse se sentia parte da experiência (FLORA, 1989).

Tendo todos esses aspectos em mente, fica aparente que o que Hemingway pretendia não era dizer algo ao leitor, mas fazer com que – a partir dos fatos e ações que o autor descreveu – o leitor tirasse suas próprias conclusões. Segundo Gieseler, dessa maneira Hemingway faria com que o leitor “[...] pudesse traçar suas *próprias* conclusões, fazendo suas próprias inferências, fazendo com que ele pensasse sobre os diálogos e sobre as poucas explicações dadas.”⁹ (GIESELER, 2011, p. 14, grifos da autora, tradução nossa).

Embora o entendimento comum seja de que Hemingway é um escritor simples, a partir dessas considerações percebemos que, por trás desse estilo aparentemente “simples”, encontram-se características complexas e profundas.

⁸ Original: “Hemingway began to succeed as a writer only after he realized that his best subject was himself, he was no slave of biographical duplication. He was looking for artistic truth. He would present many avatars of himself, but he felt quite free to reconstruct his past, though there was usually a core of biographical fact in most of his stories.”

⁹ Original: “[...] he could draw *his own* conclusions, making his own inferences, having to think over the dialogues and the few explanations given”.

3.3 A teoria do Iceberg

A Teoria do Iceberg não é algo subentendido na obra de Hemingway. Pelo contrário, o autor falou sobre ela em diversas obras, sendo a primeira vez em *Death in the Afternoon*:

Se um escritor de prosa sabe o suficiente sobre o que ele está escrevendo, ele pode omitir coisas que sabe e o leitor, se o escritor escrever verdadeiramente o suficiente, terá tão fortemente a sensação dessas coisas como se elas já tivessem sido ditas. A dignidade de um iceberg é devida a apenas um-oitavo dele estar acima d'água.¹⁰ (HEMINGWAY, 1966, p. 182, tradução nossa).

Com isso, Hemingway quer nos passar que nosso compromisso com sua obra é descobrir os sete-oitavos que estão abaixo da superfície, ou seja, o que está subentendido. Como explica Gieseler, o autor compelia o leitor a “[...] ter um olhar mais atento para os detalhes da obra, olhando além do que está escrito, o que está na superfície.”¹¹ (GIESELER, 2011, p. 16, tradução nossa)

Essa ideia do subentendido se devia, principalmente, ao fato de que Hemingway acreditava que

As histórias em que tudo está aparente, não são relidas da mesma maneira que as histórias em que nem tudo está. Essas histórias são mais fáceis de entender, mas quando temos que lê-las mais de uma vez, não conseguimos relê-las realmente.¹² (FLORA, 1989, p. 140, tradução nossa).

Dito isso, percebemos como Hemingway coloca em sua obra apenas a ponta do iceberg para fora d'água, criando um texto complexo por trás de uma estrutura de língua aparentemente simples.

¹⁰ Original: “If a writer of prose knows enough about what he is writing about he may omit things that he knows and the reader, if the writer is writing truly enough, will have a feeling of those things as strongly as though the writer had stated them. The dignity of an ice-berg is due to only one-eighth of it being above water”

¹¹ Original: “[...] the reader to give a more attentive look at the details in his work, looking beyond what was written, what lay on the surface.”

¹² Original: “The stories where you leave it all in do not re-read like the ones where you leave it out. They understand easier, but when you have read them once or twice you can't re-read them.”

3.4 O conto “Hills like White Elephants”

Arrojo (2007) nos lembra em vários momentos ao decorrer de seu livro, *Oficina de Tradução*, que para ser um bom tradutor é importante ser um bom leitor. Levando em consideração que neste trabalho serão analisadas traduções de um conto do famoso escritor americano Ernest Hemingway, neste subcapítulo mostraremos aspectos do conto “Hills like White Elephants” a serem considerados no momento da análise.

O conto “Hills like White Elephants” (“Colinas como Elefantes Brancos”, tradução nossa) foi primeiramente publicado em 1927 na revista literária *Transition*. Mais tarde, ainda no ano de 1927, o conto foi somado a outros que se tornaram a coleção de contos *Men Without Women*.

A narrativa se passa em um bar numa cidade no interior da Espanha. Um casal (descritos como o americano e uma garota) conversa e toma alguns drinques enquanto esperam um trem para Madrid. A conversa dos dois é basicamente sobre uma cirurgia que a garota terá que fazer, mas que, aparentemente, só fará porque está sendo pressionada pelo americano. Analisando mais a fundo o conto, percebemos que esta cirurgia pode se tratar de um aborto.

O título é o primeiro aspecto interessante do conto, que está relacionado à expressão idiomática “elefante branco”: “Coisa (ger. recebida de presente) que, supostamente boa, se torna um grande incômodo” (AULETE, 2011, p. 227). Segundo o dicionário Oxford Advanced Learner, porém, a entrada “white elephant” nos traz a acepção: “Coisa que não tem mais utilidade ou necessidade, embora possa custar muito dinheiro” (HORNBY, 2005, p. 1741, tradução nossa)¹³. Percebe-se, então, que em português essa imagem não está vinculada a dinheiro, e, em inglês, sim. Isso parece representar a primeira grande dificuldade de tradução dessa obra, já que encontramos essa imagem logo no título do conto.

Outro aspecto bem interessante a ser analisado é sua narração. O narrador não utiliza de advérbios de modo, nem palavras que revelem muito abertamente a reação das personagens: a maioria das reações está implícita dentro do próprio diálogo. Até mesmo o fato de a cirurgia talvez se tratar de um aborto é algo que está implícito ao leitor:

O narrador faz com que a qualidade moral da história seja mais intensa por nunca utilizar a palavra *aborto*, e as personagens

¹³ Original: “ a thing that is useless or no longer needed, although it may have cost a lot of money.”

também não a utilizam – a garota, porque o conceito é moralmente degradante para ela, já que gostaria de ter uma casa, uma família e os demais prêmios derivados do amor, outrora dominantes no mundo ocidental e exemplificados pela Espanha; e ele porque o aborto pode ser qualquer outra coisa, desde que não seja nomeado, algo ‘perfeitamente simples’, ele insiste.¹⁴ (FLORA, p. 34, 1989, grifos do autor, tradução nossa).

Somados a esses fatores, também temos o fato de que era especialmente complicado falar abertamente de aborto em 1920, sobretudo em um local como era a Espanha: o país culturalmente mais católico da Europa, onde a decisão do aborto era considerada repugnante.

Também é interessante notar a maneira como elementos da natureza acabam se tornando símbolos do conto. O primeiro símbolo foi o elefante branco, que surgiu a partir da paisagem natural que a garota via. O segundo momento em que um elemento da natureza se torna símbolo é quando eles resolvem experimentar novas bebidas e pedem *Anis del Toro*. A garota, chamada algumas vezes pelo apelido de Jig, diz que o gosto lembra alcaçuz, gerando o comentário do americano: “É sempre assim.” (HEMINGWAY, [201-?, p. 2]). Ao passo que Jig completa: “É. [...] Tudo tem gosto de alcaçuz. Especialmente aquelas coisas que você esperou por muito tempo, que nem absinto.” (HEMINGWAY, [201-?, p. 2]). O símbolo se encontra novamente no elemento natural (“alcaçuz”), “expressando o vazio de suas vidas”¹⁵ (FLORA, 1989, p. 35, tradução nossa).

Um último aspecto a ser ressaltado é o fato de que Jig é chamada, na maior parte das vezes, de garota e não de mulher, enquanto o americano é chamado de homem. Isso parece fazer com que:

ela pareça ainda mais vulnerável, ainda mais vitimada pelo homem que tem pouca consideração pelos seus sentimentos, que acredita que a razão pode satisfazer os desejos emocionais e espirituais da garota.¹⁶ (FLORA, 1989, p. 35, tradução nossa).

¹⁴ Original: “The narrator makes the moral quality of the story the more intense by never using the word abortion, and the characters themselves do not use it either – she because the concept is morally degrading to her, because she would like a home, a family, the sanctioned products of love once dominant in the Western world and exemplified by Spain, and he because abortion is something else if it is not named, something “perfectly simple”, he insists.”

¹⁵ Original: “[...], expressing the emptiness of their lives.”

¹⁶ Original: “By calling her girl rather than woman, the narrator makes her seem all the more vulnerable, all the more victimized by the man who has little regard for her feelings, who believes that reason can satisfy her emotional and spiritual longings.”

A partir de agora, já temos conhecimentos de características do conto que podem ser úteis no momento da análise. Podemos perceber como, apesar da sutileza e da maneira direta e simples que Hemingway aparentemente escrevia, traduzir sua obra pode se tornar uma tarefa complicada, tendo em mente as dificuldades que essas características podem trazer – fora as dificuldades do processo tradutório em si.

4 ANÁLISE DAS TRADUÇÕES

Como foi referido anteriormente, as análises das traduções foram feitas a partir de um quadro que possuía dois campos: “Segmento” e “Fator”. Esse quadro foi utilizado com o intuito de organizar as análises e, assim, termos uma melhor visualização do trabalho feito. Logo, após definirmos os fatores de Laranjeira (2003) que melhor se encaixavam em cada análise dos segmentos, percebeu-se que, em alguns momentos, algumas análises se pareciam entre si. Dessa maneira, unimos esses segmentos que tinham análises parecidas em quatro diferentes grupos: “segmentos iguais ou com pouca diferença”, “análise de expressões informais”, “análise do estilo de Hemingway na tradução”, e, ainda, um grupo de segmentos cujas análises não se encaixavam em nenhum desses grupos e, assim, foram dispostos em um grupo à parte nomeado “outros tipos de análises”.

Antes de iniciarmos as análises, no entanto, é importante lembrar que os textos foram transformados para .txt e passados pelo programa AntConc, e, devido à isso, perderam as letras maiúsculas (mesmo após pontuação final). As traduções estão organizadas por segmentos, que foram numerados de 0 à 130, e acompanhados por uma letra: “a” para a tradução de Veiga; “b” para a tradução de Titan Jr. e “c” para a tradução de Lopes. O original, no entanto, não recebeu letra e é apenas numerado.

Outro aspecto importante a ser levado em consideração, antes dos desenvolvimentos das análises, é que os quadros são mostrados sem respeitar a ordem numérica e, assim, não seguem a ordem do conto. Nosso objetivo não era mostrar todo o conto, analisando-o oração a oração, mas separar suas orações em segmentos, analisá-las e criar grupos em que as análises se parecessem. Assim, os segmentos são mostrados de acordo com a temática de análise e não de acordo com a ordem numérica.

De forma geral, as três traduções são aparentemente bastante parecidas e possuem diferenças bem pontuais – sendo Veiga quem mais se afastou do texto-fonte no processo tradutório. Quanto à organização do texto em si, as traduções de Veiga (“a”) e de Lopes (“c”), utilizam o travessão para marcar o diálogo, enquanto a de Titan Jr. (“b”) mantém as aspas utilizadas no original em inglês.

No momento da escolha do fator de Laranjeira (2003) que melhor se encaixava em cada segmento, levou-se em consideração que todos os segmentos pertenciam ao fator linguístico-estrutural (por serem comparações de traduções e, assim, trabalharem com diferentes escolhas de palavras dentro de uma mesma língua para significar uma mesma coisa). Já os segmentos que faziam um tipo de emprego ou alteração de palavras que poderiam modificar o sentido final do conto ou não eram compatíveis com o estilo de Hemingway foram considerados parte do fator textual; e os segmentos nos quais as escolhas transpareciam valores culturais foram considerados como fator sócio-cultural. Houve momentos, porém, em que um segmento era concomitantemente representativo de dois fatores.

4.1 Segmentos Iguais ou com Pouca Diferença

O conto “Hills like White Elephants” é um conto curto, de cerca de cinco páginas. Ele trata basicamente de um diálogo entre duas pessoas. Nesse diálogo, as sentenças são geralmente informais, curtas e muito simples. Por terem essas características, essas sentenças geralmente parecem ser bem simples de traduzir (já que as opções de tradução se tornam um pouco limitadas devido à simplicidade da oração) e, assim, há a criação de muitas versões bem parecidas ou até mesmo iguais. Dessa maneira, o grupo dos segmentos que se encaixam na categoria iguais ou com pouca diferença é o maior deles, correspondendo a mais de sessenta por cento dos segmentos.

Todos os segmentos que fazem parte deste grupo de análise foram considerados parte do fator linguístico-estrutural (e, em alguns momentos, parte do fator sócio-cultural), já que as diferenças aqui parecem ser em relação às várias escolhas para traduzir uma mesma palavra, mas que, mesmo assim, produzem resultado semelhante.

Um exemplo de um tipo de segmento no qual os tradutores utilizam palavras ligeiramente diferentes, mas que parecem resultar na mesma coisa, é o título:

Quadro 1 - Análise do título (segmento 00).

SEGMENTO	FATOR
00. hills like white elephants	Linguístico-estrutural, Sócio-cultural
00.a colinas parecendo elefantes brancos	
00.b colinas como elefantes brancos	
00.c colinas como elefantes brancos	

Fonte: Autoria própria (2016).

Este segmento foi considerado parte do fato sócio-cultural por ser a primeira aparição da tradução de “white elephant” (embora ainda possa parecer descontextualizada). Como dito em seções anteriores, “white elephant” possui diferenças de acepção quando traduzido, e, por isso pertence ao fator sócio-cultural, pois traz essa idéia de que uma língua carrega determinada cultura. Neste primeiro momento em que a expressão idiomática é usada, ela não parece trazer um questionamento muito significativo, mas veremos como os tradutores trabalharão com ela nos próximos segmentos.

Este segmento é também considerado com pouca diferença porque o conectivo “como”, neste caso, possui um significado semelhante ao verbo “parecer”. O que houve aqui foi, então, apenas uma diferença de escolha de tradução para significar uma mesma coisa – o comparativo. A tradução 00.a, entretanto, é menos concisa quando se tenta obter vocábulos com um número de sílabas pequeno para seguir os três monossílabos do título do original. “Parecendo” é um vocábulo bem longo para acompanhar o monossílabo “like”.

No segmento de número quatro, Hemingway descreve a chegada do americano e da garota no bar.

Quadro 2 – Análise do segmento 4.

SEGMENTO	FATOR
4. the american and the girl with him sat at a table in the shade, outside the building.	Linguístico-estrutural, Sócio-Cultural
4.a o americano e a moça que o acompanhava estavam sentados à mesa, do lado de fora, à sombra.	
4.b o americano e a moça com ele estavam	

sentados a uma mesa na sombra, fora da casa.	
4.c o americano e a rapariga que estava com ele estavam sentados numa mesa à sombra, no exterior do edifício.	

Fonte: A autoria própria (2016).

Podemos perceber que a tradução “a”, por exemplo, inverteu os fatores do original, colocando primeiro onde estava localizada a mesa para somente depois dizer que ela estava à sombra. Já as traduções “b” e “c” mantiveram a ordem de fatores do original, porém, utilizaram palavras diferentes para descrever uma mesma cena (“fora da casa” x “no exterior do edifício”). À parte dessas considerações, também é interessante notar que a tradução “c” repetiu o verbo “estar”, criando, assim, uma cacofonia ruim e que merecia a revisão do tradutor. Sobre a formalidade do conto, as traduções “a” e “b” parecem trazer um estilo de linguagem mais informal (“do lado de fora” x “fora da casa”), enquanto a tradução “c” é mais formal (“no exterior do edifício”).

Essas diferentes escolhas de tradução e de ordem dos fatores, contudo, parecem não alterar a imagem que esse segmento quer nos descrever e, portanto, não se encaixaria como fator textual – já que respeita o padrão do conto e do autor. Esse segmento foi considerado, assim, parte do fator linguístico-estrutural.

Também ainda temos o fato de que, diferente da tradução “a” e “b” que traduzem “the girl” por “a moça”, a tradução “c” traduz por “rapariga”, marcando fortemente o fato de que esta tradução é para o português de Portugal. Devido à este detalhe, este segmento foi também considerado como parte do fator sócio-cultural, já que marca uma característica cultural de Portugal.

O próximo segmento que será mostrado acontece no meio do conto e também mostra como, mesmo com diferentes palavras, os tradutores conseguem passar imagem semelhante à proposta por Hemingway.

Quadro 3 – Análise do segmento 40.

SEGMENTO	FATOR
40. ‘all right. i was trying. i said the mountains looked like white elephants. wasn’t that bright?’	

<p>40.a - você não notou isso quando comparei as colinas a elefantes brancos? não foi uma imagem feliz?</p> <p>40.b “tudo bem. eu estava tentando. disse que as colinas parecem elefantes brancos. não é brilhante?”</p> <p>40.c – tudo bem. eu estava a tentar. disse que as montanhas pareciam elefantes brancos. não foi um comentário interessante?</p>	<p>Linguístico-estrutural</p>
---	-------------------------------

Fonte: A autoria própria (2016).

Novamente, temos um caso em que a tradução “a” faz uma modificação maior no original do que as traduções “b” e “c” (que estão, mais uma vez, bem semelhantes). Isso se mostrará, como veremos ao longo da análise, bem comum, pois o tradutor José J. Veiga aparentemente explora com muito mais liberdade o conto, embora de modo conservador – já que querer explicar tudo ao leitor parece ser muito mais antiquado do que a forma contemporânea com que Hemingway trabalha em sua obra.

Na tradução “a” do segmento quarenta, temos “Você não notou *isso* quando comparei [...]” (HEMINGWAY, 2015, p. 114, grifo nosso), “isso” se refere a “fine time” (“bom momento”) que foi utilizado no segmento anterior. O tradutor optou por traduzir o “Wasn’t that bright?” (HEMINGWAY, 1977, p. 45) por “Não foi uma imagem feliz?” (HEMINGWAY, 2015, p. 114) para, dessa forma, tentar recuperar a ideia de “fine time”. Esta opção não é tão sucinta quanto o original, mas, de maneira geral, não parece alterar muito drasticamente o conto. Como, mesmo com todas essas modificações, os tradutores parecem não alterar muito o estilo de Hemingway, esse segmento não foi considerado como fator textual, apenas como fator linguístico-estrutural.

Existem, ao longo do conto, mais de oitenta segmentos em que as traduções são semelhantes aos três segmentos mostrados – com alterações pouco significativas (quando comparadas com as outras alterações que foram feitas em outros segmentos). Por se tratar de um número muito grande de segmentos, não iremos mostrar todos e, portanto, usaremos esses três exemplos como uma exemplificação dessa temática de análise do conto.

Resolvemos colocar também nessa temática de análise os segmentos em que as traduções são iguais. Contudo, isso aconteceu apenas duas vezes:

Quadro 4 – Análise dos segmentos 12 e 28.

SEGMENTO	FATOR
12. 'yes. two big ones.' 12.a - sim. duas grandes. 12.b "sim. duas grandes." 12.c – sim. duas grandes.	Linguístico-estrutural
28. 'with water?' 28.a - com água? 28.b "com água?" 28.c – com água?	Linguístico-estrutural

Fonte: Autoria própria (2016).

Esses dois segmentos foram traduzidos iguais, pois, como podemos ver, são frases muito diretas e simples que realmente não abriam espaço para muita variação pelos tradutores. A única diferença se encontra aqui na pontuação das sentenças (travessão x aspas).

4.2 Análise de Expressões Informais

Como dito no capítulo anterior, "Hills like White Elephants" é um conto que se utiliza da linguagem informal. Aqueles que se propõem a traduzi-lo, porém, devem estar atentos ao fato de que essa informalidade corresponde provavelmente à década de 1920 – julgando que o conto foi escrito em 1927. Assim, a proposta deste subcapítulo é analisar os momentos em que os tradutores usaram uma expressão informal que nos pareceu muito contemporânea e, dessa forma, decidimos averiguar se ela seria ou não utilizada na época em que o conto foi produzido.

Como usar uma expressão informal muito atual pode afetar a temporalidade do conto, todos os segmentos deste grupo de análise são considerados

concomitantemente parte do fator textual e do fator linguístico-estrutural (pois também há uma análise linguística envolvida). Para isso, foram feitas pesquisas em dicionários antigos que mostram se há a ocorrência ou não dessas expressões no início do século anterior, o que nos garante que o tradutor não está modernizando a história.

O primeiro momento em que uma expressão informal é utilizada aparece logo no início do conto, no quinto segmento.

Quadro 5 - Análise do segmento 5.

SEGMENTO	FATOR
<p>5. it was very hot and the express from barcelona would come in forty minutes.</p> <p>5.a fazia um calor danado, e o expresso vindo de barcelona demoraria pelo menos quarenta minutos para chegar.</p> <p>5.b estava muito quente e o expresso de barcelona chegaria em quarenta minutos.</p> <p>5.c estava muito calor e o expresso de barcelona chegaria dentro de quarenta minutos.</p>	<p>Linguístico-estrutural, Textual</p>

Fonte: Autoria própria (2016).

Como esperado de Veiga – nosso tradutor que mais modificou o original –, é ele quem mais ousa na utilização de expressões informais. Enquanto os outros dois tradutores produzem traduções aparentemente semelhantes e não utilizaram nenhuma expressão que nos pareceu muito coloquial, Veiga coloca no início do segmento que “fazia um calor *danado*” (HEMINGWAY, 2015, p. 113, grifo nosso).

Para confirmarmos se a informalidade da expressão “calor danado” estava bem empregada, foi feita uma pesquisa no *site* da Biblioteca Brasileira Guita e José Midlin, da Universidade de São Paulo (USP). Neste *site*, é disponibilizado o acesso para três vocabulários: o *Vocabulario Portuguez e Latino*, produzido pelo padre Raphael Bluteau de 1728; o *Diccionario de Lingua Portuguesa* por Antonio de Moraes Silva de 1789; e, o *Diccionario de Lingua Brasileira* por Luiz Maria da Silva Pinto de 1832.

Ao procurarmos no Vocabulário de Bluteau (considerado o primeiro dicionário de língua portuguesa), já encontramos “danado” com o sentido figurado de “muito” (“consciência danada – plana consciência” (BLUTEAU, 1728a, p. 7)), tornando a utilização de “calor danado” plausível já que é uma expressão usada com este sentido figurado desde, pelo menos, 1730.

Quadro 6 – Análise do segmento 9.

SEGMENTO	FATOR
9. 'let's drink beer.'	Linguístico-estrutural, Textual
9.a - que tal uma cerveja?	
9.b “vamos beber cerveja.”	
9.c – vamos beber cerveja.	

Fonte: Autoria própria (2016).

Neste segmento, temos traduções bem parecidas, sendo que, novamente, a tradução “a” é a que mais modifica o original e traz um grau maior de informalidade. A partir de nossas buscas nos dicionários e vocabulários *online* da USP, não encontramos o termo “tal” com essa acepção (indicando um convite ou pedido de opinião), sendo, nessa época, usado geralmente para comparação ou como referente para alguma coisa. Também foram feitas pesquisas em livros, poesias e músicas da década de 20 e não obtivemos sucesso. Talvez, essa tenha sido a uma escolha de Veiga que foi coloquial demais, já que, dentro de nossa pesquisa, não encontramos nenhum material que se utilizasse do termo com essa acepção. Entretanto, obviamente, nossa pesquisa não abrange tudo o que foi publicado na década de 1920 e não alcança a linguagem falada, na qual, talvez, a expressão “que tal” fosse usada com esse tipo de entonação. Fora que devemos considerar que desconhecemos o processo tradutório de Veiga e suas justificativas para certas escolhas.

Quadro 7 – Análise do segmento 34.

SEGMENTO	FATOR
34. 'it tastes like liquorice,' the girl said and put the glass down.	

<p>34.a tomou um pequeno trago, pousou o copo e comentou: - engraçado, lembra alcaçuz.</p> <p>34.b “tem gosto de alcaçuz”, a moça disse e baixou o copo.</p> <p>34.c – sabe a alcaçuz – disse a rapariga e pousou o copo.</p>	<p>Linguístico-estrutural, Textual, Sócio-Cultural</p>
---	--

Fonte: A autoria própria (2016).

A tradução “a” desse segmento se encaixa no fator textual por dois motivos: o primeiro é em relação ao estilo de Hemingway e o segundo é pela utilização da expressão coloquial “trago”. Como sabemos, Hemingway geralmente não apresentava a seus leitores descrições detalhadas dos eventos, nem ao menos descrevia a reação das personagens às situações de suas histórias. Veiga, no entanto, neste segmento, optou por descrever mais detalhadamente o que acontece, explorando o texto com mais liberdade, mas de maneira mais conservadora (explicando bem detalhadamente a situação para o leitor), o que não é condizente com o estilo do autor, apesar de não modificar a história em si.

Remetendo à informalidade do conto, temos a utilização da palavra “trago” que necessita de pesquisa para avaliarmos se foi bem empregada ou não. Assim, buscamos nos dicionários disponíveis no *site* da USP e, logo no Bluteau, já o encontramos com a acepção de “gole” (BLUTEAU, 1728c, p. 236) – apesar de “trago” ser aparentemente mais recorrente no sentido de tomar algo rapidamente. Mesmo assim, a utilização da expressão se torna adequada, pois não foge do que possivelmente era informalidade na época.

Enquanto a tradução “b” parece ter sido feita semelhante ao original, a “c” nos traz alguns elementos que nos causam certo estranhamento. O primeiro deles está na expressão “sabe a”, e o segundo no fato de chamar “the girl” por “a rapariga”. Esses estranhamentos se devem provavelmente ao fato de que é uma tradução para o português de Portugal, e, por isso, este segmento também será considerado como parte do fator sócio-cultural.

Quadro 8 – Análise do segmento 47.

SEGMENTO	FATOR
47. 'all right.'	Linguístico-estrutural, Textual
47.a - topo!	
47.b “está bem.”	
47.c – está bem.	

Fonte: Autoria própria (2016).

Neste segmento, temos uma frase muito direta e simples. Por ela ser assim, os tradutores Titan Jr. e Lopes a traduziram exatamente da mesma maneira – se desconsiderarmos a pontuação diferente. Já o tradutor Veiga, alterou o original colocando a expressão informal “topar”. Para verificarmos se o emprego foi adequado, utilizamos novamente os dicionários disponíveis no *site* da USP. Encontramos “topar” com a acepção de “consentir” no dicionário de Antonio de Moraes Silva (“Homem que topa tudo” (SILVA, 1789, p. 789)), e, sendo o dicionário do ano de 1789, podemos, assim, supor que essa expressão já era utilizada no século XX com essa acepção.

Quadro 9 - Análise do segmento 53.

SEGMENTO	FATOR
53. 'i know you wouldn't mind it, jig. it's really not anything. it's just to let the air in.'	Linguístico-estrutural, Textual
53.aa é mesmo uma coisa à-toa apenas para que o ar possa entrar melhor.	
53.b “eu sabia que você iria concordar, jig. não é nada mesmo. é só deixar o ar entrar.”	
53.c – eu sei que não te irias importar, jig. não é nada. é só deixar entrar ar.	

Fonte: Autoria própria (2016).

As traduções de “b” e “c” estão razoavelmente parecidas (tendo principalmente a diferença semântica entre os verbos “concordar” e “importar”), o que aparentemente já está se tornando um padrão nas comparações. Na tradução “a”, o tradutor optou por excluir o segmento anterior (que descrevia um momento em que a garota olhava para o pé da mesa, o que pode ser interpretado como uma demonstração de seu desconforto com o assunto) e uni-lo ao segmento 51, juntando duas partes do diálogo do americano em uma só. Essa exclusão de informações do conto será melhor explorada no próximo subcapítulo.

Para vermos se “à-toa” estava bem empregado quanto à formalidade e data do conto, procuramos nos dicionários do *site* da USP e encontramos a expressão “à-toa”, porém, com um sentido figurado diferente: “Fig.: ir à toa: ir sem governo” (PINTO, 1832, p. 130). A expressão não possui exatamente a mesma acepção que é empregada na tradução do conto, então, tentamos encontrar algo que fosse mais recente (já que o dicionário mais recente disponível no *site* da USP foi publicado no ano de 1832).

Em um primeiro momento, pesquisou-se a expressão em livros e dicionários que tivessem sido publicados no início do século XX. Contudo, não obtivemos sucesso e resolvemos procurá-la em composições musicais da época. Dessa maneira, após uma pesquisa sobre os cantores de 1920 no dicionário *online* de música popular brasileira Cravo Albin, encontramos “à-toa” no sentido de “sem importância” em um samba composto por Francisco Alves, Nilton Bastos e Ismael Silva, e cantada por Francisco Alves e Mário Reis. A música se chama “Se você jurar” e, apesar de ter sido lançada em disco vinil somente em 1955, já era cantada desde 1931. O samba diz que “Por uma coisa à-toa/ Não vou me regenerar” (ALVES; BASTOS; SILVA, 1955). Embora a música tenha sido composta onze anos após o conto, podemos supor que a expressão provavelmente já era utilizada com essa acepção uma década antes – levando em consideração que ela já havia sido dicionarizada em 1832, com um sentido figurado diferente.

Quadro 10 - Análise dos segmentos 61 e 62.

SEGMENTOS	FATOR
61. ‘and you think then we’ll be all right and be happy.’	

<p>61.a - acha, no duro, que tudo correrá bem e seremos felizes então?</p> <p>61.b “e você acha que depois nós vamos ficar bem e vamos ser felizes.”</p> <p>61.c – e tu achas que vai correr tudo bem e que vamos ser felizes.</p>	<p>Linguístico-estrutural, Textual</p>
<p>62. ‘i know we will. you don’t have to be afraid. i’ve known lots of people that have done it.’</p> <p>62.a - sim, no duro que seremos! não há o que temer. conheço um bocado de gente que já fez operações como essa.</p> <p>62.b “tenho certeza. não precisa ter medo. conheço muita gente que já fez.”</p> <p>62.c – sei que vamos. não tens de ter medo. conheço muitas pessoas que o fizeram.</p>	<p>Linguístico-estrutural, Textual</p>

Fonte: Autoria própria (2016).

Juntamos esses dois segmentos para análise (61 e 62), pois a expressão informal “no duro” se repete em ambos. Também podemos perceber como no original e nas traduções “b” e “c” há omissão do que seria o “it” sobre o qual eles conversam. Na tradução “a”, contudo, o tradutor optou por esclarecer isso colocando “a operação”. O complicado de se deixar tudo tão explícito nas traduções de Hemingway é que o autor tinha o objetivo exatamente ao contrário deste – trabalhando em cima da Teoria do Iceberg na qual grande parte do conto se encontra subentendida. Essa decisão de Veiga de deixar tudo tão explícito ao leitor, explicando os momentos em que o conto parece criar lacunas sem preenchimento, parece uma decisão bem conservadora quanto comparada à contemporaneidade que existe na Teoria do Iceberg de Hemingway. Devemos levar em consideração também o fato de que repetir tantas vezes o termo “operação” pode comprometer um pouco a ambiguidade existente no termo, que deve dizer respeito ora à operação (para o americano, um procedimento cirúrgico muito simples) ora ao aborto (para a garota).

Quanto à expressão informal, “no duro”, não a encontramos nos dicionários da USP e tivemos que novamente pesquisar em outras fontes. Assim, pesquisamos na famosa coleção infanto-juvenil de Monteiro Lobato, “O Sítio do Pica-Pau Amarelo”, que teve seu primeiro livro publicado em 1921. Contudo, encontramos a expressão somente no livro *Aritmética da Emília* de 1933. Embora o livro tenha sido publicado somente treze anos após o conto, isso provavelmente já aumenta um pouco a probabilidade de essa expressão já ser usada na década anterior.

Quadro 11 - Análise do segmento 64.

SEGMENTO	FATOR
<p>64. ‘well,’ the man said, ‘if you don’t want to you don’t have to. i wouldn’t have you do it if you didn’t want to. but i know it’s perfectly simple.’</p> <p>64.a - bem – ponderou o homem -, você não está obrigada a fazê-la. caso não queira, não se fala mais nisso. mas que é uma moleza, garanto que é.</p> <p>64.b “bem”, disse o homem, “se não quiser, você não precisa fazer. eu não forçaria você se você não quisesse fazer. mas sei que é muito simples.”</p> <p>64.c – bem – disse o homem, – se não quiseres não tens de o fazer. não te ia obrigar se não quisesses. mas sei que é muito simples.</p>	<p>Linguístico-estrutural, Textual</p>

Fonte: Autoria própria (2016).

Na tradução “a”, temos a inclusão de “ponderou o homem” que não existe no original. Entretanto, como não expõe a opinião da personagem, e se utiliza da forma direta de escrita do Hemingway, ainda parece estar dentro dos padrões do conto e do autor. Procuramos também a palavra “moleza” nos dicionários da USP para vermos se ela já era empregada com esse sentido de facilidade no começo do século XX. Porém, embora já fosse uma palavra dicionarizada em todos os dicionários *online* da USP, não utilizava essa acepção. Procurou-se também em obras e músicas da década do conto e também não se obteve sucesso. Devemos, contudo, nos lembrar novamente que a linguagem escrita é diferente da falada (o

que aumenta a probabilidade de ela já ser usada informalmente, mas não haver registros); e que “moleza” já era dicionarizada desde, pelo menos, 1728 com o sentido de “Qualidade de coisa mole” (BLUTEAU, 1728b, p. 548) – apesar de mole ser aqui considerada apenas fisicamente. Portanto, não podemos excluir totalmente a possibilidade de ser uma palavra utilizada nos anos vinte e que, dessa forma, talvez mantenha a temporalidade do conto.

Quadro 12 – Análise do segmento 113.

SEGMENTO	FATOR
<p>113. ‘but i don’t want you to,’ he said, ‘i don’t care anything about it.’</p> <p>113.a - mas não quero forçá-la a coisa alguma... para falar a verdade, não estou nem ligando muito para isso...</p> <p>113.b “mas eu não quero que você faça”, ele disse, “eu não me importo com nada.”</p> <p>113.c – mas não quero que o faça – disse ele. – não quero saber de nada disso.</p>	<p>Linguístico-estrutural, Textual</p>

Fonte: Autoria própria (2016).

Mais uma vez, temos no último segmento deste grupo de análise, as traduções “b “ e “c” parecem bastante semelhantes e a tradução “a” com diferenças mais substanciais. A tradução de Veiga traz a ocorrência de “ligar” no sentido de “importar”, com a frase “não estou nem ligando”. Para vermos se “ligar” já era utilizado com essa acepção e, logo, se pode ser usado em caráter informal, pesquisamos nos dicionários *online* da USP e não encontramos o verbo com essa acepção. Procurou-se, então, novamente na coleção “Sítio do Pica-Pau Amarelo” e, no livro *Reinações de Narizinho*, de 1921, já encontramos este verbo com acepção de “importar”, mostrando assim que essa tradução parece manter a temporalidade do conto.

Como vimos ao decorrer deste subcapítulo, as análises foram feitas basicamente para as escolhas de tradução de Veiga, já que as traduções de Titan Jr. e de Lopes eram geralmente mais parecidas, mostrando, principalmente,

algumas diferenças de estilo – geralmente decorrentes do fato de que Titan Jr é brasileiro e Lopes é portuguesa.

4.3. Análise do Estilo de Hemingway na Tradução

Este é o segundo maior grupo temático de análise, correspondendo a quase vinte por cento do total de segmentos. Nele encontramos os momentos em que os tradutores optaram por alterar o conto de alguma maneira: modificando, incluindo ou omitindo comentários do texto-fonte. Assim, neste grupo de análise, os segmentos são concomitantemente parte do fator linguístico-estrutural e do fator textual, já que essas mudanças podem alterar o estilo do autor e do conto, o que, de certa forma, altera o sentido final da história.

O primeiro segmento em que uma alteração mais significativa no conto aparece é no segmento quinze.

Quadro 13 – Análise do segmento 15.

SEGMENTO	FATOR
15. the girl was looking off at the line of hills.	Linguístico-estrutural, Textual, Sócio-cultural
15.a esta olhava para as colinas que se erguiam a distância.	
15.b a moça olhava para a linha de colinas	
15.c a rapariga olhava para a linha das colinas.	

Fonte: Autoria própria (2016).

Neste segmento, temos as traduções “b” e “c” estão aparentemente mais parecidas com o original do que a “a”. Apesar disso, a tradução “c” traz novamente a “rapariga” e, por isso, este segmento também foi considerado como sócio-cultural, por trazer uma expressão que marca mais fortemente a nacionalidade da tradutora.

Já na tradução “a”, Veiga traduz a oração de uma maneira um pouco mais elaborada e que parece modificar o tom coloquial do original. Por mais que sua tradução provavelmente não afete o significado da oração em si, devemos tomar

cuidado com sentenças muito elaboradas já que Hemingway era um autor conhecido por seu poder de síntese.

O próximo segmento que será analisado é o primeiro segmento do conto que possui uma omissão feita pelo tradutor Veiga.

Quadro 14 – Análise do segmento 16.

SEGMENTO	FATOR
<p>16. they were white in the sun and the country was brown and dry.</p> <p>16.b eram brancas sob o sol e a região era parda e seca.</p> <p>16.c eram brancas ao sol e a região era toda castanha e seca.</p>	<p>Linguístico-estrutural, Textual, Sócio-cultural</p>

Fonte: Autoria própria (2016).

Temos duas coisas a serem avaliadas neste segmento: a primeira é a omissão feita por Veiga, e a segunda é a escolha de palavras da tradutora Lopes. Desconhecendo o processo tradutório de Veiga para este conto como desconhecemos, fica complicado definir o porquê de ele ter apagado esta oração. Torna-se ainda mais complicado de entender quando percebemos que é neste segmento que o autor definiu a razão de a garota achar que as colinas se pareciam com elefantes brancos (pela sua forma física e não a expressão idiomática). Essa omissão pode causar certo estranhamento no leitor, já que ele possivelmente não conseguirá entender porque Jig acha que as colinas se parecem com o animal. Dessa maneira, poderá também modificar o sentido final do conto, pois, a partir da tradução de Veiga, podemos ter uma ideia diferente da personalidade da garota (como, por exemplo, de uma pessoa com a imaginação um pouco fértil demais) e, assim, dar maior credibilidade ao que o americano disser.

O outro momento de análise deste segmento é a colocação de Lopes de que a região era “castanha” (LOPES, 2012, p. 54), o que também pode causar estranhamento. Contudo, devemos nos lembrar que essa tradução foi retirada de um trabalho acadêmico de Portugal e, assim, algumas palavras podem nos causar certo desconforto (como, por exemplo, “rapariga”, que aparece várias vezes ao decorrer

do conto). Por esses motivos, essa tradução foi também considerada como parte do fator sócio-cultural.

Quadro 15 – Análise do segmento 17.

SEGMENTO	FATOR
17. 'they look like white elephants,' she said. 17.a - parecem elefantes brancos – sugeriu a seu companheiro. 17.b “parecem elefantes brancos”, ela disse. 17.c – parecem elefantes brancos – disse ela.	Linguístico-estrutural, Textual, Sócio-cultural

Fonte: Autoria própria (2016).

Como é um segmento muito direto e simples, os tradutores Titan Jr. e Lopes o traduziram de maneira semelhante, apenas invertendo os fatores de “she said” e usando uma pontuação diferenciada. Já Veiga propôs a modificação de “ela disse” por “sugeriu a seu companheiro” (HEMINGWAY, 2015, p. 113). Como dito no capítulo anterior, Hemingway tem o hábito de escrever em seus textos expressões bem diretas como “ela disse”, “ela perguntou”, não abrindo muito espaço para descrever as reações das personagens e deixando toda a interpretação por conta do leitor. “Sugerir” parece ter um peso semântico maior do que simplesmente “dizer”, e pode ser tornar um verbo perigoso para se usar em uma tradução de Hemingway. Dessa maneira, essa tradução pode modificar um pouco a natureza da narrativa e, por essa razão, se torna parte do fator textual.

Também temos aqui outra aparição da expressão “elefante branco”. Como foi dito no capítulo anterior, “white elephant” possui acepções diferentes em português e em inglês. Embora neste segmento essa diferença de acepção aparentemente não afetou muito o sentido do comentário de Jig (já que ela falava aparentemente sobre a forma do animal), parece importante que marquemos essa diferença cultural. Por isso, este segmento também foi considerado como parte do fator sócio-cultural.

Quadro 16 – Análise do segmento 18.

SEGMENTO	FATOR
18. 'i've never seen one,' the man drank his beer.	Linguístico-estrutural, Textual
18.a - jamais vi algum dessa cor – respondeu ele ao tomar um gole de cerveja.	
18.b “nunca vi um”, o homem bebeu sua cerveja.	
18.c – nunca vi um. – o homem bebia a sua cerveja.	

Fonte: Autoria própria (2016).

Mais uma vez, temos um segmento bem direto e simples, que foi traduzido de com poucas diferenças entre os tradutores “b” e “c”, já que modificaram o tempo verbal de “beber”. A tradução “a”, no entanto, nos traz modificações para serem analisadas. Veiga traduz “I’ve never seen one.” (HEMINGWAY, 1977, p. 44) por “Jamais vi algum dessa cor.” (HEMINGWAY, 2015, p. 113). Seria interessante manter a ambiguidade criada pelo autor com “elefantes brancos”, para que o leitor também tivesse acesso essa relação de ambiguidade (ora animal, ora expressão idiomática). No entanto, ao colocar a cor, o direcionamos apenas para o animal.

Ainda na tradução de Veiga, temos também certa modificação ao ampliar um pouco a oração “[...] the man drank his beer.” (HEMINGWAY, 1977, p. 44) por “[...] respondeu ele ao tomar um gole de cerveja.” (HEMINGWAY, 2015, p. 113). Essa modificação, embora não seja muito significativa, marca o que já parece ser um padrão na tradução de Veiga que é o de criar explicações para o leitor. Devemos tomar cuidado, porém, para que esse tipo de explicação não afete o estilo de Hemingway e o seu poder de síntese.

Quadro 17 – Análise do segmento 21.

SEGMENTO	FATOR
21. the girl looked at the bead curtain.	Linguístico-estrutural, Textual,
21.a a garota olhou vagamente para a cortina.	
21.b a moça olhou para a cortina de	

contas. 21.c a rapariga olhou para a cortina de missangas.	Sócio-cultural
---	----------------

Fonte: A autoria própria (2016).

As traduções estão relativamente parecidas e parecem ser, em geral, condizentes com o original. O que torna esse segmento parte do fator textual é o advérbio de modo empregado na primeira tradução. Como dito no capítulo anterior, Hemingway praticamente não utiliza advérbios de modo em sua obra e, neste conto em especial, eles não são usados em nenhum momento. Dessa forma, provavelmente era interessante também não os utilizar na tradução.

Essa tradução também foi considerada como parte do fator sócio-cultural por trazer “rapariga” que é, como já dissemos anteriormente, uma expressão que parece marcar bastante o país de origem da tradutora.

Os próximos segmentos foram unidos em um quadro maior com o objetivo de conseguirmos ter uma melhor visualização da alteração feita pelo tradutor Veiga.

Quadro 18 – Análise dos segmentos 29, 30, 31, 32, 33.

SEGMENTO	FATOR
29. ‘do you want it with water?’ 29.a - você quer com água? – perguntou ele à moça. 29.b “você quer com água?” 29.c – queres com água?	Linguístico-estrutural
30. ‘i don’t know,’ the girl said. ‘is it good with water?’ 30.b “não sei”, a moça disse. “fica bom com água?” 30.c – não sei – disse a rapariga. – fica bem com água?	Linguístico-estrutural, Textual, Sócio-cultural
31. ‘it’s all right.’ 31.b “fica, sim.” 31.c – não fica mal.	Linguístico-estrutural, Textual
32. ‘you want them with water?’ asked	

the woman. 32.b “vocês querem com água?”, perguntou a mulher 32.c – querem com água? – perguntou a mulher.	Linguístico-estrutural, Textual
33. ‘yes, with water.’ 33.a - quero. – 33.b “sim, com água.” 33.c – sim, com água.	Linguístico-estrutural

Fonte: Autoria própria (2016).

Podemos perceber que alguns segmentos, quando sozinhos, não fazem parte deste grupo de análise. No entanto, para entendermos o quanto a mudança feita por Veiga altera o conto, era necessário que expuséssemos todos eles.

Já no segmento 29, encontramos – como de costume – as traduções “b” e “c” mais semelhantes quando comparadas com a tradução “a”, que traz uma diferença mais considerável. Veiga optou novamente por incluir uma sentença no conto, colocando “perguntou ele à moça” (HEMINGWAY, 2015, p. 114) que não existe no original. No entanto, essa sentença obedece à estrutura de oração usada por Hemingway ao decorrer do conto.

No segmento 30, 32 e 32 temos, na tradução de Veiga, a omissão de todos esses segmentos, o que pode ser uma escolha de tradução bastante questionável, pois estes segmentos, embora pareçam repetitivos, parecem ser úteis para que entendamos um pouco a relação de dependência que a garota tem com o americano. Possivelmente, podemos vislumbrar essa relação em outros momentos, porém, como os contos de Hemingway são carregados de significados em seus detalhes aparentemente mais simples, há razões para esse trecho ter sido escrito e é estranha a decisão de excluí-los.

No segmento 33, Veiga retoma a tradução com a resposta para o segmento 29, alterando o original, mas fazendo com que sua tradução do conto, individualmente falando, faça sentido. À parte da pontuação, os tradutores “b” e “c” traduziram esse segmento da mesma maneira.

Os próximos segmentos também foram unidos para mostrar o quanto a modificação de Veiga pode alterar o conto:

Quadro 19 – Análise dos segmentos 51, 52, 53.

SEGMENTO	FATOR
<p>51. 'it's really an awfully simple operation, jig,' the man said. 'it's not really an operation at all.'</p> <p>51.a - será realmente muito simples essa operação, jig.</p> <p>51.b “é uma operação muito simples mesmo, jig”, o homem disse. “nem é uma operação de verdade.”</p> <p>51.c – é de facto uma operação bastante simples, jig – disse o homem. – na verdade, nem é sequer uma operação.</p>	<p>Linguístico-estrutural, Textual, Sócio-cultural</p>
<p>52. the girl looked at the ground the table legs rested on.</p> <p>52.b a moça olhou para o piso em que se apoiavam os pés da mesa.</p> <p>52.c a rapariga olhou para o chão, onde as pernas da mesa assentavam.</p>	<p>Linguístico-estrutural, Textual, Sócio-cultural</p>
<p>53. 'i know you wouldn't mind it, jig. it's really not anything. it's just to let the air in.'</p> <p>53.aa é mesmo uma coisa à-toa apenas para que o ar possa entrar melhor.</p> <p>53.b “eu sabia que você iria concordar, jig. não é nada mesmo. é só deixar o ar entrar.”</p> <p>53.c – eu sei que não te irias importar, jig. não é nada. é só deixar entrar ar.</p>	<p>Linguístico-estrutural, Textual</p>

Fonte: Autoria própria (2016).

No subcapítulo anterior, sobre as expressões informais, analisamos o segmento cinquenta e três e a expressão informal utilizada, “à-toa”. Aqui, no entanto,

ele aparece apenas para que percebamos de que maneira o tradutor Veiga trabalhou com esse grupo de segmentos. Nele, todos são parte do fator textual do fator linguístico-estrutural, ao mesmo tempo. No entanto, como já sabemos, o segmento cinquenta e três fez parte do grupo de análise de formalidade e os outros deste subcapítulo que analisa o estilo de Hemingway.

Também temos ainda dois segmentos que foram considerados parte do fator sócio-cultural, o segmento 51 e 52. Eles foram considerados parte desse fator por trazerem, na tradução “c”, duas palavras que pareceram marcar a diferença de países: “facto” e “rapariga”.

Mais uma vez, temos as traduções “b” e “c” em todos os três segmentos feitas de maneira aparentemente semelhante, enquanto o tradutor “a” modificou mais o original. Na tradução do segmento 51, Veiga optou por omitir a oração “It’s not really an operation at all.” (HEMINGWAY, 1977, p. 45). Sua escolha não parece ser muito plausível, pois esta oração marca o quanto a personagem acha que essa “operação” da qual eles conversam é insignificante e, logo, muitíssimo simples.

Já o próximo segmento foi omitido completamente por Veiga, o que também parece estranho. Levando em consideração o segmento à parte do texto, ele talvez pareça sem importância. Porém, ao lê-lo como parte deste momento do diálogo, percebemos o quanto ele parece transparecer o desconforto da garota com a conversa que ela e seu acompanhante estão tendo. Dessa maneira, essa omissão pode não ser muito positiva.

O segmento 53 foi marcado com letra dupla (“aa”) para a tradução “a”, pois, com isso, quisemos marcar que o tradutor uniu este segmento ao último produzido (segmento 51, no caso). Ou seja, Veiga desconsiderou o segmento 52 e transformou o 51 e o 53 em um único, como se Hemingway não tivesse, em nenhum momento, interrompido o diálogo do americano para descrever a cena.

Quadro 20 – Análise do segmento 63.

SEGMENTO	FATOR
63. ‘so have i,’ said the girl. ‘and afterwards they were all so happy.’ 63.a - eu também conheço – admitiu a moça. – e sei que ficaram muito felizes depois.	Linguístico-estrutural, Textual,

63.b “eu também”, disse a moça. “e depois foram todos muito felizes.”	Sócio-cultural
63.c – também eu – disse a rapariga. – e depois ficaram todas muito felizes.	

Fonte: Autoria própria (2016).

De maneira surpreendente, a tradução que desperta o fator textual para este segmento não é a tradução “a”, mas sim a “c”. Diferente de como aconteceu até este momento, as traduções “a” e “b” estão relativamente semelhantes (com diferenças mais pontuais, como, por exemplo, a utilização do verbo “admitir” em “a” e de “dizes” em “b”, que, certamente, carregam valores semânticos diferentes), enquanto a tradução “c” parece revelar um pouco mais do que era necessário. Em inglês, “they” pode ser usado tanto para “eles” quanto para “elas”, no entanto, as traduções “a” e “b” optaram por colocar “eles” e, assim, manter subentendida a possível interpretação de que essa operação é um aborto – já que somente mulheres (“elas”) são capazes de passar por esse tipo de procedimento. A tradução “c”, no entanto, colocou “elas, e, nesse caso, o tradutor pode estar afunilando a interpretação do leitor para a narrativa.

A seguir, mostraremos alguns segmentos em que houve a inclusão de informação nas traduções.

Quadro 21 – Análise dos segmentos 92, 95, 108 e 123.

SEGMENTO	FATOR
92. ‘it’s ours.’ 92.a - você está enganada! ele é nosso! 92.b “é nosso.” 92.c – é nosso.	Linguístico-estrutural, Textual
95. ‘we’ll wait and see.’ 95.a - basta esperarmos um pouco para confirmar isso... 95.b “vamos ver.” 95.c – vamos ver.	Linguístico-estrutural, Textual

<p>108. 'would you do something for me now?'</p> <p>108.a - você seria capaz de fazer algo por mim neste instante?</p> <p>108.b "você faria uma coisa por mim?"</p> <p>108.c – podias fazer uma coisa por mim agora?</p>	<p>Linguístico-estrutural, Textual</p>
<p>123. he picked up the two heavy bags and carried them around the station to the other tracks. he looked up the tracks but could not see the train.</p> <p>123.a ele apanhou as duas pesadas malas, deu a volta em torno do edifício e colocou-as lá na frente, diante dos trilhos. verificando de passagem que nenhum trem se aproximava.</p> <p>123.b ele pegou as duas malas pesadas e carregou-as pela estação até os trilhos do outro lado. espreitou mas não conseguiu ver o trem.</p> <p>123.c ele pegou nas duas malas pesadas e carregou-as dando a volta à estação, até ao outro lado das linhas.</p>	<p>Linguístico-estrutural, Textual</p>

Fonte: Autoria própria (2016).

Como podemos perceber nesses segmentos houve inclusão de informação. Essas inclusões, porém, parecem ser pouco significativas e provavelmente não alteram o sentido final do conto, mas é importante atentarmos para elas.

No segmento 92, temos todas as traduções aparentemente semelhantes e condizentes com o conto, porém, Veiga incluiu a acusação de "Você está enganada!" (HEMINGWAY, 2015, p. 116). No segmento 98, Veiga traduziu o "We'll wait and see." (HEMINGWAY, 1977, p. 47) por "Basta esperarmos um pouco para confirmar isso..." (HEMINGWAY, 2015, p. 116), o que parece ser bastante próximo do original, mas é diferente dos outros tradutores que traduziram o segmento da mais literalmente. Devemos lembrar, mais uma vez, de Hemingway e seu poder de

síntese e, dessa forma, essas inclusões de Veiga (que já alcançaram uma boa quantidade) parecem se afastar cada vez mais do original.

Já no segmento 108, Veiga incluiu “[...] neste instante?” (HEMINGWAY, 2015, p. 116) no final da pergunta. Embora essa inclusão não exista no conto, ela ficou bem adequada, pois mostra como o americano geralmente não faz nada pela garota (e pelo relacionamento deles, em geral) e ela pede que, pelo menos “neste instante”, ela gostaria que ele fizesse algo por ela.

No segmento 123, temos exclusão e inclusão de informação do original. Na tradução “c”, Lopes optou por excluir a última oração do original. Já que este é o único momento em que a tradutora faz isso, ela ainda se mantém mais próxima ao original do que Veiga, que em vários momentos modificou o texto-fonte.

Neste segmento, por exemplo, Veiga descreveu o cenário de maneira mais elaborada, dizendo que “[...] deu a volta em torno do edifício [...]” (HEMINGWAY, 2015, p. 117). Apesar de essa informação não existir no original e marcar o seu costume antiquado de explicar tudo ao leitor, ela também parece não alterar o sentido do conto.

Os próximos segmentos também são análises de uma inclusão de informação e foram colocados juntos, pois a alteração encadeou uma mudança no segmento seguinte.

Quadro 22 – Análise dos segmentos 96 e 97.

SEGMENTO	FATOR
96. ‘come on back in the shade,’ he said. ‘you mustn’t feel that way.’ 96.a - venha para a sombra! você está tomando muito sol na cabeça, e não deve pensar assim. 96.b “volte aqui para a sombra”, ele disse. “não se sinta assim.” 96.c – volta para a sombra. – disse ele. – não te devias sentir assim.	Linguístico-estrutural, Textual, Sócio-cultural
97. ‘i don’t feel any way,’ the girl said. ‘i just know things.’ 97.a- não estou imaginando coisa alguma! sei como as coisas realmente são.	Linguístico-estrutural,

<p>97.b “não estou sentindo nada”, a moça disse. “é só que eu sei.”</p> <p>97.c – não me sinto de forma alguma. – disse a rapariga. – sei apenas como as coisas são.</p>	<p>Textual, Sócio-cultural</p>
--	------------------------------------

Fonte: Autoria própria (2016).

Como é o esperado, a mudança maior ocorre na tradução “a”. Em sua tradução, Veiga optou por justificar a afirmativa do americano (“You mustn’t feel that way.” (HEMINGWAY, 1977, p. 47)) com “Você está tomando muito sol na cabeça [...]” (HEMINGWAY, 2015, p. 116). Dessa maneira, ele mudou o “sentir” (“feel”) por “pensar” em ambos os segmentos. Mais uma vez, provavelmente essa afirmativa não deve modificar o sentido final do conto, mas, se tornando tão repetitiva a inclusão de sentenças de autoria do tradutor, pode-se possivelmente perder um pouco do estilo limpo e direto de Hemingway.

Os dois segmentos foram também considerados parte do fator sócio-cultural por trazerem diferenças de língua na tradução de Lopes. No segmento 96, ela traz uma inversão de pronome, usando “não te devias”, ao invés do normal para o português brasileiro “não devias te”. E no segmento 97, a utilização de “rapariga”.

Há ainda um último momento em que uma inclusão é feita. Dessa vez, porém, essa inclusão é um pouco mais significativa.

Quadro 23 – Análise do segmento 102.

SEGMENTO	FATOR
<p>102. they sat down at the table and the girl looked across at the hills on the dry side of the valley and the man looked at her and at the table.</p> <p>102.a sentou-se novamente à mesa e passou a examinar o horizonte, limitado pelas colinas de um lado e pelo vale seco do outro. o homem olhava ora para ela, ora para a mesa.</p> <p>102.b sentaram-se à mesa e a moça olhou para as colinas do lado seco do vale e o homem olhou para ela e para a mesa.</p> <p>102.c sentaram-se à mesa e a</p>	<p>Linguístico-estrutural, Textual, Sócio-cultural</p>

rapariga olhou as colinas no lado seco do vale e o homem olhou para ela e para a mesa.	
--	--

Fonte: Autoria própria (2016).

As traduções “b” e “c” são semelhante, quando comparados com a “a”. A tradução “a” faz a inclusão de “e passou a examinar o horizonte, limitado pelas colinas de um lado e pelo vale seco do outro.” (HEMINGWAY, 2015, p. 116). Provavelmente essa tradução ficaria melhor se não criasse esse paralelismo entre um lado e outro, pois deveria focar somente no fato de que ela olha para o “lado seco” do vale. Isso é importante, pois, ao lermos o original, conseguimos estabelecer uma relação entre o “dry side” (“lado seco”) e a questão da infertilidade do local. O tema fertilidade também está indiretamente relacionado às personagens, já que a garota está grávida e eles estão planejando o aborto. Todas essas ligações se perdem na primeira tradução e, logo, ela se torna diferente do texto-fonte e está ligada ao fator textual por, de certa maneira, modificar a mensagem final desse segmento.

Mais uma vez, pela utilização de “rapariga” na tradução de Lopes, esse segmento foi considerado parte do fato sócio-cultural.

Novamente, este subcapítulo foi mais voltado para a tradução de Veiga, já que as de Titan Jr. e Lopes eram mais similares e, dessa maneira, não renderam tantas discussões.

4.4. Outros Tipos de Análises

Neste subcapítulo encontram-se os segmentos que não fazem parte de nenhum dos outros subcapítulos, ou seja: são analisados segmentos com mudanças mais significativas, mas que não são quanto à formalidade ou ao estilo do conto e do autor. Aqui veremos segmentos que podem se encaixar em qualquer um dos três fatores e que serão justificados durante as análises.

O primeiro segmento a ser analisado é o oito e se trata, possivelmente, de um erro de pontuação.

Quadro 24 – Análise do segmento 8.

SEGMENTO	FATOR
8. 'it's pretty hot,' the man said. 8.a - está quente demais – respondeu-lhe o homem 8.b “está bem quente?”, o homem disse. 8.c – está muito calor – disse o homem.	Linguístico-estrutural

Fonte: Autoria própria (2016).

As traduções parecem, em geral, muito semelhantes. O único aspecto que possivelmente necessita de uma revisão neste segmento é o ponto de interrogação usado na tradução “b”. Ele está mal empregado e não acontece no original, podendo ser simplesmente um erro de digitação que passou despercebido ou uma má escolha do tradutor. Por ser um problema estritamente ligado a pontuação, e as análises em geral serem apenas linguísticas, este segmento foi considerado parte do fator linguístico-estrutural.

Quadro 25 – Análise do segmento 76.

SEGMENTO	FATOR
76. 'well, i care about you.' 76.a - mas eu me ligo muito a você! 76.b “bem, eu me importo com você.” 76.c – bem, eu quero saber de ti.	Linguístico-estrutural

Fonte: Autoria própria (2016).

Apesar de a tradução “c” não soar muito natural aos nossos ouvidos, isso se deve possivelmente por ser uma tradução para o português de Portugal. No entanto, a tradução “a” nos causa um estranhamento muito maior do que a “c”, e ela é em nossa língua. Como não conhecemos o processo tradutório de Veiga, desconhecemos a razão para suas escolhas de tradução, e essa é especialmente bem incompreensível – já que acreditamos que provavelmente não é isso que

Hemingway quis passar (pois não parece ter muito a ver com ligação, mas com importância). Devido ao fato de que as discussões para este segmento são apenas em relação às diferentes escolhas de palavras, este segmento foi considerado como fator linguístico-estrutural.

Quadro 26 – Análise do segmento 104.

SEGMENTO	FATOR
104. 'doesn't it mean anything to you? we could get along.' 104.a - e para você, não é? poderíamos nos entender muito bem assim mesmo... 104.b "não faz diferença para você? podíamos seguir adiante." 104.c – e para ti não tem significado? podíamos lidar bem com isso.	Linguístico-estrutural

Fonte: Autoria própria (2016).

As traduções “b” e “c” parecem transmitir o mesmo que o original, apesar de trazerem algumas diferenças. Na tradução “a”, a pergunta de Jig aparentemente está um pouco diferente do original e pode nos confundir. Enquanto nas traduções “b” e “c” e no original vemos claramente que Jig acha que para o americano o que está acontecendo não têm importância, na tradução “a” sua pergunta não transparece isso, parecendo justamente o contrário. O americano, no segmento anterior, diz “Estou disposto a topa o que der e vier se isso é realmente importante para você.” (HEMINGWAY, 2015, p. 116), ao passo que Jig responde “E para você, não é?” (HEMINGWAY, 2015, p. 116), o que parece nos passar a ideia contrária a do original, a ideia de que é importante para ele. Essa alteração é relativamente significativa, pois pode alterar a concepção do leitor sobre o que a personagem Jig pensa do seu acompanhante. Entretanto, como esse tipo de alteração só acontece desta vez, parece não alterar muito o conto de maneira geral.

Quadro 27 – Análise do segmento 105.

SEGMENTO	FATOR
<p>105. 'of course it does. but i don't want anybody but you. i don't want anyone else. and i know it's perfectly simple.</p> <p>105.a - claro que poderíamos! você é a única pessoa a quem realmente quero. mas que a coisa é simplíssima, bem sei que é.</p> <p>105.b “é claro que faz. mas eu não quero ninguém além de você. não quero mais ninguém. e sei que é tudo muito simples.”</p> <p>105.c – claro que tem. mas não quero mais ninguém a não ser tu. não quero. não quero mais ninguém. e sei que é muito simples.</p>	<p>Linguístico-estrutural, Textual</p>

Fonte: Autoria própria (2016).

A tradução “a” é, mais uma vez, a que mais nos intriga. O tradutor optou por não traduzir de maneira literal a frase “But I don't want anybody but you” (HEMINGWAY, 1977, p. 47), o que não é aparentemente um problema muito substancial. Porém, dizer que “[...] não quero mais ninguém” (LOPES, 2012, p. 57) deixa bem claro que há mais uma pessoa envolvida nessa “operação” (o bebê). Isso poderia ajudar o leitor a compreender o que seria esse procedimento não nomeado. Dessa maneira, esse segmento é parte do fator textual, já que parece impossibilitar algo que Hemingway apresentou nessa sentença.

Quadro 28 – Análise do segmento 126.

SEGMENTO	FATOR
<p>126. they were all waiting reasonably for the train.</p> <p>126.aa que se mostravam pacientes e despreocupados.</p> <p>126.b todas esperavam ordeiramente pelo trem.</p> <p>126.c todas esperavam sensatamente pelo comboio.</p>	<p>Linguístico-estrutural</p>

--	--

Fonte: A autoria própria (2016).

Nesse segmento, temos a uma das palavras mais complicadas de se traduzir no conto: “reasonably”. O que o original quer passar aqui parece ser que todos esperavam de maneira “razoável” e normal pelo trem, enquanto o americano e Jig não. Todas as traduções estão aparentemente adequadas, sendo que a “b” e “c” passam muito bem essa ideia de razoável e não razoável. Já a tradução “a” nos transmite que todos esperavam de maneira despreocupada e paciente, enquanto o americano e sua acompanhante não: o que também pode ser uma tradução adequada e aceitável. Como todas essas análises de “reasonably” são puramente linguísticas, esse segmento foi colocado como fator linguístico-estrutural.

O último segmento a ser analisado neste subcapítulo é o segmento treze.

Quadro 29 – Análise do segmento 13.

SEGMENTO	FATOR
13. the woman brought two glasses of beer and two felt pads.	Linguístico-estrutural, Sócio-Cultural
13.a a mulher trouxe-lhes dois copos e dois descansos de feltro.	
13.b a mulher trouxe dois copos de cerveja e dois apoios de feltro.	
13.c a mulher trouxe dois copos de cerveja e duas bases para copos em feltro.	

Fonte: A autoria própria (2016).

Nesses segmentos, encontramos três traduções diferentes para descansa-copos: “dois descansos de feltro”, “dois apoios de feltro” e “duas bases em feltro”. As três são aceitáveis e se devem somente a diferença sócio-cultural de cada tradutor que, provavelmente, chamam o descansa-copo de maneiras diferentes. O restante do segmento foi traduzido de maneira aparentemente parecida entre os tradutores. Assim, esse segmento foi considerado parte do fator linguístico-estrutural (pelas poucas diferenças existentes entre um e outro) e parte do fator sócio-cultural (por terem empregado diferentes palavras para descansa-copos).

Este subcapítulo foi provavelmente a mais balanceada em relação às análises de cada tradutor, pois diferenças mais substanciais ocorreram em todas as traduções e não somente na de Veiga.

5 CONCLUSÃO

Traduzir é, além de transpor signos de uma língua para outra, um processo que envolve leituras, pesquisas, vivências e criatividade do tradutor. Os fatores propostos por Laranjeira (2003) para definir as dificuldades que enfrentamos no processo tradutório são uma produtiva provocação para o que há além da simples transposição: os fatores sócio-culturais (cada texto carrega a cultura e a especificidade de sua língua), os fatores linguístico-estruturais (aspectos puramente linguísticos que dificultam a atividade tradutora) e os fatores textuais (que dizem respeito ao significado que o texto carrega, à relação existente entre o significado e o significante no texto).

Definir qual desses fatores melhor se encaixa em cada análise, foi, porém, bastante complicado. Isso aconteceu devido ao fato que traduzir é, geralmente, um processo que interliga todos esses fatores: trabalhamos com os fatores sócio-culturais (por estarmos lidando com a língua, que é produto de uma cultura) juntamente com os linguístico-estruturais (por haver a transição de uma língua para outra), sendo que mudanças nesses fatores podem refletir no fator textual. Dessa forma, quando tínhamos que definir qual fator melhor se encaixava, acabávamos optando por aquele que parecia mais presente no tipo de análise que estávamos fazendo. Contudo, os fatores de Laranjeira (2003) foram bastante úteis como tentativa de entender o processo tradutório de cada tradutor e para que organizássemos as análises que fizemos.

Neste estudo, tivemos basicamente dois tipos de traduções: as mais literais e a que mais modificou o original. As traduções mais literais são as de Titan Jr. e Lopes, que se ativeram principalmente aos problemas ligados à mudança de idioma (fator linguístico-estrutural). Já a de Veiga foi a que mais modificou o original, trabalhando geralmente com os fatores linguístico-estrutural e textual (já que suas alterações podiam mexer com a natureza da narrativa).

A escolha de traduzir literalmente pode ter sido (consciente ou inconscientemente) tomada por Titan Jr. e Lopes como uma maneira mais certa de se recuperar aquilo que está no original. Mesmo assim, é bem provável que traduções literais não recuperem tudo o que foi proposto, já que “[...] é impossível resgatar integralmente as intenções e o universo de um autor, exatamente porque

essas intenções e esse universo serão sempre, inevitavelmente, nossa visão daquilo que pode ter sido.” (ARROJO, 2007, p. 40). É preciso lembrar, assim, que não importa o quão literal uma tradução pareça, ela sempre carregará a interpretação do tradutor.

Porém, ao levarmos em consideração que nosso objeto de estudo é um conto de Hemingway (ou simplesmente pelo fato de ser uma obra do gênero literário), devemos estar muito atentos ao quanto essas interpretações afetam, de maneira geral, o conto e o estilo do autor. Arrojo (2007) faz em seu livro uma análise do poema “Áporo”, de Carlos Drummond de Andrade e diz que: “[...] quando aceita o desafio de ler “poeticamente” um texto, o leitor aceita também [...] que todos os elementos que constituem o poema podem adquirir um significado “poético” e contribuir para a construção de uma interpretação.” (ARROJO, 2007, p. 47). Esse tipo de leitura, porém, é provável que não se atenha somente à poesia, pois em um conto geralmente tudo o que é dito tem uma razão de ser e, em Hemingway (com sua Teoria do Iceberg), isso parece se tornar mais evidente.

Como podemos perceber ao longo deste estudo, Veiga foi o tradutor que mais se incluiu no texto, ou ainda, quem mais fez modificações no texto. Isso não é nenhum crime no âmbito da tradução, mas deve-se ter certo cuidado para não preencher lacunas propositalmente deixadas por Hemingway. Suas alterações se devem provavelmente ao fato de que Veiga era escritor e possuía um estilo de escrita relativamente semelhante ao de Hemingway, e, talvez, isso o tenha motivado a se posicionar ao longo do conto. Fora o fato de que há a probabilidade de o tradutor ter tentado facilitar a leitura, já que o conto – quando lido sem conhecer o estilo ímpar do autor – pode causar certo estranhamento.

Quanto à análise das traduções como produto final, podemos perceber algumas modificações no sentido final do conto. Enquanto Titan Jr. e Lopes nos trouxeram contos com traduções mais literais e mudanças bem pontuais, Veiga nos trouxe uma proposta de conto mais criativa e que trazia o seu ponto de vista mais marcado. Sua tradução pode nos causar a impressão que Hemingway é um autor mais contemporâneo do que ele efetivamente é, pois, de certa forma, suas modificações podem alterar a temporalidade do conto. Entretanto, isso provavelmente não se deve somente a linguagem escolhida por Veiga (já que, como mostramos através de nossas pesquisas, quase todas as suas expressões informais foram adequadamente empregadas), mas possivelmente ao fato de que os

questionamentos da sociedade sobre essa temática, em geral, ainda não são muito diferentes dos de cem anos atrás.

É importante lembrar também que nosso objetivo com esse trabalho não foi menosprezar as traduções já produzidas, mas levantar discussões e questionamentos, sugerir possíveis melhorias e explorar os caminhos dos Estudos de Tradução a partir dos fatores propostos por Laranjeira (2003) – que nortearam essa pesquisa, nos ajudando na organização das análises.

REFERÊNCIAS

ALVES, Francisco; BASTON, Nilton; SILVA, Ismael. Se você jurar. In: ALVES, Francisco; REIS, Mário. **Os duetos de Francisco Alves e Mário Reis**. Rio de Janeiro: Odeon, 1955. (MODB 3075). 78 rpm. Vinil 10". Faixa 4. Samba de 1931.

ARROJO, Rosemary. **Oficina de tradução: a teoria na prática**. 5. ed. São Paulo: Ática, 2007. (Série Princípios, v. 74).

AULETE, Caldas. **Dicionário Aulete de bolso da língua portuguesa: de acordo com a nova ortografia**. Porto Alegre: L&PM, 2011. (Coleção L&PM Pocket, v.930).

BASSNETT, Susan. **Estudos de Tradução**. Porto Alegre: Ed. UFRGS, 2005.

BECKER, Elizamari R. Algumas considerações sobre a tradução da obra de José J. Veiga para a língua inglesa. In: BITTENCOURT, Rita Lenira; SCHMIDT, Rita T. **Fazeres indisciplinados: estudos de literatura comparada**. Porto Alegre: Editora da UFRGS, 2013. p. 129-145.

BIOGRAPHY. **Ernest Hemingway: biography: author (1899–1961)**. [San Francisco]: Biography.com Editors, [20--?]. Disponível em: <<http://www.biography.com/people/ernest-hemingway-9334498>>. Acesso em: 10 maio 2016.

BLUTEAU, Raphael. **Vocabulário português & latino: áulico, anatômico, architectonico...** Coimbra: Collegio das Artes da Companhia de Jesus, 1728a. V.3. Disponível em: <<http://dicionarios.bbm.usp.br/pt-br/dicionario/1/danado>>. Acesso em: 27 maio 2016.

BLUTEAU, Raphael. **Vocabulário português & latino: áulico, anatômico, architectonico...** Coimbra: Collegio das Artes da Companhia de Jesus, 1728b. V.5. Disponível em: <<http://dicionarios.bbm.usp.br/pt-br/dicionario/1/mole>>. Acesso em: 27 maio 2016

BLUTEAU, Raphael. **Vocabulário português & latino: áulico, anatômico, architectonico...** Coimbra: Collegio das Artes da Companhia de Jesus, 1728c. V.8. Disponível em: <<http://dicionarios.bbm.usp.br/pt-br/dicionario/1/trago>>. Acesso em: 27 maio 2016

FEITOSA, Rosane Gazolla Alves. Ernest Hemingway: o diálogo revelador. In: ENCONTRO DE PROFESSORES DE LÍNGUAS E LITERATURAS ESTRANGEIRAS, 4., 1995, São Paulo; ENCONTRO PAULISTA DE PESQUISADORES EM TRADUÇÃO, 3., 1995, São Paulo. **Anais...** São Paulo: Arte & Ciência, 1996. V.2. p. 306-308.

FLORA, Joseph M. **Ernest Hemingway: a study of the short fiction**. Boston: Twayne Publishers, 1989.

GANCHO, Cândida Vilares. **Como analisar narrativas**. 3. ed. São Paulo: Ática, 1995.

GIESELER, Adriana Luisa Sthamer. **The American wife in the rain: a reading of the Hemingway's "Cat in the Rain"**. 2011. 47 f. Trabalho de Conclusão de Curso (TCC) - Instituto de Letras, Universidade Federal do Rio Grande do Sul, Porto Alegre. 2011.

HEMINGWAY, Ernest. **Men without women**. London: Grafton Books, 1977.

HEMINGWAY, Ernest. **Death in the afternoon**. London: Penguin, 1966.

HEMINGWAY, Ernest. **Contos**. Tradução de José J. Veiga. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 2015. V.2.

HEMINGWAY, Ernest. **Colinas como elefantes brancos**. Tradução de Samuel Titan Jr. [S.l.]: STOA, [201-?]. Disponível em: <<http://stoa.usp.br/gabrielamorandini/files/2130/12075/7+Colinas+como+Elefantes+Branco++Ernest+Hemingway+OK.pdf>>. Acesso em: 28 mar. 2016.

HORNBY, A. S. **Oxford advanced learner's dictionary: of current English**. 7th ed. Oxford: Oxford University Press, 2005.

LARANJEIRA, Mário. **Poética da tradução: do sentido à significância**. São Paulo: Ed. USP, 2003. (Criação e Crítica, v.12)

LAURENCE, Anthony. **ANTCONC 3.4.4w: Windows**. Japan: Waseda University, 2014. Programa Computacional. Versão para Windows. Acesso em: 15 jun. 2016.

LOPES, Isabel Maria de Eça Ferrão Oliveira. **Tradução de contos de Ernest Hemingway**. 2012. 94 f. Dissertação (Mestrado em Letras)- Faculdade de Letras, Universidade do Porto, Porto, 2012.

PINTO, Luiz Maria da Silva. **Dicionário de Língua Brasileira por Luiz Maria da Silva Pinto, natural da Província de Goyaz**. Ouro Preto: Typographia, 1832. Disponível em: <<http://dicionarios.bbm.usp.br/pt-br/dicionario/3/toa>>. Acesso em: 29 maio 2016.

SILVA, Antonio de Moraes. **Dicionário de língua portuguesa: recompilado dos vocabulários impressos até agora, e nesta segunda edição novamente emendando e muito acrescentado, por Antonio de Moraes Silva**. Lisboa: Typographia Lacerdina, 1813. V.2. Disponível em: <<http://dicionarios.bbm.usp.br/pt-br/dicionario/2/topar>>. Acesso em: 27 maio 2016.