

Os fragmentos de Ernest Hemingway e a narrativa do século XX

João Arthur Macieira*

Resumo

O artigo busca apresentar um estudo das formas narrativas elaboradas pelo escritor Ernest Hemingway, tendo como chave de leitura três conceitos: fragmentação, superficialidade e minoridade. A referência aqui são os ensaios de Gilles Deleuze sobre literatura estadunidense. A partir dessa análise geral da obra ficcional de Hemingway, o artigo esboça uma contribuição o pensamento historiográfico contemporâneo.

Palavras-chaves: Historiografia; Literatura; Romance.

Abstract

This paper presents a study of the narrative forms developed by the writer Ernest Hemingway, reading it through three concepts: fragmentation, superficiality and minority. The reference being the essays by Gilles Deleuze on American literature. From this general analysis of Hemingway's fictional work, the article drafts a contribution for the contemporary historiographical thought.

Keywords: Historiography; Literature; Novel.

Introdução

O artigo apresenta um estudo das formas narrativas elaboradas pelo escritor Ernest Hemingway, tendo como chave de leitura três conceitos: fragmentação, superficialidade e minoridade. Tendo em vista sua pequena difusão no meio acadêmico brasileiro, encontraremos vantagem se fizermos uma visita à biografia de Ernest Hemingway¹ antes de investigarmos diretamente sua obra.

Este texto começa com uma breve descrição biográfica do autor e apresenta alguns momentos importantes de sua vida literária, com foco na sua produção romanesca dos anos 1920. Isso se deve ao objetivo do artigo, que é buscar uma relação possível entre as

* Doutorando em Sociologia pelo Instituto de Estudos Sociais e Políticos da Universidade do Estado do Rio de Janeiro (IESP-UERJ).

¹ As informações biográficas se baseiam em BAKER, Carlos. *Ernest Hemingway: o romance de uma vida*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1971; e HOTCHNER, A. E. *Papa Hemingway*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1967.

transformações sociais e históricas que envolviam o momento no qual Hemingway formava-se enquanto escritor. Algumas pontes foram traçadas com outra parte de sua produção literária, isto é, seus contos escritos logo antes do primeiro romance e com alguns de seus livros posteriores, como é o caso de *Por Quem Os Sinos Dobram* (1940).

Segue para a apresentação de três conceitos baseados nos escritos de Gilles Deleuze sobre literatura, revendo uma possível discussão com a tese de Luiz Costa Lima sobre a *mimese*. Contudo, vale ressaltar que não há pretensões de debater ou explicar essa tese, até porque ela vem sendo atualizada a cada publicação do crítico brasileiro. Aqui, a intenção foi apenas apresentar sua crítica a Deleuze como maneira de renovar as formulações do filósofo francês e mostrar a pertinência de alguns de seus conceitos.

Termina com um comentário sobre a possibilidade de diálogo entre a literatura de Hemingway – entendida aqui como uma forma de literatura menor – e alguns aspectos do que ficou conhecido como micro-história. Mais especificamente, com o tipo de metodologia (quicá seja mais adequado dizer crítica à metodologia historiográfica) apresentada em alguns textos de Carlo Ginzburg. Mais uma vez, a intenção aqui não é debater essa bibliografia, que já conta com campos específicos de estudo e especialistas suficientes, mas mostrar algumas pontes possíveis ainda inexploradas dentro do campo de estudos que envolve literatura (ou teoria literária) e teoria historiográfica.

Sendo pequena a presença de estudos de Hemingway na academia brasileira, inexistente no campo da historiografia, o estranhamento por parte do leitor perante o artigo é esperado. Ainda mais por não se tratar exclusivamente de um exercício de crítica literária, mas de um estudo que a mescla teoria literária e teoria da história, o texto teve de buscar diálogo com fontes desconexas entre si. Talvez isso reflita não apenas uma condição do contexto intelectual do qual este texto emerge, mas também diga algo sobre o objeto (ou melhor, sobre a abordagem desejada sobre o objeto). Falar de fragmentação e superficialidade de maneira estruturada, coesa e integral, sistematizando ponto por ponto aquilo que se tem a apresentar, como se fosse possível ter certeza de cada espaço, incorreria possivelmente em uma contradição entre forma e conteúdo. Sendo assim, a forma do texto busca clareza, mas também uma relação com a natureza de seu objeto.

Caminhos de floresta e cidade do jovem Hemingway

Nascido ainda no século XIX, em 1899, Ernest Hemingway vem ao mundo na pacata Oak Park, cidade do interior do estado de Illinois, nos Estados Unidos. Seu pai foi médico e teve um papel crucial na formação de sua vida psicológica, mais por sua ausência de espírito do que por excessiva presença. O suicídio foi um fantasma presente em sua família, cometido por seu pai e por um número significativo de outros membros, incluindo o próprio Ernest. Ainda em sua adolescência, Hemingway guardava opiniões muito negativas sobre seu pai, e é possível reconhecer, em alguns de seus primeiros contos, os mesmos sentimentos e angústias demonstradas em sua correspondência². Sua mãe, além de professar a religião protestante de forma rígida, tomou a família como objeto de descarga de suas frustrações, depois de falhar na carreira de cantora profissional. Ernest foi um dos mais afetados pela união dessas duas figuras; enquanto criança, desenvolveu o hábito da automutilação, para que fosse desnecessário a seus pais lhe aplicar um castigo.

O jovem Ernest Hemingway foi um entusiasta dos esportes de aventura e da vida ao ar livre. A literatura naquele momento ainda não possuía tanto espaço. Já era um sujeito grande nesses anos, ainda que não tão robusto quanto seria em anos futuros, quando, finalmente, assumiu a forma viril com a qual será lembrado. Não foi um grande atleta nos esportes coletivos; estar sozinho nas florestas que cercavam sua casa, ter sua pele em contato com o ar frio e as águas geladas de rios e lagos no interior do Michigan era muito mais prazeroso do que qualquer evento social. Somente ao final da juventude, começou a lutar boxe, esporte no qual foi realmente destacado – e que, segundo o próprio autor, ensinou a Ezra Pound, em troca de aulas de poesia.

Findo o período escolar, foi a hora em que a escrita e as relações amorosas entraram realmente em sua vida. Nos anos de colégio, já havia participado do jornal escolar, mas só então pode levar a sério essa atividade e, por meio de contatos intermediados por sua família, foi trabalhar num grande jornal do Meio-Oeste, o *Kansas City Star*.

Hemingway cobria crimes em Kansas City e, apesar de ser apenas um iniciante sem nenhuma experiência, suas cartas daquele período acusam uma boa relação com toda a equipe do jornal. O autor dá destaque a essa época, considerando as regras da escrita jornalística como

² HEMINGWAY, Ernest. *As Cartas de Ernest Hemingway: 1907-1922*. São Paulo: Martins Fontes, 2015.

um dos fundamentos de seu próprio estilo literário. A decisão de deixar a pacata Oak Park e se mudar para uma grande cidade como Kansas City pode ser visto como o primeiro sinal de uma insatisfação que o jovem Hemingway sentia em relação ao tipo de vida que lhe esperava, às restrições e ao moralismo religioso que lhe impunham. Essa revolta contra os pais – tão similar àquilo que Stuart Hughes viu nas vanguardas europeias³, ainda que mais suave – teria causas e efeitos que, provavelmente, excedem os limites das explicações psicologizantes. Mesmo antes dos vinte anos, Hemingway percebera que não haveria lugar para ele e para seus desejos na comunidade onde nascera, mas logo uma grande cidade como Kansas City também se mostrou insuficiente.

Em 1918, Hemingway deixou o Missouri, alistou-se na Cruz Vermelha Italiana, tendo chegado ao *front* austríaco do combate. Rejeitado no exército norte-americano, provavelmente por culpa uma visão imperfeita; é surpreendente que estivesse disposto a arriscar-se na Grande Guerra, lutando por um país com o qual não possuía nenhuma ligação, sobre qual não soubesse alguma coisa. O autor diz a Hotchner, um de seus biógrafos, que foi acompanhando de perto o trabalho de redação do *Kansas City Star* que decidiu se voluntariar na guerra. Ficou impressionado com os relatos que o jornal recebia e pensou que seria uma oportunidade de ganhar experiência num evento marcante. Entretanto, não combateu diariamente no front, assumindo o papel de motorista de ambulâncias.

Foi um período curto que Hemingway passou na Europa, mas que o marcou profundamente em diversos sentidos. Fisicamente, seu joelho foi destruído com a explosão de um morteiro, durante um ataque austríaco ao front italiano. Parece que, por muito pouco, não teve a perna amputada. Aqui, um leitor de *Adeus às Armas* (1929) vai reconhecer que essas experiências foram aproveitadas na construção do romance e da figura de Fredric Henry. Mas esse não foi o único trauma pelo qual o ainda jovem Hemingway atravessou. No hospital milanês, onde foi operado, ele conhece a enfermeira inglesa Agnes von Kurowsky. Apaixona-se profundamente e, de fato, acredita que vai se casar com ela, planejando seu futuro, mesmo depois de retornar aos Estados Unidos. Essa experiência também foi aproveitada em *Adeus às Armas*, sendo nítidas as semelhanças entre Agnes e a personagem Catherine Barkley. Contudo,

³ HUGHES, Stuart. *Consciousness and Society: The Reorientation of European Social Thought, 1890-1930*. New York: Alfred A. Knopf, 1958.

Os fragmentos de Ernest Hemingway...

também no pequeno conto (de título irônico) *A Very Short Story*⁴, uma relação entre personagens muito próximos a Henry e Barkley aparece de forma grotesca.

Na vida de Hemingway, o desfecho de sua relação não é nem trágico, nem grotesco, mas será suficiente para enfurecê-lo e decepcioná-lo de forma muito mais intensa do que o episódio da explosão, que, por muito pouco, não lhe fez perder uma perna e até a vida. A importância desses eventos não é só psicológica, como também literária: a destrutividade espontânea da guerra, os resultados trágicos e/ou grotescos de pequenas decisões e sua falta de sentido generalizada serão importantes na constituição de sua literatura. Assim também, a efemeridade, a transitoriedade e a crueldade que existem nas relações amorosas aparecerão como tema de muitos de seus textos. Não foram poucos personagens de Hemingway que sofreram traumas em decorrência de combates e quase todos os seus protagonistas possuem alguma relação com a guerra, principalmente com a de 1914-1918. Isso, contudo, não o faz um escritor de literatura de guerra – basta pensar no tipo de sistematização e teorização que tal literatura encontra em autores como Siegfried Sasson⁵ ou Ernest Jünger⁶ para que se reconheçam diferenças muito significativas. A guerra – ou melhor, as guerras – pelas quais Hemingway vai atravessar durante sua vida marcam profundamente sua literatura, mas também o fazem as florestas e os lagos do Michigan, sua infância em Illinois, as mulheres e os homens com quem se relacionou, as touradas, pescarias e caçadas em que participou, os romances e jornais que leu ou os filmes a que assistiu.

De volta aos Estados Unidos, a sensação de estranhamento não é compensada pelo reconhecimento que recebe enquanto veterano de guerra, mas é mesmo atenuada por isso. No conto *A Volta do Soldado (Soldier's Home)*, escrito já em Paris, Hemingway explora essa atmosfera na figura do personagem Howard Krebs, um rapaz que retorna ao interior do Oklahoma depois de combater na Grande Guerra. Krebs, ao voltar, reconhece que perdeu a capacidade de amar – não apenas a si mesmo e a sua família, mas a qualquer um. Seu retorno faz dele uma espécie de indigente, que vaga por sua cidade contando histórias falsas do tempo em que passou na guerra, além de observar meninas novas demais para se tornarem suas companheiras. Como solução, muda-se, justamente, para Kansas City.

⁴ HEMINGWAY, Ernest. *The Short Stories*. Nova York: Scribner's and Sons, 1995.

⁵ SASSON, Siegfried. *Memórias de um Oficial de Infantaria*. São Paulo: Mundaréu, 2014.

⁶ JÜNGER, Ernst. *Tempestades de Aço*. São Paulo: Cosac & Naify, 2013.

Assim como seu personagem, ao retornar da guerra, Hemingway decide deixar mais uma vez a cidade natal, mudando-se primeiro para Toronto e, depois, para Chicago, onde volta a trabalhar como jornalista. Depois de conhecer Hadley Richardson e casar-se com ela, atravessam o Oceano Atlântico até Paris: era o primeiro passo do plano de Hemingway para se tornar um escritor.

Depois de conhecer o escritor Sherwood Anderson, ainda nos Estados Unidos, Hemingway conseguiu recomendações para se apresentar aos escritores estadunidenses que viviam em Paris. Foi quando conheceu Ezra Pound, Scott Fitzgerald e Gertrude Stein. Sua proximidade com Stein permitiu que discutisse, pela primeira vez, artes e literatura de forma aprofundada e crítica. Esse contato foi determinante para a educação estética do autor, não só porque ela lhe serviu como uma espécie de revisora particular, mas também por ter-lhe apresentado Silvia Beach, proprietária da famosa livraria *Shakespeare and Company*, fonte de empréstimos e de compras fiadas. É quando pode ler e discutir autores como Mark Twain, Dostoiévski e Flaubert com outros escritores, situação muito improvável entre os jornalistas americanos com que vinha trabalhando.

A situação financeira de Ernest Hemingway e sua esposa foi parcialmente descrita por ele mesmo num artigo para o *Toronto Daily Star*, no qual convida qualquer estadunidense/canadense com U\$ 1000,00 de rendimentos a passar um ano na Europa, sem terem de se preocupar com emprego. A desvalorização das moedas europeias perante o dólar permitiu que as classes médias norte-americanas fizessem verdadeiras peregrinações, como as que são descritas em *O Sol Também Se Levanta*. O casal vive mesmo é do dinheiro de sua esposa, apesar de Hemingway escrever com alguma regularidade para o *Toronto Daily Star*. Ainda em *O Sol Também Se Levanta* é possível reconhecer algumas consequências da vida descolada da realidade do trabalho e da própria cidade em que vivem os personagens. O convívio de Hemingway se dá entre escritores, pintores, escultores, livreiros e jornalistas internacionais, mas – como diz Bill Gorton a Jacob Barnes – ele “vive como um expatriado”.

Como Jacob Barnes, ainda que tenha vivido em Paris, durante anos, nunca foi próximo de nenhum francês (ao menos, nenhum que não fosse seu empregado ou ligado ao mundo das artes): os escritores da chamada geração perdida viviam numa espécie de bolha, flutuando sobre Paris e a Europa. Embora tenham produzido romances e poemas dos mais significativos para a história recente da literatura de língua inglesa, tinham pouco ou nada da figura do

Os fragmentos de Ernest Hemingway...

escritor enquanto intelectual público, que dominaria o cenário político europeu nos anos seguintes (bastaria pensar em Sartre como exemplo paradigmático). O descolamento em relação à realidade não tem caráter apenas sociológico, mas – como observa Otto Maria Carpeaux⁷ – é também um dos motivos centrais da inventividade estética do modernismo literário na primeira metade do século XX. Para Carpeaux, só assim é possível compreender os grandes movimentos e obras modernistas, desde o futurismo até o *Ulisses*, de James Joyce.

Como entender o tipo de narrativa desenvolvido por Hemingway, diante das considerações biográficas e históricas tomadas até agora? Tentaremos esclarecer esse ponto retomando as reflexões de Deleuze sobre a particularidade da literatura norte-americana, analisando a obra de Hemingway a partir dos conceitos de *fragmentação, superficialidade e menoridade*.

Fragmentação

Nos seus escritos reunidos em *Crítica e Clínica*, Gilles Deleuze traça uma linha que vai desde Whitman e Melville até Jack Kerouac, identificando alguns motivos fundamentais da literatura americana. É possível reconhecer muito daquilo que Deleuze viu nesses autores também na obra de Hemingway. Contudo, trata-se aqui uma oportunidade de revisitar uma discussão, iniciada em Deleuze, que buscou analisar a literatura também como produtora de diferença. Entendemos que o filósofo francês contribui para nosso debate ao apresentar operações através das quais a literatura extravasa os limites socialmente impostos pela estética e linguagem – quer dizer, uma noção mimética da literatura como representação da realidade.

Luiz Costa Lima, em *Mimesis: desafio ao pensamento*, desenvolve um argumento contra Deleuze⁸, mas preserva também o valor de suas reflexões. Para esse crítico, as considerações deleuzianas sobre o plano de imanência na literatura em vez de abrir novos espaços de experiências, acaba por privilegiar a incompreensibilidade ao tentar abandonar a representação. Estando a representação ligada ao fenômeno mimético (que, por sua vez, depende da existência de um plano linguístico e cultural comum para que exista alguma comunicação entre a obra e seu leitor), a conclusão lógica é que abandonar a identidade em

⁷ CARPEAUX, Otto Maria. *As revoltas modernistas em História da Literatura Ocidental* – v. IV, Brasília: Editora do Senado Federal, 2008.

⁸ COSTA LIMA, Luiz. *Mimesis: desafio ao pensamento*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2000.

nome da diferença seria um tiro do pé para o estudo literário, porque privilegiaria aquelas obras que, incomunicáveis, podem sempre ser reduzidas ao mero adorno.

Essa alergia deleuziana pela identidade tentou ser explicada e corrigida por Costa Lima na releitura do conceito de *mimese*, cuja natureza ultrapassaria a noção de cópia ou imitação. Quando Deleuze toma parte de um tipo específico de autores que, segundo ele, produzem *literatura menor* – isto é, os russos e os estadunidenses, – ele apenas substitui um tipo de representação por outra⁹.

Trazemos à tona o problema levantado por Costa Lima apenas para situar a presença dessa discussão no cenário acadêmico brasileiro entre os historiadores e críticos literários, sendo impossível aqui aprofundá-la. Seria preciso dizer, contudo, que acreditamos na possibilidade de uma outra releitura dos textos de Deleuze a partir desses conceitos. Isso quer dizer: uma que não privilegie o incompreensível, mas que busque aquilo que extravasa a análise dialética baseada na representação.

Acreditamos que o melhor caminho seja mostrar como a obra de Hemingway, apesar da relativa proximidade que o autor teve com a mais elaborada estética literária de seu tempo (bom lembrar que era – ao menos se considerava – amigo de James Joyce), trilha um caminho próprio na linguagem. Assim, a literatura de Hemingway foge às tendências de vanguarda que o precediam, mas foge também à imitação do cânone, criando uma forma narrativa quase particular. Recorrer ao elogio de Deleuze aos autores que puderam escrever numa língua menor (que não significa uma língua incompreensível, mas uma “traição” da língua oficial), na análise de Hemingway é uma tentativa de aproveitar essa contribuição, sem que isso implique numa adesão completa as suas teses.

Vale ainda ressaltar que algo do que Deleuze escreveu sobre literatura norte-americana havia aparecido em ensaios sobre Hemingway, ainda nos anos 1950. Dois ensaístas estadunidenses, Harry Levin¹⁰ e Carlos Baker¹¹ (o último tornou-se seu biógrafo mais importante), produziram críticas literárias sobre o autor, tendo em vista as possibilidades de comparar suas formas narrativas com a produção de imagens. Para Baker, tratava-se da

⁹ Sobre a discussão, ver o sexto capítulo de COSTA LIMA, Luiz. *op. cit.*, 2000.

¹⁰ LEVIN, Harry. *Observations on the Style of Ernest Hemingway*, *The Kenyon Review*, v. 13, n. 4 (Autumn, 1951), p. 581-609.

¹¹ BAKER, Carlos. *Hemingway: o escritor como artista*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1974.

Os fragmentos de Ernest Hemingway...

produção de uma literatura que alterava as formas ver, que trabalhava na oposição entre o dito e o não dito, uma espécie de jogo de luz e sombra¹².

Mas é em um argumento de Levin que esse artigo deseja se concentrar. Podemos aproximar a noção de *superficialidade*, tal qual ela aparece em Deleuze, com aquilo que Harry Levin identificou como a aproximação radical entre leitor e narrador, que “escolhe as palavras para nos agarrar e transferir-nos”¹³ para a experiência narrada. Também ele vai dizer que esse “agarrar e transferir” acelera o ritmo do texto, o que o leva a recorrer à imagem do filme cinematográfico. Não que diga que os textos de Hemingway possam ser transplantados diretamente para um estúdio, como se fossem o roteiro de um filme, mas sim que as imagens literárias que essa produziu estão mais próximas daquilo que Deleuze chamou de *imagem-movimento*¹⁴ do que da composição de um quadro pintado. Vale aqui citar um trecho da análise de Levin:

A prosa fica o mais perto possível do conflito físico (...). Cada sentença emendada, cada frase preposicional, é como um novo frame numa fita de filme; de fato, toda a passagem, como tantas outras, poderia ter sido filmada pela câmera e projetada na tela.¹⁵

A produção de uma literatura que se aproxima da imagem-movimento do cinema é um dos pontos que queremos destacar na sensibilidade de Hemingway. Além disso, a aceleração decorrida dessa proximidade entre leitor e experiência narrada será crucial para futuras gerações de escritores norte-americanos, como Jack Kerouac. Levin, prevendo a influência que Hemingway teria nas letras de língua inglesa, exagerou um lugar privilegiado para o autor, ainda em 1951:

Hemingway é o contemporâneo mais novo de Proust e Joyce. Ainda que seu tempo não seja nem *le temps perdu* nem o passado nostalgicamente recuperado, ele passa-o colhendo flores enquanto pode, para o sempre-acelerado ritmo das manchetes e telegramas e alto-falantes. O ato, assim que feito, é dito, tornando-se simultâneo com a palavra, antes dito que sentido.¹⁶

¹² *Idem, Ibidem.*

¹³ Tradução livre de: “he chooses his words to grip and transfix us” (LEVIN, *op. cit.*, p. 599).

¹⁴ DELEUZE, Gilles. *Cinema 1 – a imagem-movimento*. São Paulo: Editora 34, 2018.

¹⁵ Tradução livre de: “Prose gets as near as it can to physical conflict (...). Each clipped sentence, each prepositional phrase, is like a new frame in a strip of film; indeed the whole passage, like so many others, might have been filmed by the camera and projected on the screen.” (*Idem, Ibidem*, p. 601).

¹⁶ Tradução livre de: “Hemingway is the younger contemporary of Proust and Joyce. Though his time is neither the *temps perdu* nor the past nostalgically recaptured, he spends it gathering roscs while he can, to the ever-

O fato de que esse crítico tenha recorrido às imagens de “manchetes, telegramas e alto-falantes” para explicitar a velocidade da narrativa de Hemingway é significativo, pois, assim, existe uma aproximação entre ela e aquele processo de transformação da vida nas cidades, impulsionado nas primeiras décadas do século XX. O movimento que vai das “flores” às “manchetes, telegramas e alto-falantes” não deixa de ser também uma analogia à trajetória que leva o próprio Hemingway de Oak Park até Paris, nos anos 1920.

As funções que muitas oposições vão operar na sua literatura, como aquelas entre humano x natural; interior x metrópole; noite x dia, não são apenas conteúdos, mas formas de organizar a linguagem. Na grande cidade, cercado de pessoas, automóveis, prédios, música, os personagens tagarelam, mentem, são desonestos e cruéis. Na natureza, a linguagem pode ser irônica, mas vai sempre em direção à verdade.

O fato de que as imagens literárias de Hemingway se assemelhem aos frames cinematográficos nos leva a considerar outra característica importante: sua condição fragmentária. Seria necessário, então, colocar a relação entre todo e parte numa espécie de inversão, ou seja, priorizando não as partes do todo, mas a forma pela qual é possível ler a literatura de Hemingway enquanto composta por fragmentos. Como disse Deleuze: “os americanos, ao contrário [dos europeus], têm um senso natural do fragmentário (...). O próprio da América não é, portanto, o fragmentário, mas a espontaneidade do fragmentário”¹⁷.

Mais complicado, porém, é identificar essa fragmentariedade de forma clara dentro desse grande bloco ao qual Deleuze faz referência. Nosso artigo tem a vantagem de lidar com apenas um autor. E, de fato, na obra de Hemingway, é possível partir de certos elementos recorrentes que indicam a fragmentariedade, estando ausente o que ficou conhecido como a composição de estruturas do romance realista¹⁸.

Em Hemingway, seria preciso imaginar uma espécie de realismo fragmentário, no sentido de que a realidade que sua literatura mimetiza não possui estrutura social ou composição a partir de valores morais. Os romances se iniciam com personagens já em meio à ação, e o leitor recebe muito pouco deles, até que algum evento irrompe dentro da narrativa para arrancar deles uma decisão. Ainda assim, o conhecimento adquirido por parte do leitor a

accelerating rhythm of headlines and telegrams and loud-speakers. The act, no sooner done than said, becomes simultaneous with the word, no sooner said than felt”. (*idem, Ibidem*, p. 602).

¹⁷ DELEUZE, Gilles. *op. cit.*, 1997, p. 67.

¹⁸ BARTHES, Roland. *Novos problemas do realismo em Inéditos vol.1 – teoria*. São Paulo: Martins Fontes, 2004, p. 29-36.

Os fragmentos de Ernest Hemingway...

respeito dos personagens e de suas memórias é incerto. O texto, depois da apresentação de um personagem, joga a narrativa numa espiral de situações que indicam a possibilidade de uma interpretação contrária. Daí que seja possível ler aquele efeito destacado por Levin como uma via de mão dupla: ao mesmo tempo em que aproxima o leitor da experiência narrada, a proximidade barra a possibilidade de uma visão que supere às limitações do protagonista.

Isso mostra um afastamento de Hemingway em relação ao romance realista do século XIX (Flaubert, Stendhal ou Balzac), tradição que conheceu bem durante sua passagem em Paris. A obra de Hemingway não constrói estruturas e seus personagens não são tipos sociológicos. Mesmo uma investigação histórica ou sociológica dos tipos sociais trazidos para a narrativa acabaria por apresentá-los em contradição com essas identidades socialmente construídas, uma vez que a particularização é um elemento constitutivo da sua literatura. Se pensarmos, por exemplo, em Pedro Romero, uma investigação sobre a posição do toureiro na sociedade europeia ou de sua figura nas representações estéticas no período estariam ainda longe de esgotar o personagem. Apontado no romance como o melhor toureiro da Espanha, sua função não é representar de forma mais adequada o “tipo toureiro” (ele mesmo afirma que não deveria deixar que outros personagens soubessem que ele entende inglês, pois não ficaria bem para um toureiro espanhol). É justamente pela forma extremamente particular com que Romero arrisca sua vida, algo que, diz o narrador de *O Sol Também Se Levanta*, “ninguém é capaz de imitar”.

Se não há uma estrutura social claramente apresentada, isso permite que Hemingway construa narrativas em que todos os personagens (mesmo aqueles pertencentes às classes altas) sejam – ou, ao menos, sintam-se como – figuras marginalizadas. Em *O Sol Também Se Levanta* (1926), por exemplo, as classes sociais têm papel ambíguo: não perderam completamente uma função social na organização da narrativa, mas elas não têm efetividade nem para organizar as interações entre os personagens, nem para a compreensão deles individualmente (o que resulta numa espécie de paródia sociológica, cujo exemplo mais claro e irônico é o título de nobreza de Brett Ashley, de origem tão obscura quanto o título do Conde Mippopopolous, seu amante grego, dono de redes comerciais nos Estados Unidos). O resto do corpo de personagens principais é constituído por burgueses desocupados, pouco talentosos demais para serem escritores e artistas genuínos, mas confortáveis demais para terem que trabalhar. Trabalhadores só aparecem nesse romance durante a madrugada parisiense,

arrumando as mesas e cadeiras, nas quais esses herdeiros expatriados se sentam, ou durante os preparativos para a festa, na cidade de Pamplona. Estão longe da imagem clássica do proletariado fabril, de pele alva suja de graxa, antebraços fortes e macacão surrado.

Contudo, mesmo num romance marcado pela esfera política como *Por Quem os Sinos Dobram*, a organização de guerrilheiros é completamente inorgânica, sendo o grupo mais um remendo de fragmentos do que corpo para-militar organizado e armado. Esses personagens não possuem nacionalidade definida: misturam-se ciganos, bascos, espanhóis, americanos e russos. Eles não sabem bem o que vão fazer e como devem operar nos combates, além disso, apesar de serem – ou se dizerem – antifascistas, são tão diferentes entre si (seja em termos de valores morais, como em coragem, técnica, habilidades físicas, estabilidade emocional, desejos e expectativas) que a única coisa que parece mantê-los unidos é a atuação virtuosa de Jordan. Essa leitura, contudo, também cai por terra: a fragmentação é uma marca maior do protagonista e, até o fim, ela não é superada através do autoconhecimento ou do ato de bravura.

Superficialidade

Como vimos acima, superficialidade e fragmentariedade são dois elementos que se potencializam na obra de Hemingway. Sobre a noção de superficialidade em literatura, existe uma discussão na obra de Erich Auerbach que vale a pena revisitar, a fim de entender melhor o que queremos dizer ao nomear a narrativa heminguiana de “superficial”. Além disso, recorrendo, no primeiro momento a Gilles Deleuze, no segundo, a Erich Auerbach, busca-se uma tentativa de contribuir para o problema levantado por Costa Lima em sua crítica ao primeiro. Desejamos mostrar aqui como, ao tomar em conjunto as duas análises, é possível obter mais do objeto literário do que recorrendo a uma única vertente do pensamento.

No ensaio “A cicatriz de Ulisses”, definem-se dois arquétipos narrativos que dão origem à história da literatura ocidental: o verso homérico e o texto judaico do Velho Testamento. O primeiro é definido como claro e direto, sua narrativa cobre inteiramente as ações, intenções e os sentimentos dos personagens. Os versos atravessam a totalidade dos objetos dispostos nas ações narradas, operando sempre em primeiro plano. Esse é o estilo que pode ser definido

Os fragmentos de Ernest Hemingway...

como superficial. Essa superficialidade não possui caráter negativo e só pode ser plenamente entendida em contraponto ao segundo arquétipo narrativo, o texto judaico.

Nele, há pouca definição quanto ao tempo ou ao espaço das ações, e a narração revela apenas os traços principais do que acontece, de modo que é sempre necessária uma interpretação para que se possa entender o texto. Ao fazê-lo, atravessa, por meio, também, de seus personagens, zonas sombrias, como se o próprio texto exigisse do leitor uma interpretação¹⁹. Enquanto os personagens de Homero são superficiais, seus sentimentos e o sentido de suas ações estão abertos para o leitor ou ouvinte, já os do Velho Testamento são compostos de camadas, cujo acesso é sempre difícil e conflitivo: há sempre um segundo plano, onde mora a verdade, dotando a superfície de caráter de mera aparência; daí a exigência de uma interpretação. O verso homérico, ao contrário, só pode ser descrito e não interpretado²⁰.

Portanto, a oposição *superficial x profundo* se localiza já no berço da literatura ocidental. Saltando para os ensaios do filólogo sobre literatura moderna, reconheceremos que essa oposição continuou relevante na Idade Moderna, mas, principalmente, a partir do século XVIII. O período entre essas literaturas também é fértil de análises auerbachianas, porém não poderemos ingressar nelas nesse momento²¹, interessa apenas dizer que ele é marcado por uma dupla crise de perda de sentido: intra e extramundano. Para a literatura, isso vai significar algo como um retorno àquela superficialidade. Investiguemos aqui brevemente como Auerbach entende esse processo:

Em *Sobre o lugar histórico de Rousseau*, o autor ressalta:

a descristianização significou igualmente uma desdramatização dos eventos terrenos, que agora se transformaram em curso meramente mundano das coisas e portanto, como logo se fez ver, em algo muito mais fluente, natural e livre do medo. A mentalidade mundana do homem iluminista não indica primariamente uma adesão mais forte e intensa ao mundo terreno – supô-lo seria um grave erro. Com a abolição do além, também outro polo, o aqui, perde muito de sua força. O século iluminista não é pobre apenas em profundidade espiritual, mas também em sensibilidade intramundana; no sentido autêntico da palavra, ele é “superficial”²².

¹⁹ AUERBACH, Erich. *Mimesis: a representação da realidade na literatura ocidental*. São Paulo: Perspectiva, 1971.

²⁰ *Idem, Ibidem*.

²¹ A referência feita aqui é aos ensaios de Auerbach sobre Dante, por exemplo, em AUERBACH, Erich. *Dante: poeta do mundo secular*. Rio de Janeiro: Topbooks, 1997.

²² *Idem. Ensaios de Literatura Ocidental*. São Paulo: Editora 34, 2020.

Vemos, portanto, que o argumento de Auerbach para a crise que se inicia na Idade Moderna dá continuidade àquela posição tomada no ensaio sobre Ulisses, no qual propõe a oposição “superficialidade do verso homérico” *versus* “profundidade do texto judaico-cristão”: não poderia ser diferente, portanto, quando a literatura iluminista, recorrendo diretamente às fontes literárias da Antiguidade, torna-se ela mesma superficial. A “insensibilidade” comentada pelo autor está diretamente relacionada ao fato de que, uma vez abandonada a ideia de um mundo para além deste, desaparece a necessidade de uma interpretação minuciosa, de penetrar nas camadas submersas por baixo da superfície, já que essas deixaram de existir.

A visão de mundo e a literatura cristãs, para o autor, operavam segundo a “moldura” estruturada pelo Velho Testamento, um conjunto de textos que:

fornece história universal; começa com o princípio dos tempos e, com a criação do mundo, e quer acabar com o fim dos tempos, com o cumprimento da promessa, com a qual o mundo deverá encontrar seu fim. Tudo o mais, que ainda acontece no mundo, só pode ser apresentado como membro desta estrutura²³.

O processo de “descristianização” do Ocidente é a perda dessa moldura, o que tem efeito direto para a literatura. Para o drama medieval cristão, diz Auerbach:

A unidade estava encarnada na história do mundo e da salvação, desde Adão até Jesus e o Juízo Final. Estava sempre presente no espírito do espectador e, acima de tudo, lhe era sempre comunicada pela organização do palco. Qualquer lugar, qualquer época, qualquer objeto, qualquer nível do estilo ajustavam-se a sua moldura abrangente. Só quando esta moldura se perdeu, quando deixou de haver um povo cristão e uma visão cristã homogênea do mundo, foi que se tornou necessário preocupar-se com a unidade²⁴.

Certamente, o processo histórico de reconstrução da citada “unidade” através da literatura e das artes no Ocidente é complexo e não se pretende cobri-lo aqui. É interessante como essa discussão ainda pode ser recuperada, mesmo quando discutimos um autor do século XX, como Ernest Hemingway. Afinal, se queremos identificar como esse escritor elaborou sua literatura nas superfícies do texto, isso significa dizer que não há, como diz Auerbach sobre Homero, a possibilidade de interpretá-lo, somente de analisá-lo. Isso é importante, porque nos

²³ *Idem, op. cit.*, 1971, p. 13.

²⁴ *Idem, op. cit.*, 2020, p. 243.

Os fragmentos de Ernest Hemingway...

permite largar mão de uma grande quantidade de interpretações “profundas” da obra de Hemingway²⁵.

Mais um salto na leitura de Auerbach, até o momento em que se analisa a emergência do romance realista do século XIX e o romance modernista do século XX. Em *Na mansão de La Mole*²⁶, o filólogo analisa a transição desse período de “crise da moldura” para a forma do romance realista moderno. Este último, segundo Auerbach, tem sua forma narrativa finalmente definida em Gustave Flaubert – cuja importância não foi pequena para a formação de Ernest Hemingway. Mas não existiu, em Hemingway, um projeto teórico, a chamada “teoria” do *iceberg* (ele foi extremamente adverso à manifestação de suas próprias teorizações, principalmente sobre seus próprios textos). Existe, contudo, aquilo que Hemingway chamou de *princípio do iceberg*²⁷, que nada mais é do que fazer emergir todo um bloco de sensações a partir da descrição de uma pequena parte superficial.

Daí que a leitura deleuziana nos pareça fundamental, principalmente o seu comentário sobre a operação da dissociação entre objeto e sua imagem em Lewis Carroll²⁸. Aqui, o filósofo faz referência à passagem de *Alice no País das Maravilhas* (1865), na qual o sorriso do Gato salta do próprio personagem, restando, por fim, apenas o próprio brilho que salta ao próprio sorriso. Evidentemente, para Deleuze, esse movimento não cria profundidade ao texto, mas sim promove a superposição de superfícies (Deleuze chama o autor de *Alice no País das Maravilhas* de “Carroll fotógrafo”).

O movimento de aplainamento da imagem literária em Ernest Hemingway é também encontrado, de forma exemplar, numa passagem que descreve o olhar de Brett Ashley. A personagem e o narrador estão sentados no banco de trás de um automóvel, rodando pelas ruas de Paris, durante uma noite. As sucessivas imagens literárias vão sendo descritas como se acompanhassem o movimento do carro e a sucessiva entrada e saída de luz dentro do automóvel, até que Barnes é capturado pelo olhar de Brett:

²⁵ A fortuna crítica heminguiana, quase toda em inglês, oferece muitas dessas interpretações. Essas mesmas leituras variam de acordo com a teoria literária ou filosofia em voga em cada década; há leituras simbolistas (HALLIDAY, 1951), existencialistas (BARRET, 1997) e até cristãs de Hemingway (BLOOM, 2011). Não há razões para discuti-las nesse artigo.

²⁶ AUERBACH, Erich. *op. cit.*, 1971.

²⁷ HEMINGWAY, Ernest. *The art of fiction*, n. 21. *The Paris Review*, 1958.

²⁸ DELEUZE, Gilles. *op. cit.*, 1997, p. 31-33.

Brett me olhava bem nos olhos, com aquele seu jeito que nos fazia duvidar de que via realmente com seus próprios olhos. E os olhos dela continuariam a olhar, depois que todos os olhos do mundo tivessem cessado de olhar. Olhava como se nada existisse na Terra que não tivesse ousado olhar assim e, na verdade, tinha medo de tantas coisas!²⁹

Em nenhum momento há profundidade nessa descrição; o narrador é incapaz de penetrar no objeto que, ao saltar, constitui, ele mesmo, um instrumento de autoproteção. Como em várias outras passagens do autor, o narrador não atravessa a superfície que descreve, não há descoberta de quaisquer camadas por baixo das aparências. Hans Gumbrecht, em *Produção de Presença*, comenta o destino que noções de “superficialidade”, como aquela de “corpo”, encontraram na história da metafísica ocidental. Em uma trajetória de exclusão progressiva, o corpo é afastado da alma e da superfície da profundidade, de modo que o pensamento filosófico moderno valorize aquilo que aparenta incorporeidade e profundidade³⁰. Como Gumbrecht, acreditamos na possibilidade de ler manifestações literárias de uma outra maneira, priorizando maneiras mais corpóreas e superficiais.

Menoridade

Um dos efeitos mais importantes, em termos de leitura, do que chamamos de fragmentariedade e superficialidade, na obra de Hemingway, talvez seja o fato de que não temos um acesso privilegiado à narrativa ou aos personagens. Nem narrador, nem protagonista são dotados de natureza moral superior, nem de percepções mais agudas e acuradas do mundo, ou de uma consciência maior do sentido de suas ações. Como o leitor, o narrador e o protagonista tateiam o solo da narrativa, mas ninguém sabe o que se passa por debaixo das superfícies. Não conhecemos melhor os personagens do que eles conhecem a si mesmos e aos outros, contudo, uma decisão pode alterar completamente todos os julgamentos prévios. Em *O Sol Também Se Levanta*, a condição patética de Robert Cohn não é um segredo nem para ele mesmo; não se trata de uma constatação privilegiada por parte do narrador. A perversidade de Brett Ashley é um fato conhecido e comentado por todos os personagens.

²⁹ HEMINGWAY, Ernest. *O Sol Também Se Levanta*. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 2014.

³⁰ GUMBRECHT, Hans Ulrich. “Metafísica: breve pré-história do que está mudando” em *A Produção de Presença*. Trad. Ana Isabel Soares. Rio de Janeiro: Contraponto/Editora PUC-Rio, 2010.

Os fragmentos de Ernest Hemingway...

Ainda que tenha obtido sucesso comercial durante praticamente toda sua vida, é possível dizer que Hemingway produziu algo como uma literatura menor em sua obra. Tanto nos contos quanto nos romances, existe uma tendência à fragmentação do herói, ao esvaziamento dos valores, à negação de outras subjetividades não normativas, recorrendo subjetivamente a figuras femininas³¹, indígenas, infantis e animais.

Mesmo nos protagonistas, muitos deles, homens adultos, veteranos de guerra, percebemos que há algo como uma menoridade neles. Robert Jordan, Frederic Henry ou Jacob Barnes são construídos mais por seus conflitos internos e pela dificuldade que têm de lidar com a coexistência de seus fragmentos do que por uma identidade social específica. Eles, contudo, também são muito diferentes dos protagonistas dos romances de formação (*Bildungsroman*), cuja mudança interna se dá através da aprendizagem e contato com a cultura. É na velocidade de um *frame*, como Levin identificou na descrição das ações, que esses protagonistas são invadidos por temores, memórias, medos, ainda que tudo possa mudar rapidamente para uma tranquilidade ribeirinha, como a de Nick Adams em *Big Two-Hearted River*.

Eles chegam “prontos”, o que também não significa a prontidão de um herói já feito, como Aquiles ou Ulisses; essa é, ao contrário, uma prontidão propriamente *fragmentária*. Jordan, Henry e Barnes (para não citar agora também aqueles personagens dos contos, nos quais a tendência é ainda mais visível) são personagens fragmentados internamente, o que muitas vezes se traduz numa fragmentariedade corporal. Em Barnes, a dualidade entre a fragmentariedade interna (emocional, sensível) e a externa (mutilação total ou parcial das capacidades sexuais) é levada ao ponto mais claro em toda a literatura heminguiana.

Esses personagens, no entanto, são também marcados pela banalidade, fragilidade e efemeridade: têm sonhos mesquinhos, da pequena burguesia, de pequena-intelectualidade, são por vezes alcoólatras e quase sempre medrosos – mesmo que sejam guerrilheiros, que tenham lutado na guerra contra as forças de Francisco Franco. Sua única característica “engrandecedora” é a possibilidade de se tornarem conscientes dessa *menoridade* que lhes é própria. Quando a imagem que a maioria dos personagens que os cercam têm deles é grandiosa internamente, tudo vai mal com eles. Somente ao se depararem com aqueles que veem através daquilo que não são, ou seja, quando os veem *pequenos* (frágeis à morte, à decepção amorosa,

³¹ Abertura que dá margem a alguns estudos interessantes sobre o transgênero em Hemingway, como em ROHY, Valerie. *Hemingway, Literalism, and Transgender Reading*. *Twentieth Century Literature*, v. 57, n. 2, 2011, p. 148-179.

etc.) é que esses protagonistas encontram seus pares ideais. Em Jordan, o amor que guarda por Maria nunca poderia ser comparado ao respeito que foi construído por Pilar (que previu a derrota de sua missão e, conseqüentemente, sua morte iminente); para Henry, apaixonar-se por Barkley foi natural depois que ela percebeu que ele é apenas um rapaz que joga um *rooted game*. Por mais que Hemingway o torne consciente disso, Barnes não pôde deixar de ser um escravo de Ashley. Enquanto leitores, somos arrastados, junto com os protagonistas, até a evidência de sua pequenez: aprendemos sobre ela em conjunto com eles e, juntamente, a sofremos.

Outra questão relativa à *menoridade* desses personagens é sua incapacidade de agir de forma grandiosa. Hemingway tratou de deixar isso bem claro: os sonhos e objetivos desses personagens não são grandiosos e, talvez, isso seja ainda mais relevante, uma vez que as frustrações provenientes dos seus fracassos não lhes ensinam nada. No romance de formação, pode-se esperar que mesmo que o protagonista não ganhe nada daquilo que se propõe a tentar, ao final, ele ganhará a si mesmo: uma versão *maior* de si mesmo. No romance heminguiano, não há nada disso. Primeiramente, os sonhos, desejos e objetivos desses três protagonistas são relativamente simplórios: Jordan quer explodir uma ponte e não morrer tentando; Henry quer juntar-se com uma mulher que o despreza de forma mais ou menos explícita e Barnes deseja apenas pescar na Espanha, durante o verão. Contudo, nem esses “ideais”, nem os objetivos secundários de todos os personagens de todos esses romances jamais têm desfecho idêntico àquele planejado. Em Hemingway, “nunca se faz aquilo que se quer” (*Adeus às Armas*).

Os personagens, principalmente os marginais, entram numa estranha condição que podemos chamar de *dupla consciência da personagem*. Primeiramente, eles são personagens realmente atuantes nas narrativas, mas, em segundo lugar, esses personagens sofrem as condições impostas pela *menoridade* do romance heminguiano. Robert Cohn sofre sua condição de personagem patético, ainda que todas as suas ações pudessem – caso *O Sol Também Se Levanta* não fosse um romance *menor* – fazê-lo também um personagem tradicional do romance realista clássico. No limite da esquizofrenia e da paranoia, Robert Jordan sofrerá a necessidade de ser um herói clássico – aquele que cumpre seu destino, como que incentivado pela palavra e ação dos deuses – em face da realidade de ser apenas um herói *menor*. Sua morte, inevitável ou não, é, muito provavelmente, tão insignificante quanto sua vida para a totalidade da Guerra Civil Espanhola, que cerca toda a narrativa de *Por Quem os Sinos*

Os fragmentos de Ernest Hemingway...

Dobram. Que ele tenha consciência dela não torna o resultado mais heroico; sua decisão de morrer numa batalha por uma causa evidentemente justa (a luta contra o fascismo, pela liberdade de qualquer povo) traduz-se na sua subjetividade como “morrer num buraco no interior da Espanha com outras cinco pessoas, que conheci três dias atrás”. Mesmo seu objetivo mais simples, mais reduzido (explodir uma ponte) não possui qualquer garantia de: a) sucesso, por mais capazes, preparadas e calculadas que sejam as ações de Robert Jordan; b) relevância, uma vez que sua missão é menos que uma gota no oceano que é a Guerra Civil Espanhola. Estar consciente de sua *menoridade*, de sua *nulidade* e da nulidade de suas ações: essa é a consequência de ser um protagonista num romance heminguiano.

Como foi comentado, não há lugar onde essa condição se evidencie mais claramente do que nos contos de Hemingway. Não por acaso, neles domina, bem mais que os personagens, o ambiente. Seja com beleza, seja com decadência, é sempre uma natureza esmagadora que suprime a subjetividade do protagonista/narrador. Esses lugares podem até ter nomes, mas poderiam ser mais bem descritos como lugar nenhum: no escuro e abandonado interior do Michigan, no sufocante e banal interior do Oklahoma, em algum porto qualquer, infestado pela guerra, na Turquia ou numa estação de trem perdida em algum lugar da África, a menoridade ambiental esmaga o conto heminguiano com força. Qualquer ação, em qualquer desses lugares, – por mais que pudesse apresentar um aspecto moralizante (fala-se de estupro, aborto, assassinato e incesto), – quaisquer decisões ou ações tomadas não têm nenhuma consequência sob um ponto de vista mais largo.

Literatura e historiografia em Hemingway: um esboço

Não é nenhuma novidade que o diálogo entre historiografia e literatura vem sendo debatido com grande atenção, ao menos desde a obra de Hayden White e sua tentativa de analisar as formas discursivas presentes no ofício do historiador. Se a forma do texto escrito é um problema comum à historiografia e à literatura, é evidente que as discussões apresentadas acima não se votam apenas ao objeto literário, mas também às linguagens que podemos utilizar para escrever as histórias do século XX.

Tampouco acreditamos que se trate de uma questão exclusiva da historiografia literária; pelo contrário, a fragmentação, à maneira de Deleuze, contribui para uma leitura da esfera

política, por exemplo identificando a constituição do corpo político não como totalidade, mas enquanto composição de fragmentos. Isso poderia ser investigado de forma mais complexa numa leitura de *Por Quem os Sinos Dobram* e a análise de sua inserção no contexto literário e sociológico do pós-Guerra Civil Espanhola, por exemplo.

Superficialidade é também um conceito que está para além do texto literário, apesar de se calcar para estabelecer sua territorialidade. Lembramos aqui um comentário de Paul Veyne sobre a historiografia:

não é verdadeiro que a história, em última instância, seja guiada exclusivamente por causas profundas... compreender a história não consiste, pois, em saber discernir grandes correntes submarinas por baixo da agitação superficial: a história não tem profundezas. (...) O mérito do historiador não é se passar por profundo, mas saber em que simples nível funciona a história; não é ter uma visão elevada ou mesmo realista, mas julgar bem as coisas mediocres³².

Não se trata se identificar o problema acima anotado por Veyne com a discussão apresentada neste artigo, mas de mostrar como a historiografia também se envolve com noções de profundidade e superficialidade. Uma forma de narrar como a de Hemingway – que aqui apontamos como superficial, mas que na sua superficialidade, é capaz de dar forma compreensível e representativa de um contexto histórico –, pode também ser pensada a partir do campo da historiografia.

Os entreguerras de Hemingway é o dos personagens menores, do soldado mutilado, dos escritores sem livros e dos jornalistas sem dinheiro ou futuro. Sua Primeira Guerra é a dos abandonados, dos que não aprenderam a combater e mesmo assim saíram feridos, do casal que perde o bebê. Sua Guerra Civil Espanhola é dos que duvidam a todo tempo das próprias convicções e de seus companheiros. Essa abordagem, talvez justamente porque trabalhada pela literatura, parece-nos mais honesta do que assumir nossos objetos históricos como fatos consumados, inteiros, não apenas integrados num contexto total que lhes fornece uma função, mas também íntegros na sua identidade. O fragmentado, o superficial e o menor podem ser mais interessantes.

³² VEYNE, Paul. *Compreender a trama*, em *Como se escreve a história*. 4ª edição. Brasília. Editora Unb, 1998, p. 93-94

Os fragmentos de Ernest Hemingway...

Para o campo da historiografia, é possível pensar em um diálogo entre as noções de superficialidade e fragmentariedade e aquilo que o historiador italiano Carlo Ginzburg tentou desenvolver em sua obra (e aqui não me refiro exatamente ao trabalho de discussão com Hayden White), principalmente em seu *O queijo e os vermes* e seu ensaio *Sinais*. Tal encontro em muito poderia contribuir para a perspectiva que este artigo deseja apresentar. Afinal, a ideia do historiador como essa espécie de detetive de romance policial, que não pode contar apenas com a sistematização dos fatos ao recorrer ao método científico, mas também com uma espécie de “faro” que mobiliza a própria noção de conhecimento está muito próxima daquele tipo de habilidade literária que Ernest Hemingway desenvolveu.

Aquela relação bastante especial entre literatura e realidade desenvolvida por esse autor, que não se submete ao realismo enquanto estilo literário, mas produz uma *mímese* insubmissa ao cânone, fragmentária, colada à velocidade do objeto que representa, mas lenta e atenciosa aos detalhes (como às fibras musculosas no braço do pescador). Esse encontro entre o “sentido de uma época”, se assim podemos dizer, e a banalidade dos pequenos objetos seria impensável caso não fosse como o encontro entre a acumulação de conhecimento tradicionalmente transmitido e aquela “faro” teorizado por Ginzburg em seu ensaio.

Afinal, a vida do moleiro analisada por Ginzburg também só poderia ser constituída quando o historiador recorre às incertezas deixadas pela própria natureza nebulosa da vida, não apenas da vida do passado – o objeto do historiador – mas também da realidade presente. Não é essa, no fim das contas, a grande contribuição teórica desse historiador italiano? Ou seja, a admissão do imprevisível, do incerto, das lacunas do passado dentro do texto historiográfico? Igualmente, incerto do quadro fixo, organizado e controlado pelo narrador, Hemingway desenvolve também uma história fragmentária do presente: o diálogo entre aquilo que pode ser identificado por micro-história e realismo fragmentário ainda está por ser escrito.

Admitindo aqui a impossibilidade de fazer eu mesmo esse encontro, ao menos por hora, contento-me com a introdução do problema, na expectativa de que possibilidades sejam abertas para o campo de discussão que envolve teoria historiográfica e literatura.

Referências bibliográficas

AUERBACH, Erich. *Ensaio de Literatura Ocidental*. São Paulo: Editora 34, 2020.

AUERBACH, Erich. *Mimesis: a representação da realidade na literatura ocidental*. São Paulo: Perspectiva, 1971.

BAKER, Carlos. *Hemingway: o escritor como artista*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1974.

BAKER, Carlos. *Ernest Hemingway: o romance de uma vida*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1971.

BENJAMIN, Walter. *Magia e técnica, arte e política: ensaios sobre literatura e história da cultura – Obras Escolhidas I*, trad. Sergio Paulo Rouanet, São Paulo: Brasiliense, 1987.

CARPEAUX, Otto Maria. *As revoltas modernistas em História da Literatura Ocidental – v. IV*, Brasília: Editora do Senado Federal, 2008.

COSTA LIMA, Luiz. *Mimesis: desafio ao pensamento*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2000.

DELEUZE, Gilles. *Cinema 1 – a imagem-movimento*. São Paulo: Editora 34, 2018.

DELEUZE, Gilles. *Crítica e Clínica*. São Paulo: Editora 34, 1997.

GINZBURG, Carlo. *Mitos, emblemas, sinais: morfologia e história*. São Paulo: Companhia das Letras, 1989.

GINZBURG, Carlo. *O queijo e os vermes: o cotidiano e as ideias de um moleiro perseguido pela inquisição*. São Paulo: Companhia das Letras, 1987.

GUMBRECHT, Hans Ulrich. *A Produção de Presença*. Trad. Ana Isabel Soares. Rio de Janeiro: Contraponto/Editora PUC-Rio, 2010.

HEMINGWAY, Ernest. *As Cartas de Ernest Hemingway: 1907-1922*. São Paulo: Martins Fontes, 2015.

HEMINGWAY, Ernest. *O Sol Também Se Levanta*. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 2014.

HEMINGWAY, Ernest. *The Short Stories*. Nova York: Scribner's and Sons, 1995.

HEMINGWAY, Ernest. *The art of fiction*, n. 21. *The Paris Review*, 1958.

HOTCHNER, A. E. *Papa Hemingway*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1967.

HUGHES, Stuart. *Consciousness and Society: The Reorientation of European Social Thought*,

Os fragmentos de Ernest Hemingway...

1890-1930. New York: Alfred A. Knopf, 1958.

JÜNGER, Ernst. *Tempestades de Aço*. São Paulo: Cosac & Naify, 2013.

LEVIN, Harry. *Observations on the Style of Ernest Hemingway*, The Kenyon Review, v. 13, n. 4 (Autumn, 1951), p. 581-609.

ROHY, Valerie. *Hemingway, Literalism, and Transgender Reading*. Twentieth Century Literature, v. 57, n. 2, 2011, p. 148-179.

SASSON, Siegfried. *Memórias de um Oficial de Infantaria*. São Paulo: Mundaréu, 2014.

VEYNE, Paul. *Como se escreve a história*. 4ª edição. Brasília. Editora Unb, 1998.

WATT, Ian. *A ascensão do romance: estudos sobre Defoe, Richardson e Fielding*. São Paulo: Companhia das Letras, 2010.

Recebido em: 09.06.2021

Aprovado em: 21.03.2022