

UNIVERSIDADE TECNOLÓGICA FEDERAL DO PARANÁ
DEPARTAMENTO ACADÊMICO DE LETRAS
CURSO DE LETRAS PORTUGUÊS - INGLÊS

LAIS LETICIA CORSO

***UP IN MICHIGAN* DE ERNEST HEMINGWAY: PARTICULARIDADES DE DUAS
TRADUÇÕES BRASILEIRAS**

TRABALHO DE CONCLUSÃO DE CURSO

PATO BRANCO

2018

LAIS LETICIA CORSO

***UP IN MICHIGAN* DE ERNEST HEMINGWAY: PARTICULARIDADES DE DUAS
TRADUÇÕES BRASILEIRAS**

Trabalho de Conclusão de Curso apresentado ao Curso de Letras Português-Inglês da Universidade Tecnológica Federal do Paraná, Câmpus Pato Branco, como requisito parcial à obtenção do título de Licenciada em Letras.

Linha de Pesquisa: Tradução e Literatura

Orientador: Prof. Dr.^a Mirian Ruffini

PATO BRANCO

2018



Ministério da Educação
Universidade Tecnológica Federal do Paraná
Câmpus Pato Branco
Departamento Acadêmico de Letras
Coordenação do Curso de Letras Português/Inglês



DEFESA PÚBLICA DO TRABALHO DE CONCLUSÃO DE CURSO

LETRAS – PORTUGUÊS/INGLÊS

FOLHA DE APROVAÇÃO

Autor (a): **Laís Leticia Corso**

Título: ***Up in Michigan*, de Ernest Hemingway: particularidades de duas traduções brasileiras**

Trabalho de conclusão de curso defendido e APROVADO em 3 / 12 / 18, pela comissão julgadora:

Prof.^a Dra. Mirian Ruffini – UTFPR Pato Branco
Orientador(a) e Presidente da Banca

Prof.^a Dra. Claudia Marchese Winfield – UTFPR Pato Branco
Parecerista e Membro da Banca Examinadora

Prof.^a Ma. Rosângela Aparecida Marquezi – UTFPR Pato Branco
Membro da Banca Examinadora

VISTO E DE ACORDO:

Prof.^a Ma. Rosângela Aparecida Marquezi
Responsável pelo Trabalho de Conclusão de Curso
Coordenadora do Curso de Letras Português/Inglês

A folha assinada encontra-se na Coordenação do Curso.

À minha estimadíssima mãe, a maior entusiasta que sempre tive e terei. Minhas irmãs, Kau, Ana e Laura, pelo amor e deboche de cada dia.

AGRADECIMENTO

Agradeço, primeiramente à professora Mirian pelas instruções e paciência infinita. Às queridas professoras Claudia e Rosangela pela estima e os encontros nos corredores. À professora Didiê pela convicção interminável que sempre teve na minha capacidade. Às maravilhosas Isa, Nize, Lari, Marta, Bruna, Dani e Chris pela amizade, camaradagem e apoio nesses últimos meses. A todas e todos que estiveram de alguma forma envolvidas na minha trajetória na UTFPR, serei para sempre grata.

My luck she's running very good.

- Papa

RESUMO

CORSO, Lais Leticia. ***Up In Michigan* de Ernest Hemingway: particularidades de duas traduções brasileiras.** 54 f. TCC (Curso de Licenciatura em Letras), Universidade Tecnológica Federal do Paraná. Pato Branco, 2018.

Este trabalho de conclusão de curso busca primeiramente uma reflexão sobre a biografia do autor e breve análise dos elementos estilísticos do conto, para então analisar, por meio da aplicação de postulados da teoria dos estudos descritivos da tradução (TOURY, 2012) e dos polissistemas (EVEN-ZOHAR, 1990), e análises do campo discursivo, a produção de duas traduções do conto “Up in Michigan” de Ernest Hemingway, de forma a verificar as situações de aproximação e distanciamento em relação ao texto de partida, perspectiva de tradução e quais implicações essas decisões refletem na concretização de ambos os projetos tradutórios.

Palavras-chave: Análise de tradução. Ernest Hemingway. Up in Michigan.

ABSTRACT

CORSO, Lais Leticia. **Ernest Hemingway's Up in Michigan: particularities of two Brazilian translations**, 54 f. TCC (Language Graduation Course), Federal University of Technology – Paraná, Pato Branco, 2018

This course conclusion paper pursues firstly a reflection on the author's biography and a brief analysis of the stylistic elements of the short story, then the analysis through the application of postulates from translation descriptive studies (TOURY, 2012) and poly-systems (EVEN-ZOHAR, 1990), along with the analyses of the discursive field, the production of two translations of Ernest Hemingway's short story "Up in Michigan", attempting to verify the approximation and estrangement as related to the source text, its translation perspective and which implications those decisions reflect in the accomplishment of both translations project.

Keywords: Translation analysis. Ernest Hemingway. Up in Michigan.

SUMÁRIO

INTRODUÇÃO	10
1 HEMINGWAY E <i>UP IN MICHIGAN</i>: UM CONTO COMO REPRESENTAÇÃO DE DESENVOLVIMENTO E ESTILO	13
2 QUASE OITENTA ANOS DEPOIS... ATRADUÇÃO DE JOSÉ VEIGA.....	23
3 APROXIMAÇÕES OU DISTANCIAMENTOS: UMA NOVA TRADUÇÃO	31
3.1. O FEMINISMO COMO PERSPECTIVA E NORMA	33
CONSIDERAÇÕES FINAIS	39
REFERÊNCIAS.....	41
ANEXOS	43

INTRODUÇÃO

Ernest Hemingway, autor norte-americano nascido em Illinois em 1899, ganhador do Pulitzer de Ficção em 1953 e o Nobel de Literatura de 1954 pelo livro *The old man and the sea* (*O velho e o mar*), é hoje considerado um dos maiores nomes da literatura norte-americana. Suas obras, entre elas *A farewell to arms* (*Adeus às armas*), *For whom the bell tolls* (*Por quem os sinos doam*) e *The sun also rises* (*O sol também se levanta*), principalmente os romances, são amplamente conhecidas e divulgadas. Isso se reflete nas traduções, que são encontradas em várias partes do mundo – no Brasil, todos os romances de Hemingway foram traduzidos.

Alguns de seus contos, porém, nem sempre são traduzidos, ou, como acontece em várias coletâneas no Brasil, foram traduzidos há algumas décadas e não são reeditados com o passar do tempo, fato que abre uma lacuna para novas reescrituras e reatualizações das obras de forma a acompanhar a evolução histórica, cultural e literária.

A tradução de *Up in Michigan* que será *corpus* de análise neste trabalho foi realizada em 1999 por José J. Veiga, e reeditada com o intuito de seguir as regras do novo acordo ortográfico. Portanto, com motivação na ausência de uma nova tradução, este trabalho produziu uma tradução para o conto *Up in Michigan*, de Hemingway. Em seguida, com base na análise linguística, cultural e literária desse texto de chegada, foi realizado um cotejo em relação à tradução anterior, de Veiga, com a intenção de verificar suas diferenças e similaridades no que tange à transposição das marcas literárias do autor e Veiga.

Por meio da aplicação de postulados da teoria dos Estudos Descritivos da Tradução (TOURY, 2012) e dos Polissistemas (EVEN-ZOHAR, 1990), e análises do campo discursivo, almejou-se verificar as situações de aproximação e distanciamento em relação ao texto de partida e quais implicações essas decisões refletem na concretização de ambos os projetos tradutórios.

Definido pela escritora Gertrude Stein como “inaccrochable” (WERLOCK, 2009) - o tipo de quadro que um pintor não expõe para evitar possíveis desavenças –

Up in Michigan é uma obra pequena, porém bastante controversa por ir não apenas contra as tendências conservadoras em relação à expressão da sexualidade e desejos - principalmente da mulher - na literatura da época, como também por expor uma cena de sexo que acontece sem o consentimento da personagem principal, Liz. O conto traz uma das primeiras tentativas do autor de interpretar e escrever a perspectiva de uma personagem feminina e sua relação com o mundo.

O conto escolhido, *Up in Michigan* foi primeiramente publicado em 1923. O texto originário, em inglês, utilizado neste trabalho, encontra-se na coletânea *Finca Vigía*, edição de 2003. No Brasil, uma tradução do conto pode ser encontrada em *Contos – Volume Um*, traduzida por José J. Veiga e publicada pela editora Bertrand. Por meio de buscas em portais e sítios digitais (na internet) encontrou-se esta e mais uma tradução para esse conto, disponível no portal eletrônico *Entre-textos* e atribuída a Luís Varela Pinto.

A análise proposta para as traduções contidas nesse trabalho é embasada no processo desenvolvido por Antonie Berman em seu livro, *Pour une critique des traductions: John Donne* (1995). Nela, além de expor sua posição em relação à ética de obras tradutórias, o autor apresenta uma série de etapas a serem seguidas para a elaboração de uma composição crítica à traduções. Segundo Berman (1995), o processo se inicia pela leitura enfática da tradução, para então se realizar uma leitura também bastante dedicada ao texto original, passando-se para a pré-análise e seleção de exemplos estilísticos. Depois disso, deve-se buscar o contexto do tradutor, sua posição, seu projeto de tradução e o horizonte em que busca se encaixar com sua produção. Em seguida e apenas depois desses levantamentos deverá ocorrer a análise da tradução.

Verificamos, por meio de pesquisa em portais científicos, que no âmbito acadêmico brasileiro poucos são os trabalhos que possuem como foco a tradução dos contos de Ernest Hemingway. Em busca nos mecanismos de pesquisa de trabalhos acadêmicos Scielo, a Biblioteca Digital Brasileira de Teses e Dissertações (BDTD) e o Catálogo de Teses e Dissertações da CAPES, foram encontrados dois trabalhos monográficos com o tema, uma pesquisa de Raquel Lombardi, que analisa as traduções para português brasileiro do conto *Cat in the rain* (LOMBARDI, 2009), e

outra investigação, de Larissa Pereira, que analisa três traduções de *Hills like white elephants*, partindo dos fatores propostos por Mário Laranjeira (PEREIRA, 2016).

Quanto à metodologia utilizada nesta pesquisa, adota-se o modelo qualitativo, pois que acreditamos ser a prioridade do texto a ser produzido:

[...] explicar o porquê das coisas, exprimindo o que convém ser feito, mas não quantificam os valores e as trocas simbólicas nem se submetem à prova de fatos, pois os dados analisados são não-métricos (suscitados e de interação) e se valem de diferentes abordagens. (GERHARD; SILVEIRA, 2009).

O *corpus* literário a ser utilizado é o conto *Up in Michigan* do autor americano Ernest Hemingway. Como parte dos procedimentos metodológicos a serem seguidos, propõe-se uma introdução contextualizadora sobre o autor, sua vida, obra, gêneros, estética, estilo, partindo então para a apresentação do conto, seus elementos discursivos, as características marcantes do autor que estão presentes neste escrito, um dos primeiros produzidos por Hemingway.

Após essa etapa, analisa-se a tradução desse conto, intitulada *Lá no Michigan*, realizada por José J. Veiga, componente da obra *Ernest Hemingway: Contos, volume 1* (HEMINGWAY, 2015), de forma a verificar o discurso criado pelo tradutor, como ele se configura em relação à obra fonte. Por fim, compara-se a tradução de Veiga com aquela produzida pela pesquisadora deste trabalho, de forma a observar as mesmas características discursivas, estilísticas e literárias, em cotejo entre texto fonte e a primeira tradução, buscando-se descobrir as estratégias diversas adotadas pelos diferentes tradutores.

1 HEMINGWAY E *UP IN MICHIGAN*: UM CONTO COMO REPRESENTAÇÃO DE DESENVOLVIMENTO E ESTILO

Nascido em 21 de julho de 1899, em Oak Park, subúrbio de Chicago, Illinois, Ernest Miller Hemingway é considerado um dos maiores nomes da literatura americana de todos os tempos. O segundo irmão de seis, Hemingway era filho de Clarence Edmonds Hemingway – conhecido como Ed, clínico geral de Oak Park e Grace Hall Hemingway, cantora lírica e musicista. Ambos eram figuras proeminentes na cidade, sendo conhecidos pela excentricidade e enorme casa (que incluía um minianfiteatro para aulas particulares que Grace ministrava) desproporcional aos ganhos mensais da família.

Muito se fala sobre o relacionamento de Hemingway com seus pais e como isso moldou seu contato com o resto do mundo. Desde cedo, mostrou resistência às tendências manipuladoras de sua mãe, que procurava criar um filho à sua imagem, no que tange à música e também à personalidade, e também ao seu pai, por se mostrar quase sempre passivo às decisões tomadas por sua esposa. De sua mãe, herdou uma péssima visão - infortúnio que o impede, alguns anos mais tarde, de servir ao exército americano como soldado, e ótimo ouvido para música. Do pai, o gosto pela caça, pesca, acampamentos e a vida ao ar livre no geral. A família tinha o costume de visitar o interior do Michigan com frequência (BURGESS, 1990). Lá, os Hemingways possuíam uma casa de verão em Walloon Lake – Windemere - onde passavam todos os anos. O local, suas redondezas, vegetação e paisagem serviram de inspiração para muitas de suas obras, principalmente seus contos.

No colégio, Hemingway era um aluno mediano, suas melhores notas obtidas nas disciplinas de inglês. Fazendo uso de seu porte físico, como era esperado de rapazes do período, foi jogador de futebol americano e lutador de boxe, mas sua prioridade nessa época já era a escrita, tendo sido editor do jornal da escola. Quando terminou o colegial, para a decepção de seus pais, decidiu não cursar faculdade e continuar na área de jornalismo. Em 1917, muda-se para a cidade de Kansas, onde começa a trabalhar para *The Kansas City Star*. Logo cresce em sua posição, tornando-se conhecido por sua escrita rápida, descrição objetiva dos fatos e ótimo humor no dia-a-dia. É nesse período que Hemingway desenvolve um de seus mais conhecidos

atributos literários: seu estilo de escrita objetivo, direto, de voz ativa e parágrafos curtos. Levando em conta os procedimentos exigidos pelo manual do *Star*, em que era esperado escrever mais com menos espaço, Hemingway começa a desenvolver sua escrita de forma sucinta (BURGESS, 1990).

Em menos de um ano, se alista como motorista de ambulância para a Cruz Vermelha, logo se vendo em meio ao caos da Primeira Guerra Mundial na Itália. Lá, é apresentado aos horrores da guerra, cenário que retomará muitas vezes em suas obras futuras. Não muito tempo depois de chegar à Itália, Hemingway é atingido nas pernas por fragmentos de uma explosão, além de tiros de metralhadora. Na ocasião, mesmo ferido ele ainda arrasta outro soldado também machucado pela explosão até uma área segura, ato que lhe concede medalha de honra pelo governo italiano. Depois da recuperação, volta aos Estados Unidos e retoma a escrita jornalística, passando os próximos meses em Chicago. Casa-se com Hadley Richardson na cidade de Horton Bay em 1921 e logo se mudam para Paris, (BURGESS, 1990) local onde a vanguarda artística se encontrava naquela época, um agrupamento de pessoas que mais tarde ficaram conhecidos como a geração perdida¹.

É nessa época que Hemingway começa a desenvolver sua figura de homem ébrio, másculo e desordeiro, imagem pela qual muitos ainda se recordam do autor até hoje. Ao criar essa figura estética pela qual viveu durante toda sua vida pública, Hemingway quebrou muitos paradigmas sobre quem vinham a ser os autores literários. Até então, rapazes magrelos, usando óculos e imaginando cenas aventureiras atrás de máquinas de escrever. Agora havia Ernest Hemingway, a “[...] própria personificação de virilidade – e ele era um escritor. Qualquer toque de feminilidade ou estética atado a escrever havia sido completamente removido.” (DEARBORN, 2017 p. 8)^{2/3}. Na Europa, ele trabalha como correspondente internacional do jornal *Toronto Star*, posição que lhe concede a oportunidade de conhecer várias partes do continente, assim como muitas personalidades importantes

¹ “The Lost Generation” – Termo cunhado a partir de um diálogo de Gertrude Stein com o proprietário de uma oficina mecânica que definiu os jovens retornados da guerra que assumiam a profissão como *génération perdue*. (BURGESS, 1999, p.48)

² “[...] [he] was the very personification of virility – and he was a writer. Any taint of femininity or aestheticism attached to writing had been wiped clean. (DEARBORN, 2017 p. 8)

³ Todas as traduções das citações apresentadas nesse trabalho foram por nós produzidas.

da época. Em 1923, publica seu primeiro livro, a coleção *Three Stories and Ten Poems* e, em 1926, o primeiro romance *The Sun Also Rises*⁴.

Em *Three Stories and Ten Poems*, se encontra o conto utilizado como argumento neste trabalho: *Up in Michigan*. Um texto excêntrico que provocou e ainda provoca muitos questionamentos em torno do seu significado. Como descrito pela professora de literatura americana, Abby Werlock, “[...] pelos padrões contemporâneos, o conteúdo sexual da história seria considerado um tanto quanto leve, porém, na época de Hemingway, leitores e editores achariam o conteúdo ofensivo.”⁵ (WERLOCK, 2009, p. 664). Bastante marcado por sua característica de escrita, com parágrafos curtos e linguagem simples e direta e escrito na década de 1920, esse é um dos primeiros contos bem-sucedidos de Hemingway (SMITH, 1998).

O conto foi avaliado como contraditório desde a primeira tentativa do autor de sua publicação, em 1923. *Three stories and ten poems* foi publicado em Paris, e era constituído pelos contos *Up in Michigan*, *My old man* e *Out of season*. No ano de 1925, quando Hemingway arriscou publicá-lo novamente – dessa vez em uma edição de maior tiragem e produzida nos Estados Unidos, seus editores optaram por manter essa história fora da obra, citando o teor sexual, que seria então muito explícito para leitores americanos. Ao longo dos anos, houve algumas tentativas do autor para diminuir em parte o teor incômodo do texto, principalmente por insistência de seus editores, porém todas em vão. Já em 1938, quando trabalhava em uma publicação que conteria quarenta e nove de seus primeiros contos (*The first forty-nine*), lhe foi requisitado que atenuasse algumas linhas do conto, fazendo dele algo mais receptível. A resposta do autor revela bastante sobre a razão de sua insistência na publicação do texto de forma integral:

É uma história importante do meu trabalho... Não é obscena, mas é bastante triste. Eu não escrevia tão bem naquela época, especialmente os diálogos. Mas no cais, ficou totalmente certo de repente e é ali o ponto da história toda

⁴ Antes desse romance, Hemingway publica *The Torrents of Spring*, *novella* (gênero literário que consiste em breves narrativas de até quarenta mil palavras) satírica sobre escritores. Essa obra, porém, alcança muito menos prestígio do que o romance publicado no mesmo ano.

⁵ “By contemporary standards, the story’s sexual content would be considered somewhat mild, but in Hemingway’s time, readers and publishers alike would find the content objectionable” (WERLOCK, 2009, p. 664)

e o começo de toda a naturalidade que consegui alcançar. (SMITH, 1998, p. 29)⁶

Outros comentários de Hemingway nessa mesma troca de cartas revelam que ele tinha esse conto como um marco de estilo em seu desenvolvimento de diálogos. Quando escrito, *Up in Michigan* serviu também como texto impulsionador de uma série de descobertas para Hemingway, que ainda se iniciava na escrita de contos. Os primeiros esboços do texto trazem resíduos do que seria uma tentativa de se estrear no mercado de publicações de contos americanos (SMITH, 1998). É óbvio, porém, que em algum momento esse propósito foi deixado de lado (sem ser possível dizer se de forma proposital ou não) e o conto teve um destino bastante diferente, chegando, inclusive a ser considerado impublicável por vários dos responsáveis por suas edições e reproduções.

À primeira vista, *Up in Michigan* é uma obra simples em sua descrição mais básica: em Hortons Bay⁷, Michigan, a garçonete Liz Coates sente-se atraída pelo ferreiro da cidade, Jim Gilmore. Sua afeição, descrita por Hemingway de maneira a parecer uma paixão infantil em que a personagem não compreende realmente o que sente, à primeira vista não é retribuída e ela passa os dias obcecada por ele, seu entusiasmo apenas aumentando com o passar do tempo. Quando Jim finalmente lhe dá atenção, depois de comemorar uma caçada bem-sucedida, o ato culmina no estupro da moça no cais da cidade.

No conto, Hemingway faz uso do narrador onisciente em terceira pessoa, uma característica bastante relevante ao analisar a obra: temos uma visão ampla, descrita por um olhar externo que não pelo foco dos personagens. O autor vai além, no entanto, na questão de perspectiva do narrador, uma vez que deixa de lado a dinâmica descritiva geralmente neutra desse tipo de narração, ao inserir aspectos pessoais determinantes em sua escrita. Em suma, faz com que o narrador reproduza atributos dos personagens, combinando a “[...] intimidade da primeira pessoa com o maior alcance da terceira” (BEEGEL, 1989, p. 34)⁸. Isso significa que, apesar de possuir um

⁶ “It is an important story in my work... It is not dirty but is very sad. I did not write so well then, especially dialogue. But there on the dock it got suddenly absolutely right and it is the point of the whole story and the beginning of all of the naturalness I ever got.” (SMITH, 1998, p. 29)

⁷ Diferente da cidade onde é baseada, Horton Bay.

⁸ “[...] intimacy of the first person with the extended range of the third person.” (BEEGEL, 1989, p. 34)

narrador em terceira pessoa, sua voz é sempre respectiva ao personagem a quem está descrevendo. Essa técnica – conhecida entre críticos como o princípio de tio Charles⁹, pode ser traçada até James Joyce, que utilizou um processo bastante parecido em várias de suas obras, em particular no volume de contos *Dubliners* (1914), Nela, “a voz narrativa pode parecer ser terceira pessoa, onisciente, mas, na verdade ela reflete, através da dicção e, algumas vezes, sintaxe o personagem que estiver mais próximo.” (BEEGEL, 1989, p. 33)¹⁰

Ao utilizar essa técnica em particular, Hemingway é capaz de revelar detalhes que não teríamos acesso não fosse essa intrusão à linha de pensamento das personagens e podemos perceber diferentes aspectos que são deliberadamente apresentados através do discurso. O maior êxito da técnica empregada pelo autor vem, porém, ao observarmos as idas e vindas do foco narrativo. Se *Up in Michigan* fosse descrito exclusivamente (em primeira pessoa) do ponto de vista de Liz ou mesmo Jim, o resultado seria extremo – de um lado, a simples percepção de uma jovem ingênua, primeiramente enamorada, convertida então para mágoa, desiludida pela realidade que se fez de seus devaneios amorosos e, do outro, a visão de um homem frio, insensível aos apelos e falta de consentimento por parte de Liz (visão essa que provavelmente destruiria parte da empatia que temos por ela). Ao empregar esse método, somos apresentados a um ponto de vista que se eleva sobre as personagens quando necessária, mas ainda sim entrega seus anseios e trejeitos de forma bastante pessoal.

Hemingway e Joyce eram conhecidamente companheiros de boemia, relacionamento que ficou famoso pelas anedotas de suas peripécias como a de que Joyce costumava arranjar brigas em bares para então se esconder atrás de Hemingway, americano alto e lutador de boxe com físico bem constituído. Foram muitos os autores que influenciaram a escrita do autor de *Up in Michigan*, mas Joyce possuía um lugar especial em sua percepção, tanto que chegou até a defini-lo como

⁹ *The Uncle Charles Principle*, descrito pelo crítico literário canadense Hugh Kenner, ocorre “[...] quando o narrador se apropria dos discursos e das limitações de seus personagens.” (AMORIM et al., 2015, p. 114)

¹⁰ “[...] the narrative voice may appear to be third-person, omniscient, but actually the narrative voice reflects, through diction and sometimes syntax, the character in closest proximity.” (BEEGEL, 1989, p. 33)

o único autor vivo que respeitou e o “maior autor do mundo” (BEEGEL, 1989, p. 33). Partilhando ambos do ofício da escrita, não nos causa espanto que em algum momento suas ocupações fossem se cruzar, o que ocorreu algumas vezes. “De acordo com Williard Potts¹¹, Joyce leu e examinou o trabalho de Hemingway, coisa que não fez por ninguém mais” (BEEGEL, 1989, p. 33).¹²

Além da comprovada influência de Joyce, outra característica que podemos traçar até um autor contemporâneo a Hemingway é a da repetição de termos, comumente utilizada por Gertrude Stein em poemas e também nos volumes de prosa. O terceiro parágrafo do conto, no qual a ocorrência é mais óbvia com a expressão “liked”¹³ (HEMINGWAY, 2003, p. 59)¹⁴ é em que se mostra mais evidente a interferência dessa particularidade anteriormente utilizada pela autora em suas obras (SMITH, 1998). Pondera-se que Hemingway começou a redigir *Up in Michigan* ainda no estado que o conto leva o nome, em 1921, pouco tempo antes de se casar com Hadley Richardson e o terminou aproximadamente cinco meses depois, já em Paris. É sabido que foi lá, nessa mesma época, que Hemingway teve contato com vários outros nomes do modernismo artístico e literário, como Ezra Pound, F. Schott Fitzgerald e até mesmo Pablo Picasso.

É por intermédio de Gertrude Stein que esses encontros acontecem, sendo ela anfitriã de um *salon* parisiense que sediava várias discussões literárias e foi ponto chave no encontro de Hemingway com muitos autores notáveis de sua geração. Hemingway já estava familiarizado com a obra de Stein ainda nos Estados Unidos, e é cronologicamente improvável que ela tenha participado da criação de *Up in Michigan* em particular, porém pertence a ela o adjetivo mais famoso sobre o conto. Segundo Stein, o texto era “[...] bom, mas não é essa a questão. É *inaccrochable*. É como uma pintura que o pintor cria e não pode pendurar quando está em exibição e ninguém vai

¹¹ Crítico literário autor das obras *Joyce and the Two Irelands (Literary Modernism)* e *Portraits of the Artist in Exile: Recollections of James Joyce by Europeans* – sem versão no Brasil. Tradução literal: *Joyce e as Duas Irlandas e Retratos do Artista no Exílio: Recordações de James Joyce por Europeus*.

¹² “According to Willard Potts, Joyce read and critiqued Hemingway's manuscripts, “something he apparently did for no one else.” (BEEGEL, 1989, p. 33)

¹³ “Gostava” (HEMINGWAY, 2003, p. 59)

¹⁴ Para preservar a originalidade e não contaminar esse capítulo do texto em questão com traduções do conto, no corpo do texto estarão os excertos originais, sua respectiva tradução nos rodapés.

comprar, pois é lógico que não vai poder pendurar também” (HEMINGWAY, 1979, p. 9)¹⁵.

A parceria de Hemingway e Stein durou mais alguns anos, os dois encontravam-se na residência de Stein para discutir as variadas artes que Stein conhecia e também as que colecionava. Hemingway editou alguns trabalhos escritos pela autora, uma vez que, ao contrário dele, incessante na busca por obras impecáveis cujo produto final saísse exatamente como intencionado, Stein tinha a tendência de deixar a obra escrita como era primeiramente concebida, sem edições ou modificações, hábito que Hemingway inclusive afrontou em suas memórias, chamando-a de indisciplinada (HEMINGWAY, 1979, p. 10). A repetição de termos é, porém, um traço de escrita que Hemingway leva pelo resto de sua carreira literária.

Apesar de não ser o foco de análises acadêmicas do conto, *Up in Michigan* também é marcado por possuir espaços físicos elaborados de forma concisa, legado das temporadas aproveitadas pela família Hemingway-Hall em Walloon Lake, Michigan, situado a seis quilômetros de Horton Bay, o pequeno vilarejo no qual Hemingway se baseou para descrever a cidade do conto. Tendo passado vários de seus verões quando mais jovem nessa região do estado, Hemingway possuía um conhecimento vasto do espaço, e pôde descreve-lo com a familiaridade de um local. Essa descrição, que em seus primeiros parágrafos apresenta o lugar como “very beautiful in the spring and summer” (HEMINGWAY, 2003, p. 60)¹⁶, cria uma imagem alva, sugerindo contentamento e bem-estar, com brisas frescas e locais arborizados. Com o passar do conto, porém, seguindo a tendência de sentimentos de Liz, a atmosfera do espaço se modifica, e o local ensolarado é convertido em uma noite fria, sem luar e cuja água, que antes era cenário para imagens deslumbrantes à Liz, agora é representada pelo barulho que faz ao estar “lapping in the piles” (HEMINGWAY, 2003, p. 62)¹⁷, além da escuridão por toda a baía e o sentido de espaço reduzido que a oração evoca. Pelo intermédio de poucas sentenças, os mesmos locais

¹⁵ “‘It’s good,’ she said. ‘That isn’t the question at all. But it is inaccrochable. That means it is like a picture that a painter paints then he cannot hang it when he has a show and nobody will buy it because of course they cannot hang it either.’” (HEMINGWAY, 1979, p. 9)

¹⁶ “Muito lindo na primavera e verão” (HEMINGWAY, 2003, p. 60)

¹⁷ “batendo no cais” (HEMINGWAY, 2003, p. 62)

anteriormente descritos por Hemingway têm seu panorama invertido, transformando-se de forma perceptível em gélidos e desagradáveis.

A cena final, retrato do que culmina o encontro entre Liz e Jim é marcante, desagradável e, apesar de não descrever fisicamente o ato, é através do diálogo e a sequência imediata ao sucedido, descrita sob o ponto de vista ingênuo e agora traumatizado de Liz, que percebemos que ela não sabe o que fazer do ocorrido. Tendo que se arrastar de baixo de Jim, que agora dorme, em mais um gesto de afeição, ela ainda cobre seu agressor com o casaco e sai pela noite escura, “[...] [a cold mist] coming up through the woods from the bay.” (HEMINGWAY, 2003, p. 62)¹⁸, imagem escura e apática metáfora final para a relação entre o humor de Liz e o espaço recriado no texto. Apenas em 1938 é que Hemingway finalmente consegue publicar *Up in Michigan* em solo americano, exatamente da maneira como primeiramente descreveu sua versão final ainda em Paris, quinze anos antes.

Retornando à sua biografia, em 1928, Hemingway se muda para Key West, Florida, agora casado com Pauline Pfeiffer. Nesse ano, dois acontecimentos extremos: o nascimento de seu segundo filho e o suicídio de seu pai, Ed Hemingway em sua casa, em Oak Park. O suicídio é um choque emocional bastante grande para o autor, levando-o a retornar para Oak Park para ajudar nos arranjos do funeral. Em 1929, publica *A Farewell to Arms*, romance que se passa na primeira guerra mundial e reproduz muitas de suas memórias de acontecimentos da época. Essa obra ainda estava em processo de escrita na época em que Ed Hemingway tirou sua própria vida, e Hemingway sentiu necessidade de finalizar sua escrita a fim de ajudar a custear as despesas de sua família, que agora se encontrava sem seu patriarca.

Em sua tese *The development of Hemingway's female characters: Catherine from A farewell to arms to The garden of eden*¹⁹, Amy Recla (2008) procura demonstrar por meio dessas duas obras – seu primeiro romance e o penúltimo, publicado já postumamente – o desenvolvimento de escrita do autor. Para tanto, ela utiliza duas personagens que possuem o mesmo nome, Catherine Barkley, enfermeira da cruz

¹⁸ “Uma neblina fria subia pelas árvores vinda da baía.” (HEMINGWAY, 2003, p. 62)

¹⁹ Tese utilizada pela autora para obtenção do título de Master of Arts pela Universidade do Sul da Flórida. Tradução literal: *O desenvolvimento das personagens femininas de Hemingway: de Catherine de Adeus às armas ao Jardim do Éden.*

Vermelha por quem o personagem principal, Frederic Henry se apaixona enquanto está acamado por ferimentos em batalha, e Catherine Bourne (notemos também a repetição de iniciais de ambas) esposa de David Bourne, escritor americano de pouco reconhecimento, vivendo às custas da riqueza de sua esposa. Sempre criticado pela sua incapacidade de criar uma personagem feminina complexa, como é o caso de Barkley, figura submissa ao protagonista masculino retratado no livro, Hemingway, “[...] ao revisitar o nome Catherine, tentava mostrar aos críticos o desenvolvimento contínuo de seu protótipo de uma personagem feminina forte.” (RECLA, 2008, p. 5)²⁰ Em sua tese, Recla demonstra, por meio da comparação entre as duas personagens, a maneira como Hemingway adapta sua obra com o passar do tempo, podendo conceber, mesmo que tardiamente e sem tê-la vista publicada, uma obra com uma personagem feminina detentora de suas próprias vontades (que já não dependem do homem com quem se relaciona) e ativa na tomada de decisões relacionadas a sua vida. Apesar de não citar *Up in Michigan* em seu trabalho, podemos fazer uso das conclusões de Recla para melhor compreender a decisão tomada por um Hemingway da década de vinte de criar uma personagem tão ingênua e passiva em seu conto, mais uma vez – situando cronologicamente, uma das primeiras - perpetuando a ideia de uma personagem feminina incapaz de existir sem seu oposto masculino, nesse caso também transgressor.

É com *A Farewell to Arms* que Hemingway alcança a fama que buscava desde o momento em que se mudou para Paris atrás de conselhos e um grupo de pessoas que partilhassem do mesmo desejo de descrever a vida com tanta intensidade quanto vivê-la. Desde então, sua notoriedade como escritor apenas cresce, Hemingway acompanha e descreve a guerra civil espanhola, primeiramente como repórter e então por meio da prosa. Casa-se mais uma vez (Martha Gellhorn, que, assim como ele, era correspondente de guerra), muda-se para Cuba. No início da segunda guerra, caça submarinos alemães com seu barco de pesca *Pilar*, cultiva sua barba e a fama de homem mais bravo e ainda mais beberrão. Desenvolve o gosto pelos safáris africanos, que vem a ser o ambiente de algumas obras e, em 1946 casa-se com a quarta e última esposa, Mary Welsh.

²⁰ “[...] in revisiting the name Catherine, I believe he was trying to show his critics the continued development of his prototype of a strong female character.” (RECLA, 2008, p. 5)

É na última década de sua vida que Hemingway alcança a maior notoriedade como autor, ganhando o Pulitzer em 1953 por *Old man and the Sea*, outra *novella*, dessa vez completamente diferente de sua primeira, situada em mares cubanos e descrevendo a fatigante luta entre pescador e as adversidades de um mar que não lhe permite recolher o maior peixe que já pescou. Em 1954, é homenageado com o Nobel de literatura, mas não pode atender à premiação pois ainda se recuperava de dois acidentes de avião no mesmo ano²¹.

Acometido pela perda de memória decorrente do tratamento para a depressão com a qual conviveu toda sua vida, mas que se agravou em seus últimos anos, Hemingway era perturbado por sua incapacidade de redigir qualquer coisa concreta nos seus últimos dias. Foi um Hemingway que mostrava sinais de demência profunda que encontrou a morte através de sua espingarda de cano duplo em 2 de julho de 1961, no *foyer* de sua casa em Ketchum, Idaho. Em seu túmulo, também em Ketchum, o poema que havia escrito para um amigo muitos anos atrás: "Best of all he loved the fall/ The leaves yellow on the cottonwoods/ Leaves floating on the trout streams/ And above the hills/ The high blue windless skies/ Now he will be a part of them forever."²²

²¹ Em 1954 durante um safári, o avião em que ele e Mary Welsh se encontravam cai e os dois se safam sem grandes ferimentos. O avião enviado para resgate, porém, também cai. Ambos sobrevivem, mas Hemingway tem escoriações severas à cabeça que o acompanham até o final da vida. Desse acontecimento, fica famosa a frase "My luck she's running very good" supostamente proferida por Hemingway enquanto corria do segundo avião em chamas; em uma mão um cacho de bananas e, na outra, uma garrafa de gim. (BURGESS, 1999)

²² Mais do que qualquer coisa, ele amou o outono/ As folhas amarelas e o algodoeiro/Folhas flutuando por entre os fluxos de trutas/E acima das montanhas/ Os altos céus azuis estáticos/ Agora ele será parte disso para todo o sempre.

2 QUASE OITENTA ANOS DEPOIS... A TRADUÇÃO DE JOSÉ VEIGA

Quando se pensa em perspectivas de tradução, acabamos por reacender o velho debate sobre o real valor do tradutor: uma simples ferramenta invisível que faz equivaler um texto na língua alvo ou um personagem ativo na criação de sentido do texto que está sendo elaborado por ele? Com o passar dos anos e o avanço nos estudos da tradução, pode-se constatar que o ofício exercido pelos tradutores não é a busca pela mera equidade de um texto em duas ou mais línguas, e sim uma adaptação da fonte para o alvo, adaptação essa que improvavelmente terá o mesmo exato sentido. Como lembra Esqueda (1999, p. 53), [...] desde que determinado texto implique uma tradução, o desencontro com sua origem, tempo, espaço, circunstâncias sócio-culturais (sic) é inevitável [...]”. Ao entender que é improvável a criação de uma cópia exata do texto fonte onde se mude apenas a língua, é mais simples compreender que o tradutor possui uma função muito mais complexa e influente no sentido do texto por ele criado do que geralmente se pensa.

Para Basnett, o tradutor:

[...]primeiro lê/traduz na LF e então, por meio de um processo de decodificação posterior, traduz o texto para a LM. Durante este processo, ele não faz menos do que o leitor do texto em LF por si só, mas mais do que isso, pois o texto em LF está sendo abordado por meio de mais de uma ordem de sistemas. Por isso, seria pouco inteligente argumentar que a tarefa do tradutor é traduzir, mas não interpretar, como se estes fossem dois exercícios separados. (2005, p. 105)

Essa ideia demonstra que não é, então, possível que ocorra a tradução de qualquer tipo de texto sem que haja a interpretação por parte daquele que o traduz (que não deixa de ser um leitor da obra). Além dessa interpretação, haverá também uma série de outros critérios que definirão o modo como a tradução acontecerá - sua intenção - como por exemplo o nível de reprodução pretendido, o público-alvo e outros fatores determinantes.

Em sua Teoria dos Polissistemas, que o autor cunha com o intuito de “[...] se referir a toda a rede de sistemas correlacionados - literários e extraliterários – na sociedade [...]” (GENTZLER, 2009, p. 148), Itamar Even-Zohar salienta a importância da literatura traduzida, que muitas vezes é deixada de lado quando se considera o

cânone – que, nesse caso, vai ser formado apenas pelas obras originais. Para o autor, ela possui suas próprias normas e modelos e as traduções se relacionam em pelo menos duas maneiras: no modo como são escolhidas e em como usam seu repertório literário, que é resultado das suas relações com outros sistemas domésticos (EVEN-ZOHAR, 1990, p. 46).

O autor propõe ainda uma lei geral da tradução:

Em um sistema alvo B, tanto dentro do mesmo polissistema quanto em um diferente [...] o texto-alvo B vai ser produzido de acordo com os procedimentos de transferência além das restrições impostas sobre eles pelas relações internas do polissistema alvo, ambas governadas e governando pelo repertório de existentes e não existentes funções do polissistema-alvo. (EVEN-ZOHAR, 1990, p. 78)²³

José Jacinto da Veiga, goiano natural de Corumbá, nasceu em 1915 - época em que Hemingway começa a considerar mudar suas perspectivas de escrita, desviando um pouco do jornalismo para encarar a prosa - e foi um expressivo autor brasileiro. Sua obra é considerada de difícil delimitação por muitos críticos, pois contém uma série de aspectos que “[...] combina[m] o regionalismo com um realismo irreverente que, embora parente do fantástico, não se enquadra aos cânones do gênero.” (JOSÉ J., 2018). Veiga é autor de obras como o livro de contos *Os cavaleiros de Platipanto* (1959), seu romance de estreia; *A hora dos ruminantes* (1966); *Sombras de Reis Barbudos* (1972) – romance de crítica social, e outros tomos menos conhecidos.

Veiga inicia seus trabalhos com tradução na década de 1940, quando se muda para Londres e ocupa-se como tradutor e comentarista para programas da rádio BBC que tinham destino para o Brasil. Ao retornar à terra natal, em 1950, passa a destinar seu tempo com jornais cariocas como *O Globo* e a *Tribuna da Imprensa*. Nessa mesma época, assume o cargo de editor-chefe da revista *Seleções*. É a partir desse período que resolve trabalhar com escrita criativa, dando início às suas obras literárias. Há de destacar que a narração de Veiga se difere bastante daquela proposta por Hemingway: enquanto o segundo o faz através de estilo direto e banal, usando de

²³ In a target system B, either within the same polysystem or in a different polysystem [...] a target text b will be produced according to transfer procedures plus the constraints imposed upon them by the intra-target-polysystem relations, both governing and governed by the target-polysystem repertoire of existing and non-existing functions (EVEN-ZOHAR, p. 78, 1990).

pouco regionalismo e presando pela inferência do leitor, o primeiro é mais livre em seu vocabulário, sendo ele vasto em questões regionais, algumas vezes, como acontece em *Os Cavalinhos de Platipanto*, narrado até mesmo por crianças – o que cria uma intrigante relação entre a narração racional adulta e infantil. (JOSÉ J., 2018) Veiga passou boa parte de sua vida no Rio de Janeiro, tornando-o ambiente de algumas de suas últimas obras – que então deixam de lado o realismo fantástico para focar no cotidiano urbano de forma cômica.

De modo geral, a tradução de Veiga se assemelha em grande parte aos aspectos do estilo literário de Hemingway. Seu registro é mantido, sendo o texto formado por frases curtas, criando várias alusões ao ambiente onde a história se passa, tornando-o um texto cuja leitura flui sem entravos. Uma das características principais desse conto, como é de se esperar do autor, é a linguagem direta e clara. Apesar de se tratar de uma obra com mais de noventa anos, por conta do estilo simples e franco de Hemingway, o inglês utilizado é sucinto e aproximado do contemporâneo, característica que é mantida na tradução de Veiga, preservando esse princípio de forma elegante e se mostrando um texto acessível, como vemos na tabela abaixo, que exhibe o primeiro parágrafo do texto. Nele, somos apresentados a Jim Gilmore, por quem a personagem principal, Liz Coates, nutre uma devoção que não consegue ainda definir.

No parágrafo abaixo, observamos o registro de escrita bastante característico pelo qual Hemingway se tornou famoso: orações curtas, diretas e de poucos conectivos, prezando, em vez disso, por criar a atmosfera do texto de forma expressa por meio da pontuação. Em sua tradução, Veiga mantém esse aspecto funcionalmente em boa parte do texto, como é o caso do primeiro parágrafo:

Tabela 1 – Primeiro parágrafo *Up in Michigan* de Hemingway e *Lá em Michigan* de Veiga.

<p>Jim Gilmore came to Hortons Bay from Canada. He bought the blacksmith shop from old man Horton. Jim was short and dark with big mustaches and big hands. He was a good horseshoer and did not look much like a blacksmith even with his leather apron. He lived upstairs above the blacksmith shop and took his meals at D. J. Smith's.</p>	<p>Jim Gilmore chegou a Hortons Bay vindo do Canadá. Comprou a oficina de ferreiro do velho Horton. Jim era baixo e escuro, tinha bigode e mãos grandes. Era bom ferrador e não parecia ferreiro nem quando estava com o avental de couro. Morava em cima da oficina e comia na D. J. Smith's.</p>
--	--

Fonte: (HEMINGWAY, 2003, p. 59) (HEMINGWAY, 2015, p. 7)

Nesse excerto, também percebemos que Veiga optou por uma abordagem estrangeirizadora em que ele prefere manter itens lexicais da língua-fonte no texto de chegada. Essa abordagem pode ocorrer de duas formas: possuindo aclimatação ortográfica, na qual o tradutor converte o item para sua equivalente na língua-alvo ou sem aclimatação, que é o procedimento aqui adotado. (LANZETTI, et al., 2009, p. 6). Constatamos aqui que ele preserva o nome da cidade, Hortons Bay e também o do estabelecimento onde Jim se alimentava (D. J. Smith's), inclusive mantendo o apóstrofo seguido pela letra *s*, aspecto da língua inglesa utilizado para expressar posse e que não faz parte da norma culta da língua portuguesa, apesar de ser utilizada muitas vezes como forma de anglicismo, quando se deseja conferir certo status a estabelecimentos comerciais brasileiros. Assim, a abordagem estrangeirizadora de Veiga se manifesta em itens como os demonstrados anteriormente, nomes e os locais apresentados no conto de Hemingway. Ele também segue esse conceito no que tange à manutenção do estilo do texto-fonte em relação à pontuação, que é seguida à risca senão em dois casos que serão examinados mais à frente.

Podemos perceber já no terceiro parágrafo que, apesar de estrangeirizar aspectos lexicais seletos do texto-fonte, Veiga opta pela domesticação em outras ocasiões. A domesticação é definida por Lanzetti como “[...]mudanças na estrutura do texto-fonte ao traduzi-lo à língua-alvo para que se adeque à estrutura sintática e lexical da língua de chegada.” (et al, 2009, p. 7). Nesse parágrafo, somos introduzidos a outro aspecto marcante na escrita de Hemingway: a repetição de termos. No parágrafo, Liz reflete sobre gostar de Jim e as reflexões se repetem com foco na expressão *liked it*. Cada uma das vezes em que o autor a repete, a expressão vai crescendo em intensidade, criando uma relevância e reforçando a convicção do sentimento. Na última frase do parágrafo, *liking* possui então um sentido mais marcante e carregado por conta do desenvolvimento progressivo do verbo ocorrido anteriormente. Repetindo a expressão “she liked it” seis vezes, se mostra bastante provável a intenção do autor de frisar que há muito de gostar no que Liz sente. Na tradução, Veiga opta por não demonstrar o pronome *it* de uma forma perceptível na língua-alvo, traduzindo a expressão como “gostava”.

Tabela 2 – Terceiro parágrafo *Up in Michigan* de Hemingway e *Lá em Michigan* de Veiga.

<p>She liked it about his mustache. She liked it about how white his teeth were when he smiled. She liked it very much that he didn't look like a blacksmith. She liked it how much D.J. Smith and Mrs. Smith liked Jim. One day she found that she liked it the way the hair was black on his arms and how white they were above the tanned line when he washed up in the washbasin outside the house. Liking that made her feel funny.</p>	<p>Gostava do bigode dele. Gostava de ver a brancura dos dentes quando ele sorria. Gostava muito de ver que ele não parecia ferreiro. Gostava muito de ver quanto D.J. Smith e a sra. Smith gostavam de Jim. Um dia ela descobriu que gostava do escuro do cabelo dele nos braços e da brancura dos braços acima do queimado do sol quando ele lavou a mão na bacia no terreiro da casa. Gostar de tudo isso deixou-a meio zozza.</p>
--	---

Fonte: (HEMINGWAY, 2003, p. 59, grifo nosso) (HEMINGWAY, 2015, p. 7, grifo nosso)

A decisão tomada por Veiga resulta em amenizar de forma visível o entusiasmo da frase, de certa forma simplificando-a. Mantém-se a repetição, porém, ao mesmo tempo, diminuindo parte da inquietação primeiramente atingida na língua fonte. Como vimos anteriormente, o tradutor é, antes de mais nada, o intendente do texto que cria, e está em sua responsabilidade a decisão de entregar ao leitor uma obra de diferentes níveis de equivalência com o original. Porém, levantamos aqui o questionamento: se Veiga procurou em ocasião anterior a estrangeirização de termos e perpetuamento do estilo de escrita, por que não o faz nesse momento, ao entregar em seu texto uma expressão em português que pudesse criar um estranhamento análogo ao original?

No decorrer do texto, observam-se também escolhas do tradutor que modificam algumas frases, de forma a deixar o texto um tanto mais impessoal do que o original. Nesse parágrafo em questão, essa ocorrência está na descrição dos locais, ou seja, a tradução afasta fisicamente o leitor do texto original. Em excertos como “Hortons Bay, the town, was only five houses on the main road” o tradutor opta por utilizar “Hortons Bay, o lugarejo, *tinha* só umas cinco casas na rua central”. Ao trocar o verbo *was*, com conotação de ser, uma escolha verbal que dá um tom mais sensível e até mesmo afetivo pelo local, por *tinha*, Veiga retém um pouco da afinidade que o leitor poderia criar com o espaço. O mesmo ocorre na frase “The houses were in a big grove of elm trees and the road was very sandy.”, que é traduzido como “As casas *ficavam* entre altos olmos, e a estrada era de areia.”, dessa forma mais uma vez trocando o verbo ser/estar por ficar. Aqui, há também a ocorrência de omissão de termos, “[...] utilizada quando o tradutor decide não traduzir para o texto-alvo algum

item lexical ou estrutura do texto-fonte.” (LANZETTI, et al., 2009, p. 11). O tradutor opta por eliminar “a big grove”, estratégia que resulta em desconectar ainda mais a cena, havendo apenas a descrição parcial do local.

No próximo parágrafo, o tradutor omite o sujeito da frase: “From Smith's back door *you could lookout* across the woods that ran down to the lake and across the bay” para “Da porta dos fundos dos Smith *viam-se* a mata que ia até a baía e também o outro lado da baía”. O que ocorre aqui é um distanciamento do leitor por conta das escolhas discursivas do tradutor; ao omitir o pronome *you* que se encontra no texto fonte, o de chegada torna-se de certa forma impessoal, uma vez que não mais será o leitor (*you could lookout*) observando a situação, e sim um sujeito indeterminado (*viam-se*).

Ao longo do texto, também podemos observar alguns casos de modulação, determinada por Lanzetti (et al 2009, p. 8) como a ocorrência em que “[...] a palavra do texto-fonte muda de classe gramatical ao ser traduzida para a língua-alvo.”, como acontece no sexto parágrafo. Este procedimento de tradução é definido como ocorrências nas quais as palavras têm sua classe gramatical modificada ao serem traduzidas do texto-fonte ao alvo. Nesse caso, verbos que estão originalmente no passado simples são modificados para outras flexões. “[...] In the fall he and Smith and Charley Wyman *took* a wagon and tent, [...]” que é traduzido como “[...] No outono, ele, Smith e Charley Wyman *pegavam* uma carroça e barraca [...]”. Aqui, essa modulação tem um impacto decerto sério pois a mudança verbal denota que a caça é uma ocorrência frequente, coisa que não existe no texto original. A insistência nessa alteração continua nos próximos parágrafos que concernem à viagem de caça, sempre modificando essa ação - que é única no texto-fonte - para uma ocorrência que parece ter caráter repetido no texto-alvo. No sétimo parágrafo, o tradutor opta por continuar essa modificação da flexão de verbos. Em boa parte do texto, com certo foco nos últimos parágrafos, sintaticamente Veiga parece buscar (provavelmente de forma inconsciente) um distanciamento do leitor com o narrador. Lentamente, e de forma ínfima, o leitor da tradução é deslocado da situação.

A questão levantada anteriormente em relação ao motivo pelo qual José J. Veiga remodela o discurso original através de seu texto de chegada talvez esteja justamente no aspecto excêntrico que o conto possui. A partir da segunda metade do

texto de partida, a cena descrita por Hemingway é fatigante, chegando ao ponto de se mostrar desagradável para o leitor. Liz obviamente não está de acordo com o que lhe está sendo tomado e Hemingway o faz bastante perceptível. Como vimos anteriormente, em sua tradução Veiga foi delicadamente distanciando o narrador pelo intermédio da descrição física e, nos últimos parágrafos - os mais penosos para a personagem principal, ele vai mais longe em sua mudança de registro.

Em casos como o momento em que Jim e Liz sentam-se sob a cobertura do armazém, Veiga opta por trocar o pronome *her* na frase “One of Jim’s hands went inside her dress” por “Uma mão de Jim entrou por dentro de seu vestido e acariciou *um* peito”. A decorrência dessa alteração é um afastamento da cena: sabemos, racionalmente, que é ao corpo de Liz que o autor se refere, porém o pronome utilizado originalmente é pessoal não apenas quando pensamos em sua forma gramatical, ele possui também uma coerência semiótica, criando um vínculo do leitor com a cena, com Liz e com a ocorrência que está sendo retratada. Se trocarmos o pronome pessoal por um artigo indefinido, é comprometido parte do vínculo que poderia ter sido criado utilizando a primeira opção.

Por fim, a obra traduzida termina com o mesmo tom escuro e desmotivador da obra original, característica que é bastante encontrada na obra de Hemingway. Observando o texto de Veiga como um todo, pode-se levantar uma série de aspectos que criam um retrato geral do que a obra representa em termos de tradução: primeiramente, há a busca pela preservação do estilo pelo qual Hemingway ficou mais conhecido; Veiga procura manter esse estilo e o faz com bastante afinidade, criando um texto direto e objetivo. Suas tendências estrangeirizadoras são incorporadas apenas em nomes próprios e estabelecimentos. Em outros casos, o autor opta por reproduzir uma abordagem mais domesticadora, refletindo em suas escolhas lexicais para boa parte do texto por ele produzido. É importante salientar a inclinação do autor para o distanciamento para com as cenas finais do texto. Não se pode dizer com certeza se o faz conscientemente ou não, se ocorre pelo conteúdo sexual manifestado por Hemingway na segunda parte do conto, ou se é uma inclinação natural como tradutor que se manifestou dessa forma nesse texto. Como nos lembra Berman, “a posição do tradutor não é prontamente formulada e nem se faz necessária. Pode, porém, ser verbalizada, manifestada e transformada em representações.” (BERMAN,

1995, p. 20)²⁴ É o que acontece nessa obra em questão. *Lá no Michigan* é uma tradução que à primeira vista aparenta ser um texto sem aspirações de modificações do tom pretendido originalmente por Hemingway, mas, com uma observação mais profunda, traz também a bagagem cultural de Veiga, ao demonstrar sua contestação – consciente ou não - em retratar o conto por inteiro.

²⁴ “The translator’s position is not readily formulated, nor is this necessary. But it can be verbalized, manifested, and transformed into representations.” (BERMAN, 1995, p. 20)

3 APROXIMAÇÕES OU DISTANCIAMENTOS: UMA NOVA TRADUÇÃO

Quando o projeto de pesquisa para esta monografia foi escrito, propôs-se a criação de uma nova tradução de *Up in Michigan*. Produzida em dois mil e dezessete, foi planejado o mínimo de interação com a tradução de Veiga para que não houvesse contaminação do segundo texto em relação ao primeiro. Para tanto, a tradutora sequer leu o título traduzido pelo autor antes de terminar por completo a produção da obra. Para produzi-la, buscaram-se primeiro análises sobre o conto em questão, juntamente a textos que têm como foco o estilo de narrativa/escrita de Ernest Hemingway. O intuito da tradução era uma análise comparativa final entre as três obras: *Up in Michigan* e suas duas traduções.

Em uma primeira inspeção, podemos observar os diferentes contextos de produção de cada uma dessas obras: à frente, o conto original, produzido na década de vinte por um autor promitente, mas, até então, em início de carreira. Mais adiante, sua tradução, redigida nos anos noventa por um autor já estabelecido na literatura brasileira, assim como na área de tradução do país. Por fim, a terceira tradução, já escrita no século XXI, por uma acadêmica nos anos finais do curso de letras, cuja experiência com tradução se baseia em grupos de estudo e pesquisa relacionados à área de estudo.

À primeira vista, a segunda tradução por este trabalho analisada segue o princípio de equivalência em termos de estilo e sentido, podendo ser delimitada como um texto pautado pela definição de *adequação* de Gideon Toury (2012). Nesse conceito, a tradução mostra atributos de norteamo pelas normas da cultura de partida. Uma breve observação dos parágrafos e a pontuação reflete na preservação do texto fonte em sua forma elementar – Lanzetti define essa ocorrência como a “manutenção do estilo do texto-fonte” (et al. 2009, p. 7), em que se observa a preservação de dos sinais de pontuação, registro, layout, e outras características da criação de sentido e grafia do texto fonte. Como podemos observar no excerto a seguir em que as três obras analisadas são vistas:

Tabela 3 – Primeiro parágrafo *Up in Michigan* de Hemingway, *Lá no Michigan de Veiga* e *Lá em cima no Michigan*

<p>Jim Gilmore came to Hortons Bay from Canada. He bought the blacksmith shop from old man Horton. Jim was short and dark with big mustaches and big hands. He was a good horseshoer and did not look much like a blacksmith even with his leather apron on. He lived upstairs above the blacksmith shop and took his meals at D. J. Smith's.</p>	<p>Jim Gilmore chegou a Hortons Bay vindo do Canadá. Comprou a oficina de ferreiro do velho Horton. Jim era baixo e escuro, tinha bigode e mãos grandes. Era bom ferrador e não parecia ferreiro nem quando estava com o avental de couro. Morava em cima da oficina e comia na D. J. Smith's.</p>	<p>Jim Gilmore veio para Hortons Bay do Canadá. Ele comprou a ferraria do velho Horton. Jim era baixo e escuro e com bigodes compridos e mãos grandes. Ele era um bom ferrador de cavalos e não se parecia muito com um ferreiro mesmo vestindo seu avental de couro. Morava no andar de cima da ferraria e comia no estabelecimento de D. J. Smith.</p>
---	---	--

Fonte: (HEMINGWAY, 2003, p. 59, grifo nosso) (HEMINGWAY, 2015, p. 7, grifo nosso)

Enquanto a tradução de Veiga opta por omitir a utilização do adjetivo *good*, que ocorre duas vezes no texto fonte e uma vez em sua tradução, a segunda tradução opta pela manutenção da estrutura sintática do texto fonte, definido por Lanzetti como as ocasiões em que “[...] estruturas ou ordens sintáticas da língua-fonte coincidem com a estrutura ou a ordem sintática da língua-alvo” (et al. 2009, p. 6). Faz uso também de dois adjetivos na construção da frase, diferentes, porém, ao serem divergentes um do outro, utilizando *comprido* para definir os bigodes e então o equivalente *grandes* para as mãos de Jim.

Essa mesma característica de preservação de estilo se repete por todo o texto, devendo ser constatado que ocorre sempre que possível na língua alvo. Esse aspecto talvez se deva ao fato de que, ao contrário de Veiga - que já escrevia e traduzia textos havia um bom tempo de sua vida, essa é uma das primeiras produções da tradutora, o que denotaria certa insegurança em carregar seu próprio estilo de escrita para o texto produzido. Dessa forma, podemos observar no texto a tendência de invisibilidade da tradutora, como definida por Venuti, em que há a sua inclinação em “desaparecer” do texto por ela produzido.

Uma das passagens a ser mencionada é a do terceiro parágrafo, marcado pela repetição de “liked it” no texto fonte, agora comparando o texto fonte e a segunda tradução analisada:

Tabela 4 – Terceiro parágrafo *Up in Michigan* de Hemingway e *Lá em cima no Michigan*

<p>She liked it about his mustache. She liked it about how white his teeth were when he smiled.</p>	<p>Ela tinha algo com seu bigode. Ela tinha algo com o quão branco seus dentes eram quando ele sorria.</p>
---	--

Fonte: (HEMINGWAY, 2003, p. 59, grifo nosso)

Nessa tradução, a expressão é traduzida como “tinha algo”, o que definitivamente causa um estranhamento que, como vimos anteriormente, possa ter sido o objetivo principal de Hemingway com a expressão original. Aqui, porém, é o momento em que a invisibilidade da tradutora se mostra mais frágil, uma vez que a expressão que opta por utilizar para criar a estranheza proposta por Hemingway não é equivalente ao original. “Liked it”, o verbo gostar no passado simples, acrescentado de o pronome *it* em comparação com o verbo ter no singular do pretérito imperfeito do indicativo, e o pronome indefinido algo, diferem mesmo em sentido sintático. Porém, observando o contexto e a busca pela equivalência com o texto fonte, no geral a expressão escolhida parece fazer sentido. Friedrich Schleiermacher, autor alemão que discorria sobre os aspectos de tradução dizia ser “impossível que a linguagem do tradutor possa ter a mesma estrutura da de seu autor o tempo todo”. (HEIDERMAN, 2001, p. 53). Pode-se dizer então que aqui a tradutora se utilizou de uma expressão diferente da original para tentar manter a estética e sentido pretendido pelo texto fonte.

3.1. O FEMINISMO COMO PERSPECTIVA E NORMA

Toury tem como definição do conceito de normas de tradução – instrumentos de análise do pesquisador de tradução - como sendo “valores gerais compartilhados por uma comunidade” (2012, p. 63) e utilizados entre seus membros, com especificações do que é proibido, recomendado, tolerado, permitido e outras expectativas sobre o texto de chegada. Traduzir é criar uma adaptação, um texto próprio que vai refletir a identidade do tradutor em cada escolha léxica. Subentende-se então que uma tradutora com visão feminista poderá criar uma obra de inclinações feministas. Uma tradução feminista não vai, de forma geral, tomar um aspecto passivo na concepção do texto. Seu propósito principal provavelmente será disponibilizar uma

interpretação que apague ou reverta o patriarcalismo, o sexismo, a subjugação do gênero feminino e outras características que são o foco da luta pelos direitos das mulheres através dos tempos. Como nos lembra Mary-France Dépêche em seu artigo *A Tradução feminista: teorias e práticas subversivas*, texto em que a autora dialoga com diferentes teorias de tradução e suas relações com o estudo de gênero,

Partindo-se do princípio que a construção de qualquer sistema de signos representa um ato político e que as línguas naturais se produzem em uma sociedade hierarquizada a partir do masculino, a tradução torna-se o palco de debates feministas que se inserem no quadro crítico à hegemonia patriarcal excludente do pensamento ocidental. Portanto, os problemas encontrados na tradução revelam-se muito menos de origem linguística — como se pensou até uns trinta anos atrás — e muito mais de natureza cultural. (DÉPÊCHE, 2000, p. 159)

Os estudos da tradução passam por um grande desenvolvimento na década de 60. Pouco tempo depois, nos anos 1970, estudos relacionados a gênero e feminismo - que já vinham sendo desenvolvidos há um bom tempo –encaminham-se para um progresso bastante significativo de visibilidade. Essa simultaneidade entre ambas as teorias não significa, porém, que elas se aproximaram desde o início: estudos de tradução com ênfase na perspectiva feminista são uma vertente recente na área.

Apesar disso, ambas as teorias, na prática, acabam por se completar, como define Susan Bassnett em *Writing in no man's land*:

Estudos feministas ajudaram a esclarecer a maneira como a sociedade marginaliza as mulheres e seus produtos criativos, e os estudos de tradução estão ajudando a esclarecer os processos manipulativos envolvidos na suposta transferência 'inócua' de textos de uma cultura para outra. (BASSNETT, 1992, p. 70).²⁵

No primeiro volume de *O segundo sexo*, Simone de Beauvoir define a mulher como o Outro. Uma menos importante parte de dois, uma categoria “[...] tão original quanto a própria consciência” (1970, p. 11). A dualidade se faz presente desde o início da humanidade, divisão que opera o modo como vemos o mundo:

²⁵ Feminist scholarship has shed light on the ways in which societies marginalize women and women's creative products, and translation scholarship is increasingly shedding light on the manipulative processes involved in the supposedly 'innocuous' transfer of texts from culture to culture (BASSNETT, 1992, p. 70).

Ela [a mulher] não é senão o que o homem decide que seja; daí dizer-se o "sexo" para dizer que ela se apresenta diante do macho como um ser sexuado: para êle (sic), a fêmea é sexo, logo ela o é absolutamente. A mulher determina-se e diferencia-se em relação ao homem e não este em relação a ela; a fêmea é o inessencial (sic) perante o essencial. O homem é o Sujeito, o Absoluto; ela é o Outro. (BEAUVOIR, 1970, p. 10)

Em *Elogio da diferença*, Oliveira (1991) articula sobre o que compõe o feminino através dos tempos, como se deu a associação entre a mulher e o homem e a sua relação hierárquica que, na grande maioria das sociedades, coloca a mulher como submissa, objeto dos desejos/decisões do homem. A mulher, a autora lembra, foi definida como um produto de seus desejos, próxima da natureza e passiva dos seus desejos, uma criatura vivendo na época em que Humano era a aspiração, era o homem. Essa colocação de inferioridade criada “[...] justificava a necessidade de tutela e controle.” (p. 16). Seguindo o conceito de Hall de identidade cultural pós-moderna – onde existe uma tendência para fragmentação e quebra com os valores até então impostos (HALL, 1998), Oliveira elucida que

[...] o feminino não é mais o que era antes e não é mais possível defini-lo senão como um processo profundo de desorganização, ou, banalmente falando, de transformação. Quebrou-se o mecanismo mais confortável do pensamento, o que define alguma coisa pelo seu contrário [...] (1991, p. 13).

Essa dualidade, o modo como o mundo se construiu pensando na mulher como inferior, no feminino como algo ruim, obviamente se repetiu na literatura, não apenas em questão de poucas autoras do gênero feminino como também na representação delas nas páginas dos livros. No caso de *Up in Michigan*, porém, a dualidade se mostra de duas maneiras um pouco mais distintas: ao contarmos com a descrição de um personagem masculino vulgar e forte enquanto Liz é ingênua e receosa e ao observarmos como a perspectiva do narrador possui a tendência de simpatizar com essa mesma figura mais fraca em oposição à masculina – um acaso criado pelo estilo de narração desse conto em especial que, como vimos, deixa de lado a neutralidade para demonstrar aspectos pessoais dos personagens. Como apresenta Smith em seus ensaios sobre os contos de Hemingway, livro em que aborda, entre outros, o conto *Up in Michigan*, observamos como o autor buscou criar esse ambiente de enfrentamento entre ambas as personagens:

O que temos é uma confrontação clássica entre a delicadeza feminina e a energia sexual masculina, e uma das coisas que são interessantes sobre essa versão em particular dessa velha história é o quanto Hemingway simpatiza completamente com o lado feminino dessa equação, apesar de claramente entender como se parece do lado masculino também. A prosa é bastante clara e relativamente simples, mas os pensamentos e sentimentos tem um complexidade e sutileza surpreendentes. (SMITH, 1998, p. 44)²⁶

Considerando os conceitos sobre a construção do pensamento feminino, sua relação com o masculino e a extensão dos sentidos alcançados através da tradução, pode-se levantar o questionamento: o que esperar de um texto produzido por uma tradutora de contexto diferente tanto do autor do conto original quanto da tradução produzida há quase vinte anos? Como a tradutora buscaria trabalhar o confronto entre os polos feminino/masculino criado pelo autor? Que sentido buscaria a tradutora em relação à descrição de uma cena vil como a relatada por Hemingway no conto?

Num quadro geral, levando em conta a maneira como é visível a preservação do estilo de escrita e sentido pretendido por Hemingway, há de se questionar então qual o ponto de vista buscado pela tradução? Se foi produzida por uma mulher de contexto diferente de ambos os textos anteriores e de ideologias feministas, de que forma o texto produzido se difere e, mais importante, alcança o status de relevância para com o sistema de tradução feminista na qual ela pretende se introduzir?

Mais à frente, no excerto que descreve a cena final do conto, ao contrário da estratégia de Veiga, a tradução em questão procura utilizar os pronomes equivalentes ao texto fonte, mesmo em momentos em que a repetição se mostra desnecessária na língua portuguesa, na tentativa de manter o vínculo do leitor com o texto a personagem em questão, assim como descrições relacionadas com as originais. Como podemos observar no vigésimo sétimo parágrafo, já no final do conto:

²⁶ What we have is a classic confrontation between female tenderness and male sexual drive. And one of the things that is interesting about this particular version of that old story is how fully Hemingway's sympathies are enlisted on the female side of the equation, though he clearly understands how it looks from the male side as well. The prose is very clear and relatively simple but the thoughts and feelings have a surprising subtlety and complexity. (SMITH, 1998, p. 44)

Tabela 5 – Vigésimo sétimo parágrafo *Up in Michigan* de Hemingway e *Lá em cima no Michigan*

The boards were hard. Jim had her dress up and was trying to do something to her . She was frightened but she wanted it. She had to have it but it frightened her .	As tábuas eram rígidas. Jim levantou seu vestido e estava tentando fazer algo com ela . Ela estava assustada mas ela queria isso. Ela tinha que ter isso que a assustava.
--	--

Fonte: (HEMINGWAY, 2003, p. 62, grifo nosso)

Como define Rosemary Arrojo em seu livro *Tradução, desconstrução e psicanálise*, “o tradutor, implícita ou explicitamente, impõe ao texto que traduz os significados inevitavelmente forjados a partir de seus próprios interesses e circunstâncias” (1993, p.81). Concluímos então que talvez esteja justamente na relação da busca pela exposição dos aspectos patriarcais presentes no texto fonte a marca mais forte dessa tradução em questão. Primeiramente, a não existência do distanciamento que figura em boa parte da primeira tradução manifesta com maior franqueza os aspectos mais obscenos do texto fonte.

Tabela 6 – Vigésimo sexto parágrafo *Up in Michigan* de Hemingway e *Lá em cima no Michigan*

"Don't, Jim," Liz said. Jim slid the hand further up. "You musn't, Jim. You musn't."	- Não, Jim – disse Liz. A mão de Jim subiu mais. – Isso não, Jim. Isso não. [...]	"Não, Jim," Liz pediu. Jim subiu mais a mão. " Você não pode, Jim. Você não pode. "
--	--	--

Fonte: (HEMINGWAY, 2003, p. 62, grifo nosso) (HEMINGWAY, 2015, p. 12, grifo nosso)

Mais um exemplo para comparação ocorre nesse trecho. Enquanto Veiga decide transfigurar a expressão “You mustn’t” para “Isso não”, mais uma vez perpetuando o distanciamento anteriormente observado, dessa vez, transformando o ato em “isso”, retirando o pronome você e, em consequência, modificando a ação. A segunda tradução opta por utilizar a expressão “você não pode” que, apesar de não ser a correspondente exata – talvez “não deve” o fosse – foi utilizada com o intuito de manter o registro banal inicialmente pretendido por Hemingway e, em consequência, a estrutura não anula o sentido e demonstra as atitudes de Jim como realmente ocorrem no texto.

Com seu término no cais, essa tradução se mostra diferente pois, ao contrário do texto produzido por Veiga, ela se diferencia ao tratar a cena com a mesma crueldade presente no texto fonte. É uma forma de denunciar o sexismo ao manter

suas marcas do conto original, criando consciência de sua existência e requisitando que a leitora e o leitor dessa tradução em questão tomem partido no texto que estão lendo.

Como vimos no excerto de Bassnett anteriormente apresentado, estudos feministas com foco no processo de tradução têm esclarecido os processos manipulativos que, à primeira vista pareciam inofensivos ao significado do texto. (BASSNETT, 1992, p. 70) A tradução é muitas vezes o texto final, o produto que o leitor terá como representação da obra que está lendo. Sim, sabemos que a tradutora e o tradutor exercem uma autoridade enorme no texto que produzem, faz-se necessário então que também entendamos que essa competência possui tendências que se encaixarão em diferentes sistemas. Compreendendo essa questão já é um passo enorme na percepção do sentido dos diferentes textos aos quais temos acesso diariamente por meio da tradução.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Up in Michigan é, sem dúvida, um trabalho muito caro a Ernest Hemingway. Seja por sua própria afeição pelo conto, como ficou claro das várias tentativas do autor de publicá-lo mesmo quando o resto do mundo literário não parecia concordar, ou pelo fato de conter uma série de inovações, tanto no campo narrativo, quanto de repetição de termos e estilo de escrita que hoje consideramos grandes marcos nas obras do autor. É sabido também, porém, que apesar da significância do conto, a crítica costuma deixar de lado essa obra em questão, por suas características sexuais notáveis (se não grosseiras): observa-se que, em comparação com a fortuna crítica disponível sobre as obras do autor, esse conto em questão sofre com a falta de análises e discussões em relação à sua significância na obra de Hemingway como um todo.

É entendível que a temática do conto é complexa e não deve, de forma alguma, ser examinada com leveza ou despreziosamente, pois demanda uma investigação mais profunda na magnitude da contextualização do conto no geral. Como pudemos observar na primeira tradução por esse trabalho analisada, afastar-se do tema pode ser danoso para a compreensão do texto e deixar de lidar com certos fatos descritos é prejudicial para a compreensão do conto e sua interpretação como uma obra relevante à escrita mundial.

Os estudos da tradução são uma ferramenta de análise significativa e, como nos lembra Berman em seu manual da crítica tradutória, “é importante notar que crítica e tradução são estruturalmente relacionados. Referindo-se ou não à crítica para traduzir uma obra estrangeira, o tradutor atua como crítico em todos os níveis.” (1995, p. 4)²⁷. Ao assumir a posição de tradutor, apropria-se da obra e como será recebida na língua e, além disso, o processo de tradução é, por si só, uma análise crítica da obra fonte. Quando se trata de uma obra polêmica como a escrita por Hemingway no século passado, essa análise é ainda mais visível: No caso do texto produzido por Veiga, ocorre com o afastamento gradativo da obra original, no caso da segunda

²⁷ It is important to note that criticism and translation are structurally related. Whether or not translators refer to works of criticism to translate a foreign book, they act as critics at every level. (BERMAN, 1995, p. 4)

tradução, ocorre com a busca da equivalência na manifestação das evidências do patriarcado presente no texto como tentativa de sua reversão.

REFERÊNCIAS

- ARROJO, Rosemary. **Tradução, desconstrução e psicanálise**. 1ª ed. Rio de Janeiro: Imago, 1993.
- BASSNETT, Susan. **Estudos da tradução**. Porto Alegre: UFRGS, 2005.
- BASSNETT, Susan. **Writing in no man's land: questions of gender and translation**. University of Warwick. Ilha do Desterro 28, 1992, p. 63-73.
- BEAUVOIR, Simone d. **O segundo sexo: fatos e mitos**. 4ª ed. São Paulo: Difusão Européia do Livro, 1970.
- BEEGEL, Susan F. et al. **Hemingway's neglected short fiction: New perspectives**. University of Alabama Press, 1989.
- BERMAN, Antoine. **Pour une critique des traductions: John Donne**. Tradução Luise von Flotow. Gallimard, 1995.
- BURGESS, Anthony. **Ernest Hemingway**. Tradução Sergio Flaksman. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, 1990.
- DEARBORN, Mary V. **Ernest Hemingway: A Biography**. Knopf, 2017.
- DÉPÊCHE, Marie F. **A tradução feminista: teorias e práticas subversivas Nísia floresta e a escola de tradução canadense**. Textos de história, vol. 8, nº 1/2, 2000, p. 157-188
- ESQUEDA, Marileide D. **Teorias de tradução e a questão da ética**. Mimesis, Bauru, v. 20, n. 1, p. 49-55, 1999.
- EVEN-ZOHAR, Itamar. **Poetics Today: International Journal for Theory and Analysis of Literature and Communication**. Volume 11. The Porter Institute for Poetics and Semiotics, 1990.
- GENTZLER, Edwin. **Teorias Contemporâneas da Tradução**. Tradução Marcos Malvezzi. 2ª ed. São Paulo: Madras, 2009.
- GERHARDT, Tatiana E.; SILVEIRA, Denise T. **Métodos de pesquisa**. Porto Alegre: Editora da UFRGS, 2009.
- HALL, Stuart. **A identidade cultural na pós-modernidade**. 2ª ed. Rio de Janeiro: DP&A, 1998.
- HEMINGWAY, Ernest. **A Moveable Feast**. Grã-Bretanha: A Triad Panther, 1979.

HEMINGWAY, Ernest. **Contos, volume 1**. Tradução José J. Veiga. 7ª ed. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 2015.

HEMINGWAY, Ernest. **Lá em cima no Michigan**. Tradução Luís Varela Pinto. Disponível em: <<http://www.portalentretextos.com.br/colunas/a-companhia-dos-poetas/la-em-cima-no-michigan,228,4799.html>>. Acesso em: 18 jun. 2017.

HEMINGWAY, Ernest. **The Complete Short Stories of Ernest Hemingway: The Finca Vigía Edition**. Scribner Book Company, 2003.

JOSÉ J. Veiga. In: ENCICLOPÉDIA Itaú Cultural de Arte e Cultura Brasileiras. São Paulo: Itaú Cultural, 2018. Disponível em: <<http://enciclopedia.itaucultural.org.br/pessoa6240/jose-j-veiga>>. Acesso em: 05 de nov. 2018.

LANZETTI, Rafael et al. **Procedimentos Técnicos de Tradução** - Uma proposta de reformulação. Revista do ISAT, no. 7. São Gonçalo-RJ, 2009. Disponível em <http://revista.isat.edu.br/?page_id=54>. Acesso em 28 de out. 2018.

LOMBARDI, Raquel S. **Em defesa da literalidade**: traduções de “cat in the rain”, de Ernest Hemingway, para o português do Brasil. Juiz de Fora: UFJF, 2009.

OLIVEIRA, Rosiska D. D. **Elogio da diferença**. 1ª ed. São Paulo: brasiliense, 1991.

PEREIRA, Larissa L. “**Hills like White Elephants**”: analisando três traduções do conto de Hemingway a partir dos fatores propostos por Mário Laranjeira (2003). Porto Alegre: UFRGS, 2016.

RECLA, Amy K. **The development of Hemingway’s female characters: Catherine from A farewell to arms to The garden of eden**. Flórida: University of South Florida, 2008.

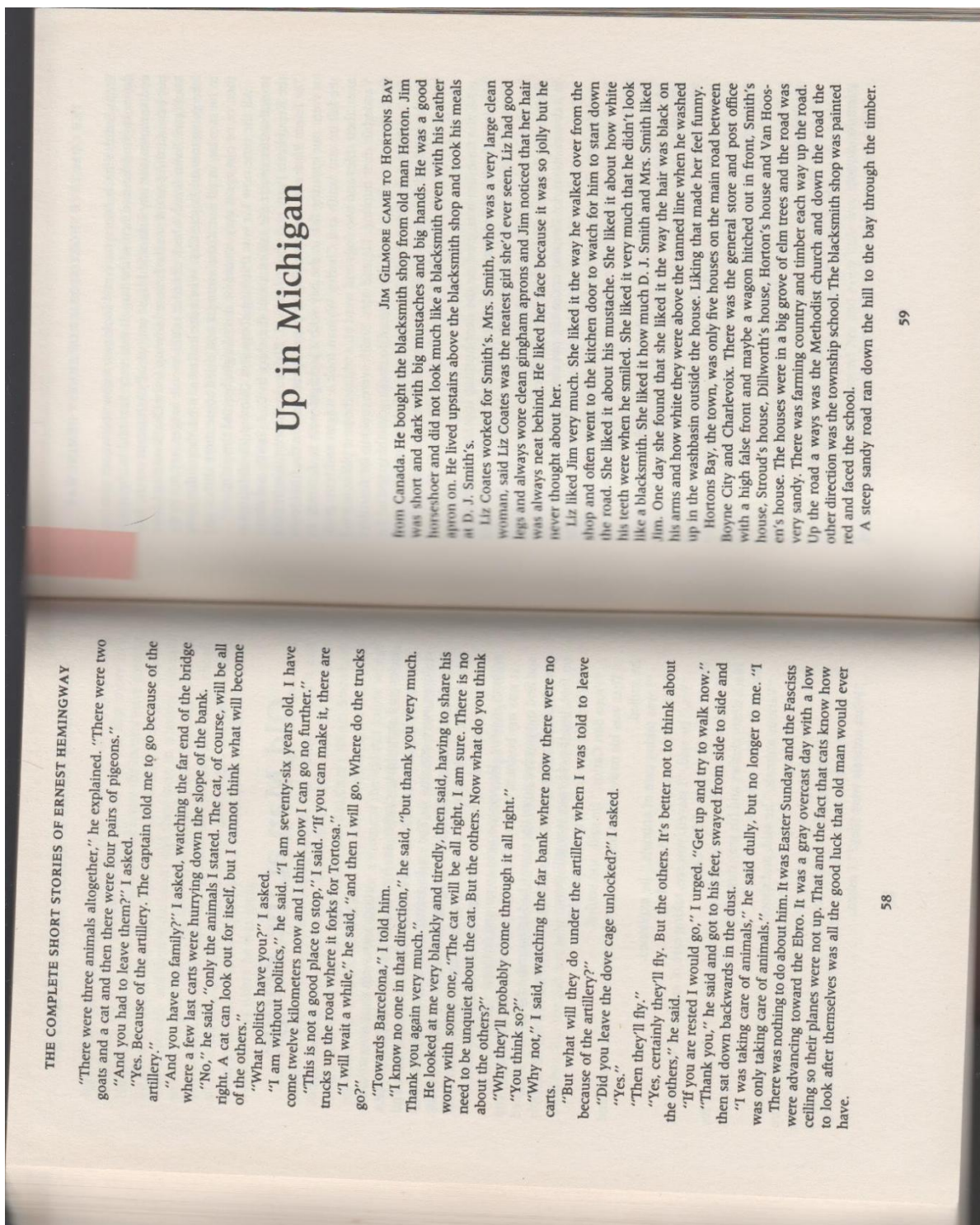
SMITH, Paul (Org.). **New Essays on Hemingways Short Fiction**. Cambridge: Cambridge University Press, 1998.

TOURY, Gideon. **Descriptive translation studies and beyond**. Revised Edition. Philadelphia: John Benjamin Publishings, 2012.

WERLOCK, Abby H. P. **Companion to Literature**: Facts on File Companion to the American Short Story. Infobase Publishing, 2009.

ANEXOS

Anexo A – primeira página Up in Michigan de Hemingway (HEMINGWAY, 2003, p. 59)



THE COMPLETE SHORT STORIES OF ERNEST HEMINGWAY

"There were three animals altogether," he explained. "There were two goats and a cat and then there were four pairs of pigeons."

"And you had to leave them?" I asked.

"Yes. Because of the artillery. The captain told me to go because of the artillery."

"And you have no family?" I asked, watching the far end of the bridge where a few last carts were hurrying down the slope of the bank.

"No," he said. "Only the animals I stated. The cat, of course, will be all right. A cat can look out for itself, but I cannot think what will become of the others."

"What politics have you?" I asked.

"I am without politics," he said. "I am seventy-six years old. I have come twelve kilometers now and I think now I can go no further."

"This is not a good place to stop," I said. "If you can make it, there are trucks up the road where it forks for Tortosa."

"I will wait a while," he said, "and then I will go. Where do the trucks go?"

"Towards Barcelona," I told him.

"I know no one in that direction," he said, "but thank you very much. Thank you again very much."

He looked at me very blankly and tiredly, then said, having to share his worry with some one. "The cat will be all right, I am sure. There is no need to be unquiet about the cat. But the others. Now what do you think about the others?"

"Why they'll probably come through it all right."

"You think so?"

"Why not," I said, watching the far bank where now there were no carts.

"But what will they do under the artillery when I was told to leave because of the artillery?"

"Did you leave the dove cage unlocked?" I asked.

"Yes."

"Then they'll fly."

"Yes, certainly they'll fly. But the others. It's better not to think about the others," he said.

"If you are rested I would go," I urged. "Get up and try to walk now."

"Thank you," he said and got to his feet, swayed from side to side and then sat down backwards in the dust.

"I was taking care of animals," he said dully, but no longer to me. "I was only taking care of animals."

There was nothing to do about him. It was Easter Sunday and the Fascists were advancing toward the Ebro. It was a gray overcast day with a low ceiling so their planes were not up. That and the fact that cats know how to look after themselves was all the good luck that old man would ever have.

Up in Michigan

JIM GILMORE CAME TO HORTONS BAY from Canada. He bought the blacksmith shop from old man Horton. Jim was short and dark with big mustaches and big hands. He was a good horseshoer and did not look much like a blacksmith even with his leather apron on. He lived upstairs above the blacksmith shop and took his meals at D. J. Smith's.

Liz Coates worked for Smith's. Mrs. Smith, who was a very large clean woman, said Liz Coates was the neatest girl she'd ever seen. Liz had good legs and always wore clean gingham aprons and Jim noticed that her hair was always neat behind. He liked her face because it was so jolly but he never thought about her.

Liz liked Jim very much. She liked it the way he walked over from the shop and often went to the kitchen door to watch for him to start down the road. She liked it about his mustache. She liked it about how white his teeth were when he smiled. She liked it very much that he didn't look like a blacksmith. She liked it how much D. J. Smith and Mrs. Smith liked Jim. One day she found that she liked it the way the hair was black on his arms and how white they were above the tanned line when he washed up in the washbasin outside the house. Liking that made her feel funny.

Hortons Bay, the town, was only five houses on the main road between Boyne City and Charlevoix. There was the general store and post office with a high false front and maybe a wagon hitched out in front. Smith's house, Stroud's house, Dillworth's house, Horton's house and Van Hoosen's house. The houses were in a big grove of elm trees and the road was very sandy. There was farming country and timber each way up the road. Up the road a ways was the Methodist church and down the road the other direction was the township school. The blacksmith shop was painted red and faced the school.

A steep sandy road ran down the hill to the bay through the timber.

Anexo B – segunda página Up in Michigan de Hemingway (HEMINGWAY, 2003, p. 60-61)

THE COMPLETE SHORT STORIES OF ERNEST HEMINGWAY

From Smith's back door you could look out across the woods that ran down to the lake and across the bay. It was very beautiful in the spring and summer, the bay blue and bright and usually whitecaps on the lake out beyond the point from the breeze blowing from Charlevoix and Lake Michigan. From Smith's back door Liz could see one barges way out in the lake going toward Boyne City. When she looked at them they didn't seem to be moving at all but if she went in and dried some more dishes and then came out again they would be out of sight beyond the point.

All the time now Liz was thinking about Jim Gilmore. He didn't seem to notice her much. He talked about the shop to D. J. Smith and about the Republican Party and about James G. Blaine. In the evenings he read *The Toledo Blade* and the Grand Rapids paper by the lamp in the front room or went out spearing fish in the bay with a jacklight with D. J. Smith. In the fall he and Smith and Charley Wyman took a wagon and tent, grub, axes, their rifles and two dogs and went on a trip to the pine plains beyond Vanderbit deer hunting. Liz and Mrs. Smith were cooking for four days for them before they started. Liz wanted to make something special for Jim to take but she didn't finally because she was afraid to ask Mrs. Smith for the eggs and flour and afraid if she bought them Mrs. Smith would catch her cooking. It would have been all right with Mrs. Smith but Liz was afraid.

All the time Jim was gone on the deer hunting trip Liz thought about him. It was awful while he was gone. She couldn't sleep well from thinking about him but she discovered it was fun to think about him too. If she let herself go it was better. The night before they were to come back she didn't sleep at all, that is she didn't think she slept because it was all mixed up in a dream about not sleeping and really not sleeping. When she saw the wagon coming down the road she felt weak and sick sort of inside. She couldn't wait till she saw Jim and it seemed as though everything would be all right when he came. The wagon stopped outside under the big elm and Mrs. Smith and Liz went out. All the men had beards and there were three deer in the back of the wagon, their thin legs sticking stiff over the edge of the wagon box. Mrs. Smith kissed D. J. and he hugged her. Jim said "Hello, Liz," and grinned. Liz hadn't known just what would happen when Jim got back but she was sure it would be something. Nothing had happened. The men were just home, that was all. Jim pulled the burlap sacks off the deer and Liz looked at them. One was a big buck. It was stiff and hard to lift out of the wagon.

"Did you shoot it, Jim?" Liz asked.

"Yeah. Ain't it a beauty?" Jim got it onto his back to carry to the smokehouse.

That night Charley Wyman stayed to supper at Smith's. It was too late to get back to Charlevoix. The men washed up and waited in the front room for supper.

"Ain't there something left in that crock, Jimmy?" D. J. Smith asked.

60

UP IN MICHIGAN

and Jim went out to the wagon in the barn and fetched in the jug of whiskey the men had taken hunting with them. It was a four-gallon jug and there was quite a little slopped back and forth in the bottom. Jim took a long pull on his way back to the house. It was hard to lift such a big jug up to drink out of it. Some of the whiskey ran down on his shirt front. The two men smiled when Jim came in with the jug. D. J. Smith sent for glasses and Liz brought them. D. J. poured out three big shots.

"Well, here's looking at you, D. J.," said Charley Wyman.

"That damn big buck, Jimmy," said D. J.

"Here's all the ones we missed, D. J.," said Jim, and downed his liquor.

"Tastes good to a man."

"Nothing like it this time of year for what ails you."

"How about another, boys?"

"Here's how, D. J."

"Down the creek, boys."

"Here's to next year."

Jim began to feel great. He loved the taste and the feel of whiskey. He was glad to be back to a comfortable bed and warm food and the shop. He had another drink. The men came in to supper feeling hilarious but acting very respectable. Liz sat at the table after she put on the food and ate with the family. It was a good dinner. The men ate seriously. After supper they went into the front room again and Liz cleaned off with Mrs. Smith. Then Mrs. Smith went upstairs and pretty soon Smith came out and went upstairs too. Jim and Charley were still in the front room. Liz was sitting in the kitchen next to the stove pretending to read a book and thinking about Jim. She didn't want to go to bed yet because she knew Jim would be coming out and she wanted to see him as he went out so she could take the way he looked up to bed with her.

She was thinking about him hard and then Jim came out. His eyes were shining and his hair was a little rumpled. Liz looked down at her book. Jim came over back of her chair and stood there and she could feel him breathing and then he put his arms around her. Her breasts felt plump and firm and the nipples were erect under his hands. Liz was terribly frightened, no one had ever touched her, but she thought, "He's come to me finally. He's really come."

She held herself stiff because she was so frightened and did not know anything else to do and then Jim held her tight against the chair and kissed her. It was such a sharp, aching, hurting feeling that she thought she couldn't stand it. She felt Jim tight through the back of the chair and she couldn't stand it and then something clicked inside of her and the feeling was warmer and softer. Jim held her tight hard against the chair and she wanted it now and Jim whispered, "Come on for a walk."

Liz took her coat off the peg on the kitchen wall and they went out the door. Jim had his arm around her and every little way they stopped and pressed against each other and Jim kissed her. There was no moon and

61

Anexo C –terceira página Up in Michigan de Hemingway Hemingway (HEMINGWAY, 2003, p. 62)

THE COMPLETE SHORT STORIES OF ERNEST HEMINGWAY

they walked ankle-deep in the sandy road through the trees down to the dock and the warehouse on the bay. The water was lapping in the piles and the point was dark across the bay. It was cold but Liz was hot all over from being with Jim. They sat down in the shelter of the warehouse and Jim pulled Liz close to him. She was frightened. One of Jim's hands went inside her dress and stroked over her breast and the other hand was in her lap. She was very frightened and didn't know how he was going to go about things but she snuggled close to him. Then the hand that felt so big in her lap went away and was on her leg and started to move up it.

"Don't, Jim," Liz said. Jim slid the hand further up.

"You mustn't, Jim. You mustn't." Neither Jim nor Jim's big hand paid any attention to her.

The boards were hard. Jim had her dress up and was trying to do something to her. She was frightened but she wanted it. She had to have it but it frightened her.

"You mustn't do it, Jim. You mustn't."

"I got to. I'm going to. You know we got to."

"No we haven't, Jim. We ain't got to. Oh, it isn't right. Oh, it's so big and it hurts so. You can't. Oh, Jim. Jim. Oh."

The hemlock planks of the dock were hard and splintery and cold and Jim was heavy on her and he had hurt her. Liz pushed him, she was so uncomfortable and cramped. Jim was asleep. He wouldn't move. She worked out from under him and sat up and straightened her skirt and coat and tried to do something with her hair. Jim was sleeping with his mouth a little open. Liz leaned over and kissed him on the cheek. He was still asleep. She lifted his head a little and shook it. He rolled his head over and swallowed. Liz started to cry. She walked over to the edge of the dock and looked down to the water. There was a mist coming up from the bay. She was cold and miserable and everything felt gone. She walked back to where Jim was lying and shook him once more to make sure. She was crying.

"Jim," she said, "Jim. Please, Jim."

Jim stirred and curled a little tighter. Liz took off her coat and leaned over and covered him with it. She tucked it around him neatly and carefully. Then she walked across the dock and up the steep sandy road to go to bed. A cold mist was coming up through the woods from the bay.

On the Quai at Smyrna

THE STRANGE THING WAS, HE SAID, HOW they screamed every night at midnight. I do not know why they screamed at that time. We were in the harbor and they were all on the pier and at midnight they started screaming. We used to turn the searchlight on them to quiet them. That always did the trick. We'd run the searchlight up and down over them two or three times and they stopped it. One time I was senior officer on the pier and a Turkish officer came up to me in a frightful rage because one of our sailors had been most insulting to him. So I told him the fellow would be sent on ship and be most severely punished. I asked him to point him out. So he pointed out a gunner's mate, most inoffensive chap. Said he'd been most frightfully and repeatedly insulting; talking to me through an interpreter. I couldn't imagine how the gunner's mate knew enough Turkish to be insulting. I called him over and said, "And just in case you should have spoken to any Turkish officers."

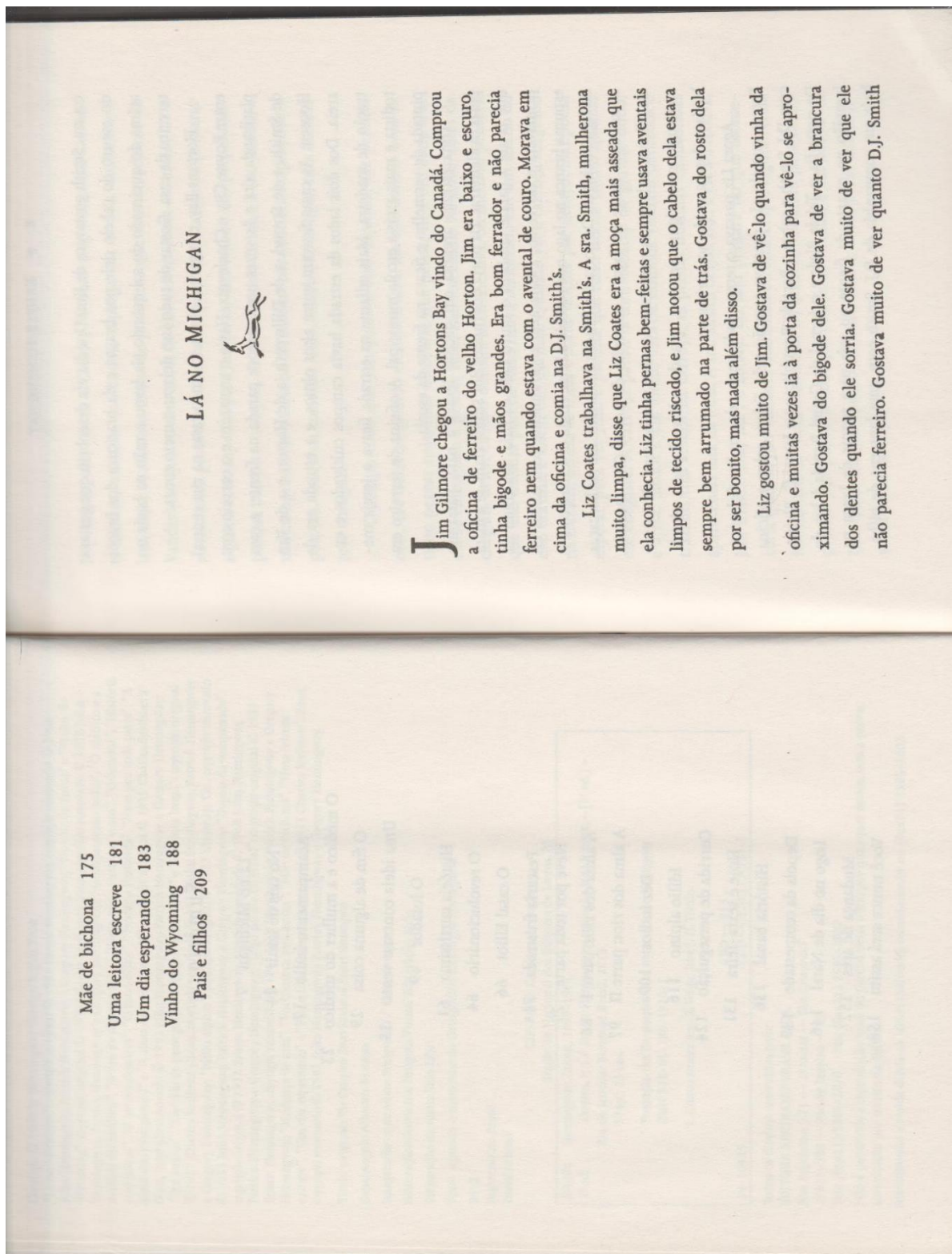
"I haven't spoken to any of them, sir."

"I'm quite sure of it," I said, "but you'd best go on board ship and not come ashore again for the rest of the day."

Then I told the Turk the man was being sent on board ship and would be most severely dealt with. Oh most rigorously. He felt topping about it. Great friends we were.

The worst, he said, were the women with dead babies. You couldn't get the women to give up their dead babies. They'd have babies dead for six days. Wouldn't give them up. Nothing you could do about it. Had to take them away finally. Then there was an old lady, most extraordinary case. I told it to a doctor and he said I was lying. We were clearing them off the pier, had to clear off the dead ones, and this old woman was lying on a sort of litter. They said, "Will you have a look at her, sir?" So I had a look at her and just then she died and went absolutely stiff. Her legs drew up and she drew up from the waist and went quite rigid. Exactly as though

Anexo D – primeira página Lá no Michigan de Hemingway com tradução de José J. Veiga (HEMINGWAY, 2015, p. 7)



e a sra. Smith gostavam de Jim. Um dia ela descobriu que gostava do escuro do cabelo dele nos braços e da brancura dos braços acima do queimado do sol quando ele lavou a mão na bacia no terreiro da casa. Gostar de tudo isso deixou-a meio zozna.

Hortons Bay, o lugarejo, tinha só cinco casas na rua central entre Boyne City e Charlevoix. Havia o armazém e o correio com platibanda alta e às vezes uma carroça parada na frente; a casa de Smith, a de Stroud, a de Dillworth, a de Horton e a de Van Hoosen. As casas ficavam entre altos olmos, e a estrada era de areia. Dos dois lados da estrada havia campos cultivados e extração de madeira. Mais adiante na estrada ficava a igreja metodista e mais atrás a escola municipal. A oficina de ferreiro era pintada de vermelho e ficava na frente da escola.

Uma estrada arenosa em declive levava à baía, passando pelas madeiras. Da porta dos fundos dos Smith viam-se a mata que ia até a baía e também o outro lado da baía. Era lindo na primavera e no verão, a baía azul e geralmente com ondas de espuma branca no lago que recebia a brisa vinda de Charlevoix e do lago Michigan. Da porta dos fundos dos Smith, Liz via barcaças de minério longe no lago, a caminho de Boyne City. Quando ela olhava, as barcaças pareciam paradas; mas bastava ela entrar e enxugar mais alguns pratos e, quando voltava à porta, elas já haviam desaparecido no horizonte.

Agora Liz passava o tempo todo pensando em Jim Gilmore. Parece que ele não prestava atenção nela. Falava sobre a oficina com D.J. Smith e sobre o Partido Republicano e James G. Blaine. De noite lia o *Toledo Blade* e o jornal de Grand Rapids à luz do lampião no quarto da frente ou saía para pescar de lança na baía em companhia de D.J. Smith com uma lanterna de pilha.

No outono, ele, Smith e Charley Wyman pegavam uma carroça e barraca, matula, machados, espingardas e dois cachorros e iam caçar veados nas matas de pinheiros que ficavam adiante de Vanderbilt. Quatro dias antes de eles saírem nessa excursão, Liz e a sra. Smith passavam cozinhando para eles. Liz queria preparar alguma coisa especial para Jim levar, mas acabou não preparando porque não teve coragem de pedir ovos e farinha à sra. Smith; e não comprou ovos e farinha ela mesma para não ser surpreendida pela sra. Smith na cozinha. A sra. Smith não ia ligar, mas Liz não teve coragem.

O tempo todo que Jim passava fora caçando, Liz pensava nele. Era horrível quando ele estava fora. Ela não dormia bem de tanto pensar nele, mas descobriu que pensar nele era bom. E se ela se entregasse a pensar nele, melhor ainda. Na noite antes da chegada deles, ela não dormia nada mesmo, ou melhor, pensava que não dormia porque tudo ficava misturado em um sonho de não dormir, e assim não dormia. Quando via a carroça surgindo na estrada, sentia-se fraca e como doente por dentro. Mal podia esperar para ver Jim, e parecia que tudo ficaria ótimo quando ele chegasse. A carroça parou lá fora de baixo do grande olmo, e a sra. Smith e Liz foram ver. Os homens vinham barbados e traziam três veados na carroça, as pernas fininhas endurecidas aparecendo fora da lona. A sra. Smith beijou D.J., e ele abraçou-a. Jim disse: "Olá, Liz", e sorriu. Liz não pensara no que aconteceria quando Jim voltasse, mas tinha certeza de que alguma coisa iria acontecer. Nada aconteceu. Os homens voltaram para casa, e pronto. Jim puxou a lona que cobria os veados, e Liz olhou-os. Um deles era um macho enorme. Estava duro, e foi difícil levá-lo da carroça.

— Foi você quem o matou, Jim? — perguntou Liz.
 — Foi. Não é uma beleza? — Jim pôs o veado nas costas para levá-lo ao fumeiro.

Naquela noite, Charley Wyman ficou para cear com os Smith. Era muito tarde para voltar a Charlevoix. Os homens se lavaram e ficaram esperando na sala da frente.

— Sobrou alguma coisa naquele garraão, Jimmy? — perguntou D.J. Smith. Jim foi à carroça no celeiro e pegou o garraão de uísque que tinham levado para a caçada. Era um garraão de cinco litros ainda com alguma coisa balançando dentro. Jim chupou um gole no caminho para a casa. Não foi fácil erguer o garraão à boca e beber. Parte do uísque derramou-se no peito da camisa. Quando Jim chegou, os outros dois sorriram. D.J. Smith pediu os copos, Liz os levou. D.J. serviu os três. Três doses generosas.

— A você, D.J. — saudou Charley Wyman.

— Ao veadão formoso — acrescentou D.J.

— Aos outros todos que não acertamos — disse Jim, e virou o copo de uma vez.

— Faz bem à gente.

— Nada como isso, nessa época do ano, para o que nos aflige.

— Que tal mais um, meninos?

— Aprenda comigo, D.J.

— Às nossas boas qualidades, meninos.

— Ao ano que vem.

Jim começou a sentir-se leve. Apreciava o gosto e a mordida do uísque. Pensava com alegria na cama confortável, na comida quente e na oficina. Bebeu mais uma dose. Os homens sentaram-se para comer, sentindo-se alegres, mas mantendo o decoro. Depois

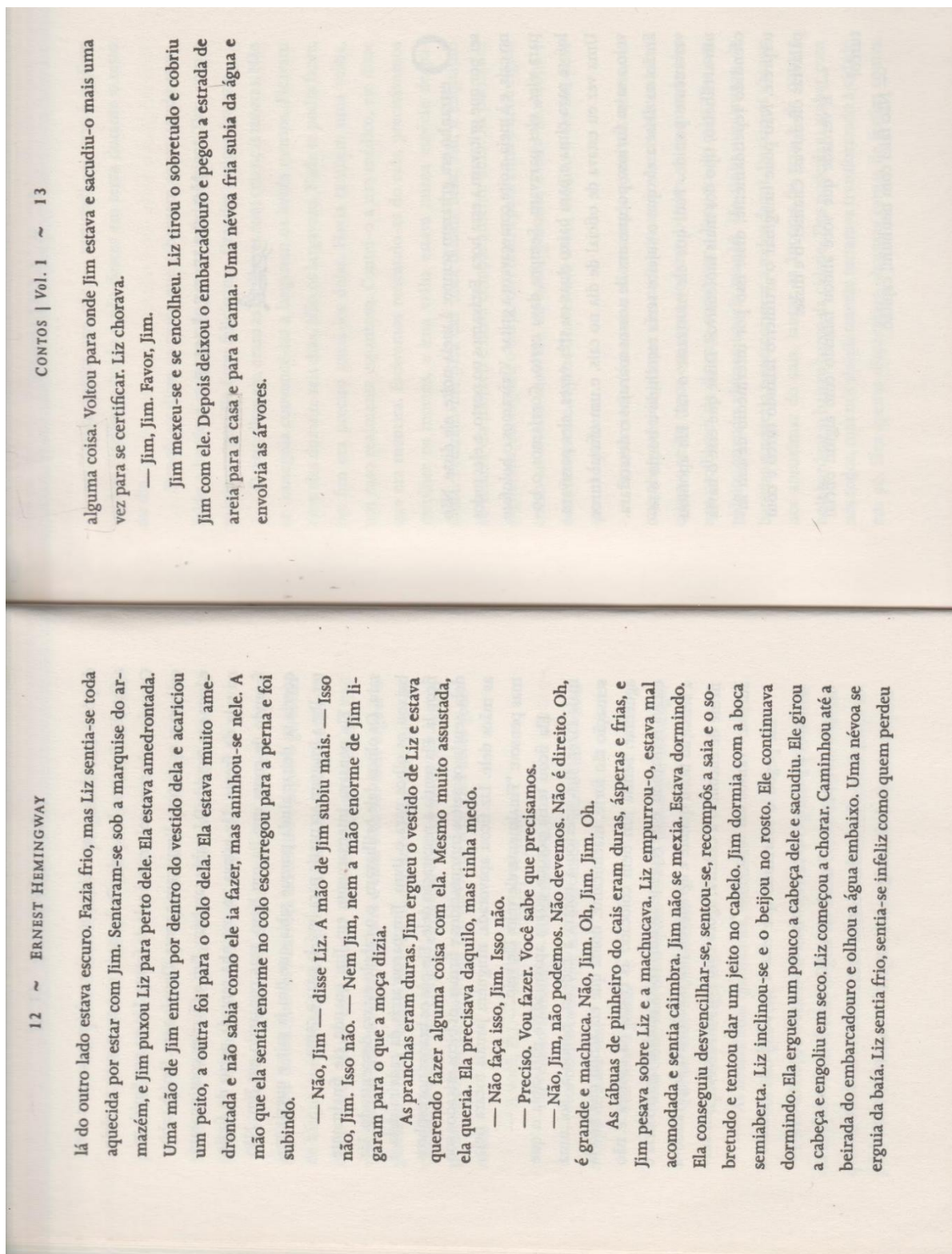
de pôr a comida na mesa, Liz sentou-se também para cear com a família. Foi uma boa ceia. Os homens comeram com ar sério. Quando acabaram, voltaram à sala da frente. Liz e a sra. Smith recolheram os pratos e limpavam a mesa. Depois a sra. Smith subiu, e logo em seguida D.J. subiu também. Jim e Charley continuaram na sala da frente. Liz estava na cozinha sentada perto do fogão fazendo de conta que lia um livro, mas pensando em Jim. Não queria se deitar ainda porque sabia que Jim ia sair e queria reter-lhe a imagem ao partir para levá-la para a cama.

Ela pensava intensamente em Jim quando ele finalmente saiu. Os olhos dele brilhavam, e o cabelo estava despenteadado. Liz baixou os olhos para o livro. Jim parou atrás da cadeira dela e ficou lá. Ela sentia a respiração dele. Ele pôs os braços nos ombros dela, sentiu os peitos intumescidos e firmes, os bicos eriçados sob as mãos dele. Liz ficou apavorada, ninguém jamais tocara nela, mas pensou: "Finalmente ele veio. Ele veio."

Ela ficou tensa porque estava apavorada e não sabia o que mais fazer. Jim apertou-a contra a cadeira, beijou-a. Foi uma sensação tão forte, machucante, doída que ela achou que não ia aguentar. Sentia Jim bem colocado às costas da cadeira e não estava resistindo, e de repente alguma coisa mudou dentro dela e a sensação ficou quente e agradável. Jim continuava segurando-a firme de encontro à cadeira, agora com sua anuência, e Jim sussurrou: "Vamos dar uma volta."

Liz pegou o sobretudo que estava no cabide da cozinha e saiu. Jim passou o braço na cintura dela e a cada poucos passos paravam e se abraçavam e Jim a beijava. Não havia luar. Caminhavam com os pés se afundando na areia entre as árvores até chegarem ao armazém da baía. A água batia nos pilares, e o promontório

Anexo G – quarta página Lá no Michigan de Hemingway com tradução de José J. Veiga (HEMINGWAY, 2015, p. 12-13)



Lá em cima no Michigan – Ernest Hemingway – tradução de Lais Leticia Corso, 2017.

Jim Gilmore veio para Hortons Bay do Canadá. Ele comprou a ferraria do velho Horton. Jim era baixo e escuro e com bigodes compridos e mãos grandes. Ele era um bom ferrador de cavalos e não se parecia muito com um ferreiro mesmo vestindo seu avental de couro. Morava no andar de cima da ferraria e comia no estabelecimento de D. J. Smith.

Liz Coates trabalhava para os Smith. A senhora Smith, que era uma mulher bem grande e limpa, disse que Liz Coates era a menina mais organizada que ela havia visto. Liz tinha ótimas pernas e sempre usava aventais de risca e Jim notou que seu cabelo estava sempre arrumado quando visto por trás. Ele gostava do seu rosto pois era tão sorridente, mas ele nunca pensava nela.

Liz gostava muito de Jim. Ela gostava do modo como ele chegava da ferraria e sempre ia à cozinha para vê-lo descer a estrada. Ela tinha algo com seu bigode. Ela tinha algo com o quão branco seus dentes eram quando ele sorria. Ela tinha algo com o fato de que ele não se parecia com um ferreiro. Ela tinha algo com o fato de que D. J. Smith e a senhora Smith gostavam de Jim. Um dia ela descobriu que também tinha algo com a maneira como os pelos dele eram escuros em seus braços e o quão brancos ficavam acima da linha bronzeada enquanto o via se lavar na pia fora da casa. Gostar disso a fazia se sentir de um jeito estranho.

Hortons Bay, o município, era só umas cinco casas na rua principal entre Boyne City e Charlevoix. Havia o armazém e o correio com uma falsa fachada bem alta na frente e talvez um vagão atrelado, a casa dos Smith, dos Stroud, dos Dillworth, dos Horton e a casa dos Van Hoosen. As casas eram rodeadas por olmeiros e a estrada era bastante arenosa. Havia plantações e reservas em ambos os lados da estrada. Subindo a via ficava a igreja Metodista e descendo pela outra direção estava a escola municipal. A ferraria era pintada de vermelho e ficava em frente à escola.

Uma estrada íngreme e arenosa cortava a colina até a baía através da reserva. Da porta dos fundos dos Smith você poderia olhar sobre a floresta que seguia até o lago e através da baía. Era muito lindo na primavera e no verão, o céu azul e claro e a espuma no lago além do ponto de onde vinha a brisa soprando de Charlevoix e do rio Michigan. Da porta dos fundos dos Smith Liz podia ver embarcações de

minério seguindo o rio em direção a Boyne City. Quando ela olhava para elas não pareciam estar se movendo mas se ela fosse secar mais algumas louças e voltasse elas teriam saído de vista.

O tempo todo agora Liz pensava em Jim Gilmore. Ele não parecia notá-la muito. Ele falava sobre a ferraria com D. J. Smith e sobre o partido republicano e sobre James G. Blaine. À noite ele lia *The Toledo Blade* e o jornal da cidade de Grand Rapids à luz da lâmpada no cômodo da frente ou saía para pescar com arpão na baía junto com D. J. Smith e uma lanterna. No outono ele e Smith e Charley Wyman pegaram uma carroça, barraca, suprimentos, machados, seus rifles e dois cachorros e foram em direção às campinas além de Vanderbilt para caçar cervos. Liz e a senhora Smith cozinharam por quatro dias para eles antes que partissem. Liz queria fazer algo especial para Jim levar, mas não fez pois tinha medo de pedir os ovos e farinha para a senhora Smith e medo de que, se ela comprasse, a senhora Smith a pegaria cozinhando. Estaria tudo bem com a senhora Smith, mas Liz tinha medo.

O tempo todo em que Jim estava caçando cervos Liz pensou nele. Foi péssimo enquanto ele estava longe. Ela não conseguia dormir bem pensando nele mas descobriu que também era engraçado pensar. Era melhor se ela se permitisse. Na noite anterior em que eles voltariam ela sequer dormiu porque foi tudo uma mistura de sonho sobre não dormir e realmente não dormir. Quando ela viu a carroça descendo se sentiu fraca e meio doente por dentro. Não conseguia esperar até ver Jim e parecia que tudo ficaria bem assim que ele aparecesse. A carroça parou lá fora sob o grande olmo e a senhora Smith e Liz saíram. Todos os homens tinham a barba por fazer e haviam três cervos na traseira da carroça, suas pernas magras duras apontando para fora da carroceria de madeira. A senhora Smith beijou D. J. e ele a abraçou. Jim disse "Olá, Liz" e sorriu. Liz não sabia exatamente o que aconteceria quando Jim voltasse mas ela estava certa de que seria algo. Nada havia acontecido. Os homens haviam simplesmente chegado, isso era tudo. Jim puxou os sacos de estopa de cima dos cervos e Liz olhou para eles. Um era um veado enorme. Estava rígido e era difícil de levantar da carroça.

"Você que acertou, Jim?" Liz pediu.

"Sim. Não é uma beleza?" Jim o colocou sobre as costas para carregar até o defumador.

Naquela noite Charley Wyman ficou para o jantar nos Smith. Era muito tarde para voltar para Charveloix. Os homens se limpavam e aguardaram pelo jantar no cômodo da frente.

"Não sobrou nada no jarro, Jimmy?" D. J. Smith perguntou e Jim foi até a carroça no celeiro e pegou a jarra de whisky que haviam levado com eles para a caça. Cabiam quinze litros e ainda havia uma quantidade grande batendo no fundo da jarra. Jim bebeu um gole demorado enquanto retornava para a casa. Era difícil levantar uma jarra tão grande para beber direto do gargalo. Um pouco do whisky escorreu pela frente de sua camisa. Os dois homens sorriram quando Jim retornou com a jarra. D. J. Smith pediu por copos e Liz os trouxe. D. J. serviu três doses grandes.

"Bem, um brinde a você, D. J." disse Charley Wyman.

"Um veado enorme daqueles, Jimmy," disse D. J.

"Um brinde a todos os que perdemos, D. J." disse Jim e virou seu whisky.

"Soa bem para um homem."

"Nada como essa época do ano para o que te aflige."

"Que tal mais uma, rapazes?"

"É assim que se faz, D. J."

"Goela abaixo, rapazes"

"Um brinde ao ano que vem."

Jim começou a se sentir ótimo. Ele amava o sabor e a sensação que o whisky criava. Estava feliz em estar de volta numa cama confortável com comida quente e a ferraria. Bebeu mais um gole. Os homens foram jantar sentindo-se hilários, mas agindo com respeito. Liz sentou na mesa depois de servir a comida e comeu com a família. Foi um ótimo jantar. Os homens comeram seriamente. Depois do jantar foram para o cômodo da frente e Liz organizou a limpeza com a senhora Smith. Então a senhora Smith subiu as escadas e logo Smith retirou-se e também subiu. Jim e Charley ainda estavam no cômodo da frente. Liz estava sentada na cozinha perto do forno fingindo estar lendo um livro e pensando em Jim. Ela não queria ir para cama ainda pois sabia que Jim iria se retirar também e ela queria vê-lo enquanto saía e levar isso consigo para a cama.

Ela pensava intensamente em Jim e então Jim apareceu. Seus olhos brilhavam e seu cabelo estava um pouco amarrotado. Liz abaixou os olhos para seu

livro. Jim veio até atrás de sua cadeira e ficou lá e ela conseguia senti-lo respirando e então ele colocou seus braços ao redor dela. Seus seios estavam grandes e firmes, os mamilos eretos sob suas mãos. Liz estava terrivelmente assustada, ninguém antes havia a tocado mas ela pensou "Ele veio a mim finalmente. Ele realmente veio."

Ela se manteve rígida pois estava tão assustada e não sabia o que mais fazer e então Jim a pressionou duramente contra a cadeira e a beijou. Era uma sensação tão excruciante, brutal e angustiante que ela achou que não aguentaria. Ela sentia Jim pela cadeira e não podia suportar e então algo clicou dentro dela e a sensação era mais calorosa e suave. Jim a pressionou contra a cadeira e ela queria isso agora então Jim sussurrou, "Venha caminhar."

Liz pegou seu casaco do cabideiro da cozinha e saíram pela porta. Jim tinha seu braço ao redor dela e a todo momento eles paravam se pressionando um contra o outro e Jim a beijou. Não havia lua e eles andavam enterrando os tornozelos na estrada arenosa pelas árvores descendo até o cais e o armazém na baía. A água batia no cais e o era escuro por todos os lados da baía. Era frio, mas Liz se sentia quente por estar com Jim. Eles se abrigaram sob o armazém e Jim puxou Liz para perto de si. Ela estava assustada. Uma das mãos de Jim adentrou seu vestido e roçou sobre seu seio e a outra mão estava no colo dela. Ela estava bastante assustada e não sabia como ele iria agir com essas coisas mas ela se aproximou dele. Então a mão que parecia tão grande em seu colo moveu-se e foi para sua perna e começou a subir.

"Não, Jim," Liz pediu. Jim subiu mais a mão.

"Você não pode, Jim. Você não pode." Nem Jim e nem a enorme mão de Jim prestaram nenhuma atenção a ela.

As tábuas eram rígidas. Jim levantou seu vestido e estava tentando fazer algo com ela. Ela estava assustada mas ela queria isso. Ela tinha que ter isso que a assustava.

"Você não pode, Jim. Você não deve."

"Eu tenho sim. Eu vou. Você sabe que temos."

"Não, não temos, Jim. Nós não precisamos fazer isso. Não está certo. É enorme e doloroso. Você não pode. Ai, Jim. Jim. Ai ."

As pranchas de madeira do cais eram duras e farpadas e geladas e Jim estava pesado e a havia machucado. Liz o empurrou, ela estava tão desconfortável e incomodada. Jim havia caído no sono. Não se movia. Ela se arrastou debaixo dele e se levantou e alisou sua saia e casaco e tentou dar um jeito no cabelo. Jim dormia com a boca entreaberta. Liz se inclinou sobre ele e o beijou na bochecha. Ele ainda dormia. Ela levantou um pouco sua cabeça e a sacudiu. Ele virou a cabeça para o outro lado e engoliu. Liz começou a chorar. Ela andou até a borda da doca e olhou para baixo na água. Uma neblina começava a subir da baía. Ela estava com frio e se sentia miserável e tudo parecia ter se perdido. Andou de volta até onde Jim estava deitado e o sacudiu mais uma vez por precaução. Ela chorava.

"Jim," ela chamou. "Jim. Por favor, Jim."

Jim se remexeu e encolheu um pouco mais. Liz tirou seu casaco e se inclinou e o cobriu com ele. Ajeitou ao seu redor cuidadosamente. Então andou pelo cais e subiu a estrada arenosa para ir para cama. Uma neblina fria subia pelas árvores vinda da baía.