



UNIVERSIDADE DE BRASÍLIA
INSTITUTO DE LETRAS
DEPARTAMENTO DE TEORIA LITERÁRIA E LITERATURAS
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM LITERATURA

Emílio Moura Leite da Silveira

**DE HEMINGWAY PARA HEMINGWAY:
um olhar para *in our time*, de 1924 — a “orla costeira que passa”**

Brasília
2024

Emílio Moura Leite da Silveira

**DE HEMINGWAY PARA HEMINGWAY:
um olhar para *in our time*, de 1924 — a “orla costeira que passa”**

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-graduação em Literatura do Departamento de Teoria Literária e Literaturas da Universidade de Brasília (POSLIT/UnB), como requisito parcial para a obtenção do título de Mestre em Literatura.

Área de concentração: Literatura e Práticas Sociais.

Linha de Pesquisa: Estudos Literários Comparados.

Orientador: Prof. Dr. HENRYK SIEWIERSKI

Brasília
2024

Ficha catalográfica elaborada automaticamente,
com os dados fornecidos pelo(a) autor(a)

SS587h Silveira, Emilio Moura Leite da
De Hemingway para Hemingway: um olhar para in our time,
de 1924 – a “orla costeira que passa” / Emilio Moura Leite da
Silveira; orientador Henryk Siewierski. -- Brasília, 2024.
142 p.

Dissertação (Mestrado em Literatura) -- Universidade de
Brasília, 2024.

1. Literatura Norte-Americana. 2. Tradução Literária. 3.
Crítica Literária. 4. Teoria da Literatura. I. Siewierski,
Henryk, orient. II. Título.

BANCA EXAMINADORA

Prof. Dr. HENRYK SIEWIERSKI
POSLIT/TEL/UnB
Presidente

Prof. Dr. Pawel Jerzy Hejmanowski
IL/TEL/UnB
Membro Titolare

Prof. Dr. Guilherme Pereira Rodrigues Borges
Prof. UnDF
Membro Titolare

Prof. Dr. Gabriel Victor Rocha Pinezi
TEL / UnB
Membro Suplente

À Julia

AGRADECIMENTOS

Agradeço imensamente ao Professor Dr. Henryk Siewierski. Em 2021, jamais imaginaria que eu pudesse me lançar à tradução. É isso que um educador faz: lança-nos para o desconhecido para que possamos jogar um olhar inteligente sobre nós mesmos.

Agradeço à amiga Professora Luciana Barreto e ao amigo Edilberto Oliveira, sem os quais essa pesquisa não teria sido iniciada. Amigos, todas aquelas nossas discussões em 2020 sobre Albert Camus vieram parar aqui — sem citar Camus.

Agradeço ao amigo Júlio César por me lembrar, quase diariamente, que era preciso ser simples.

Agradeço ao amigo Antônio Carlos Queiroz (ACQ) pelas boas conversas sobre tradução.

Agradeço à Universidade de Brasília pela oportunidade de cursar pós-graduação em Literatura com professores e professoras de excelência.

Aos meus pais e à minha família: uma fonte inesgotável de afeto. *Pra seguir adiante.*

Àquela que me apoiou por mais horas que o relógio pôde contar: estou voltando, *J.*

Só quero acrescentar que se os defeitos encontráveis são fruto de sua redação debaixo de fogo, tal circunstância lhe garantiu certa medida de vitalidade. Mas caberá a você, que vai lê-la, decidir sobre tal ponto. Sua perspectiva será muito melhor do que a minha.

(Ernest Hemingway, *A Quinta-Coluna*)

RESUMO

Esta dissertação tem por objetivo compreender a importância de *in our time* no interior da ficção produzida por Ernest Hemingway. Publicada há cem anos, em 1924 pela *Three Mountain Press*, em Paris, a obra recebeu apenas 170 tiragens e atualmente não possui qualquer edição traduzida no Brasil. Num projeto de Ezra Pound para averiguar o “estado da prosa inglesa contemporânea”, *in our time* não passou despercebida, por exemplo, de Fitzgerald e Edmund Wilson, que não tardaram em dizer que ali se encontrava um grande escritor. Não erraram: as touradas, a condição dos expatriados da Primeira Guerra, a Guerra Greco-Turca, a reflexão sobre a existência do indivíduo diante do fracasso e da morte, enfim, temas que acompanharam Hemingway durante toda a vida — presentes em dezoito capítulos de *in our time* — seriam depois desenvolvidos em obras como *O sol também se levanta*, *Ter e não Ter*, *Por quem os sinos dobram* e *O velho e o mar*. Neste trabalho, num primeiro momento, apresento a obra *in our time*, mostrando as cinco edições existentes com o mesmo nome e as editoras responsáveis pela publicação. Também mostro como Hemingway, a partir da troca intensa de cartas com outros escritores e críticos, atuou para ser publicado e quais as influências mais evidentes em sua escrita. Procuo, ainda, expor algumas razões que justificam o estudo de *in our time*, analisando os temas que a obra abrange e o impacto de sua estrutura para apreensão do conteúdo. Na sequência, realizo a tradução da obra e faço comentários a respeito do estilo nascente de Hemingway, concluindo com anotações acerca do processo tradutológico adotado neste trabalho, que se guiou pela “estrangeirização”, conforme ideias de Lawrence Venuti. Posteriormente, para além do trabalho de tradução, pretendo desenvolver um raciocínio crítico-literário sobre o estatuto de *in our time* na ficção de Hemingway, começando com o aprendizado que o escritor americano teve com as pinturas de Cézanne. Argumento que, antes de consolidar ou solidificar o estilo e as preocupações de um escritor, a obra revela como Hemingway trabalhou com as várias técnicas disponíveis, num verdadeiro “laboratório”, a fim de encontrar uma voz e um estilo próprios. Mas, mais do que um laboratório, defendo que *in our time* é um repositório de temas e técnicas — a *essência* — para o qual Hemingway retornou durante toda sua carreira literária.

Palavras-chave: Ernest Hemingway; *in our time*; Tradução Literária; Literatura Norte-Americana.

ABSTRACT

This paper aims to understand the importance of *in our time* within the fiction produced by Ernest Hemingway. Published one hundred years ago, in 1924 by Three Mountain Press, in Paris, the work received only 170 print runs and currently has no translated edition in Brazil. In a project by Ezra Pound to investigate the “state of contemporary English prose”, *in our time* did not go unnoticed, for example, by Fitzgerald and Edmund Wilson, who were quick to say that there was a great writer in it. They were not wrong: bullfighting, the condition of expatriates during the First World War, the Greco-Turkish War, the reflection on the existence of the individual in the face of failure and death, in short, themes that accompanied Hemingway throughout his life — present in eighteen chapters of *in our time* — would later be developed in works such as *The Sun Also Rises*, *To Have and Have Not*, *For Whom the Bell Tolls* and *The Old Man and the Sea*. In this dissertation, I first present the work *in our time*, showing the five existing editions with the same name and the publishers responsible for its publication. I also show how Hemingway, through an intense exchange of letters with other writers and critics, worked to get published and what the most evident influences were on his writing. I also try to present some reasons that justify the study of *in our time*, analyzing the themes that the work covers and the impact of its structure on the understanding of the content. Next, I translate the work and make comments about Hemingway's nascent style, concluding with notes about the translation process adopted in this work, which was guided by “foreignization”, according to Lawrence Venuti's ideas. Later, in addition to the translation work, I intend to develop a critical-literary reasoning about the status of *in our time* in Hemingway's fiction, starting with the learning that the American writer had from Cézanne's paintings. I argue that, before consolidating or solidifying a writer's style and concerns, the work reveals how Hemingway worked with the various techniques available, in a true “laboratory,” in order to find his own voice and style. But, more than a laboratory, I argue that *in our time* is a repository of themes and techniques — the essence — to which Hemingway returned throughout his literary career.

Keywords: Ernest Hemingway; *in our time*; Literary Translation; North American Literature.

SUMÁRIO

INTRODUÇÃO	12
1. GIVE PEACE IN OUR TIME, O LORD.	16
1.1. Apresentando <i>in our time</i>	16
1.2. Mosaico <i>in itaglio</i>	34
2. SENDING THE READER ABROAD.	44
2.1. Traduzindo <i>in our time</i> , compreendendo “em nosso tempo”.	44
chapter 1 / capítulo 1	50
chapter 2 / capítulo 2	52
chapter 3 / capítulo 3	54
chapter 4 / capítulo 4	56
chapter 5 / capítulo 5	58
chapter 6 / capítulo 6	60
chapter 7 / capítulo 7	62
chapter 8 / capítulo 8	64
chapter 9 / capítulo 9	66
chapter 10 / capítulo 10	68
chapter 11 / capítulo 11	72
chapter 12 / capítulo 12	76
chapter 13 / capítulo 13	78
chapter 14 / capítulo 14	80
chapter 15 / capítulo 15	82
chapter 16 / capítulo 16	84
chapter 17 / capítulo 17	86
chapter 18 / capítulo 18	88
2.2. Considerações sobre o estilo de <i>in our time</i> / “em nosso tempo”.....	92
2.3. Breves notas sobre a tradução de <i>in our time</i> / “em nosso tempo”.....	102
3. MY HEART LEAPS UP.	110
3.1. Aprendendo com Cézanne.	110
3.2. <i>in our time</i> em perspectiva.....	119
CONCLUSÃO	131
REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS	134
REFERÊNCIAS FILMOGRÁFICAS	141

LISTA DE FIGURAS

Figura 1 — Andrea Mantegna (1456-1459). <i>La Crucifixion</i>	18
Figura 2 — Capa da edição de 1924 de <i>in our time</i>	44
Figura 3 — Versão traduzida da capa da edição de 1924 de <i>in our time</i>	45
Figura 4 — Cézanne (1900-1906). <i>Bend in Road</i>	112
Figura 5 — Cézanne (1902-1904). <i>Le Mont Sainte-Victoire</i>	112
Figura 6 — Cézanne (1896). <i>Le lac d'Annecy</i>	114
Figura 7 — Cézanne (1890-1895). <i>Les Joueurs de cartes</i>	117

LISTA DE TABELAS

Tabela 1 — Quadro comparativo das edições de <i>in our time / In Our Time</i> : Parte 1.....	30
Tabela 2 — Quadro comparativo das edições <i>in our time / In Our Time</i> : Parte 2.....	31
Tabela 3 — Quadro comparativo das edições <i>in our time / In Our Time</i> : Parte 3.....	32
Tabela 4 — Fotos das capas das edições de <i>in our time / In Our Time</i>	33
Tabela 5 — Ordem cronológica dos eventos em <i>in our time</i>	39
Tabela 6 — Mudanças frasais Parte 1	100
Tabela 7 — Mudanças Frasais Parte 2.....	100

INTRODUÇÃO

Robert Jordan afirma por dezenas de vezes que, após passar tudo isso — ele se refere à guerra —, escreverá um livro. Responde a Maria que pensava nela, sim, e também num hotel em Madri e no livro que um dia iria escrever. Mas, refletia, “tereí que ser um escritor muito mais preparado do que sou hoje”¹. No quarto dia da missão ao lado dos republicanos, deitado com os cotovelos no chão da colina e a submetralhadora com o cano sobre o tronco do pinheiro, Jordan toca as folhas das árvores com a palma da mão. “Odeio partir, é só”², disse minutos antes de olhar para baixo da encosta por onde agora subiam cavalaria e soldados nacionalistas. Entrincheirado, sente seu coração bater forte contra o solo. Com o inimigo a poucos metros, seu livro jamais será escrito.

E nem poderia. Quem escreve o livro que não pode ser escrito é Hemingway. Jordan, o professor de espanhol de Montana que luta na Guerra Civil Espanhola, é personagem de *Por quem os sinos dobram*. Não demora para o leitor perceber que este romance volta e meia foge do estilo pelo qual o escritor americano ficou consagrado. Longas frases construídas com subordinação — a estrutura menos característica da prosa atribuída a Hemingway —; capítulos inteiros dedicados ao pensamento de Jordan e à exposição de seus desejos mais simples e mais profundos — “contemplava o amanhecer; adorava essa hora do dia”³ —; sua ligação com a vida e seu desprezo pelo suicídio — “é preciso estar terrivelmente perturbado consigo mesmo para fazer uma coisa dessas [...] não quero fazer o que o meu pai fez”⁴ —; a vontade de contar suas façanhas ao avô — “aposto que ele nunca teve que arregimentar um grupo e dar um espetáculo destes”⁵. Tudo isso não é “coerente” com o estilo direto, econômico, viril que se atribui, globalmente, às obras de Hemingway. Esse estilo está lá, claro, mas não apenas ele. Posso afirmar: cada palavra, cada frase desse romance está como que na linha de água de um navio, cabendo ao olhar de quem lê decidir-se sobre o que é *obra viva* e o que é *obra morta*, que não correspondem, sempre, ao que está imerso e ao que se encontra sobre a “água”.

Defendo que essa escrita feita a partir do *limite*, que fala de *situações-limite*, embora aperfeiçoada na fase madura, nasce quando Hemingway era ainda muito jovem e se mantém com ele até quando não mais consegue escrever. Aqui vale o verso de William Wordsworth, “A

¹ HEMINGWAY, Ernest. *Por quem os sinos dobram*. Trad. Luiz Peazê. 18. ed. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 2020, p. 364.

² *Ibid.*, p. 665.

³ *Ibid.*, p. 615.

⁴ *Ibid.*, p. 669.

⁵ *Ibid.*, p. 668.

Criança é o pai do Homem”⁶, e Hemingway levou consigo, até quase sua morte em 2 de julho de 1961, o que escreveu para o crítico Edmund Wilson, numa carta de 25 de novembro de 1923: “é onde acho que consegui alcançar”⁷.

Ele se referia aos seis capítulos de *In Our Time*, lançados em 1923 pela revista literária *Little Review*⁸. A esses seis capítulos seriam acrescidos mais doze para a edição de 1924, agora em minúsculas — *in our time* —, publicada pela *Three Mountain Press*⁹, em Paris, num projeto modernista de Ezra Pound. Em 1925, Hemingway altera novamente *in our time*. Com o desejo de ter um livro “bom e gordo” publicado nos Estados Unidos¹⁰, escreve contos e os intercala entre os capítulos de *in our time*, que passam a servir de título para as histórias. O resultado é seu primeiro livro publicado na América, cujo título também é *In Our Time*. A editora responsável pela publicação foi a Boni & Liveright¹¹. Em 1923, portanto, Hemingway ainda não tinha “conseguido alcançar”. Mas estava perto.

Michael Reynolds — autor de uma biografia em cinco volumes sobre Hemingway — reiterando a importância de seguir as fontes primárias presentes na Biblioteca John F. Kennedy¹², afirmou: “precisamos de um trabalho definitivo que finalmente explique *In Our Time*, que leve em conta as revisões de manuscritos, o desenvolvimento do estilo, a história da impressão, a correspondência editorial, a relação entre os capítulos e as histórias [...]”¹³.

Essa afirmação, que se refere à edição de 1925, foi feita em 1980. De lá para cá, Milton Cohen atesta que, se houve muitos trabalhos sobre a *In Our Time* de 1925, a realidade foi — e é — bem diferente em relação à edição de 1924. De maneira geral, a análise dos capítulos de *in our time* — a “orla costeira que passa”¹⁴, segundo afirmação de Hemingway em referência à dinamicidade em que são narrados os eventos —, quando existe, é feita em conjunto com os contos da edição de 1925, sendo raro o estudo que se concentra especificamente sobre a obra

⁶ WORDSWORTH, William. *The Poems of William Wordsworth*. London: Edward Moxon, 1858. Disponível em: <https://archive.org/details/poemsofwilliamwo01word/page/54/mode/2up>. Acesso em: 20 maio 2024. O poema *My heart leaps up when I behold* pode ser encontrado na página 54.

⁷ BAKER, Carlos. Ed. *Ernest Hemingway: Selected Letters 1917-1961*. New York: Charles Scribner’s Sons, 1981. Edition 2003. p. 105. Tradução nossa.

⁸ HEMINGWAY, Ernest. *In Our Time*. *Little Review*, Chicago, p.3-5, Spring 1923.

⁹ HEMINGWAY, Ernest. *in our time*. Paris: Three Mountains Press, 1924.

¹⁰ BAKER, Carlos. Ed. *Ernest Hemingway: Selected Letters 1917-1961*. New York: Charles Scribner’s Sons, 1981. Edition 2003. p. 116. Tradução nossa.

¹¹ HEMINGWAY, Ernest. *In Our Time*. New York: Boni & Liveright, 1925.

¹² Embora a pesquisa dos manuscritos de Hemingway seja possível apenas presencialmente, há muitas informações a respeito da vida e da obra do escritor no endereço eletrônico da Biblioteca JFK. Nesse sentido, ver: <https://www.jfklibrary.org/hemingway>.

¹³ REYNOLDS, Michael S. Unexplored Territory: The Next Ten Years of Hemingway Studies. *College Literature*, Baltimore, v. 7, n. 3, p. 189-201, 1980. Disponível em: <http://www.jstor.org/stable/25111342>. Acesso em: 20 maio 2024, p. 200. Tradução nossa.

¹⁴ BAKER, Carlos. Ed. *Ernest Hemingway: Selected Letters 1917-1961*. New York: Charles Scribner’s Sons, 1981. Edition 2003. p. 128. Tradução nossa.

publicada pela *Three Mountain Press*¹⁵. Mas: será que este pequeno conjunto de *vinhetas* de 1924 é importante para entender os escritos posteriores de Hemingway?

Neste trabalho, defendo que a edição de 1924 é o momento que Hemingway testa diversas técnicas literárias de que futuramente lançará mão para dar conta de temas que o acompanharam a vida toda. É por esse livro inaugural que me interesso e são três os motivos.

Primeiramente, acredito que as técnicas empregadas em *in our time* e os temas ali abordados, numa perspectiva genética, jogam luz sobre o fazer artístico de Hemingway, merecendo uma discussão crítico-literária sobre o estatuto dessa obra no interior de sua ficção. Em segundo lugar, além da falta de estudos em solo americano relatada por Milton Cohen, no Brasil a realidade é ainda mais escassa. Dos vinte e três trabalhos encontrados com o verbete *Hemingway* no site da CAPES, entre teses e dissertações, apenas um se refere aos escritos produzidos por Hemingway na década de 20¹⁶. Refiro-me ao trabalho de Luís Roberto Amabile, que se tornou livro e é fartamente citado nesta dissertação¹⁷. No entanto, mesmo esse estudo primoroso não se debruça sobre *in our time* especificamente, o que atrai a necessidade de um trabalho que o faça. Por fim, o terceiro motivo que me leva a estudar a obra da juventude de Hemingway é a ausência de uma tradução para o português. Dada a importância que reputo conter, pretendo traduzi-la para nosso idioma.

A importância de *in our time* não se restringe ao fato de ter servido como “laboratório de estilo” para Hemingway. A leitura em conjunto com obras posteriores demonstra que ela pode ser vista como reservatório de temas e de técnicas, que serão retomados em outros escritos por variados ângulos no decorrer da carreira literária de Hemingway.

Se esse pensamento procede, defendo que, conscientemente ou não, Hemingway compôs uma obra em estilo de mosaico, com peças encaixadas de uma determinada forma que expõe as contradições e ambiguidades dos quadros constantes das peças entre si. Como a tauromaquia em peças de litografia de Goya: a multiplicidade de perspectivas coloca em xeque a busca por um relato unívoco¹⁸.

O aperfeiçoamento da técnica e o polimento da frase andam junto com a alternância da perspectiva sobre determinado objeto, sobre determinado personagem, sobre determinada

¹⁵ COHEN, Milton A. *Hemingway's Laboratory*. Tuscaloosa: University of Alabama Press: 2012. *E-book*, p. ix-x.

¹⁶ A pesquisa de dissertações e teses sobre determinado tema pode ser feita no endereço eletrônico da CAPES: <https://catalogodeteses.capes.gov.br/catalogo-teses/#!/>. Acesso em 20 maio de 2024.

¹⁷ AMABILE, Luís Roberto. *Hemingway em Paris: como se tornar um escritor revolucionário nos loucos anos 20*. Porto Alegre: Zouk, 2023.

¹⁸ GOYA, Francisco. *La Tauromaquia. Catálogo descriptivo de la colección de cuarenta aguafuertes originales que, sobre motivos de la fiesta nacional, grabó el genio del arte español, DON FRANCISCO DE GOYA Y LUCIENTES*. Madrid: Circulo de Bellas Artes, 1929. Disponível em: https://bibliotecadigital.jcyl.es/es/catalogo_imagenes/grupo.do?path=10078929. Acesso em: 20 maio 2024.

emoção, sobre determinado acontecimento. Por isso, conhecer como a obra *in our time* foi construída e a importância dela para a obra posterior de Hemingway é meu objetivo geral com este trabalho. Pretendo, assim, discutir como *in our time* está presente em contos e romances posteriores. Dada a relevância da obra e por não haver edição traduzida no Brasil, meu objetivo específico é traduzir *in our time* para o português, permitindo o acesso do leitor ao estilo nascente de Ernest Hemingway.

A fim de organizar o que acabei de dizer, no capítulo 1 apresentarei a obra *in our time*, mostrando as cinco edições existentes com o mesmo nome e as editoras responsáveis pela publicação. Nesse tópico, também mostrarei como Hemingway atuou para ser publicado e as influências mais evidentes em sua escrita. Ao final do capítulo, procurarei expor algumas razões que justificam o estudo de *in our time*, analisando os temas que a obra abrange e o impacto de sua estrutura para apreensão do conteúdo. No capítulo 2, realizo a tradução da obra e faço comentários a respeito do estilo nascente de Hemingway, concluindo com anotações acerca do processo tradutológico adotado neste trabalho. No último capítulo — o terceiro —, procuro trazer o aprendizado que Hemingway teve com Cézanne e como *in our time* está presente tanto em termos de conteúdo, quanto de estilo em escritos posteriores.

Se o Sol também se levanta, como escreve Hemingway para equilibrar a declaração de Gertrude Stein de que *eles eram uma geração perdida*¹⁹, ele — o Sol — nasce para todos. A reação de cada um a determinado evento é uma das marcas da literatura de Hemingway. Ele está interessado em como respondemos — como suas personagens respondem — às coisas que acontecem com elas. Isso não quer dizer que a literatura produzida por Hemingway seja *jornalística*. Pelo contrário. No trabalho *A República de Hemingway*, Giselle Beiguelman-Messina formulou algo ímpar sobre essa questão. “O que diferencia a verdade literária da cotidiana para Hemingway é a imaginação”, por essa razão, “na literatura, a verdade, quando tecnicamente bem realizada, adquire o valor de permanência. Um atributo que o jornalismo, por ser descritivo e factual, é incapaz de possuir”²⁰. Portanto, nos contos e nos romances de Hemingway, é preciso que o leitor “suspenda a crença no real”. Reformulo o bordão de Coleridge para indicar esse método de Hemingway: realista que é, ele, no entanto, transforma os eventos reais em ficção para que esta perdure e seja ressignificada com o tempo. Isso começou com *in our time*, em 1924.

¹⁹ HEMINGWAY, Ernest. *Paris é uma festa*. Trad. Ênio Silveira. 27. ed. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 2020, p. 44.

²⁰ BEIGUELMAN-MESSINA, Giselle. *A república de Hemingway: Por quem os sinos dobram?* São Paulo: Perspectiva, 1993, p. 158.

1. *GIVE PEACE IN OUR TIME, O LORD*²¹.

1.1. Apresentando *in our time*.

“Aqui está um livro para surpreender e encantar. Sua forma pode confundir o leitor por um momento, mas ao final toda estranheza valerá a pena”, afirma uma resenha anônima do *Critical Essays*, publicada em 6 de dezembro de 1925, no jornal *Plain Dealer* de Ohio. E continua: “é um livro de histórias e, no entanto, tem o efeito de uma única história”²².

Não demora para surpreender: logo de cara somos jogados no interior da Primeira Guerra (1914-1918), numa caminhada rumo ao sangrento campo de batalha de *Champagne*, com soldados bêbados e seu tenente conversando com um cavalo. Na última linha do capítulo, o narrador revela tratar-se de uma memória de quando era o taifeiro responsável pela comida dos combatentes. Mal viramos a página que continha o enxuto parágrafo — os capítulos ficam centralizados na folha, com imensas margens brancas ao redor —, somos lançados numa tourada em que as coisas vão mal: os primeiros dois *matadores* (toureiros responsáveis por dar cabo da vida do touro) não conseguem realizar a função, e um terceiro, o *garoto*, precisa matar os cinco touros do espetáculo. Ao final, esgotado, vomita. A cena muda de novo: estamos agora em Adrianópolis, atual Edirna, noroeste da Turquia. Chove torrencialmente durante a evacuação dos gregos cristãos, resultado direto da guerra entre a Grécia e a Turquia (1919-1922). Durante a retirada forçada, uma mulher tem um bebê e uma garota está segurando um cobertor sobre ela, chorando e morrendo de medo de olhar para aquele cenário. Voltamos então para outro campo de batalha da Primeira Guerra, agora em Mons, na Bélgica. Lá, alemães sobrecarregados de armamentos são mortos da maneira mais simples e inesperada possível, como se o inglês que narra a história relatasse exercícios de tiro ao alvo; na sequência, outro inglês relembra a felicidade dos soldados por terem levantado uma barricada perfeita. Corta a cena, capítulo seis: vemos a execução de seis ministros às seis horas da manhã contra o muro de um hospital. Também chove muito, e um dos ministros, com febre tifoide, sem condições de ficar em pé, recebe a saraivada de tiros sentado, com a cabeça entre os joelhos. Levará mais que tempo para que o leitor saiba de onde são esses seis ministros e por qual razão foram executados.

²¹ ANGLICAN CHURCH IN NORTH AMERICA. *The book of common prayer*. Huntington Beach, CA: Anglican Liturgy Press, 2019. Disponível em: <https://bcp2019.anglicanchurch.net/wp-content/uploads/2019/08/BCP2019.pdf>. Acesso em: 20 maio 2024. O trecho “Give peace in our time, O Lord” [Dê paz em nosso tempo, Senhor], executado pelo oficiante, pode ser encontrado nas páginas p. 22 e 48.

²² ANONYMOUS. *In Our Time*. In: REYNOLDS, Michael. *Critical Essays on Ernest Hemingway's In Our Time*. Boston: G.K. Hall, 1983, p. 20. Tradução nossa.

Esses seis primeiros capítulos dão o tom de quase todo o livro. Narrativas curtas, estilo *quase* jornalístico, linguagem simples e direta, contexto histórico e social sugeridos por uma construção artística que intensifica o subentendimento. A estrutura caótica em que as histórias são postas contrasta com a fluidez em que o texto é construído. Fluidez alcançada a muito custo e que engana. A linguagem ingênua, beirando o coloquialismo, diz Edmund Wilson, serve, na verdade, para transmitir emoções profundas e estados de espírito complexos²³. No capítulo 11, por exemplo, escutamos a história de um jovem húngaro, um garoto muito bom e muito tímido, que está viajando de trem pela Itália. Ele compra quadros dos renascentistas Giotto, Masaccio e Piero della Francesca. Chega a embrulhá-los com o jornal socialista italiano *Avanti*. Porém, a tela do renascentista Andrea de Mantegna ele refuga, pois, certamente, o quadro *Crucificação* — que não é mencionado — contém realismo gráfico insuportável sobre a morte de Cristo: um lembrete do quão longe a fé pode levar e a que custo foi martirizado um homem. Um pintor “muito amargo, sim. Muitos buracos de pregos na parede”, diz Frederic Henry, em *Adeus às armas*²⁴. O idealismo do revolucionário magiar não pode ser abalado pelas pinturas de Andrea Mantegna. Mas isso é um efeito da leitura, não está no texto. Observe que não é a realidade que o amedronta, mas a arte: a cena ecoa passagens famosas da literatura mundial, como a segunda cena do terceiro ato em *Hamlet*, em que a encenação do assassinato perpetrado pelo tio traz o conhecimento da realidade pelo sobrinho, o príncipe. Como se Hemingway ouvisse as dicas que Hamlet dá aos atores — “ajusta o gesto à palavra, a palavra ao gesto, com o cuidado de não perder a simplicidade natural. Pois tudo que é forçado deturpa o intuito da representação”²⁵ — escreve no capítulo: “Falei com ele sobre os Mantegnas em Milão. Não, disse muito timidamente, ele não gostava de Mantegna”²⁶. E só. Duas frases simples, não coordenadas, num diálogo sem marcações. Ter contato com as pinturas de Mantegna seria correr o risco de acabar com toda a base “sólida” em que um conjunto de crenças e uma existência foram determinados e erigidos. O jovem idealista correrá o risco da prisão e da morte — na travessia para a Suíça, ele realmente é preso em Sião e sabe-se lá se torturado —, mas jamais do conhecimento, do autoconhecimento.

²³ WILSON, Edmund. Dry-Points. In: WILSON, Edmund. *The Shores of Light: A Literary Chronicle of the Twenties and Thirties*. New York: Farrar, Straus and Young, Inc, 1952, p. 119. Tradução nossa.

²⁴ HEMINGWAY, Ernest. *Adeus às Armas*. Tradução Monteiro Lobato. 15. ed. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 2019, p. 343.

²⁵ SHAKESPEARE, William. *Hamlet*. Trad. Millôr Fernandes. Porto Alegre: LP&M, 2012, p. 55.

²⁶ HEMINGWAY, Ernest. *in our time: The 1924 text*. Edited by James Gifford. Published by Modernist Versions Project. Victoria: University of Victoria: 2015. p. 16. Tradução nossa. Disponível em: <https://web.uvic.ca/~mvp1922/wp-content/uploads/2015/07/Hemingway-in-our-time-1924.pdf>. Acesso em: 20 maio 2024.

Figura 1 — *La Crucifixion*

Fonte: Andrea Mantegna (1456/1459)²⁷

Atravessaremos mais cenas de guerra, touradas, assassinatos. Ouviremos, inclusive, o relato de um rompimento amoroso por meio de carta, uma *Dear John Letter*²⁸, que leva o personagem principal a contrair gonorreia dentro de um táxi pelo *Lincoln Park* em Chicago. O *encantamento* de que fala a resenha anônima talvez venha de uma leitura atenta e uma posição *investigativa* e curiosa por parte do leitor, cujas descobertas sobre forma e conteúdo de um texto literário forçam-no a reconstruir paradigmas a respeito de como é narrado e rememorado determinado evento, seja ele trágico ou não. Ainda, no limite, tais descobertas podem fazer com que se repense o que é encantar em termos literários, dada a perspectiva incomum dos capítulos.

Sucedem que o escrito anônimo fala de um livro que contém histórias principais, ou contos, que são intercalados com *sketchs*, que estão em itálico. Definitivamente não é o caso dessa obra que estamos apresentando, a qual contém apenas capítulos curtos, os *sketchs* a que se refere a resenha, e não estão em itálico. Não há contos. O texto fala, na verdade, de outra obra, a *In Our Time*, com letras maiúsculas²⁹. Antes de avançar, temos que limpar o terreno para definir sobre qual obra estamos falando.

²⁷ MANTEGNA, Andrea. *La Crucifixion*. 1456-1459. Têmpera no painel. 76,0 x 96,0 cm. Museu do Louvre. Disponível em: <https://collections.louvre.fr/en/ark:/53355/cl010064446>. Acesso em: 20 maio 2024.

²⁸ CARRUTERS, Susan L. *How World War II's 'Dear John' Letters Changed American Society*. Disponível em: <https://time.com/6137746/dear-john-letters-world-war-ii/>. Acesso em: 20 maio 2024.

²⁹ ANONYMOUS. *In Our Time*. In: REYNOLDS, Michael. *Critical Essays on Ernest Hemingway's In Our Time*. Boston: G.K. Hall, 1983, p. 20. Tradução nossa.

Nos primeiros cinco minutos da segunda aula do curso *Hemingway, Fitzgerald, Faulkner*³⁰, Wai Chee Dimock alerta para a história intrincada, mas interessante, desse “primeiro” trabalho de Ernest Hemingway:

Gostaria de falar um pouco sobre a história da publicação de *In Our Time*. O livro tem uma história de publicação muito interessante e complicada. Inicialmente, muitas das vinhetas de *In Our Time* – o que chamaríamos de vinhetas, Hemingway chama de capítulos – foram publicadas primeiro, em pequenas revistas. Na verdade a revista se chamava mesmo *The Little Review*. E alguns contos também foram publicados em pequenos periódicos. O conto que hoje chamamos de “Acampamento Índio” foi publicado na *transatlantic review*. E a primeira edição de *In Our Time* foi publicada em Paris, pela Three Mountains Press, parecia feita à mão – na verdade, era feita à mão. Com apenas 30 páginas e 170 exemplares impressos. Portanto, este é realmente o início da carreira de Hemingway. E é muito interessante ver que foi assim que ele começou, alguém que realmente pensava em 170 pessoas lendo seu trabalho. (...). A primeira edição americana foi publicada pela Boni & Liveright. Esta é a primeira editora de Hemingway. Ele depois passaria para a Scribner's. Mas ele começou com Boni & Liveright. Alguns contos foram incluídos nesta edição de 1925 de *In Our Time*, mas ainda com um visual muito artesanal³¹.

O sobrevoo panorâmico merece uma análise mais detida. Há ao menos cinco edições dessa obra que precisam ser detalhadas. O primeiro formato de *in our time*, título retirado do *Book of Common Prayer* [Livro de Oração Comum], aparece na revista americana *Little Review* de 1º de abril de 1923, com apenas seis capítulos³². A edição de primavera, intitulada *Exile's Number*³³, teve a capa desenhada por Fernand Léger e, no interior, textos de Gertrude Stein, Mina Loy, George Antheil, E.E. Cummings, Jean Cocteau — e “In Our Time” (que saiu em maiúsculas e não italicizado) do ainda quase totalmente desconhecido, Ernest Hemingway. Fundada por Margaret Anderson e coeditada por Jane Heap, a revista vanguardista — ícone do modernismo nos Estados Unidos — foi responsável por publicar em série, a partir de março de 1918, o *Ulysses* de Joyce, com uma grande contribuição de Ezra Pound, que atuava como “coeditor transatlântico”. As correspondências entre Joyce, Margaret Anderson, Jane Heap e Ezra Pound mostram a influência do criador d’ *Os Cantos* na publicação em solo americano da obra do irlandês. “Estou realmente muito grato a você por sua simpatia e espero muito em breve poder providenciar através do Sr. Pound o transporte de alguns capítulos de *Ulysses* para sua

³⁰ CHEE DIMOCK, W. *Hemingway, Fitzgerald, Faulkner*. YALE: Open Yale Courses, 2011. Outono de 2011. Disponível em: <https://oyc.yale.edu/american-studies/amst-246>. Curso ministrado no outono de 2011 no âmbito do Departamento de Estudos Americanos da Universidade americana Yale e disponível por meio do projeto *Open Yale Courses*. Acesso em: 20 maio 2024.

³¹ *Ibid.* Texto em tradução livre e com as adaptações necessárias. Para o teor integral da aula 2, consultar: <https://oyc.yale.edu/american-studies/amst-246/lecture-2>.

³² HEMINGWAY, Ernest. *In Our Time*. *Little Review*, Chicago, p.3-5, Spring 1923.

³³ HEMINGWAY, E. *In Our Time & They All Made Peace—What Is Peace?* The 1923 Text. Edited by James Gifford. Published by Modernist Versions Project. University of Victoria: 2015. Disponível em: <https://web.uvic.ca/~mvp1922/library/hemingway/time/Hemingway-In-Our-Time-1923.pdf>. Acesso em: 20 maio 2024.

consideração”, diz Joyce à Margaret Anderson em 10 de agosto de 1917³⁴. Pound também seria o responsável por indicar os “exilados” na Europa que contribuiriam para a edição de 1923³⁵.

A menção a respeito de Pound é pertinente não apenas porque conviveu com Hemingway em Paris na década de 20 do século passado. Discute-se bastante sobre como o americano apareceu na edição de 1923 da *Little Review*. Hagemann³⁶ e Carlos Baker³⁷ sustentam que a participação de Hemingway na revista é fruto de um convite da coeditora Jane Heap, argumento corroborado pelo biógrafo Michael Reynolds³⁸. Milton Cohen, no entanto, alerta para as evidências que apontam Ezra Pound como articulador dessa publicação³⁹. Duas razões levam-no a essa conclusão: morando em Nova Iorque, Jane Heap provavelmente não conhecia Hemingway e muito menos sabia que ele era um escritor de prosa moderna. Além disso, Pound já havia auxiliado Hemingway a publicar alguns poemas na revista *Poetry*^{40,41}, de Harriet Monroe, e recomendado a publicação de alguns de seus contos na *Transatlantic Review*⁴².

Para além dessas indicações, Hemingway consultava Pound a respeito do que estava escrevendo e como deveria realizá-lo. “Farei o enforcamento. Refiz a morte de Maera totalmente diferente e consertei os outros capítulos. A nova morte ficou boa [...]. Vou começar o enforcamento e acho que engatará. Tentarei encontrar com você amanhã pela manhã”, relata

³⁴ JOYCE, James, and Philip R. Yannella. James Joyce to ‘The Little Review: Ten Letters. *Journal of Modern Literature*, Philadelphia, v. 1, no. 3, p. 393-398, 1971. Tradução nossa. Disponível em: <http://www.jstor.org/stable/3831062>. Acesso em: 20 maio 2024.

³⁵ COHEN, Milton A. *Hemingway's Laboratory*. Tuscaloosa: University of Alabama Press: 2012. p. 34. *E-book*.

³⁶ HAGEMANN, E. R. A Collation, with Commentary, of the Five Texts of the Chapters in Hemingway's In Our Time, 1923-38. In: REYNOLDS, Michael. *Critical Essays on Ernest Hemingway's In Our Time*. Boston: G.K. Hall, 1983, p. 38.

³⁷ BAKER, Carlos. *O Romance de uma vida*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1971, p. 128.

³⁸ REYNOLDS, M. *Hemingway: The Paris Years*. New York: Norton, 1999. *E-book*.

³⁹ COHEN, M. A. Who Commissioned The Little Review's "In Our Time?. *The Hemingway Review*, Boston, v. 23, n. 1, p. 106-110, 2003. Disponível em: <https://muse.jhu.edu/article/52909/pdf>. Acesso em: 20 maio 2024.

⁴⁰ Conjunto de seis poemas sob o título *Wanderings* [Andanças]. São eles: *Mittraillatrice*, *Oily Weather*, *Roosevelt*, *Riparto d'assalto*, *Champs d'honneur*, *Chapter heading*. Cf. *Poetry: a Magazine of Verse*. Edited by Harriet Monroe. v. XXI, n. IV, jan. 1923. p. 193-195. Disponível em: https://www.ebay.com/itm/Ernest-Hemingway-in-Poetry-January-1923-preceding-his-first-book-/322486605692?_ul=GT. Acesso em: 20 maio 2024.

⁴¹ A revista foi fundada por Harriet Monroe em 1912 e o nome completo era *Poetry: A Magazine of verse*. Atualmente, as publicações estão a cargo da *Poetry Foundation*. Na primeira edição da *Poetry*, em outubro de 1912, Monroe escreveu: “Todo esporte, toda pequena indústria requer seu próprio canto, sua própria voz, para que possa alcançar seus amigos, cumprimentá-los e lhes dar boas-vindas”. A história da revista, com fotos e vídeos, bem como as recentes publicações podem ser acessadas pelo seguinte endereço eletrônico: <https://www.poetryfoundation.org/>

⁴² Fundada e editada por Ford Madox Ford em 1924, cujo lema, segundo Madox, era “nós, o escritor e seus colaboradores, estamos aqui para apresentar ao mundo uma imagem das atividades mentais reais do mundo, atividades que estão centradas nas artes imaginativas do mundo”. Rogers Stephen aponta que esse “mundo” que a revista quer mostrar correspondia à onda de escritores emergentes que então se reuniam em Paris. Nesse sentido ver: ROGERS, Stephen. *The Transatlantic Review* (1924). *International Ford Madox Ford Studies*, Leiden, v. 9, p. 185-96, 2010. Disponível em: <http://www.jstor.org/stable/44871602>. Acesso em: 20 maio 2024, p. 190.

a Pound em carta de 5 de agosto de 1923 acerca de alguns capítulos de *in our time*.⁴³ Seja como for, Ezra Pound, como agitador cultural e promovedor do modernismo europeu e americano, foi crucial e esteve no centro do início da carreira de Hemingway. “Ezra Pound foi sempre um amigo generoso”, afirma Hemingway em *Paris é uma festa*⁴⁴.

Além de Ezra Pound, também Gertrude Stein, T.S. Eliot, Sherwood Anderson, James Joyce, dentre outros, exerceram influência na escrita nascente de Hemingway⁴⁵. Foi de Stein que ele tirou a técnica da *repetição*. De T.S. Eliot, as múltiplas vozes dos capítulos. Em Anderson, viu como o inglês coloquial americano poderia ser um dispositivo eficaz. Aliás, foi Anderson quem ajudou Hemingway a se inserir no círculo artístico de Paris, escrevendo cartas de recomendação do novo escritor para Gertrude Stein, Ezra Pound, Sylvia Beach e Lewis Galantière⁴⁶. Não devemos nos esquecer ainda dos anos que passou como repórter e que foram marcantes na sua prosa: “o jornalismo pavimentou a literatura posterior”⁴⁷. Na mesma linha, as leituras de Joyce, constatadas nas marginálias de seu exemplar do *Ulysses*, inspiraram o jovem Hemingway. Em 9 de março de 1922 escreve a Anderson: “Joyce tem um livro maravilhoso”⁴⁸. Ele se referia a *Ulysses*, livro que leu “bem mais de dois terços. Indicações dessa suposição estão na conclusão original de seu conto ‘O grande rio de dois corações’: ele achou Stephen Dedalus ‘terrível’, Leopold Bloom ‘maravilhoso’ e Molly Bloom ‘a maior do mundo’”⁴⁹. Em alguns anos, Hemingway daria a Joyce uma cópia da primeira edição de *A Farewell to arms*: “Para Joyce, com total admiração e muito carinho, Ernest Hemingway.” Ele se desculpa pelas palavras italianas mal escritas e pelos travessões, que cobrem as palavras “proibidas”. Certamente Hemingway pensava em Joyce quando lutava com Max Perkins, seu editor na Scribner’s, a respeito da linguagem de *A Farewell to arms*: “Hemingway tinha lido as palavras proscritas em *Ulysses*. Molly fantasia sobre beijar o “adorável pintinho” de Stephen Dedalus, e variações de ‘merda’ e ‘foda-se’ aparecem com frequência no romance”⁵⁰.

⁴³ BAKER, Carlos. Ed. *Ernest Hemingway: Selected Letters 1917-1961*. New York: Charles Scribner’s Sons, 1981. Edition 2003. p. 92. Tradução nossa.

⁴⁴ HEMINGWAY, Ernest. *Paris é uma festa*. Trad. Ênio Silveira. 27. ed. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 2020, p. 129.

⁴⁵ COHEN, Milton A. *Hemingway’s Laboratory*. Tuscaloosa: University of Alabama Press, 2012. *E-book*. No intervalo das páginas 3 a 22, Cohen detalha as influências mencionadas.

⁴⁶ AMABILE, Luís Roberto. A história, e as histórias, em algumas cartas de Ernest Hemingway na Paris de 1920. *Letrônica*, Rio Grande do Sul, v.8, n. 2, p. 539–548, 2015. Disponível em: <https://doi.org/10.15448/1984-4301.2015.2.20340>. Acesso em: 20 maio 2024, p. 543.

⁴⁷ AMABILE, Luís Roberto. *Hemingway em Paris: como se tornar um escritor revolucionário nos loucos anos 20*. Porto Alegre: Zouk, 2023, p. 138.

⁴⁸ SPANIER, Sandra; TROGDON, Robert W. (Org.). *The Letters of Ernest Hemingway. 1907- 1922*. Cambridge: University Press, 2011. Vol. 1, p. 331.

⁴⁹ BEALL, John. Ernest Hemingway’s Reading of James Joyce’s *Ulysses*. *James Joyce Quarterly*, Tulsa, v. 51, n. 4, p. 661–672, 2014. Disponível em: <http://www.jstor.org/stable/44162854>. p. 663. Tradução nossa.

⁵⁰ *Ibid.*, p. 665. Tradução nossa.

Voltemos à edição de 1923. Uma das fontes para esses primeiros capítulos — ou vinhetas — seria o conjunto de também seis crônicas que Hemingway nomeou de *Paris, 1922*⁵¹. Mas a diferença na estruturação da frase e na construção de narradores mais complexos (não resumidos a um repetitivo “eu vi”, na primeira pessoa) coloca em xeque esse conjunto de crônicas como a fonte mais próxima dos capítulos da *Little Review*⁵². Some-se a isso o fato de que os manuscritos de *Paris, 1922* foram roubados de Hadley, primeira esposa de Hemingway, em dezembro de 1922, quando ela ia ao encontro do marido na Suíça, onde o escritor cobria a Conferência de Lausanne⁵³. Apesar de ter gostado das frases de *Paris, 1922*, ele teria que reescrever outras para compor a edição da *Little Review*. “Suponho que você já teve notícia a respeito da perda da minha *Juvenilia*? [...] Quem bom! você dirá. Mas não diga isso. Ainda não superei. Três anos nessa maldita coisa. Algumas delas como a *Paris, 1922* eu gostava” relata a Pound em carta de 23 de janeiro de 1923⁵⁴. Hemingway teria que “começar de novo e se concentrar” (*begin again and concentrate*, nas palavras de Gertrude Stein), se quisesse inscrever-se como escritor de prosa moderna⁵⁵.

A publicação dos capítulos na “In Our Time” de 1923 marca um momento importante no aprendizado e na carreira de Hemingway. É interessante pensar que, até finais de 1922, ele se via, de alguma forma, como poeta. Em carta de 16 de novembro desse ano, endereçada a Harriet Monroe, ele indaga à fundadora da *Poetry* se poderia usar os poemas numa outra publicação para qual Pound — mais uma vez — o estava convidando: “gostaria de saber quando você usará os poemas, já que a *Three Mountains Press* aqui, editada pelo Ezra Pound, vai publicar em breve umas coisas minhas e eu gostaria de usar os poemas, se você permitir a republicação”⁵⁶. Não que o período como poeta não tenha sido importante para a formação literária de Hemingway. Charles Fenton anota o fato de que “como vários de seus contemporâneos, Fitzgerald, por exemplo, assim como Faulkner e Dos Passos, Hemingway

⁵¹ BAKER, Carlos. *O Romance de uma vida*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1971. p. 129.

⁵² COHEN, Milton A. *Hemingway's Laboratory*. Tuscaloosa: University of Alabama Press, 2012. *E-book*. p. 23-26.

⁵³ Conferência de Lausanne de 1922-1923, cujo objetivo era rediscutir o Tratado de Sévres e chegar a um tratado de paz entre a Turquia e os Aliados da Primeira Guerra. Os EUA atuaram como “Observador”. Joseph Clark Grew, embaixador americano à época, atuou na Conferência. Para mais detalhes, ver: GREW, Joseph Clark. “The Lausanne Peace Conference of 1922-1923”. *Proceedings of the Massachusetts Historical Society*, Massachusetts, v. 69, p. 348-67, 1947. Disponível em: <http://www.jstor.org/stable/25080418>. Acesso em: 20 maio 2024.

⁵⁴ BAKER, Carlos. Ed. *Ernest Hemingway: Selected Letters 1917-1961*. New York: Charles Scribner's Sons, 1981. Edition 2003. p. 77. Tradução nossa.

⁵⁵ COHEN, Milton A. *Hemingway's Laboratory*. Tuscaloosa: University of Alabama Press: 2012. *E-book*. p. 9.

⁵⁶ BAKER, Carlos. Ed. *Ernest Hemingway: Selected Letters 1917-1961*. New York: Charles Scribner's Sons, 1981. Edition 2003. p. 72. Tradução nossa.

escreveu uma quantidade moderada de versos no processo de se tornar um escritor de prosa⁵⁷. Na mesma linha, o estudo de Birgit Van Asch demonstra quão fundamental foi a poesia e as ideias do Imagismo de Pound para que o escritor americano adquirisse habilidade técnica em relação a ritmo, sequências, quebras, apresentação e estruturação de versos que, depois, seriam desenvolvidos e alterados para suas *true sentences* [frases verdadeiras]⁵⁸. Mas não foi como poeta que Hemingway adquiriu visibilidade. E há outro dado relevante: talvez essa carta a Monroe tenha o objetivo de convencer a editora da recente importância de Hemingway no “mundo das letras” e de a pressionar pela publicação dos poemas, já que, em breve, ele teria outro livro publicado, e seria sob a chancela de Ezra Pound⁵⁹. De fato, dois meses depois, os poemas são publicados na edição de janeiro de 1923 da *Poetry*.

O convite de Pound era para Hemingway participar da série “*The Inquest into the state of contemporary English prose*” [Investigação sobre o estado da prosa inglesa contemporânea]⁶⁰. Poemas não cabiam nesse tipo de projeto. A publicação seria realizada pela *Three Mountain Press* em Paris, editora de William Bird. Também esse convite reforça a tese de que foi Pound, e não Heap, que fez Hemingway publicar na *Little Review*. Estamos a alguns meses de presenciar o nascimento do segundo formato de *in our time*. Na edição de 1923, como já mencionado, havia apenas seis capítulos curtos — exatamente os capítulos que resumi logo no início deste trabalho. Isso era pouco e William Bird sabia disso. Bird havia gostado do que viu na *Little Review*, mas se Ernest Hemingway pudesse juntar mais uma dúzia daquilo, isso daria um livro publicável⁶¹. Mais uma vez Pound, no projeto *Inquest*, indicou Hemingway para Bird a fim de que Hemingway constasse do projeto. Indicação esta que veio com a própria articulação de Hemingway entre Bird e Pound⁶².

O que Hemingway fez foi desenvolver mais doze histórias curtas no modelo das que já haviam sido escritas. Nem todas as intervenções de Bird no produto final agradaram a Hemingway: a ideia de letras minúsculas, bem ao estilo modernista, foi ideia de Bird. A capa

⁵⁷ FENTON, Charles A. *The Apprenticeship of Ernest Hemingway: The Early Years*. First Edition. New York: Farrar Strauss and Young, 1954. p. 284. Tradução nossa.

⁵⁸ ASCH, Birgit van. “*Come let us build a monument to Ezra*” – *Imagist Affinities between the Poetics of Ezra Pound and the Poems of Ernest Hemingway: A Modernist Friendship and a Quest for Truth*. Supervisor: Dr. Kate Macdonald. Academic year: 2014-2015 (August). 83 f. Master dissertation (Master in de Vergelijkende Moderne Letterkunde) — Ghent University. Faculty of Arts and Philosophy, Ghent, Belgium, 2015. Disponível em: https://libstore.ugent.be/fulltxt/RUG01/002/213/111/RUG01-002213111_2015_0001_AC.pdf. Acesso em: 20 maio 2024.

⁵⁹ AMABILE, Luís Roberto. *Hemingway em Paris: como se tornar um escritor revolucionário nos loucos anos 20*. Porto Alegre: Zouk, 2023. p. 107.

⁶⁰ COHEN, Milton A. *Hemingway's Laboratory*. Tuscaloosa: University of Alabama Press, 2012. *E-book*. p. 32.

⁶¹ BAKER, Carlos. *O Romance de uma vida*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1971. p. 133.

⁶² AMABILE, Luís Roberto. *Hemingway em Paris: como se tornar um escritor revolucionário nos loucos anos 20*. Porto Alegre: Zouk, 2023. p. 106.

com manchetes de jornal ao fundo, Bird. Travessões em vez de aspas para marcar os diálogos, também Bird. Em carta de 13 de outubro de 1923, Hemingway escreve a Pound: “se não for bem feito, azedará rápido”⁶³. Estava então em Toronto no Canadá, para onde ele e Hadley foram ter o primeiro filho. Ao final dessa mesma carta, Hemingway insiste para que Pound escreva de volta e envie um exemplar da *Rire* [*Le Rire*], em referência à revista de humor francesa, que era impossível de obter, dado o conteúdo ser tido como obsceno. E encerra a missiva assim: “algum dia alguém morará aqui e será capaz de apreciar o sentimento com que lancei *Ulysses* nos Estados Unidos (nenhuma cópia perdida) desta cidade”⁶⁴. Essa inclinação modernista e apreciadora de Joyce ajuda a explicar a condescendência de Hemingway às sugestões do editor. Não explica tudo, já que Hemingway tinha uma enorme vontade de publicar, fosse como fosse.

Em março de 1924, portanto, com alguns meses de atraso, Bird publica *in our time*⁶⁵ (em vez de “In Our Time”) em Paris, e o livro tem uma repercussão admirável. Por um erro de impressão, das 300 cópias inicialmente previstas, apenas 170 sobrevivem. Hemingway não estava pensando em apenas 170 leitores, mas no maior número possível deles. Mesmo assim, essas poucas cópias foram o suficiente para arrancar uma das críticas mais importantes da carreira do escritor, e uma das primeiras que saiu na grande imprensa: “sua prosa é de primeira linha [...] e estou inclinado a pensar que o seu livrinho tem mais dignidade artística do que qualquer outra coisa sobre o período da guerra que já tenha sido escrita por um americano”, escreve Edmund Wilson no *Dial*⁶⁶. Além disso, Fitzgerald ecoa os dizeres de Wilson para Max Perkins, editor da Scribner’s: “esta carta é para falar sobre um jovem chamado Ernest Hemingway [...]. Ezra Pound publicou uma coleção de seus contos em Paris, em algum lugar como a *Egoit Press*. Não a tenho aqui agora, mas é admirável e eu olharia para ele imediatamente. Ele é excepcional”⁶⁷.

⁶³ BAKER, Carlos. Ed. *Ernest Hemingway: Selected Letters 1917-1961*. New York: Charles Scribner’s Sons, 1981. Edition 2003. p. 96. Tradução nossa.

⁶⁴ *Ibid.*, p. 96. Hemingway contrabandeou várias cópias de *Ulysses* para o Canadá. A história resumida das travessias pelo rio Detroit que possibilitou a entrada de *Ulysses* nos EUA pode ser lida aqui: <https://www.literarytourist.org/blog/2018/08/08/beach-hemingway-and-smuggling-joyces-ulysses-into-the-u-s>.

⁶⁵ HEMINGWAY, Ernest. *in our time*: Paris: Three Mountains Press, 1924.

⁶⁶ WILSON, Edmund. Dry-Points. In: WILSON, Edmund. *The Shores of Light: A Literary Chronicle of the Twenties and Thirties*. New York: Farrar, Straus and Young, Inc, 1952. p. 121. Tradução nossa. Essa crítica apareceu no *Dial* 77 (outubro de 1924). Hemingway agradece a Edmund Wilson em carta de 18 de outubro de 1924 e concorda com a aparência afetada e boba das letras minúsculas inseridas por William Bird no texto de *in our time*. Cf.: BAKER, Carlos. Ed. *Ernest Hemingway: Selected Letters 1917-1961*. New York: Charles Scribner’s Sons, 1981. Edition 2003. p. 128.

⁶⁷ COHEN, Milton A. *Hemingway’s Laboratory*. Tuscaloosa: University of Alabama Press. Edição do Kindle: 2012. p. 54. Tradução nossa.

Com a excelente repercussão de *in our time*⁶⁸, Hemingway começa a trabalhar para ser publicado em Nova Iorque, com um livro que fosse “bom e gordo, com alguma boa editora que o divulgasse e incluísse *In Our Time* e outras histórias nele”, diz ao famoso antologista Edward J. O’Brien em carta de 2 de maio de 1924. E pergunta: “Quantas seriam necessárias?”⁶⁹. Pelo teor da resposta do próprio Hemingway a O’Brien quatro meses depois, em 12 de setembro, a quantidade necessária seria um pouco mais de uma dúzia: “Escrevi quatorze contos e tenho um livro pronto para publicar. É para ser chamado “In Our Time” e os capítulos do *In Our Time* que te enviei vêm entre cada conto. Foi para isso que os escrevi, para servirem de título”⁷⁰. Hemingway envia, então, um manuscrito para Donald Ogden Stewart, que estava em Nova Iorque, e outro para o Leon Fleischmann, então em Paris, e que atuava como um assessor literário de Horace Liveright — sócio da editora Boni & Liveright. Seus amigos John Dos Passos, Sherwood Anderson e, o fundador da revista *Broom*, Harold Loeb, também ajudariam na publicação, sobretudo indicando Hemingway a Horace Liveright^{71,72}. Em fevereiro de 1925, *Mr. Liveright* envia um telegrama a Hemingway: “QUERO PUBLICAR SEUS CONTOS NESTE OUTONO 200 DÓLARES ANTECIPADOS ROYALTIES COMO DE COSTUME RESPONDA”. “ACEITO COM PRAZER”, responde Hemingway três dias depois⁷³.

Em 5 de outubro de 1925, Hemingway tem seu primeiro livro publicado nos Estados Unidos, *In Our Time*, pela Boni & Liveright⁷⁴. Essa terceira forma aparece já bastante diferente da feição modernista da edição de 1924: os capítulos centralizados e as margens brancas ao redor se foram; algumas frases antes “agramaticais” são corrigidas (por exemplo: *Not patriots* passa a ser *We’re not patriots; each swing the crowd roaring vira at each swing the crowd roaring*; e mais emblemático: *Dear jesus... christ* para *Dear Jesus... Christ*⁷⁵); os travessões

⁶⁸ Críticas negativas também se fizeram ouvir: H.L. Mencken menosprezou o livrinho, dizendo tratar-se do “tipo de coisa corajosa e ousada que todos os jovens repórteres ateus escrevem”. D.H. Lawrence considerou os capítulos um “pouco afetados”. Ver: COHEN, Milton A. *Hemingway's Laboratory*. Tuscaloosa: University of Alabama Press, 2012. *E-book*. p. 53

⁶⁹ BAKER, Carlos. Ed. *Ernest Hemingway: Selected Letters 1917-1961*. New York: Charles Scribner's Sons, 1981. Edition 2003. p. 116. Tradução nossa.

⁷⁰ *Ibid.*, p. 123. Tradução nossa.

⁷¹ AMABILE, Luís Roberto. *Hemingway em Paris: como se tornar um escritor revolucionário nos loucos anos 20*. Porto Alegre: Zouk, 2023. p. 178.

⁷² BAKER, Carlos. Ed. *Ernest Hemingway: Selected Letters 1917-1961*. New York: Charles Scribner's Sons, 1981. Edition 2003. p. 161. Tradução nossa. Em carta de 23 de maio de 1925, Hemingway agradece Sherwood Anderson por isso: “Desculpa não escrever há tanto tempo, agradeço muito você ter indicado meu livro a Liveright. Dos Passos me escreveu falando que você fez isso antes de eu pegar sua carta com a Gertrude Stein”.

⁷³ HAGEMANN, E. R. A Collation, with Commentary, of the Five Texts of the Chapters in Hemingway's *In Our Time*, 1923-38. In: REYNOLDS, Michael. *Critical Essays on Ernest Hemingway's In Our Time*. Boston: G.K. Hall, 1983. p. 42. Tradução nossa.

⁷⁴ HEMINGWAY, Ernest. *In Our Time*. New York: Boni & Liveright, 1925.

⁷⁵ Na sequência, em tradução livre e literal: Não patriotas / Não somos patriotas; a multidão berrando cada movimento / a multidão berrando a cada movimento; Querido jesus... cristo / Querido Jesus... Cristo.

somem e, no lugar deles, vêm as aspas para indicar os diálogos; o capítulo das touradas sai de seu isolamento na posição 2 e migra para o ambiente dos outros cinco, formando um bloco coeso entre os capítulos 9 e 14; os capítulos mais longos — 10 (“Uma história curtíssima”) e 11 (“O revolucionário”) — tornam-se contos.

Mais importante do que essa reviravolta clássica, Hemingway afirma, por duas vezes, algo inusitado em relação ao formato geral da obra: “os capítulos do *In Our Time* que te enviei vêm entre cada conto. Foi para isso que os escrevi, para servirem de título” relata a Edward O’Brien em 12 de setembro de 1924, como vimos⁷⁶. Pouco mais de um mês depois, em 18 de outubro de 1924, diz a Edmund Wilson: “terminei o livro dos quatorze contos com um capítulo do *In Our Time* intercalado entre cada um deles — é para isso que eles foram pensados — para dar a imagem do todo entre o exame detalhado”. E prossegue, como que parafraseando a si mesmo: “Como fixar os olhos em alguma coisa, digamos a orla costeira que passa, e então olhar para ela por meio de binóculos com ampliação de 15x. Ou, ao invés disso, talvez, olhar para algo e então entrar nele e viver nele — e então sair e olhar de novo”⁷⁷.

Inusitado porque, em 5 de agosto de 1923, Hemingway é categórico ao afirmar para Ezra Pound que os capítulos da edição de 1924, a *in our time* de Paris, “quando lidos em conjunto, eles se conectam. Parece estranho, mas eles se conectam”, e explica como funciona a leitura dos capítulos das touradas, das guerras, da retirada dos refugiados da Trácia, dos assassinatos: as coisas começam, tem um ápice e terminam num anticlímax⁷⁸.

Esse tom dirigente de Hemingway quanto à interpretação que deve ser dada às duas obras não deve ser tido como contraditório. Primeiro, porque são obras diferentes: o efeito da leitura apenas das vinhetas ou dos capítulos — o olhar distante para a orla costeira que passa pelos olhos — é díspar do advindo da leitura desses mesmos capítulos quando cotejados com os contos — o olhar por dentro da situação. Durante a aula da prof. Chee Dimock⁷⁹, o capítulo 2 de *in our time* é lido em conjunto com o conto “Acampamento índio”: a sensibilidade em relação à dor do outro, seja durante uma migração forçada, seja durante um parto difícil, conecta vinheta e conto. Do mesmo modo, capítulos são ligados entre si por razões de causa e consequência, como o próprio Hemingway explica a Pound, em 5 de agosto de 1923, quanto à conexão existente em *in our time*: “os refugiados deixam a Trácia [capítulo 2] em decorrência

⁷⁶ BAKER, Carlos. Ed. *Ernest Hemingway: Selected Letters 1917-1961*. New York: Charles Scribner’s Sons, 1981. Edition 2003. p. 123. Tradução nossa.

⁷⁷ *Ibid.*, p. 128. Tradução nossa.

⁷⁸ *Ibid.*, p. 91. Tradução nossa.

⁷⁹ CHEE DIMOCK, W. *Hemingway, Fitzgerald, Faulkner*. YALE: Open Yale Courses. Outono de 2011. Curso disponível no seguinte endereço eletrônico: <https://oyc.yale.edu/american-studies/amst-246>. Esse trecho pode ser encontrado a partir do minuto dezoito da segunda aula.

dos ministros gregos, que são fuzilados [capítulo 6]. A coisa toda acaba com a conversa entre o rei e a rainha da Grécia num jardim, o que mostra que o rei está bem [capítulo 18]”⁸⁰. Obras diferentes, leituras diferentes. Efeito diferente.

Mas as declarações de Hemingway vão além de apenas dirigir a interpretação de sua obra. Àquela altura, Hemingway, além de estar progredindo no aprendizado literário⁸¹, queria muito ser publicado. Após algumas negativas de publicação, escreve a Edward O’Brien: “e mesmo assim, eu quero, com toda força, ser publicado”⁸². Por isso se explica tanto sua obra. Por isso concorda com as modificações editoriais, a exemplo das realizadas por William Bird, e acata as sugestões de escritores que tem como mentores, como Pound e Stein. Mas a carta a O’Brien é de 21 de maio de 1923. Em 1925, com um livro “bom e gordo”, ele já conseguira ser publicado por uma editora respeitável. O que ele precisava, agora, era se consolidar como um grande escritor.

O “romance” com a Boni & Liveright durou pouco. A parca divulgação de *In Our Time* nos Estados Unidos, o atraso no adiantamento dos 200 dólares relativos aos direitos autorais e os sucessivos cortes editoriais (como a exclusão do conto “Lá no Michigan”, por ser obsceno para os padrões da época) levariam ao fim do contrato com a editora⁸³. Hemingway relata esse desapontamento ao amigo Dos Passos: “uma certa senhora George Kauffman está aqui e diz que eles querem cortar o conto ‘Acampamento Índio’. Cortar as vinhetas de *In Our Time*. Jesus, estou arrasado com tudo isso”⁸⁴. E reforça que eles não podem fazer isso, porque tudo está — mais uma vez — conectado.

A quarta edição de *In Our Time* estava a caminho. Como um de seus toureiros, Hemingway se esquivava das obrigações contratuais com a Liveright por meio da arte. Durante uma semana, entre 23 e 30 de novembro, escreve *Torrentes de Primavera*, um romance em forma de sátira, que ataca o amigo Sherwood Anderson, um dos autores mais importantes da

⁸⁰ BAKER, Carlos. Ed. *Ernest Hemingway: Selected Letters 1917-1961*. New York: Charles Scribner’s Sons, 1981. Edition 2003. p. 91. Tradução nossa.

⁸¹ AMABILE, Luís Roberto. *Hemingway em Paris: como se tornar um escritor revolucionário nos loucos anos 20*. Porto Alegre: Zouk, 2023. p. 150. O prof. Amabile, numa análise minuciosa das cartas recém-publicadas pela *Cambridge University*, observa que, até antes de escrever seu primeiro romance, *O sol também se levanta*, Hemingway estava aprendendo a dominar o gênero. Embora achasse o romance uma forma “terrivelmente artificial e ultrapassada”, sabia que deveria escrever um, pois os grandes escritores escreviam romances.

⁸² BAKER, Carlos. Ed. *Ernest Hemingway: Selected Letters 1917-1961*. New York: Charles Scribner’s Sons, 1981. Edition 2003. p. 82. Tradução nossa.

⁸³ AMABILE, Luís Roberto. *Hemingway em Paris: como se tornar um escritor revolucionário nos loucos anos 20*. Porto Alegre: Zouk, 2023. p. 200-202.

⁸⁴ BAKER, Carlos. Ed. *Ernest Hemingway: Selected Letters 1917-1961*. New York: Charles Scribner’s Sons, 1981. Edition 2003. p. 157. Tradução nossa.

Boni & Liveright⁸⁵. A editora não poderia publicar o romance de Hemingway, o que levaria ao encerramento do contrato entre escritor e empresa. Também a amizade entre Anderson e Hemingway seria encerrada⁸⁶. Em 19 de janeiro de 1926, escreve seus “considerandos” jurídicos a Horace Liveright: “como *Torrentes de Primavera* é meu segundo livro e como eu o submeti a você e você não exerceu a opção de publicá-lo; de acordo com nosso contrato a opção sobre meu terceiro livro caduca. Isso é bastante claro”. E a advocacia em causa própria termina peremptória: “Portanto, considero-me livre para entregar *Torrentes de Primavera* e meus futuros livros à editora que me oferecer as melhores condições”⁸⁷. Foi uma declaração de independência dupla: em relação à editora e a qualquer vinculação literária com Sherwood Anderson.⁸⁸

A editora que ofereceu as melhores condições foi a Scribner’s, cujo editor Max Perkins — de gênios, relembra Amabile⁸⁹ — ficaria a cargo da publicação de toda obra de Hemingway. O quarto formato de *In Our Time* saiu no dia 24 de outubro de 1930⁹⁰, com algumas modificações realizadas pelo editor e não revistas pelo autor, que estava trabalhando muito em um novo livro para ter que “desenterrar cavalos mortos”⁹¹. Dentre as alterações, estão a inclusão de uma introdução de Edmund Wilson, um texto introdutório de quatro páginas do próprio Hemingway que, mais tarde, receberia o nome de “No cais de Ismir”, além de alterações substanciais — e que deveriam ter sido revisadas pelo autor — nos capítulos 2 e 9, por exemplo: a frase sem verbo *No end* é alterada para *There was no end*, e o *kid*, de *having a kid*, vira *baby* — *having a baby*⁹².

A quarta edição será a última vez em que veremos *In Our Time* ser publicado como um livro único. A partir da quinta edição, que ocorreu em 1938, *In Our Time* aparecerá em coletânea de contos, como acontece em *Fifth Column and The Forty Nine Stories*⁹³ e em *The*

⁸⁵ AMABILE, Luís Roberto. *Hemingway em Paris: como se tornar um escritor revolucionário nos loucos anos 20*. Porto Alegre: Zouk, 2023. p. 204.

⁸⁶ *Ibid.*, p. 206.

⁸⁷ BAKER, Carlos. Ed. *Ernest Hemingway: Selected Letters 1917-1961*. New York: Charles Scribner’s Sons, 1981. *Edition* 2003., p. 190-191. Tradução nossa.

⁸⁸ AMABILE, Luís Roberto. *Hemingway em Paris: como se tornar um escritor revolucionário nos loucos anos 20*. Porto Alegre: Zouk, 2023. p. 210.

⁸⁹ AMABILE, Luís Roberto. *Hemingway em Paris: como se tornar um escritor revolucionário nos loucos anos 20*. Porto Alegre: Zouk, 2023. p. 182. Amabile cita a biografia escrita por A. Scott Berg: *Max Perkins, um editor de gênios*. Perkins foi o “maior nome do meio editorial estadunidense de seu tempo”, afirma Amabile.

⁹⁰ HEMINGWAY, Ernest. *In Our Time*. With an introduction by the author, *On the Quai at Smyrna*. New York: Charles Scribner’s Sons, 1930.

⁹¹ HAGEMANN, E. R. A Collation, with Commentary, of the Five Texts of the Chapters in Hemingway’s *In Our Time*, 1923-38. In: REYNOLDS, Michael. *Critical Essays on Ernest Hemingway’s In Our Time*. Boston: G.K. Hall, 1983. p. 50. O livro no qual Hemingway estava trabalhando era *Death in the Afternoon* [Morte ao entardecer].

⁹² *Ibid.*, p. 46.

⁹³ HEMINGWAY, Ernest. *The Fifth Column and the First Forty-nine Stories*. New York: Charles Scribner’s Sons, 1938.

*Complete Short Stories of Ernest Hemingway*⁹⁴. De forma esparsa, veremos alguns contos pertencentes a *In Our Time* em projetos de autoria de editores ou organizadores, como é o caso da edição *The Nick Adams's Stories*⁹⁵, organizada por Philip Young⁹⁶, e traduzida no Brasil por Hélio Pólvora⁹⁷.

No Brasil, não chegamos a conhecer nenhuma edição de *In Our Time* como livro único. Temos acesso aos contos que compuseram a obra com as vinhetas — nunca tivemos acesso às vinhetas. Contos como “Gato na Chuva”, “O grande rio de dois corações”, “Acampamento Índio”, “O casal Elliot” constam da coleção *Contos*, em 3 volumes, publicados pela editora Bertrand^{98, 99, 100}.

Para terminar este tópico, e com o fim de sistematizar o que foi dito até aqui, apresenta-se um quadro comparativo com as cinco edições citadas. Entre parênteses, para facilitar a identificação, descreve-se o assunto contido em cada capítulo. O título dos contos foi retirado da coleção *Contos* citada. Logo a seguir, fotos das capas de cada edição.

Por fim, para fechar o ponto aberto linhas atrás, devo dizer que este estudo abordará a edição de 1924, a *in our time*, publicada em Paris pela *Three Mountain Press*, de William Bird. Como é a única escrita em minúsculas das cinco edições, daqui para frente será mencionado apenas *in our time* para se referir à edição de 1924. Assim, o principal objetivo é entender a importância desta obra em trabalhos posteriores de Hemingway.

⁹⁴ HEMINGWAY, Ernest. *The Complete Short Stories of Ernest Hemingway*. Finca Vigía. ed. Scriener Paperback Fiction. New York: Simon & Schuster, 1987.

⁹⁵ HEMINGWAY, Ernest. *The Nick Adams Stories*. Preface by Philip Young. Scribner Paperback Fiction. New York: Simon & Schuster, 1999.

⁹⁶ YOUNG, Philip. Big World out There: The Nick Adams Stories. *NOVEL: A Forum on Fiction*, Durham, v. 6, n. 1, p. 5-19, 1972. Disponível em: <https://doi.org/10.2307/1345035>. Acesso em: 20 maio 2024. Neste artigo, Young afirma, na página 6, que “além do prefácio trivial, as únicas outras coisas pelas quais sou realmente responsável neste livro são a seleção e ordenação das “histórias reais” — questões que não são tão simples como podem parecer à primeira vista”. Tradução nossa.

⁹⁷ HEMINGWAY, Ernest. *As aventuras de Nick Adams*. Trad. Hélio Pólvora. Rio de Janeiro: Artenova, 1973.

⁹⁸ HEMINGWAY, Ernest. *Contos de Ernest Hemingway*. Trad. José J. Veiga, v. 1. 9.ed. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 2020.

⁹⁹ HEMINGWAY, Ernest. *Contos de Ernest Hemingway*. Trad. José J. Veiga, v. 2. 5.ed. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 2015.

¹⁰⁰ HEMINGWAY, Ernest. *Contos de Ernest Hemingway*. Trad. José J. Veiga, v. 3. 5.ed. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 2015.

Tabela 1 — Quadro comparativo das edições de *in our time* / *In Our Time*: Parte 1

1º – Little Review: 1923	2º – Paris, three mountain press: 1924
<p style="text-align: center;">---</p> <p style="text-align: center;">---</p> <p>capítulo 1 (caminhada bêbada)</p> <p>capítulo 2 (o garoto toureiro)</p> <p>capítulo 3 (retirada dos refugiados)</p> <p>capítulo 4 (num jardim em Mons)</p> <p>capítulo 5 (a barricada perfeita)</p> <p>capítulo 6 (execução dos ministros)</p>	<p style="text-align: center;">Epígrafe</p> <p style="text-align: center;">Dedicatória</p> <p>capítulo 1 (caminhada bêbada)</p> <p>capítulo 2 (o garoto toureiro)</p> <p>capítulo 3 (retirada dos refugiados)</p> <p>capítulo 4 (num jardim em Mons)</p> <p>capítulo 5 (a barricada perfeita)</p> <p>capítulo 6 (execução dos ministros)</p> <p>capítulo 7 (Nick contra a parede)</p> <p>capítulo 8 (a prece do soldado)</p> <p>capítulo 9 (Drevitts e Boyle)</p> <p>capítulo 10 (Uma história curtíssima)</p> <p>capítulo 11 (O revolucionário)</p> <p>capítulo 12 (o cavalo chifrado)</p> <p>capítulo 13 (o toureiro ruim)</p> <p>capítulo 14 (Villalta)</p> <p>capítulo 15 (o toureiro bêbado)</p> <p>capítulo 16 (a morte de Maera)</p> <p>capítulo 17 (morte de Sam Cardinella)</p> <p>capítulo 18 (o Rei no jardim)</p>

Fonte: elaborado pelo autor, 2024.

Tabela 2 — Quadro comparativo das edições *in our time / In Our Time*: Parte 2

3º – Boni & Liveright: 1925	4º – Scribner's: 1930
<p style="text-align: center;">Epígrafe ---</p> <p>capítulo 1 (caminhada bêbada) <i>Acampamento Índio</i></p> <p>capítulo 2 (retirada dos refugiados) <i>O médico e a mulher do médico</i></p> <p>capítulo 3 (num jardim em Mons) <i>O fim de alguma coisa</i></p> <p>capítulo 4 (barricada perfeita) <i>Três dias de ventania</i></p> <p>capítulo 5 (execução dos ministros) <i>O lutador</i></p> <p>capítulo 6 (Nick contra a parede) <i>Uma história curtíssima</i></p> <p>capítulo 7 (a prece do soldado) <i>A volta do soldado</i></p> <p>capítulo 8 (Drevitts e Boyle) <i>O revolucionário</i></p> <p>capítulo 9 (o garoto mata cinco touros) <i>O casal Elliot</i></p> <p>capítulo 10 (o cavalo chifrado) <i>Gato na chuva</i></p> <p>capítulo 11 (o toureiro ruim) <i>Fora de estação</i></p> <p>capítulo 12 (Villalta, o toureiro bom) <i>Neve por toda parte</i></p> <p>capítulo 13 (o toureiro bêbado) <i>O meu velho</i></p> <p>capítulo 14 (a morte de Maera) <i>O grande rio de dois corações - I</i></p> <p>capítulo 15 (morte de Sam Cardinella) <i>O grande rio de dois corações - II</i></p> <p><i>L'Envoi</i> (antigo capítulo 18)</p>	<p style="text-align: center;">Introdução de Edmund Wilson Introdução de Hemingway</p> <p>capítulo 1 (caminhada bêbada) <i>Acampamento Índio</i></p> <p>capítulo 2 (retirada dos refugiados) <i>O médico e a mulher do médico</i></p> <p>capítulo 3 (num jardim em Mons) <i>O fim de alguma coisa</i></p> <p>capítulo 4 (barricada perfeita) <i>Três dias de ventania</i></p> <p>capítulo 5 (execução dos ministros) <i>O lutador</i></p> <p>capítulo 6 (Nick contra a parede) <i>Uma história curtíssima</i></p> <p>capítulo 7 (a prece do soldado) <i>A volta do soldado</i></p> <p>capítulo 8 (Drevitts e Boyle) <i>O revolucionário</i></p> <p>capítulo 9 (o garoto mata cinco touros) <i>O casal Elliot</i></p> <p>capítulo 10 (o cavalo chifrado) <i>Gato na chuva</i></p> <p>capítulo 11 (o toureiro ruim) <i>Fora de estação</i></p> <p>capítulo 12 (Villalta, o toureiro bom) <i>Neve por toda parte</i></p> <p>capítulo 13 (o toureiro bêbado) <i>O meu velho</i></p> <p>capítulo 14 (a morte de Maera) <i>O grande rio de dois corações - I</i></p> <p>capítulo 15 (morte de Sam Cardinella) <i>O grande rio de dois corações - II</i></p> <p><i>L'Envoi</i> (antigo capítulo 18)</p>

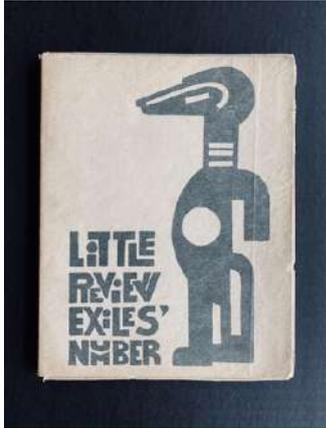
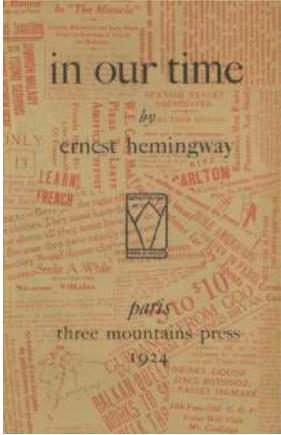
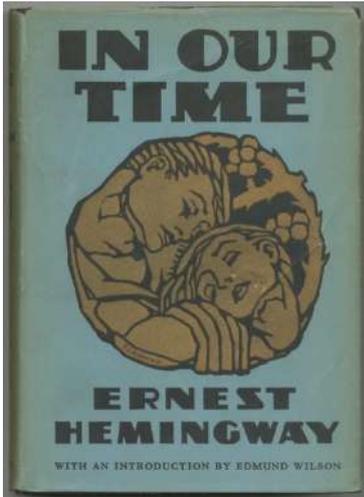
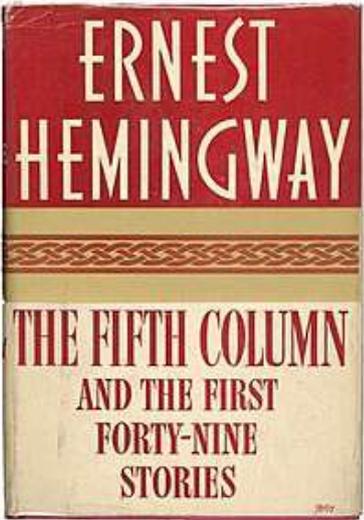
Fonte: elaborado pelo autor, 2024.

Tabela 3 — Quadro comparativo das edições *in our time* / *In Our Time*: Parte 3

5º – Scribner’s 1938
Introdução: No cais de Ismir (Hemingway)
capítulo 1 (caminhada bêbada)
<i>Acampamento Índio</i>
capítulo 2 (retirada dos refugiados)
<i>O médico e a mulher do médico</i>
capítulo 3 (num jardim em Mons)
<i>O fim de alguma coisa</i>
capítulo 4 (barricada perfeita)
<i>Três dias de ventania</i>
capítulo 5 (execução dos ministros)
<i>O lutador</i>
capítulo 6 (Nick contra a parede)
<i>Uma história curtíssima</i>
capítulo 7 (a prece do soldado)
<i>A volta do soldado</i>
capítulo 8 (Drevitts e Boyle)
<i>O revolucionário</i>
capítulo 9 (o garoto mata cinco touros)
<i>O casal Elliot</i>
capítulo 10 (o cavalo chifrado)
<i>Gato na chuva</i>
capítulo 11 (o toureiro ruim)
<i>Fora de estação</i>
capítulo 12 (Villalta, o toureiro bom)
<i>Neve por toda parte</i>
capítulo 13 (o toureiro bêbado)
<i>O meu velho</i>
capítulo 14 (a morte de Maera)
<i>O grande rio de dois corações - I</i>
capítulo 15 (morte de Sam Cardinella)
<i>O grande rio de dois corações - II</i>
<i>L’Envoi</i> (antigo capítulo 18)

Fonte: elaborado pelo autor, 2024.

Tabela 4 — Fotos das capas das edições de *in our time* / *In Our Time*.

<p><i>In Our Time</i>: 1923</p> 	<p><i>in our time</i>: 1924</p> 
<p><i>In Our Time</i>: 1925</p> 	
<p><i>In Our Time</i>: 1930</p> 	<p><i>In Our Time</i>: 1938</p> 

Fonte: elaborado pelo autor, 2024.

1.2. Mosaico *in itaglio*.

Agora é hora de olhar um pouco para a “orla costeira que passa”¹⁰¹. Do que trata *in our time*? Como a estrutura em que é apresentada — aparentemente aleatória — influencia na percepção do conteúdo? Qual a relevância da afirmação de Hemingway quando diz que, ao serem lidos em conjunto, os capítulos se conectam? Por que, talvez, “parecesse estranha” essa conexão?

São duas questões, portanto: uma de estrutura e outra de conteúdo.

Começemos pela segunda, a relativa ao conteúdo. *in our time* reconstrói uma década da história, de 1914 a 1923. A escolha não é ao acaso: a Primeira Guerra e suas consequências formam o conjunto de eventos mais marcantes da geração de Hemingway: “a experiência que despejou seus pares e os mais velhos em sepulturas, buracos de bombas, hospitais e forcas. Isso acontecia ‘em nosso tempo’, Hemingway está dizendo, e relata o que é significativo e o que não é”¹⁰².

Pela terceira vez — a primeira com a resenha anônima, a segunda com o próprio Hemingway — voltamos a ouvir que os capítulos formam uma unidade artística. Desta vez, é Hagemann quem nos conduz e convida a investir tempo e cuidado para entender as vinhetas como uma unidade artística que traduz o *tempo-e-história*, assim, hifenizado. A história, não menos que a ficção, é, para o escritor, “um rearranjo da realidade e, acima de tudo, do tempo. Tempo-e-história é um produto da memória e do desejo, necessariamente fragmentado e desordenado”. Hagemann tira do dicionário a definição do que vem a ser o *tempo* para sustentar seu ponto de vista: “tempo é o sistema das relações que qualquer evento tem com qualquer outro no passado, presente ou futuro. Esta relação é realisticamente concebida como uma espécie de entidade autônoma ou objeto de contemplação”¹⁰³.

Para entender o *tempo-e-história*, Hagemann ordena *in our time* cronologicamente¹⁰⁴. A década retratada por Hemingway começa em 23 de agosto de 1914, no início da Batalha das Fronteiras, em Mons, na Bélgica. Foi nesta batalha que a Força Expedicionária Britânica (BEF, em inglês) teve seu primeiro grande combate na Primeira Guerra, defendendo o canal Mons-

¹⁰¹ BAKER, Carlos. Ed. *Ernest Hemingway: Selected Letters 1917-1961*. New York: Charles Scribner’s Sons, 1981. Edition 2003. p. 123. Tradução nossa.

¹⁰² HAGEMANN, E. R. “Only let the story end as soon as possible”: time-and-history in Ernest Hemingway’s *In Our Time*. *Modern Fiction Studies*, Baltimore, v. 26, n. 2, p. 255–62, 1980. Disponível em: <http://www.jstor.org/stable/26280453>. Acesso em: 20 maio 2024, p. 255. Tradução nossa.

¹⁰³ *Ibid.*, p. 255. Tradução nossa.

¹⁰⁴ No artigo já citado, a edição de *In Our Time* trabalhada é a de 1925, que contém os contos intercalados com os capítulos. Por essa razão, adaptei os capítulos mencionados por Hagemann ao meu estudo, fazendo a referência em relação à edição de 1924, *in our time*.

Condé, entre Bélgica e França. O capítulo 5 representa a luta do batalhão do Sr. Eric Dorman-Smith na *Mariette Bridge*, uma das dezoito pontes defendidas pelos Aliados. Foi o capitão Dorman-Smith, fuzileiro do *Royal Northumberland Fusiliers — Fifth Fusiliers* —, quem relatou o episódio a Hemingway e é a ele que o livro é dedicado. Já o capítulo 4, embora ambientado num jardim de Mons, é inventado e não foi documentado. O local onde ficaria o jardim é incerto. Estaria localizado próximo ao Cemitério Militar de Saint-Symphorien?¹⁰⁵. Ali nasceu a lenda dos “Os Anjos de Mons”¹⁰⁶?

Na sequência cronológica, também no contexto da Primeira Guerra, o capítulo 1 mostra a caminhada em direção a *Champagne*, na França, por volta do dia 25 de setembro de 1915. O *Champagne*, como diz Hagemann, não era um vinho, mas um ataque mortal contra uma defesa alemã fortíssima. Lá, em três meses, morreram 145.000 franceses, 120.000 apenas nas primeiras três semanas¹⁰⁷. O campo de batalha francês foi, na verdade, um local de execução em massa. E o que o soldado relembra é a caminhada em que todos estão bêbados. Quem poderá julgá-los por isso?, pergunta Hagemann.

Das execuções em massa da Primeira Guerra, saltamos para execução de húngaros confundidos com italianos na cidade do Kansas, Missouri (capítulo 9). O assassinato real de “Cap” Gargotta e Joe Musso, italianos que roubavam a *Parker-Gordon Cigar Company at 1028 Broadway*, foi relatado no *Kansas City* em 19 de novembro de 1917, onde Hemingway trabalhou durante seis meses, de outubro de 1917 a abril de 1918¹⁰⁸. Ao escrever o capítulo, Hemingway embaralha as nacionalidades e mostra como italianos eram tratados na América — *wops* — e cria ponto de conexão com o capítulo 11, no qual um húngaro está fugindo do “Terror Branco” de Miklós Horthy.

Enquanto isso, italianos reais morriam em *Fossalta di Piave*, na última ofensiva austríaca da Primeira Guerra, em 15 de junho de 1918 (capítulo 8). A prece do soldado talvez tenha ajudado, já que os austríacos falharam em tomar o coração industrial da Itália¹⁰⁹. Logo o contra-ataque italiano ocorreria, em julho de 1918 (capítulo 7), com Nick sendo arrastado para o muro da igreja para ficar a salvo do fogo da metralhadora. O incidente é ficcional, mas a

¹⁰⁵ Cemitério militar localizado em Mons e que abriga túmulos de alemães (244), ingleses (162), canadenses (2) e vítimas não identificadas (105), mortos durante a batalha de Mons. No site do cemitério, é possível ter acesso a dados, relatos e fotos dos combatentes, bem como a uma lista de vários cemitérios militares que abriga soldados mortos em guerra. Disponível em: <https://www.wwlcemeteries.com/st-symphorien-military-cemetery.html>.

¹⁰⁶ CLARKE, David. Rumours of Angels: A Legend of the First World War. *Folklore*, Londres, 113, n. 2, p. 151–173, 2002. Disponível em: <http://www.jstor.org/stable/1260673>. Acesso em: 20 maio 2024.

¹⁰⁷ HAGEMANN, E. R. “Only let the story end as soon as possible”: time-and-history in Ernest Hemingway’s In Our Time. *Modern Fiction Studies*, Baltimore, v. 26, n. 2, p. 255–62, 1980. Disponível em: <http://www.jstor.org/stable/26280453>. Acesso em: 20 maio 2024, p. 256.

¹⁰⁸ *Ibid.*, p. 256–257.

¹⁰⁹ *Ibid.*, p. 257.

batalha, verdadeira: os austríacos tiveram 200.000 mortos e os italianos 90.000. Hemingway esteve em Fossalta e foi gravemente ferido no dia 8 de julho de 1918¹¹⁰.

Desse ferimento, nasceu um romance que marcou Hemingway pelo resto da vida. O capítulo 10, bastante autobiográfico, encena o “amor de menino e menina” entre um soldado e a enfermeira Ag. Após o armistício, nos finais de 1918, o idílio tem um final triste: Ag abandona o soldado para ter um caso com um major dos *arditi*, e o soldado contrai gonorreia de uma vendedora de loja de departamentos durante um “passeio” de taxi pelo *Lincoln Park* — autodestruição como forma de purgação. Hemingway também se apaixonou por uma enfermeira, Agnes von Kurowsky. Em 7 de março de 1919, Agnes escreve a Hemingway: “Ernie, meu garoto querido, [...] depois de alguns meses longe de você, sei que ainda gosto muito de você, mas é mais como mãe do que como namorada. [...]. Espero e rezo para que depois que você tiver pensado bem, você será capaz de me perdoar e ter uma ótima carreira”¹¹¹.

Final triste também para os Vermelhos, ou melhor, para um Vermelho da Hungria. O jovem húngaro que está viajando de trem pela Itália com ideias revolucionárias é pego em Sião, na Suíça (capítulo 11). Na verdade, ficamos sabendo de maneira sub-reptícia que o magiar está fugindo do regime de Horthy, déspota húngaro, conhecido como “Terror Branco”. O jovem sofreu sob o sistema húngaro e quer reconectar o mundo numa revolução comunista, começando pela Itália.

No capítulo 17, há outro italiano, Sam Cardinella, gângster americano famoso na década de 20. Com mais outros cinco homens condenados à morte, Cardinella foi executado em 15 de abril de 1921, em Chicago, pelo cometimento de assassinato. Quando chegou a hora final, Cardinella lutou com os guardas como um louco, esbravejando em italiano, afirma o *Chicago Tribune*, jornal que noticiou o enforcamento¹¹².

Assim como os condenados à execução saem para a forca por uma porta na parede, como que em procissão, os gregos cristãos do capítulo 3 são forçados a deixar a Trácia Oriental em virtude da derrota grega na Guerra Greco-Turca. Hemingway chega a Constantinopla para cobrir o acontecimento provavelmente no dia 16 de outubro de 1922. Caminha com os gregos

¹¹⁰ HAGEMANN, E. R. “Only let the story end as soon as possible”: time-and-history in Ernest Hemingway’s In Our Time. *Modern Fiction Studies*, Baltimore, v. 26, n. 2, p. 255–62, 1980. Disponível em: <http://www.jstor.org/stable/26280453>. Acesso em: 20 maio 2024, p. 258.

¹¹¹ VILLARD, Henry Serrano; NAGEL, James. *Hemingway in love and war: the lost diary of Agnes von Kurowsky*. 1st. ed. New York: Hyperion, 1996. p. 163-164.

¹¹² HAGEMANN, E. R. “Only let the story end as soon as possible”: time-and-history in Ernest Hemingway’s In Our Time. *Modern Fiction Studies*, Baltimore, v. 26, n. 2, p. 255–262, 1980. Disponível em: <http://www.jstor.org/stable/26280453>. Acesso em: 20 maio 2024, p. 258.

por oito quilômetros. Em 20 de outubro, envia um despacho ao *Toronto Star* relatando a marcha dos mais de um milhão de refugiados¹¹³.

A migração forçada é consequência direta da estratégia política de guerra empreendida pelo governo do rei Constantino contra os turcos. O erro levaria a um golpe de Estado que culminaria com a abdicação do trono por Constantino em favor de seu filho, Jorge, o rei Jorge II, que “estava cuidando do jardim”, no último capítulo de *in our time*. Este, mais tarde, ficaria à mercê do novo governo, encabeçado pelos coronéis Nikolaos Plastiras e Stylianos Gonatas. Outro resultado trágico foi a criação de um tribunal militar extraordinário para realizar o conhecido “Julgamento dos Seis”, vale dizer, dos cinco membros mais antigos do governo deposto (Dimitrios Gounaris, Georgios Baltatzis, Nikolaos Stratos, Nikolaos Theotokis e Petros Protopapadakis) e do General Georgios Hatzianestis (último comandante que chefiou a campanha da Ásia Menor)¹¹⁴. Em 22 de novembro de 1922, acusados de alta traição, eles foram executados contra o muro do recém-inaugurado Hospital Municipal de Atenas. Em 2010, oitenta e oito anos depois, o judiciário grego, em nome da *memória* dos condenados, reverteu as condenações: eles tinham sido incompetentes, mas não traidores¹¹⁵.

A incompetência e a astúcia inauguram os capítulos dedicados às touradas. O pequeno “tratado” da tauromaquia é descrito nos capítulos 2, 12, 13, 14, 15 e 16 e os ares das litografias de Goya são pronta e profundamente sentidos¹¹⁶. Na edição de 1925, esses capítulos foram reagrupados, formando uma unidade “coesa” entre os capítulos IX a XIV (os numerais arábicos são substituídos pelos romanos a partir desta edição). Na primeira vinheta das touradas (capítulo 2), o “garoto”, certamente um toureiro jovem, tem que fazer o trabalho de outros dois toureiros e matar os cinco touros na arena. O ritmo acelerado das frases, coordenadas em orações aditivas (são dezoito “*ands*” num capítulo de quinze linhas), indica a afobação do espectador na *barrera*, mas também a forma como Hemingway pensou que seria presenciar uma tourada, já que este capítulo foi escrito quando ele ainda não tinha visto uma.

Os próximos cinco capítulos foram escritos quando Hemingway vai à Espanha presenciar o espetáculo das touradas. Isso ocorre em 1923, na temporada entre junho e julho, e

¹¹³ HAGEMANN, E. R. “Only let the story end as soon as possible”: time-and-history in Ernest Hemingway’s *In Our Time*. *Modern Fiction Studies*, Baltimore, v. 26, n. 2, p. 255–62, 1980. Disponível em: <http://www.jstor.org/stable/26280453>. Acesso em: 20 maio 2024, p. 258.

¹¹⁴ *Ibid.*, p. 259.

¹¹⁵ MEYERS, Jeffrey. *Executing the Ministers: the young Hemingway and a Greek tragedy*. Disponível em: <https://www.thearticle.com/executing-the-ministers-the-young-hemingway-and-a-greek-tragedy>. Acesso em: 20 maio 2024.

¹¹⁶ GOYA, Francisco. *La Tauromaquia. Catálogo descriptivo de la colección de cuarenta aguafuertes originales que, sobre motivos de la fiesta nacional, grabó el genio del arte español, DON FRANCISCO DE GOYA Y LUCIENTES*. Madrid: Circulo de Bellas Artes, 1929. Disponível em: https://bibliotecadigital.jcyl.es/es/catalogo_imagenes/grupo.do?path=10078929. Acesso em: 20 maio 2024.

o autor tem a companhia de seus futuros editores, William Bird (*in our time*) e Roberto McAlmon (*Three Stories & Ten Poems*). Durante uma das touradas, Hemingway chega até mesmo a “pular na arena com suas calças brancas e agitar seu suéter diante de um touro”¹¹⁷.

O sofrimento do cavalo durante as touradas é retratado no capítulo 12. Hemingway achou que ficaria “chocado e talvez revoltado ao ver o que [lhe] contaram que aconteceria com os cavalos”¹¹⁸. Mas depois de saber realmente o que sentia, e não “o que deveria sentir, ou o que tinha sido educado para sentir”, conclui que a morte do cavalo não lhe comove, porque “tende a ser cômica, enquanto a do touro é trágica”¹¹⁹. A tourada enquanto tragédia, diz Hemingway, pressupõe atores que desempenhem o personagem cômico, reforçando a tragicidade. Esse personagem cômico é o cavalo, que treme nervosamente ao final do capítulo.

Os capítulos 13 e 14 formam um par representativo do toureiro ruim e do bom toureiro, este encarnado por Villalta, *Nicanor Villalta*, intensamente relatado em *Morte ao Entardecer*¹²⁰. O par que encerra a tauromaquia é formado pelo toureiro bêbado (capítulo 15) e a consequência que provoca, a morte de Maera, outro toureiro, que tem que matar os touros do anterior e acaba recebendo uma chifrada mortal (capítulo 16). A conexão com o capítulo 1 é direta, já que “todos estavam bêbados indo a *Champagne*”.

Um pouco mais sóbrio está o rei Jorge II, que está cuidando do jardim juntamente com a rainha Elizabeth, no capítulo 18. Em 18 de dezembro de 1923, a pedido de Plastiras, alguns personagens reais foram mandados para o exílio, como sucede com Jorge II. No entanto, a sobriedade em que está não lhe confere lucidez. O monarca pede *whiskey* com *soda* e conversa com seu interlocutor — Shorty Wall, que depois contará o episódio a Hemingway — debaixo de uma grande árvore. A tensão da prisão domiciliar é palpável: “o comitê revolucionário não lhe permitia sair dos recintos do palácio”, afirma o rei.

Menos palpável é o cinismo do rei, quando envereda por uma elucubração política: “se o Kerensky tivesse fuzilado alguns homens, as coisas poderiam ter sido completamente diferentes”, afirma. Alexander Kerensky, advogado soviético e proprietário de terras, foi o segundo — Georgy Lvov o primeiro — e último primeiro-ministro do Governo Provisório Russo. De perfil mais moderado, foi perseguido e deposto pelos bolcheviques, liderados por

¹¹⁷ COHEN, Milton A. *Hemingway's Laboratory*. Tuscaloosa: University of Alabama Press, 2012. p. 42. Tradução nossa.

¹¹⁸ HEMINGWAY, Ernest. *Morte ao entardecer*. Tradução de Irineo Baptista Netto. 1. ed. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 2024. p. 13.

¹¹⁹ *Ibid.*, p. 14-15.

¹²⁰ *Ibid.*, p. 86 e seguintes.

Lênin. Não sem a ajuda do Segundo Reich¹²¹. A posição ambígua, e talvez equivocada, de Kerensky em relação aos acontecimentos de 1917 facilitou a Revolução de Outubro na Rússia¹²². Aqui inicia o cinismo do rei: se Kerensky tivesse “atirado” em alguns homens, talvez não tivesse caído. Neste caso — permanência de Kerensky — a Rússia talvez não tivesse apoiado a Turquia contra os gregos, o que foi determinante para a derrota grega e, conseqüentemente, para a prisão domiciliar do rei após o golpe de Plastiras. Ou seja: o rei, tomando seu *whiskey* e pensando em ir morar na América para observar os métodos agrícolas da Califórnia, justifica a ação de seu algoz, Plastiras¹²³. Não há nenhum problema quando este executa os ex-ministros, com o fim de saciar a fúria popular diante da derrota grega na Turquia. O rei defende método semelhante: “tudo” poderia ter sido completamente diferente se Kerensky tivesse matado os próprios ministros russos, pois, assim, os ministros gregos não seriam executados e ele, Jorge, não estaria confinado aos recintos do castelo. O cinismo vem ao final: não importa quem morra para haver paz, o importante é não levar um tiro. Para se preservar, percorre um pensamento tortuoso das condicionantes históricas que não se concretizaram, e vale tudo: melhor que morressem russos, mas foi uma ação correta a execução cruel dos ex-ministros gregos.

O último capítulo coincide com o fim do livro. Por apego à clareza, a ordem cronológica dos eventos escritos por Hemingway pode ser sistematizada conforme a tabela abaixo:

Tabela 5 — Ordem cronológica dos eventos em *in our time*.

Capítulo	Evento	Data
5	Primeira Guerra: Batalha das Fronteiras (barricada perfeita)	23 ago. 1914
4	Primeira Guerra: Batalha das Fronteiras (jardim em Mons)	23 ago. 1914
1	<i>Champagne</i> (soldados bêbados caminhando à noite)	2 set. 1915
9	Assassinato em <i>Kansas City</i>	19 nov. 1917
8	Primeira Guerra: ofensiva austríaca em <i>Fossalta di Piave</i>	15 jun. 1918
7	Primeira Guerra: contra-ataque italiano em <i>Fossalta di Piave</i>	jul. 1918
10	Romance entre Ag e o soldado	fim de 1918
11	Viagem de trem pela Itália do jovem húngaro	1919
17	Execução de Sam Cardinella em Chicago	15 abr. 1921
3	Retirada forçada dos gregos cristãos da Trácia Oriental	20 out. 1922

¹²¹ ESPARZA, Pablo. *A viagem épica no trem com que Lênin retornou à Rússia para liderar revolução de 1917*. Disponível em: <https://www.bbc.com/portuguese/articles/czk5xr0vxdpo>. Acesso em: 20 maio 2024.

¹²² SCHLESINGER, Rudolf. Review of Kerensky and the Russian Provisional Government of 1917, by Robert Paul Browder and Alexander F. Kerensky. *Science & Society*, New York, v. 28, n. 3, p. 305-315, 1964. <http://www.jstor.org/stable/40401040>. Acesso em: 20 maio 2024.

¹²³ HAGEMANN, E. R. “Only let the story end as soon as possible”: time-and-history in Ernest Hemingway’s *In Our Time*. *Modern Fiction Studies*, Baltimore, v. 26, n. 2, p. 255–262, 1980. Disponível em: <http://www.jstor.org/stable/26280453>. Acesso em: 20 maio 2024, p. 261.

6	Execução dos ministros gregos	22 nov. 1922
2,12 a 16	Pequeno “tratado” de <i>Tauromaquia</i>	1923
18	Rei Constantino e rainha Elizabeth no jardim do castelo	dez. 1923

Fonte: elaborado pelo autor, 2024.

Mas Hemingway não organiza sua obra assim. A ordem cronológica cede para uma “desordem” que obedece — talvez seja esse o termo — a *Aion*, o deus da eternidade, e não a *Cronos*. A ordem dos capítulos perfila o tempo enquanto “sistema”.

O livro é uma coalescência de partes, justificada primeiramente pela ordem da própria escrita. Isto é: os capítulos foram sendo agrupados à medida que eram escritos. Hemingway levou sete meses para escrever *in our time*: os primeiros seis capítulos foram elaborados para constarem na publicação de *Little Review* e escritos entre os meses de janeiro e fevereiro de 1923; os capítulos de 7 a 11, entre março e junho; a segunda parte da tauromaquia, capítulos 12 a 16, foi elaborada nos meses de junho e julho, quando Hemingway estava na Espanha; e os capítulos finais, 17 e 18, no começo de agosto¹²⁴.

Hemingway poderia ter organizado a apresentação dos capítulos de outra forma, já que grande parte dos capítulos não corresponde a experiências contemporâneas à escrita. As touradas são escritas quase no mesmo instante em que Hemingway as experiencia. Já os capítulos relativos à Primeira Guerra, por exemplo, são todos frutos da recordação. Mas Hemingway não escolheu essa “outra forma”. E se assim o fez, dotando o livro de um caráter “aleatório”, é assim que devemos procurar ler e daí extrair alguma coisa.

Marina Gradoli, numa leitura percuciente, alerta para levarmos a sério a ordem dos capítulos conforme Hemingway a apresentou. E vê nessa ordem a presença de uma sinfonia:

Com *in our time* somos confrontados com uma composição elaborada em três (ou quatro) movimentos, como numa sinfonia, cujo padrão pode ser resumido da seguinte forma:

As três primeiras vinhetas apresentam três temas principais, duas relacionadas à guerra, uma relacionada à tauromaquia.

Cinco vinhetas desenvolvem os dois temas interligados da guerra (duas sobre Primeira Guerra Mundial na França; uma sobre a guerra greco-turca; duas sobre Primeira Guerra Mundial na Itália).

Uma vinheta está “desafinada”, com o novo cenário nos EUA.

Duas vinhetas anômalas, tanto em duração quanto em tema, relatam eventos que ocorrem no norte da Itália logo após a Primeira Guerra Mundial.

¹²⁴ COHEN, Milton A. *Hemingway's Laboratory*. Tuscaloosa: University of Alabama Press, 2012, p. 32-45. *E-book*.

Cinco vinhetas desenvolvem o tema anunciado da corrida espanhola (em um crescendo dramático).

Mais uma vinheta discordante também está desafinada, com o cenário nos EUA, "L'Envoi" [capítulo 18]¹²⁵.

Para alcançar os três ou quatro movimentos da sinfonia, Gradoli sugere “deixar de lado” as três primeiras vinhetas e o último capítulo, *L'Envoi*. A simetria final, que não pode ser fortuita, fica assim: cinco vinhetas sobre guerra; uma desafinada com cenário nos EUA; duas vinhetas anômalas; cinco vinhetas sobre touradas; e uma última vinheta desafinada, também nos EUA. Portanto: 5-1-2-5-1, ou, para a simetria ser perfeita, 51-2-51.

Sem discordar das ideias de Gradoli, mas apontando para um outro caminho de interpretação dos capítulos, encerro este primeiro tópico respondendo a primeira pergunta, a que se relaciona à estrutura e ordem dos capítulos.

A composição como “produto da memória e do desejo, necessariamente fragmentado e desordenado”, para usar as palavras de Hagemann, traz o tempo não como uma linearidade dividida entre passado, presente e futuro. Os acontecimentos se mostram dispersos em “uma corrente fluindo pelo campo do presente”¹²⁶, numa verdadeira “coexistência de múltiplos planos temporais distintos”¹²⁷. Essa é uma das partes da definição do que é *duração* para o filósofo Deleuze, que toma emprestado as ideias de Henri Bergson para dizer que “tempo é duração, e nele não há mais uma relação de linearidade, nem de sucessão; passado e presente coexistem, são contemporâneos”¹²⁸. Por essa razão, as lembranças e memórias de Hemingway em relação ao que narra não podem ser ordenadas, na linha do tempo, entre o que foi e aquilo que está sendo. Tudo “está sendo”, ao passo que é lembrado. Logo no primeiro capítulo há um “aviso” sobre isso: o cabo de cozinha relembra que *estavam indo a Champagne*. Neste capítulo, contam-se oito orações no gerúndio em onze períodos. No livro todo, o “presente contínuo” supera a centena de ocorrências.

Portanto, não é somente o tempo que é visto como *duração*. A memória também é duração, uma vez que “é movimento, alteração, simultaneidade de fluxos, atualização da diferença, multiplicidade contínua que não para de se dividir, dobrar-se e atualizar-se (...), ou

¹²⁵ GRADOLI, Marina. Hemingway's Criteria in Ordering the Sequence of the Vignettes of in our time (1924) and In Our Time (1925). *North Dakota Quarterly*, North Dakota, v. 76, n. 1-2, p. 186-190, Print. 2009. p. 187.

¹²⁶ HAGEMANN, E. R. “Only let the story end as soon as possible”: time-and-history in Ernest Hemingway's In Our Time. *Modern Fiction Studies*, Baltimore, v.26, n. 2, p. 255-62, 1980. Disponível em: <http://www.jstor.org/stable/26280453>. Acesso em: 20 maio 2024, p. 256.

¹²⁷ UHNG HUR, Domenico. *Memória e tempo em Deleuze: multiplicidade e produção*. Athenea Digital. Revista de Pensamiento e Investigación Social, Universitat Autònoma de Barcelona. Barcelona, España, v. 13, n. 2, p. 179-190, jul. 2013. Disponível em: <https://www.redalyc.org/pdf/537/53728035011.pdf>. Acesso em: 20 maio 2024, p. 183.

¹²⁸ *Ibid.*, p. 183.

seja, o ser do devir, a temporalidade de *Aion*”¹²⁹. Sendo impossível controlar o que acontece no mundo e a ordem em que os acontecimentos são apresentados e são lembrados, Hemingway os experimenta e relata. Escolhe o que é significativo e o que é insignificante para constar em suas vinhetas.

Hemingway está preocupado em apresentar uma bela fotografia da vida, diz Edmund Wilson¹³⁰. Diante do caos do mundo, espreita uma forma de organizá-lo por cenas que ficaram na memória, *em sua memória*. O escritor quer mostrar as múltiplas ligações entre os acontecimentos. Quer mostrar “em vez de uma linha de tempo, um emaranhado de tempo; em vez de fluxo, uma massa; em lugar de rio, um labirinto; não mais um círculo, porém um turbilhão em espiral”¹³¹. *No end and no beginning* [sem fim nem começo], diz o narrador do capítulo 3 a respeito da marcha dos refugiados. Em vez de uma sinfonia em três ou quatro movimentos, uma “Suíte para Piano, op. 25”, de Arnold Schoenberg — sem deixar nenhum capítulo de lado.

Por isso, uma estrutura em ordem cronológica não dá conta de alcançar esse aspecto fundamental do *tempo-e-história*, pois a lente de *Cronos* vê o tempo como algo retilíneo e tem a memória como um arquivo, cuja função é restituir, e não criar — recriar — a história. A memória, enquanto *duração*, expõe-se por meio de um impulso dionisíaco: a força do mundo da vida que se mostra como caos, a “orla costeira que passa”¹³².

Antes de ser executado, o ministro Gounaris diz: *Only let the story end as soon as possible*, frase que serve de título ao já citado estudo de Hagemann. *Apenas deixe a história acabar o mais rápido possível*, ou, numa tradução mais popular, “apenas acabe logo com isso”. Entretanto, a história compreendida como tempo-e-história, e o tempo como sistema de relações entre passado, presente e futuro, numa coexistência de multiplicidades de planos temporais, não termina. O tempo-e-história é infinito, como *Aion*¹³³.

¹²⁹ UHNG HUR, Domenico. *Memória e tempo em Deleuze: multiplicidade e produção*. Athenea Digital. Revista de Pensamiento e Investigación Social, Universitat Autònoma de Barcelona. Barcelona, España, v. 13, n. 2, p. 179-190, jul. 2013. Disponível em: <https://www.redalyc.org/pdf/537/53728035011.pdf>. Acesso em: 20 maio 2024, p. 185.

¹³⁰ WILSON, Edmund. *Dry-Points*. In: WILSON, Edmund. *The Shores of Light: A Literary Chronicle of the Twenties and Thirties*. New York: Farrar, Straus and Young, Inc, 1952. p. 121.

¹³¹ UHNG HUR, Domenico. *Memória e tempo em Deleuze: multiplicidade e produção*. Athenea Digital. Revista de Pensamiento e Investigación Social, Universitat Autònoma de Barcelona. Barcelona, España, v. 13, n. 2, p. 179-190, jul. 2013.. Disponível em: <https://www.redalyc.org/pdf/537/53728035011.pdf>. p. 180. Acesso em: 20 maio 2024.

¹³² *Ibid.*, p. 189.

¹³³ HAGEMANN, E. R. “Only let the story end as soon as possible”: time-and-history in Ernest Hemingway’s In Our Time. *Modern Fiction Studies*, Baltimore, v. 26, n. 2, p. 255–62, 1980. Disponível em: <http://www.jstor.org/stable/26280453>. Acesso em: 20 maio 2024, p. 261.

“Ou um universo que é todo ele ordem, ou então uma balbúrdia atirada ao acaso, mas formando um universo. Mas: poderá subsistir alguma ordem em ti próprio e ao mesmo tempo a desordem no Todo mais amplo?”, medita o imperador romano Marco Aurélio¹³⁴. “Sim”, talvez respondesse Hemingway. “E o melhor que se pode fazer é capturá-lo em sua desordem e dizê-lo em frases verdadeiras”. *All you have to do is write one true sentence*¹³⁵.

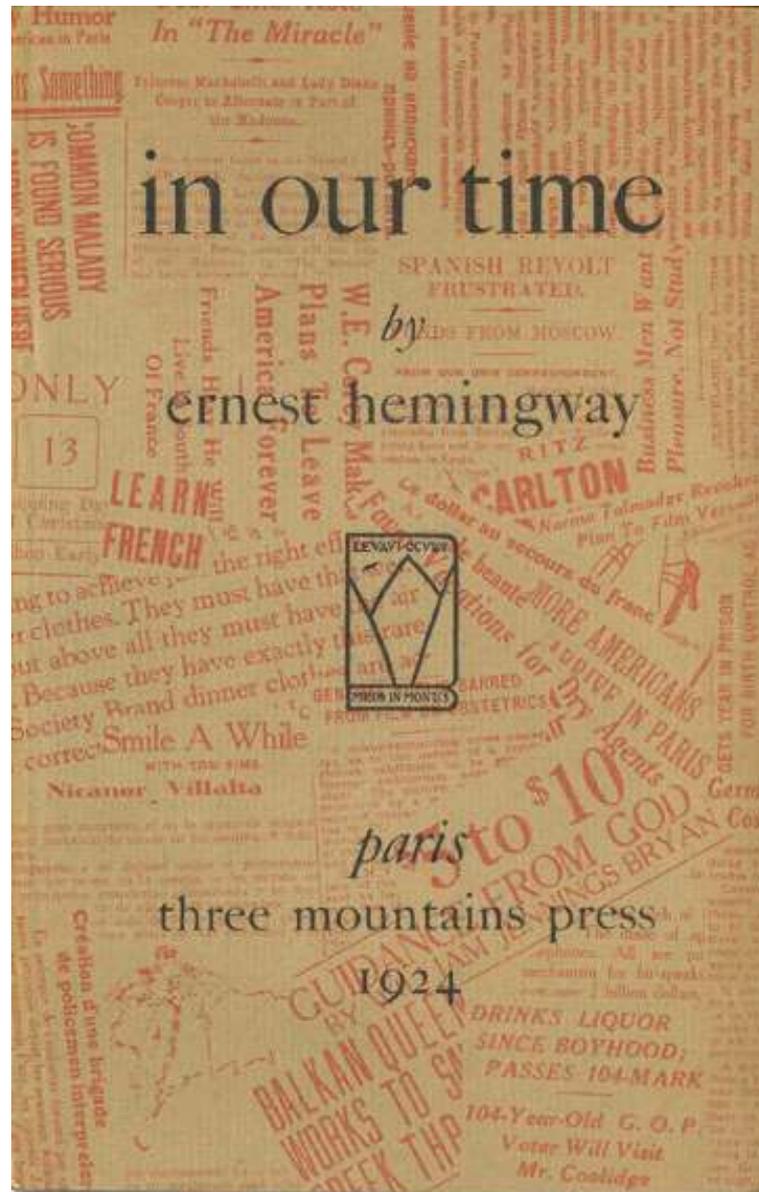
¹³⁴ MARCO AURÉLIO. *Meditações*. Tradução de Luís A. P. Varela Pinto. Espinho: Penguin Books, 2002.

¹³⁵ HEMINGWAY, Ernest. *Moveable Feast*. New York: Charles Scribner's Sons, 1964. p. 10. “Tudo que você precisa fazer é escrever uma frase verdadeira”. Tradução nossa.

2. SENDING THE READER ABROAD.

2.1. Traduzindo *in our time*, compreendendo “em nosso tempo”.

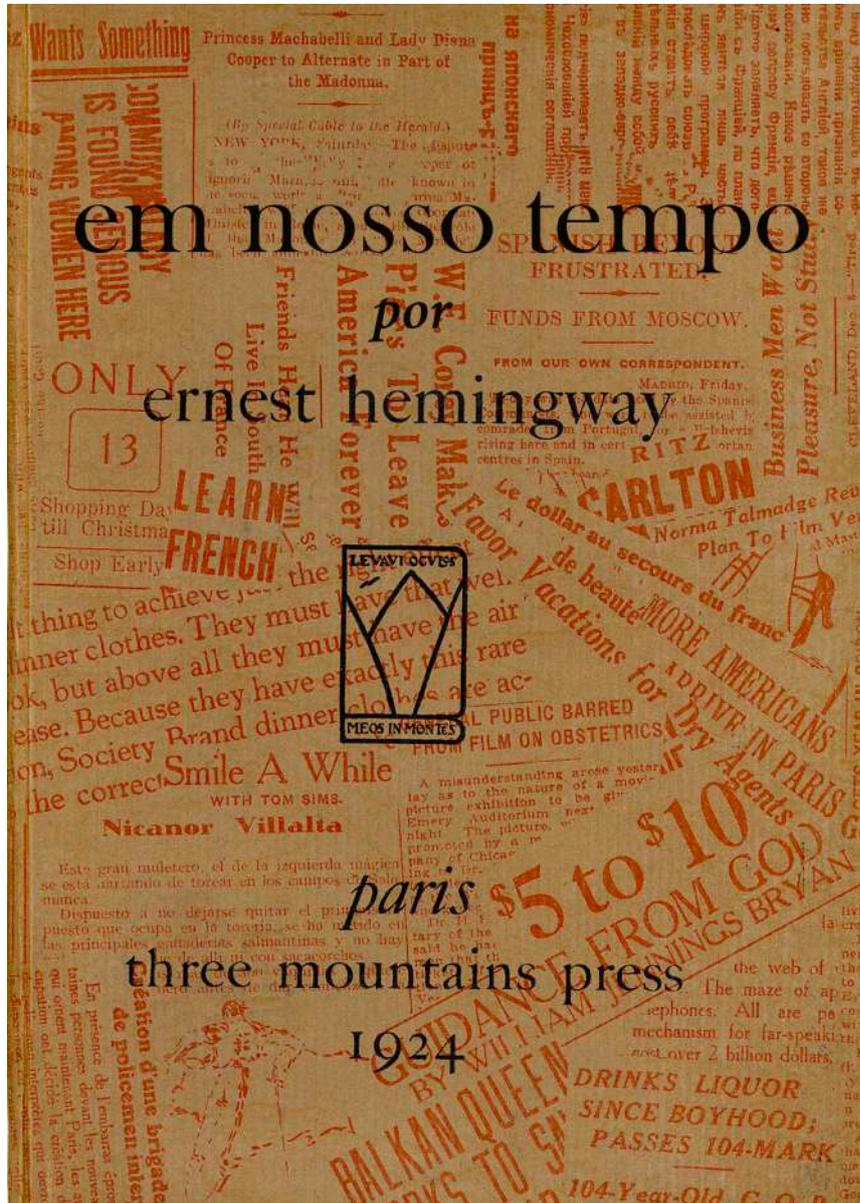
Figura 2 — Capa da edição de 1924 de *in our time*.



Fonte: Ernest Hemingway (1924)¹³⁶

¹³⁶ HEMINGWAY, Ernest. *in our time*: The 1924 text. Edited by James Gifford. Published by Modernist Versions Project. Victoria: University of Victoria: 2015. Disponível em: <https://web.uvic.ca/~mvp1922/wp-content/uploads/2015/07/Hemingway-in-our-time-1924.pdf>. Acesso em: 20 maio 2024. A tradução baseou-se nesse texto editado por James Gifford. Atualmente, *in our time* se encontra em domínio público nos EUA. Para realizar a tradução, procurei conhecer um pouco mais do ofício tradutório junto a outros tradutores. Agradeço a Antônio Carlos Queiroz (ACQ) pelas saborosas e proficuas conversas no Sebinho da Asa Norte, que me ajudaram a aperfeiçoar o texto e entender minhas escolhas tradutórias. Agradeço também às revisoras da versão final da tradução, Fernanda Amaral e Juliana Gandra, de quem colhi preciosas sugestões. Sou grato também ao tradutor Rolando Costa Picazo, cuja tradução para o espanhol da edição de 1925 de *In Our Time* [*En nuestro tiempo*] foi consultada por mim com bastante frequência.

Figura 3 — Versão traduzida da capa da edição de 1924 de *In Our Time*.



Fonte: Julia Costa Gonçalves (2024)¹³⁷

¹³⁷ A meu pedido, a versão traduzida da capa foi gentilmente produzida pela amiga Júlia Costa Gonçalves, responsável pelos produtos de arte e cenografia na Empresa Brasil de Comunicação (EBC).

in our time

by

ernest hemingway

A GIRL IN CHICAGO: Tell us about
the French women, Hank. What are
they like?

BILL SMITH: How old are the French
women, Hank?

paris:

*printed at the three mountains press and for sale
at shakespeare & company, in the rue de l'odéon;
london: william jackson, took's court, cursitor street,
chancery lane.*

1924

em nosso tempo

por

ernest hemingway

UMA GAROTA EM CHICAGO: Fale para gente
sobre as francesas, Hank. Como
elas são?

BILL SMITH: Qual a idade
das francesas, Hank?

paris:

*impresso na three mountains press e à venda
na shakespeare & company, na rua de l'odeon;
londres: william jackson, took's court, cursitor street,
chancery lane.*

1924

to
robert m^calmon and william bird
publishers of the city of paris
and to
captain eric edward dorman-smith, m.c.,
of his majesty's fifth fusiliers
this book
is respectfully dedicated

para
robert m^calmon e william bird
editores da cidade de paris
e para o
capitão eric edward dorman-smith, m.c.,
do quinto regimento dos fuzileiros de sua majestade
este livro
é respeitosamente dedicado

chapter 1

EVERYBODY was drunk. The whole battery was drunk going along the road in the dark. We were going to the Champagne. The lieutenant kept riding his horse out into the fields and saying to him, "I'm drunk, I tell you, mon vieux. Oh, I am so soused." We went along the road all night in the dark and the adjutant kept riding up alongside my kitchen and saying, "You must put it out. It is dangerous. It will be observed." We were fifty kilometers from the front but the adjutant worried about the fire in my kitchen. It was funny going along that road. That was when I was a kitchen corporal.

capítulo 1

TODO MUNDO estava bêbado. O pelotão inteiro estava bêbado percorrendo a estrada no escuro. Estávamos indo para *Champagne*. Cavalgando pelos campos o tenente conversava com seu cavalo: “Vou te falar, *mon vieux*, estou bêbado. Totalmente embriagado.” Percorremos a estrada a noite toda no escuro e o suboficial caminhava ao lado do meu fogareiro dizendo: “é melhor apagar. É perigoso. Pode ser visto.” Estávamos a cinquenta quilômetros do *front* e o suboficial preocupado com a chama no meu fogareiro. Era estranho percorrer aquela estrada. Aconteceu quando eu era taifeiro.

chapter 2

THE first matador got the horn through his sword hand and the crowd hooted him out. The second matador slipped and the bull caught him through the belly and he hung on to the horn with one hand and held the other tight against the place, and the bull rammed him wham against the wall and the horn came out, and he lay in the sand, and then got up like crazy drunk and tried to slug the men carrying him away and yelled for his sword, but he fainted. The kid came out and had to kill five bulls because you can't have more than three matadors, and the last bull he was so tired he couldn't get the sword in. He couldn't hardly lift his arm. He tried five times and the crowd was quiet because it was a good bull and it looked like him or the bull and then he finally made it. He sat down in the sand and puked and they held a cape over him while the crowd hollered and threw things down into the bull ring.

capítulo 2

O primeiro *matador* levou uma chifrada na mão da espada e a multidão o vaiou. O segundo *matador* escorregou e o touro o pegou bem na barriga, com uma mão ele se pendurou num dos chifres, com a outra apertou a ferida, o touro empurrou ele para a parede e o chifre saiu, ele caiu na areia, depois se levantou como um bêbado louco e tentou dar socos nos homens que o tiravam de lá, berrou por sua espada, mas desmaiou. O garoto apareceu e teve que matar cinco touros porque não se pode ter mais de três *matadores*, e o último touro ele estava tão cansado que nem conseguia enfiar a espada. Mal conseguia levantar o braço. Tentou cinco vezes e a multidão estava em silêncio porque era um bom touro, e parecia que podia ser ele ou o touro, e então ele finalmente conseguiu. Sentou-se na areia, vomitou e o cobriram com uma capa enquanto a multidão vibrava e atirava coisas na arena.

chapter 3

MINARETS stuck up in the rain out of Adrianople across the mud flats. The carts were jammed for thirty miles along the Karagatch road. Water buffalo and cattle were hauling carts through the mud. No end and no beginning. Just carts loaded with everything they owned. The old men and women, soaked through, walked along keeping the cattle moving. The Maritza was running yellow almost up to the bridge. Carts were jammed solid on the bridge with camels bobbing along through them. Greek cavalry herded along the procession. Women and kids were in the carts crouched with mattresses, mirrors, sewing machines, bundles. There was a woman having a kid with a young girl holding a blanket over her and crying. Scared sick looking at it. It rained all through the evacuation.

capítulo 3

MINARETES despontando na chuva em Adrianópolis além das planícies lamacentas. Carroças paradas ao longo de cinquenta quilômetros na estrada de *Karagatch*. Búfalos e bois puxando carroças na lama. Sem fim nem começo. Só carroças carregadas com tudo o que possuíam. Velhos e velhas encharcados caminhavam mantendo o gado em movimento. O *Maritza* correndo amarelo quase cobrindo a ponte. Carroças atoladas na ponte com camelos balançando-se entre elas. Cavalaria grega arrastada ao longo da procissão. Mulheres e crianças agachadas nas carroças entre colchões, espelhos, máquinas de costura, trouxas. Havia uma mulher tendo uma criança e uma menina segurando um cobertor sobre ela e chorando. Morrendo de medo de olhar aquilo. Choveu durante toda a evacuação.

chapter 4

WE were in a garden at Mons. Young Buckley came in with his patrol from across the river. The first German I saw climbed up over the garden wall. We waited till he got one leg over and then potted him. He had so much equipment on and looked awfully surprised and fell down into the garden. Then three more came over further down the wall. We shot them. They all came just like that.

capítulo 4

ESTÁVAMOS num jardim em *Mons*. O jovem Buckley chegou com a patrulha pelo outro lado do rio. O primeiro alemão que vi subiu no muro do jardim. Esperamos até que ele passasse uma perna e então o abatemos. Carregava tanto equipamento e pareceu tão surpreso e caiu no jardim. Depois mais três vieram por cima do muro. Atiramos neles. Todos eles caíram exatamente assim.

chapter 5

IT was a frightfully hot day. We'd jammed an absolutely perfect barricade across the bridge. It was simply priceless. A big old wrought iron grating from the front of a house. Too heavy to lift and you could shoot through it and they would have to climb over it. It was absolutely topping. They tried to get over it, and we potted them from forty yards. They rushed it, and officers came out alone and worked on it. It was an absolutely perfect obstacle. Their officers were very fine. We were frightfully put out when we heard the flank had gone, and we had to fall back.

capítulo 5

ERA um dia terrivelmente quente. Tínhamos levantado uma barricada absolutamente perfeita sobre a ponte. Simplesmente incrível. Uma grande grade velha de ferro forjado da fachada de uma casa. Muito pesada para erguer, você poderia atirar através dela e eles teriam que passar por cima. Fantástica. Eles tentavam atravessá-la, e nós os abatíamos a quarenta metros. Eles atacavam, e oficiais saíam sozinhos para lutar. Era um obstáculo absolutamente perfeito. Seus oficiais eram muito bons. Ficamos bastante chateados quando percebemos que o flanco tinha caído e tivemos que recuar.

chapter 6

THEY shot the six cabinet ministers at half-past six in the morning against the wall of a hospital. There were pools of water in the courtyard. There were wet dead leaves on the paving of the courtyard. It rained hard. All the shutters of the hospital were nailed shut. One of the ministers was sick with typhoid. Two soldiers carried him downstairs and out into the rain. They tried to hold him up against the wall but he sat down in a puddle of water. The other five stood very quietly, against the wall. Finally the officer told the soldiers it was no good trying to make him stand up. When they fired the first volley he was sitting down in the water with his head on his knees.

capítulo 6

FUZILARAM os seis ministros às seis e meia da manhã contra o muro de um hospital. Havia poças de água no pátio. Havia folhas mortas encharcadas no chão do pátio. Chovia forte. Todas as venezianas do hospital estavam vedadas. Um dos ministros estava com febre tifoide. Dois soldados o carregaram para o térreo e para fora, na chuva. Tentaram mantê-lo de pé contra o muro mas ele caiu sentado numa poça d'água. Os outros cinco ficaram em completo silêncio, encostados no muro. Por fim o oficial disse aos soldados que não adiantava tentar fazê-lo ficar de pé. Quando eles dispararam a primeira saraivada, ele estava sentado na água com a cabeça nos joelhos.

chapter 7

NICK sat against the wall of the church where they had dragged him to be clear of machine gun fire in the street. Both legs stuck out awkwardly. He had been hit in the spine. His face was sweaty and dirty. The sun shone on his face. The day was very hot. Rinaldi, big backed, his equipment sprawling, lay face downward against the wall. Nick looked straight ahead brilliantly. The pink wall of the house opposite had fallen out from the roof, and an iron bedstead hung twisted toward the street. Two Austrian dead lay in the rubble in the shade of the house. Up the street were other dead. Things were getting forward in the town. It was going well. Stretcher bearers would be along any time now. Nick turned his head carefully and looked down at Rinaldi. "Senta Rinaldi. Senta. You and me we've made a separate peace." Rinaldi lay still in the sun breathing with difficulty. "Not patriots." Nick turned his head carefully away smiling sweatily. Rinaldi was a disappointing audience.

capítulo 7

NICK sentou-se encostado no muro da igreja para onde o arrastaram para ficar a salvo dos tiros de metralhadora na rua. As duas pernas estendidas de maneira esquisita. Tinha sido atingido na coluna. Seu rosto estava suado e sujo. O sol brilhava em seu rosto. O dia estava muito quente. Rinaldi, corpulento, com o equipamento espalhado, estava deitado de bruços junto ao muro. Nick olhava radiante para frente. A parede rosa da casa defrente havia se soltado do teto e um estrado de ferro retorcido pendia do lado da rua. Dois austríacos mortos jaziam nos escombros na sombra da casa. Rua acima havia outros mortos. As coisas avançavam na cidade. Estavam indo bem. Os maqueiros chegariam a qualquer momento. Nick virou a cabeça com cuidado e olhou para Rinaldi. “*Senta Rinaldi. Senta. Você e eu fizemos uma paz em separado*”. Rinaldi estava imóvel sob o sol, respirando com dificuldade. “Não patriotas.” Nick voltou a cabeça cautelosamente, sorrindo suado. Rinaldi era uma plateia decepcionante.

chapter 8

WHILE the bombardment was knocking the trench to pieces at Fossalta, he lay very flat and sweated and prayed oh jesus christ get me out of here. Dear jesus please get me out. Christ please please please christ. If you'll only keep me from getting killed I'll do anything you say. I believe in you and I'll tell everyone in the world that you are the only thing that matters. Please dear jesus. The shelling moved further up the line. We went to work on the trench and in the morning the sun came up and the day was hot and muggy and cheerful and quiet. The next night back at Mestre he did not tell the girl he went upstairs with at the Villa Rossa about Jesus. And he never told anybody.

capítulo 8

ENQUANTO o bombardeio despedaçava a trincheira em *Fossalta*, ele ficou deitado colado ao chão suando e rezando ah jesus cristo me tire daqui. Querido jesus por favor me salve. Cristo por favor por favor por favor cristo. Se você impedir que eu seja morto, farei tudo o que você disser. Eu acredito em você e direi a todos no mundo que você é a única coisa que importa. Por favor por favor querido jesus. O bombardeio moveu-se para mais à frente. Fomos trabalhar na trincheira e de manhã o sol apareceu e o dia estava quente e abafado e alegre e tranquilo. Na noite seguinte de volta a *Mestre*, ele não falou sobre Jesus à moça com quem foi para o andar de cima no *Villa Rossa*. E nunca falou disso com ninguém.

chapter 9

AT two o'clock in the morning two Hungarians got into a cigar store at Fifteenth Street and Grand Avenue. Drevitts and Boyle drove up from the Fifteenth Street police station in a Ford. The Hungarians were backing their wagon out of an alley. Boyle shot one off the seat of the wagon and one out of the wagon box. Drevitts got frightened when he found they were both dead. Hell Jimmy, he said, you oughtn't to have done it. There's liable to be a hell of a lot of trouble.

— They're crooks ain't they? said Boyle. They're, wops ain't they? Who the hell is going to make any trouble?

— That's all right maybe this time, said Drevitts, but how did you know they were wops when you bumped them?

Wops, said Boyle, I can tell wops a mile off.

capítulo 9

ÀS duas horas da manhã, dois húngaros entraram numa tabacaria na esquina da *Fifteenth Street* com a *Grand Avenue*. Drevitts e Boyle vinham da delegacia da *Fifteenth Street* num Ford. Os húngaros estavam tirando a carroça de ré de um beco. Boyle acertou um deles no assento e o outro na caixa da carroça. Drevitts ficou assustado quando viu que os dois estavam mortos. Caramba, Jimmy, ele disse, você não deveria ter feito isso. Pode causar muitos problemas.

— Eles são bandidos, não são? disse Boyle. Eles são *wops*, não são? Que idiota vai querer causar problemas?

— Tudo bem, desta vez talvez passe, disse Drevitts, mas como é que você sabia que eles eram *wops* quando os acertou?

Wops, disse Boyle, posso farejar *wops* a um quilômetro de distância.

chapter 10

ONE hot evening in Milan they carried him up onto the roof and he could look out over the top of the town. There were chimney swifts in the sky. After a while it got dark and the searchlights came out. The others went down and took the bottles with them. He and Ag could hear them below on the balcony. Ag sat on the bed. She was cool and fresh in the hot night.

Ag stayed on night duty for three months. They were glad to let her. When they operated on him she prepared him for the operating table and they had a joke about friend or enema. He went under the anæsthetic holding tight on to himself so that he would not blab about anything during the silly, talky time. After he got on crutches he used to take the temperature so Ag would not have to get up from the bed. There were only a few patients, and they all knew about it. They all liked Ag. As he walked back along the halls he thought of Ag in his bed.

Before he went back to the front they went into the Duomo and prayed. It was dim and quiet, and there were other people praying. They wanted to get married, but there was not enough time for the banns, and neither of them had birth certificates. They felt as though they were married, but they wanted everyone to know about it, and to make it so they could not lose it.

Ag wrote him many letters that he never got until after the armistice. Fifteen came in a bunch and he sorted them by the dates and read them all straight through. They were about the hospital, and how much she loved him and how it was impossible to get along without him and how terrible it was missing him at night.

After the armistice they agreed he should go home to get a job so they might be married. Ag would not come home until he had a good job and could come to New York to meet her. It

was understood he would not drink, and he did not want to see his friends or anyone in the States. Only to get a job and be married. On the train from Padova to Milan they quarrelled about her not being willing to come home at once. When they had to say good-bye in the station at Padova they kissed good-bye, but were not finished with the quarrel. He felt sick about saying good-bye like that.

He went to America on a boat from Genoa. Ag went back to Torre di Mosta to open a hospital. It was lonely and rainy there, and there was a battalion of arditi quartered in the town. Living in the muddy, rainy town in the winter the major of the battalion made love to Ag, and she had never known Italians before, and finally wrote a letter to the States that theirs had been only a boy and girl affair. She was sorry, and she knew he would probably not be able to understand, but might some day forgive her, and, be grateful to her, and she expected, absolutely unexpectedly, to be married in the spring. She loved him as always, but she realized now it was only a boy and girl love. She hoped he would have a great career, and believed in him absolutely. She knew it was for the best.

The Major did not marry her in the spring, or any other time. Ag never got an answer to her letter to Chicago about it. A short time after he contracted gonorrhoea from a sales girl from The Fair riding in a taxicab through Lincoln Park.

capítulo 10

NUMA noite quente em Milão, eles o carregaram para cima de um telhado e ele pôde contemplar a cidade do alto. Havia andorinhões no céu. Depois de um tempo, escureceu e os holofotes se acenderam. Os outros desceram levando as garrafas. Ele e Ag podiam ouvi-los embaixo, na varanda. Ag sentou-se na cama. Estava serena e revigorada na noite quente.

Ag permaneceu no plantão noturno por três meses. Estavam felizes de contar com ela. Quando o operaram, ela o preparou para a mesa de cirurgia contando uma piada sobre amigos ou enemas. Sob anestesia ele se segurou firme para não dar com a língua nos dentes quando estivesse grogue e falante. Depois que começou a usar muletas, media a temperatura para Ag não ter que se levantar da cama. Havia apenas alguns pacientes e todos sabiam disso. Todos gostavam de Ag. Caminhando de volta pelos corredores, ele pensava em Ag em sua cama.

Antes de ele voltar para o *front* entraram no *Duomo* e rezaram. Estava escuro e silencioso, e outras pessoas rezavam. Eles queriam se casar, mas não havia tempo para os proclamas e nenhum dos dois tinha certidão de nascimento. Sentiam-se como se fossem casados, mas queriam que todos soubessem disso, para que não perdessem um ao outro.

Ag lhe escreveu muitas cartas que ele só recebeu depois do armistício. Quinze chegaram num pacote e ele as ordenou por datas e as leu todas de uma vez. Falavam sobre o hospital, sobre o quanto ela o amava, como era impossível viver sem ele e como era terrível a saudade dele à noite.

Após o armistício concordaram que ele deveria voltar para casa e arranjar um emprego para que pudessem se casar. Ag não voltaria para casa até que ele tivesse um bom emprego e pudesse ir a Nova Iorque encontrá-la. Ficou combinado que ele não beberia, e ele não queria ver os amigos nem ninguém nos Estados Unidos. Apenas arranjar um emprego e se casar.

No trem de Pádua para Milão, eles discutiram por ela não estar disposta a voltar para casa de uma vez. Quando tiveram que se despedir na estação de Pádua, se beijaram, mas a discussão não tinha terminado. Ele se sentiu mal por se despedir daquele jeito.

Em Gênova embarcou num navio para a América. Ag voltou para *Torre di Mosto* para abrir um hospital. Era solitário e chuvoso lá, e havia um batalhão de *arditi* aquartelado. Vivendo na cidade lamacenta e chuvosa, no inverno o major do batalhão transou com Ag, ela nunca havia conhecido italianos, e finalmente escreveu uma carta para os Estados Unidos dizendo que entre eles tinha sido só uma coisa de menino e menina. Ela sentia muito e sabia que ele provavelmente não seria capaz de compreender, mas algum dia poderia perdoá-la e lhe ser grato, e ela esperava, de forma absolutamente inesperada, casar-se na primavera. Ela o amava como sempre, mas agora percebia que tinha sido apenas um amor de menino e menina. Ela esperava que ele tivesse uma ótima carreira, e acreditava nele totalmente. Ela sabia que seria melhor assim.

O Major não se casou com ela na primavera nem em qualquer outra época. Ag nunca recebeu resposta à carta que enviou para Chicago com o assunto. Pouco tempo depois, ele contraiu gonorreia de uma vendedora da *Fair* em um passeio de táxi pelo *Lincoln Park*.

chapter 11

IN 1919 he was traveling on the railroads in Italy carrying a square of oilcloth from the headquarters of the party written in indelible pencil and saying here was a comrade who had suffered very much under the whites in Budapest and requesting comrades to aid him in any way. He used this instead of a ticket. He was very shy and quite young and the train men passed him on from one crew to another. He had no money, and they fed him behind the counter in railway eating houses.

He was delighted with Italy. It was a beautiful country he said. The people were all kind. He had been in many towns, walked much and seen many pictures. Giotto, Masaccio, and Piero della Francesca he bought reproductions of and carried them wrapped in a copy of *Avanti*. Mantegna he did not like.

He reported at Bologna, and I took him with me, up into the Romagna where it was necessary I go to see a man. We had a good trip together. It was early September and the country was pleasant. He was a Magyar, a very nice boy and very shy. Horthy's men had done some bad things to him. He talked about it a little. In spite of Italy, he believed altogether in the world revolution.

— But how is the movement going in Italy? he asked.

— Very badly, I said.

— But it will go better, he said. You have everything here. It is the one country that everyone is sure of. It will be the starting point of everything.

At Bologna he said good-bye to us to go on the train to Milano and then to Aosta to walk over the pass into Switzerland. I spoke to him about the Mantegnas in Milano. No, he said, very shyly, he did not like the Mantegnas. I wrote out for him where to eat in Milano and the addresses of comrades. He thanked me very much, but his mind was already

looking forward to walking over the pass. He was very eager to walk over the pass while the weather held good. The last I heard of him the Swiss had him in jail near Sion.

capítulo 11

EM 1919 ele viajava de trem pela Itália com um pedaço de pano oleado da sede do partido escrito a lápis indelével dizendo que ali estava um camarada que havia sofrido muito sob os Brancos em Budapeste e solicitando aos camaradas que o ajudassem de alguma forma. Ele usava isso em vez de um bilhete. Era muito tímido e muito jovem e os funcionários dos trens o passavam de uma tripulação para outra. Ele não tinha dinheiro, e eles o alimentavam atrás do balcão das lanchonetes das ferrovias.

Ele estava encantado com a Itália. Era um país lindo, disse. Todas as pessoas eram gentis. Tinha estado em muitas cidades, andado muito e visto muitos quadros. Comprou reproduções de Giotto, Masaccio e Piero della Francesca e as carregava embrulhadas num exemplar do *Avanti*. Do Mantegna ele não gostava.

Ele se apresentou em Bolonha, e eu o levei comigo até a *Romagna*, onde eu precisava encontrar um homem. Fizemos uma boa viagem juntos. Era início de setembro e o país estava agradável. Ele era magiar, um menino muito simpático e muito tímido. Os homens de Horthy fizeram coisas horríveis com ele. Falou um pouco sobre isso. Apesar da Hungria, acreditava plenamente na revolução mundial.

— Mas como vai o movimento na Itália? perguntou.

— Muito mal, disse.

— Mas vai melhorar, disse ele. Vocês têm tudo aqui. É o único país em que todos acreditam. Será o ponto de partida de tudo.

Em Bolonha ele se despediu de nós para pegar o trem a Milão e depois para Aosta para atravessar a passagem até a Suíça. Falei com ele sobre os Mantegnas em Milão. Não, disse ele, muito timidamente, não gostava dos Mantegnas. Anotei para ele onde comer em Milão e os endereços de camaradas.

Agradeceu muito, mas já não via a hora de realizar a travessia. Estava muito ansioso para atravessar a passagem enquanto o tempo estivesse bom. A última vez que ouvi falar dele, os suíços o prenderam perto de *Sion*.

chapter 12

THEY whack whacked the white horse on the legs and he knee-ed himself up. The picador twisted the stirrups straight and pulled and hauled up into the saddle. The horse's entrails hung down in a blue bunch and swung backward and forward as he began to canter, the monos whacking him on the back of his legs with the rods. He cantered jerkily along the barrera. He stopped stiff and one of the monos held his bridle and walked him forward. The picador kicked in his spurs, leaned forward and shook his lance at the bull. Blood pumped regularly from between the horse's front legs. He was nervously wobbly. The bull could not make up his mind to charge.

capítulo 12

BATERAM nas patas do cavalo branco e ele se levantou. O *picador* endireitou os estribos, deu um puxão e montou na sela. As entranhas do cavalo pendiam num saco azul balançando para trás e para frente enquanto galopava, os *monos* batendo atrás das patas com as varas. Ele galopou aos trancos pela *barrera*. Empacou e um dos *monos* pegou a rédea e o impeliu. O *picador* bateu as esporas, inclinou-se para frente e apontou a lança para o touro. Jorrava muito sangue entre as patas dianteiras do animal. Tremia nervoso. O touro não conseguia se decidir a atacar.

chapter 13

THE crowd shouted all the time and threw pieces of bread down into the ring, then cushions and leather wine bottles, keeping up whistling and yelling. Finally the bull was too tired from so much bad sticking and folded his knees and lay down and one of the cuadrilla leaned out over his neck and killed him with the puntillo. The crowd came over the barrera and around the torero and two men grabbed him and held him and some one cut off his pigtail and was waving it and a kid grabbed it and ran away with it. Afterwards I saw him at the café. He was very short with a brown face and quite drunk and he said after all it has happened before like that. I am not really a good bull fighter.

capítulo 13

A multidão gritava o tempo todo e atirava pedaços de pão na arena, depois almofadas e odres de vinho, sempre assobiando e gritando. Por fim, cansado demais de tantas estocadas maldadas, o touro dobrou os joelhos e se curvou, e um da *cuadrilla* se inclinou sobre seu pescoço e o matou com o *puntillo*. A multidão passou pela *barrera*, cercou o *torero*, dois homens o agarraram e o seguraram e alguém cortou sua trança, estava agitando-a no ar e um garoto a pegou e saiu correndo com ela. Mais tarde eu o encontrei no café. Ele era baixinho, tinha o rosto moreno e estava muito bêbado, e então disse que isso já tinha acontecido. De fato eu não sou um bom toureiro.

chapter 14

IF it happened right down close in front of you, you could see Villalta snarl at the bull and curse him, and when the bull charged he swung back firmly like an oak when the wind hits it, his legs tight together, the muleta trailing and the sword following the curve behind. Then he cursed the bull, flopped the muleta at him, and swung back from the charge his feet firm, the muleta curving and each swing the crowd roaring.

When he started to kill it was all in the same rush. The bull looking at him straight in front, hating. He drew out the sword from the folds of the muleta and sighted with the same movement and called to the bull, Toro! Toro! and the bull charged and Villalta charged and just for a moment they became one. Villalta became one with the bull and then it was over. Villalta standing straight and the red hilt of the sword sticking out dully between the bull's shoulders. Villalta, his hand up at the crowd and the bull roaring blood, looking straight at Villalta and his legs caving.

capítulo 14

SE isso acontecesse bem na sua frente, você veria Villalta rosnar para o touro e amaldiçoá-lo, e quando o touro atacou, ele se dobrou para trás com a firmeza de um carvalho quando o vento bate, as pernas juntas, a *muleta* se arrastando e a espada seguindo a curva atrás. Então ele amaldiçoou o touro, balançou a *muleta* em sua direção, esquivou do ataque com os pés firmes, a *muleta* fazendo a curva e a multidão berrando a cada movimento.

Quando ele começou a matar, foi tudo com o mesmo ímpeto. O touro o encarando, com ódio. Num só movimento, ele tirou a espada das dobras da *muleta*, apontou para o animal e gritou: *Toro! Toro!* e o touro atacou e Villalta atacou, e por um instante eles se tornaram um. Villalta se tornou um com o touro e logo acabou. Villalta ereto e o cabo vermelho da espada surgindo estático entre os ombros do touro. Villalta, a mão levantada para a multidão e o touro berrando sangue, encarando Villalta e suas patas se afrouxando.

chapter 15

I HEARD the drums coming down the street and then the fifes and the pipes and then they came around the corner, all dancing. The street full of them. Maera saw him and then I saw him. When they stopped the music for the crouch he hunched down in the street with them all and when they started it again he jumped up and went dancing down the street with them. He was drunk all right.

You go down after him, said Maera, he hates me.

So I went down and caught up with them and grabbed him while he was crouched down waiting for the music to break loose and said, Come on Luis. For Christ sake you've got bulls this afternoon. He didn't listen to me, he was listening so hard for the music to start.

I said, Don't be a damn fool Luis. Come on back to the hotel.

Then the music started up again and he jumped up and twisted away from me and started dancing. I grabbed his arm and he pulled loose and said, Oh leave me alone. You're not my father.

I went back to the hotel and Maera was on the balcony looking out to see if I'd be bringing him back. He went inside when he saw me and came downstairs disgusted.

Well, I said, after all he's just an ignorant Mexican savage.

Yes, Maera said, and who will kill his bulls after he gets a *cogida*?

We, I suppose, I said.

Yes, we, said Maera. We kills the savages' bulls, and the drunkards' bulls, and the *riau-riau* dancers' bulls. Yes. We kill them. We kill them all right. Yes. Yes. Yes.

capítulo 15

OUVI os tambores descendo a rua e depois os pífaros e as flautas e então eles viraram a esquina, todos dançando. A rua lotada deles. Maera o viu e depois eu o vi. Quando pararam a música para agachar, ele agachou na rua com todos e quando começaram ele se levantou num pulo e saiu dançando rua abaixo com eles. Estava bêbado com certeza.

Você vai atrás dele, disse Maera, ele me odeia.

Então desci e os alcancei e o agarrei enquanto ele estava agachado esperando a música recomeçar e disse: Vamos, Luís. Pelo amor de Deus, você tem touros esta tarde. Ele não me escutou, estava ouvindo com muita atenção a música começar.

Eu disse, Não seja estúpido, Luís. Volte para o hotel.

Então a música começou de novo, ele deu um pulo, se afastou de mim e começou a dançar. Agarrei seu braço, ele se soltou e disse: Ah, me deixe em paz. Você não é meu pai.

Voltei para o hotel e Maera estava na varanda olhando para ver se eu o trazia de volta. Ele entrou quando me viu e desceu contrariado.

Bem, disse eu, no final das contas ele não passa de um selvagem mexicano ignorante.

Sim, disse Maera, e quem vai matar os touros dele depois que ele receber uma *cogida*?

Nós, eu acho, disse. Sim, nós, disse Maera. Nós matamos os touros dos selvagens, e os touros dos bêbados, e os touros dos dançarinos de *riau-riau*. Sim. Nós matamos. Com certeza nós matamos. Sim. Sim. Sim.

chapter 16

MAERA lay still, his head on his arms, his face in the sand. He felt warm and sticky from the bleeding. Each time he felt the horn coming. Sometimes the bull only bumped him with his head. Once the horn went all the way through him and he felt it go into the sand. Someone had the bull by the tail. They were swearing at him and flopping the cape in his face. Then the bull was gone. Some men picked Maera up and started to run with him toward the barriers through the gate out the passage way around under the grand stand to the infirmary. They laid Maera down on a cot and one of the men went out for the doctor. The others stood around. The doctor came running from the corral where he had been sewing up picador horses. He had to stop and wash his hands. There was a great shouting going on in the grandstand overhead. Maera, wanted to say something and found he could not talk. Maera felt everything getting larger and larger and then smaller and smaller. Then it got larger and larger and larger and then smaller and smaller. Then everything commenced to run faster and faster as when they speed up a cinematograph film. Then he was dead.

capítulo 16

MAERA estava imóvel, a cabeça sobre os braços, a cara na areia. Sentia-se quente e pegajoso por conta do sangramento. Toda hora sentia o chifre vindo. Às vezes o touro apenas o acertava com a cabeça. Uma vez o chifre o atravessou e ele sentiu cravar na areia. Alguém pegou o touro pelo rabo. Estavam xingando o animal e balançando a capa em sua cara. Então o touro se afastou. Alguns homens pegaram Maera e começaram a correr com ele rumo às barreiras passando pelo portão afora contornando a passagem sob a arquibancada até a enfermaria. Deitaram Maera numa maca e um dos homens foi buscar um médico. Os outros ficaram em volta. O médico veio correndo do curral onde estava costurando cavalos picadores. Ele teve que parar para lavar as mãos. Estava uma barulheira na arquibancada logo acima. Maera quis dizer alguma coisa e percebeu que não conseguia falar. Maera sentiu tudo ficando maior e maior, depois menor e menor. Cada vez maior e maior, depois cada vez menor e menor. Logo tudo começou a correr mais rápido e mais rápido como quando aceleram um filme. Então, morreu.

chapter 17

THEY hanged Sam Cardinella at six o'clock in the morning in the corridors of the county jail. The corridor was high and narrow with tiers of cells on either side. All the cells were occupied. The men had been brought in for the hanging. Five men sentenced to be hanged were in the five top cells. Three of the men to be hanged were negroes. They were very frightened. One of the white men sat on his cot with his head in his hands. The other lay flat on his cot with a blanket wrapped around his head.

They came out onto the gallows through a door in the wall. There were six or seven of them including two priests. There were carrying Sam Cardinella. He had been like that since about four o'clock in the morning.

While they were strapping his legs together two guards held him up and the two priests were whispering to him. "Be a man, my son," said one priest. When they came toward him with the cap to go over his head: Sam Cardinella lost control of his sphincter muscle. The guards who had been holding him up dropped him. They were both disgusted. "How about a chair, Will?" asked one of the guards. "Better get one," said a man in a derby hat.

When they all stepped back on the scaffolding back of the drop, which was very heavy, built of oak and steel and swung on ball bearings, Sam Cardinella was left sitting there strapped tight, the younger of the two priests kneeling beside the chair. The priest skipped back onto the scaffolding just before the drop fell.

capítulo 17

ENFORCARAM Sam Cardinella às seis da manhã no corredor da cadeia do condado. O corredor era alto e estreito, com fileiras de celas de cada lado. Todas as celas estavam ocupadas. Os homens foram levados para o enforcamento. Cinco homens condenados à forca estavam nas cinco celas superiores. Três dos homens a serem enforcados eram negros. Estavam muito assustados. Um dos homens brancos estava sentado no catre com a cabeça nas mãos. O outro estava deitado no catre com um cobertor enrolado na cabeça.

Saíram para a forca por uma porta na parede. Eram seis ou sete, incluindo dois padres. Eles estavam carregando Sam Cardinella. Ele estava assim desde as quatro horas da manhã.

Enquanto amarravam suas pernas, dois guardas o seguraram e os dois padres sussurravam para ele. “Seja homem, meu filho”, disse um padre. Quando vieram em sua direção com a capa para cobrir sua cabeça, Sam Cardinella perdeu o controle do esfíncter. Os guardas que o seguravam o largaram. Ambos ficaram com nojo. “Que tal uma cadeira, Will?” perguntou um dos guardas: “É melhor pegar uma”, disse um homem do chapéu-coco.

Quando todos se afastaram para trás no patíbulo detrás do alçapão, que era muito pesado, feito de carvalho e aço e girava sobre rolamentos, Sam Cardinella foi deixado ali sentado bem amarrado, o mais jovem dos dois padres ajoelhado ao lado da cadeira. O padre saltou para trás no patíbulo pouco antes de o alçapão abrir.

chapter 18

THE king was working in the garden. He seemed very glad to see me. We walked through the garden. This is the queen, he said. She was clipping a rose bush. Oh how do you do, she said. We sat down at a table under a big tree and the king ordered whiskey and soda. We have good whiskey anyway, he said. The revolutionary committee, he told me, would not allow him to go outside the palace grounds. Plastiras is a very good man I believe, he said, but frightfully difficult. I think he did right though shooting those chaps. If Kerensky had shot a few men things might have been altogether different. Of course the great thing in this sort of an affair is not to be shot oneself!

It was very jolly. We talked for a long time. Like all Greeks he wanted to go America.

capítulo 18

O rei estava cuidando do jardim. Pareceu muito contente em me ver. Caminhamos pelo jardim. Esta é a rainha, disse. Ela estava podando uma roseira. Ah, como vai você, disse ela. Sentamos numa mesa debaixo de uma grande árvore e o rei pediu *whiskey* com *soda*. Temos um bom *whiskey* apesar de tudo, disse. O comitê revolucionário, me contou, não lhe permitia sair dos recintos do palácio. Acho que o Plastiras é um homem muito bom, disse ele, só que extremamente difícil. Mas ele agiu bem fuzilando aqueles caras. Se o Kerensky tivesse fuzilado alguns homens, as coisas poderiam ter sido completamente diferentes. É claro que nesses casos o melhor é não levar um tiro!

Foi muito divertido. Conversamos por um bom tempo. Como todos os gregos, ele queria ir para a América.

Here ends *The Inquest* into the state
of contemporary English prose, as
edited by EZRA POUND and printed at
the THREE MOUNTAINS PRESS. The six
works constituting the series are:

Indiscretions of Ezra Pound
Women and Men *by* Ford Madox Ford
Elimus *by* B.C. Windeler
with Designs *by* D. Shakespear
The Great American Novel *by* William Carlos Williams
England *by* B.M.G.-Adams
In Our Time *by* Ernest Hemingway
with Portrait *by* Henry Strater.

Aqui termina a *Investigação* sobre o estado da prosa inglesa contemporânea, na forma editada por EZRA POUND e impresso na *THREE MOUNTAIN PRESS*. As seis obras que compõem a série são:

Indiscretions de Ezra Pound

Women and Men por Ford Madox Ford

Elimus por B.C. Windeler

with Designs por D. Shakespear

The Great American Novel por William Carlos Williams

England por B.M.G.-Adams

In Our Time por Ernest Hemingway

with Portrait por Henry Strater.

2.2. Considerações sobre o estilo de *in our time* / “em nosso tempo”.

A forma como a obra *em nosso tempo* é construída ajuda a extrair algo sobre o estilo nascente de Hemingway. No excelente livro *Hemingway's Laboratory: The Paris in our time*, já citado nesta dissertação, Milton Cohen realiza uma leitura bem atenta de seus capítulos. A partir daí, chega a algumas conclusões a respeito dos modos narrativos trabalhados por Hemingway, das vozes contidas nos capítulos e dos ritmos empregados nas frases¹³⁸. Com base nesse estudo, trago algumas contribuições que podem ser úteis para entender esse estilo nascente, bem como os desafios encontrados para traduzi-lo.

Começemos pelos modos narrativos. Antes de tudo, é importante reiterar a exposição dos capítulos na edição de 1924: geralmente não passam de cem palavras (à exceção dos capítulos 10 e 11), estão centralizados na página e não compõem uma narrativa contínua, em que cada capítulo posterior desenvolve uma ideia do anterior. Não: apesar de o todo poder estar conectado, cada capítulo é uma entidade autônoma. A conexão entre os capítulos e a formação de uma unidade coesa advém, primeiro, do título — tudo que se relata acontece “em nosso tempo” —, mas também da leitura que se faz da obra, como vimos no tópico anterior. Quanto à forma curta, Hemingway não inova neste ponto, dado que Gertrude Stein e Ezra Pound já adotavam a forma curta na escrita. Na mesma linha, o modelo de colagem já era algo bastante usado pelos modernistas, influenciados pela estética cubista. Embora Hemingway afirme que tenha “descoberto uma nova forma” e críticos tendam a confirmar essa descoberta, Cohen esclarece que:

[...] esta genealogia enfatiza Hemingway como um inovador solitário e ignora as exigências práticas e as influências contemporâneas. Pound queria que os livros de sua série *Inquest* fossem curtos. Ele os chamou de “livretos” e imaginou que teriam cerca de cinquenta páginas. [...] A redução de formas complexas em planos por Cézanne, a compressão do espaço ilusório tridimensional pelos cubistas, a preferência dos compositores modernos pela criação de “peças” breves em vez de formas convencionais mais longas, tudo parecia confirmar a afirmação de Stein de que a composição moderna havia dispensado o “começo, meio e fim”; havia parado de organizar os componentes em torno de um centro unificador¹³⁹.

São quatro os principais modos narrativos explorados na obra “em nosso tempo”:

- 1) narrativas *quase* jornalísticas;
- 2) paródias;
- 3) narrativas experienciais;
- e 4) “estudos descritivos”.

¹³⁸COHEN, Milton A. *Hemingway's Laboratory*. Tuscaloosa: University of Alabama Press: 2012. *E-book*, p. 73. Tradução nossa.

¹³⁹ *Ibid.*, p. 59. Tradução nossa.

As narrativas *quase* jornalísticas são as que, apesar de terem uma dicção do jornalismo, faltam-lhes a estrutura do gênero, como, por exemplo, resposta às cinco perguntas clássicas: quem? o quê? onde? quando? e por quê?¹⁴⁰ Isso acontece no capítulo 6, logo no primeiro período: “Fuzilaram os seis ministros às seis e meia da manhã contra o muro de um hospital”. Quem são esses *eles* responsáveis pelo fuzilamento? Por qual razão os ministros foram executados? Onde exatamente fica esse hospital?

De maneira semelhante, o capítulo 3 “ignora” as convenções jornalísticas para apostar numa imagem forte, isto é, para apresentar o estado calamitoso da retirada forçada dos refugiados gregos cristãos. A transformação da notícia em arte era um objetivo de Hemingway, que, à época, “estava tentando escrever” e a maior dificuldade era “escrever sobre as coisas concretas que produzem a emoção que você sentia”. Quando escrevia para o jornal, contava o que acontecia. Segundo ele, “com um truque ou outro, comunica a emoção auxiliado pelo elemento da atualidade, que dá certa emoção a qualquer relato”. Mas a “coisa real, a sucessão de movimentos e fatos que produziram a emoção, e que continuaria válida por um ou dez anos, ou, se você a expressasse de forma pura o suficiente, para sempre”, ele ainda estava aprendendo¹⁴¹.

A comparação entre o despacho enviado por Hemingway ao *Toronto Star* — *A Silently, Ghastly Procession* [Uma procissão silenciosa e triste] — e o texto do capítulo 3 de *in our time* ilustra bem a técnica de apagamento das marcas de reportagem e a construção de uma narrativa que quer apresentar um cenário da maneira mais viva possível:

Numa marcha interminável e cambaleante, a população cristã da Trácia Oriental congestionava as estradas rumo à Macedônia. A coluna principal que atravessa o rio Maritsa em Adrianópolis tem trinta quilômetros de comprimento. Trinta quilômetros de carroças puxadas por vacas, bois e búfalos de flancos lamacentos, com homens, mulheres e crianças exaustos e cambaleantes, com cobertores sobre as cabeças, caminhando cegamente na chuva ao lado de seus bens materiais. (*Uma procissão silenciosa e triste*)

Minaretes despontando na chuva em Adrianópolis além das planícies lamacentas. Carroças paradas ao longo de cinquenta quilômetros na estrada de *Karagatch*. Búfalos e bois puxando carroças na lama. Sem fim nem começo. Só carroças carregadas com tudo o que possuíam. Velhos e velhas encharcados caminhavam mantendo o gado em movimento. (*capítulo 3*)

Quase meio milhão de refugiados encontram-se atualmente na Macedônia. Ninguém sabe como serão alimentados, mas no próximo mês todo o mundo cristão ouvirá o clamor: Venha para a Macedônia e ajude-nos! (*Uma procissão silenciosa e triste*)

¹⁴⁰ Em inglês, são os “5 Ws”: *who, what, where, when and why*.

¹⁴¹ HEMINGWAY, Ernest. *Death in the Afternoon*. First British edition. London: Jonathan Cape, 1932. p. 10. Tradução nossa.

Havia uma mulher tendo uma criança e uma menina segurando um cobertor sobre ela e chorando. Morrendo de medo de olhar aquilo. Choveu durante toda a evacuação. (capítulo 3)¹⁴²

A execução dos ministros (capítulo 6), o começo do relato referente ao assassinato dos dois húngaros (capítulo 9), o cavalo sendo golpeado e impelido ao combate (capítulo 12), todos esses capítulos parecem transmitir fatos com o tom sem paixão do jornalismo. Mas “ao mesmo tempo exploram dispositivos modernistas de ambiguidade e início da ação no meio”¹⁴³. As paródias são em menor número, mas servem para ridicularizar temas “nobres” da literatura. Assim sucede com o amor no capítulo 10, em que o gênero conto de fadas, o “era uma vez”, termina em doença sexual e um casamento não consumado. No capítulo 11, a história de rei e rainha, tipicamente do mundo infantil, esconde a tensão de um rei que foi feito prisioneiro em seu castelo em decorrência de um golpe de estado. Suas funções, agora, estão restritas a cuidar do jardim. A técnica de uso de gêneros clássicos acompanharia Hemingway durante toda sua carreira. E não foi sempre que serviu para ridicularizar temas nobres. O que é, senão uma releitura da parábola cristã, a história de pescador de Santiago, em *O velho e o mar*?

Já as narrativas experienciais, quase um terço de todo o livro, mostram a resposta que cada personagem dá a experiência que vive. Isso é central em *in our time*. De maneira categórica, afirma Cohen: “o que importa aqui não é tanto o evento em si, mas a maneira que o protagonista o vivencia e a ele responde”¹⁴⁴. O taifeiro do capítulo 1 traz da Primeira Guerra a memória de uma caminhada estranha rumo ao campo de batalha sangrento de *Champagne*, na qual todos estavam bêbados; dois oficiais britânicos, um no capítulo 4, outro no 5, descrevem, de maneira diferente, suas sensações perante a Guerra: um está sóbrio e relata as mortes inesperadas dos alemães abatidos a poucos metros de distância, enquanto o outro está em frenesi pela barricada “perfeita” que seu batalhão construiu; o capítulo 7 narra a resposta de Nick ao se ver gravemente ferido, cuja confusão mental faz o personagem acreditar que a guerra estava indo bem, quando, na verdade, ele está prestes a morrer; o susto de Drevitts se contradiz à impassibilidade de Boyle diante da morte dos “italianos” no capítulo 9; Maera, no capítulo 16, é o veículo para expor sensações e reações após uma chifrada e o que lhe acontece na sequência: a chegada lenta, depois rápida, da morte.

Embora experienciais, essas narrativas resistem a construir um fio condutor de “progresso” ou “aprendizado” por meio da experiência. “A amplitude e a diversidade destes

¹⁴² COHEN, Milton A. *Hemingway's Laboratory*. Tuscaloosa: University of Alabama Press: 2012. *E-book*, p. 62. Tradução nossa.

¹⁴³ *Ibid.*, p. 64. Tradução nossa.

¹⁴⁴ *Ibid.*, p. 71. Tradução nossa.

momentos experienciais opõem-se à evolução do protagonista único do *bildungsroman*. Estas peças resistem à ‘progressão monolítica da experiência’¹⁴⁵, afirma Cohen, e, por isso, “essa resistência ao estereótipo torna-se em si um metacomentário sobre a natureza da experiência violenta na obra ‘em nosso tempo’¹⁴⁶. Ao não retratar estereótipos, *in our time* foge do gênero reportagem de guerra. Mais do que isso, coloca em suspensão o empirismo como forma de conhecimento e em dúvida a alegação do Sr. Woodrow Wilson, presidente dos Estados Unidos entre 1913 e 1921: a Primeira Guerra seria a “guerra para acabar com todas as guerras”. Bordão que virou título de livro¹⁴⁷, que se tornou frase presidencial e cujo significado sobrevive apenas pelo viés irônico. “Por meio da propaganda de livros, jornais, folhetos em inglês, francês, alemão, holandês, sueco, norueguês, italiano, chinês e japonês, temos que difundir esta ideia, repetir esta ideia e *impor a esta guerra* a ideia de que esta guerra deve acabar com a guerra”, esforça-se H. G. Wells no capítulo “A Guerra da Mente”¹⁴⁸. Hemingway “não é propagandista nem mesmo da humanidade”, relembra Edmund Wilson¹⁴⁹. O que está em jogo numa guerra não é a vitória de um e a derrota de outro mediante a destruição de corpos. Estas — a destruição dos corpos e a necessidade de infligir dor — têm um segundo significado e uma função própria no contexto bélico. Morre-se e mata-se por uma ideia abstrata que está posta e é alimentada diuturnamente — nacionalidade, pátria, honra, sagrado etc. — cuja confirmação é dada pelos corpos¹⁵⁰.

Por fim, os estudos descritivos, conforme Cohen denomina as incursões descritivas sobre os personagens, as ações e o cenário em que estas ocorrem, representam o momento que Hemingway estava afinando a pena quanto à técnica da descrição literária. Assim, o que diferencia esses estudos das narrativas experienciais é tanto a emoção em que são construídos quanto a distância e perspectiva narrativas. No capítulo 11, por exemplo, mediante frases secas e um curto diálogo — além da ironia no último período —, temos acesso à mentalidade ideológica do jovem húngaro. Em “Drevitts e Boyle”, capítulo 9, o fato de o policial atirar primeiro e pensar depois fornece o perfil dos policiais e da cultura americana em relação aos imigrantes italianos. O perigo das touradas é dado no capítulo 15, no qual as ações inconsequentes de um toureiro provocam — no capítulo 16 — a morte de outro. Sem falar na

¹⁴⁵ COHEN, Milton A. *Hemingway's Laboratory*. Tuscaloosa: University of Alabama Press: 2012. *E-book*, p. 72. Tradução nossa.

¹⁴⁶ *Ibid.*, p. 72. Tradução nossa.

¹⁴⁷ WELLS, H. G. *The war that will end war*. New York: Duffield & Company, 1914.

¹⁴⁸ *Ibid.*, p. 102.

¹⁴⁹ WILSON, Edmund. Dry-Points. In: WILSON, Edmund. *The Shores of Light: A Literary Chronicle of the Twenties and Thirties*. New York: Farrar, Straus and Young, Inc, 1952. p. 121.

¹⁵⁰ SCARRY, Elaine. *The body in pain: the making and unmaking the world*. New York: Oxford University Press, 1985.

insistência de Hemingway em descrever e mostrar, de maneiras diferentes, os aspectos cenográficos, como por exemplo: a caminhada no escuro e a escuridão chegando para Maera (capítulos 1 e 16); a paisagem chuvosa e lamacenta de Adrianópolis e do pátio do hospital onde os ministros são executados (capítulos 3 e 6); os muros dos jardins de Mons e o muro da igreja onde Nick se protege dos tiros de metralhadora (capítulos 4 e 7); as *barreras* das touradas (capítulos 12, 13 e 16); a descrição do patíbulo e da forca, incluindo, também, a minúcia dos rolamentos por onde o alçapão gira (capítulo 17). Como diz Cohen:

Em dezoito capítulos curtos, a variedade de modos narrativos de Hemingway é impressionante: relatórios sóbrios quase jornalísticos intercambiam com falsos contos de fadas. Algumas ações são experimentadas de perto (a marcha noturna bêbada [cap. 1]); outros são descritos à distância (o mau toureiro [cap. 13]). As narrativas da consciência interior (de Maera [cap. 16]) seguem narrativas objetivas em uma voz anônima (o cavalo chifrado [cap. 12]). Embora fios de violência e ironia teçam esses modos, sua diversidade inquieta continua sendo sua impressão predominante. Eles mostram um jovem escritor ainda determinando sua técnica ficcional, experimentando estratégias narrativas não tanto para ver quais são compatíveis com seus talentos, mas para descobrir quais são realmente seus talentos ao entender como essas narrativas funcionam¹⁵¹.

Percebe-se, então, que não só os modos narrativos detêm uma variedade notável. A multiplicidade de vozes, narradores e perspectivas presentes em *in our time* também chega a ser “perturbadora”. Ouvimos soldados, políticos, toureiros, policiais, padres, aficionados. Mais de vinte e seis diferentes vozes, que abrangem todas as classes sociais: “vozes que contam uma história, vozes que se dramatizam, vozes que comentam e muitas vezes prejudicam outras vozes, vozes que são visivelmente silenciosas”¹⁵². Como o silêncio dos ministros que são executados no capítulo 6; o de Sam Cardinella antes de marchar para a morte no capítulo 17; o do moribundo Rinaldi no capítulo 7; e o de Ag no capítulo 10, de cujo relato ficamos sabendo apenas indiretamente pelo destinatário de suas cartas. Há uma voz — no capítulo 13 — que surge em primeira pessoa no meio de uma narrativa em terceira, reivindicando *status* de pessoa da qual se fala e está “presente” — mesmo sendo um toureiro ruim. A voz efusiva do soldado britânico que levanta uma barricada perfeita no capítulo 5 contrasta com a voz lacônica do soldado inglês do capítulo 4. Assim também ocorre com voz afobada do “garoto”, no capítulo 2, que é assimétrica em relação à voz que narra as façanhas do toureiro Villalta no capítulo 14.

Múltiplas vozes que são conjugadas com perspectivas narrativas diferentes: *in our time* é um convite a mudar não apenas de cena a todo instante, mas também de perspectiva em que as cenas são vistas. No capítulo 1, o narrador em primeira pessoa ocupa o centro da narração, e

¹⁵¹ COHEN, Milton A. *Hemingway's Laboratory*. Tuscaloosa: University of Alabama Press: 2012. *E-book*, p. 79. Tradução nossa.

¹⁵² *Ibid.*, p. 82. Tradução nossa.

tudo o que vemos e sabemos vem pelo que ele nos conta. Já no capítulo 2, embora também em primeira pessoa, o narrador ocupa uma posição periférica à ação central. Provavelmente, está sentado numa *barrera*, “bem no meio da sombra, na altura em que o toureiro pendura as capas sobre a barreira vermelha de madeira (...). Um assento nessa área é equivalente a sentar no banco de reservas de um jogo de beisebol ou de futebol americano”¹⁵³. Sobre o uso do ponto de vista periférico, Cohen assevera algo que indica o quão onívoro era Hemingway enquanto leitor: “embora o excelente manejo do ponto de vista periférico por Scott Fitzgerald em ‘O Grande Gatsby’ ainda estivesse no horizonte, Hemingway sem dúvida havia estudado o uso que Melville fez dele em *Moby Dick*”¹⁵⁴. Como Ismael — “Trate-me por Ismael”¹⁵⁵ — que narra a partir da periferia os acontecimentos (muitas vezes nutrido de impressões, hipóteses, informações que vai colhendo aos poucos), os narradores em primeira pessoa de Hemingway também narrarão o que apenas conseguem ver, com suas limitações e alcances.

O capítulo 3, presenciado por Hemingway, mostra um narrador em terceira pessoa que está no centro dos eventos narrados: relembremos que Hemingway caminhou com os refugiados gregos por oito quilômetros. A narração em terceira pessoa também não se mantém homogênea: é objetiva, jornalística — ao tratar da execução dos ministros (capítulo 6) e do assassinato dos húngaros (capítulo 9), por exemplo —, e se mostra onisciente, porém limitada ao que sente e vê, quando narra a situação deplorável de Nick (capítulo 7) e os instantes finais de Maera (capítulo 16). Como leitor de Flaubert — “o autor, em sua obra, deve ser como Deus no universo, presente em toda parte, e visível em parte nenhuma”¹⁵⁶ — Hemingway evitou o uso do narrador onisciente “clássico”, restringindo a ocorrência apenas ao capítulo 10. Assim, mesmo quando se pensa que o capítulo 16 conteria um narrador onisciente, parece mais provável estarmos diante do que passa no interior da consciência de Maera. Para este tipo de investida, as leituras de Joyce devem ter exercido bastante influência no jovem escritor.

Domínio de vários gêneros discursivos e utilização de várias vozes e perspectivas para expor graus variados de um acontecimento. É preciso somar a isso o ritmo das frases — o qual oscila entre um compasso mais lento e progressões mais aceleradas. A composição de *in our time* abrange fragmentos de frases, frases simples, períodos em coordenação e orações

¹⁵³ HEMINGWAY, Ernest. *Morte ao entardecer*. Tradução de Irineo Baptista Netto. 1. ed. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 2024. p. 41.

¹⁵⁴ COHEN, Milton A. *Hemingway's Laboratory*. Tuscaloosa: University of Alabama Press: 2012. *E-book*, p. 89. Tradução nossa.

¹⁵⁵ MELVILLE, Herman. *Moby Dick*. Tradução de Irene Hirsch e Alexandre Barbosa de Souza. São Paulo: Cosac Naif, 2008. p. 18.

¹⁵⁶ FLAUBERT, Gustave. *Cartas exemplares*. Tradução e organização de Carlos Eduardo Lima Machado. Rio de Janeiro: Imago, 2005. p. 83.

complexas — as subordinadas no português. Cada uma dessas formas de construir o texto atende a um propósito específico, mesmo que os fragmentos de frases não estejam atrelados a um objetivo determinado. Por exemplo, na passagem da retirada dos refugiados — “sem fim nem começo” — o fragmento é uma espécie de resumo exortativo do narrador em terceira pessoa que está presenciando a migração forçada. Já no diálogo monológico entre Nick e Rinaldi — “Não patriotas” —, o excerto converge para o estado débil em que se encontra Nick, cuja habilidade em desenvolver orações complexas está severamente comprometida. A falta de verbo copulativo no capítulo 15 — “a rua lotada deles” — serve para apresentar de maneira mais eficaz algo “que está” a olho nu. Por isso, um verbo dizendo que *a rua estava lotada deles* apenas adiaria o processo de imaginação, bastante caro a Hemingway — cujas ligações com o *Imagismo* de Pound são indefectíveis. Lembremos o poema ícone do movimento, *In a Station of the Metro* [Numa estação do metrô], publicado na edição de abril de 1913 da revista *Poetry*: “A aparição destes rostos entre tantos: / Pétalas num úmido, negro ramo”¹⁵⁷. Não há verbos, apenas sugestão de imagens.

Tais fragmentos denotam o caráter experimental do início da carreira de Hemingway. Nas edições posteriores — ora por pressão do editor, ora por adequação a um estilo clássico mais palatável para o “grande público” — Hemingway altera a composição desses trechos para frases simples: “Não havia começo nem fim” / “Não somos patriotas” / “a rua estava lotada deles”¹⁵⁸, o que denota a importância de *em nosso tempo* como testemunho de um tipo de escrita.

As frases simples, por sua vez, operam para que a narrativa seja mais lenta, isto é, retardam a sequência dos eventos. Logo, o seu uso é favorável para focar em um determinado momento — ou transmitir alguma experiência do personagem ou do narrador —, mas também é útil quando se pretende apresentar a desarticulação de algum enredo, como no capítulo 7: “As duas pernas estendidas de maneira esquisita. Tinha sido atingido na coluna. Seu rosto estava suado e sujo. O sol brilhava em seu rosto. O dia estava muito quente”¹⁵⁹. Neste capítulo, as frases simples também atuam para transmitir o conhecimento precário que Nick tinha a respeito de si mesmo: primeiro vê as pernas esticadas de maneira esquisita para, só depois, concluir que tinha sido atingido na coluna. No capítulo 4, a lentidão da cena — “onírica”, dirá Cohen — dos

¹⁵⁷ POUND, Ezra. *Lustra*. Tradução de Dirceu Villa. São Paulo: Demônio Negro, 2011. Observe, no original, a necessidade de manter o ritmo em marcações ternárias a cada verso, cujo deslize tônico no segundo forma um verso assimétrico com quatro tonicidades: *The apparition of these faces in the crowd: / Petals on a wet, black bough.*

¹⁵⁸ COHEN, Milton A. *Hemingway's Laboratory*. Tuscaloosa: University of Alabama Press: 2012. *E-book*, p. 101. Tradução nossa.

¹⁵⁹ Ver tradução do capítulo 7 no tópico 2.1.

alemães sendo abatidos ao cruzar o muro num jardim em Mons demanda frases simples em sua estrutura. Estrutura que só cede para uma construção em coordenada quando o narrador se surpreende diante da fragilidade da vida: “Carregava tanto equipamento e pareceu tão surpreso e caiu no jardim”¹⁶⁰.

A estruturação em orações coordenadas, um quarto do total de *in our time*, cria uma construção hipnótica, uma espécie de “narrativa de rolagem”, acelerando a narração. Como não há subordinação de ideias, a relação lógica fica limitada a uma relação temporal, de aparecimento dos eventos. Isso pode ser observado, de forma mais perceptível, no capítulo 2, em que as dezoito ocorrências de *ands* [a conjunção aditiva *e*], no original, produzem uma narrativa cinematográfica de encaixe, em que várias cenas são apresentadas “ao mesmo tempo” para o leitor. Enquanto cenas de guerra, descrições e narrativas de experiência atraem frases simples, os capítulos que narram movimentos das touradas invocam uma narrativa de avanço — a qual é proporcionada devido a estrutura coordenada¹⁶¹.

As frases complexas, isto é, as frases construídas com subordinação, são menos comuns e vão contra o estilo omissivo de Hemingway. Por esclarecerem e darem muita informação (explicação, causalidade, consequência, concessão, finalidade etc.), Hemingway as utilizou pouco em *in our time*. Na prática, o capítulo 10 é o que mostra a maior quantidade de orações desse tipo. Nos demais, o que prevalece são as estruturas simples e coordenadas: narrativas lentas e aceleradas, respectivamente. Mas é preciso notar que o estilo pelo qual Hemingway ficou conhecido — econômico, simples — não é o único presente em *in our time*. Para isso, basta ver o capítulo 14 como um excelente exemplo de refutação desse estereótipo: o primeiro parágrafo é uma frase de cinquenta e duas palavras — organizadas em estrutura subordinada, coordenada e com gerúndios. Uma mistura de ritmos para passar a sensação de rapidez dos ataques e das esquivadas de Villalta, da visualização de toda a cena pelo espectador e da derrocada lenta do touro. Nas palavras de Michael Reynolds, “os fragmentos e os presentes contínuos mantêm a cena viva... não permitindo que o sangue pare ou que o touro morra. Não importa a passagem do tempo, o leitor tem sempre aquela cena acontecendo no presente”¹⁶².

Escrever de maneira a esconder o que está sendo dito era tão crucial a Hemingway que os rascunhos mostram que primeiro ele compunha em coordenadas para então transformar em

¹⁶⁰ COHEN, Milton A. *Hemingway's Laboratory*. Tuscaloosa: University of Alabama Press: 2012. *E-book*, p. 104. Tradução nossa.

¹⁶¹ *Ibid.*, p. 105.

¹⁶² REYNOLDS, Michael. *Hemingway: The Paris Years*. New York: Norton, 1999, p. 139, *apud* COHEN, Milton A. *Hemingway's Laboratory*. Tuscaloosa: University of Alabama Press: 2012. *E-book*, p. 110. Tradução nossa.

frases simples¹⁶³. Cada mudança implicava alteração no propósito almejado: se transformava coordenadas em simples, é porque queria desacelerar determinada cena (vide mudança 1 abaixo). Removendo sentenças complexas, ele estava retirando as relações lógicas e causais do texto (mudança 2):

Tabela 6 — Mudanças frasais Parte 1

Mudança 1: orações coordenadas para frases simples¹⁶⁴	
Rascunho	Revisão
(chapter 1) I remember riding along in the dark and the whole battery was drunk. I was a kitchen corporal then and we were going to entrain for Champagne	(chapter 1) The whole battery was drunk going along the road in the dark That was when I was a kitchen corporal
(capítulo 1) Lembro-me de estar andando no escuro e de o pelotão inteiro estar bêbado. Eu era cabo de cozinha na época e íamos entrar em <i>Champagne</i> .	(capítulo 1) O pelotão inteiro estava bêbado percorrendo a estrada no escuro. Aconteceu quando eu era taifeiro

Fonte: elaborado pelo autor, 2024.

Tabela 7 — Mudanças Frasais Parte 2

Mudança 2: orações complexas para frases simples¹⁶⁵	
Rascunho	Revisão
(chapter 9) Drevitts and Boyle drove up in a ford car from the Fifteenth Street police station as they were backing the wagon out on of a alley	(chapter 9) Drevitts and Boyle drove... up in a Ford. The Hungarians were backing their wagon out of an alley
capítulo 9 Drevitts e Boyle chegaram num carro Ford vindo da delegacia de polícia da Fifteenth Street enquanto eles tiravam de ré a carroça de um beco	capítulo 9 Drevitts e Boyle vinham da delegacia da <i>Fifteenth Street</i> num Ford. Os húngaros estavam tirando a carroça de ré de um beco

Fonte: elaborado pelo autor, 2024.

¹⁶³ O acesso aos rascunhos e aos manuscritos de Hemingway é possível, somente, por meio de consulta física e pessoal na Biblioteca John F. Kenenedy, o que não foi possível neste trabalho. Por essa razão, a afirmação quanto aos rascunhos foi feita a partir da leitura do estudo já citado de Milton Cohen, que realizou esse tipo de pesquisa *in loco*.

¹⁶⁴ COHEN, Milton A. *Hemingway's Laboratory*. Tuscaloosa: University of Alabama Press: 2012. *E-book*, p. 118. Tradução nossa.

¹⁶⁵ *Ibid.*, p. 120.

A simplicidade das frases de Hemingway esconde, portanto, muita coisa: a forma como são elaboradas é a razão gramatical de sua conhecida teoria da omissão ou teoria do *iceberg*: uma oração coordenada ou simples exclui determinada relação lógica e hierárquica presente em sentenças complexas¹⁶⁶:

Se um escritor de prosa sabe o suficiente sobre o que está escrevendo, ele pode omitir coisas que sabe e o leitor, se o escritor estiver escrevendo com sinceridade, terá uma sensação dessas coisas tão fortemente como se o escritor as tivesse declarado. A dignidade do movimento de um iceberg se deve ao fato de apenas um oitavo dele estar acima da água. Um escritor que omite coisas porque não as conhece apenas cria espaços vazios em sua escrita¹⁶⁷.

No famoso e ruidoso ensaio *Hamlet and his problems* [Hamlet e seus problemas], T.S. Eliot defende que *Hamlet* é uma peça com problemas porque Shakespeare não soube encontrar o “correlativo objetivo”, que é a “única maneira de expressar emoções na forma de arte”¹⁶⁸. O correlativo objetivo, segundo Eliot, é “um conjunto de objetos, uma situação, uma cadeia de eventos que será a fórmula daquela emoção particular; de tal modo que, quando os fatos externos são dados, a emoção é imediatamente evocada”¹⁶⁹. Em resumo: é a completa adequação do externo à emoção. Para o autor de *The Waste Land* é “precisamente isso que há de deficiente em *Hamlet*”¹⁷⁰. Todo o cuidado no polimento da frase e na escolha da forma mais adequada para transmitir determinada emoção mostra a preocupação de Hemingway com esse *correlativo objetivo*, com a “sequência de movimento e fato que produzem a emoção”¹⁷¹, que ele diz em 1932 em seu guia de touradas, *Death in the Afternoon*. Mesmo que achasse T.S. Eliot um “poeta menor” — o que deve ser visto à luz de um instinto competitivo e ciumento por parte de Hemingway — este estava seguindo os passos e as ideias de Eliot na construção estilística de *in our time*¹⁷².

¹⁶⁶ COHEN, Milton A. *Hemingway's Laboratory*. Tuscaloosa: University of Alabama Press: 2012. *E-book*, p. 120. Tradução nossa.

¹⁶⁷ HEMINGWAY, Ernest. *Death in the Afternoon*. First British edition. London: Jonathan Cape, 1932. p. 183. Tradução nossa.

¹⁶⁸ ELIOT, T.S. *Hamlet and his problems*. *The Sacred Wood: Essays on Poetry and Criticism*. New York: Alfred A Knopf, 1921. p. 92. Tradução nossa.

¹⁶⁹ *Ibid.*, p. 92. Tradução nossa.

¹⁷⁰ *Ibid.*, p. 92. Tradução nossa.

¹⁷¹ HEMINGWAY, Ernest. *Death in the Afternoon*. First British edition. London: Jonathan Cape, 1932. p. 10. Tradução nossa.

¹⁷² COHEN, Milton A. *Hemingway's Laboratory*. Tuscaloosa: University of Alabama Press: 2012. *E-book*, p. 21.

2.3. Breves notas sobre a tradução de *in our time* / “em nosso tempo”.

Quando Simone Homem de Melo, tradutora da obra do escritor austríaco Peter Handke, expõe sua opinião de que “a teoria se torna importante para o tradutor poder refletir sobre o que ele está fazendo, para ele refletir sobre aquilo que, para ele, pode se passar até de uma forma inconsciente, mas não como pressuposto para tradução”¹⁷³, vejo o quanto meu processo de traduzir teve de inconsciência e *naturalidade*, mas também de busca¹⁷⁴. Algo como uma “chuva suave” ou, na língua que me acompanhou pelos últimos anos, *mild rain*. Chuva que não cobre de uma vez o espaço onde cai: espera, espreita. Mesmo cobrindo, não coordena a queda de modo organizado: sobeja, escasseia. A chuva fria de Neruda, que “não tem as rajadas impulsivas da chuva quente que cai como um látego e passa deixando o céu azul”, mas que “tem paciência e continua sem fim caindo do céu cinzento”¹⁷⁵. E uma procura, como a efetuada pelo narrador de *Moby Dick*: “quanto mais mergulho neste assunto da pesca baleeira e faço avançar minha pesquisa até as suas mais remotas fontes, muito mais me impressiona a sua grande respeitabilidade e antiguidade”¹⁷⁶. Fontes que se debruçam sobre uma questão levantada há mais de dois milênios: “o que deveria vir antes, a versão literária ou literal?”¹⁷⁷.

Por isso, ao escolher *whiskey*, em vez de *whisky* ou “uísque” para a versão em português do capítulo 18, busquei entender e retratar a importância dessa palavra para Hemingway. A relevância é inegável: presente nas duas primeiras edições de *In Our Time* — a primeira de 1923 da *Little Review*¹⁷⁸ e a segunda de 1924 da *Three Mountain Press*¹⁷⁹ —, *whiskey* foi substituído por *whisky* na edição de 1925 da Boni & Liveright¹⁸⁰. Relembremos que Hemingway teve vários problemas editoriais com Boni & Liveright, cujos cortes no texto

¹⁷³ FRONTEIRAZ 19 — Simone Homem de Melo: Diferentes concepções de tradução literária. [S. l.: s. n.], 16 nov. 2017. 1 vídeo (14min 59s). Publicado pelo canal Revista Fronteiraz. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=1KT64WTULF4&t=12s>. Acesso em: 20 maio 2024. A fala extraída pode ser encontrada a partir do minuto 11. O canal mencionado é utilizado como repositório das entrevistas concedidas à Revista FronteiraZ, do Programa de Estudos Pós-Graduados em Literatura e Crítica Literária da Pontifícia Universidade Católica de São Paulo.

¹⁷⁴ Ao fazer seus “saldos de balanço”, Paulo Rónai afirma: “Agora, a cinquenta anos de distância, se tento reconstituir o processo que adotei no transplante da lírica latina para a minha língua, vejo o que ele tinha de inconsciente”. Cf. RÓNAI, Paulo. *A tradução vivida*. 4.ed. Rio de Janeiro: José Olympio, 2012, p. 192.

¹⁷⁵ NERUDA, Pablo. *Confesso que vivi*. Trad. de Olga Savary e Luís Carlos Cabral. 3ª ed. Rio de Janeiro: DIFEL, 1977, p. 7.

¹⁷⁶ MELVILLE, Herman. *Moby Dick*. Trad. Irene Hirsch e Alexandre Barbosa de Souza. 1ª reimp. São Paulo: Cosac Naif, 2008, p. 384.

¹⁷⁷ STEINER, George. *Depois de Babel: questões de linguagem e tradução*. Trad. Carlos Alberto Faraco. Curitiba: Editora da UFPR, 2005, p. 261.

¹⁷⁸ HEMINGWAY, Ernest. *In Our Time*. *Little Review*, Chicago, p. 3-5, Spring 1923.

¹⁷⁹ HEMINGWAY, Ernest. *in our time*. Paris: Three Mountains Press, 1924.

¹⁸⁰ HEMINGWAY, Ernest. *In Our Time*. New York: Boni & Liveright, 1925, p. 215.

deixaram Hemingway “arrasado”¹⁸¹. Mas em 1926, quando Hemingway já havia migrado para a Scribner’s, a grafia *whiskey* volta a aparecer em *The Sun Also Rises* [O Sol também se levanta]: das cinco ocorrências no livro todo, quatro trazem *whiskey* com *soda*¹⁸². Em *Farewell to Arms* [Adeus às Armas], são quinze aparições da bebida de que Henry tanto gosta: “um bom *whiskey* é muito agradável. É uma das partes agradáveis da vida”¹⁸³. Também em *For Whom The Bell Tolls* [Por quem os sinos dobram], publicado em 1940, o que lemos é *whiskey*: neste livro, das vinte e nove vezes que aparece, apenas uma está acompanhada com *soda*. Ter *whiskey* já era algo surpreendente, reflete Robert Jordan, o protagonista do romance: “Quem poderia imaginar que eles tivessem *whiskey* aqui, pensou ele”¹⁸⁴.

Na tradução para o português de *The Sun Also Rises*, *A Farewell to Arms* e *For Whom The Bells Tolls*, a opção dos tradutores foi pelo vocábulo uísque^{185, 186, 187}. Esta é uma das opções que estão disponíveis ao tradutor para realização de seu ofício. No entanto, em vários pontos do texto de chegada, procedi a uma tradução *estrangeirizante*, cuja literalidade foi quase máxima, a fim de levar o leitor para a cultura da língua-fonte e para o modo peculiar do autor de ver e sentir o mundo¹⁸⁸. Procurei, assim, despertar no leitor a curiosidade a respeito da diferença entre *whisky* e *whiskey*. Além disso, há uma conotação de pertencimento cultural no vocábulo, pois quem está bebendo *whiskey* no capítulo 18 de *in our time* é o rei grego Jorge II, que tem o sonho de morar na América, onde *whiskey* é produzido. “São minúcias, dir-se-á. Mas a tradução é o mundo das minúcias”¹⁸⁹.

Numa espécie de anti-tiocentrismo às avessas, com o intuito de evitar o apagamento de marcas culturais, mesmo da “cultura dominante”, minha tradução buscou ser não niveladora¹⁹⁰. O que está em jogo aqui é menos o confronto entre culturas do que o respeito

¹⁸¹ No tópico 1.1. desta dissertação descrevo a contenda entre Hemingway e a editora Boni & Liveright.

¹⁸² HEMINGWAY, Ernest. *The Sun Also Rises*. New York: Charles Scribner’s Sons, 1926. Nesta edição as ocorrências de *whiskey* podem ser encontradas nas páginas 11, 77, 238, 239 e 246.

¹⁸³ HEMINGWAY, Ernest. *A Farewell to Arms*. New York: Charles Scribner’s Sons, 1929, p. 330. Tradução nossa.

¹⁸⁴ HEMINGWAY, Ernest. *For Whom The Bell Tolls*. First edition. New York: Scribner, 1968, p. 204. Tradução nossa.

¹⁸⁵ HEMINGWAY, Ernest. *O Sol também se levanta*. Trad. Berenice Xavier. 12. ed. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 2019, p. 23.

¹⁸⁶ HEMINGWAY, Ernest. *Adeus às Armas*. Trad. Monteiro Lobato. 15. ed. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 2019, p. 377.

¹⁸⁷ HEMINGWAY, Ernest. *Por quem os sinos dobram*. Trad. Luiz Peazê. 18. ed. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 2020, p. 303.

¹⁸⁸ VENUTI, Lawrence. *The Translator’s Invisibility: A History of Translation*. London and New York: Routledge, 1997. Na página 20, temos a máxima da tradução estrangeirizante: *sending the reader abroad* [levar o leitor para fora].

¹⁸⁹ RÓNAI, Paulo. *A tradução vivida*. 4.ed. Rio de Janeiro: José Olympio, 2012, p. 86.

¹⁹⁰ ASLANOV, Cyril. *A Tradução como manipulação*. 1.ed. São Paulo: Perspectiva: Casa Guilherme de Almeida, 2015, p. 35-36.

ético a um autor que transitou entre culturas¹⁹¹. Antes de tudo, o trabalho de tradução empreendido nesta dissertação se fundamenta numa aproximação afetuosa do original, pois “a tradução deve, ao invés de procurar assemelhar-se ao sentido do original, ir configurando, em sua própria língua, amorosamente, chegando até aos mínimos detalhes, o modo de designar do original”¹⁹². Assim, o primeiro passo para uma aproximação com o Outro, ponto central do tradutor, é este: a responsabilidade com seu traço, “isto é, à marca, aos vestígios, resíduos e rastros desse outro no contexto social, cultural e histórico”¹⁹³.

Além de *whiskey*, menciono os “vestígios” que estão em espanhol e dizem respeito a termos da tauromaquia, tema essencial na vida e na obra de Hemingway. Quanto a esses, também adotei a forma em itálico para diferenciá-los, já que, no texto da língua-fonte, não estão destacados, mas que, se vertidos sem uma marca diferenciadora, correm o risco de ter o sentido desvirtuado. Essa opção, também estrangeirizante, não deve ser vista como “fetichizadora” ou exótica. Como se referem a termos técnicos, usados durante uma tourada, é interessante o realce. Além disso, a desambiguação pode ser feita por meio de uma “nota do tradutor”. É o caso da palavra *matador*, que não significa assassino ou alguém que mata, mas o “toureiro profissional que mata touros, enquanto um Mata Toros é apenas um açougueiro de touros”¹⁹⁴. *Torero*, por sua vez, é qualquer “toureiro profissional. Matadores, banderilleros, picadores são todos toureiros. *Torera* significa estar relacionada às touradas”¹⁹⁵. Especificamente, *picador* é o “homem a cavalo que ataca o touro com a lança, sob as ordens do *matador*”¹⁹⁶. *Monos*, os “funcionários da praça de touros que usam camisas vermelhas e auxiliam os picadores quando eles caem, ajudam os picadores a voltar para o cavalo, conduzem os cavalos na direção do touro, matam os cavalos que foram feridos etc.”¹⁹⁷ *Cuadrilla*, a “trupe de toureiros sob as ordens de

¹⁹¹ A tradução do termo “cachaça” para o inglês enfrentou e enfrenta muitos desafios relacionados ao apagamento cultural por meio da cultura dominante, sendo traduzido muitas vezes como “rum brasileiro”. Nesse sentido, ver: REBECHI, Rozane Rodrigues. ‘Cachaça’ na tradução de obras literárias brasileiras para a língua inglesa. *Tradterm*, São Paulo, Brasil, v. 20, p. 95–110, 2012. DOI: 10.11606/issn.2317-9511.tradterm.2012.49045. Disponível em: <https://www.revistas.usp.br/tradterm/article/view/49045>. Acesso em: 20 maio 2024.

¹⁹² BENJAMIN, Walter. A tarefa–renúncia do tradutor. Trad. de Suzana K. Lages. p. 66-81. In: CASTELLO BRANCO, Lucia (org.). *A tarefa do tradutor, de Walter Benjamin: quatro traduções para o português*. Belo Horizonte: FALE/UFMG, 2008, p. 77.

¹⁹³ ALMEIDA, S. R. G. Mediações contemporâneas: tradução cultural e literatura comparada. *Gragoatá*, Niterói, v. 16, n. 31, p. 77-96, 30 dez. 2011, p. 87. Disponível em: <https://periodicos.uff.br/gragoata/article/view/33050>. Acesso em: 20 maio 2024.

¹⁹⁴ HEMINGWAY, Ernest. *Morte ao entardecer*. Trad. Irineo Baptista Netto. 1.ed. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 2024, p. 291.

¹⁹⁵ *Ibid.*, p. 323.

¹⁹⁶ *Ibid.*, p. 305.

¹⁹⁷ HEMINGWAY, Ernest. *Morte ao entardecer*. Trad. Irineo Baptista Netto. 1.ed. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 2024, p. 293.

um matador, incluindo picadores e banderilleros, um dos quais atua como puntillero”¹⁹⁸. *Puntillo*, o “punhal usado para matar o touro ou o cavalo depois que o animal foi mortalmente ferido”¹⁹⁹. *Muleta*, o “pano de sarja ou de flanela escarlate com forma de coração dobrada e pendurada num bastão de madeira que tem uma ponta afiada de metal na extremidade mais fina do bastão e um punho estriado na extremidade mais grossa”²⁰⁰. A *muleta* possui diversas finalidades: “é usada para defender o homem; para cansar o touro e ajustar a posição de sua cabeça e de seus pés; para desempenhar uma série de passes de valor estético maior ou menor; e para ajudar o homem na hora do sacrifício”²⁰¹. A *cogida* é o “arremesso que o homem sofre ao ser chifrado pelo touro; significa, literalmente, o ato de pegar; se o touro pega, ele arremessa”²⁰². *Riau-riau*, em “dançarinos de *riau-riau*”, no capítulo 15, refere-se a uma parte do dia de abertura do Festival de São Firmino — *Fiesta de San Fermín* —, que é celebrado em Pamplona, na Espanha, entre os dias 6 e 14 de julho. O *riau-riau* ficou associado ao ativismo político turbulento e, por essa razão, foi interrompido a partir de 1992²⁰³. Por fim, *barrera* é “a cerca vermelha de madeira ao redor da área central da arena onde ocorre a luta contra o touro. A primeira fileira de assentos também é chamada de barreras”²⁰⁴.

O princípio do “não nivelamento” também foi seguido quanto aos topônimos e aos nomes próprios. Assim, ficaram em itálico: *Champagne*, *Karagatch*, *Maritza*, *Mons*, *Fossalta*, *Mestre*, *Villa Rossa*, *Fifteenth Street*, *Grand Avenue*, *Duomo*, *Torre di Mosto*, *Fair*, *Lincoln Park*, *Romagna*, *Sion*, *Avanti* e *arditi*. Como essas palavras “enchem-se de valor conotativo”, tornando-se “um dos mais insolúveis problemas da tradução”²⁰⁵, é de bom alvitre diferenciá-las para um leitor brasileiro. Na mesma linha, o realce em *Senta* tem o objetivo de diferenciar o verbo “ouvir” em italiano do verbo “sentar” em português. Quanto à expressão francesa *mon vieux*, a manutenção em francês é obrigatória, uma vez que compõe o cenário de soldados caminhando em direção a um campo de batalha na França. Da mesma forma, são mantidos em itálico os vocábulos *wops*, termo pejorativo para se referir aos imigrantes italianos, e *front*, que designa quem está na linha de frente da batalha.

¹⁹⁸ HEMINGWAY, Ernest. *Morte ao entardecer*. Trad. Irineo Baptista Netto. 1.ed. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 2024, p. 274.

¹⁹⁹ *Ibid.*, p. 308.

²⁰⁰ *Ibid.*, p. 295.

²⁰¹ *Ibid.*, p. 295.

²⁰² *Ibid.*, p. 271.

²⁰³ PASCAL, Inês. Riau Riau: qué es, cuándo se celebra y letra de la canción de San Fermín. *Diário de Navarra*, Pamplona, Espanha, 6 jul. 2023. Disponível em: <https://www.diariodenavarra.es/noticias/san-fermin/2023/07/06/riau-riau-celebra-letra-cancion-san-fermin-574694-2101.html>. Acesso em: 20 maio 2024.

²⁰⁴ HEMINGWAY, Ernest. *Morte ao entardecer*. Trad. Irineo Baptista Netto. 1. ed. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 2024, p. 264.

²⁰⁵ RÓNAI, Paulo. *A tradução vivida*. 4. ed. Rio de Janeiro: José Olympio, 2012, p. 62-65.

Se para esses casos que apresentei adotei a tradução estrangeirizante, noutros tive que adaptar a mensagem da língua-fonte às características do nosso idioma, procurando manter tanto quanto possível o estilo e o tom do original. “A tradução é uma forma. Para compreendê-la como tal, é preciso retornar ao original. Pois nele reside a lei dessa forma, enquanto encerrada em sua traduzibilidade”²⁰⁶, diz Benjamin. Compartilhando desse pensamento, escreve Patrícia de Queiroz Carvalho:

Cada frase, cada palavra tem que ser escolhida obedecendo à função, à ênfase e ao peso pretendidos pelo autor, uma vez que cada minúcia se encaixa em um todo coerente e tem um papel a desempenhar. O léxico - simples ou rebuscado - deve ser equivalente ao usado no original, e a oscilação de registros e tons deve ser rigorosamente observada, pois dela dependem a vitalidade e a verossimilhança da tradução. E, além de questões de textualidade, o tradutor tem que ouvir a melodia do texto, expressa em sua cadência, suas pausas, sua musicalidade e tentar reproduzi-las da maneira a mais fiel possível. Essa é uma responsabilidade literária e moral que o tradutor tem com o texto: o respeito incondicional ao original, que é o objetivo de uma tradução literal.²⁰⁷

Assim, nos capítulos 2 e 13, a narrativa cinematográfica acelerada (*run-on narratives*), encaixada com dezenas de conjunções coordenadas aditivas *and*, soaria demasiado estranha em português se mantida em correspondência “exata”. Para preservar a cadência e a estruturação sintática em orações coordenadas, construí um texto híbrido de orações coordenadas aditivas sindéticas e assindéticas.

Pegemos como exemplo o capítulo 2. Uma característica observada neste capítulo, e que é estrutural na narrativa, é a excitação indistinta sobre todos os eventos narrados, marcada pela justaposição de orações coordenadas aditivas, em que a conjunção aparece nada menos do que dezoito vezes. Estamos diante de uma tourada narrada por um locutor. Uma vez que Hemingway assim pensou sua escrita, como que num fluxo cinematográfico indiferenciado, o tradutor não deve se desincumbir de transportar essa estrutura para a língua de chegada, feitas as adaptações idiomáticas necessárias. Observemos, no entanto, que esse estilo *homogêneo* contém alterações sutis (como se houvesse ali alternância entre cenas rápidas e filmagem em

²⁰⁶ BENJAMIN, Walter. A tarefa–renúncia do tradutor. Trad. de Suzana K. Lages. In: CASTELLO BRANCO, Lucia (org.). *A tarefa do tradutor, de Walter Benjamin: quatro traduções para o português*. Belo Horizonte: FALE/UFMG, 2008, p. 66-81. p. 67.

²⁰⁷ ZIMBRES, Patrícia de Queiroz Carvalho. *Tradução Literária e Teoria da Tradução*. 2015. 153 f, Trabalho de Conclusão de Curso (Bacharelado em Letras - Tradução - Inglês) — Instituto de Letras, Departamento de Línguas Estrangeiras e Tradução, Universidade de Brasília (UnB). Brasília, jul. 2015. Disponível em: <https://bdm.unb.br/handle/10483/11586>. Acesso em 20 maio 2024, p. 51.

câmera lenta): o segundo período, que trata do segundo matador, possui onze orações justapostas, confirmando esse estilo “homogêneo” mencionado, ao passo que o terceiro e o quarto períodos, quando tratam do aparecimento do garoto, contam com orações explicativas e uma subordinação adverbial exprimindo consequência, cuja construção frasal está no limiar da gramaticalidade e da inteligibilidade. A ideia de tirar o fôlego durante a leitura e confundir o leitor a respeito de quem está cansado e quem morrerá é proposital e precisa constar do texto traduzido. Quando o fôlego está acabando, também a capacidade do locutor de narrar o episódio enfraquece, e daí a “perda linguística” ou dificuldade em enunciar o evento. É preciso notar, ainda, que o capítulo em questão é marcado por solecismos, repetições e ocorrência de uma onomatopeia. Sobre esta, o trecho do original — *the bull rammed him wham against the wall* — foi traduzido como *o touro empurrou ele pow na parede*. Foquemos nas expressões destacadas: *rammed him wham – empurrou ele pow*, sendo *wham* e *pow* as onomatopeias que simulam o barulho do impacto. A ideia foi tentar manter o ritmo e a sonoridade da construção: em inglês a vogal *a* nasalizada está nas duas extremidades, ficando a vogal *i* entre elas. A sequência dos fonemas, portanto, é: /ã/-/i/-/ã/. No português, essa estrutura ficou com a vogal *o* nas extremidades e a vogal *e* no meio, resultando na seguinte estrutura: /o/-/e/-/o/.

No capítulo 3, a questão da imagem e dos tempos verbais se mostra fundamental para a tradução. O resultado dos cortes empreendidos por Hemingway em relação aos despachos jornalísticos enviados ao *Toronto Star* é um texto enxuto e bastante imagético, centrado no *aqui e agora* da situação. Vemos ali o congestionamento de carroças, chuva torrencial, lamaçais, o rio *Maritza* quase transbordando, miséria e desamparo “sem fim nem começo”. A perspectiva de “dentro da marcha” associada ao ritmo truncado de frases simples e fragmentárias dá a sensação de que os refugiados não sabem para onde estão indo²⁰⁸. A própria ausência de conectivos denota a falta de conexão e causalidade entre os eventos narrados. É importante observar, ainda, que, se a perspectiva é de “dentro da marcha”, a história é contada por um narrador “externo” impassível, ou periférico, e, de certa forma, mais distante do que os narradores dos capítulos 1 e 2. Quanto aos tempos verbais, há uma mistura temporal entre o passado imperfeito (*past continuous*) e o passado perfeito, que funcionam para alternar ações em movimento — “O *Maritza* correndo amarelo quase cobrindo a ponte” — com cenas estáticas — “Carroças atoladas na ponte com camelos balançando-se entre elas”. A opção para a versão em português foi intercalar essas passagens por meio de orações nominais no gerúndio e no participípio.

²⁰⁸ COHEN, Milton A. *Hemingway's Laboratory*. Tuscaloosa: University of Alabama Press, 2012, p. 140. Tradução nossa.

Corroborando a importância da poesia para o desenvolvimento da prosa de Hemingway, o capítulo 6 é outro bom exemplo. Para transmitir o som da chuva presente na abertura do capítulo — *They shot the six cabinet ministers at half-past six / All the shutters of the hospital were nailed shut* —, que ocorre por meio da aliteração dos fonemas fricativos alveolares e pós-alveolares surdos /x/, /s/ e /ks/, propus adicionar o som do vento por meio do fonema /v/ (fricativa labiodental sonora) na segunda passagem: “Fuzilaram os seis ministros às seis e meia da manhã / Todas as venezianas do hospital estavam vedadas”²⁰⁹.

São alterações em relação ao texto-fonte que permitem a fluidez da leitura na língua de chegada, sem perder o tom da imagem original. Numa eventual edição bilíngue, o leitor poderá analisar as opções tradutórias de maneira a julgá-las convenientes ou não.

Uma última palavra quanto à tradução. Na história autobiográfica contada no capítulo 10²¹⁰, ficamos sabendo, logo no início, que o soldado é levado para cima de um telhado para poder contemplar a cidade do alto. Lá, ele vê *andorinhões* no céu. Embora essas aves, que passam a maior parte da vida voando, fossem difíceis de ver no céu da Itália, Hemingway as coloca lá. Todavia, tanto na versão em português, quanto na versão em espanhol, a escolha dos tradutores foi insólita.

Em “Uma história muito curta”, José J. Veiga traduz o trecho *There were chimney swifts in the sky* como “Havia fumaça de chaminés no céu”²¹¹. Rolando Costa Picazo, por sua vez, em “Un cuento muy corto” faz escolha semelhante: “Las chimeneas se perfilaban contra el cielo” [As chaminés se destacavam no céu]²¹². O soldado, longe de casa, deixa de ver os andorinhões e passa a contemplar fumaças de chaminés...

Num ensaio emocionante, a escritora canadense Terri Favro relata um momento de desespero durante o período que estava em Viena para uma conferência literária:

A conferência continua. Certa manhã, logo após minha caminhada diária pelo Bairro dos Museus, ainda sem Wi-Fi e desconectada do mundo além da conferência de contos, bebendo muito café e pensando se a liminaridade tem algo a ver com a doença de Lyme, um dos meus colegas de Toronto entra correndo e diz que coisas terríveis estão acontecendo.

Você não ouviu? Um avião foi atingido no céu sobre a Ucrânia. Estava vindo da Holanda para... ela não sabe exatamente para onde.

²⁰⁹ A sugestão para a segunda passagem veio de Antônio Carlos Queiroz (ACQ), citado na nota 1 deste tópico.

²¹⁰ Dos dezoito capítulos de *in our time*, apenas dois possuem tradução para o português. Ambos constam de coletânea de contos, conforme esclarecido no tópico 1.1. deste trabalho. O capítulo 10 tornou-se o conto “Uma história curtíssima”; o 11, “O revolucionário”.

²¹¹ HEMINGWAY, Ernest. *Contos*, v. 1. Trad. José J. Veiga. 9.ed. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 2020, p. 95.

²¹² HEMINGWAY, Ernest. *En nuestro tiempo*. Traducción de Rolando Costa Picazo. Primera edición. Barcelona: Lumen, 2018, p. 77. Tradução nossa.

Eu a ouço, mas não consigo ouvir nada além de um grande rugido dentro da minha cabeça. Sobre a Europa de Leste o meu filho e a namorada estão voando naquele dia, naquela tarde, naquele momento²¹³.

Depois de vinte e quatro horas sem notícias do filho, a escritora confirma que ele está em segurança. Ele não estava no voo MH17/MAS17 da *Malaysia Airlines*, que partiu de Amsterdã no dia 17 de julho de 2014 com destino a Kuala Lumpur, mas foi abatido por um míssil russo e 298 pessoas morreram²¹⁴. Dos mortos, apenas um deles era canadense. Um jovem de 24 anos, como o filho de Favro. Este jovem, “cuja casa fica a apenas cinquenta quilômetros da nossa, caiu do céu sobre a Ucrânia no caminho de Amsterdã para Bali”²¹⁵.

Do desespero de Favro, surge a tradução enquanto compromisso moral do tradutor: “atiradores anônimos miram nas nuvens. Corpos chovem sobre uma aldeia. Nenhuma edição do tradutor pode mudar essa imagem. Ela existe além de qualquer crença ou compreensão, como o pássaro impossível de Hemingway, sempre voando pelo céu do *Velho Mundo*”²¹⁶.

²¹³ FAVRO, Terri. Hemingway’s Bird. *The Humber Literary Review*, Toronto, v. 2, n. 2, p. 28-41, jun. 2015. Disponível em: <https://humberliteraryreview.com/terri-favro-essay-hemingways-bird>. Acesso em: 20 maio 2024.

²¹⁴ HOLLIGAN, Anna. *MH17 plane crash: Horror and hope for families as trial starts*. Disponível em: <https://www.bbc.com/news/world-europe-57443467>. Acesso em: 20 maio 2024.

²¹⁵ FAVRO, Terri. Hemingway’s Bird. *The Humber Literary Review*, Toronto, v. 2, n. 2, p. 28-41, jun. 2015. Disponível em: <https://humberliteraryreview.com/terri-favro-essay-hemingways-bird>. Acesso em: 20 maio 2024.

²¹⁶ *Ibid.*, p. 41.

3. MY HEART LEAPS UP.

3.1. Aprendendo com Cézanne.

Partindo da rua Victor Hugo, 35, onde fica *La Grande Fabrique de Calissons et de Biscotins d'Aix*, se você seguir andando em linha reta, poderá comer cerca de oito *calissons* até chegar a Avenida Paul Cézanne, 9, onde encontrará uma porta vermelha. Olhando de frente, no alto do muro à direita há uma inscrição em pedra sabão: ATELIER DE CEZANNE OFFERT A L'UNIVERSITÉ D'AIX EN PROVENCE PARS LES ADMIRATEURS DU PEINTRE²¹⁷. O caminho de pedras que leva até a bilheteria é rodeado por um jardim que se esconde no inverno. Mais escondido dali, a uns vinte quilômetros para o leste, está a *Montagne Sainte-Victoire*, a montanha Santa Vitória, retratada quase uma centena de vezes por Cézanne em pinturas a óleo, aquarelas e no último desenho que fez, poucos meses antes de sua morte em 22 de outubro de 1906²¹⁸. Subindo a escada, está o ateliê, uma sala de tamanho considerável, ainda com os itens que o pintor usava, seus chapéus, casacos sujos de tinta, pincéis, paletas, frutas em decomposição. A luminosidade é garantida por uma grande vidraça que cobre toda a parede virada para o sul e por duas janelas para o norte. O tempo máximo da visita é de trinta minutos. A sensação é a de que o “pai da arte moderna”²¹⁹ pode voltar a qualquer instante para retomar seu ofício.

“Quase não faz sentido falar sobre arte” escreve Cézanne a Ostav Maus. “O homem de letras exprime-se por abstrações, ao passo que o pintor, por meio de um desenho ou da cor, dá forma concreta às suas sensações e percepções”²²⁰.

Hemingway queria escrever como Cézanne pintava. No fim da vida, o autor declara que, em suas visitas ao Museu de Luxemburgo, em Paris, “estava aprendendo com a pintura de

²¹⁷ Em tradução livre: “ATELIÊ DE CÉZANNE OFERECIDO À UNIVERSIDADE DE AIX EN PROVENCE PELOS ADMIRADORES AMERICANOS DO PINTOR”. Conforme informações do *Studios of the South*, após a morte de Cézanne em 1906, “o ateliê passou para seu filho Paul e continuou sendo um local de peregrinação para seus amigos, embora o abandono começasse a cobrar seu preço. Em 1921 foi comprado por Marcel Provence que lá vivia e nos trinta anos seguintes foi visitado por muitos artistas e historiadores de arte, incluindo Roger Fry e John Rewald. Quando Provence morreu, Rewald e James Lord [os admiradores americanos] criaram o Comitê Memorial Cézanne e, em 1952, foram arrecadados fundos suficientes para comprar a propriedade e ela foi convertida em um pequeno museu e aberta ao público.” Cf. STUDIOS of the South. *Cezanne the aixois*. *Studios of the South website*, [S. l.], [200-?]. Disponível em: <https://www.studiosofthesouth.com/186801/188101.html>. Acesso em: 20 maio 2024. Tradução nossa.

²¹⁸ OLIVEIRA, Alessandra M. Santa Vitória, a montanha de Cézanne. *Jornal da USP*, São Paulo, Artigos, 3 abr. 2017. Disponível em: <https://jornal.usp.br/?p=76436>. Acesso em: 20 maio 2024.

²¹⁹ BITENCOURT, Amauri Carboni. Cézanne: pesquisa e criação artística como exercício da liberdade. *Ponto de Vista*, Florianópolis, n. 9, p. 37-57, 2007. Na página 53, lemos que a afirmação “pai da arte moderna” tem a ver com as declarações de Pablo Picasso e Henry Matisse, segundo os quais, Cézanne era o “pai de todos nós”.

²²⁰ RILKE, Rainer Maria. *Cartas sobre Cézanne*. Tradução e prefácio de Pedro Sússekind. 5. ed. Rio de Janeiro: 7Letras, 2006. p. 9.

Cézanne algo que tornava as frases simples e verdadeiras que eu escrevia coisa muito aquém das dimensões que pretendia dar a meus contos”²²¹. Hemingway queria obter a simplicidade dos traços de Cézanne, alcançar a forma como o pintor apresentava suas cenas, a maneira pela qual aproximava-se da natureza, aprender a reduzir a experiência ao elementar. “Cézanne começa usando todos os truques. Em seguida, destruiu a coisa toda e construiu a coisa verdadeira. Difícil como o diabo. Ele foi o maior. O maior para sempre”²²², escreve Hemingway no conto “Escrever”. “Ele, Nick, queria escrever sobre o campo, de tal forma que o campo surgisse como acontecia com Cézanne ao pintá-lo”²²³.

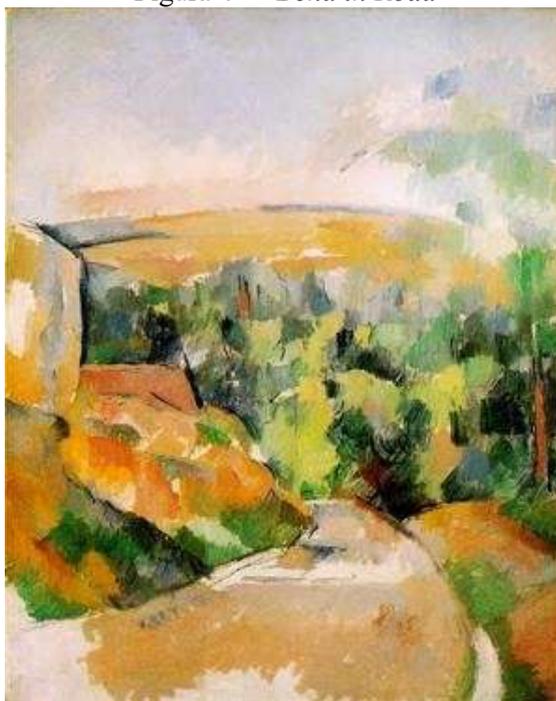
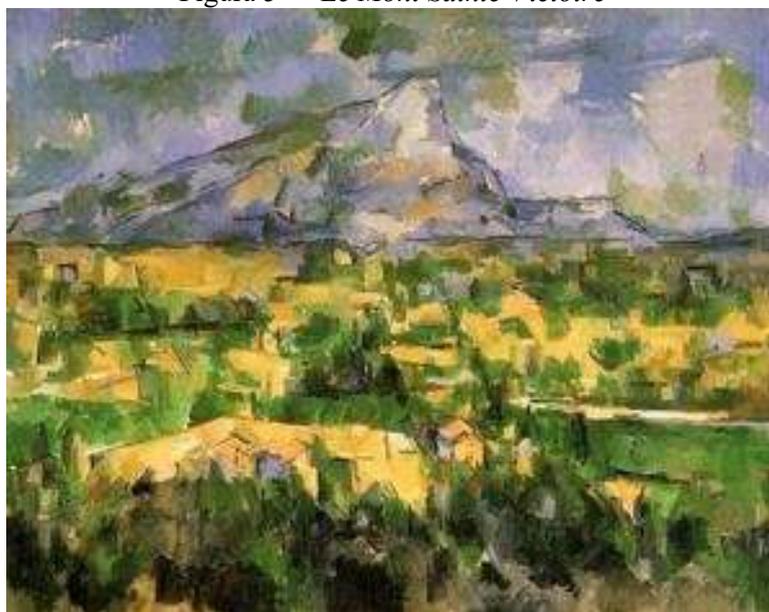
Peguemos algumas telas de Cézanne. Nas telas *A curva na estrada* e *Monte Santa Vitória*, ambas de 1905, os planos sobrepostos e as formas geométricas subjacentes fazem emergir o campo e os contornos do cenário. As pequenas áreas em branco no meio da colina, entre as casas e no céu, deixadas intencionalmente pelo pintor, é um convite para os espectadores preencherem com construções próprias. Essa nova forma de composição, em que as linhas e as cores mentais do admirador complementam as linhas do pintor, promove uma substituição sutil da cognição racional da obra de arte pela impressão e pelo sentimento²²⁴.

²²¹ HEMINGWAY, Ernest. *Paris é uma festa*. Trad. Ênio Silveira. 27. ed. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 2020. p. 17-18.

²²² HEMINGWAY, Ernest. *As aventuras de Nick Adams*. Trad. Hélio Pólvora. Rio de Janeiro: Artenova, 1973. p. 212.

²²³ *Ibid.*, p. 212.

²²⁴ GAILLARD, Theodore L. Hemingway’s Debt to Cézanne: New Perspectives. *Twentieth Century Literature*, Durham, N.C., v. 45, n. 1, p. 65-78, 1999. Disponível em: <https://doi.org/10.2307/441664>. Acesso em: 20 maio 2024. p. 67.

Figura 4 — *Bend in Road*Fonte: Cézanne (1900-1906)²²⁵Figura 5 — *Le Mont Sainte-Victoire*Fonte: Cézanne (1902-1904)²²⁶

²²⁵ CÉZANNE, Paul. *Bend in Road*. 1900-1906, Pintura, óleo sobre tela, 81.3 x 64.8 cm. Private Collection. Disponível em: <https://www.ibiblio.org/wm/paint/auth/cezanne/land/bendroad.jpg>. Acesso em: 20 maio 2024.

²²⁶ CÉZANNE, Paul. *Le Mont Sainte-Victoire*. 1902-1904. Pintura, óleo sobre tela, 69.8 x 89.5 cm. 19. Philadelphia Museum of Art, EUA. Disponível em: <https://www.ibiblio.org/wm/paint/auth/cezanne/st-victoire/798/>. Acesso em: 20 maio 2024.

No conto “A alma dos rios: Parte 1”, quando Nick está descendo a montanha rumo ao rio, ele se inclina para ver uma “ilha de pinheiros”. Ele primeiro a vê de uma certa distância, mas o narrador não nos fornece essa primeira visão. Nick, então, desce mais um pouco, e o narrador passa a descrever o que ele avista:

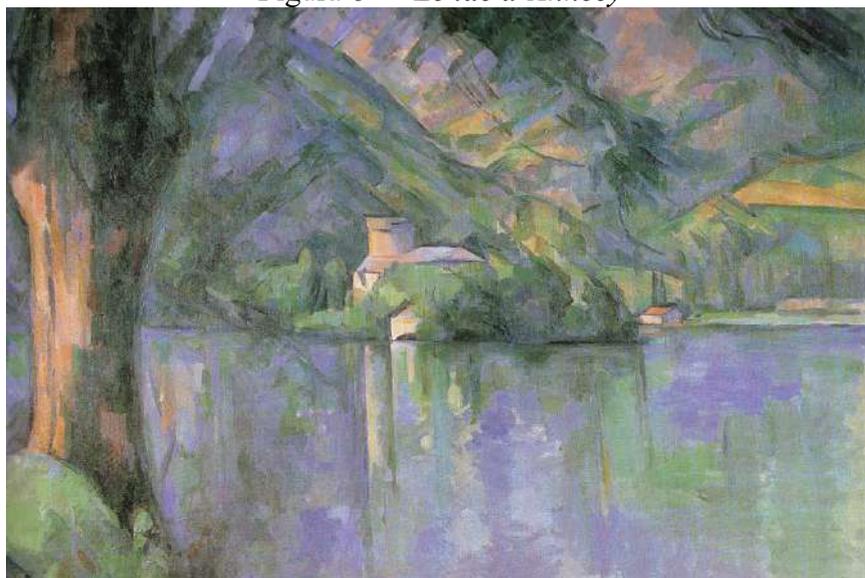
Durante a descida houve um trecho em que ele avistava uma grande ilha de pinheiros se erguendo da planície. Continuou caminho, e quando chegou à crista da cordilheira infletiu e rumou para os pinheiros.

Na mata de pinheiros não havia vegetação rasteira. Os troncos das árvores subiam retos ou se inclinavam uns para os outros. Eram troncos compridos sem galhos e de cor amarelo-escuro. Só bem no alto havia galhos. Alguns se entrelaçavam formando uma cobertura fechada que sombreava o chão da floresta. Em volta da ilha de pinheiros havia um espaço limpo. O chão desse espaço era fofo. Esse espaço era o prolongamento da plataforma sustentadora dos pinheiros, que se estendia além da projeção dos galhos altos. As árvores cresceram muito, e os galhos subiram, deixando ao sol esse espaço limpo que outrora cobriam com sua sombra. Bem na orla dessa extensão do leito da floresta começava a vegetação de samambaias.²²⁷

É uma das várias descrições que leremos no conto, que demonstra a inspiração em Cézanne para compor cenas do campo. Assim, como as pinceladas de Cézanne, o cenário descrito vai se formando aos poucos e de maneira descontínua: fala-se da falta de vegetação rasteira na mata dos pinheiros, passa-se para os troncos, uns retos, outros curvos, sem galhos e amarelados. Os galhos ficam apenas no topo, que se entrelaçam formando uma cobertura fechada. O olhar então mira o espaço em volta, descampado e fofo, em cuja orla começa a vegetação de samambaias.

Em outra parte desse mesmo conto, teremos acesso a uma mudança abrupta da perspectiva, em que o narrador se desvia do assunto que estava tratando para, logo, voltar a ele. É como se o narrador, contagiado pelos sentimentos imersos do personagem, tivesse uma recaída em relação ao que deve e não deve ser contado. Na tela *O Lago de Annecy*, de 1896, essa mudança de perspectiva ou, em outras palavras, o desvio proposital do foco para depois retornar a ele, é fornecida pela pincelada vermelha no telhado de uma casa. Ao mesmo tempo em que a casa destoa delicadamente do cenário, fazendo o olhar desviar-se para ela, ela também faz parte do todo, reafirmando a heterogeneidade da composição.

²²⁷ HEMINGWAY, Ernest. *Contos de Ernest Hemingway*. Trad. José J. Veiga, v. 1. 9. ed. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 2020. p. 90-91.

Figura 6 — *Le lac d'Annecy*

Fonte: Cézanne (1896)²²⁸

Observe a mudança repentina de foco no conto “A alma dos rios: Parte 1”, em que Nick está olhando a água do rio e nela vê trutas:

De cima da ponte Nick olhava para a água. Fazia calor. Um papa-terra subia a corrente. Fazia tempo que Nick não via trutas quando olhava uma correnteza. Eram muito boas trutas. Enquanto a sombra do papa-terra subia a corrente, uma truta enorme apareceu subindo também em ângulo, só a sombra dela riscando o ângulo; a sombra sumiu quando ela chegou à superfície e pegou sol; e quando mergulhou de novo, a sombra acompanhou a corrente até chegar a um pilar, onde parou resistindo.

Nick sentiu um aperto no coração. A sensação antiga voltou.

Tornou a olhar o rio, que passava sobre um leito de seixos, transpunha pedras enormes e formava fundo remanso antes de contornar um paredão de pedra.²²⁹

Nick está observando as trutas no leito do rio. Mas quando a sensação antiga volta, ele sente um aperto no coração. Na verdade, como ocorre no capítulo 7 de *in our time*, no qual Nick vê as pernas esticadas de maneira esquisita e deduz que a coluna fora atingida, em “A alma dos rios: Parte I”, ele primeiro sente o aperto no peito e só depois raciocina, concluindo que a sensação antiga tinha voltado. Que sensação é essa? Por que foi lançada ali, durante uma caminhada para pescar trutas? Poderíamos ser lançados num fluxo de consciência, em que o narrador discorreria sobre essa “sensação antiga que volta”. Mas o narrador não deixa isso acontecer: rapidamente Nick torna a olhar o rio, vê suas pedras e acompanha seu curso.

²²⁸ CÉZANNE, Paul. *Le lac d'Annecy (Lake Annecy)*. 1896. Pintura, óleo sobre tela, 64.2 x 79.1 cm. Courtauld Institute Galleries, London. Disponível em: <https://www.ibiblio.org/wm/paint/auth/cezanne/land/lake-annecy.jpg>. Acesso em: 20 maio 2024.

²²⁹ HEMINGWAY, Ernest. *Contos de Ernest Hemingway*. Trad. José J. Veiga, v. 1. 9. ed. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 2020. p. 87.

Hemingway deixa uma lacuna na história, deixa uma área “em branco”, como Cézanne fez. É uma área de tensão, da qual não sabemos os detalhes e precisamos intuir. Esse método acompanha todo o conto: “Nick bebeu o café, café *à la* Hopkins. Estava amargo. Nick riu. Era um bom final para a história. *A mente começava a trabalhar. Ele sabia que podia abafá-la porque estava cansado*”²³⁰. Há um esforço descomunal do personagem em retrainar sentimentos que estão forçando para vir à tona. Que sentimentos são esses?

Sobre esse conto, Ítalo Calvino vai dizer que:

não passa de um resumo de tudo aquilo que faz um homem que vai pescar sozinho, remonta o rio, procura um bom lugar para instalar a barraca, faz comida, entra no rio, prepara a linha de pescar, pesca trutas pequenas, atira-as de volta para a água, pesca outra maior, e assim por diante. Nada mais que uma despojada lista de gestos, rápidas e límpidas imagens de passagem [...].²³¹

E isso porque o “herói de Hemingway quer identificar-se com as ações que executa, ser ele mesmo na soma de seus gestos, na adesão a uma técnica manual ou pelo menos prática”. O herói de Hemingway “trata de não ter outro problema, outro empenho além de saber fazer uma coisa: pescar bem, caçar, explodir uma ponte, assistir a uma corrida como deve ser, inclusive fazer amor bem”²³².

O conto foi publicado em 1925, na edição da Boni & Liveright de *In Our Time*, quando Hemingway tinha 26 anos²³³. O que Nick tenta debilmente fazer é lidar com um processo depressivo, certamente ocasionado pela guerra. Ele luta para não pensar em nada: “Nick estava feliz, ia com a sensação de ter deixado tudo para trás, a necessidade de pensar, a necessidade de escrever, outras necessidades. Tudo ficou para trás”²³⁴. Nick empenha-se em manter o frágil equilíbrio de sua mente, por isso foca em uma atividade “prática, manual”. Observa cuidadosamente as trutas: “elas se mantinham firmes na forte correnteza, muitas trutas na água profunda e rápida, às vezes deformadas pela superfície convexa do riacho [...]”²³⁵. Assim como as trutas se mantêm firmes na correnteza, ele deve se manter firme, sem pensar em nada, apenas pescando, acampando, fazendo café: “no rio a água flui rápida e profunda em lugares que são

²³⁰ HEMINGWAY, Ernest. *Contos de Ernest Hemingway*. Trad. José J. Veiga, v. 1. 9. ed. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 2020. p. 87. Grifo nosso.

²³¹ CALVINO, Italo. Hemingway e nós. In: CALVINO, Italo. *Por que ler os clássicos*. Tradução Nilson Moulin. 1. ed. São Paulo: Companhia das Letras, 2007. p. 231-240. p. 238.

²³² *Ibid.*, p. 237.

²³³ HEMINGWAY, Ernest. *In Our Time*. New York: Boni & Liveright, 1925.

²³⁴ HEMINGWAY, Ernest. *Contos de Ernest Hemingway*. Trad. José J. Veiga, v. 1. 9. ed. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 2020. p. 88.

²³⁵ *Ibid.*, p. 87.

lisos e escuros, assim como o fluxo da memória guarda para Nick suas próprias ameaças: como a truta, ele deve tentar manter o equilíbrio entre correntes perigosas²³⁶.

Hoje conhecemos esse tipo de quadro clínico como Transtorno de Estresse Pós-Traumático (TEPT), doença primeira vez diagnosticada nos soldados que voltaram da guerra do Vietnã (1955-1975)²³⁷. Nos Estados Unidos, dados de 2001 para cá mostram que o suicídio por conta de TEPT mata mais militares do que as próprias operações de guerra: 30.177 casos de suicídios para 7.052 mortes em guerra²³⁸. No orçamento fiscal de 2021 do Departamento dos Assuntos de Veteranos dos EUA, foram destacados US\$ 10,2 bilhões para prevenção de suicídio entre os que retornam de campos de batalha²³⁹. Em uma só frase: Nick quer sobreviver *após* a guerra. Como um clássico, *Big Two-Hearted River* é um conto que não “terminou de dizer aquilo que tinha para dizer”²⁴⁰.

Hemingway se inspiraria em mais telas de Cézanne durante suas andanças pelo Museu de Luxemburgo. É o caso de *Os Jogadores de Cartas*, cuja composição serviu de mote para cenas do conto “Os Pistoleiros”²⁴¹. Na pintura, a garrafa meticulosamente centrada e a sua linha de luz refletida dividem a mesa do café em duas imagens simétricas quase espelhadas, sugerindo um vínculo comum com pontos de vista diferentes:

²³⁶ GAILLARD, Theodore L. Hemingway’s Debt to Cézanne: New Perspectives. *Twentieth Century Literature*, Durham, N.C., v. 45, n. 1, p. 65-78, 1999. Disponível em: <https://doi.org/10.2307/441664>. Acesso em: 20 maio 2024. p. 68. Tradução nossa.

²³⁷ SCHESTATSKY, Sidnei *et al.* A evolução histórica do conceito de estresse pós-traumático. *Revista Brasileira de Psiquiatria*, Rio Grande do Sul, Supl. I, 25, p. 8-11, 2003. Disponível em: <https://www.scielo.br/j/rbp/a/gxnPtSK5x4qBfCtnQ6Sq9LB/?format=pdf&lang=pt>. Acesso em: 20 maio 2024.

²³⁸ SUITT, Thomas Howard. High Suicide Rates among United States Service Members and Veterans of the Post 9/11 Wars. *Costs of War Research Series*. Brown University, Providence, R.I. 35p. June, 2021. Disponível em: https://watson.brown.edu/costsofwar/files/cow/imce/papers/2021/Suitt_Suicides_Costs%20of%20War_June%2019%202021.pdf. Acesso em: 20 maio 2024. p. 3.

²³⁹ *Ibid.*, p. 28.

²⁴⁰ CALVINO, Italo. Por que ler os clássicos. In: CALVINO, Italo. *Por que ler os clássicos*. Tradução Nilson Moulin. 1. ed. São Paulo: Companhia das Letras, 2007. p. 9-17. p. 11.

²⁴¹ GAILLARD, Theodore L. Hemingway’s Debt to Cézanne: New Perspectives. *Twentieth Century Literature*, Durham, N.C., v. 45, n. 1, p. 65-78, 1999. Disponível em: <https://doi.org/10.2307/441664>. Acesso em: 20 maio 2024. p. 72.

Figura 7 — *Les Joueurs de cartes*

Fonte: Cézanne (1890-1895)²⁴²

À semelhança da pintura, Hemingway constrói uma cena especular na história dos assassinos de Ole Andreson. Dessa forma, Max e Al, que não conhecem Andreson e vão matá-lo a pedido de um amigo, se posicionam diametralmente no restaurante frequentado pela vítima. Separado por um espelho, Al está na cozinha e Max está nas mesas de frente do restaurante. No conto, “vislumbramos arranjos mortais sendo feitos na cozinha, atrás da parede espelhada, enquanto, diante desse espelho, uma armadilha está sendo preparada para Ole Andreson”²⁴³:

— Estou ouvindo você — disse Al lá da cozinha. Ele tinha aberto a portinhola por onde eram servidos os pratos e a escorava com um vidro de ketchup. — Escute, rapaz sabido — falou Al da cozinha para George. — Afaste-se um pouco para o lado. Max, você se afaste para a esquerda. — Parecia um fotógrafo arrumando um grupo para uma foto.²⁴⁴

A maestria de Hemingway não está, portanto, apenas na estruturação de suas “frases verdadeiras” por meio de um procedimento de economia verbal e “virilidade”, pelo qual ficaria famoso e influenciaria gerações de escritores. A partir do aprendizado com Cézanne, Hemingway pôde alcançar a dimensão que almejava em sua prosa. A colocação de palavras e

²⁴² CÉZANNE, Paul. *Les Joueurs de cartes*. 1890-1895. Pintura, óleo sobre tela, 47,0 x 56,5 cm. Musée d’Orsay, Paris. Disponível em: <https://www.musee-orsay.fr/en/artworks/les-joueurs-de-cartes-1312>. Acesso em: 20 maio de 2024.

²⁴³ GAILLARD, Theodore L. Hemingway’s Debt to Cézanne: New Perspectives. *Twentieth Century Literature*, Durham, N.C., v. 45, n. 1, p. 65-78, 1999. Disponível em: <https://doi.org/10.2307/441664>. Acesso em: 20 maio 2024. p. 72. Tradução nossa.

²⁴⁴ HEMINGWAY, Ernest. *Contos de Ernest Hemingway*. Trad. José J. Veiga, v. 2. 5. ed. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 2015. p. 203.

imagens-chave, a criação de padrões reconhecíveis por leitores atentos, a sugestão de situações por meio do subentendimento, tudo isso faz com que se reconheçam “dimensões ocultas em personagens como o perturbado protagonista de *Big Two-Hearted River* (...)”²⁴⁵.

Mas: e quanto a *in our time*? Onde os dezoito capítulos dessa obra modernista se encaixam em tudo isso?

²⁴⁵ GAILLARD, Theodore L. Hemingway's Debt to Cézanne: New Perspectives. *Twentieth Century Literature*, Durham, N.C., v. 45, n. 1, p. 65-78, 1999. Disponível em: <https://doi.org/10.2307/441664>. Acesso em: 20 maio 2024. p. 76.

3.2. *in our time* em perspectiva.

Para alguns críticos, *in our time* representa a obra na qual Hemingway consolidou seu estilo. A respeito dos “Manuscritos de Chicago”, escritos por Hemingway entre os anos de 1919 e 1921 e que daria origem a *Crossroads – An Anthology*, publicado postumamente, Paul Smith diz que: “eram vinhetas breves e coloquiais contadas na voz local da região ao redor de *Horton Bay*. Algumas delas, porém, eram mais do que imitações de Howe²⁴⁶, pois nelas Hemingway encontrou pela primeira vez seu ‘estilo verdadeiro’, aperfeiçoado em *in our time*”²⁴⁷. Hagemann, ressoando a crítica de Edmund Wilson, afirma que, embora a grafia de Hemingway para a palavra *riau-riau* talvez fosse a culpada por esconder mistérios em relação à origem da palavra, os capítulos de *in our time* são um “monumento da prosa americana. (...). Com um vocabulário mínimo e um talento máximo, Ernest Hemingway inventou o que Edmund Wilson chamou, com exatidão, de ‘uma forma própria’”²⁴⁸. Philip Young, no capítulo “As origens e o significado de um estilo”, de sua *reconsideração* a respeito de Hemingway, é mais enfático ao escrever que: “as qualidades destas primeiras histórias [‘Lá no Michigan’, ‘Colina como Elefantes Brancos’, ‘Gato na Chuva’] foram a objetividade rigorosa com que foram contadas, a sua completa falta de ‘pensamento’ e a inacreditável prosa nítida e simples”²⁴⁹. E conecta os contos a outra obra, que ele apelida de *panfleto*: “estas qualidades nunca estiveram mais claramente marcadas do que num panfleto chamado *in our time*”²⁵⁰.

Se foi em *in our time* que Hemingway consolidou seu estilo, isto, por si só, justificaria esta dissertação. Milton Cohen, no entanto, defende que, antes de representar a consolidação de um estilo, *in our time* serviu como um laboratório para Hemingway, pois

ao lado desses elementos característicos de “Hemingway”, estão outros mais modernistas e experimentais que ele abandonou ou modificou em seus escritos subsequentes: fragmentos de frases, elisões sintáticas, longas sequências ligadas por *e*, narradores e contextos intencionalmente ambíguos, mudanças rápidas na voz narrativa e até mesmo uma aparência conscientemente modernista, como o uso de travessões em vez de aspas para separar discursos de diálogo. (...) uma infinidade de vozes nestes dezoito breves capítulos. Vinte e seis oradores diferentes, (...) múltiplas perspectivas em mininarrativas, em vez da perspectiva única e consistente típica do conto. (...) paródias de contos de fadas se misturam com reportagens quase

²⁴⁶ Trata-se de Edgard Watson Howe, escritor de novelas, romancista e editor de jornal e revista. A imitação a que se refere Paul Smith é de *An Anthology of Another Town* [Antologia de uma outra cidade].

²⁴⁷ SMITH, Paul. *A Reader's Guide to the Short Stories of Ernest Hemingway*. Boston: G. K. Hall & Co, 1989, p. xxvii. Tradução nossa.

²⁴⁸ HAGEMANN, E. R. A Collation, with Commentary, of the Five Texts of the Chapters in Hemingway's *In Our Time*, 1923-38. In: REYNOLDS, Michael. *Critical Essays on Ernest Hemingway's In Our Time*. Boston: G.K. Hall, 1983, p. 49.

²⁴⁹ YOUNG, Philip. *Ernest Hemingway: A Reconsideration*. University Park, Pennsylvania: Penn State University Press, 1966, p. 178-79.

²⁵⁰ *Ibid.*, p. 180.

jornalísticas, narrativas experienciais em primeira pessoa esbarram em descrições distanciadas de ação. Da mesma forma, nos ritmos das frases, Hemingway explora várias combinações de estruturas simples, coordenadas e subordinadas para obter efeitos rítmicos e temáticos específicos²⁵¹.

Se é verdade o segredo que Hemingway mantinha com Cézanne — de estar aprendendo a escrever com ele —, como relata em *Paris é uma Festa*²⁵², estamos no início da década de 20 do século passado, por volta do ano de 1922. Nessa época, sua mentora, Gertrude Stein, morava em Paris, na *Rue de Fleurus, 27*. “Quando já não havia luz no *Luxembourg* [Museu de Luxemburgo], podia voltar pelos jardins e dar um pulo ao apartamento-estúdio onde Gertrude Stein morava”²⁵³. Nesse apartamento, Hemingway recebeu várias sugestões a respeito de escrita e arte moderna. Futuramente, ele as refutaria, e o que era *inaccrochable*²⁵⁴ para Stein se tornaria a poética de Hemingway, calcada nas palavras que as pessoas usam, “as únicas que podem dar autenticidade ao conto”²⁵⁵. Hemingway quer usar “a língua que ele mesmo teve que empregar diariamente na sua profissão de repórter, telegrafando ao jornal os acontecimentos mais extraordinários em palavras rápidas, abreviadas, sem supérfluas artes sintáticas”²⁵⁶, relembra Otto Maria Carpeaux. Seu estilo “é o contrário do estilo ‘acumulativo’ e ‘iterativo’ da sua amiga Gertrude Stein”²⁵⁷.

Mas, em 1922, ele ainda não tinha no horizonte a carreira de romancista, pois parecia-lhe “tarefa impossível àquela altura, pois era com grande dificuldade que escrevia parágrafos que, no máximo, seria a essência daquilo que constitui um romance”²⁵⁸. A essência do que seria um romance e os parágrafos que então estava escrevendo formaram aquilo sobre o que estamos *conversando* até agora: a pequena obra *in our time*, escrita durante o primeiro semestre de 1923²⁵⁹.

²⁵¹ COHEN, Milton A. *Hemingway's Laboratory*. Tuscaloosa: University of Alabama Press: 2012. *E-book*, p. 110. Tradução nossa.

²⁵² HEMINGWAY, Ernest. *Paris é uma festa*. Tradução Ênio Silveira. 27. ed. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 2020, p. 28. Nesta página, Hemingway escreve assim: “estava aprendendo muito com ele [Cézanne], mas não conseguia clareza suficiente para comunicá-lo a quem quer que fosse. Além disso, era como que um segredo entre nós dois.” Cézanne morreu em 22 de outubro de 1906.

²⁵³ *Ibid.*, p. 28.

²⁵⁴ Do verbo *accrocher*, “pendurar” em francês. *Inaccrochable* é aquilo que não dá para pendurar. Stein compara o conto “Lá no Michigan”, de Hemingway, a um quadro que, por conter cenas pornográficas, é “impendurável”, isto é, *inaccrochable*.

²⁵⁵ HEMINGWAY, Ernest. *Paris é uma festa*. Tradução Ênio Silveira. 27. ed. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 2020, p. 30

²⁵⁶ CARPEAUX, Otto Maria. *História da literatura ocidental*. 3.ed. Brasília: Senado Federal, Conselho Editorial, v. IV, 2008, p. 2602.

²⁵⁷ *Ibid.*, p. 2602.

²⁵⁸ HEMINGWAY, Ernest. *Paris é uma festa*. Tradução Ênio Silveira. 27. ed. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 2020, p. 93.

²⁵⁹ No tópico 1.2. deste trabalho, detalho a cronologia da escrita dos capítulos de *in our time*.

A obra *in our time* adquire, assim, um outro significado. Conforme a perspectiva que defendo, além de ter sido um laboratório ou mesmo um momento em que foi consolidado um estilo, *in our time* é um repositório de temas e técnicas — a essência — para o qual Hemingway retornou durante toda sua carreira literária. Repositório que se expandiu em contos, romances e, inclusive, em livros *informativos*, a exemplo do que trata das touradas, o *Morte ao entardecer*. Como no verso de William Wordsworth, o jovem Hemingway é pai do velho Hemingway e preservou — até determinado instante — o coração sobressaltado quando via um arco-íris²⁶⁰.

Para compreender o retorno a que me refiro, vejamos algumas passagens de contos e romances. O método que escolhi para apresentar esses trechos foi o mesmo adotado por Hemingway para estruturar *in our time*: não obedeci à ordem cronológica de publicação dos textos, mas à forma como se relacionam com o *tempo*, aqui entendido como o “sistema das relações que qualquer evento tem com qualquer outro no passado, presente ou futuro”²⁶¹.

Assim começa *Adeus às Armas*, publicado em 1929²⁶²:

No final do verão daquele ano, ocupávamos uma casa, numa aldeia, de onde, além do rio e da planície, víamos as montanhas. O leito do rio era coberto de cascalho e de pedras, que ao sol pareciam secos e esbranquiçados. A água era muito límpida, ligeira e bastante azul nos pontos mais fundos. As tropas passavam pela casa, seguindo estrada abaixo, e a poeira que erguiam salpicava as folhas das árvores. Também os troncos das árvores estavam empoeirados. As folhas caíram cedo naquele ano. Víamos as tropas em marcha pela estrada, a poeira se levantando e as folhas caindo ao sopro do vento, e, depois que os soldados passavam, a estrada ficava branca e nua, exceto pelas folhas.²⁶³

Embora resistente a usar orações subordinadas, Hemingway aprendeu o valor dessa estrutura na construção de *in our time*²⁶⁴. Quando conjugado com frases simples e coordenadas, o conjunto fornece o estilo das pinceladas de Cézanne, permitindo apresentar cenas estáticas e dinâmicas. A técnica de combinar variados tipos de estrutura — como na abertura de *Adeus às Armas* — pode ser vista, por exemplo, no capítulo 2 (o garoto toureiro). Enquanto o segundo período deste capítulo possui onze orações coordenadas entre si, sem pausa, como que numa narrativa de rolagem (*run-on narrative*), o quarto período, composto apenas de uma frase simples, expressa o cansaço do garoto, focando em sua imagem que “mal conseguia levantar o

²⁶⁰ WORDSWORTH, William. *The Poems of William Wordsworth*. London: Edward Moxon, 1858. Disponível em: <https://archive.org/details/poemsofwilliamwo01word/page/54/mode/2up>. Acesso em: 20 maio 2024. O poema *My heart leaps up when I behold*, parafraseado na passagem, pode ser encontrado na página 54.

²⁶¹ HAGEMANN, E. R. “Only let the story end as soon as possible”: time-and-history in Ernest Hemingway’s *In Our Time*. *Modern Fiction Studies*, Baltimore, v. 26, n. 2, p. 255–62, 1980. Disponível em: <http://www.jstor.org/stable/26280453>. Acesso em: 20 maio 2024, p. 255. Tradução nossa.

²⁶² HEMINGWAY, Ernest. *A Farewell to arms*. New York: Charles Scribner’s Sons, 1929.

²⁶³ HEMINGWAY, Ernest. *Adeus às Armas*. Tradução Monteiro Lobato. 15. ed. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 2019, p. 13.

²⁶⁴ COHEN, Milton A. *Hemingway's Laboratory*. Tuscaloosa: University of Alabama Press: 2012. *E-book*, p. 210.

braço”²⁶⁵. O último período, por sua vez, é uma combinação de oração complexa — oração subordinada adverbial temporal — com orações coordenadas, denotando a sincronia entre os momentos finais do toureiro e do espetáculo: “Sentou-se na areia, vomitou e o cobriram com uma capa enquanto a multidão vibrava e atirava coisas na arena”²⁶⁶.

Na edição de *Adeus às Armas* publicada no Brasil, a opção do tradutor acabou por apagar um traço característico de Hemingway — a conexão de imagens via orações coordenadas aditivas —, que está presente no original. Em vez de mantê-lo, o tradutor preferiu realizar duas quebras por meio de frases simples. Destaco as ocorrências abaixo:

Também os troncos das árvores estavam empoeirados. As folhas caíram cedo naquele ano. Víamos as tropas em marcha pela estrada, a poeira se levantando e as folhas caindo ao sopro do vento, e, depois que os soldados passavam, a estrada ficava branca e nua, exceto pelas folhas. (Adeus às Armas, Tradução de Monteiro Lobato)²⁶⁷

The trunks of the trees too were dusty and the leaves fell early that year and we saw the troops marching along the road and the dust rising and leaves, stirred by the breeze, falling and the soldiers marching and afterward the road bare and white except for the leaves. (Farewell to Arms, Ernest Hemingway)²⁶⁸

A dinamicidade na apresentação da cena vai para além de um mero tecnicismo artístico. Vimos, no tópico 2.2. deste trabalho, o quanto o manejo de frases simples, coordenadas e subordinadas interfere no efeito que se pretende dar a um evento. Em *Adeus às Armas*, a guerra produz alterações na natureza, à medida que também se modifica. As formas dessas alterações foram *escolhidas* por Hemingway, e o tradutor deve se comprometer com essas escolhas.

Vamos a mais um exemplo. Mais adiante no romance, o narrador relata a passagem das estações e a influência da guerra sobre elas. Comparemos as escolhas feitas pelo tradutor Adolfo Casais, na edição portuguesa, com aquelas empreendidas por Monteiro Lobato na edição brasileira:

The forest of oak trees on the mountain beyond the town was gone. The forest had been green in the summer when we had come into the town but now there were the stumps and the broken trunks and the ground torn up, and one day at the end of the fall when I was out where the oak forest had been I saw a cloud coming over the mountain. It came very fast and the sun went a dull yellow and then everything was gray and the sky was covered and the cloud came on down the mountain and suddenly we were in it and it was snow. (Farewell to arms, Ernest Hemingway)²⁶⁹.

²⁶⁵ Ver tradução do capítulo 2 no tópico 2.1.

²⁶⁶ Ver tradução do capítulo 2 no tópico 2.1.

²⁶⁷ HEMINGWAY, Ernest. *Adeus às Armas*. Tradução Monteiro Lobato. 15. ed. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 2019, p. 13.

²⁶⁸ HEMINGWAY, Ernest. *A Farewell to arms*. New York: Charles Scribner’s Sons, 1929, p. 3.

²⁶⁹ HEMINGWAY, Ernest. *A Farewell to arms*. New York: Charles Scribner’s Sons, 1929, p. 6.

A floresta de carvalhos, nas montanhas para além da cidade, já não existia. Era uma floresta verde, no verão, quando chegamos, mas estava agora reduzida a tocos de árvore, a troncos caídos, a chão revolto. E num dia do fim do outono, quando eu estava andando pelo lugar que fora uma floresta, vi uma nuvem vindo sobre a montanha. Avançava depressa, e o sol ficou amarelo-pálido. Tudo se tornou cinzento, o céu se encobriu, e a nuvem desceu sobre a montanha. Subitamente, estávamos dentro dela, e era neve. (*Adeus às Armas*, Tradução de Monteiro Lobato)²⁷⁰.

A floresta de carvalhos, na montanha para lá da cidade, desaparecera. A floresta fora verde no Verão, quando tínhamos vindo para a cidade, mas agora estava reduzida a cepos e troncos quebrados e a terra revolvida, e um dia, para o fim do Outono, quando eu estava onde tinha sido a floresta de carvalhos, vi uma nuvem que avançava por sobre a montanha. Vinha muito depressa, e o Sol ficou de um amarelo apagado, e tudo se tornou cinzento, e o céu coberto, e a nuvem veio descendo a montanha e de repente envolveu-nos e era neve. (*O Adeus às Armas*, tradução de Adolfo Casais)²⁷¹

Tanto na versão original, quando na tradução de Adolfo Casais, aparecem três períodos: o primeiro constituído por uma frase simples; o segundo por uma estrutura que conjuga orações subordinadas e coordenadas; e o terceiro apenas por orações coordenadas. Já na tradução de Monteiro Lobato — mais uma vez —, são feitos cortes na narração: em vez dos três períodos que compõem o trecho, aparecem, agora, seis. Monteiro Lobato cria *pausas* que não estão no texto original. Observe que a fluidez da passagem das estações não tem a ver somente com a passagem do tempo, “mas porque a intensidade da presença da ‘guerra’ provocara mutações paisagísticas que vieram agravar o fenómeno de queda que se associa com naturalidade ao Outono”²⁷².

A técnica de criar imagens dinâmicas, que se desenrolam para o espectador como numa filmagem cinematográfica, também aparece em *Por quem os sinos dobram*, publicado em 1940²⁷³. É emblemática a cena descrita por Pilar, a velha cigana do romance que gostava de *conversar* — o que, para ela, era “a única coisa civilizada de que dispomos”²⁷⁴. Ela discorre sobre a tomada de um vilarejo pelos integrantes do grupo de Pablo, outro personagem do romance, e o que fizeram com os fascistas que controlavam o lugar. Ali também ouviremos o eco de *in our time*. Destaco o momento que a “narrativa de rolagem” se inicia:

Se você ainda não viu o dia da revolução numa cidade pequena, onde todos se conhecem e sempre se conheceram, você não viu nada. Neste dia, quase todos os homens alinhados na praça estavam trajando as mesmas roupas que usavam para

²⁷⁰ HEMINGWAY, Ernest. *Adeus às Armas*. Tradução Monteiro Lobato. 15. ed. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 2019, p. 17.

²⁷¹ HEMINGWAY, Ernest. *O Adeus às Armas*. Tradução de Adolfo Casais Monteiro Lisboa. Lisboa: Livros do Brasil, 2013, p. 13-14, *apud* MESQUITA, Rosa. Amor em tempo de guerra: Escrita/ paisagem de trincheiras em Adeus às Armas, de Ernest Hemingway. *Cadernos De Literatura Comparada*, Porto, n. 31, 2014, p. 269-283. Disponível em: <https://ilc-cadernos.com/index.php/cadernos/article/view/285>. Acesso em: 20 maio 2024, p. 273.

²⁷² *Ibid.*, p. 273

²⁷³ HEMINGWAY, Ernest. *For Whom The Bell Tolls*. First edition. New York: Scribner, 1968.

²⁷⁴ HEMINGWAY, Ernest. *Por quem os sinos dobram*. Tradução Luiz Peazê. 18. ed. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 2020, p. 154.

trabalharem no campo, tendo vindo para a cidade às pressas. Mas alguns, sem saber como deveriam se vestir para o primeiro dia do movimento, vestiram as suas roupas de domingo e de feriado, e estes, vendo que os outros, incluindo aqueles que atacaram o alojamento, vestiam suas roupas velhas, ficaram envergonhados por estarem com a roupa errada. Mas não quiseram tirar seus paletós por medo de perdê-los, ou de que fossem roubados pelos tais inúteis, e assim ficaram suando debaixo do sol, esperando pela deflagração. *Então, o vento aumentou e a poeira seca da praça, agora com a movimentação dos homens, se soltou e começou a espalhar-se no ar; e um homem com um paletó domingueiro azul-escuro gritou "Água! Água!", e o zelador da praça, cuja tarefa era pulverizar a praça todas as manhãs com uma mangueira, veio com a mangueira ligada e começou a molhar o chão empoeirado, ao redor da praça, e depois no centro. As duas colunas afastaram-se para trás e o deixaram molhar o meio da praça. A mangueira arrastada em largos arcos e a água cintilante pelos raios de sol e os homens curvados sobre os seus manguais, nos cabos de foice, nos forcados de madeira esbranquiçada, olhando a varredura dos jatos de água. Então, quando a praça ficou umedecida e a poeira baixou, as filas foram reagrupadas e os camponeses gritaram: - "Quando nós vamos pegar o primeiro fascista? Quando o primeiro vai sair da toca?"²⁷⁵.*

Não apenas a combinação de estruturas frasais foi herdada de *in our time*. A técnica de começar a narrativa no meio do acontecimento — *in media res* — foi amplamente usada por Hemingway em obras posteriores. No conto “O Lutador”, por exemplo, publicado em 1925²⁷⁶, somos instados a acompanhar o raciocínio de Nick tão logo ele se nos apresenta:

Nick levantou-se. Estava inteiro. Olhou no trilho as luzes do vagão de serviço desaparecendo na curva. Havia água dos dois lados dos trilhos, e depois o brejo com seus lariços.

Apalpou o joelho. A calça estava rasgada, e a pele, ralada. Tinha as mãos arranhadas e areia e cinza nas unhas. Desceu o barranco dos trilhos, chegou à cacimba e lavou as mãos. Lavou-as bem na água fria, limpando toda a sujeira das unhas. Agachou-se e lavou o joelho.

Aquele filho da mãe do guarda-freios. Ainda vou pegá-lo. Ainda vou encontrá-lo um dia. Fazer aquilo comigo²⁷⁷.

De maneira semelhante, quase todos capítulos de *in our time* usam do artifício de iniciar a narrativa *in media res*, cuja função é diferir a elucidação dos acontecimentos e reforçar a ambiguidade. Exceto pelos capítulos 10 e 11, todos os demais lançam o leitor numa história que vai se destrinchando aos poucos, mantendo-se o mistério até o final — e, muitas vezes, mesmo após o final. Assim acontece, por exemplo, no capítulo de abertura: “todo mundo estava bêbado”²⁷⁸; no capítulo 2: “o primeiro *matador* levou uma chifrada na mão da espada e a multidão o vaiou”²⁷⁹; no capítulo 5: “era um dia terrivelmente quente”²⁸⁰; bem como no capítulo

²⁷⁵ HEMINGWAY, Ernest. *Por quem os sinos dobram*. Tradução Luiz Peazê. 18. ed. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 2020, p. 165.

²⁷⁶ HEMINGWAY, Ernest. *In Our Time*. New York: Boni & Liveright, 1925.

²⁷⁷ HEMINGWAY, Ernest. *Contos de Ernest Hemingway*. Tradução de José J. Veiga, v. 1. 9.ed. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 2020, p. 49.

²⁷⁸ Ver tradução do capítulo 1 no tópico 2.1.

²⁷⁹ Ver tradução do capítulo 2 no tópico 2.1.

²⁸⁰ Ver tradução do capítulo 5 no tópico 2.1.

7, no qual Nick também é o protagonista: “Nick sentou-se encostado no muro da igreja para onde o arrastaram para ficar a salvo dos tiros de metralhadora na rua”²⁸¹.

Aliás, as histórias ou aventuras de Nick são bons exemplos de outra constante nas narrativas de Hemingway: a sensação — manifestada por um ou por mais de um dos cinco sentidos — vem primeiro, enquanto o pensamento sobre ela, depois. Veja a seguinte passagem do capítulo 7, acima mencionado: “As duas pernas estendidas de maneira esquisita. Tinha sido atingido na coluna”²⁸². Também Robert Jordan, nos momentos finais de *Por quem os sinos dobram*, primeiro vê e depois pensa, duas vezes: “Olhou para baixo da colina novamente e pensou: ‘Odeio partir, é só. Odeio muito ter que partir e espero ter ajudado em alguma coisa. Eu tentei, com o talento que tinha’”²⁸³. Em seguida, reflete mais um pouco: “Que *tem*, você quer dizer. Tudo bem, tenho”²⁸⁴.

Essa mesma forma de composição aparece no conto “Acampamento Índio”²⁸⁵: o médico, pai de Nick, primeiro sente a mão molhada ao puxar o cobertor da cabeça do índio, que estava acompanhando do jirau o parto de sua esposa. Na sequência, começamos a ter acesso ao que o médico passa a descobrir: o rosto do índio estava virado para a parede, a garganta fora cortada de orelha a orelha e o sangue havia escorrido para trás do jirau. Somente depois que *sente e vê*, o pai pede para que o filho seja retirado do recinto:

Puxou o cobertor que cobria a cabeça do índio. *Sentiu a mão molhada*. Trepou na beirada do jirau mais baixo com o lampião na mão e olhou. O índio tinha o rosto virado para a parede. A garganta cortada de orelha a orelha. O sangue escorrera para o fundo do jirau onde o corpo do índio pesava. A cabeça se apoiava no braço esquerdo. A navalha aberta estava no forro do jirau.

— *Leve Nick para fora, George* — ordenou o médico.

Não era preciso. Em pé na porta da cozinha, Nick havia tido boa visão do jirau de cima quando o pai, com o lampião em uma mão, levantou para trás a cabeça do índio²⁸⁶.

Já que mencionei a exceção dos capítulos 10 e 11 em relação à técnica de iniciar *in media res*, utilizo-os para exemplificar o uso da paródia como método de composição de outro conto, o “O Casal Elliot”, também de 1925²⁸⁷. Neste conto, o *happily ever after* [felizes para

²⁸¹ Ver tradução do capítulo 7 no tópico 2.1.

²⁸² Ver tradução do capítulo 7 no tópico 2.1.

²⁸³ HEMINGWAY, Ernest. *Por quem os sinos dobram*. Tradução Luiz Peazê. 18. ed. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 2020, p. 665.

²⁸⁴ *Ibid.*, p. 665.

²⁸⁵ HEMINGWAY, Ernest. *In Our Time*. New York: Boni & Liveright, 1925.

²⁸⁶ HEMINGWAY, Ernest. *Contos de Ernest Hemingway*. Tradução de José J. Veiga, v. 1. 9.ed. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 2020, p. 21. Grifo nosso.

²⁸⁷ HEMINGWAY, Ernest. *In Our Time*. New York: Boni & Liveright, 1925.

sempre] de um casal heterossexual, cujas tentativas para ter um filho são infrutíferas, é assim satirizado:

Elliot passou a beber vinho branco e viver num quarto separado. Escrevia muita poesia de noite, no dia seguinte amanhecia exausto. A sra. Elliot e a amiga agora dormiam juntas na grande cama medieval. Choraram bonitos choros juntas. À noite jantavam todos no jardim debaixo de um plátano, o vento quente soprando, Elliot bebendo vinho branco e a sra. Elliot e a amiga conversando, todos muito felizes²⁸⁸.

O controle da perspectiva narrativa — com histórias sendo contadas em primeira e em terceira pessoa, ora sob o ponto de vista de quem está no centro do acontecimento, ora sob o olhar periférico e impassível do narrador, ou, ainda, expondo ou não os diálogos travados entre os personagens — tornou-se um dos dispositivos mais eficazes de Hemingway para alcançar ironia²⁸⁹. No capítulo 1, a mistura de pontos de vista ilustra bem esse mecanismo. O cabo de cozinha que narra a caminhada do pelotão em direção a *Champagne*, está no centro do evento narrado e caminha junto com os demais. No entanto, por se manter a uma *certa distância*, consegue reter com muita lucidez os movimentos dos amigos de guerra. A narrativa se alterna entre a terceira pessoa — “Todo mundo estava bêbado. O pelotão inteiro estava bêbado percorrendo a estrada no escuro”²⁹⁰ — e a primeira pessoa — “Estávamos indo para *Champagne*”²⁹¹. Apesar de narrar “de dentro”, o cabo pode perceber as travessuras do tenente, que está bêbado e conversa com seu cavalo, e o medo desproporcional de outro soldado em relação à chama do fogareiro. A memória ambígua que relata é *funny*, mas não engraçada, pois neste trecho estamos diante de outra conotação do vocábulo, o *funny peculiar* — isto é: estranha.

De maneira semelhante, o narrador do capítulo 8 consegue relatar as consequências nefastas do bombardeio na trincheira em *Fossalta*, usando para isso a narração em terceira pessoa. Ao mesmo tempo, cedendo a palavra ao soldado que está em agonia, o narrador expõe, em primeira pessoa do singular, o pensamento aflito do combatente e a reza desesperada por salvação. Quando o bombardeio cessa, a narrativa é retomada na primeira pessoa do plural e ficamos sabendo que todos foram, no dia seguinte, “trabalhar na trincheira e de manhã o sol apareceu e o dia estava quente e abafado e alegre e tranquilo”²⁹². A narrativa, então, retorna para um narrador onisciente em terceira pessoa, que informa que as promessas feitas em agonia

²⁸⁸ HEMINGWAY, Ernest. *Contos de Ernest Hemingway*. Tradução de José J. Veiga, v. 1. 9.ed. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 2020, p. 70.

²⁸⁹ COHEN, Milton A. *Hemingway's Laboratory*. Tuscaloosa: University of Alabama Press: 2012. *E-book*, p. 208.

²⁹⁰ Ver tradução do capítulo 8 no tópico 2.1.

²⁹¹ Ver tradução do capítulo 8 no tópico 2.1.

²⁹² Ver tradução do capítulo 8 no tópico 2.1.

não vão ser cumpridas: “ele não falou sobre Jesus à moça com quem foi para o andar de cima no *Villa Rossa*. E nunca falou disso com ninguém”²⁹³.

Esse tipo de jogo de perspectiva, como se Hemingway mudasse a câmera da cena com frequência, produzindo ironia, está em *O Sol também se levanta*. Repare o diálogo entre Jake Barns e Robert Cohn a respeito de Brett Ashley, por quem ambos sentem atração. Nos diálogos, Jake mexe com os sentimentos de Cohn a todo instante. E, aos poucos, vai repassando as informações sobre isso para o leitor. Quase todo o trecho é marcado pela ironia:

— É uma beberona — disse eu. — E está apaixonada por Mike Campbell. Vai casar com ele. Algum dia, Campbell vai ficar rico como o diabo.
 — Não acredito que se case com ele.
 — Por quê?
 — Não sei. Mas não acredito. Você a conhece há muito tempo?
 — Sim — respondi. — Era enfermeira num hospital onde estive durante a guerra.
 — Devia ser uma criança, nessa época.
 — Tem agora trinta e quatro anos.
 — Quando se casou com Lorde Ashley?
 — Durante a guerra. Seu verdadeiro amor havia ido desta para melhor, vítima de disenteria.
 — Você tem uma linguagem muito rude.
 — Desculpe. Foi sem querer. Estava apenas procurando dizer-lhe a verdade.
 — Não acredito que ela se casasse com uma pessoa que não amasse de verdade.
 — Bem — disse eu. — Já fez isso duas vezes.
 — Não acredito.
 — Certo — tornei eu —, não me faça perguntas bobas, se não gosta das respostas.
 — Não lhe perguntei isso.
 — Você me perguntou o que eu sabia a respeito de Brett Ashley.
 — Não pedi para insultá-la.
 — Ora, vá para o inferno.
 Cohn ergueu-se da mesa com o rosto lívido e ficou assim, pálido e furioso, atrás dos pratos de *hors d'oeuvres*.
 — Sente-se disse eu. — Não seja bobo.
 — Retire o que disse.
 — Ora, deixe de criancice.
 — Retire.
 — Bem, como quiser. Nunca ouvi falar em Brett Ashley. Está satisfeito?
 — Não, não é isso. É essa história de me mandar para o inferno.
 — Ora essa! Então não vá. Fique por aqui mesmo. Vamos almoçar.
 Cohn sorriu e sentou-se de novo. Parecia satisfeito. Que teria ele feito, se não tivesse tornado a se sentar?
 — Você é terrível para dizer coisas insultantes, Jake.
 — Desculpe. Tenho uma língua malvada. Nunca tenho intenção quando digo coisas desagradáveis.
 — Sei disso. Você é realmente o meu melhor amigo, Jake.
 Deus o ajude, pensei²⁹⁴.

²⁹³ Ver tradução do capítulo 8 no tópico 2.1.

²⁹⁴ HEMINGWAY, Ernest. *O Sol também se levanta*. Tradução Berenice Xavier. 12. ed. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 2019, p. 55-56.

A mudança de perspectiva e de narradores é mais drástica em *Ter e não Ter*, publicado em 1937^{295,296}. O romance, no qual acompanhamos a vida de Harry Morgan, começa sendo narrado por ele mesmo, em primeira pessoa. Essa primeira parte é intitulada *Primavera*²⁹⁷. Já na segunda parte, chamada de *Outono*, a narração é feita em terceira pessoa, com referências alienantes em relação a Morgan, que é tratado em terceira pessoa, com pronomes e referências que denotam distanciamento, a exemplo de “ele” e “o homem”²⁹⁸. Na terceira parte, o *Inverno*, temos uma narração mista: começa com alguém menos importante na trama — Albert —, volta para Harry e, na sequência, aparece o narrador em terceira pessoa²⁹⁹. O último capítulo retorna para a narração em primeira pessoa, e quem fala não é Harry, mas Marie, sua esposa³⁰⁰.

É quase um truísmo dizer que as touradas forneceram material para Hemingway trabalhar seus romances e contos. Mais do que isso, Hemingway pôde perceber nas touradas o funcionamento de uma arte: a tragédia, que é a morte do touro³⁰¹. Algumas vezes, o que Hemingway escreveu nos capítulos de *in our time* dedicados às touradas foi aproveitado quase inteiramente em trechos posteriores. Veja o quanto a passagem a seguir de *O Sol também se levanta* se identifica com o capítulo 14 de *in our time*, aquele que relata as façanhas de Villalta na Praça de Touros:

“Terminado o trabalho com a muleta, quando ele estava prestes a matar o touro, a multidão o obrigou a continuar. Não queriam que o animal fosse morto tão depressa, não queriam que aquilo terminasse, e Romero prosseguia. Encadeava todos os passes, completos, lentos, suaves, regulares. Nenhum truque, nem mistificação. A realização de cada passe nos causava uma dor íntima. E o público não queria que tivesse fim. O touro se aprumava nas quatro patas, em posição para ser morto, e Romero o matou justamente abaixo de nós. Não o matou da maneira que lhe fora imposta, como aconteceu com o anterior. Matou-o como quis. *Perfilhou-se em face do animal, tirou a espada das dobras da muleta e visou ao longo da lâmina. O touro o vigiava. Romero falou-lhe algo e bateu com o pé. O touro atacou e Romero esperou o ataque, com a muleta baixa, visando ao longo da lâmina, com os pés firmes. Depois, sem um passo à frente, confundiu-se com o touro. A espada estava fixa, verticalmente, entre os ombros. O touro seguiu o pano que, próximo do chão, desaparecia, quando Romero, com um salto brusco, se afastava para a esquerda. Estava terminado. O animal tentou avançar, firmar-se nas patas, mas cambaleou, hesitou e caiu sobre os joelhos*³⁰².

²⁹⁵ HEMINGWAY, Ernest. *To Have and Have not*. New York: Charles Scribner’s Sons, 1937.

²⁹⁶ HEMINGWAY, Ernest. *Ter e não ter*. Tradução Ênio Silveira. 4. ed. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 2014.

²⁹⁷ *Ibid.*, p. 15.

²⁹⁸ *Ibid.*, p. 83-84.

²⁹⁹ *Ibid.*, p. 107, 121 e 125, por exemplo.

³⁰⁰ *Ibid.*, p. 275.

³⁰¹ HEMINGWAY, Ernest. *Morte ao entardecer*. Tradução de Irineo Baptista Netto. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 2024, p. 24. Grifos nossos.

³⁰² HEMINGWAY, Ernest. *O Sol também se levanta*. Tradução Berenice Xavier. 12. ed. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 2019, p. 261.

As touradas ficaram tão marcadas em Hemingway que, seis anos após a publicação de *O Sol também se levanta*, ele reescreve a passagem de “Villalta” em *Morte ao entardecer*, cujo tom é ainda mais parecido com o capítulo 14 citado:

Quando testemunhar a morte de um touro pela primeira vez, se for uma morte comum, é mais ou menos isso que você vai ver. O touro imóvel sobre as quatro patas encarando o homem a uma distância de mais ou menos cinco metros, com os pés unidos, a muleta na mão esquerda e a espada na direita. O homem ergue a muleta com a mão esquerda para ver se o touro segue o pano com os olhos; depois ele baixa o pano e o segura junto com a espada, vira o corpo de modo que fique de lado em relação ao touro, faz um giro com a mão esquerda para enrolar o pano no bastão da muleta, saca a espada da muleta baixada e mira o touro, a cabeça com a lâmina da espada e o seu ombro esquerdo apontando para o animal, a muleta ainda na mão esquerda baixada. Você vai ver o toureiro deixar o corpo tenso e caminhar na direção do touro e, muito rápido, ele cruza o caminho do animal, ou a espada vai voar longe e cair no chão, ou você vai ver o punho envolvido com flanela vermelha, ou o punho e uma parte da lâmina despontando do lombo ou do pescoço do touro e o clamor da multidão em aprovação ou desaprovação, dependendo da maneira como o homem executou o movimento e da posição da espada³⁰³.

Encerremos esses exemplos com *O Velho e o mar*. Um estudo que ainda está por vir deve dar conta da problemática religiosa dos personagens de Hemingway. Todos rezam muito, prometem muito na hora da aflição, do medo, da necessidade. Quando as coisas cessam, as rezas são esquecidas e as promessas apagadas. Santiago — assim como Nick no capítulo 8 —, diante do possível fracasso, diz:

— Seria absurdo que eu traísse a mim próprio e morresse com um peixe destes nas mãos — disse. — Agora que estou quase dando cabo dele e que tudo está correndo bem, só peço que Deus me dê forças para aguentar. Rezarei uma centena de Padre-Nossos e uma centena de Ave-Marias. *Mas não posso rezar agora.*
“É como se já os tivesse rezado”, disse. “Mas rezarei mais tarde.”³⁰⁴

Não reza: exausto, dorme “com o rosto escondido no monte de jornais que lhe servia de almofada. O garoto estava sentado a seu lado observando-o. O velho sonhava com leões”³⁰⁵.

A retomada de frases e pensamentos de personagens em outros personagens, a experimentação com vários pontos de vista, a mudança do foco narrativo, a visualização por outra perspectiva e outra voz: tudo isso — que está em *in our time* e perdurou nos escritos posteriores — serve para colocar em dúvida a existência de um relato único sobre qualquer situação.

³⁰³ HEMINGWAY, Ernest. *Morte ao entardecer*. Tradução de Irineo Baptista Netto. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 2024, p. 217-218.

³⁰⁴ HEMINGWAY, Ernest. *O velho e o mar*. Tradução de Fernando de Castro Ferro. 100. ed. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 2020, p. 86-87.

³⁰⁵ *Ibid.*, p. 124.

Na esteira do que afirma Milton Cohen em seu estudo sobre *in our time*: “A realização mais distintiva de Hemingway ao passar destes capítulos para as histórias e romances que se seguiram não foi recuar das experiências de *in our time*, mas moldá-las num estilo e técnica que eram simultaneamente populares e modernistas — o seu próprio estilo”³⁰⁶. E poderíamos acrescentar: estilo, temas e técnica que, tendo nascido em *in our time*, quando Hemingway se ancorava na máxima *il faut, d’abord, durer* [é preciso, em primeiro lugar, sobreviver], persistiram até o momento que Hemingway foi tomado pela ideia *il faut, apres tout, mourir* [é preciso, depois de tudo, morrer]³⁰⁷. Quando não mais conseguia escrever uma linha e a forma de manter algum controle sobre si era anotar seu peso durante várias vezes ao dia, preenchendo a parede do banheiro de sua *Finca Vigia* em Cuba³⁰⁸, Hemingway não tinha mais sobressaltos para arcos-íris.

³⁰⁶ COHEN, Milton A. *Hemingway's Laboratory*. Tuscaloosa: University of Alabama Press: 2012. *E-book*, p. 216.

³⁰⁷ BAKER, Carlos. *O Romance de uma vida*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1971, p. 639.

³⁰⁸ DEARBORN, Mary V. *Ernest Hemingway: a biography*. 1. ed. New York: Vintage Books, 2018. p. 621.

CONCLUSÃO

Ao tempo que escrevo este trabalho, a *Hemingway Review* publica, na edição de primavera de 2024, artigos discutindo ecologia³⁰⁹, fome³¹⁰ e religião³¹¹ na obra de Hemingway. Ainda ontem, foi publicada no Brasil a tradução de *Death in the Afternoon*³¹² e, anteontem, um livro de Luís Roberto Amabile, fruto de sua tese de doutorado que esmiuça a “Revolução Francesa” de Ernest Hemingway³¹³. Em 2022, Jason Novak publicou sua tradução de *in our time* para história em quadrinhos³¹⁴. Oferecendo perspectivas novas em relação à questão do gênero e da sexualidade na obra do americano, Mary Dearborn, na mais recente biografia — a sétima sobre Hemingway — descontrói a imagem do “homem machão” que ficou associada ao escritor, mostrando intimidades com a quarta esposa: “Mary [Welsh] entregava-se com entusiasmo às fantasias de Ernest sobre cabelos. Ela também alimentava as fantasias sobre os papéis de gênero, [...]. Ela o chamava de ‘maravilhoso garoto-garota’, enviando-lhe lembranças ‘da metade mulher-metade menino’”³¹⁵. E para que não sejam douradas pílulas, Ken Burns e Lynn Novick mostram com crueza, num documentário de quase seis horas, o quão abusivo foi Hemingway em seus relacionamentos amorosos³¹⁶.

Hemingway suscita, ainda, muita pesquisa. Suas obras, em razão da complexidade dos personagens e da maestria da escrita, na linha do que afirma Ítalo Calvino, não acabaram de dizer o que têm para dizer. Neste estudo, procurei mostrar que a obra *in our time*, da juventude de Hemingway, serviu não só como aprendizado para obras posteriores, mas também como fonte de temas que foram explorados na maturidade. Em termos de estilo, Hemingway aprimorou e poliu sua técnica literária, aprimorando frases, focos narrativos e descrições.

³⁰⁹ LYLE, Megan Cole. “Dark Ecology” and the Forces of Modernity in Hemingway's Early Work." *The Hemingway Review*, Boston, v. 43, n. 2, p. 31-46, 2024. Disponível em: <https://doi.org/10.1353/hem.2024.a925979>. Acesso em 20 maio 2024.

³¹⁰ GANN, Lawrence. A Fetid Feast: Hunger and Violence in Hemingway's A Farewell to Arms. *The Hemingway Review*, Boston, v. 43, n. 2, p. 97-100, 2024. Disponível em: <https://doi.org/10.1353/hem.2024.a925983>. Acesso em: 20 maio 2024.

³¹¹ BEVILACQUA, Thomas. Review of Hemingway and Agamben: Finding Religion Without God, by Marcos Antonio Norris. *The Hemingway Review*, Boston, v. 43, n. 2, p. 108-111, 2024. Disponível em: <https://doi.org/10.1353/hem.2024.a925986>. Acesso em: 20 maio de 2024.

³¹² HEMINGWAY, Ernest. *Morte ao entardecer*. Tradução de Irineo Baptista Netto. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 2024.

³¹³ AMABILE, Luís Roberto. *Hemingway em Paris: como se tornar um escritor revolucionário nos loucos anos 20*. Porto Alegre: Zouk, 2023.

³¹⁴ NOVAK, Jason. *In his time: the early stories of Ernest Hemingway*. Adapted for comics. Seattle: Fantagraphics Books Inc., 2022.

³¹⁵ DEARBORN, Mary V. *Ernest Hemingway: a biography*. 1. ed. New York: Vintage Books, 2018, p. 577.

³¹⁶ HEMINGWAY: The man. The myth. The writer revealed. Direção: Ken Burns e Lynn Novick. EUA: PBS, 2021, aprox. 6 horas.

Quanto aos temas abordados, o escritor manteve uma contínua busca para retratar determinado assunto ou personagem pelos mais variados aspectos. Embora Hemingway não seja um “propagandista da humanidade”, como asseverou Edmund Wilson, foi ela quem inspirou os livros que escreveu e, querendo ou não, é a humanidade a principal legatária de suas obras.

Como vimos, Hemingway leu boa parte de *Ulysses*, de Joyce. Nas marginálias de seu exemplar, constam marcações especialmente no último capítulo — *Penélope* —, aquele em que ouvimos o monólogo de Molly Bloom³¹⁷. Quero invocar essa referência para dizer que *sim: in our time* detém importância maior do que apenas ser um ponto na cronologia do aprendizado de Hemingway. *Sim*, foi também um momento de laboratório em que Hemingway testou várias formas artísticas da arte de narrar. *Sim*, Hemingway as utilizou posteriormente para escrever seus contos e romances. E *sim*, isso não ficou restrito ao estilo. Como se a pena de Hemingway fosse uma *steady cam* passando pela cena de filmagem — Espanha, touradas, guerras — a perscrutação do olhar insistiu em mostrar a incapacidade de rotular o homem e seu meio.

Luís Roberto Amabile, acertadamente, afirma que “poderíamos dizer que está em curso uma desconstrução da figura humana de Hemingway” ou, melhor dizendo, uma “construção dessa figura para além dos estereótipos”³¹⁸. É tempo de olhar para um escritor que encerrou em si e em sua obra contradições inconciliáveis, interpretações inconclusivas, personagens não rotuláveis. Observar o nascimento do estilo e a exploração de variadas técnicas pode ser um bom início para esse fim. Obra aberta que é, *in our time* é “passível de mil interpretações diferentes, sem que isso redunde em alteração de sua irreproduzível singularidade”³¹⁹.

Mas o caminho da descoberta ou da desconstrução não é apenas em direção ao autor e sua obra. Esse caminho diz respeito — sobretudo — ao leitor. Nesse sentido, a leitura de Hemingway pode ser pedagógica, pois, segundo James Gifford na introdução à edição de 1924:

Este é, em muitos aspectos, o maior desafio e a maior recompensa pela leitura de Hemingway: ele é ao mesmo tempo extremamente fácil e extremamente difícil. O contraste reside entre a sua prosa clara e simples e as suas preocupações não declaradas ou implícitas. Isto leva muitos leitores a assumir que “compreenderam” Hemingway simplesmente ao lê-lo, quando devemos primeiro reconhecer como ele nos treina para sermos leitores mais cuidadosos e mais críticos. A este respeito,

³¹⁷ BEALL, John. Ernest Hemingway’s Reading of James Joyce’s *Ulysses*. *James Joyce Quarterly*, Tulsa, v. 51, n. 4, p. 661–672, 2014. Disponível em: <http://www.jstor.org/stable/44162854>. Acesso em: 20 maio 2024, p. 663.

³¹⁸ AMABILE, Luís Roberto. *Hemingway em Paris: como se tornar um escritor revolucionário nos loucos anos 20*. Porto Alegre: Zouk, 2023, p. 236.

³¹⁹ ECO, Umberto. *Obra aberta*. Forma e indeterminação nas poéticas contemporâneas. Trad. De Giovanni Cutolo, São Paulo: Perspectiva, 1988. p. 40.

Hemingway é um escritor pedagógico, na medida em que ensina aos seus leitores uma nova forma de atenção, uma nova forma de sensibilidade à linguagem³²⁰.

Ao iniciar o *Evangelho Segundo Jesus Cristo*, José Saramago alerta para o fato de que o grito de dor lançado pela boca de Cristo não pode ser ouvido, porque “nenhuma destas coisas é real, o que temos diante de nós é papel e tinta, mais nada”³²¹.

Em *in our time*, essa tinta está no centro de uma imensa página em branco.

³²⁰ HEMINGWAY, Ernest. *in our time*: The 1924 text. Victoria: Modernist Versions Project, University of Victoria, 2015. Disponível em: <https://web.uvic.ca/~mvp1922/wp-content/uploads/2015/07/Hemingway-in-our-time-1924.pdf>. Acesso em: 20 maio 2024, p. iv-v.

³²¹ SARAMAGO, José. *O Evangelho Segundo Jesus Cristo*. 26. ed. São Paulo: Cia. das Letras, 2001, p. 5.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- ALMEIDA, S. R. G. Mediações contemporâneas: tradução cultural e literatura comparada. **Gragoatá**, Niterói, v. 16, n. 31, p. 77-96, 30 dez. 2011. Disponível em: <https://periodicos.uff.br/gragoata/article/view/33050>. Acesso em: 20 maio 2024.
- AMABILE, Luís Roberto. A história, e as histórias, em algumas cartas de Ernest Hemingway na Paris de 1920. **Letrônica**, Rio Grande do Sul, v. 8, n. 2, p. 539-548, 2015. DOI: <https://doi.org/10.15448/1984-4301.2015.2.20340>.
- AMABILE, Luís Roberto. **Hemingway em Paris: como se tornar um escritor revolucionário nos loucos anos 20**. Porto Alegre: Zouk, 2023.
- ANGLICAN CHURCH IN NORTH AMERICA. *The book of common prayer*. Huntington Beach, CA: Anglican Liturgy Press, 2019. Disponível em: <https://bcp2019.anglicanchurch.net/wp-content/uploads/2019/08/BCP2019.pdf>. Acesso em: 20 maio 2024.
- ASCH, Birgit van. **Come let us build a monument to Ezra**. Imagist Affinities between the Poetics of Ezra Pound and the Poems of Ernest Hemingway: A Modernist Friendship and a Quest for Truth. 2014-2015. 83f. Dissertação (Master in de Vergelijkende Moderne Letterjunde) – Faculty of Arts and Philosophy, Ghent University, Guent, 2014-2015. Disponível em: https://libstore.ugent.be/fulltxt/RUG01/002/213/111/RUG01-002213111_2015_0001_AC.pdf. Acesso em: 20 maio 2024.
- ASLANOV, Cyril. **A Tradução como manipulação**. 1.ed. São Paulo: Perspectiva: Casa Guilherme de Almeida, 2015.
- BAKER, Carlos. (ed.). **Ernest Hemingway: Selected Letters 1917-1961**. New York: Charles Scribner's Sons, 1981.
- BAKER, Carlos. **O Romance de uma vida**. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1971.
- BEALL, John. Ernest Hemingway's Reading of James Joyce's 'Ulysses'. **James Joyce Quarterly**, Tulsa, v. 51, n. 4, 661-672, 2014. Disponível em: <http://www.jstor.org/stable/44162854>. Acesso em: 20 maio 2024.
- BEIGUELMAN-MESSINA, Giselle. **A república de Hemingway: Por quem os sinos dobram?** São Paulo: Perspectiva, 1993.
- BEVILACQUA, Thomas. Review of Hemingway and Agamben: Finding Religion Without God, by Marcos Antonio Norris. **The Hemingway Review**, Boston, v. 43, n. 2, p. 108-111, 2024. Disponível em: <https://doi.org/10.1353/hem.2024.a925986>. Acesso em: 20 maio de 2024.
- BITENCOURT, Amauri Carboni. Cézanne: pesquisa e criação artística como exercício da liberdade. **Ponto de Vista**, Florianópolis, n. 9, p. 37-57, 2007.
- CALVINO, Italo. **Por que ler os clássicos**. Tradução Nilson Moulin. 1.ed. São Paulo: Companhia das Letras, 2007.

CARPEAUX, Otto Maria. **História da literatura ocidental**. 3.ed. Brasília: Senado Federal, Conselho Editorial, v. IV, 2008.

CARRUTERS, Susan L. **How World War II's 'Dear John' Letters Changed American Society**. February 14, 2022. Disponível em: <https://time.com/6137746/dear-john-letters-world-war-ii/>. Acesso em: 20 maio 2024.

CASTELLO BRANCO, Lucia (org.). **A tarefa do tradutor, de Walter Benjamin: quatro traduções para o português**. Belo Horizonte: FALE/UFMG, 2008.

CÉZANNE, Paul. **Bend in Road**. Óleo sobre tela, 81.3 x 64.8 cm. 1900/06. Private Collection. Disponível em: <https://www.ibiblio.org/wm/paint/auth/cezanne/land/bendroad.jpg>. Acesso em: 20 maio 2024.

CÉZANNE, Paul. **Le Mont Sainte-Victoire**. Óleo sobre tela, 69.8 x 89.5 cm. 1902/04. Philadelphia Museum of Art, EUA. Disponível em: <https://www.ibiblio.org/wm/paint/auth/cezanne/st-victoire/798/>. Acesso em: 20 maio 2024.

CÉZANNE, Paul. **Le lac d'Annecy (Lake Annecy)**. Óleo sobre tela, 64.2 x 79.1 cm. 1896. Courtauld Institute Galleries, London. Disponível em: <https://www.ibiblio.org/wm/paint/auth/cezanne/land/lake-annecy.jpg>. Acesso em: 20 maio 2024.

CÉZANNE, Paul. **Les Joueurs de cartes**. Óleo sobre tela, 47,0 x 56,5 cm. 1890/1895. Musée d'Orsay, Paris. Disponível em: <https://www.musee-orsay.fr/en/artworks/les-joueurs-de-cartes-1312>. Acesso em: 20 maio 2024.

CHEE DIMOCK, W. **Hemingway, Fitzgerald, Faulkner**. YALE: Open Yale Courses, 2011. Disponível em: <https://oyc.yale.edu/american-studies/amst-246>. Acesso em: 20 maio 2024.

CLARKE, David. Rumours of Angels: A Legend of the First World War. **Folklore**, London, v. 113, n. 2, 151-173, 2002. Disponível em: <http://www.jstor.org/stable/1260673>. Acesso em: 20 maio 2024.

COHEN, Milton A. **Hemingway's Laboratory**. Alabama: University of Alabama Press, 2012.

COHEN, Milton A. Who Commissioned The Little Review's "In Our Time?". **The Hemingway Review**, Boston, v. 23, n. 1, p. 106-110, 2003. Disponível em: <https://muse.jhu.edu/article/52909/pdf>. Acesso em: 20 maio 2024.

DEARBORN, Mary V. **Ernest Hemingway: a biography**. 1. ed. New York: Vintage Books, 2018.

ECO, Umberto. **Obra aberta**. Forma e indeterminação nas poéticas contemporâneas. Tradução de Giovanni Cutolo. São Paulo: Perspectiva, 1988.

ELIOT, Thomas Stearns. **Hamlet and his problems**. The Sacred Wood: Essays on Poetry and Criticism. New York: Alfred A Knopf, 1921.

ESPARZA, Pablo. **A viagem épica no trem com que Lênin retornou à Rússia para liderar revolução de 1917**. 18 de fevereiro de 2024. Disponível em: <https://www.bbc.com/portuguese/articles/czk5xr0vxdpo>. Acesso em: 20 maio 2024.

FAVRO, Terri. Hemingway's Bird. **The Humber Literary Review**, Toronto, v. 2, n. 2, p. 28-41, jun. 2015. Disponível em: <https://humberliteraryreview.com/terri-favro-essay-hemingways-bird>. Acesso em: 20 maio 2024.

FENTON, Charles A. **The Apprenticeship of Ernest Hemingway: The Early Years**. First Edition. New York: Farrar Strauss and Young, 1954.

FLAUBERT, Gustave. **Cartas exemplares**. Tradução de Carlos Eduardo Lima Machado (org.). Rio de Janeiro: Imago, 2005.

GAILLARD, Theodore L. Hemingway's Debt to Cézanne: New Perspectives. **Twentieth Century Literature**, Durham, N.C., v. 45, n. 1, p. 65-78, 1999. Disponível em: <https://doi.org/10.2307/441664>. Acesso em: 20 maio 2024.

GANN, Lawrence. A Fetid Feast: Hunger and Violence in Hemingway's A Farewell to Arms. **The Hemingway Review**, Boston, v. 43, n. 2, p. 97-100, 2024. Disponível em: <https://doi.org/10.1353/hem.2024.a925983>. Acesso em: 20 maio 2024.

GOYA Y LUCIENTES, Francisco de. **La Tauromaquia**. Catálogo descriptivo de la colección de cuarenta aguafuertes originales que, sobre motivos de la fiesta nacional, grabó el genio del arte español, DON FRANCISCO DE GOYA Y LUCIENTES. Circulo de Bellas Artes. Madrid, 1929. Disponível em: https://bibliotecadigital.jcyl.es/es/catalogo_imagenes/grupo.do?path=10078929. Acesso em: 20 maio 2024.

GRADOLI, Marina. Hemingway's Criteria in Ordering the Sequence of the Vignettes of in our time (1924) and In Our Time (1925). **North Dakota Quarterly**, North Dakota, v. 76, n. 1-2, 186-190, 2009.

GREW, Joseph Clark. The Lausanne Peace Conference of 1922-1923. **Proceedings of the Massachusetts Historical Society**, Massachusetts, v. 69, p. 348-67, 1947. Disponível em: <http://www.jstor.org/stable/25080418>.

HAGEMANN, Edward Robert. "Only let the story end as soon as possible": time-and-history in Ernest Hemingway's "In Our Time". **Modern Fiction Studies**, Baltimore, v. 26, n. 2, p. 255-262, 1980. Disponível em: <http://www.jstor.org/stable/26280453>. Acesso em: 20 maio 2024.

HAGEMANN, E. R. A Collation, with Commentary, of the Five Texts of the Chapters in Hemingway's In Our Time, 1923-38. **The Papers of the Bibliographical Society of America**, Chicago, v. 73, n. 4, 443-458, 1979. Disponível em: <http://www.jstor.org/stable/24302582>. Acesso em: 20 maio 2024.

HEMINGWAY, Ernest. **O Adeus às Armas**. Tradução de Adolfo Casais Monteiro Lisboa. Lisboa: Livros do Brasil, 2013.

HEMINGWAY, Ernest. **Adeus às Armas**. Tradução Monteiro Lobato. 15. ed. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 2019.

HEMINGWAY, Ernest. **A Quinta-Coluna**. Tradução Ênio Silveira. 2. ed. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 2019.

HEMINGWAY, Ernest. **As aventuras de Nick Adams**. Tradução de Hélio Pólvora. Rio de Janeiro: Artenova, 1973.

HEMINGWAY, Ernest. **A Farewell to arms**. New York: Charles Scribner's Sons, 1929.

HEMINGWAY, Ernest. **Contos de Ernest Hemingway**. Tradução de José J. Veiga, v. 1. 9.ed. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 2020.

HEMINGWAY, Ernest. **Contos de Ernest Hemingway**. Tradução de José J. Veiga, v. 2. 5.ed. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 2015.

HEMINGWAY, Ernest. **Contos de Ernest Hemingway**. Tradução de José J. Veiga, v. 3. 5.ed. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 2015.

HEMINGWAY, Ernest. **Death in the Afternoon**. First British Edition London: Jonathan Cape, 1932.

HEMINGWAY, Ernest. **En nuestro tiempo**. Traducción de Rolando Costa Picazo. Primera edición. Barcelona: Lumen, 2018.

HEMINGWAY, Ernest. **For Whom The Bell Tolls**. First edition. New York: Scribner, 1968.

HEMINGWAY, Ernest. In Our Time. **Little Review**, Chicago, p. 3-5, Spring 1923.

HEMINGWAY, Ernest. **In Our Time & They All Made Peace—What Is Peace?** The 1923 Text. Edited by James Gifford. Published by Modernist Versions Project. University of Victoria: 2015. Disponível em:

<https://web.uvic.ca/~mvp1922/library/hemingway/time/Hemingway-In-Our-Time-1923.pdf>. Acesso em: 20 maio 2024.

HEMINGWAY, Ernest. **in our time**. Paris: Three Mountains Press, 1924.

HEMINGWAY, Ernest. **in our time**: The 1924 text. Victoria: Modernist Versions Project, University of Victoria, 2015. Disponível em: <https://web.uvic.ca/~mvp1922/wp-content/uploads/2015/07/Hemingway-in-our-time-1924.pdf>. Acesso em: 20 maio 2024.

HEMINGWAY, Ernest. **In Our Time**. New York: Boni & Liveright, 1925.

HEMINGWAY, Ernest. **In Our Time**. With an introduction by the author, *On the Quai at Smyrna*. New York: Charles Scribner's Sons, 1930.

HEMINGWAY, Ernest. **Morte ao entardecer**. Tradução de Irineo Baptista Netto. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 2024.

HEMINGWAY, Ernest. **Moveable Feast**. New York: Charles Scribner's Sons, 1964.

HEMINGWAY, Ernest. **O Sol também se levanta**. Tradução Berenice Xavier. 12. ed. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 2019.

HEMINGWAY, Ernest. **O velho e o mar**. Tradução de Fernando de Castro Ferro. 100. ed. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 2020.

HEMINGWAY, Ernest. **Por quem os sinos dobram**. Tradução Luiz Peazê. 18. ed. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 2020.

HEMINGWAY, Ernest. **Paris é uma festa**. Tradução de Ênio Silveira. 27. ed. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 2020.

HEMINGWAY, Ernest. **Ter e não ter**. Tradução de Ênio Silveira. 4. ed. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 2014.

HEMINGWAY, Ernest. **The Complete Short Stories of Ernest Hemingway**. New York: Simon & Schuster, 1987.

HEMINGWAY, Ernest. **The Fifth Column and the First Forty-nine Stories**. New York: Charles Scribner's Sons, 1938.

HEMINGWAY, Ernest. **The Nick Adams Stories**. New York: Simon & Schuster, 1999.

HEMINGWAY, Ernest. **The Sun Also Rises**. New York: Charles Scribner's Sons, 1926.

HEMINGWAY, Ernest. **To have and have not**. New York: Charles Scribner's Sons, 1937.

HOLLIGAN, Anna. **MH17 plane crash: Horror and hope for families as trial starts**. June 11, 2021. Disponível em: <https://www.bbc.com/news/world-europe-57443467>. Acesso em: 20 maio 2024.

JOYCE, James; YANNELLA, Philip R. James Joyce to 'The Little Review': Ten Letters. **Journal of Modern Literature**, Philadelphia, v. 1, n. 3, 393-398, 1971. Disponível em: <http://www.jstor.org/stable/3831062>. Acesso em: 20 maio 2024.

LYLE, Megan Cole. "Dark Ecology" and the Forces of Modernity in Hemingway's Early Work." **The Hemingway Review**, Boston, v. 43, n. 2, p. 31-46, 2024. Disponível em: <https://doi.org/10.1353/hem.2024.a925979>. Acesso em 20 maio 2024.

MANTEGNA, Andrea. **La Crucifixion**. Têmpera no painel. 76,0 x 96,0 cm. 1456/1459. Museu do Louvre. Disponível em: <https://collections.louvre.fr/en/ark:/53355/cl010064446>. Acesso em: 20 maio 2024.

MARCO AURÉLIO. **Meditações**. Tradução de Luís A. P. Varela Pinto. Espinho: Penguin Books, 2002.

MELVILLE, Herman. **Moby Dick**. Tradução de Irene Hirsch e Alexandre Barbosa de Souza. São Paulo: Cosac Naif, 2008.

MESQUITA, Rosa. Amor em tempo de guerra: Escrita/ paisagem de trincheiras em Adeus às Armas, de Ernest Hemingway. **Cadernos De Literatura Comparada**, Porto, n. 31, 2014, p. 269-283. Disponível em: <https://ilc-cadernos.com/index.php/cadernos/article/view/285>. Acesso em: 20 maio 2024.

MEYERS, Jeffrey. **Executing the Ministers: the young Hemingway and a Greek tragedy**. October 31, 2021. Disponível em: <https://www.thearticle.com/executing-the-ministers-the-young-hemingway-and-a-greek-tragedy>. Acesso em: 20 maio 2024.

NERUDA, Pablo. **Confesso que vivi**. Tradução de Olga Savary e Luís Carlos Cabral. 3ª ed. Rio de Janeiro: DIFEL, 1977.

NOVAK, Jason. *In his time: the early stories of Ernest Hemingway*. Adapted for comics. Seattle: Fantagraphics Books Inc., 2022.

OLIVEIRA, Alecsandra M. Santa Vitória, a montanha de Cézanne. **Jornal da USP**, São Paulo, Artigos, 3 abr. 2017. Disponível em: <https://jornal.usp.br/?p=76436>. Acesso em: 20 maio 2024.

PASCAL, Inês. Riau Riau: qué es, cuándo se celebra y letra de la canción de San Fermín. **Diário de Navarra**, Pamplona, Espanha, 6 jul. 2023. Disponível em: <https://www.diariodenavarra.es/noticias/san-fermin/2023/07/06/riau-riau-celebra-letra-cancion-san-fermin-574694-2101.html>. Acesso em: 20 maio 2024.

POUND, Ezra. **Lustra**. Tradução de Dirceu Villa. São Paulo: Demônio Negro, 2011.

REBECHI, Rozane Rodrigues. ‘Cachaça’ na tradução de obras literárias brasileiras para a língua inglesa. **Tradterm**, São Paulo, Brasil, v. 20, p. 95–110, 2012. DOI: 10.11606/issn.2317-9511.tradterm.2012.49045. Disponível em: <https://www.revistas.usp.br/tradterm/article/view/49045>. Acesso em: 20 maio 2024.

REYNOLDS, Michael. **Critical Essays on Ernest Hemingway’s In Our Time**. Boston: G.K. Hall, 1983.

REYNOLDS, Michael. **Hemingway: The Paris Years**. New York: Norton, 1999. *E-book*.

REYNOLDS, Michael. Two Hemingway Sources for “In Our Time”. **Studies in Modern Fiction**, New Berry, S.C., vol. 9, ed. 1, 1972.

REYNOLDS, Michael S. Unexplored Territory: The Next Ten Years of Hemingway Studies. **College Literature**, Baltimore, v. 7, n. 3, p. 189-201, 1980. Disponível em: <http://www.jstor.org/stable/25111342>. Acesso em: 20 maio 2024,

RILKE, Rainer Maria. **Cartas sobre Cézanne**. Tradução e prefácio de Pedro Sússekind. 5. ed. Rio de Janeiro: 7Letras, 2006.

ROGERS, Stephen. The Transatlantic Review (1924). **International Ford Madox Ford Studies**, Leiden, v. 9, p. 185–96, 2010. Disponível em: <http://www.jstor.org/stable/44871602>. Acesso em: 20 maio 2024.

RÓNAI, Paulo. **A tradução vivida**. 4.ed. Rio de Janeiro: José Olympio, 2012.

SCARRY, Elaine. **The body in pain: the making and unmaking the world**. New York: Oxford University Press, 1985.

SCHESTATSKY, Sidnei. *et. al.* A evolução histórica do conceito de estresse pós-traumático. **Revista Brasileira de Psiquiatria**, Rio Grande do Sul, Supl. I, 25, p. 8-11, 2003. Disponível em: <https://www.scielo.br/j/rbp/a/gxnPtSK5x4qBfCtnQ6Sq9LB/?format=pdf&lang=pt>. Acesso em: 20 maio 2024.

SCHLESINGER, Rudolf. Review of Kerensky and the Russian Provisional Government of 1917, by Robert Paul Browder and Alexander F. Kerensky. **Science & Society**, New York, v. 28, n. 3, p. 305-315, 1964. <http://www.jstor.org/stable/40401040>. Acesso em: 20 maio 2024.

SHAKESPEARE, William. **Hamlet**. Tradução de Millôr Fernandes. Porto Alegre: LP&M, 2012.

SMITH, Paul. **A Reader’s Guide to the Short Stories of Ernest Hemingway**. Boston: G. K. Hall & Co, 1989.

SPANIER, Sandra; TROGDON, Robert W. (org.). **The Letters of Ernest Hemingway – 1907- 1922**. Cambridge: Cambridge University Press, 2011.

SPANIER, Sandra; TROGDON, Robert W.; DEFAZIO, Albert J. **The Letters of Ernest Hemingway – 1923-1925**. Cambridge: Cambridge University Press, 2013.

STEINER, George. **Depois de Babel: questões de linguagem e tradução**. Tradução Carlos Alberto Faraco. Curitiba: Editora da UFPR, 2005.

ST. SYMPHORIEN MILITARY CEMETERY. **A photographic guide to over 4000 military cemeteries and memorials of the great war**. Belgium, [s. d.]. Disponível em: <https://www.ww1cemeteries.com/st-symphorien-military-cemetery.html>. Acesso em: 20 maio 2024.

STUDIOS OF THE SOUTH. **Cezanne the aixois**. France, [s. d.]. Disponível em: <https://www.studiosofthesouth.com/186801/188101.html>. Acesso em: 20 maio 2024.

SUITT, Thomas Howard. High Suicide Rates among United States Service Members and Veterans of the Post9/11 Wars. **Costs of War Research Series**. Brown University, Providence, R.I. 35p. June, 2021. Disponível em: https://watson.brown.edu/costsofwar/files/cow/imce/papers/2021/Suitt_Suicides_Costs%20of%20War_June%2021%202021.pdf. Acesso em: 20 maio 2024.

UHING HUR, Domenico. Memória e tempo em Deleuze: multiplicidade e produção. **Athenea Digital. Revista de Pensamiento e Investigación Social**, Barcelona, v. 13, n. 2, 2013, p. 179- 190, 2013. Disponível em: <https://www.redalyc.org/pdf/537/53728035011.pdf>. Acesso em: 20 maio 2024.

VENUTI, Lawrence. **The Translator's Invisibility: A History of Translation**. London and New York: Routledge, 1997.

VILLARD, Henry Serrano; JAMES, Nagel. **Hemingway in love and war: the lost diary of Agnes von Kurowsky**. New York: Hyperion, 1996.

WELLS, Herbert George. **The war that will end war**. New York: Duffield & Company, 1914.

WILSON, Edmund. Dry-Points. *In*: WILSON, Edmund. **The Shores of Light: a literary chronicle of the twenties and thirties**. New York: Farrar, Straus and Young, Inc, 1952, p. 115-125.

WORDSWORTH, William. **The Poems of William Wordsworth**. London: Edward Moxon, 1858. Disponível em: <https://archive.org/details/poemsofwilliamwo01word/page/54/mode/2up>. Acesso em: 20 maio 2024.

YOUNG, Philip. **Ernest Hemingway: A Reconsideration**. University Park, Pennsylvania: Penn State University Press, 1966.

YOUNG, Philip. “Big World out There”: The Nick Adams Stories. **NOVEL: A Forum on Fiction**, Durham, v. 6, n. 1, p. 5-19, 1972. DOI: <https://doi.org/10.2307/1345035>.

ZIMBRES, Patrícia de Queiroz Carvalho. **Tradução Literária e Teoria da Tradução**. 2015. 153 f, Trabalho de Conclusão de Curso (Bacharelado em Letras - Tradução - Inglês) — Instituto de Letras, Departamento de Línguas Estrangeiras e Tradução, Universidade de Brasília (UnB). Brasília, jul. 2015. Disponível em: <https://bdm.unb.br/handle/10483/11586>. Acesso em: 20 maio 2024.

REFERÊNCIAS FILMOGRÁFICAS

FRONTEIRAZ 19 — **Simone Homem de Melo: Diferentes concepções de tradução literária**. [S. l.: s. n.], 16 nov. 2017. 1 vídeo (14min 59s). Publicado pelo canal Revista Fronteiraz. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=1KT64WTULF4&t=12s>. Acesso em: 20 maio 2024.

HEMINGWAY: The man. The myth. The writer revealed. Direção: Ken Burns e Lynn Novick. EUA: PBS, 2021, aprox. 6 horas.