

UNIVERSIDADE FEDERAL DE SANTA CATARINA
PÓS GRADUAÇÃO EM ESTUDOS DA TRADUÇÃO

MARCIA VIRGINIA GOMES DA COSTA

TRADUÇÃO COMENTADA DO CONTO
LIZARDS IN JAMSHYD'S COURTYARD, DE WILLIAM FAULKNER

Texto apresentado ao curso de Pós-Graduação em Estudos da
Tradução
da Universidade Federal de Santa Catarina,
como parte dos requisitos para obtenção do título de
Mestre em Estudos da Tradução
Orientador: Prof. Dr. Mauri Furlan

FLORIANÓPOLIS
DEZEMBRO 2006

RESUMO

Este trabalho de dissertação é fruto de estudos de teorias da tradução e teve como princípio norteador a aquisição de conhecimentos sobre aspectos relacionados com a produção da obra original, para só então definir a posição do tradutor. Somente após a contextualização da obra original e análise das características do autor concretizou-se a tradução do conto *Lizards in Jamshyd's Courtyard* de William Faulkner. Para manter a força do conto original não houve simplesmente a preocupação em conseguir encontrar equivalentes ou traduzir palavra por palavra, mas sim, em adentrar no jogo de significantes, de maneira a tornar a tradução o mais próximo possível do original, respeitando a heterogeneidade das situações lingüísticas e culturais existentes entre a língua inglesa do original e a língua portuguesa no Brasil, para a qual o conto foi traduzido. Muitos obstáculos foram encontrados ao longo desse processo, e a estes, foram apresentadas soluções. Tanto as hipóteses levantadas para a solução dos problemas, quanto as decisões tomadas descritas nesta pesquisa estão ancoradas nos princípios teóricos de Lawrence Venutti, Georges Mounin, John C. Catford e Antoine Berman.

Palavras chave: autor, obra original, línguas, tradução.

ABSTRACT

This essay has its origins in studies about translation theories and in the knowledge acquisition about the aspects related with the production of the original work. Just after those studies, was established the position as translator. And only after the contextualization of the original work and the analysis of the author characteristics it was started the translation process of the tale *Lizards in Jamshyd's Courtyard* written by William Faulkner, this tale is part of the novel *Hamlet* written by the same author. To maintain the strength of the original tale there was not just a concern about getting equivalents or translating word by word, but was to be very close to the characteristics of the original tale; considering what is heterogeneous in the linguistic and cultural situations between the English language in which the original tale was written, and the Portuguese language from Brazil where the tale has been translated. The hypothesis, the possible solutions to the problems found, and the decisions taken in this research are based on: Lawrence Venutti, Georges Mounin, John C. Catford and Antoine Berman's theories.

Key words: author, original work, languages, translation.

SUMÁRIO

INTRODUÇÃO.....	06
CAPÍTULO I	
I. PRESSUPOSTOS TEÓRICOS.....	09
1. A criação da obra original.....	09
2. Heterogeneidade.....	12
CAPÍTULO II	
II. WILLIAM FAULKNER.....	16
1. Momento histórico e literário.....	16
2. Biografia.....	17
3. Obras e características.....	19
CAPÍTULO III	
III. PROCESSO DE DECISÕES.....	23
CONCLUSÃO.....	50
BIBLIOGRAFIA.....	52
ANEXO: Lagartos no Pátio de Jamshyd	

INTRODUÇÃO

Uma obra literária sofre ao longo dos tempos diferentes leituras, resultantes de posturas do leitor, da época, das circunstâncias e propósitos pelos quais está sendo lida. Assim, também sua tradução, que é uma leitura. Ao decidir traduzir uma obra, o tradutor, em geral ainda imerso em concepções antiquíssimas, esbarra em fatores conflitantes como “fidelidade” e “traição”. Diante disto, ele pode fazer a opção de servir à obra, ao autor, à língua estrangeira ou servir ao público alvo e à língua de chegada. Se a decisão for servir com a máxima fidelidade ao estrangeiro, poderá causar estranheza aos seus leitores, ou mesmo um texto incompreensível, mas se, ao contrário, decidir servir ao leitor adaptando a obra, poderá “trair” a obra original fazendo prevalecer os valores da língua de chegada.

Uma atitude de um tradutor consciente de sua tarefa, diante de um texto a ser traduzido, é a da *experiência e reflexão*, segundo Antoine Berman na obra *A Tradução e a Letra ou O Albergue Longínquo*, pois não há como traduzir um texto sem refletir e fazer experiências; podemos traduzir um texto sem seguir teorias, mas não sem refletir sobre ele.

Assim é a tradução: experiência. Experiência das obras e do ser obra, das línguas e do ser língua. Experiência, ao mesmo tempo, dela mesmo, da sua essência. Em outras palavras, no ato de traduzir, está presente certo saber, um saber *sui generis*. A tradução não é nem uma sub-literatura (como acreditava-se no século XVI), nem uma subcrítica (como acreditava-se no século XIX), também não é uma lingüística ou uma poética aplicadas (como acreditava-se no século XX). A tradução é o sujeito e o objeto de um saber próprio. (2005: 3)

William Faulkner é tido como um autor revolucionário do século XX; reconhecido no exterior mesmo antes de sê-lo em seu país. Pascale Casanova comenta em um dos capítulos do seu livro *Republica Mundial das Letras*, a Revolução Faulkneriana:

Ao lado de Joyce, é provavelmente Faulkner quem operou uma das maiores revoluções jamais produzida no universo literário, comparável

pela extensão da reviravolta que introduziu no romance, a revolução naturalista.

Faulkner resolve... as contradições nas quais estão encerrados os escritores dos países deserdados: acaba com a maldição das hierarquias literárias impostas; procede a uma reviravolta prodigiosa dos valores e recupera bruscamente o atraso acumulado das literaturas até então excluídas do presente literário.... (Casanova, 2002: 403-4)

William Faulkner influenciou muitos outros escritores, como o espanhol Juan Benet, Rahid Boudjera, na Argélia, na América Latina, Gabriel Garcia Márquez e o peruano Mário Vargas Llosa. Esses escritores tiveram contato com as obras de Faulkner através, principalmente, de traduções francesas:

Benet lê Faulkner em tradução francesa, não, diz ele por um fascínio particular por esse país ou por essa língua, mas porque nessa época, falar e ler francês era a garantia de ler e ter acesso à literatura do mundo inteiro. (Casanova, 2002: 405)

As características revolucionárias da escrita de William Faulkner puderam ser reconhecidas e apreciadas mundialmente por aqueles que não dominavam a língua inglesa, graças ao trabalho de tradutores que, na maioria das vezes, preservaram as características da obra original. Quando se analisa as obras de Benet, Garcia Márquez, Boudjera e Llosa pode-se constatar a influência da revolução faulkneriana.

O estilo de Faulkner é direto, extremamente condensado, como se ele pretendesse carregar uma frase ou uma palavra com o maior número de significações, e por isso sua obra apresenta certas passagens obscuras. O leitor não afeiçoado a esse universo deveria tentar penetrá-lo munido de paciência: as cenas vão se esclarecendo aos poucos. Quanto à dificuldade em compreender o seu estilo, deve-se ao fato de que Faulkner não pertence à pura prosa americana, mas é primeiramente um artista e um retórico, adepto fervoroso das experiências verbais. No prefácio da tradução brasileira de *Uma Fábula* a tradutora comenta:

Não se trata, com efeito, de uma obra intraduzível, como querem alguns, pois as dificuldades, nas quais tropeçamos, não foram outras senão as já existentes para a sua leitura no idioma original. (Olívia Krähenbühl, 1956: 10)

Com a concepção de que traduzir é levar ao leitor não só a obra em si, mas todas as suas peculiaridades enquanto obra, momento de produção e o produtor, tentamos traduzir o conto *Lizards in Jamshyd's Courtyard* (do livro *Uncollected Stories of William Faulkner – centenary edition*, 1997, organizado por Joseph Blotner para celebrar o centenário de William Faulkner) de maneira que permanecesse o mais próximo possível do original. É bom frisar que mesmo tendo respeito pela obra original, as diferenças lingüísticas entre a língua de partida e a língua de chegada acarretam certas perdas, principalmente no que diz respeito às falas das personagens. A língua é uma manifestação cultural, portanto específica de cada país, região, comunidade ou indivíduo e, assim sendo, não há como transportar tais características, no processo de tradução de uma língua a outra, sem perdas. A tradução do conto ao português, em princípio, é inédita, não havendo, portanto possibilidades de comparações com outras traduções.

O trabalho apresenta três partes centrais a que subtitulamos (I) Pressupostos Teóricos, (II) William Faulkner, e (III) Processo de Decisões. Em anexo, a tradução do conto.

Na parte (I) há uma descrição dos elementos envolvidos na criação de uma obra e a influência destes no processo produtivo. No capítulo (II) há um estudo específico das produções do autor William Faulkner, o seu envolvimento histórico-social e a influência deste na produção de suas obras. A parte (III) é a aplicação das teorias de tradução na prática, com o conto *Lizard's in Jamshyd's Courtyard*.

CAPÍTULO I

PRESSUPOSTOS TEÓRICOS

1. A Criação da obra original.

A causa determinante de uma obra é certamente o seu criador, o autor, e este, como qualquer outro cidadão, é formado num contexto histórico, em uma sociedade, com crenças, valores e características próprias. Quando lemos Shakespeare, Dante ou outros sabemos que existe uma pessoa histórica por detrás da obra.

A pergunta sobre o autor visa aos elementos biográficos, psicológicos, existenciais, etc., que supostamente irão iluminar a sua obra. Ainda que, em nome de uma análise estrutural e imanente, queira se limitar o valor destes elementos, quem ousaria negar que é difícil captar a obra de um Du Bellay, de um Rosseau, de um Hölderlin, de um Balzac, de um Proust, de um Celan, ... ignora-se tudo da vida desses autores? Obra e existência estão ligadas.” (Antoine Berman: 2005: 30)

Temos, porém, que tomar cuidado para não acreditar que um autor expressa sua vida pessoal e social na sua totalidade. O fato de pertencer a uma determinada estirpe social não implicará em fidelidade ideológica; às vezes autores cometem *traições* neste sentido.

René Wellek e Austin Warren em seu livro *Teoria da Literatura*, ao caracterizarem o que é uma obra literária, afirmam:

Como todo ser humano, cada obra de literatura tem suas características individuais: mas compartilha também de propriedades comuns a outras obras de arte, tal como cada homem tem traços comuns a toda humanidade, a todos aqueles que pertencem ao seu sexo, à sua nação, à sua classe, à sua profissão. (1962: 22)

O autor ao criar uma obra de arte literária utiliza-se de uma língua, materna ou não, como meio de expressão. A língua é portanto a matéria prima do artista literário. Porém, a língua de um país ou região não é uma só; mesmo que os falantes pertençam à mesma comunidade lingüística, os usuários não utilizam as mesmas formas para se comunicar. Dentro da uniformidade das normas da língua padrão ocorrem múltiplas diversidades. Essa diversidade muitas vezes é resultante de fatores extralingüísticos, geográficos, sociais e contextuais, criando uma estratificação da língua, cuja estrutura e léxico funcionam como elementos representativos da hierarquia social.

Lawrence Venutti em *Escândalos da Tradução* fala sobre a natureza da “língua”:

...vejo a língua como uma força coletiva, um conjunto de formas que constituem um regime semiótico . Ao circular entre diferentes comunidades culturais e instituições sociais, essas formas estão posicionadas hierarquicamente, com o dialeto padrão em posição de domínio, mas sujeito a constante variação devido aos dialetos regionais ou dialetos de grupos, jargões, clichês e slogans, inovações estilísticas, palavras ad hoc e a pura acumulação dos usos anteriores. Qualquer uso da língua é dessa maneira um lugar de relações de poder, uma vez que uma língua, em qualquer momento histórico, é uma conjuntura específica de uma forma maior dominando variáveis menores. (2002 : pg. 24)

A língua é um contínuo de dialetos, registros, estilos e discursos, dispostos numa hierarquia, e desenvolvendo-se em diferentes velocidades e de diferentes maneiras. (1998: 61)

Cada período histórico apresenta seu *espírito de tempo* e constitui assim uma época própria, com diferenças desde o vestuário até os discursos, que não são estáticos e inflexíveis. Há mudanças nas palavras, estruturas e expressões usadas por um povo em determinado período, modificações que acontecem e são motivadas pela expressão de tendências sociais e intelectuais. É dentro deste contexto que cada indivíduo, utilizando os elementos da língua padrão, irá construir a sua linguagem, o seu uso individual da língua para a comunicação.

O autor é um cidadão de um contexto histórico social e assim as imagens e situações dentro de sua obra são construídas através da sua própria linguagem. O elo entre o autor e o leitor é a linguagem do texto escrito. É por meio da linguagem que o autor irá mostrar o que deseja com sua obra, podendo despertar paixão, ódio ou até mesmo indiferença no leitor.

O autor não só caracteriza sua obra, mas também os seus personagens, usando a linguagem como recurso. Um personagem de um romance é diferente de uma pessoa da vida real, pois é formado meramente pelas frases que o descrevem e por seus discursos dentro da narrativa, frases que foram postas em sua boca pelo autor ao criá-lo. Os personagens de uma obra têm as características que o autor quer que eles tenham, e agem de acordo com a vontade do autor; será muito difícil que um personagem surpreenda o seu criador com atitudes inesperadas, porém poderá surpreender o leitor, mas com certeza essa reação foi induzida pelas mãos do seu criador, o autor, que se utilizou da linguagem para provocar tal reação. Como leitor, podemos mudar nossa interpretação em relação ao desenvolvimento do personagem; mas o autor deu-lhe uma linha de coerência fixada para sempre, delimitando a curva de sua existência e a natureza do seu modo de ser.

Não há certezas no que diz respeito à determinação de até que ponto o autor interfere com seu estilo, seus hábitos lingüísticos, sua linguagem artística, no nível das personagens que criou e a quem deu vida e relativa independência. Percebe-se somente que há um interesse em apresentar os personagens como seres vivos, com relações diretas com o ambiente em que atuam.

Vale sempre lembrar as palavras de Horácio, em sua *Ars poética*:

Há uma grande diferença se fala um deus ou um herói; se um velho amadurecido ou um jovem impetuoso na flor da idade; se uma matrona autoritária ou uma ama dedicada; se um mercador errante ou um lavrador de pequeno campo fértil; se um colco ou um assírio; se um homem educado em Tebas ou em Argos. (vs.119-118)

Ao prestarmos atenção na fala de um personagem (bem criado), percebemos uma certa unidade e conseguimos caracterizá-lo reconhecendo sua índole, sua identidade cultural e social, porque aqui a linguagem possui o mesmo poder que tem na vida real.

Georges Mounin, em *Problemas Teóricos da Tradução* diz que um falante de uma língua pode ou não recorrer a determinadas organizações simbólicas do léxico, mas, que só toma esta atitude, caso as conheça ou as considere úteis. O vocabulário não é redutível a uma descrição exaustiva e ordenada, como a utilização de métodos idênticos aos meios gramaticais e fonológicos de uma língua. Mounin comenta também sobre a atmosfera afetiva que envolve as palavras, ao que ele chama de *conotação*, e que estas variam de indivíduo para indivíduo.

Ainda na mesma obra, Mounin diz que todo tradutor *deve ir atrás* de todos estes fatos que compõe a obra original a qual se deseja traduzir:

Ir colher in loco todas as definições referenciais da língua de uma determinada comunidade, para compreender e traduzir o mais integralmente possível o sentido dos enunciados nessa língua significa transformar-se em etnógrafo. E todo tradutor que de mil maneiras empíricas não se tenha transformado em etnógrafo da comunidade cuja língua traduz, é um tradutor incompleto. (1963: 219)

Conhecendo então a obra, o autor e o estilo de linguagem que a compõe, poderíamos afirmar que o tradutor estaria pronto para desempenhar a contento a tradução da obra. Mas para traduzir o sentido não basta conhecer as palavras, é igualmente necessário conhecer o assunto a que o texto se refere. Paulo Rónai em seu livro *Escola de Tradutores* expressa essa idéia quando diz que para traduzir do húngaro para o português um manual de geologia é necessário saber a língua húngara e o português, mas que é de igual importância o conhecimento sobre geologia.

2. Heterogeneidade.

Uma vez reconhecida as situações lingüísticas e culturais que estão presentes na língua do texto original, surge então a preocupação com a língua para a qual o mesmo será traduzido. No que diz respeito ao original, este está escrito e acabado, mas a cada nova leitura são feitas novas descobertas, e a leitura das leituras pode também produzir novas descobertas. É, pois, a partir da obra original que se inicia a tarefa do tradutor, que definir sua posição tradutiva e enfrentar um

grande número de questionamentos diante das características do texto e da língua para o qual o mesmo será traduzido.

Lawrence Venutti em *Invisibilidade do Tradutor* assim define o que é traduzir:

A tradução é um processo através do qual uma mensagem é decodificada a partir de uma cadeia de significantes fornecida pelo autor estrangeiro, e outra mensagem correspondente é codificada em outra cadeia, fornecida pelo tradutor. (1995: 113)

Antes de apresentar considerações sobre língua escrita e falada, Catford também define o que é traduzir:

Tradução é uma operação que se realiza nas línguas: um processo de substituição de um texto numa língua por um texto em outra. Evidentemente, pois, qualquer teoria de tradução deve esboçar uma teoria de língua... (1980: 1)

Tanto ao ler a definição de Venutti como a de Catford sobre tradução de um texto, pode-se pensar que esta tarefa seja um processo simples, em que há somente transposição de um texto escrito em uma determinada língua para outra diferente desta. Mas o próprio Venutti lembra ao tradutor a existência da heterogeneidade da língua:

Nosso objetivo deve ser a pesquisa e o treinamento que produzem leitores de traduções e tradutores que sejam criticamente conscientes não predispostos a normas que excluam a heterogeneidade da língua. (2002: 63)

...minha teoria e prática de tradução estão estabelecidas na heterogeneidade irredutível das situações lingüísticas e culturais... (2002: 24)

O tradutor defronta-se com duas línguas diferentes, a do texto original e a língua para a qual o mesmo será traduzido; dois sistemas distintos, e dentro de cada um deles com mais diferenças e variações. Catford classifica essas variações

como “sublínguas” ou variantes dentro de uma língua que ele chama de total. Essas variantes são denominadas idioletos, dialetos, registros, estilos e modos que irão definir os traços de língua que correspondem a certas categorias de contexto ou situação. Catford coloca essas variantes de língua dentro de duas classes: uma permanente e a outra transitória. É dentro da classificação com características permanentes que encontramos o dialeto ou dialeto geográfico e o idioleto que estão relacionados com a proveniência ou as filiações do performador, que segundo Catford é uma variante de língua relacionada com a identidade pessoal do performador, que não deixa de ser o escritor, porém agindo sobre a construção da identidade de seu personagem. Catford comenta o uso do idioleto nesta situação:

... num romance traços idioletais na fala de um personagem podem ser explorados no enredo... estes traços podem servir para identificar a personagem. (Catford, 1980: 96)

Catford propõe que o tradutor procure equivalentes dos traços idioletais dos personagens na língua de chegada. Essa procura de equivalência pode acontecer em vários níveis, mas o primordial é conseguir captar o significado dentro dessas semelhanças, o que é extremamente difícil e sujeito a riscos. Transpor uma mensagem de uma língua para outra não consiste apenas numa troca de palavras; existe um sistema em cada língua e as correspondências devem ser calculadas em cada caso particular; as estruturas de linguagem não são idênticas e universais, cada língua tem a sua organização peculiar. Assim sendo, podemos pensar que a transposição de um texto, de uma língua para outra, é tarefa quase impossível. Mas, é só aceitando essas heterogeneidades lingüísticas que tornaremos o processo tradutivo viável.

Apesar de cada língua ter sua organização e conotação individual, Mounin fala de *universais das línguas*, ou seja, traços comuns que podem ser encontrados em todas as línguas ou em todas as culturas expressas por tais línguas. Esses universais fornecem significações referenciais, aos homens e às línguas, que são comuns e que poderão ser mínimos, mas que irão contribuir para a possibilidade de traduzir, pois possibilitam o êxito nas comunicações de língua para língua. Porém, uma tradução não é só o reconhecimento dos traços universais; há também que se tentar traduzir a cultura que está inserida na língua de partida. Georges

Mounin acredita que a questão maior em uma tradução é conseguir traduzir a cultura que está inserida na língua de partida, quando alguns fatos não são reconhecidos na língua de chegada. Ele cita exemplos como o que segue:

Como traduzir a parábola evangélica do joio e do trigo, como fazer compreender o comportamento do *semeador*, a uma civilização de índios do deserto onde não se semeia lançando a semente, mas sim depositando cada grão individualmente num buraco da areia, protegendo-o hora após hora contra os insetos, os roedores, as chuvas, os ventos e o frio, com um comportamento que nos faz pensar, irresistivelmente, no de um enfermeiro ou de um tratador de filhotes de animais valiosos, muito mais que no de um agricultor ou mesmo jardineiro? (1963: 65)

Diante de tantas questões teóricas sobre a tradução, comecemos a repensá-las na prática tradutiva. Podemos prosseguir com a pesquisa sobre autor, obra, contexto...

CAPÍTULO II

WILLIAM FAULKNER

1. Momento histórico e literário:

William Cuthbert Faulkner iniciou sua produção literária em um período de importantes mudanças no âmbito da literatura norte-americana. Walter Fuller Taylor em seu livro *A História das Letras Americanas* faz uma descrição dessas mudanças que ocorreram na produção literária, o que ele chama de *Gerações Sobrepostas*. Este período tem a duração de duas décadas (1910 –1920) e a vitalidade peculiar da literatura norte americana durante estes anos é atribuível ao desenvolvimento de um grupo mais jovem de escritores, enquanto o grupo mais antigo continuava vigorosamente criativo, havendo deste modo a sobreposição de duas ondas de talento. É neste contexto literário, que encontramos algumas das melhores obras de Robison, Frost, Dreiser e O'Neil e também as primeiras obras de jovens como Hemingway, Dos Passos, Wolf e William Faulkner .

O grupo mais jovem, desde o início se distinguiu do antecedente. Enquanto a geração anterior conduziu ou testemunhou a revolta naturalista, a posterior herdou o êxito dessa revolta como um fato consumado. Herdaram e comumente consideraram como coisa natural a liberdade preciosamente conquistada pelos mais antigos em linguagem e temas.

Este período literário é marcado por muitos acontecimentos históricos, não só americanos, como mundiais. As duas guerras mundiais e o colapso do mercado de títulos em outubro de 1929 fizeram com que não só os americanos como também o mundo ocidental entrassem em um período reconhecido como *A Grande Depressão*. Taylor comenta o impacto desses acontecimentos na produção literária americana dizendo que desde os primeiros momentos, a literatura na América foi sensível aos acontecimentos públicos e às transformações produzidas pelos mesmos no espírito da época. Mesmo que a literatura das décadas entre guerras não tenha sido de maneira alguma mero produto desses acontecimentos, ela foi buscar muitos de seus temas e tons emocionais em sua realidade

históricossocial. Percebia-se que os escritores estavam vivamente preocupados com os fatos nacionais, havia um interesse pelas questões políticas e econômicas, e uma ativa curiosidade no que tange à natureza humana na sua relação com o moderno Estado corporativista.

Taylor faz um apanhado geral sobre as obras destas duas décadas e como elas sobreviveram lado a lado:

Na cultura fluida e variada do século XX, os escritores e as formas literárias espantosamente diferenciadas entre si não apenas sobreviveram, mas floresceram lado a lado. O volumoso romance histórico prosperou contemporaneamente à análise formal da Nova Crítica, a alta tragédia de Maxwell Anderson se desenvolveu paralelamente à farsa hilariante de Moss Hart, o humor rústico de William Faulkner caminhou junto com a extravagância gótica. A galeria contemporânea de autores abriga o agitado Hart Crane e o intelectualmente sereno John P. Marquand, a lírica Edna St. Vincent Millay e o prosaico James Farrel, o doutrinário T. S. Eliot e o enganosamente liberal Archibald Macleish. Todas estas múltiplas energias, estes mil recursos, embatendo-se, cooperando, interagindo, produziram um efeito compósito até aqui desconhecido em qualquer outra literatura: o efeito da apresentação através da expressão literária de uma vasta existência continental, cujas filosofias cacofônicas, interesses de classes, diferenças raciais e tendências econômicas se reuniram de alguma forma num sentido absoluto de poder irresistível. (1967: 405)

2. Biografia

Através da leitura da biografia de William Cuthbert Faulkner escrita por William Van O' Connor podemos conhecer um pouco mais sobre a vida deste escritor, dentro do período histórico em que viveu.

William Cuthbert Faulkner nasceu em New Albany, no Mississippi, em 1897, e morreu no dia 6 de julho de 1962, em Oxford (Mississippi). A família de Faulkner era muito conhecida no norte do Mississippi. Seu bisavô, William C. Faulkner, foi uma figura lendária.

O'Connor diz que Faulkner não foi bom estudante; abandonou os estudos no segundo ano do curso colegial e se empregou no banco de seu avô. Lia avidamente e escrevia poesias. Experimentou também a pintura. Era um jovem temperamental e um enigma para os cidadãos de Oxford. Em 1914, fez amizade com um jovem advogado, Phil Stone, o que lhe deu oportunidade para discussões literárias e o ajudou a familiarizar-se com escritores que naquela época estavam se tornando famosos, como Conrad Aiken, Robert Frost, Ezra Pound e Sherwood Anderson.

William Faulkner foi recusado pelo exército americano por pesar pouco e medir apenas 1,65. Conseguiu, no entanto, alistar-se no Royal Flying Corps, em Toronto, no Canadá, como aspirante a oficial. Foi desmobilizado, com a patente honorífica de segundo tenente. Como veterano de guerra, acontecimento questionado por muitos, pode matricular-se na universidade do Mississippi, onde estudou inglês, espanhol e francês, mas lá permaneceu apenas durante um ano escolar completo. Algumas de suas colaborações em revistas estudantis mostravam-no como um rapaz espirituoso, sarcástico, que encontrava certa dificuldade em se achar a si próprio, tanto artística como profissionalmente.

Em junho de 1929, Faulkner casou-se com Estelle Oldham e se dedicou definitivamente à carreira de escritor. Nos dez anos subseqüentes, escreveu e publicou a maior parte do que veio a ser considerado sua obra mais importante. Fez viagens a Hollywood, onde escreveu argumentos para filmes, e para Nova York. Contudo, antes de adquirir reputação nos Estados Unidos, alcançou fama na Europa ocidental, sobretudo na França.

Em 1950, a academia sueca lhe conferiu o Prêmio Nobel. O'Connor ao analisar os discursos de Faulkner sobre a indicação para o recebimento do Prêmio Nobel diz que o escritor deu a entender que fazia questão de continuar como simples agricultor, um *farmer*, e que não tinha nenhuma intenção de abandonar seus campos de algodão para ir buscar o Prêmio em um país longínquo, do qual nada sabia senão sua situação no mapa. A súbita alta de sua cotação em livrarias e a afluência de propostas de tradução em todas as línguas devem tê-lo feito mudar de opinião, pois, no último momento decidiu mandar fazer uma casaca e ir a Estocolmo por via aérea.

3. Obras e características

William Faulkner é essencialmente um escritor regionalista. Seus romances são a descrição permanente e cada vez mais aprofundada dos acontecimentos históricos de sua época. Na ocasião da entrega do Prêmio Nobel de Literatura a Faulkner, essa característica foi ressaltada pelo orador Gustav Hellström:

Faulkner é o grande romancista da epopéia dos Estados do Sul, tendo como fundo: um passo glorioso, edificado sobre o trabalho barato do escravo negro; uma guerra civil seguida de uma derrota que destruiu a base econômica necessária à estrutura social de então; um longo período, prolongado e extremamente desagradável de ressentimentos, e finalmente um futuro industrial e comercial provido de uma mecanização e de uma standardização de vida hostil ao sulista, à qual este não pode e não quis adaptar-se senão progressivamente. Os romances de Faulkner são a descrição permanente e cada vez mais aprofundada desses dolorosos acontecimentos que ele conhece intimamente, sente intensamente, como descendente de uma família que foi obrigada a remastigar até o fim os frutos amargos da derrota: miséria, decadência, degenerescência sob múltiplas formas. (10 de dezembro de 1950)

Frederic J. Hoffman em seu livro *Clássicos do nosso Tempo – William Faulkner* divide a obra literária de Faulkner em três períodos, sendo-lhes comuns certos temas, processos e detalhes.

Hoffman chama o primeiro período de “o tempo usual de aprendizado”, quando Faulkner escreveu *Paga de Soldado*, *Mosquitos* e algumas histórias de *Treze Contos*, essas obras possuem várias características da literatura do fim do século XIX. No segundo período, chamado por Hoffman de “época de gênio” foi quando Faulkner conseguiu finalmente encontrar a fórmula de sua arte e produziu *O Som e a Fúria*, *Enquanto Agonizo*, *Santuário*, *Luz de Agosto*, *Dr. Martino* e outros contos, *O Invencível* e *Palmeiras Selvagens*. Todas essas obras são em geral de uma violência terrificante, de um cômico exacerbado e de uma austera dignidade. Hoffman denomina o terceiro e último período de “consolidação e afirmação”, que tem início com a produção do romance *O Lugarejo*. O escritor, a partir desse

momento, começa oferecer um pouco de esperança à condição humana: uma promessa de libertação. Estes três períodos mostram a variedade dos sistemas e dos temas da obra de Faulkner, que se misturam e se superpõem em certos trabalhos e desafiam assim qualquer classificação categórica definida.

William Van O'Connor em seu texto *Vida e Obra de William Faulkner* classifica o escritor como um dos melhores escritores americanos, dizendo que Faulkner parece possuir uma perspicácia inata, mais do que um conjunto de conhecimentos que poderiam lhe conferir a segurança de gosto e de julgamento; porém O'Connor nos lembra que esta perspicácia nem sempre basta, já que a mesma é responsável por algumas lacunas nas produções do autor, mesmo assim, essa característica não impediu que Faulkner se tornasse um dos melhores romancistas americanos, da primeira parte do século XX.

Na mesma obra, O'Connor classifica a narrativa de William Faulkner como descritiva afirmando que para muitos escritores, o parágrafo ou o capítulo, ou mesmo o argumento essencial, ou a tese constituem a unidade principal da obra, e que em Faulkner essa unidade é o período.

Seus períodos sugerem, mas não afirmam nada. As frases paralelas, as repetições, as sinuosidades do exposto ou o amontoamento dos adjetivos, tudo contribui para descrever um mundo fechado e estático... Suas narrativas descritivas põem e mantêm o leitor em um emaranhado de frases e o forçam a conservar no espírito detalhes que só terão explicação no fim, quando o conjunto da história tenha tomado corpo e os fatos se esclareçam mutuamente. (1966: 43).

Carolina Nabuco em seu livro *O Retrato dos Estados Unidos à Luz da sua Literatura* classifica William Faulkner como um autor obscuro e faz algumas comparações. A princípio compara as obras do autor com as densas florestas do Mississippi, onde o autor viveu. Comenta que foi na densidade e na penumbra desta floresta que William Faulkner fixou as características de suas obras, nelas os fatos vão aparecendo gradualmente com grande complexidade. Nabuco também coloca Faulkner em oposição a Hemingway dizendo que ele não apresenta seus personagens sob a luz vigorosa e clara em que vivem os de Hemingway; também o faz em relação a John dos Passos, o qual parece ter uma nitidez fotográfica em suas obras. Mas mesmo relatando pontos que poderiam ser considerados

negativos, Nabuco ressalta que esta oposição de características em relação a Hemingway e Dos Passos, dois grandes nomes da literatura, não tira de William Faulkner a brilho de suas produções e que as criaturas de sua imaginação são apresentadas com tanta intensidade e vivacidade de representação que o seu mundo se torna absolutamente convincente.

William Faulkner criou Yoknapatawpha, um território ao mesmo tempo real e imaginário, cuja capital é a cidade de Jefferson, que representa Oxford, no estado do Mississippi. Este território tem seu mapa territorial e população definida, com biografias completas. O mapa é rico em detalhes oferecidos pelo autor; cada localidade tem seu papel dentro da narrativa. As pessoas e as paisagens são apresentadas com grande cuidado para que seja obtida exatidão e riqueza de detalhes. Nas notas que escreveu no prefácio do seu livro *Absolon! Absolon!* Faulkner nos lembra:

sou o Único Dono e Proprietário do município de Yoknapatawpha...
criei um cosmo próprio. Posso movimentar essa gente como se fosse
Deus, não apenas no espaço como também no tempo. (1981: 5)

No estudo introdutivo da obra *Paga de um Soldado*, de William Faulkner, William Van O'Connor faz uma análise das obras produzidas no mesmo período e lista as características mais comuns encontradas :

- período longo pontuado com dois pontos, ponto e vírgulas, travessões e parênteses;
- vocabulário que evoca costumes antigos e um mundo altamente romanesco, fantasioso;
- alusões a episódios românticos da história e da literatura;
- frases que empregam negação ou série de negações seguidas de uma afirmação;
- emprego de sinônimos para reforçar a idéia;
- extensão simbolista ou poética do sentido das palavras;
- procura de metáfora ou de comparação estranha ao assunto tratado;
- abandono das formas gramaticais usuais, criando às vezes solecismos;
- emprego do paradoxo;
- acumulação de adjetivos; fusão de duas palavras em uma só;

- união de várias palavras por um traço de união para criar novas palavras compostas.

O conto que traduzimos, *Lizards in Jamshyd's Courtyard*, passou por vários estágios de produção. Possivelmente Faulkner começou a escrevê-lo em meados de 1920, dando-lhe outros títulos; somente em 1932 foi publicado no *Saturday Evening Post* como versão final e com o título que conhecemos *Lizards in Jamshyd's Courtyard*. A partir deste momento, William Faulkner começou a usar elementos deste conto para escrever o romance *Hamlet* publicado em 1940 e traduzido no Brasil pela editora Mandarim em 1997, com o título *O Povoado*.

Joseph Blotner, nas notas de seu livro *Uncollected Stories of William Faulkner*, classifica *Hamlet* como o primeiro romance da trilogia *Snopes*, que precede a *The Mansion* e *The Town*. Blotner diz que este romance constitui um retrato irônico da tragédia clássica e uma ilustração cáustica sobre as grandes pretensões que antecederam a Guerra Civil norte-americana, retratando a decadência causada pela guerra, suas conseqüências e a restauração.

Este romance relata a chegada e a ascensão da família Snopes em Frenchman's Bend, um vilarejo construído sobre as ruínas do que um dia fora uma imponente plantação, e também relata sobre Flem Snopes, um homem astuto, vigoroso, de origens obscuras, que rapidamente domina a cidade e a população com sua astúcia e malícia. Na origem deste romance, se encontram, além do conto *Lizards in Jamshyd's Courtyard*, também outros três contos: *The Hound*, *Fool About a Horse* e *Spotted Horses*. Em *Hamlet*, estes contos são integralmente representados, com algumas mudanças como o nome do personagem Surrat, que passa a ser denominado Ratiff, e existem maiores descrições de algumas situações antes obscuras nos contos. O conto traduzido, *Lizards in Jamsyd's Courtyard*, relata principalmente a ganância de Flem Snopes em querer tirar vantagem de tudo e sobre todos.

CAPÍTULO III

O PROCESSO DE DECISÕES

Uma tradução é sempre um processo que envolve decisões. A decisão primeira de um tradutor, aquela que irá nortear todo o processo tradutório é o desejo de domesticar o texto ou de respeitá-lo como original e estrangeiro. A preocupação maior neste nosso processo de decisões é respeitar a obra original é perceber o texto enquanto letra. Antoine Berman, em seu livro *A Tradução e a Letra ou o Albergue Longínquo*, nos lembra das forças que podem desviar a tradução de seu verdadeiro objetivo, ao que ele chama de sistema de deformações dos textos, ou seja, da letra do texto. Tomamos conhecimento destas deformações para então tentar neutralizá-las ao longo do processo tradutório, mas às vezes, as diferenças lingüísticas existentes entre a língua de partida e a língua de chegada acabaram nos obrigando a deformar certos aspectos do texto.

Também faz parte deste processo de decisões não ser hipertextual, no sentido de fazer uma imitação, paródia, pastiche , ou seja criar um outro texto a partir do texto original, e nem mesmo ser etnocêntrico onde tudo o que está fora da cultura da língua de chegada é visto como negativo na tradução; pois, traduzir é possibilitar ao leitor o acesso a uma obra da qual ele não conhece a língua em que a mesma foi escrita. Portanto, se formos etnocêntricos, considerando o estrangeiro como negativo ou hipertextual transformando o texto já existente, estaríamos privando o leitor de realmente conhecer melhor a obra original; a primeira decisão nesta tradução, a qual foi um longo processo que exigiu a cada momento novas posturas decisórias, foi a de sempre tentar estar o mais próximo possível da obra original de William Faulkner.

No que diz respeito ao texto na língua de chegada, este não está de acordo com a gramática da língua portuguesa padrão, pois se usássemos as regras da língua de chegada para efetuar a tradução estaríamos apagando algumas características da escrita da obra original, como por exemplo no que diz respeito as

falas dos personagens. Esta posição tradutiva causa certa estranheza no leitor, mas nossa preocupação maior é realmente preservar o texto original.

Lawrence Venutti ao comentar sobre a ética da tradução em seu livro *Escândalos da Tradução* define uma tradução de boa qualidade como a que:

representa uma abertura, um diálogo, uma hibridação, uma descentralização e, dessa forma, força a língua e a cultura doméstica a registrarem a estrangeiridade do texto estrangeiro. (p. 155)

Mas, é o próprio Venutti que questiona se um tradutor consegue manter uma distância do que é doméstico, sem que condene a tradução a ser menosprezada como impossível de ser lida. Uma tradução está ligada a duas apropriações simultâneas: uma, do texto estrangeiro, e outra, de materiais culturais domésticos, e sempre a opção por determinados valores irá excluir a outros.

No conto que traduzimos, *Lizards in Jamshyd's Courtyard*, não tentamos primeiramente produzir uma tradução fluente, que pudesse produzir um efeito de transparência, como se fosse algo não traduzido, porque acreditamos que:

Apagar de uma obra suas estranhezas para facilitar sua leitura acaba por desfigurá-la e, portanto, por enganar o leitor que se pretende servir. (Berman, 2006: 35)

Optamos pela preservação, sempre que possível, das características do texto original, não promovendo a invisibilidade do tradutor, o que tanto preocupa Lawrence Venutti em seu texto *A Invisibilidade do Tradutor*:

O tradutor, ao que parece, é invisível em duas frentes, uma textual ou estética, a outra socioeconômica, e não é difícil perceber aqui uma rede de ligações causais: a invisibilidade do tradutor para os leitores, apesar de ser em primeira instância um efeito determinado do texto, do próprio uso da língua feito pelo tradutor, determina parcialmente o baixo *status* cultural e econômico da tradução, e este baixo *status* por sua vez, desempenha seu papel determinando que a tradução continue a ser julgada segundo o critério de fluência, que inicialmente encobre o trabalho do tradutor. (1995: 112)

Nossas decisões nesse processo tradutório estão descritas de acordo com os tópicos que foram surgindo no processo.

Titulo do conto:

O título original *Lizards in Jamshyd's Courtyard* foi traduzido como *Lagartos no Pátio do Jamshyd*. Jamshyd parece ser um nome próprio e não está presente na narrativa do conto, portanto, não há uma justificativa plausível para o uso de tal nome. Nem sequer encontramos ao longo do conto explicação para o emprego deste substantivo no título da obra, embora provavelmente ela exista, e suprimi-lo ou alterá-lo seria deformá-lo, e, com certeza, privaria o leitor do reconhecimento da obra em seu título original.

Pontuação

Com o intuito de evitar a deformação da racionalização que diz respeito, em primeiro lugar, às modificações feitas nas estruturas sintáticas do original, bem como na pontuação, decidimos manter a pontuação do texto original, sempre que possível, no texto traduzido. Desta maneira, conseguimos evitar muito da destruição do ritmo do texto, outra deformação que Berman julga ocorrer quando da modificação da pontuação. Ao comentar tal deformação, citamos Gresset que comenta a quebra de ritmo de uma obra traduzida de William Faulkner: “enquanto o original comporta apenas quatro sinais de pontuação, a tradução apresenta vinte e dois, entre os quais dezoito vírgulas” (Berman:2006.7) A decisão de não alterar a pontuação do conto fundamenta-se no estudo feito por O'Connor que relata, no *Estudo Introdutivo da Obra Paga de um Soldado*, que uma das principais características de William Faulkner em suas obras é o uso de longos períodos, pontuados com dois pontos, ponto e vírgulas, travessões e parênteses. Todos esses sinais foram preservados na tradução da obra.

They moved like a procession, with something at once outrageously pagan and orthodox funereal about them, working slowly back and forth across the garden, mounting the slope in overlapping traverses. Near the spot where they had watched the man digging last night Uncle Dick began to slow. The others clumped at his back, breathing with thick, tense breathes. “Thech my elbers,” Uncle Dick said. They did so. Inside his sleeves his arms – arms thin and frail and dead as rotten wood – were jerking a little. Henry began to curse, pointless. Uncle Dick stopped; when they jarred into him they felt his whole thin body straining. Surrat made a sound with his mouth and

touched the twig and found it curved into a rigid pointing-bar, the string taut as wire. Uncle Dick staggered; his arms sprang free. The twig lay dead at his feet until Henry, digging furiously with his bare hands, flung it away. He was still cursing. He was cursing the ground, the earth. (p. 145)

Eles moviam-se como uma procissão, com algo ao mesmo tempo escandalosamente pagão e ortodoxamente fúnebre sobre eles, trabalhando vagarosamente de um lado para o outro através do jardim, subindo a ladeira nos parapeitos sobrepostos. Perto do local onde eles tinham observado o homem escavando na noite passada Tio Dick começou a ir devagar. Os outros caminhavam pesadamente atrás dele, respirando com respiração tensa, pesada. “Tech my elbers,” Tio Dick disse. Eles assim o fizeram. Dentro de suas mangas os braços dele _ braços finos e frágeis e improdutivos como madeira podre – estavam contraídos um pouco. Henry começou a praguejar, sem propósito. Tio Dick parou; quando eles chocaram-se nele eles sentiram seu corpo inteiro magro retesado. Surrat fez um som com sua boca e apalçou a varinha mágica e percebeu-a curvada como uma barra rígida apontando-para-baixo, o barbante esticado como arame. Tio Dick cambaleou; seus braços mostravam-se livres. A varinha mágica caiu imóvel em seus pés até que Henry escavando furiosamente com suas mãos vazias, arremessou-a longe. Ele ainda estava praguejando. Ele estava praguejando o chão, a terra.

Nome dos personagens:

Os personagens de William Faulkner possuem biografias completas. São personagens criados ao longo de sua carreira como escritor e se repetem em várias de suas obras. Por isso, estes não foram traduzidos, pois se o fossem, acreditamos, perderiam suas identidades. Will Varner, Henry Armistid, Flem Snopes, Vernon Tull, Surrat, Eustace Grimm, a senhora Littlejohn e o Uncle Dick devem ser reconhecidos pelos leitores de Faulkner, também na obra traduzida.

A palavra “uncle”, que acompanha o nome próprio Dick, que tem sua tradução como “tio”, podendo ser o irmão dos pais em relação aos filhos ou o marido da tia em relação aos sobrinhos desta, _ no conto não aparenta tal parentesco com os outros personagens. A palavra “uncle” é escrita com letra maiúscula e assim também foi traduzida “Tio Dick”. A escrita com letra maiúscula demonstra que o substantivo comum “uncle” faz parte do prenome do personagem e que passa a ser um substantivo próprio, assim como o nome Dick. Tanto na língua inglesa como na portuguesa, em discursos populares e informais a palavra “tio/uncle” é um tratamento comum dado por pessoas mais jovens a indivíduos de

mais idade. Ao descrever Tio Dick, no conto, William Faulkner faz um comentário sobre o nome deste personagem:

He had no other name, and he antedated all who knew him. (p. 144)

Ele não tinha outro nome, e ele ante datava todos que o conheciam.

Nome dos lugares:

A narrativa se passa na região de Frenchman's Bend onde existe um local chamado Old Frenchman's place e ambos ficam próximos a Jefferson. Assim como os personagens, os locais também se repetem em vários momentos da narrativa. Apesar destes e de outros locais serem fictícios, William Faulkner desenhou um mapa desta região, inclusive com limitações geográficas. Este material cartográfico está anexo à maioria de suas obras. Por essa razão, os nomes desses locais também não foram traduzidos.

Episódios da história e da literatura:

O autor mescla, durante a narrativa do conto, fatos da literatura como Ben Hur, a outros fatos históricos como a Guerra Civil, a Campanha de Vicksburg e o nome Grant. Desse fato, surgiu também a necessidade de se preservar os nomes originais ou de traduzir alguns, segundo a tradição: A Guerra Civil Americana, acontecida entre os estados escravocratas do Sul contra o Norte industrializado, teve início em 1861 e término em 1865; Vicksburg, a cidade principal do Mississippi, que se separou dos Estados Unidos da América para juntar-se aos Estados Confederados; e Grant, na verdade o sobrenome de Ulysses S. Grant, que na luta pela unificação do país ganhou a cidade de Vicksburg, e em 1868 foi presidente dos Estados Unidos da América. Estas informações perpassam todo o texto.

... and unrecorded successors had been pulling down for firewood since the Civil War (p. 136)

... e os sucessores não reconhecidos a estavam destruindo para lenha desde a Guerra Civil.

...and the legend of the gold which his slaves buried somewhere when Grant passed through the land on his Vicksburg campaign (p. 136)

...e a lenda do ouro o qual os escravos dele enterraram em algum lugar quando Grant passou pelo terreno na sua campanha Vicksburg.

Unidades de medida:

Quanto às unidades de medida, foram traduzidas, porém não deixaram de ser estrangeiras, pois pés, acres, jardas, milhas são unidades de medida utilizadas na língua do texto original. Estas unidades, mesmo sendo algumas estrangeiras, outra pouco usadas no Brasil, não são incompreensíveis ao leitor da língua de chegada, mesmo não tendo conhecimento da dimensão exata das mesmas. Transformá-las em metros para fornecer ao leitor uma precisão de tamanho e distância seria domesticar o texto estrangeiro.

... coming by wagon and on horse and mule back for ten miles,... (p.136)

...vindos de carroça e no lombo de cavalo e mula por dez milhas,...

.. who had straightened the river bed and reclaimed four thousand acres. (p.136)

...o qual tinha arrumado o leito do rio e recuperado quatro mil acres.

... on a small knoll four hundreds yards away.(p. 136)

...em uma colina menor a quatrocentas jardas de distância.

... cedars three and four feet thick now... (p. 135)

...cedros de três a quatro pés de grossura agora,...

Há somente uma passagem onde o conhecimento de milhas poderia ser relevante, mas o contexto na qual a mesma está inserida insinua que Surrat foi rápido.

The second goat owner lived four miles away. Surrat drove it in thirty two minutes. (p. 139)

O segundo proprietário de cabras morava a quatro milhas de distância. Surrat guiou em trinta e dois minutos.

Palavras compostas:

Uma das características da escrita de William Faulkner é o uso de palavras compostas. Em dezessete páginas do conto, observa-se a presença de dezesseis palavras compostas. Ao procurar, na língua de partida, regras para o uso de palavras compostas com ou sem hífen, encontramos a seguinte definição:

The rules about hyphens are complicated, and usage is not very clear... it is not unusual to find the same expression spelt in three different ways. If one is not sure whether to use a hyphen between words or not, the best thing is to look in a dictionary, or to write the words without a hyphen. (Practical English Usage – Michael Swan. p. 555)

As regras sobre hífen são complicadas, e o uso não é muito claro... Não é incomum encontrar a mesma expressão escrita em três modos diferentes. Se não tem certeza se deve usar hífen entre as palavras ou não, a melhor coisa é olhar em um dicionário ou escrever a palavra sem hífen.

Como é prioridade deste trabalho o respeito pela língua de partida, fomos ao dicionário conferir a grafia das palavras compostas utilizadas pelo escritor e encontramos sete delas escritas com hífen, em concordância com a norma padrão.

mid-afternoon = meio da tarde (135)

Honky-tonks = espeluncas (136)

Gold-filled = folheado a ouro(145)

Brother-in-law = cunhado (141)

well-to-do = bem-abastado (142)

barbed-wire = arame farpado(150)

Waist-deep= até a cintura (150)

Tigh-deep= até a coxa (151)

As demais palavras não foram encontradas com hífen nem compostas.

Plow-galled = esfoladas de arado (135)

Sheet-iron= ferro laminado (138)

Rabit-like = como coelho (137)

Elephant-sized = tamanho de elefante (140)

Friction-smooth = reboco de barro (141)

Mud- daubed = reboco de barro (144)

Down-pointing = apontando para baixo (145)

Barbed-wire = arame farpado (150)

Steel colored = cor de aço (151)

A gramática *Practical English Usage* de Michael Swan sugere que na dúvida, devemos escrever as palavras sem o hífen, o que não foi adotado por Faulkner, fato este que reforça a afirmação das características da escrita. Todas as palavras escritas com hífen na língua de partida foram traduzidas preservando tal característica na língua de chegada, com o intuito de manter o estilo da escrita de William Faulkner. Porém, algumas delas, que não são criações de Faulkner, mas próprias do inglês e que são compostas, não puderam ser traduzidas preservando tal característica de formação devido à diferença entre as línguas, no texto traduzido aparecem como simples:

Brother-in-law = cunhado

Honky-tonks = espeluncas

Palavras traduzidas com explicação:

Aconteceram algumas domesticações esclarecedoras, como define Lawrence Venutti, em seu livro *Escândalos da tradução*, ao comentar a tradução da palavra “reticelle” que em italiano é uma única palavra para designar “porta malas em rede, acima dos assentos nos trens”. Da mesma forma, ao procurar pela tradução do substantivo “buckboard” na língua de partida, foi encontrado somente uma descrição de tal substantivo: “carruagem aberta de quatro rodas e sem molas”, o que não é uma carruagem, pois uma das características desta é ter suspensão de molas, e se assim a traduzisse, simplesmente por carruagem, estaria ocultado o fato de não possuir molas, estaria ignorando o conteúdo da palavra da língua original, essa tradução é na verdade uma definição.

He traveled the country in a buckboard. (p. 138)

Ele viajava pela região em uma carruagem aberta de quatro rodas sem mola.

Esta explicação da carruagem de Suratt foi feita somente no excerto que descreve o personagem e sua carruagem, ou seja, no primeiro uso do substantivo dentro da narrativa, nos demais casos foi usado somente “carruagem”, pois o leitor já havia se apropriado do tipo de carruagem que o personagem possui, dessa maneira, evitou-se o alongamento do texto traduzido em comparação com o original.

O substantivo “arrivals” também tem na sua tradução, uma explicação: “pessoas ou coisas que chegaram”

...and leaned there where the earlier arrivals already stood... (p.136)

...e apoiavam-se lá onde as pessoas que chegaram mais cedo já estavam,...

O verbo “spade” refere-se a “cavar”, mas cavar com uma pá, o que difere do verbo “to dig”, que significa cavar, mas esta ação pode ser realizada com as próprias mãos ou com qualquer outro objeto.

He was digging alone, spading the earth... (p.136)

Ele estava escavando sozinho, cavando com a pá a terra...

Para o substantivo “crapemyrtle” que é utilizado para designar uma planta, e para o qual não foi encontrado termo correspondente, o recurso utilizado foi a tradução explicativa:

...contemplating the inscrutable desolation of cedar and brier and crapemyrtle...(p.140)

...contemplando o inescrutável abandono do cedro e urze e arbustos vindos do leste da Índia...

Nestes casos, não só aconteceu uma *domesticação esclarecedora*, como também, um *alongamento*, que Antoine Berman, em seu livro *A tradução e a Letra ou o Albergue Longínquo*, define como um desdobramento do que está no original, sendo que este não acrescenta nada, só aumenta a massa bruta do texto. Mas, os acréscimos que ocorreram nos exemplos acima, não são *vazios* de significados, foram necessários devido à ausência de uma palavra na língua de chegada para efetuar a tradução.

No que diz respeito ao verbo “tethered”, que é específico “para acorrentar ou amarrar animais”, e que difere do verbo “tie”, que pode ser amarrar

qualquer coisa, a explicação de que “theter” é usado somente quando nos referimos a animais não foi necessária, devido à presença do substantivo “team”, que foi traduzido como “parelha”, do que se subentende animais, cavalos ou mulas.

Surrat descend and tethered his team. (p.146)

Surrat desceu e amarrou sua parelha.

Uma palavra, várias traduções:

Os significados do verbo “to dig” são vários: cavar, escavar, cavoucar, abrir buracos, solapar, socavar, minar etc. Num primeiro momento, a tradução “abrir buracos” parecia ser a que melhor se adaptava à situação; mas essa opção estaria passando um verbo da língua de partida para um verbo e um substantivo na língua de chegada; ao repensar o contexto no qual a palavra está inserida, um personagem fazendo buracos num terreno à procura de um tesouro, a escolha recaiu no verbo “escavar”. Influenciou tal postura, o exemplo da definição do verbo na língua de partida: “to dig for gold” “escavar a procura de ouro” e na cultura doméstica o verbo “escavar” está relacionado a “encontrar ouro ou relíquias históricas.”

They got the tools and began to dig... (p. 145)

Eles pegaram as ferramentas e começaram a escavar...

He had been digging there for a week. (p. 136)

Ele tinha estado escavando lá por uma semana.

...thinking of the generations of man who had dug for gold there... (p.140)

...pensando nas gerações de homens que tinham escavado a procura de ouro lá.

O mesmo aconteceu com o substantivo “ditch” que pode ser traduzido por: “vala, trincheira, rego, fosso etc.” o qual na língua de partida é definido como: “buraco estreito e longo cavado no chão, especialmente ao lado de estradas ou campos para a água escorrer”. Considerando as opções da língua de chegada e a definição do verbo na língua de partida, foi feito um processo de eliminação levando-se em conta as conotações que as traduções têm na língua de chegada; o substantivo “vala” lembra enterro de indigente; “trincheira” está relacionado à guerra;

“rego” é o sulco feito no terreno pelo arado; a escolha recaiu em “fosso” que tem relação com aberturas profundas na terra e que são abertas ao longo de terrenos e estradas.

The three men crouched in the weeds along the ditch at the foot of the garden. (p.142)

Os três homens encolhidos nas ervas daninhas ao longo do fosso na base do jardim.

Outro substantivo que precisou passar por um processo de decisão foi a palavra “twig”, presente na página 145, e que pode ser traduzida como: “galho, rebento, broto; varinha mágica”. A escolha por “varinha mágica” foi feita levando-se em conta o contexto no qual a palavra está inserida; uma situação em que Tio Dick, um personagem envolvido com magias, tenta criar algo com um galho de pêssigo para encontrar o suposto tesouro enterrado.

Palavras repetidas:

É comum encontrar palavras que se repetem num curto espaço de escrita, dentro da narrativa:

...that almost with the turning the road appeared to have run immediately into *another* land, *another* world; the weathered wagons, the plow galled mules, the men and the women in overalls and awkward gingham, into *another* time, *another* afternoon without time or name. (p.135)

..que por pouco com a volta a estrada parecia ter conduzido imediatamente para *outra* terra, *outro* mundo; as carroças descoradas, as mulas esfoladas-de-arado, os homens e as mulheres de macacão de guingão desajeitado, em *outro* tempo, *outra* tarde sem época ou nome.

O pronome “another” na língua inglesa não tem flexão de gênero, porém ao ser traduzido foi flexionado, concordando com os substantivos que o acompanham, mas mesmo flexionados é possível perceber sua repetição.

Faulkner ao descrever a carruagem aberta de quatro rodas e sem molas de Surrat repete a palavra “painted” algumas vezes:

...He traveled the country in a buckboard, to the rear of which was attached a sheet-iron dog kennel *painted* to resemble a house. It had two *painted* windows on each side, in each of which a *painted* woman's face simpered above a *painted* sewing machine... (p.138)

...Ele viajava pela região em uma carruagem aberta de quatro rodas sem mola, na qual na parte de trás estava preso um canil de cachorro de ferro-laminado *pintado* para parecer uma casa. Ele tinha duas janelas *pintadas* de cada lado, e em cada uma delas *pintada* a face de uma mulher com um sorriso afetado sobre uma máquina de costura *pintada*.

O substantivo “paint” pode significar como: “tinta de pintura, pintura, cosmético, ruge”; o verbo “paint” pode significar: “pintar, colorir, enfeitar.” Na língua inglesa, o acréscimo do sufixo “ed” ao verbo o transforma em adjetivo. Se quiséssemos ter fluência e naturalidade na descrição, no momento em que Faulkner fala das janelas, o adjetivo “coloridas” parece se encaixar melhor; assim como a face da mulher poderia ter “ruge”, e a máquina de costura ser “colorida”, mas com certeza tal procedimento apagaria da obra uma das características de William Faulkner, que é a repetição de palavras. Tanto nos exemplos citados como em outras passagens da narrativa, as palavras só sofreram flexão de gênero e número, na língua de chegada.

Porém, algumas perdas aconteceram; quando Faulkner utiliza uma mesma palavra na língua de partida e esta tem mais de uma tradução na língua de chegada.

... the peaceful and healing scar. (p.135)

...so healed of the old scars. (p.135)

Essas duas frases estão próximas uma da outra, uma no final do primeiro parágrafo e a outra logo no início do parágrafo seguinte. “healing” é um adjetivo que pode significar: “que cura, saudável, benéfico” ; para o verbo “heal” encontra-se: curar, cicatrizar, sarar, sanar, corrigir, remediar, restaurar, purificar e fortalecer”; mas é o substantivo “scar / scars” que interfere na nossa escolha. O substantivo “scar”, no primeiro momento, de acordo com o contexto, é traduzido como “penhasco “; e, no segundo momento, por tratar-se da descrição de um homem, somente “cicatriz” encaixa-se no sentido da frase. Sendo assim, o uso da repetição das palavras “scar / scars” “healing/ healed” foi apagada na transposição das línguas:

...the peaceful and healing scar
...o penhasco tranqüilo e saudável.

...So healed of the old scars
...tão curada das velhas cicatrizes.

O adjetivo “old” está presente quatro vezes em um curto espaço da narrativa. Este adjetivo pode ser traduzido como: “velho, idoso, ancião, gasto, antigo.” Na primeira descrição o adjetivo vem acompanhado do artigo the:

... the men, the women, the young and the old (p. 135)

Pelo contexto em que está inserido e de acordo com a definição no dicionário da língua de partida, pode significar: “pessoas idosas”. William Faulkner poderia ter usado “elderly people” que também tem como tradução “pessoas idosas”, porém na língua de partida “elderly people” é mais formal do que “the old”. Se na língua de chegada, utilizasse “pessoas idosas” também estaria sendo mais formal e apagando a repetição do adjetivo. Teríamos então que contemplar um adjetivo que traduzido não fosse diferente das outras três situações, a escolha recaiu no adjetivo “velho”:

...the men , the women, the young and the old.(p.135)
... os homens, as mulheres, os jovens e os velhos.

Nas frases seguintes, apesar do adjetivo “old” vir acompanhado do artigo “the”, este não possui a mesma função do exemplo acima, pois se refere ao substantivo posterior:

...to turn from the broad valley highway into the old road ... (p.135)
...para voltar do vale extenso da estrada principal para a estrada velha,...

...so healead of the old scars of man’s old restlessness,...(p.135)
...tão curada das velhas cicatrizes da inquietação velha do homem...

O adjetivo “ancient” poderia ter sido usado nesta situação, pois possui como definição: “algo que existiu no passado ou que existe há muito tempo”,

definição esta que parece ter maior referência a “antigo”. Mas, com o propósito de respeitar a repetição da palavra “old”, a mesma foi traduzida nas demais situações como “velho”; para que na língua traduzida o adjetivo permanecesse reproduzido como na obra original. Tal decisão foi tomada diante da suposição de que se William Faulkner não fez uso de outros adjetivos é porque a repetição do adjetivo “old” foi intencional.

Palavras diferentes com possibilidade de uma única tradução:

Uma das deformações a que se refere Antoine Berman em seu livro *A tradução e a letra ou o albergue longínquo* é o empobrecimento quantitativo e o exemplifica com a tradução de palavras diferentes na língua de partida, por uma única palavra na língua de chegada, remetendo a um desperdício lexical, pois há menos significantes na tradução que no original.

Os substantivos “grounds” “land” e “earth” empregados por Faulkner no conto em questão foram num primeiro momento, traduzidos por “terra”, que é uma das opções do dicionário da língua de chegada. Mas, revendo esta tradução, percebemos que as palavras são diferentes no original e apresentam conotações diferentes. E esta diferença poderia ser traduzida com o uso de outros substantivos como “área” “terreno” e “terra”, sem empobrecimento quantitativo. Para definir a correspondência de cada uma delas, fomos buscar no dicionário da língua de partida a definição destes substantivos e assim foi feita a tradução:

...of broad formal *grounds* and gardens...

...das *áreas* e jardins extensos e simétricos...

...four thousand acres of jungle bottom *land*...

...quatro mil acres de *terrenos* baixos da selva..

...spading the *earth* steadily...

...cavando com a pá a *terra* perseverantemente...

Para os verbos “graspe”, “hold” e “gripped”, temos entre outras, como opção de tradução, o verbo “segurar”. Mas não poderíamos traduzi-los usando uma única palavra, pois os três verbos constam na mesma página da narrativa e se foram usados verbos diferentes para descrever as situações na língua de partida, o mesmo procedimento deve ser mantido na língua de chegada. Para definir quais sinônimos do verbo “segurar” seriam usados e em que determinada situação, mais uma vez, buscou-se pela definição destes verbos na língua de partida e assim foram traduzidos:

They *grasped* his arms (p. 143)

Eles *seguraram* os braços dele.

Help *hold* him! (p. 143)

Ajude *prender* ele!!

Surrat *gripped* Henry. (p. 143)

Surrat *agarrou* Henry.

Outra dúvida ocorreu quanto à tradução dos verbos: “halted” “draw up” e “stop”, pois todos significam “parar”, “parar de alguma maneira ou parar alguma coisa”. O verbo “halted” é definido como: “parar, mas por pouco tempo”, o verbo “draw up” é usado quando queremos nos referir a “fazer parar um cavalo ou próximo a alguma coisa” e “stop”, simplesmente “deixar de mover-se”. Tendo conhecimento destas definições, os verbos “draw up” e “halted” foram traduzidos de maneira explicativa:

...a small boy in overalls watched Surrat draw up and stop. (p. 140)

...um menino pequeno de macacão observava Surrat breicar os cavalos e parar.

Once a year he halted his buckboard... (p. 140)

Uma vez por ano ele parava por pouco tempo a carruagem... (p. 140)

Ainda podemos observar no primeiro exemplo, que os verbos “draw up” e “stop” foram usados juntos, o que na língua de partida não implica em repetição. Para evitar repetição no texto traduzido, pensamos em sinônimos para o verbo “parar”; optamos por “frear” ou “breicar”. Entre as duas opções, ficamos com

“brecar” por dois motivos, primeiramente porque o verbo tem origem na língua inglesa “to brake” e também por ser um verbo utilizado por condutores de carroças, na língua portuguesa do Brasil. Estes dois verbos “draw up” e “stop” aparecem mais de uma vez na narrativa e foram traduzidos da mesma maneira em todas as situações:

...the wagons themselves stood and drew up in turn and stopped. (p. 136)

...as carroças elas mesmas postavam-se e brecavam os cavalos sucessivamente e paravam.

Palavras com significação específica

O autor, ao criar uma obra de arte literária, utiliza-se de uma língua, materna ou não, como meio de expressão. A língua é portanto, a matéria prima do artista literário. William Faulkner, na produção de suas obras, utilizou a língua inglesa americana, sua língua materna, com algumas de suas peculiaridades. Ao prestarmos atenção na escrita das palavras “labor”, na página 137, e “colored” na página 142, podemos identificar a língua inglesa americana pela ausência da terminação “our” nas palavras citadas.

O substantivo “ranch” tem como definição, fazenda grande nos Estados Unidos ou Canadá, onde há geralmente vacas e cavalos”. Este uso, ou reconhecimento do sentido deste substantivo na literatura, só é possível em contato com a obra original. Para evitar uma tradução explicativa, o substantivo “ranch” foi traduzido como “fazenda” que na língua de chegada tem a conotação de uma grande propriedade rural. Se a intenção do autor não fosse promover o sentido de uma “grande propriedade” poderia ter usado o substantivo “farm” que pode significar um “terreno”, “fazenda agrícola” sem dimensão de tamanho.

...establishing a ranch to breed native goats. (p. 139)

...estabelecendo uma fazenda para criar cabras nativas.

No processo de tradução foram encontradas outras palavras que são específicas da língua inglesa americana, mas para estas foi possível encontrar na língua de chegada, uma ou mais palavras, que as substituísse com similar sentido

da língua de partida. Por exemplo, o substantivo “porch”, que nos Estados Unidos é “varanda”, ou “chattel mortgage”, que é um termo jurídico para “penhor de bens móveis”, ou ainda ‘honky-tonk” para definir “espelunca”:

... of saxophone players in Harlem honky-tonks. (p. 136)

...de tocadores de saxofone nas espeluncas de Harlem.

...one of the squatting group on the porch of a crossroads store (p. 138)

...um dos no grupo agachado na varanda de um armazém das encruzilhadas.

...and a chattel mortgage on his stock and fixtures. (p. 150)

...e em penhor de bens móveis os animais de criação dele e acessórios.

O substantivo inglês “store” possibilita várias traduções como “reserva, depósito, abastecimento etc.”, mas no inglês americano, ele é usado com o significado de “loja de qualquer natureza, armazém ou depósito”. A escolha recaiu em “armazém”. “Depósito” não caberia no contexto, pois existem clientes que freqüentam o local; “loja de qualquer natureza” é uma tradução explicativa, além do que trocaríamos um substantivo da língua de partida por quatro palavras na língua de chegada, e armazém não deixa de ser um estabelecimento comercial onde se vende secos e molhados.

Snopes was the man who ran Varner’s store....who sat all day, between the infrequent customers. (p. 139)

Snpes era o homem que dirigia o armazém do Varner... que sentava-se o dia todo, entre os raros clientes.

Linguagem antiga, coloquial e formal:

Cada período histórico tem seu espírito de tempo e constitui assim uma época própria, com diferenças desde o vestuário, até os discursos que não são estáticos e inflexíveis. Há mudanças nas palavras, nas estruturas e nas expressões usadas por um povo num determinado período, modificações estas que acontecem e são motivadas pela expressão de tendências sociais e intelectuais. William Faulkner faz uso de palavras pertencentes ao inglês arcaico, quer dizer,

estas palavras já estão atualmente em desuso na língua original. Como traduzir o antigo ou coloquial de uma língua para outra, sem causar empobrecimento, com certeza não é tarefa das mais fáceis.

- Palavras do inglês antigo:

Waxing - fortalecendo, aumentando, engrandecendo (p. 137)

Whether – pron. qual dos dois; conj. se; seja, ou (p. 139)

Eke out – aumentar, acrescer, ampliar, prolongar (p. 142)

Thrall - escravo, servo (p. 150)

- Linguagem coloquial:

Well-fixed – próspero, abastado, com dinheiro (p.138).

Folks – gente, pessoas, família, parentes (p. 141)

Fix – arrumar, arranjar, preparar (p. 141).

Num primeiro momento, buscou-se por palavras que, na tradução, fossem antigas ou coloquiais, mas seriam antigas e coloquiais na língua de chegada sem ter o mesmo valor da língua de partida. Lembrando das palavras de Antoine Berman quando comenta uma de suas treze tendências deformadoras: *A destruição ou a exotização das redes de linguagens vernaculares*:

Infelizmente, o vernacular não pode ser traduzido num outro vernacular... tal exotização, que transmite o estrangeiro de fora pelo de dentro, só leva a ridicularizar o original. (2006: 9)

Fizemos portanto, apenas uma escolha entre as muitas opções de tradução acima citadas, levando em consideração o contexto em que estavam inseridas:

...spading himself into the waxing twilight

...cavando com a pá ele próprio na penumbra fortalecida

...relation to varner and the store was, whether clerk, partner or what.

...relação exata do Varner e do armazém era, se vendedor, sócio ou o que

...which the wife eked out by weaving...
...a qual a esposa prolongava tecendo...

..into that earth whose born thrall he was...
naquela terra de quem nascido servo ele era...

...toting him food.
...carregando comida para ele.

He was believed to be well fixed.
Ele era acreditado em ser próspero

Folks wouldn't keep on digging...
Os parentes não continuariam escavando...

You fixing to start a goat ranch...
Você está dando um jeito de começar uma fazenda de cabras...

A preposição “upon” e o verbo “descend” são duas palavras que se repetem inúmeras vezes ao longo do conto; tanto a preposição quanto o verbo fazem parte da linguagem formal. A preposição “upon” tem o mesmo significado da preposição “on” na língua de partida e ambas têm a mesma tradução: “em, sobre, em cima de”. Como a preposição na língua de partida faz parte da linguagem formal, a escolha pela tradução foi “sobre”, que formaliza o discurso, já a opção “em cima de ou em”, com certeza registraria mais informalidade.

Quanto ao ato de descer escadas, em ações corriqueiras, o verbo utilizado na língua de partida é “to go / come down”, mas Willian Faulkner sempre que descreve tal ação no conto utiliza o verbo “descend”, que é formal e que tem como tradução “descer, baixar”. Respeitando a diferença lingüística e tentando não promover a ridicularização do original, fizemos a opção pelo verbo “descer”, que, embora relate a ação, não apresenta a mesma característica de formalidade da língua de partida.

Descrição de personagens e situações:

A narrativa de William Faulkner é classificada por O'Connor como descritiva. Tal característica é evidenciada através da descrição excessiva de situações e personagens pelo autor, que se utiliza de adjetivos e advérbios, criando na obra uma rede de significantes subjacentes, que Berman define como:

toda obra comporta um texto subjacente, onde certos significantes-chaves se respondem e se encadeiam, formam redes sob a superfície do texto, isto é: do texto manifesto, dado a simples leitura. É o subtexto que constitui uma das faces da rítmica e da significância da obra.
(2006: 8)

Quando Faulkner deseja descrever uma situação, lugar ou personagem, recorre a um recurso bastante peculiar que é a adjetivação e na maioria das vezes, utiliza mais de um adjetivo.

...the peaceful and healing scar... (p.135)

... o penhasco tranqüilo e saudável..

a weathered and patched wagon..(p.137)

uma carroça descorada e remendada...

...affable, ready face and neat,... (p138)

e a face amável, disposta e asseada...

its usual expression – alert, quizzical, pleasant, impenetrable and immediate. (p. 141)

sua expressão comum – vigilante, excêntrico, agradável, impenetrável e intuitivo.

Ao traduzir os adjetivos na mesma posição que estavam na língua original, ou seja, antecedendo o substantivo, o texto traduzido apresentou uma carga poética maior do que a existente no texto original. Podemos perceber que a mesma frase traduzida com posicionamentos diferentes, no que diz respeito ao emprego dos adjetivos, produz tons diferentes:

...a *fading* dilapidation of *broad formal* grounds and gardens, *the gaunt and austere* skeleton of a *huge* house...(p.136)

...uma ruína *desvanecida* das áreas e jardins *extensos e simétricos*, o esqueleto *lúgubre e austero* de uma casa *enorme*...

...uma *desvanecida* ruína dos *extensos, simétricos* jardins e áreas, o *lúgubre e austero* esqueleto de uma *enorme* casa...

Neste processo tradutório, todos os adjetivos foram traduzidos após os substantivos, para evitar o afastamento do texto original. Há somente uma passagem em que Faulkner propõe algo diferenciado, observável no início de sua frase e na posição do verbo; nesta passagem, na tradução, o adjetivo antecede o substantivo, pois há elementos na frase que sugerem tal posição:

So *peaceful* the road was, so healed of the *old* scars...(p.135)

Tão tranqüila a estrada estava, tão curada das *velhas* cicatrizes ...

William Faulkner também faz uso de muitos advérbios de modo para descrever as situações e estes foram mantidos no processo de tradução:

He achieved his anecdote *skillfully* above the guffaws. When he had finished it Snopes rose, putting his knife away. He crossed the porch, waddling *thickly* in his denim trousers braced *neatly* over his white shirt...(p.148)

Ele executou a anedota dele *habilmente* acima das gargalhadas. Quando ele terminou Snopes levantou-se, deixando de lado a sua faca. Ele atravessou a varanda gingando *firmemente* em sua calça de brim afivelada *caprichosamente* sobre sua camisa branca...

Pares de palavras:

Durante a narrativa William Faulkner utiliza alguns pares de palavras que se repetem em determinadas situações: *Chewing and whittling, Plunging and stumbling, Supperward barnward*.

O personagem Flem Snopes está sempre chewing and whittling:

He had been sitting in his usual chair, chewing and whittling, while Suratt... (p.39)

Ele ficava sentado em sua cadeira usual, ruminando e talhando, enquanto Surrat...

O par de palavras da língua de partida, dois verbos no gerúndio, foi traduzido conservando-se a mesma classe de palavras e mesmo nível sintático da língua de chegada. Porém, na língua de chegada, esses dois verbos têm mais de uma tradução: “ruminando” prende-se ao fato de que o personagem, na maioria das vezes, permanece quieto e atento às conversas; o que está relacionado com o verbo “ruminar”, que além de mastigar também significa “pensar, refletir, matutar.” Já o verbo “whittling” pode ser traduzido como “entalhar, talhar ou esculpir (madeira) com faca”. A escolha pelo verbo “talhar” prende-se ao fato de que, embora na língua de chegada “entalhar” e “esculpir” sejam às vezes sinônimos, o segundo tem como definição “abrir cortes em madeira a fim de criar uma escultura” Em nenhum momento da narrativa foi mencionado o fato de que o personagem estivesse criando alguma coisa, portanto o verbo “talhar” nos pareceu mais apropriado à descrição. Quanto ao fato de que “whittling” é usado para designar que a ação do verbo é realizada com faca, tal explicação, não nos parece necessária, pois causaria um alongamento desnecessário, já que a faca supostamente usada pelo personagem em nenhum momento influencia na narrativa.

O par de palavras “plunging and stumbling” foi traduzido mantendo-se o mesmo nível da língua de partida, sem a necessidade de explicação para evitar alongamento.

Plunging and stumbling down the slope.(p.146)

Saltando e tropeçando ladeira abaixo...

Quanto ao par “supperward barnward”, foi traduzido de maneira explicativa. Ao procurarmos pelo significado do verbo “supperward” constatamos que o sufixo “ward” na língua de partida indica “um sufixo teutônico com sentido de - com uma direção especificada - para o substantivo de base.” Por isso, traduzimos o substantivo de base “supper” e adicionamos a explicação: “com direção a”. O mesmo ocorreu com o substantivo “barn”.

...mounting their wagons and creaking also supperward and barnward...(p.137)

...subindo em suas carroças e rangendo também indo em direção ao jantar, em direção ao estábulo.

Além do alongamento houve também uma perda, um empobrecimento qualitativo, pois ao substituir os verbos “supperward/ barnward” por explicações, não se manteve a mesma riqueza sonora das palavras do original, ou seja, a tradução não conseguiu reproduzir o som produzido pelo movimento das carroças.

Fala dos personagens:

O autor “não só caracteriza a sua obra através da linguagem, como também os seus personagens. Um personagem de um romance é diferente de uma pessoa na vida real, pois é formado meramente por frases que o descreve e por seus discursos dentro da narrativa, frases estas que foram postas em sua boca pelo autor ao criá-lo. Os personagens de uma obra têm as características que o autor quer que eles tenham, e agem de acordo com a vontade do mesmo. É muito difícil que um personagem surpreenda o seu criador com atitudes inesperadas, mas poderá surpreender o leitor guiado pelas mãos do seu criador, que usa a linguagem para provocar tal reação. Podemos, enquanto leitor, variar nossa interpretação à respeito do perfil do personagem; mas o autor lhe deu uma linha de coerência fixada para sempre, delimitando a curva de sua existência e a natureza do seu modo de ser.

Os personagens de William Faulkner no conto *Lizards in Jamshyd's Courtyard* raramente se expressam na língua padrão. Assim sendo, ocorrem constantemente desvios da norma culta, frases obscuras, redundâncias e uso de dialetos. Ao iniciar a tradução pensamos em encontrar substituição na língua de chegada para tais ocorrências. Mas, considerando que toda língua tem sua própria cultura e que o dialeto é a prática da língua por um grupo de pessoas da mesma comunidade, decidimos manter a informalidade da linguagem coloquial, pois se insistíssemos numa substituição, estaríamos domesticando a fala destes personagens. Optamos por traduzir as falas, conservando o que chamamos de desvios da linguagem padrão, mas, como se trata de duas línguas com diferenças estruturais bastante acentuadas, nem sempre os desvios da língua de partida permaneceram os mesmos na língua de chegada.

Não importa o quanto a tradução seja boa ela nunca será o original.
Tradução perde tanto características lingüísticas quanto culturais do texto estrangeiro e acrescentamos outras, específicas da língua alvo.
(Venutti, 1998: 174)

- supressão:

Manteve-se, na escrita, uma característica marcante da oralidade, na qual o locutor tende a suprimir palavras, ou até mesmo a criar outras, como é o caso do advérbio “sure”, que os personagens modificaram em suas falas para “sho”;

Sho. It's a fact” (p.138)
“Claro. É verdade”.

Outro caso que mereceu nossa atenção foi o uso do verbo “to be” nas falas negativas. Onde o locutor deveria usar o verbo “is” ou “are” mais a partícula de negação “not”, o autor não só suprimiu tais elementos como também criou “ain't” o qual foi traduzido apenas pelo advérbio de negação. Constatou-se também que foram modificadas palavras de outras classes gramaticais dentro da frase, para caracterizar uma linguagem informal, como exemplifica o uso do verbo “encontrar” que foi traduzido como “encontrô”:

Ain't that Flem Snopes? (p.143)
Aquele não é Flem Snopes?

He ain't found it yet. (p.143)
Ele ainda não encontrô.

- redundância na negação:

A língua de partida tem como regra o uso de apenas uma partícula de negação ou palavras negativas numa frase. Porém, esta regra não foi seguida por Faulkner, que além de usar o auxiliar fora do padrão “don't” com o sujeito “she”, que exige o auxiliar “doesn't”, acrescentou mais um advérbio de negação “never” na fala:

I notice she don't never stay long... (p.138)

Eu reparo qu'êla não fica nunca muito

Traduzindo somente as duas negações da língua de partida para a língua de chegada, não reproduz a mesma falha gramatical do personagem, então optamos também por aglutinar a conjunção com o pronome, priorizando a característica de uma linguagem informal na língua de chegada, o que já havia na língua de partida.

Hélio Pólvora, tradutor da obra "Go down Moses" (Desça Moisés), traduziu a fala do personagem George Wilkins, que tem, na maioria das vezes, os mesmos desvios de fala dos personagens acima citados, com formas lingüísticas peculiares da língua de chegada. Alguns exemplos:

"não sei dereito"

"Eu spero proveitá bem a leção"

"Com 'spicialidade estando você lá pra me ajudar a não 'quentar a cabeça.

Não pretendo julgar a atitude do tradutor, apenas demonstrar que na procura por equivalentes lingüísticos, Hélio Pólvora acabou por domesticar o texto.

- fala não traduzida:

O personagem Tio Dick tem uma fala peculiar que pode ser um dialeto de alguma região dos Estados Unidos ou simplesmente um desvio da língua padrão. Se traduzíssemos suas falas, usando a linguagem padrão ou informal, estaríamos descaracterizando o personagem, colocando-o num nível mais elevado do que os demais que cometem somente desvios da língua padrão e que não dificultam o entendimento, como acontece com algumas falas do Tio Dick.

"I feel four bloods lust-running,"...Hit's four sets of blood here lusting for dross." (p.146)

"Ye kin dig and ye kin dig, young man... Fer what's rendered to the yearth, the yearth will keep withouten the will of the lord air revealed." (p.145)

O conto *Lizards in Jamshyd's Courtyard*, como dissemos, deu origem ao romance *Hamlet*, que foi traduzido no Brasil por Wladir Duport. Algumas falas do personagem Tio Dick estão presentes no romance, e Duport as traduziu em língua padrão, como mostra o exemplo da segunda fala citada acima:

“Você pode cavar e cavar, jovem,... Mas o que foi dado à terra, a terra vai guardar o tempo o que quiser, até revelar tudo.”

Mesmo tendo contato com tal tradução preferimos não traduzir algumas falas, até um estudo mais aprofundado desta forma lingüística. Se seguíssemos o exemplo da tradução de Duport, não estaríamos evitando a clarificação, uma das treze tendências deformadoras de Antoine Berman, pois é tentando colocar o indefinido de forma definida, tornando claro o que não é, e não quer ser no original, ou passando da polissemia à monossemia que clarificamos um texto. Se optássemos por traduzir todas as falas, estaríamos promovendo uma homogeneização que consiste na unificação da fala dos personagens, que originariamente são heterogêneas.

Frases e palavras não traduzidas:

A frase: “... *to haste like that of a cow, to the necessity for haste like an idol*”, página 141, no conto, não foi traduzida por se tratar de um provérbio, um ditado popular, para o qual não encontramos significado. Traduzir literalmente a frase não remete a nenhum provérbio na língua de chegada. O mesmo acontece com a fala: “ *Course I take a back seat for Flem.*” Para estas duas situações, poderíamos tentar encontrar um equivalente na língua de chegada, mas Berman nos diz que:

Servir-se de equivalência é atentar contra a falência da obra. As equivalências de uma locução ou de um provérbio não os substituem. Traduzir não é buscar equivalência. Ademais, querer substituí-las significa ignorar que existe em nós uma consciência de provérbio que perceberá imediatamente, no novo provérbio, o irmão de um provérbio local.” (2006: 09)

As palavras “offen” e “durn” também não foram traduzidas até o momento, pois não foram encontradas nos dicionários pesquisados. A palavra “offen” poderia ser retirada da narrativa sem prejudicar o sentido da frase, porém se assim procedêssemos estaríamos apagando a obra original.

“ Well if Flem knowed any way to make anything offen that old place...” (p.141)

“Bem se Flem soubesse algum jeito de fazer alguma coisa por aquele lugar velho...”

Já, a palavra “durn” faz parte do contexto da frase em que está inserida e a opção pela não tradução da mesma empobreceria o contexto, pois manifesta um sentimento do personagem em relação ao outro.

“Be durn if you don’t look like ... (p.147)

Be durn se você não parece...

As análises aqui apresentadas constituem antes um esboço introdutório que um relatório final, muito se poderia falar sobre e abordar em uma análise de tradução, consideradas as proporções desta ciência e a natureza de uma obra de arte literária, mas as limitações temporais e a conjuntura, exigem que por ora tenhamos que interromper nossos estudos, porém estes vão prosseguir e nosso objetivo é trabalhar sobre a tradução do conto até o momento em que este esteja em uma forma digna de ser publicada.

CONCLUSÃO

A conclusão desta pesquisa inicia-se na sua introdução, onde nossa posição tradutiva era a de, durante todo o processo de tradução, permanecer o mais próximo possível da obra original, da letra do original. O primeiro passo para atingir tal objetivo foi portanto conhecer a obra original, suas características e o seu autor. Consolidado este fato, partimos para a execução da tradução da obra e percebemos as interferências da cultura e das diferenças lingüísticas no processo tradutivo.

Georges Mounin, em seu livro *Os problemas Teóricos da Tradução*, nos diz que a língua não constitui um saco de palavras, onde poderíamos ir colher as palavras de uma em uma, tal como apanhamos de um em um os caracteres tipográficos nos caixotins do tipógrafo: trata-se de uma série de tábuas de sistemas a partir das quais devem ser calculadas “correspondências” para cada caso em particular.

A procura por tais “correspondências” é a causa do dilema do tradutor, em que deve tomar decisões frente aos desafios propostos pelo processo tradutivo, e cada escolha significa o abandono de tantas outras opções.. Em nosso exercício de tradução, buscou-se sempre encontrar o registro e estilo mais apropriado na língua de chegada, tendo a língua de partida como referência e base, mas todas as escolhas foram, como não poderia deixar de ser, pessoais, e, mesmo baseadas em teorias, sabemos que correm riscos.

Guiou-nos na tradução a preocupação em manter as características do texto original e em não deformá-lo além do mínimo necessário. E para isso consideramos fundamental o estudo da obra original e suas características, das diferenças lingüísticas e culturais entre as línguas. Embora os traços de uma língua se reflitam pouquíssimas vezes nos traços de outra, a tradução é possível.

Poderíamos crer que um tradutor seria muito mais livre e trabalharia melhor se tomasse a decisão em seu projeto de deformar o texto original, mas dentro de uma concepção estrita de tradução, como a que assumimos, isso já não seria tradução e portanto não reproduziria de forma alguma a obra original.

No conto que foi objeto de nossos estudos, entre tantas diferenças que constituem a tarefa do tradutor, as que nos chamaram sobremaneira a atenção foram as relativas às falas dos personagens, pois aí eles são as falas, a fala de cada

um deles é parte da construção de suas identidades, e a identidade de um indivíduo, mesmo sendo ele fictício, está intimamente ligada à sua cultura. A fala de um personagem pode mostrar quais são suas características emocionais e sociais. Estas características foram construídas pelo autor, que sorveu tais marcas em sua cultura, a qual difere da de qualquer outro país ou localidade. A pergunta sobre como conseguir transferir tais características sem ocasionar perdas seria falaciosa já em sua formulação. Perda e ganhos são inevitáveis e da natureza da tradução. Se optássemos por um dialeto na língua de chegada para substituir as falas, estaríamos domesticando estas falas e assim nos distanciando sob vários aspectos do texto original. Se ignorássemos as marcas das falas dos personagens, estaríamos apagando suas características. Resta, pois, o dilema do tradutor.

Traduzir é um processo aberto, marcado a todo momento pela tomada de decisões, o que impede o tradutor consciente de tornar-se invisível.

BIBLIOGRAFIA

BERMAN, A. *A tradução e a letra ou o albergue longínquo*. Tradução de Marie Hélène Catharine Torres e Mauri Furlan. Florianópolis, 2006 (inédito)

_____. *Pour une Critique des Traductions: John Donne*. Paris: Gallimard, 1995.

_____. *A Prova do Estrangeiro*. Tradução Edusc. Florianópolis, 2002.

BLOTNER, J. *Uncollected Stories of William Faulkner*. Nova York: Vintage, 1997.

CAMPOS, H. *Metalinguagem e Outras Metas: ensaio de teoria e crítica literária*. 4 ed. São Paulo: Perspectiva, 1992

CASANOVA, P. *A República Mundial das Letras*. Tradução Marina Appenzeller. São Paulo: Estação Liberdade, 2002

CATFORD, J.C. *Uma Teoria Lingüística da Tradução*. Tradução : CET PUC Campinas. São Paulo; Cultrix, 1980.

ECO, U. *Como Se Faz uma Tese*. Tradução: Gilson César Cardoso de Souza. São Paulo: Perspectiva, 2005.

FAULKNER, W. *A Mansão*. Tradução de: Wladir Duport. São Paulo: Mandarin, 1997.

_____, *A Cidade*. Tradução de: Wladir Duport. São Paulo: Mandarin, 1997.

_____, *O Povoado*. Tradução de: Wladir Duport. São Paulo: Mandarin, 1997.

_____, *Desça Moisés*. Tradução de Hélio Pólvora. Rio de Janeiro: Expressão e Cultura, 1981.

_____, Absalom! Absalom! Tradução de: Sônia Régis. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1981.

FERREIRA, F.C. *Para traduzir o Século XIX: Machado de Assis*. São Paulo: Annablume, 2004.

HOFFMAN, F. *William Faulkner – clássicos do nosso tempo*. Tradução: Clorys Daly e Arnaldo Carneiro da Rocha. Rio de Janeiro: Lidador, 1966

HOUAISS, A. *Dicionário Inglês Português*. 15. ed. Rio de Janeiro; Record, 2005.

KRÄHENBUHL, O. *O Enredo*. In: FAULKNER, W. *Uma Fábula*. Rio de Janeiro: Mérito, 1975. p.8 -10.

MATOS, D. *Cultura e Tradutologia*. Brasília: Thesaurus, 1983.

MOUNIN, G. *Os Problemas Teóricos da Tradução*. Tradução: Heloysa de Lima Dantas. São Paulo: Gallimard, 1963.

NABUCO, C. *Retrato dos Estados Unidos a Luz de sua Literatura*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1989.

PAES, J.P. *Tradução a Ponte Necessária: Aspectos e Problemas da Arte de Traduzir*. São Paulo: Ática, 1990

POLVORA, H. *Prefácio*. In: FAULKNER, W. *As Palmeiras Bravas*. Rio de Janeiro: Internacional Portugália, 1980. p. 5- 9 .

O' CONNOR, W. *William Faulkner – escritores norte americanos*. Tradução: Alex Severino. São Paulo: Livraria Martins, 1966.

_____, *Vida e Obra de William Faulkner*. Tradução: Lourdes Souza de Alencar. In: FAULKNER, W. *Paga de Soldado*. Rio de Janeiro, 1966. P. 11-50.

OXFORD UNIVERSITY PRESS. Oxford Wordpower Dictionary. 6. ed. Oxford:1994.

PRETI, D. *Sociolinguística os Níveis da Fala: um estudo sócio linguístico do diálogo literário*. São Paulo: Editora Nacional, 1975.

RONAI, P. *Escola de Tradutores*. 6.ed. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1987.

SILVEIRA, B. *A Arte de Traduzir*. São Paulo: Melhoramentos, 1954.

SPILLER, R. *O Ciclo da Literatura Norte Americana*. Tradução: a editora. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 1980.

SWAN, M. *Practical English Usage*. Oxford: Oxford University Press, 2000.

TAYLOR, W. *The Story of American Letters*. Chicago: Henry Regnery Company, 1967.

THORP, W. *Literatura americana no século XX*. Tradução: Luzia Machado da Costa. São Paulo: Mimesis, 1965

UNIVERSIDADE FEDERAL DE SANTA CATARINA. Centro de Comunicação e Expressão: *Cadernos de Tradução VIII*. Florianópolis: Núcleo de Tradução, 1996

VENUTTI, L. *Escândalos da Tradução*. Tradução; Laureano Pelgrin et alii. Bauru: edusc, 2002.

_____. *A Invisibilidade do Tradutor*. Tradução: Carolina Alfaro, in Palavra 3. Rio de Janeiro: Grypho, 1995.

WYLER, L. *Língua Poetas e Bacharéis: Uma Crônica da Tradução no Brasil*. Rio de Janeiro: Rocco, 2003.

ANEXOS

LAGARTOS NO QUINTAL DE JAMSHYD

I

Junto com o meio-da-tarde as carroças, os cavalos e as mulas selados começariam a chegar. De ambas as direções eles surgiam do vale, cada um em sua própria poeira branda, com uma qualidade profunda e dramática, como a barcaça pintada a qual eles arrastaram através do palco em Ben Hur. Eles chegavam, devagar, cautelosos, atrás das orelhas balançantes das mulas, com sobre os ocupantes delas – os homens, as mulheres, os jovens e os velhos – uma natureza não festiva, visto que não era muito profundamente divergente, mas de um feriado, de fuga e de imolação como aquela das pessoas indo ao teatro para ver tragédia, para voltar do vale extenso da estrada principal para a estrada velha, o penhasco tranqüilo e saudável.

Tão tranqüila a estrada estava, tão curada das velhas cicatrizes da inquietação velha do homem, que por pouco com a volta a estrada parecia ter conduzido imediatamente para outra terra, outro mundo; as carroças descoradas, as mulas esfoladas-de-arado, os homens e as mulheres de macacão e guingão desajeitado, em outra época, outra tarde sem época ou nome.

Por quase sessenta anos a estrada tinha estado sem marca de roda ou pata, então agora, onde a areia escureceu dentro da água rasa do braço do rio, as marcas grossas recentes dos aros e das ferraduras feitas de ferro eram tão surpreendentes quanto gritos dentro de uma igreja. Além do braço do rio, onde havia agora nenhuma marca da ponte desaparecida, a estrada começava a elevar-se. Ela conduzia reta como uma linha a prumo, margeada por uma cerca viva desordenada de cedros espaçados de três a quatro pés de grossura agora, ramos fechados e concentrados agora, subindo para um lugar, fora de uma selva de cedros simétricos,

Lizards in Jamshyd's Courtyard

Along toward mid-afternoon the wagons, the saddle horses and mules would begin to arrive. From both directions they came up the valley, each in its own slow dust, with a quality profound and dramatic, like the painted barge which they hauled across the stage in Ben Hur. They came, slow, deliberate, behind the bobbing mule ears, with upon their occupants—the men, the women, the young and the old—a quality not festive, since it was too profoundly undivergent, but of holiday, of escape and of immolation like that of people going to the theater to see tragedy, to turn from the broad valley highway into the old road, the peaceful and healing scar.

So peaceful the road was, so healed of the old scars of man's old restlessness, that almost with the turning the road appeared to have run immediately into another land, another world; the weathered wagons, the plow-galled mules, the men and the women in overalls and awkward gingham, into another time, another afternoon without time or name.

For almost sixty years the road had been unmarked by wheel or hoof, so that now, where the sand darkened into the shallow water of the branch, the recent thick marks of rims and iron shoes were as startling as shouts in a church. Beyond the branch, where there was now no trace of the vanished bridge, the road began to mount. It ran straight as a plumb line, bordered by a shaggy hedgerow of spaced cedars three and four feet thick now, the boughs locked and massed now, mounting to where, out of a jungle of formal cedars,

uma ruína desvanecida das áreas e jardins extensos e simétricos, o esqueleto lúgubre e austero de uma casa enorme que sustentava seu telhado quebrado e chaminés sem a parte de cima.

Era conhecida como Old Frenchman's place, depois que o seu construtor, o qual tinha arrumado o leito do rio e preparado quatro mil acres de terrenos baixos da selva para os escravos dele cultivarem algodão – uma casa enorme quadrada a qual o construtor anônimo era sem nome e os sucessores não reconhecidos a estavam destruindo para lenha desde a guerra Civil, estabelecido em áreas planejadas por um arquiteto inglês importado cem anos atrás, sobre uma colina tendo uma vista panorâmica dos acres extensos divididos agora em pequenas fazendas sem recursos entre os seus herdeiros sem recursos e analfabetos no geral.

Eles nem mesmo lembravam o nome dele. Eles não sabiam com certeza se os restos mortais anônimos dele estavam junto com os do sangue dele e dos progenitores dos tocadores de saxofone nas espeluncas de Harlem, debaixo das lápides descoradas e ilegíveis em uma colina menor a quatrocentas jardas de distância. Tudo o que foi deixado dele era a marca velha do leito do rio, e a estrada, e o esqueleto da casa, e a lenda do ouro o qual os escravos dele enterraram em algum lugar quando Grant passou pelo terreno na sua campanha Vicksburg; portanto em sessenta anos três gerações de filhos e netos, escondendo-se no local a noite e a pé tinham voltado sob a superfície original da época e novamente, buscando o ouro e a prata, o dinheiro e a prataria.

O lugar era possuído agora por Varner, que era o latifundiário principal da comunidade; ele o tinha comprado por impostos e o manteve sob a mesma condição.

As marcas frescas não iam até a casa. Elas continuavam para o lugar, ao lado e ao longo da cerca na qual tinha sido uma vez um jardim, as carroças elas mesmas postavam-se e brecavam os cavalos sucessivamente e paravam. As mulheres tinham os assentos delas nas cadeiras lascadas nos leitos das carroças. Os homens, no entanto, desciam e iam para a cerca e apoiavam-se lá onde as pessoas que chegaram mais cedo já estavam, observando o homem que estava escavando no jardim. Ele estava escavando sozinho, cavando com a pá a terra perseverantemente ladeira abaixo em direção ao fosso, trabalhando com uma certa fúria incansável. Ele tinha estado escavando lá por uma semana. O nome dele era Henry Armistid.

Eles tinham estado observando ele há uma semana, vindos de carroça e no lombo de cavalo e mula por dez milhas, para reunirem-se, com os lábios cheios de

a fading dilapidation of broad formal grounds and gardens, the gaunt and austere skeleton of a huge house lifted its broken roof and topless chimneys.

It was known as the Old Frenchman's place, after its builder, who had straightened the river bed and reclaimed four thousand acres of jungle bottom land for his slaves to raise cotton on—a huge square house which the anonymous builder's nameless and unrecorded successors had been pulling down for firewood since the Civil War, set in grounds laid out by an imported English architect a hundred years ago, upon a knoll overlooking the broad acres parceled now into small shiftless farms among his shiftless and illiterate heirs at large.

They did not even remember his name. They did not know for certain if his anonymous dust lay with that of his blood and of the progenitors of saxophone players in Harlem honky-tonks, beneath the weathered and illegible headstones on a smaller knoll four hundred yards away. All that was left of him was the old mark of the river bed, and the road, and the skeleton of the house, and the legend of the gold which his slaves buried somewhere when Grant passed through the land on his Vicksburg campaign; so that for sixty years three generations of sons and grandsons, lurking into the place at night and on foot, had turned under the original surface time and again, hunting for the gold and the silver, the money and the plate.

The place was owned now by Varner, who was the principal landowner of the community; he had bought it for the taxes and kept it under the same condition.

The fresh tracks did not go on as far as the house. They went on to where, beside and along the fence to what had once been a garden, the wagons themselves stood and drew up in turn and stopped. The women kept their seats on the splint chairs in the wagon beds. The men, though, descended and went to the fence and leaned there where the earlier arrivals already stood, watching the man who was digging in the garden. He was digging alone, spading the earth steadily down the slope toward the ditch, working with a certain unflagging fury. He had been digging there for a week. His name was Henry Armistid.

They had been watching him for a week, coming by wagon and on horse and mule back for ten miles, to gather, with lips full of

rapé, ao longo da cerca com o decoro de uma recepção formal, o interesse estático e extasiado de uma multidão observando um mágico em exposição. No primeiro dia, quando o primeiro cavaleiro desceu e veio até a cerca, Armistid virou e correu atrás dele com a pá levantado, amaldiçoando-o duramente, em um murmúrio leve, e mandou o homem embora. Mas ele desistiu daquilo, e ele parecia não estar nem mesmo ciente deles na medida em que nos dias sucessivos eles reuniam-se ao longo da cerca, conversando um pouco entre eles em poucas sílabas, observando Armistid cavar com a pá a superfície do jardim perseverantemente ladeira abaixo em direção ao fosso, trabalhando perseverantemente de um lado para outro da encosta.

Junto com o por do sol eles começariam a observar a estrada, até as vezes antes do escurecer a última carroça chegaria. Ela continha um único ocupante; uma carroça descorada e remendada puxada por duas mulas como-coelho, rangendo terrivelmente em rodas desconjuntadas e destruídas. Então os espectadores parariam de conversar e eles virariam e observariam calmamente a hora em que a ocupante, uma mulher em traje deselegante cinza e uma touca de sol desbotada, descia e erguia abatida um balde de lata e se aproximava da cerca da qual do outro lado Armistid ainda não tinha levantado os olhos, não tinha hesitado em sua labuta.

Ela colocaria o balde no canto da cerca e ficaria lá por algum tempo, imóvel, o traje cinza caindo em vincos exatos no tênis manchado dela, suas mãos enroladas juntas em um vinco do traje. Ela só ficou lá parada. Ela não parecia olhar para Armistid, olhar para nada. Ela era sua esposa; o balde que ela trouxe continha comida fria.

Ela nunca ficou por muito tempo. Ele nunca levantava os olhos quando ela chegava e eles nunca falavam, e depois de um tempo ela retornaria para a carroça desconjuntada entraria e iria embora. Então os espectadores começariam movimentarem-se para ir embora subindo em suas carroças e rangendo também indo em direção ao jantar, em direção ao estábulo, deixando Henry sozinho novamente, cavando com a pá ele próprio na penumbra fortalecida com a regularidade de um brinquedo mecânico e com algo monstruoso em seu esforço incansável, como se o brinquedo fosse muito leve para o que ele foi designado a fazer, e muito severamente humilhado.

Nas longas manhãs, agachados com tabaco pesado deles na varanda do armazém do Varner duas milhas ao longe, ou nas carroças claudicantes ao longo das estradas e ruelas tranquilas, ou nos campos ou nas portas dos abrigos sobre o demorado, terreno laborioso, eles conversavam sobre isto.

“Ele ainda tá lá, não tá?”

“Claro ainda tá”

snuff, along the fence with the decorum of a formal reception, the rapt and static interest of a crowd watching a magician at a fair. On the first day, when the first rider descended and came to the fence, Armistid turned and ran at him with the lifted shovel, cursing in a harsh, light whisper, and drove the man away. But he had quit that, and he appeared to be not even aware of them as on the successive days they gathered along the fence, talking a little among themselves in sparse syllables, watching Armistid spade the surface of the garden steadily down the slope toward the ditch, working steadily back and forth across the hillside.

Along toward sundown they would begin to watch the road, until sometime before dark the last wagon would arrive. It contained a single occupant; a weathered and patched wagon drawn by two rabbit-like mules, creaking terrifically on crazy and dishing wheels. Then the spectators would stop talking and they would turn and watch quietly while the occupant, a woman in a gray shapeless garment and a faded sunbonnet, descended and lifted down a tin pail and approached the fence beyond which Armistid still had not looked up, had not faltered in his labor.

She would set the pail into the corner of the fence and then stand there for a time, motionless, the gray garment falling in rigid folds to her stained tennis shoes, her hands rolled together into a fold of the garment. She just stood there. She did not appear to look at Armistid, to look at anything. She was his wife; the pail she brought contained cold food.

She never stayed long. He never looked up when she came and they never spoke, and after a while she would return to the crazy wagon and get in and drive away. Then the spectators would begin to drift away, mounting their wagons and creaking also supperward, barnward, leaving Henry alone again, spading himself into the waxing twilight with the regularity of a mechanical toy and with something monstrous in his unflagging effort, as if the toy were too light for what it had been set to do, and too tightly wound.

In the long forenoons, squatting with their slow tobacco on the porch of Varner's store two miles away, or in halted wagons along the quiet roads and lanes, or in the fields or at the cabin doors about the slow, laborious land, they talked about it.

“Still at it, is he?”

“Sho. Still at it.”

“Creio que ele tá pretendendo se matá lá naquele jardim”

“Bem, não será nenhuma perda para ela.”

“É verdade. Poupa ela d’uma viagem tudo dia, carregando comida pra ele.”

“Eu reparo qu’ela não fica nunca muito tempo lá quando ela vem.”

“Ela tem que voltar pra casa pra arranjá a janta pros fregueis deles e cuidar dos animais de criação.

“eu creio que ela não ficará sentida.”

“Claro. É verdade.”

“Aquele Flem Snopes. Vô te contá .”

“Ele é uma coisa medonha é claro. Sim, senhor. Não seria não nenhum otro home mas ele a fazê isto.”

“ Não nenhum otro home fez isto. Ninguém pode trapaceá Henry Armstid. Ninguém pôde mas Flem trapaceô Suratt.

“Isto é verdade, isto é verdade. Claro.”

II

Suratt era um representante de máquina de costura. Ele viajava pela região em uma carruagem aberta de quatro rodas sem mola, na qual na parte de trás estava preso um canil de cachorro de ferro - laminado pintado para parecer uma casa. Ela tinha duas janelas pintadas de cada lado, e em cada uma delas pintada a face de uma mulher com um sorriso tímido sobre uma máquina de costura pintada, e dentro do canil uma máquina de costura caprichosamente feita.

Nos dias seguintes e dois condados de distância a carruagem e a parrelha vigorosa e que não combinava poderia ser vista amarrada na sombra mais próxima, e a face amável, disposta e asseada de Suratt, camisa azul sem gravata um dos do grupo agachado na varanda de um armazém da encruzilhada. Ou – e ainda agachado – entre as mulheres rodeado por varais carregados e recipientes escurecidos nas fontes e poços, ou decoroso em uma cadeira lascada no abrigo do pátio da porta de entrada, conversando e escutando. Ele tinha um itinerário regular, vendendo talvez três máquinas por ano, e o resto do tempo fazendo comércio em terrenos e criação, ferramentas de fazenda de segunda mão e instrumentos musicais, ou o que quer que chegasse a mãos dele. Ele tinha uma verbosidade impenetrável amável, um dom natural para anedota e fofoca. Ele nunca esqueceu nomes e ele conhecia todos, homem, mula e cachorro, dentro de cinqüenta milhas. Ele era acreditado em ser próspero.

O itinerário dele trazia ele para a loja do Varner a cada seis semanas. Um dia ele chegou duas semanas antes do programa. Enquanto ele atravessava o condado ele comprou, por vinte dólares, de um nortista que estava

“Reckon he’s aiming to kill himself there in that garden.”

“Well, it won’t be no loss to her.”

“It’s a fact. Save her a trip ever’ day, toting him food.”

“I notice she don’t never stay long out there when she comes.”

“She has to get back home to get supper for them chaps of theirs and to take care of the stock.”

“I reckon she won’t be sorry.”

“Sho. It’s a fact.”

“That Flem Snopes. I’ll declare.”

“He’s a sight, sho. Yes, sir. Wouldn’t no other man but him done it.”

“Couldn’t no other man done it. Anybody might a-fooled Henry Armstid. But couldn’t nobody but Flem a-fooled Suratt.”

“That’s a fact, that’s a fact. Sho.”

II

Suratt was a sewing-machine agent. He traveled the country in a buckboard, to the rear of which was attached a sheet-iron dog kennel painted to resemble a house. It had two painted windows on each side, in each of which a painted woman’s face simpered above a painted sewing machine, and into the kennel a sewing machine neatly fitted.

On successive days and two counties apart, the buckboard and the sturdy mismatched team might be seen tethered in the nearest shade, and Suratt’s affable, ready face and neat, tieless blue shirt one of the squatting group on the porch of a crossroads store. Or—and still squatting—among the women surrounded by laden clotheslines and blackened wash pots at springs and wells, or decorous in a splint chair in cabin dooryards, talking and listening. He had a regular itinerary, selling perhaps three machines a year, and the rest of the time trading in land and livestock, in secondhand farm tools and musical instruments, or whatever came to his hand. He had an affable and impenetrable volubility, a gift for anecdote and gossip. He never forgot names and he knew everyone, man, mule and dog, in fifty miles. He was believed to be well fixed.

His itinerary brought him to Varner’s store every six weeks. One day he arrived two weeks ahead of schedule. While across the county he had bought, for twenty dollars, of a Northerner who was

estabelecendo uma fazenda para criar cabras nativas, um contrato para vender ao nortista cem cabras os quais Suratt sabia estar na propriedade próxima ao armazém do Varner, na região do Frenchman's Bend. A partir dos quatro ou cinco homens agachados ao longo da varanda do armazém Surrat fez suas investigações cautelosas, enfeitando-as habilmente em sua anedota, e conseguiu a informação a qual ele queria. Na manhã seguinte ele saiu até o primeiro proprietário de cabra.

“Esperava que você tivesse vindo ontem,” o homem disse. “eu já fiz a venda das cabras.”

“Que diabos,” disse Suratt. “Pra quem?”

“Flem Snopes”

“Flem Snopes?”

Snopes era o homem que dirigia o armazém do Varner. Varner ele mesmo - ele era um político, um veterinário, um pregador de um programa Metodista - era raramente visto no armazém. Snopes estava dirigindo o armazém por dois ou três anos - um homem agachado que poderia ter qualquer idade entre vinte e cinco e cinquenta, com um rosto redondo cheio e olhos tediosos, que sentava-se o dia todo, entre os raros clientes, em uma cadeira inclinada na porta, ruminando e talhando dizendo palavra alguma. Tudo que era sabido dele era sabido em boatos, e não dele próprio.; nem mesmo era sabido qual a relação exata do Varner e do armazém era, se vendedor, sócio ou o que. Ele ficava sentado em sua cadeira usual, ruminando e talhando, enquanto Surratt conseguia informações sobre as cabras.

“Ele apareceu aqui noite passada e comprou tudo o que eu tinha,” o proprietário de cabra disse.

“Você quer dizer, que ele apareceu aqui depois de escurecer?”

“Mais ou menos nove horas era. Eu creio que ele não poderia deixar o armazém mais cedo.”

“Claro,” Surratt disse. “Eu creio que não.” O segundo proprietário de cabras morava a quatro milhas de distância. Suratt guiou em trinta e dois minutos. “eu apareci para ver se o senhor vendeu suas cabras as dez horas noite passada, ou era trinta minutos passado das dez?”

“Por que, sim” o homem disse. “Era por volta mais ou menos de meia noite quando Flem chegou aqui. Como você soube?”

“Eu sabia que eu tinha a melhor parrelha” Suratt disse. “Deste jeito.” Até.

“Qual é sua pressa?” Eu tenho um casal de porquinhos que eu poderia vender.”

“Claro, agora,” Suratt disse. “Eles não me fariam bem algum. Tão logo

establishing a ranch to breed native goats, a contract to sell the Northerner a hundred goats which Suratt knew to be owned near Varner's store, in the Frenchman's Bend country. Of the four or five men squatting along the porch of the store Suratt made his guarded inquiries, larding them skillfully into his anecdote, and got the information which he wanted. The next morning he drove out to the first goat owner.

“Wish you'd got here yesterday,” the man said. “I done already sold them goats.”

“The devil you have,” Suratt said. “Who to?”

“Flem Snopes.”

“Flem Snopes?”

Snopes was the man who ran Varner's store. Varner himself—he was a politician, a veterinary, a Methodist lay preacher—was hardly ever seen about the store. Snopes had been running the store for two or three years—a squat man who might have been any age between twenty-five and fifty, with a round full face and dull eyes, who sat all day, between the infrequent customers, in a tilted chair in the door, chewing and whittling and saying no word. All that was known of him was known on hearsay, and that not his own; it was not even known what his exact relation to Varner and the store was, whether clerk, partner or what. He had been sitting in his usual chair, chewing and whittling, while Suratt was getting his information about the goats.

“He come out here last night and bought all I had,” the goat owner said.

“You mean, he come out here after dark?”

“About nine o'clock it was. I reckon he couldn't leave the store sooner.”

“Sho,” Suratt said. “I reckon not.” The second goat owner lived four miles away. Suratt drove it in thirty-two minutes. “I come out to see if you sold your goats at ten o'clock last night, or was it half-past ten?”

“Why, yes,” the man said. “It was along about midnight when Flem got here. How did you know?”

“I knowed I had the best team,” Suratt said. “That's how. Good-by.”

“What's your hurry? I got a couple of shotes I might sell.”

“Sho, now,” Suratt said. “They wouldn't do me no good. Soon

eles pertencessem a mim eles ficariam do tamanho de um elefante da noite para o dia, e arrebentariam. “Esta região aqui é muito rica pra mim.”

Ele não visitou o outro proprietário de cabra de modo algum. Ele voltou a Jefferson sem passar no armazém do Varner. Três milhas da cidade, uma cabra sozinha equilibrava-se sonolenta com falta de segurança sob um teto de um celeiro. Ao lado da cerca um menino pequeno de macacão observava Suratt breicar os cavalos e parar.

“O que Flem Snopes ofereceu por este cabra, rebento?” Suratt disse.

“Senhor” o menino disse.

Suratt prosseguiu. Três dias mais tarde Snopes deu a Suratt vinte e um dólares pelo contrato o qual Suratt tinha pago vinte. Ele colocou os vinte dólares de lado em um pacote de tabaco e segurou o outro dólar em sua mão. Ele o arremessou, e o pegou, os homens agachados ao longo da parede observando ele. Snopes tinha sentado novamente, talhando.

“Bem, pelo menos eu não tô derrotado.” Suratt disse. Os outros gargalharam, menos Snopes. Suratt olhou ao redor para eles, frio, cínico, com feição irônica também. Duas crianças, um menino e uma menina, subiram os degraus, carregando uma cesta. Suratt deu a eles o dólar. “Aqui, criança,” ele disse. “Aqui está algo que o senhor Snopes mandou para vocês.”

Foram três anos após isto quando Suratt soube que Snopes tinha comprado o Old Frenchman place do Varner. Suratt conhecia o lugar. Ele o conhecia melhor do que ninguém suspeitasse. Possivelmente uma vez no ano ele dirigia três ou quatro milhas fora de seu trajeto para passar no lugar, entrando pelo fundo. Porque ele tomava esta precaução ele não poderia ter dito; ele provavelmente teria acreditado que não era visto fazendo algo pelo qual ele não tinha expectativa de lucrar nada. Uma vez por ano ele parava por pouco tempo a carruagem dele em frente a casa e sentava na carruagem para contemplar o esqueleto austero adormecido na luz do sol do verão, um pouco sinistro, pensando nas gerações de homens que tinham escavado a procura de ouro lá, contemplando o inescrutável abandono do cedro e urze e arbustos vindos do leste da Índia e calicantos liquidados viçosos e selvagens, sentindo fora do silêncio sinistro e luminoso o passado antigo e a ânsia esperançosa, o otimismo, o eflúvio do desespero e ganância extinta, e suor noturno secreto e esgotado deixado sobre o lugar pelos homens tão quietos agora quanto o homem que tinha inconscientemente deixado para trás dele um monumento mais eterno do que qualquer obituário esculpido ou fundido. “Ele tem que estar lá, em algum lugar,” Suratt disse para ele mesmo. Ele tem que estar.” Então ele prosseguiria

as they belonged to me they would get elephant-sized overnight, and bust. This here country's too rich for me.”

He did not call on the other goat owner at all. He returned to Jefferson without passing Varner's store. Three miles from town, a single goat balanced with somnolent precariousness upon the roof of a barn. Beside the fence a small boy in overalls watched Suratt draw up and stop.

“What did Flem Snopes offer you for that goat, bud?” Suratt said.

“Sir?” the boy said.

Suratt drove on. Three days later Snopes gave Suratt twenty-one dollars for the contract for which Suratt had paid twenty. He put the twenty dollars away in a tobacco sack and held the other dollar in his hand. He chucked it, caught it, the squatting men along the wall watching him. Snopes had sat again, whittling.

“Well, at least I ain't skunked.” Suratt said. The others guffawed, save Snopes. Suratt looked about at them, bleak, sardonic, humorous too. Two children, a boy and a girl, mounted the steps, carrying a basket. Suratt gave them the dollar. “Here, chil-lens,” he said. “Here's something Mr. Snopes sent you.”

It was three years after that when Suratt learned that Snopes had bought the Old Frenchman place from Varner. Suratt knew the place. He knew it better than anyone suspected. Perhaps once a year he drove three or four miles out of his way to pass the place, entering from the back. Why he took that precaution he could not have said; he probably would have believed it was not to be seen doing something by which he had no expectation of gaining anything. Once a year he halted his buckboard before the house and sat in the buckboard to contemplate the austere skeleton somnolent in the summer sunlight, a little sinister, thinking of the generations of men who had dug for gold there, contemplating the inscrutable desolation of cedar and brier and crapemyrtle and calycanthus gone lush and wild, sensing out of the sunny and sinister silence the ancient spent and hopeful lusts, the optimism, the effluvium of the defunct greed and despair, the spent and secret nocturnal sweat left upon the place by men as quiet now as the man who had unwittingly left behind him a monument more enduring than any obituary either carved or cast. “It's bound to be there, somewhere,” Suratt told himself. “It's bound to.” Then he would drive

até o armazém do Varner duas milhas de distancia ou até Jefferson doze milhas de distancia, tendo levado embora com ele algo do ar antigo, aquele esplendor velho embora confundindo-o ele fez com a gratificação carnal, com a qual possuem eles, em seus pensamentos de camponês. “Ele tem que estar”. Os parentes não continuariam escavando por ele se não estivesse lá em algum lugar. Não seria correto continuar. Não, senhor.”

Quando ele ficou sabendo que Snopes tinha comprado o lugar, Surratt estava comendo a janta em Jefferson no restaurante o qual ele e seu cunhado possuíam. Ele sentou-se em um banco alisado pelo atrito e sem a parte de trás, com seus cotovelos no balcão alisado pelo atrito, comendo bife e batatas. Ele tornou-se imóvel, dobrou-se para frente como se estivesse comendo, a lamina da faca carregada presa a metade em sua boca, seus olhos profundamente concentrados. “Se Flem Snopes comprou aquele lugar, ele sabe algo sobre ele que mesmo Will Varner nunca soube. Flem Snopes não compraria uma ratoeira de um níquel sem saber antecipadamente se esta lhe renderia de volta dez centavos de dólar”

Ele chegou ao armazém do Varner no meio-da-tarde. Snopes estava sentado na cadeira, ruminando, talhando minuciosamente um pedaço de pinho frágil. O que havia sobre ele, sua camisa branca, sua calça azul de brim afivelada cerrada e uniforme, uma profunda inércia inacessível *to haste like that of a cow, to the necessity for haste like an idol*. “Isto é o que me faz ficar tão doido sobre isso,” Surratt contou a ele mesmo. “Que ele pode ficar parado tranqüilo e saber aquilo que eu tive que trabalhar tão duro para descobrir. Que eu tive que trabalhar rápido para ficar sabendo e não ter tempo de trabalhar rápido porque eu não sei se eu tinha tempo para cometer um erro trabalhando rápido. E ele só parado tranqüilo” Mas quando ele subiu os degraus havia sobre a sua face morena, magra sua expressão comum - vigilante, excêntrico, agradável, impenetrável e intuitivo. Ele cumprimentou alternadamente os homens agachados ao longo da parede.

“Bem, rapazes”, ele disse, “Eu ouvi que Flem comprô pra ele mesmo uma fazenda. Você tá dando um jeito de começá uma fazenda de cabra sozinho Flem? Ou talvez seja só uma casa pros parentes que você arranja negociando.” Então ele disse, buscando seu sorriso moderado e compreensivo enquanto Snopes ruminava vagarosamente e arranjava minuciosamente a vareta com a profunda impenetrabilidade de um ídolo ou de uma vaca, “Bem se Flem conhecesse qualquer jeito de fazer qualquer coisa *offen* aquele lugar antigo, ele seria muito *durn* reservado para contar a ele mesmo sobre isso.”

on to Varner’s store two miles away or to Jefferson twelve miles away, having carried away with him something of that ancient air, that old splendor, confusing it though he did with the fleshly gratifications, the wherewith to possess them, in his peasant’s mind. “It’s bound to. Folks wouldn’t keep on digging for it if it wasn’t there somewhere. It wouldn’t be right to keep on letting them. No, sir.”

When he learned that Snopes had bought the place, Surratt was eating dinner in Jefferson in the restaurant which he and his brother-in-law owned. He sat on a backless and friction-smooth stool, his elbows on the friction-smooth counter, eating steak and potatoes. He became motionless, humped forward in the attitude of eating, the laden knife blade arrested halfway to his mouth, his eyes profoundly concentrant. “If Flem Snopes bought that place, he knows something about it that even Will Varner never knowed. Flem Snopes wouldn’t buy a nickel mousetrap withouten he knowed beforehand it would make him back a dime.”

He reached Varner’s store in mid-afternoon. Snopes was sitting in the chair, chewing, whittling minutely at a piece of soft pine. There was about him, his white shirt, his blue denim trousers braced thick and smooth, a profound inertia impervious to haste like that of a cow, to the necessity for haste like an idol. “That’s what makes me so mad about it,” Surratt told himself. “That he can set still and know what I got to work so hard to find out. That I got to work fast to learn it and ain’t got time to work fast because I don’t know if I got time to make a mistake by working fast. And him just setting still.” But when he mounted the steps there was upon his brown, lean face its usual expression—alert, quizzical, pleasant, impenetrable and immediate. He greeted in rotation the men who squatted along the wall.

“Well, boys,” he said, “I hear Flem has done bought himself a farm. You fixing to start a goat ranch of your own, Flem? Or maybe it’s just a home for the folks you trims trading.” Then he said, getting his sober and appreciative laugh while Snopes chewed slowly and trimmed minutely at the stick with the profound impenetrability of an idol or a cow, “Well, if Flem knowed any way to make anything *offen* that old place, he’d be too *durn* close-mouthed to tell himself about it.”

III

Os três homens encolhidos nas ervas daninhas ao longo do fosso na base do jardim. A ladeira desordenada erguia-se na frente deles na escuridão até o topo onde o telhado quebrado e os chaminés sem a parte de cima da casa colocavam-se em pé nítido em contraste com céu. Em um das janelas uma estrela solitária mostrava-se, como uma vela tênue colocada sobre o peitoril. Eles deitaram-se nas ervas daninhas, ouvindo a pontaria e recuperação de um pá invisível no meio do caminho da subida da ladeira do jardim.

“Eu não contei para vocês?” Suratt murmurou. “Eu não contei?” Há em algum lugar um home ou mulher nesta região que não saiba que Flem Snopes não pagaria um níquel por nada se ele não soubesse o tempo todo que ele faria dez centavos de dólar de volta?”

“Como eu sei se é o Flem?” o segundo disse. O nome dele era Vernon Tull. Ele era um solteiro bem - abastado.

“Eu não observei ele?” Suratt disse. “Eu não me deitei nestas erva daninha a duas noites já e observei ele aparecê aqui escavar?” Eu não esperei até ele parti, e rastejei até lá e encontrei cada lugar onde ele tinha fechado o buraco novamente e alisado a sujeira de volta pra escondê?”

“Mas como eu sei se é o Flem? Vernon disse.

“Se você soubesse, acreditaria que havia algo enterrado lá?” Suratt murmurou. O terceiro homem era Henry Armstid. Ele deitado no meio deles, brilhando acima a ladeira escura; eles podiam senti-lo tremendo como um cão. Vez ou outra ele praguejava em um murmúrio seco. Ele morava em uma pequena fazenda hipotecada, na qual ele e sua esposa trabalhavam como dois homens. Durante uma estação, tendo perdido uma de suas mulas, ele e sua esposa fizeram o arado da terra, quase um dia de trabalho nos segundos arreios ao lado da outra mula. Ou a terra era uma terra pobre ou eles eram administradores pobres. Isto fez por eles menos que uma vida necessitada, a qual a esposa supria tecendo a luz do fogo depois de escurecer. Ela tecia coisas enfeitadas de barbantes coloridos juntado de pacotes e de pedaços de tecido dados a ela por mulheres em Jefferson, onde, em um roupão de senhora de guingão desbotado e uma touca de sol e tênis, ela mascateava os objetos de porta em porta nos dias de mercado. Eles tinham quatro filhos, todos com menos de seis anos de idade, o mais jovem um bebê de colo.

Eles deitados lá nas ervas daninhas, a escuridão, ouvindo a pá. Depois de algum tempo ela cessou. “Ele encontrô” Henry disse. Ele

III

The three men crouched in the weeds along the ditch at the foot of the garden. The shaggy slope rose before them in the darkness to the crest where the broken roof and topless chimneys of the house stood sharp against the sky. In one of the windows a single star showed, like a feeble candle set upon the ledge. They lay in the weeds, listening to the sigh and recover of an invisible shovel halfway up the garden slope.

“Didn’t I tell you?” Suratt whispered. “Didn’t I? Is there e’er a man or woman in this country that don’t know Flem Snopes wouldn’t pay a nickel for nothing if he didn’t know all the time he would make a dime back?”

“How do I know it’s Flem?” the second said. His name was Vernon Tull. He was a well-to-do bachelor.

“Ain’t I watched him?” Suratt said. “Ain’t I laid here in these weeds two nights now and watched him come out here and dig? Ain’t I waited until he left, and crawled up there and found every place where he had done filled the hole up again and smoothed the dirt back to hide it?”

“But how do I know it’s Flem?” Vernon said.

“If you knowed, would you believe it was something buried there?” Suratt whispered. The third man was Henry Armstid. He lay between them, glaring up the dark slope; they could feel him trembling like a dog. Now and then he cursed in a dry whisper. He lived on a small mortgaged farm, which he and his wife worked like two men. During one season, having lost one of his mules, he and his wife did the plowing, working day about in the second trace beside the other mule. The land was either poor land or they were poor managers. It made for them less than a bare living, which the wife eked out by weaving by the firelight after dark. She wove fancy objects of colored string saved from packages and of bits of cloth given her by the women in Jefferson, where, in a faded gingham wrapper and sunbonnet and tennis shoes, she peddled the objects from door to door on the market days. They had four children, all under six years of age, the youngest an infant in arms.

They lay there in the weeds, the darkness, hearing the shovel. After a while it ceased. “He’s done found it,” Henry said. He

surgiu repentinamente entre eles. Eles seguraram os braços dele.

“Pare!” Suratt murmurou. “Pare! Ajude a prender ele, Vernon” Eles o prenderam até ele cessar e deitar novamente entre eles, teso, feroz, amaldiçoando.. “Ele ainda não encontrô.” Suratt murmurou. “Ele sabe que está lá em algum lugar; ele encontrô o papel que talvez conte. Mas ele deve procurar do mesmo jeito que nós. Ele sabe que tá lá em algum lugar naquele jardim, mas ele tem que procurá do mesmo jeito que nós. Nós não observamo ele?” Eles falavam em murmúrios silvos, inflexíveis, ofegantes, brilhando acima a ladeira iluminada pelas estrelas.

“Como eu sei se é o Flem?” Vernon disse.

“Só observe, isto é tudo,” Suratt murmurou. Eles se encolheram; o movimento cauteloso, sombrio do escavador subiu a ladeira. Era um ruído feito por um homem mais preguiçoso do que um com cautela. Suratt agarrou Henry. “Observe agora!” ele murmurou. Eles respiravam com sopro silvo, em suspiros desejosos e agonizantes. Então o homem veio a vista. Por um momento ele adquiriu nitidez junto ao céu sobre o cume da colina, como se ele tivesse parado lá por um instante. “lá!” Suratt murmurou. “Quele não é Flem Snopes? Vocês acreditam agora?”

Vernon puxou sua respiração tranqüilamente como um homem preparando-se para dormir. “É verdade,” ele disse. Ele falou tranqüilamente, ponderadamente “é o Flem”.

“Vocês acreditam agora?” Suratt murmurou. “Vocês acreditam?” Vocês acreditam agora?” Entre eles, Henry deitado amaldiçoando em um murmúrio seco. Debaixo dos braços de Vernon e Suratt os braços dele sentidos como cabos de arame vibrando indistintamente.

“Tudo o que temos que fazer,” Suratt disse, é encontrar onde está amanhã a noite, e então pega-lo.”

“Amanhã a noite, que inferno” Henry disse. “Vamos nos levantar agora e encontrar. Isto é o que precisamos fazer. Antes que ele —”

Eles discutiram com ele, violento, sibilante, repressivo. Eles prenderam ele achatado no chão entre eles, amaldiçoando. “Nós temos que encontrar onde está por primeiro e desenterrá-lo,” Suratt disse. “Nós temos que pegar Tio Dick. Vocês não percebem isso? Vocês não percebem que nós temos que encontrá-lo primeiro? Por isso não podemos ser pegos olhando?”

“Nós temos que pegar o Tio Dick,” disse Vernon. “Aquiete-se, Henry. Aquiete-se agora.”

Eles voltaram na noite seguinte com Tio Dick. Na ocasião Vernon e Suratt carregando o segundo pa e a picareta e metade carregando o Tio Dick entre eles, subiam para fora do fosso na

surged suddenly between them. They grasped his arms.

“Stop!” Suratt whispered. “Stop! Help hold him, Vernon.” They held him until he ceased and lay again between them, rigid, glaring, cursing. “He ain’t found it yet.” Suratt whispered. “He knows it’s there somewhere; he’s done found the paper maybe that tells. But he’s got to hunt for it same as we will. He knows it’s in that ’ere garden, but he’s got to hunt for it same as us. Ain’t we done watched him?” They spoke in hissing whispers, rigid, panting, glaring up the starlit slope.

“How do I know it’s Flem?” Vernon said.

“Just watch, that’s all,” Suratt whispered. They crouched; the shadowy, deliberate motion of the digger mounted the slope. It was the sound made by a lazy man rather than by a cautious one. Suratt gripped Henry. “Watch, now!” he whispered. They breathed with hissing exhalations, in passionate and dying sighs. Then the man came into sight. For a moment he came into relief against the sky upon the crest of the knoll, as though he had paused there for an instant. “There!” Suratt whispered. “Ain’t that Flem Snopes? Do you believe now?”

Vernon drew his breath quietly in like a man preparing to sleep. “It’s a fact,” he said. He spoke quietly, soberly. “It’s Flem.”

“Do you believe now?” Suratt whispered. “Do you? Do you believe now?” Between them, Henry lay cursing in a dry whisper. Beneath Vernon’s and Suratt’s arms his arms felt like wire cables vibrating faintly.

“All we got to do,” Suratt said, “is to find where it’s at tomorrow night, and then get it.”

“Tomorrow night, hell!” Henry said. “Let’s get up there now and find it. That’s what we got to do. Before he—”

They argued with him, violent, sibilant, expostulant. They held him flat on the ground between them, cursing. “We got to find where it is the first time and dig it up,” Suratt said. “We got to get Uncle Dick. Can’t you see that? Can’t you see we got to find it the first time? That we can’t be caught looking?”

“We got to get Uncle Dick,” Vernon said. “Hush, Henry. Hush, now.”

They returned the next night with Uncle Dick. When Vernon and Suratt, carrying the second shovel and the pick and half carrying Uncle Dick between them, climbed up out of the ditch at the

base do jardim, eles podiam ouvir Henry já escavando. Depois de disfarçar a carruagem na parte mais baixa do braço do rio eles tinham tido que correr para manter-se no mesmo plano ao alcance de ouvir o Henry, de fato Tio Dick ainda não conseguia colocar-se de pé sozinho. Mesmo assim eles soltaram ele de uma vez, e então ele deixou-se cair no chão nos pés deles, de onde sua respiração invisível aumentou em arfadas agudas, como um só Vernon e Suratt resplandeceram na escuridão na direção do som reprimido, furioso da pá do Henry.

“Nós temos que fazer ele parar até que Tio Dick esteja pronto,” Suratt disse. Eles correram em direção ao som, ombro a ombro no escuro hesitante. Suratt falou com Henry. Henry não cessou de escavar. Suratt segurou a pá. Henry virou-se rapidamente, a pá subiu como um machado; eles encararam-se um ao outro, suas faces tensas em vigilância e cansaço e cobiça. Era a quarta noite de Suratt sem ter trocado sua roupas; de Vernon e Henry era a segunda.

“Toque ele,” Henry murmurou. “toque ele.”

“Espere, Henry,” Suratt disse. “Deixe o Tio Dick encontrar onde está.”

“Saia daí,” Henry disse. “Eu aviso vocês.” Saia do meu buraco.”

Tio Dick estava endireitando-se quando Suratt e Vernon voltaram correndo e mergulharam ao lado dele e começaram a escarafunchar nas ervas daninhas escuras pelo segundo pá. Suratt encontrou a picareta e verificou a lamina com suas mãos em um movimento e arremessou— a atrás dele na escuridão novamente, e mergulhou novamente no momento que Vernon encontrou a pá. Eles lutaram por ele, a respiração deles dura, muda, reprimida. “Deixe ir,” Suratt murmurou “Deixe ir”. Eles apertaram a pá entre eles. De fora da escuridão veio o som perseverante da escavação do Henry.

“Espere” Tio Dick disse. Ele conseguiu colocar-se formalmente em seus pés — um homem um pouco velho enrugado com uma sobrecasaca imunda, com um bigode branco e comprido. Entre o nascer e o por do sol Suratt, setenta e duas horas sem ter tirado suas roupas, dirigiu trinta milhas para ir buscá-lo de onde ele morava sozinho em uma cabana com reboco-de-barro em um pântano de bambu. Ele não tinha outro nome, e ele antedatava todos que o conheciam. Ele fazia e vendia placebos e magia, e eles diziam que ele não só comia rãs e cobras mas besouros também — qualquer coisa que ele conseguisse pegar. “Espere,” ele disse com uma voz aguda e tremula. Há ódio na terra. “*Ther air anger in the yearth. Ye must make that ere un quit a-bruising’ hit, so the Lord kin show whar hit’s hid at.*”

“Então,” Suratt disse. Eu não vou trabalhar a menos que o terreno esteja tranqüilo. Eu esqueci.”

foot of the garden, they could hear Henry already digging. After concealing the buckboard in the branch bottom they had had to run to keep even within hearing of Henry, and so Uncle Dick could not yet stand alone. Yet they released him at once, whereupon he sank to the ground at their feet, from where his invisible breathing rose in reedy gasps, and as one Vernon and Suratt glared into the darkness toward the hushed, furious sound of Henry’s shovel.

“We got to make him quit until Uncle Dick’s ready,” Suratt said. They ran toward the sound, shoulder to shoulder in the stumbling dark. Suratt spoke to Henry. Henry did not cease to dig. Suratt grasped at the shovel. Henry whirled, the shovel raised like an ax; they glared at each other, their faces strained with sleeplessness and weariness and lust. It was Suratt’s fourth night without having removed his clothes; Vernon’s and Henry’s second.

“Touch it,” Henry whispered. “Touch it.”

“Wait, Henry,” Suratt said. “Let Uncle Dick find where it’s at.”

“Get away,” Henry said. “I warn you. Get outen my hole.”

Uncle Dick was sitting up when Suratt and Vernon returned running and plunged down beside him and began to scabble in the dark weeds for the second shovel. Suratt found the pick and learned the blade with his hand in one motion and flung it behind him into the darkness again, and plunged down again just as Vernon found the shovel. They struggled for it, their breathing harsh, mute, repressed. “Leave go,” Suratt whispered. “Leave go.” They clutched the shovel between them. Out of the darkness came the unflagging sound of Henry’s digging.

“Wait,” Uncle Dick said. He got stiffly to his feet—a shriveled little old man in a filthy frock coat, with a long white beard. Between sunup and sundown Suratt, seventy-two hours without having removed his clothes, drove thirty miles to fetch him from where he lived alone in a mud-daubed hut in a cane swamp. He had no other name, and he antedated all who knew him. He made and sold nostrums and charms, and they said that he ate not only frogs and snakes but bugs as well—anything that he could catch. “Wait,” he said in a reedy, quavering voice. “Ther air anger in the yearth. Ye must make that ’ere un quit a-bruising’ hit, so the Lord kin show whar hit’s hid at.”

“That’s so,” Suratt said. “It won’t work unless the ground is quiet. I forgot.”

Quando eles se aproximaram, Henry ficou parado ereto em sua escavação e ameaçou eles com a pá e amaldiçoou eles mas Tio Dick aproximou-se e tocou ele.

“Ye kin dig and ye kin dig, jovem homem,” ele disse. “Fer what’s rended to the yearth, the yearth will keep withouten the will of the Lord air revealed.”

Henry desistiu então e baixou a pá. Tio Dick conduziu eles de volta ao fosso. De seu casaco ele originou um galho de pêssego bifurcado, na extremidade do qual, balançando em um pedacinho de barbante, suspendia um cartucho de arma de fogo de latão vazio contendo um dente humano folheado-a-ouro. Ele prendeu eles lá por cinco minutos, parando aqui e ali para colocar sua mão espalmada no chão. Então com três deles em seu calcanhares – Henry teso, silencioso; Suratt e Vernon falando aqui e ali em resumos, — murmúrios silvos – ele foi até o canto da cerca e segurou os duas pontas do galho em suas mãos e ficou lá por um momento, resmungando com ele mesmo.

Eles moviam-se como uma procissão, com algo ao mesmo tempo escandalosamente pagão e ortodoxamente fúnebre sobre eles, trabalhando vagarosamente de um lado para o outro através do jardim, subindo a ladeira nos parapeitos sobrepostos. Perto do local onde eles tinham observado o homem escavando na noite passada Tio Dick começou a ir devagar. Os outros caminhavam pesadamente atrás dele, respirando com o respiração tensa, pesada. “Tech my elbers,” Tio Dick disse. Eles assim o fizeram. Dentro de suas mangas os braços dele – braços finos e frágeis e improdutivos como madeira podre – estavam contraídos um pouco. Henry começou a praguejar, sem propósito. Tio Dick parou; quando eles chocaram-se nele eles sentiram seu corpo inteiro magro retesado. Suratt fez um som com sua boca e apalçou a varinha mágica e percebeu ela curvada como uma barra rígida apontando-para-baixo, o barbante esticado como arame. Tio Dick cambaleou; seus braços mostravam-se livres. O a varinha mágica caiu imóvel em seus pés até que Henry, escavando furiosamente com suas mãos vazias, arremessou ela longe. Ele ainda estava praguejando. Ele estava praguejando o chão, a terra.

Eles pegaram as ferramentas e começaram a escavar, rapidamente arremessando a sujeira para o lado, enquanto Tio Dick deselegante em seu vestuário deselegante, parecia refletir sobre eles com um interesse desinteressado. De repente três deles tornaram-se absolutamente imóveis em sua atitudes, então eles pularam no buraco e brigaram silenciosamente sobre algo.

“Parem!” Suratt murmurou. “Parem!” Não somos todos três como parceiros?”

Mas Henry grudou ao objeto e por último Vernon e Suratt

When they approached, Henry stood erect in his pit and threatened them with the shovel and cursed them, but Uncle Dick walked up and touched him.

“Ye kin dig and ye kin dig, young man,” he said. “Fer what’s rendered to the yearth, the yearth will keep withouten the will of the Lord air revealed.”

Henry desisted then and lowered the shovel. Uncle Dick drove them back to the ditch. From his coat he produced a forked peach branch, from the end of which, dangling on a bit of string, swung an empty brass cartridge containing a gold-filled human tooth. He held them there for five minutes, stooping now and then to lay his hand flat on the ground. Then with the three of them at his heels —Henry rigid, silent; Suratt and Vernon speaking now and then in short, hissing whispers—he went to the fence corner and grasped the two prongs of the branch in his hands and stood there for a moment, muttering to himself.

They moved like a procession, with something at once outrageously pagan and orthodoxly funereal about them, working slowly back and forth across the garden, mounting the slope in overlapping traverses. Near the spot where they had watched the man digging last night Uncle Dick began to slow. The others clumped at his back, breathing with thick, tense breaths. “Tech my elbers,” Uncle Dick said. They did so. Inside his sleeves his arms —arms thin and frail and dead as rotten wood—were jerking a little. Henry began to curse, pointless. Uncle Dick stopped; when they jarred into him they felt his whole thin body straining. Suratt made a sound with his mouth and touched the twig and found it curved into a rigid down-pointing bar, the string taut as wire. Uncle Dick staggered; his arms sprang free. The twig lay dead at his feet until Henry, digging furiously with his bare hands, flung it away. He was still cursing. He was cursing the ground, the earth.

They got the tools and began to dig, swiftly, hurling the dirt aside, while Uncle Dick, shapeless in his shapeless garment, appeared to muse upon them with detached interest. Suddenly the three of them became utterly still in their attitudes, then they leaped into the hole and struggled silently over something.

“Stop it!” Suratt whispered. “Stop it! Ain’t we all three partners alike?”

But Henry clung to the object and at last Vernon and Suratt

desistiram e ficaram de fora. Henry estava parcialmente parado, prendendo o objeto na cintura dele, lançando um olhar feroz sobre eles.

“Deixe-o ficar com ele,” Vernon disse. “Vocês não sabem que num é tudo? Venha aqui Tio Dick.”

Tio Dick estava imóvel atrás deles. Sua cabeça estava virada em direção ao fosso, na direção de onde eles tinham se escondido. “O que?” Suratt murmurou. Os três estavam imóveis, tesos um pouco parados. “Você vê algo” há alguém escondido acolá?”

“*I feel four bloods lust-running,*” Tio Dick disse. “*Hit’s four sets of blood here lusting for dross.*”

Eles encolheram-se, tesos. “Bem, não tâmo os quatro bem aqui?” Vernon disse.

“Tio Dick não se importa nada sobre dinheiro,” Suratt disse. “Se há alguém se escondendo lá ___”

Eles estavam correndo então, as ferramentas presas, saltando e tropeçando ladeira abaixo.

“Mate ele,” Henry disse. “Observe cada moita e mate ele”

“Não,” Suratt disse, “Pegue ele primeiro.”

Eles pararam na margem do fosso. Eles conseguiam ouvir Henry batendo ao longo do fosso. Mas eles não encontraram nada.

“Talvez tio Dick nunca tenha visto ninguém,” Vernon disse.

“De qualquer modo ele se foi,” Suratt disse. “Talvez ele ___” Ele cessou. Ele e Vernon se fitaram um nos olhos do outro; sobre a respiração contida deles eles ouviram o cavalo. Ele estava indo a galope, o som claro mas fraco, diminuindo. Então ele cessou. Eles fitaram-se um nos olhos do outro na escuridão, através da respiração. “Isto significa que nós temos até o clareá do dia,” Suratt disse. “Vamos.”

Duas vezes mais a varinha mágica do Tio Dick lascou e curvou; duas vezes mais eles desenterraram pequenos sacos de lona salientes compactos inconfundíveis mesmo no escuro.

“Agora” Suratt disse, “Nós temos um buraco pra cada um e até o dia amanhecê pra liquidá. “Cavem, rapazes.”

Quando o leste tornou-se cinza eles não tinham encontrado nada mais. Finalmente eles fizeram Henry compreender a razão e abandonar, e eles taparam os buracos e removeram as marcas de sua labuta. Eles abriram os sacos na luz acinzentada. Vernon e Suratt continham cada um vinte e cinco dólares de prata. Henry não contaria o que o dele continha. Ele encolheu-se sobre o saco alguma distancia longe, as costas dele virada para eles. Vernon e Suratt fecharam os sacos e se olharam um ao outro calmamente., o sangue deles

desisted and stood away. Henry was half stooped, clutching the object to his middle, glaring at them.

“Let him keep it,” Vernon said. “Don’t you know that ain’t all? Come here, Uncle Dick.”

Uncle Dick was motionless behind them. His head was turned toward the ditch, toward where they had hidden. “What?” Suratt whispered. They were all three motionless, rigid, stooped a little. “Do you see something? Is it somebody hiding yonder?”

“I feel four bloods lust-running,” Uncle Dick said. “Hit’s four sets of blood here lusting for dross.”

They crouched, rigid. “Well, ain’t it four of us right here?” Vernon said.

“Uncle Dick don’t care nothing about money,” Suratt said. “If it’s somebody hiding there—”

They were running then, the tools clutched, plunging and stumbling down the slope.

“Kill him,” Henry said. “Watch every bush and kill him.”

“No,” Suratt said, “catch him first.”

They halted at the ditch bank. They could hear Henry beating along the ditch. But they found nothing.

“Maybe Uncle Dick never seen nobody,” Vernon said.

“He’s gone, anyway,” Suratt said. “Maybe it—” He ceased. He and Vernon stared at each other; above their held breath they heard the horse. It was going at a gallop, the sound clear but faint, diminishing. Then it ceased. They stared at each other in the darkness, across their breath. “That means we got till daylight,” Suratt said. “Come on.”

Twice more Uncle Dick’s twig sprang and bent; twice more they exhumed small bulging canvas sacks solid and unmistakable even in the dark.

“Now,” Suratt said, “we got a hole apiece and till daylight to do it in. Dig, boys.”

When the east began to gray they had found nothing more. At last they made Henry see reason and quit, and they filled up the holes and removed the traces of their labor. They opened the bags in the gray light. Vernon’s and Suratt’s contained each twenty-five silver dollars. Henry wouldn’t tell what his contained. He crouched over it some distance away, his back toward them. Vernon and Suratt closed the sacks and looked at each other quietly, their blood

frio agora com aborrecimento, com vigília e fatigado.

“Nós temos que compra ele,” Suratt disse. “Nós temos que compra ele amanhã.”

“Você quer dizer hoje,” Vernon disse. Debaixo de uma árvore, na luz fraca, Tio Dick deitado dormindo. Ele dormiu tranqüilo como um criança, nem mesmo roncando.

“Está certo” Surratt disse. “É hoje agora”

IV

Quando ao meio dia do próximo dia Suratt dirigiu até o armazém, havia um estranho agachado entre os outros na varanda. O nome dele era Eustace Grimm, do condado vizinho — um homem consideravelmente jovem, também de macacão, com um graveto de rapé na boca dele. Snopes sentado na cadeira inclinada na entrada, talhando.

Suratt desceu e amarrou sua parelha. “dia, cavalheiros,” ele disse

Eles responderam. “*Be durn* se você não parece que não teve na cama por um semana, Suratt,” um disse. “O que tem acontecido com você até agora? Lon Quick disse que o garoto dele viu sua parelha escondida no leito do rio pra baixo do Armstid duas manhã atrás, mas eu disse a ele que eu não supunha que aqueles cavalo não tinham feito nada pra tá escondido. Eu não estava tão certo sobre você, eu disse a ele.”

Suratt concordou com a risada prontamente. “Eu creio que não. Eu creio que eu ainda sou esperto o suficiente para não ser pego por ninguém nestes arredores exceto Flem Snopes. “*Course I take a back seat for Flem.* Ele subiu os degraus. Snopes não tinha levantado os olhos. Suratt olhou brevemente face a face, o olhar fixo dele parando por um instante em Eustace Grimm, então continuando. “Para dizer a verdade, eu estou ficando bem *durn* cansado de perambular por toda região para fazer uma vida. *Be durn* if I ain’t sometimes a good mind to buy me a piece of land and settle down like folks.”

“Você deve comprar aquele Old Comé-que-chama-aquele lugar do Flem,” Grimm disse. Ele estava observando Suratt. Suratt olhou para ele. Quando ele falou seu tom foi direto, bem mais superior do que meramente casual.

“Isto é verdade. Eu devo fazer isso.” Ele olhou para Grimm. “O que você anda fazendo por aqui, Eustace? Você não tá extraviado *a right smart*?”

“Eu apareço para ver se eu não poderia negociá com Flem_”

Snopes falou. Sua voz não estava fria tanto quanto absolutamente desprovida de qualquer modulação. “Creio que seria melhor você í jantá, Eustace,” ele disse. A senhora Littlejohn vai tá tocando o sino logo. Ela não gosta de ser dexada esperando.”

cool now with weariness, with sleeplessness and fatigue.

“We got to buy it,” Suratt said. “We got to buy it tomorrow.”

“You mean today,” Vernon said. Beneath a tree, in the wan light, Uncle Dick lay sleeping. He slept quiet as a child, not even snoring.

“That’s right,” Suratt said. “It’s today now.”

IV

When at noon the next day Suratt drove up to the store, there was a stranger squatting among the others on the porch. His name was Eustace Grimm, from the adjoining county—a youngish man, also in overalls, with a snuff stick in his mouth. Snopes sat in the tilted chair in the doorway, whittling.

Suratt descended and tethered his team. “Morning, gentlemen,” he said.

They replied. “Be durn if you don’t look like you ain’t been to bed in a week, Suratt,” one said. “What you up to now? Lon Quick said his boy seen your team hid out in the bottom below Armstid’s two mornings ago, but I told him I didn’t reckon them horses had done nothing to hide from. I wasn’t so sho about you, I told him.”

Suratt joined the laugh readily. “I reckon not. I reckon I’m still smart enough to not be caught by nobody around here except Flem Snopes. ‘Course I take a back seat for Flem.” He mounted the steps. Snopes had not looked up. Suratt looked briefly from face to face, his gaze pausing for an instant at Eustace Grimm, then going on. “To tell the truth, I am getting pretty durn tired of traipsing all over the country to make a living. Be durn if I ain’t sometimes a good mind to buy me a piece of land and settle down like folks.”

“You might buy that Old What-you-call-it place from Flem,” Grimm said. He was watching Suratt. Suratt looked at him. When he spoke his tone was immediate, far superior to merely casual.

“That’s a fact. I might do that.” He looked at Grimm. “What you doing way up here, Eustace? Ain’t you strayed a right smart?”

“I come up to see if I couldn’t trade Flem outen—”

Snopes spoke. His voice was not cold so much as utterly devoid of any inflection. “Reckon you better get on to dinner, Eustace,” he said. “Mrs. Littlejohn’ll be ringing the bell soon. She don’t like to be kept waiting.”

Grimm olhou para Snopes, sua boca permanecia pronta para conversar. Ele levantou-se. Suratt olhou para Snopes, também, que não tinha levantado a cabeça de sua talhadura. Suratt olhou para Grimm novamente. Grimm tinha fechado sua boca. Ele estava indo em direção aos degraus.

“Se é cabra que você tá pretendendo negociar com Flem,” Suratt disse, “Eu posso preveni-lo pra te cuidado.”

Os outros riram, moderados, compreensivos. Grimm desceu os degraus. “Isto depende de quanto esperto é o camarada que faz negócio com o Flem,” ele disse. “Eu creio que Flem não precisa só de cabras _”

“Diga a ela que estarei lá em dez minutos,” Snopes disse. Novamente Grimm fez uma pausa, olhando para trás, sua boca pronta para o discurso; novamente ele a fechou.

“Tudo bem” ele disse. Ele continuou. Suratt observou ele. Então ele olhou para Snopes.

“Flem” ele disse “você certamente não vai se desfazê daquele Old Frenchman place pra um camarada pobre como Eustace Grimm? Rapazes, nós não devemos apoiá isso. Eu creio que Eustace tem trabalhado muito árduo por cada centavo que ele conseguiu, e ele não seria nenhum páreo pra Flem.”

Snopes talhou a madeira com ponderação entediante, a mandíbula intercalando-se regularmente.

“É claro que um camarada como Flem deve fazer algo offen aquele lugar antigo, mas Eustace agora – deixe me contar o que eu ouvi de um dos Grimms lá em baixo mês passado; deve ser Eustace que eles denunciam.” Ele executou a anedota dele habilmente acima das gargalhadas. Quando ele terminou Snopes levantou-se, deixando de lado a sua faca. Ele atravessou a varanda, gingando firmemente em sua calça de brim afivelada caprichosamente sobre sua camisa branca, e desceu os degraus. Suratt o observou.

“Se é hora, eu creio qu’ é melhor ir também,” Suratt disse. “Tenho que ir a cidade esta noite.” Ele desceu os degraus. Snopes continuou. “Aqui, Flem,” Suratt disse. “Eu tô indo próximo a Littlejohn”. Eu lhe do uma carona de graça até lá. Não vai custá a você um centavo.”

Novamente os homens agachados na varanda gargalharam, observando Suratt e Snopes como quatro ou cinco garotos de doze anos de idade poderiam observar e ouvir dois rapazes de quatorze anos de idade. Snopes parou. Ele não olhou para trás. Ele ficou parado lá, ruminando com firmeza sem pressa, até Suratt menear a carruagem para cima e prendeu a roda; então ele subiu. Eles prosseguiram.

Grimm looked at Snopes, his mouth still slacked for talk. He rose. Suratt looked at Snopes, too, who had not raised his head from his whittling. Suratt looked at Grimm again. Grimm had closed his mouth. He was moving toward the steps.

“If it’s goats you’re aiming to trade Flem for,” Suratt said, “I can warn you to look out.”

The others laughed, sober, appreciative. Grimm descended the steps. “That depends on how smart the fellow is that trades with Flem,” he said. “I reckon Flem don’t only need goats—”

“Tell her I’ll be there in ten minutes,” Snopes said. Again Grimm paused, looking back, his mouth slacked for speech; again he closed it.

“All right,” he said. He went on. Suratt watched him. Then he looked at Snopes.

“Flem,” he said, “you sholy ain’t going to unload that Old Frenchman place on a poor fellow like Eustace Grimm? Boys, we hadn’t ought to stand for it. I reckon Eustace has worked pretty hard for every cent he’s got, and he won’t be no match for Flem.”

Snopes whittled with tedious deliberation, his jaw thrusting steadily.

“Of course, a smart fellow like Flem might make something offen that old place, but Eustace now— Let me tell you what I heard about one of them Grimms down there last month; it might be Eustace they tell it on.” He achieved his anecdote skillfully above the guffaws. When he had finished it Snopes rose, putting his knife away. He crossed the porch, waddling thickly in his denim trousers braced neatly over his white shirt, and descended the steps. Suratt watched him.

“If it’s that time, I reckon I better move too,” Suratt said. “Might have to go into town this evening.” He descended the steps. Snopes had gone on. “Here, Flem,” Suratt said. “I’m going past Littlejohn’s. I’ll give you a free ride that far. Won’t cost you a cent.”

Again the squatting men on the porch guffawed, watching Suratt and Snopes like four or five boys twelve years old might watch and listen to two boys fourteen years old. Snopes stopped. He did not look back. He stood there, chewing with steady unhaste, until Suratt swung the buckboard up and cramped the wheel; then he got in. They drove on.

“então você realmente vendeu aquele lugar antigo,” Suratt disse. Eles viajaram um percurso. A casa da senhora Littlejohn era a um quarto de milha estrada abaixo. A meia distancia Eustace Grimm caminhava, com as costas voltada para eles. “Aquele Frenchman place,” Suratt disse.

Snopes cuspiu sobre a roda. “Pechinchando” ele disse

“Oh,” Suratt disse. “Não consegue Eustace aproximar de você?” Eles proseguiram. “O que Eustace quer com aquele lugar?” Eu achava que os familiares dele possuía um direito considerável das terra acolá.”

“Também ouvi dizer,” Snopes disse.

Eles prosseguiram. A silhueta de Grimm estava um pouco mais próxima. Suratt puxou a parelha até um caminhar mais lento. “Bem, se um homem só der o que vale aquele lugar antigo, eu creio que quase ninguém podia comprar.” Eles prosseguiram. “Mesmo, para um homem que só quisesse um lugar pra se estabelecer., um camarada que dependesse de um trabalho fora para seu sustento __”

Snopes cuspiu sobre a roda.

“Sim senhor” Suratt disse. “Pra um camarada que só desejasse arrumar um lar pra ele, digo. Como eu. Um camarada que podia dá a voce duzentos por ele. Só pela casa, pelo jardim e pelo pomar, digo. Como eu” A poeira vermelha amontoava-se lenta debaixo dos cascos e rodas lentas. Grimm tinha quase chegado ao portão da senhora Littlejohn. “O que você consideraria muito por ele?”

“Não pretendo vendê a menos que venda o lugar todo,” Snopes disse. “Não tenho pressa de vendê aquilo.”

“Sim ?” Suratt disse. “O que você tava pedindo pra Eustace Grimm pelo lugar todo?”

“Ainda não pedi nada pra ele. Só ouvi ele.”

“Bem o que você pediria pra mim, diga?”

“Três mil,” Snopes disse.

“Três o que?” Suratt disse. Ele riu, dando um tapinha na perna dele. Ele riu por algum tempo. “Você não tem visão. Três mil.” Eles prosseguiram. Grimm chegou ao portão da senhora Littlejohn. Surat parou de rir. “Bem, eu espero que você consiga isso. Se Eustace não puder quite responder, eu podia tenta encontrá um comprador a trezentos, se você tive em situação difícil pra vendê.”

“Não tem pressa em vendê,” Snopes disse. “Eu descerei aqui.” Grimm tinha parado no portão. Ele estava olhando para trás para eles por debaixo da aba de seu chapéu, com um olhar fixo ao mesmo tempo atencioso e velado.

Naquela tarde Suratt, Vernon e Henry destinaram a Snopes três notas conjuntas de mil dólares cada. Vernon tinha crédito para ele.

“So you done sold that old place,” Suratt said. They drove at a walk. Mrs. Littlejohn’s house was a quarter of a mile down the road. In the middle distance Eustace Grimm walked, his back toward them. “That ’ere Frenchman place,” Suratt said.

Snopes spat over the wheel. “Dickering,” he said.

“Oh,” Suratt said. “Can’t get Eustace to close with you?” They drove on. “What’s Eustace want with that place? I thought his folks owned a right smart of land down yonder.”

“Heard so,” Snopes said.

They drove on. Grimm’s figure was a little nearer. Suratt drew the team down to a slower walk. “Well, if a man just give what that old place is worth, I reckon most anybody could buy it.” They drove on. “Still, for a man that just wanted a place to settle down, a fellow that depended on outside work for his living—”

Snopes spat over the wheel.

“Yes, sir,” Suratt said. “For a fellow that just aimed to fix him up a home, say. Like me. A fellow like that might give you two hundred for it. Just the house and garden and orchard, say.” The red dust coiled slow beneath the slow hoofs and wheels. Grimm had almost reached Mrs. Littlejohn’s gate. “What would you take for that much of it?”

“Don’t aim to sell unless I sell the whole place,” Snopes said. “Ain’t in no rush to sell that.”

“Yes?” Suratt said. “What was you asking Eustace Grimm for the whole place?”

“Ain’t asked him nothing yet. Just listened to him.”

“Well, what would you ask me, say?”

“Three thousand,” Snopes said.

“Three which?” Suratt said. He laughed, slapping his leg. He laughed for some time. “If you ain’t a sight. Three thousand.” They drove on. Grimm had reached Mrs. Littlejohn’s gate. Suratt quit laughing. “Well, I hope you get it. If Eustace can’t quite meet that, I might could find you a buyer at three hundred, if you get in a tight to sell.”

“Ain’t in no rush to sell,” Snopes said. “I’ll get out here.” Grimm had paused at the gate. He was looking back at them from beneath his hat brim, with a gaze at once attentive and veiled.

That afternoon Suratt, Vernon and Henry made Snopes three joint notes for one thousand dollars each. Vernon was good for his.

Suratt deu por penhora metade dele do restaurante o qual ele e seu cunhado possuíam em Jefferson. Henry deu uma segunda hipoteca a fazenda dele e em penhor de bens móveis os animais de criação dele e acessórios, incluindo um fogão novo que sua esposa tinha comprado com seu dinheiro de tecelagem, e uma milha de arame-farpado para cerca.

Eles chegaram a nova propriedade deles um pouco antes do sol se por. Quando eles chegaram uma carroça, as mulas ainda – ou já – atrelados, paradas no gramado, e então Eustace Grimm deu a volta pelo canto da casa e ficou lá, observando eles. Henry ordenou que ele saísse do local. Ele entrou na carroça e eles começaram a escavar imediatamente, apesar de ainda estar claro. Eles escavaram por pouco tempo até que eles perceberam que Grimm ainda não tinha partido. Ele estava sentado na carroça na estrada, observando eles através da cerca, até que Henry atacou ele subitamente com seu pá. Então ele prosseguiu.

Vernon e Suratt tinham parado também. Vernon observava as costas de Grimm enquanto ele descia fazendo barulho na estrada na carroça lenta. “Ele não é algum parente dos Snopeses?” Vernon disse. “Parente de casamento ou algo?”

“O que?” Suratt disse. Eles observaram a carroça desaparecer no anoitecer. “Eu não sabia disto.”

“Vamos lá,” Vernon disse. “Henry esta adiantando-se de nós.” Eles começaram a escavar novamente. Logo estava escuro, mas eles ainda conseguiam ouvir um ao outro.

Eles escavaram perseverantemente por duas noites, duas noites breves de verão rompidas pelos intervalos da luz do dia de sono intermitente no chão vazio da casa deles, onde até mesmo na parte térrea a luz do sol alcançava em manchas desiguais ao meio dia. Na luz triste do terceiro amanhecer Surat parou e arrumou suas costas. A vinte pés de fundura, Henry, em sua escavação, movia-se para cima e para baixo com a regularidade de um autômato. Ele estava afundado até-a-cintura, embora ele estivesse escavando ele próprio incansavelmente naquela terra de quem nascido servo ele era; embora ele estivesse meio separado, o busto amortecido laborando em inclinações do corpo rítmicas, não sabendo que aquilo era inútil. Eles tinham virado completamente a superfície inteira do jardim, e parados na marga fresca escura os músculos dele retraídos e contraídos com fadiga, Suratt observou Henry; e então ele descobriu que Vernon estava observando ele tranquilamente sucessivamente. Suratt soltou a pá dele cuidadosamente e foi até onde Vernon estava parado. Eles ficaram parados se olhando enquanto a

Suratt gave a lien on his half of the restaurant which he and his brother-in-law owned in Jefferson. Henry gave a second mortgage on his farm and a chattel mortgage on his stock and fixtures, including a new stove which his wife had bought with her weaving money, and a mile of barbed-wire fence.

They reached their new property just before sundown. When they arrived a wagon, the mules still—or already—in the traces, stood on the lawn, and then Eustace Grimm came around the corner of the house and stood there, watching them. Henry ordered him off the place. He got into the wagon and they began to dig at once, though it was still light. They dug for some little time before they found that Grimm had not yet departed. He was sitting in the wagon in the road, watching them across the fence, until Henry rushed at him with his shovel. Then he drove on.

Vernon and Suratt had stopped also. Vernon watched Grimm’s back as he rattled on down the road in the slow wagon. “Ain’t he some kin to them Snopeses?” Vernon said. “A in-law or something?”

“What?” Suratt said. They watched the wagon disappear in the dusk. “I didn’t know that.”

“Come on,” Vernon said. “Henry’s getting ahead of us.” They began to dig again. It was dark soon, but they could still hear one another.

They dug steadily for two nights, two brief summer darks broken by the daylight intervals of fitful sleep on the bare floor of their house, where even to the ground floor the sunlight reached in patchy splashes at noon. In the sad light of the third dawn Suratt stopped and straightened his back. Twenty feet away, Henry, in his pit, moved up and down with the regularity of an automaton. He was waist-deep, as though he were digging himself tirelessly into that earth whose born thrall he was; as though he had been severed at the waist, the dead torso laboring on in measured stoop and recover, not knowing that it was dead. They had completely turned under the entire surface of the garden, and standing in the dark fresh loam, his muscles flinching and jerking with fatigue, Suratt watched Henry; and then he found that Vernon was watching him quietly in turn. Suratt laid his shovel carefully down and went to where Vernon stood. They stood looking at each other while the

madrugada acinzentava-se sobre suas faces desoladas. Quando eles falaram a voz deles estava calma.

“Você já parecia perto daquele teu dinheiro?” Suratt disse.

Vernon não respondeu imediatamente. Eles observaram Henry enquanto ele levanta-se e caía ao lado de sua picareta. “Eu não creio que eu ousei,” Vernon disse. Ele largou a ferramenta dele cuidadosamente na terra também, e juntos ele e Suratt deram a volta e foram até a casa. Ainda estava escuro dentro da casa, então eles ascenderam a lanterna e pegaram os dois sacos de um lugar escondido em um chaminé e colocaram a lanterna no chão.

“Creio que nós deva te pensado que não seria sacco de pano ___” Suratt disse.

“Claro” Vernon disse. Eu creio que voce pode dizer isso e deixar de lado o sacco.”

Eles agacharam-se, a lanterna entre eles, abrindo os sacos. “Aposto com você um dólar eu derroto você” Suratt disse.

“Está bem,” Vernon disse. Eles colocaram duas moedas de lado e examinaram as outras, uma por uma. Então eles se olharam. “1901”. Vernon disse. “O que você tem?”

“1896,” disse Suratt. “Eu derroto você.”

“Sim,” Vernon disse. “Você me derrota.” Suratt recolheu a aposta e eles esconderam o dinheiro novamente e apagaram a lanterna. Estava mais claro agora, e ele conseguiam ver Henry muito bem enquanto ele trabalhava na sua trincheira afundado-até-a-coxa. Em pouco tempo o sol; neste mesmo instante três falcões levantaram vôo nas alturas ao encontro do amarelo do sol com o azul do céu.

Henry não levantou os olhos para eles quando eles chegaram até ele. “Henry,” Surat disse. Henry não parou. “Quando foi cunhado o teu dólar mais antigo, Henry?” Suratt disse. Henry não hesitou. Suratt chegou mais perto e tocou seu ombro. “Henry,” ele disse.

Henry girou, erguendo a pá, a lamina virada de lado, brilhando uma fina linha cor-de- aço revelando-se como um machado deveria ter.

“Saíam do meu buraco,” ele disse. “Saíam daqui.”

dawn grayed upon their gaunt faces. When they spoke their voices were quiet.

“You looked close at that money of yours yet?” Suratt said.

Vernon didn’t answer at once. They watched Henry as he rose and fell behind his pick. “I don’t reckon I dared to,” Vernon said. He laid his tool carefully on the earth also, and together he and Suratt turned and went to the house. It was still dark in the house, so they lit the lantern and took the two sacks from the hiding place in a chimney and set the lantern on the floor.

“I reckon we’d ought to thought it wouldn’t no cloth sack—” Suratt said.

“Sho,” Vernon said. “I reckon you can say that and leave off about the sack.”

They squatted, the lantern between them, opening the sacks. “Bet you a dollar I beat you,” Suratt said.

“All right,” Vernon said. They laid two coins aside and examined the others, one by one. Then they looked at each other. “1901,” Vernon said. “What you got?”

“1896,” Suratt said. “I beat you.”

“Yes,” Vernon said. “You beat me.” Suratt took up the wager and they hid the money again and blew the lantern out. It was lighter now, and they could see Henry quite well as he worked in his thigh-deep trench. Soon the sun; already three buzzards soared in it high against the yellow blue.

Henry did not look up at them when they reached him. “Henry,” Suratt said. Henry did not pause. “When was your oldest dollar minted, Henry?” Suratt said. Henry did not falter. Suratt came nearer and touched his shoulder. “Henry,” he said.

Henry whirled, raising the shovel, the blade turned edgewise, glinting a thin line of steel-colored dawn such as an ax would have.

“Git outen my hole,” he said. “Git outen hit.”