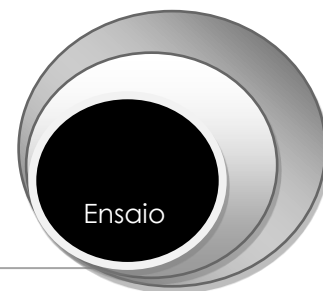


“Getting at the same thing from different angles”: Hemingway e o Modernismo



Carlos Azevedo | CETAPS – Centre for English, Translation and Anglo-Portuguese Studies | Universidade do Porto

“The year 1912 was really an extraordinary year, in America as well as Europe”, escreveu o romancista, dramaturgo e crítico literário Floyd Dell, editor da publicação radical *The Masses*: “In the arts it marked a new era . . . It was then plans were made for the Post-Impressionist [Armory] Show, which revolutionized American ideas of art . . . One could go on with evidence of a New Spirit come suddenly to birth in America” (qtd in Trachtenberg, *Critics of Culture* 4). Pareciam não restar dúvidas quanto à circunstância de, algures entre 1912 e 1914, as artes na América estarem a sofrer profundas transformações. E os grandes conseguintos que estavam a reconfigurar o panorama artístico da Europa começavam a desembocar nos Estados Unidos.

Entre 1912, quando Harriet Monroe publicou em Chicago a sua nova e influente revista *Poetry: A Magazine of Verse*, e 1914, quando *The Egoist* foi dado à estampa, quando o Vorticismo conduziu à produção de *Blast* e Margaret Anderson fundou em Chicago *The Little Review*, o jovem Ernest Hemingway começava a sua educação escolar em Oak Park, um subúrbio da grande metrópole do estado de Illinois, numa altura em que Mable Dodge Luhan, protectora das artes, proclamava: “It now seems as though everywhere, in that year of 1913, barriers went down and people reached each other who had never been in touch before . . . The new spirit was abroad and swept us all together” (qtd in Shor 87). Oak Park e os seus cidadãos viviam separados de Chicago e do

resto do mundo, bem como de toda a efervescência artística da América e da Europa.

Com a possível exceção da autobiografia de Benjamin Franklin, escassas eram as obras de autores americanos no liceu de Oak Park. Predominavam as obras de Literatura Inglesa e qualquer curso formal sobre Literatura Americana era uma inexistência no currículo da instituição. Mais tarde, depois de um período de aprendizagem jornalística, Hemingway foi exposto à obscenidade da guerra e a manifestações sem precedentes de devastação e caos. O fenómeno bélico provocou, na brutalidade das suas manifestações e consequências, um profundo abalo na consciência literária americana. Tal facto é tanto mais verdadeiro quanto é certo que muitos daqueles talentos literários que se começam a impor nos anos vinte, ou experimentaram directamente a violência e a irracionalidade daquele conflito – John Dos Passos, e.e. cummings, Hemingway – ou ficaram pelo conhecimento dos meandros da instituição militar – F. Scott Fitzgerald, William Faulkner. Instituído-se como presença exaustiva das inflexões da modernização, a 1ª Guerra Mundial representou o excesso de hostilidade no limite do insustentável, concentrando em si e na exposição do negativo a imagem desoladora de um mundo fragmentário e incoerente, “nunca antes” invadido por um tão alto grau de desfiguração:

Daring as never before, wastage as never before,
Young blood and high blood,
fair cheeks, and fine bodies;

fortitude as never before

frankness as never before,
disillusions as never told in the old days,
hysterias, trench confessions,
laughter out of dead bellies (Pound 64).

A Grande Guerra, não se manifestando propriamente como uma inspiração central do modernismo – movimento já florescente nos anos anteriores a 1914 -, foi detonador inequívoco da crispação entre arte e caos e um culminar de negatividade que encontraria resposta na sensibilidade modernista que se prolongaria para o pós-guerra.

Quando, seguindo o conselho de Sherwood Anderson, Hemingway viajou para Paris em 1921, conviveu com um grupo de expatriados, incluindo Gertrude Stein e Ezra Pound, e com um grupo de artistas e escritores com quem aprendeu a ‘to make it new’. Durante a sua estada em Paris, Hemingway envolveu-se profundamente com a sua geração literária e com o seu tempo. Significativamente, *In Our Time* viria a ser o título do volume contendo os seus primeiros contos, escritos em vésia ao Anderson de *Winesburg, Ohio* e ao Joyce de *Dubliners*, e nos quais deu corpo a um novo estilo de ficção. Trata-se da primeira obra hemingwayana de referência e ponto alto do seu experimentalismo. Em “Out of Season”, um conto com três personagens principais – um velho e um casal desavindo – o marido diz à mulher:

“I’m sorry you feel so rotten, Tiny,” he said. “I’m sorry I talked the way I did at lunch. We were both *getting at the same thing from different angles.*”
“It doesn’t make any difference,” she said. “None of it makes any difference”
(Hemingway, “Out of Season” 99, *itálico meu*).

Para Hemingway, o futuro escritor, “getting at the same thing from different angles” fez toda a diferença. Fez dele um modernista.

O primeiro conflito mundial do século XX viria a alterar profundamente a mundivisão hemingwayana. Em Maio de 1918, Hemingway era um jovem ansiosamente idealista e expectante da honra e glória que vivia o seu primeiro e fugaz momento de Paris. Para quem, após juvenis incursões no campo de uma

escrita jornalística ou de uma escrita ficcional imitativa de Ring Lardner (iniciadas em 1916 no semanário e na revista literária do liceu de Oak Park, respectivamente *The Trapeze* e *Tabula*), apenas tivera uma breve aprendizagem jornalística no *Kansas City Star*, Paris representava naquele momento apenas o espaço físico de passagem para a frente italiana de combate e não o espaço mítico da vertigem artística e da excitação intelectual: qualquer manifestação do modernismo estava completamente ausente das possibilidades culturais e da bagagem de interesses do jovem Hemingway. Do que agora se tratava era de dar corpo a uma outra potencialidade mítica que, nos primórdios do século XX americano, ecoava na retórica da coragem perante a morte tal como era exaltada pelo reverendo William E. Barton, no triunfalismo heróico da excelência física e moral de que Theodore Roosevelt era lenda viva e, obviamente, no fraseado oficial de que Woodrow Wilson, com a sua propaganda da guerra, era expoente máximo. Estes estímulos, a par das leituras hemingwayanas coincidentes com esse tempo – Frederick Marryat, Kipling, Horace Walpole, Horatio Alger e a previsibilidade de sucesso dos seus heróis – ajudarão a delinear as pulsões vitais que levaram Hemingway ao abandono do conforto elemental do norte do Michigan e da segurança protectora de Oak Park, bem como da sua mediania baça.

Para a maioria dos jovens americanos que atravessaram o Atlântico, o empolgação que o espírito de uma revitalizada cruzada despertava fizeram associar o evoluir do acto bélico à progressão de um jogo. Michael Reynolds contextualiza esse estado de espírito: “With the frontier gone, with the Indians tamed or buried, American games became the new proving ground. Hemingway’s generation came of age with a new definition for manhood: a man must excel in competitive sports” (Reynolds 26). Daí que não surpreenda a retrospectiva confissão de Hemingway: “I was an awful dope when I went to the

last war. I can remember just thinking that we were the home team and the Austrians were the visiting team” (*Men At War* 8).

Mas seria em 1918, com o seu ferimento em Fossalta di Piave, que a guerra lhe pareceu atingir o cume da perversidade e da obscenidade. O retorno à América e a Oak Park, em Janeiro de 1919, foi o embate com um mundo pré-modernização. A reassumida opção pela escrita jornalística – no *Toronto Star Weekly*, no *Co-operative Commonwealth* e, acima de todos, no *Toronto Daily Star* (publicação que, ao nomeá-lo seu correspondente na Europa irá servir de trampolim e de suporte financeiro para a sua arrancada em Paris) -, para além de lhe proporcionar um privilegiado ponto de observação da cena americana, permitia-lhe o retomar da continuidade de uma prática de escrita já patenteada nos anos anteriores à guerra. Por outro lado, o fermento da expatriação insinuava-se entre todos quantos se mostravam em conflito com os tentáculos do materialismo desenfreado da América e com o correspondente deserto cultural e literário. Quando, em Dezembro de 1921, concretiza a sugestão avisada de Sherwood Anderson e se instala em Paris para aprender a redistribuir o real pelas palavras, Hemingway vai fundamentalmente iniciar o diálogo com um novo espaço – “a last preserve of imagination, homeland of genius” (Wasserstrom 145) -, que em breve se tornará o núcleo por excelência da expressão literária americana.

A revisitação de Paris foi o fascínio da descoberta dessa “glamorous, legendary, Arcadia for postwar disillusionment” (Wickes 7) que Montparnasse representava e cujos cafés (*Dôme, Rotonde, Select*) constituíam, no dizer de Malcolm Cowley, “the heart and nervous system of the American literary colony” (57). Essa vivência parisiense do escritor em formação representou também o contacto com uma geração anterior de modernistas (Henry James, T. S. Eliot, Pound, Stein) mas fundamentalmente o compromisso com a festiva mobilidade artística de Paris. É aqui que uma geração – tradicional e erradamente

considerada como “perdida” mas essencialmente insatisfeita – se lança em novas formas de interpretação e de nomeação artística. Paris foi também o encorajante convívio na *Shakespeare and Company* de Sylvia Beach – “Between 1919 and 1941 it was the American writer’s club” (Wickes 187) -, onde encontra, entre outros, Pound e Joyce. Paris foi ainda o aceder ao sopro da iniciação com Stein, foi o contacto com a pintura impressionista e com o pós-impressionismo de Paul Cézanne, foi o sentir do voluntarismo do discurso modernista do pós-guerra e o estar no espaço de gestação desse mesmo modernismo. Tratava-se de um discurso que exigia um modo novo de ver o real e que, concomitantemente, advogava a eliminação da abstracção enquanto agente falsificador desse mesmo real.

A aprendizagem em Paris começou por ser, essencialmente, uma obsessão com o processo de *escrita* e não com a procura de *assunto*. Um passo inicial e decisivo veio de um ensinamento de Gertrude Stein: “If you keep on doing newspaper work you will never see things, you will only see words and that will not do, that is of course if you intend to be a writer” (213). Esta urgência em disciplinar o acto de ver assinalava os primórdios de uma técnica que irá organizar o texto hemingwayano em função de um lugar retórico que é o do olhar. Tanto na curvatura que ao longo de toda a sua obra se detecta como na sua prosa não-ficcional, o olhar, também lugar do saber, irá marcar presença saliente no contexto de uma estética dos sentidos de que Hemingway se fez oráculo. Mas o fulcro da questão residia nos modos de apropriação e recomposição do real visto, na transposição do olhar para a escrita que o fixa ou, segundo Gertrude Stein, na descoberta da relação entre “vision and the way it gets down” (214). A auscultação coercível ao real, assente numa espécie de resíduo de energia que a palavra mantém mesmo quando desligada do seu valor conceptual, surge impregnada por uma subjacente estrutura formal do vernáculo que Stein igualmente ajudara a valorizar. É no encontro com tais evidências que

Hemingway se liberta da cadência e da temporalidade jornalísticas e define as potencialidades dimensionais do seu próprio olhar e estilo.

Em 1935, num passo abundantemente citado de uma das suas obras de não-ficção - *Green Hills of Africa* - Hemingway daria voz a um dos seus frequentes juízos literários: “All modern American literature comes from one book by Mark Twain called *Huckleberry Finn*” (26). A câmara de eco que Hemingway encontra em Twain tem a ver com a objectividade descritiva do romance, com a autenticidade das emoções da personagem Huck Finn, impondo-se, na sua dimensão essencial, pela recriação peculiar de uma linguagem despida de artificialismos, uma linguagem coloquial, vernácula, “unliterary”, o discurso de personagens “unsivilized”. Hemingway colocava desde modo o escritor clássico do século XIX à frente do seu tempo, antecipando aquela rejeição das convenções e mudanças radicais que o modernismo viria a assumir. Contudo, Harold Bloom afirmou a propósito de Hemingway: “[H]is peculiar excellence is closer to Whitman than to Twain, closer to Stevens than to Faulkner . . . He is an elegiac poet who mourns the self, who celebrates the self (rather less effectively) and who suffers divisions in the self” (1, 2) . Walt Whitman, o bardo da América e o profeta do novo – considere-se, a título de exemplo, “To a Locomotive in Winter” e “Years of the Modern” – impunha-se como presença e desafio aos praticantes do modernismo. Como afirma Alan Trachtenberg: “Modernism emerged in America and shaped itself at least in part as a diverse collective response to Whitman’s call” (“Walt Whitman: Precipitant of the Modern” 197).

Por outro lado, o modernista Wallace Stevens considerava Hemingway “the most significant of living poets, so far as the subject of EXTRAORDINARY REALITY is concerned” (412), sublinhando desse modo o magistral uso hemingwayano de imagens poéticas na sua linguagem para transmitir as emoções e a condição mais íntima e extrema das suas personagens. Se é certo que Stein instava Hemingway a utilizar a repetição na sua escrita (como ela

própria praticava nos seus textos cubistas sobre Picasso e Cézanne), foi Pound, o poeta imagista, quem mais convincentemente educou Hemingway em termos de elementos visuais e de economia de linguagem. Um exemplo muito citado é o clássico *dictum* hemingwayano de influência poundiana: “Prose is architecture, not interior decoration; and the Baroque is over” (*Death in the Afternoon* 181-2). Num outro registo, Nicholas Joost afirma: “Hemingway’s achieved hard ‘stripped’ manner is the manner of an Imagist in prose” (48).

Uma estreita dependência literária em relação a Pound, de 1922 a 1924, permite que os ecos do imagismo poundiano pareçam dar um novo sentido às digressões de Stein, ao rigor da palavra, à apologia da meticulosidade, à direcção adequada do olhar. A particular importância dada por Pound, com especial incidência nos primeiros anos da década de 20, a uma corrente da tradição literária francesa sediada em Flaubert e na sua defesa de *le mot juste* e da disciplina artística – postulados que, de resto, terão influenciado a própria Gertrude Stein – ganha um estatuto de obstinada precisão e subtil dominância na sua aplicação à arquitectura de escrita de Hemingway, como este irá reconhecer: “[H]ere was the man I liked and trusted the most as a critic then, the man who believed in the *mot juste* – the one and only correct word to use – the man who had taught me to distrust adjectives as I would later learn to distrust certain people in certain given situations” (*A Moveable Feast* 102). Tendo estabelecido como dificuldade máxima “to put down what really happened in action; what the actual things were which produced the emotion that you experienced” (*Death in the Afternoon* 2), a insistência na palavra exacta impunha-se a Hemingway como medida eficaz na depuração da sua escrita, a qual ele ansiava ver a contornar o espaço jornalístico onde ela predominantemente se exercera e a caminho de uma outra prosa “much more difficult than poetry. It is a prose that has never been written. But it can be

written, without tricks and without cheating. With nothing that will go bad afterwards” (*Green Hills of Africa* 27).

Para se atingir tal marca, o narrador de *Green Hills of Africa* estabelece que, entre outros factores, tem de haver disciplina, a disciplina de Flaubert. E a recorrente apetência hemingwayana pelo pódio literário irá manifestar-se na convicção de que, tal como William Faulkner, irá superar Flaubert, o mestre. Os pontos de perspectiva de Pound, expressos inicialmente no contexto do imagismo e posteriormente adoptados no aconselhamento a Hemingway, possibilitam a este uma inovadora percepção dos novos paradigmas do olhar e da integração destes no tecido da escrita. O efeito acumulado dos momentos da lição poundiana traduziu-se inicialmente numa escrita minimal, denotativa, cuja escassez é procurada no carácter severo da experimentação de meios e num esforço de rarefacção do real. Os contos e poemas de *Three Stories and Ten Poems*, os contos e os “quadros” intermédios de *In Our Time*, os motivos de paródia em *The Torrents of Spring*, o pulsar do concreto em *The Sun Also Rises* e os contos de *Men Without Women* apontam no sentido de uma estética que, pela sua tentativa de concentração no real mínimo, se situa nos limites do silêncio. Para a geração do pós-guerra, os pressupostos de Pound aparecem como uma conveniente autoridade teórica propulsora da liquidação da abstracção, entendida esta como índice de refração que se instala entre o homem e o real e cuja inépcia procede à deformação desse mesmo real.

Imbuído das tendências dominantes do tempo em que iniciou a sua aprendizagem e prática de escrita, Hemingway sintetiza a noção de abstracção como impostura instalada no cerne do real num passo da sua ficção que foi sintomaticamente considerado como “the great statement against the butchery of the First World War”, mas também “a kind of manifesto of modern literature” (Barrett 45):

I was always embarrassed by the words sacred, glorious, and sacrifice and the expression in vain. We had heard them, sometimes standing in the rain almost out of earshot, so that only the shouted words came through, and had read them, on proclamations that were slapped up by billposters over other proclamations, now for a long time, and I had seen nothing sacred, and the things that were glorious had no glory and the sacrifices were like the stockyards at Chicago if nothing was done with the meat except to bury it. There were many words that you could not stand to hear and finally only the names of places had dignity. Certain numbers were the same way and certain dates and these with the names of the places were all you could say and have them mean anything. Abstract words such as glory, honor, courage, or hallow were obscene beside the concrete name of villages, the numbers of roads, the names of rivers, the numbers of regiments and the dates” (*A Farewell to Arms* 143-4).

O passo em questão é, antes de mais, um dos mais evidentes exemplos da latente obliquidade hemingwayana nas relações entre o acto de fazer literatura e o de a tomar como objecto de reflexão. Frederic Henry, a personagem que dá voz ao protesto, rejeita “glória”, “honra”, “sacrifício” no mesmo contexto em que não subtrai uma outra abstracção: “dignidade”: “‘dignity’ may be a less tainted abstraction than ‘glory’, but it is nevertheless an abstraction. Furthermore, the names and numbers of villages and roads, rivers and regiments, are not ‘the thing itself’; they are abstractions” (Broughton 18).

No que tange a esta difícil aprendizagem da palavra, Hemingway vai apropriar-se dos postulados de Pound, ao mesmo tempo que é tocado pelo fascínio do património parisiense das artes plásticas, especialmente pela pintura de Cézanne. As provas de voluntária filiação são explícitas: “ I was learning something from the painting of Cézanne that made writing simple true sentences far from enough to make the stories have the dimensions that I was trying to put in them. I was learning very much from him but I was not articulate enough to explain it to anyone. Besides it was a secret” (*A Moveable Feast* 23). Hemingway encontrou em Cézanne uma mesma predisposição para confiar na intensidade

do olhar e na sua harmonização com os outros sentidos, ao mesmo tempo que se deixava fascinar pelo entretecimento de forma e cor que se traduzia num equilíbrio coordenado. Este, por seu lado, dependia de uma aguda consciência oficial que omitia criteriosamente algumas cores, linhas e volumes, que concentravam, nos seus pormenores essenciais, uma parcela valorizada do real observado. Com Stein, Hemingway apercebera-se da relação abstracta entre palavras; das paisagens de Cézanne vê desprender-se o vigor de uma perspectiva que casava o real com a abstracção. Observa Kenneth Johnston: “The oblique rendering of more than meets the eye; the repetition of line, color, and motif; the fusion of simplicity and complexity; the union of abstraction and reality; the elimination of non-essential details – the ‘secret’ of Cézanne may also be discovered in Hemingway’s landscapes” (30). É este desvio em relação a um realismo fotográfico que faz com que as paisagens de Hemingway, à semelhança das de Cézanne, tenham a capacidade de exprimir igualmente “inscape, the *Gestalt* or essential form underlying the surface appearance” (Grebstein 164).

Para Hemingway, no contexto modernista de fuga ao caos, de procura da essência dos seres e das coisas, de atitude crítica em relação ao mundo, a eficácia geometrizarante das novas práticas artísticas constituía uma estratégia depurada na elaboração profunda da sua escrita, não imediatamente perceptível na simplicidade superficial do seu texto. Jornalismo, Gertrude Stein, Ezra Pound, Paul Cézanne são alguns dos “diferentes ângulos” através dos quais se estribam as escalas de uma peregrinação pela almejada verdade do real finito e pelo investimento prolongado na escrita, bem como no tempo e memória que fazem o escritor. Os contornos do modernismo emergem implícita e significativamente nos anos de Paris como formulação operativa de transfigurações que anexam um mundo invisível ao mundo visível, por forma a que cada parcela do real participe numa significado universal e se exponha ao infinito da alteridade. Assim é que a ficção hemingwayana se decide entre a fidelidade às contradições da

fenomenologia dos sentidos e uma espécie de dobra interior que, concomitantemente, acoita a virtualidade de outros sentidos. Aqueles sentidos radicalmente novos que a literatura modernista constrói nas suas invenções formais em resposta a um mundo absurdo, vazio, fragmentado. E que chegam a atingir um conseguido cimeiro na escrita de Ernest Hemingway.

Obras Citadas

- Barrett, William. *Irrational Man*. New York: Doubleday Anchor Books, 1962.
- Bloom, Harold, ed. *Ernest Hemingway*. New York: Chelsea House Publishers, 1985.
- Broughton, Panthea Reid. *William Faulkner: The Abstract and the Actual*. Baton Rouge: Louisiana State University Press, 1974.
- Cowley, Malcolm. *A Second Flowering: Works and Days of the Lost Generation*. New York: The Viking Press, 1973.
- Grebstein, Sheldon. *Hemingway's Craft*. Carbondale / Edwardsville: Southern Illinois University Press, 1973.
- Hemingway, Ernest. “Out of Season.” *In Our Time*. New York: Charles Scribner's Sons, 1958 [1930]. 97-103.
- , *A Farewell to Arms*. Harmondsworth: Penguin, 1973 [1929]
- , *Death in the Afternoon*. Harmondsworth: Penguin, 1976 [1932].
- . *Green Hills of Africa*. Harmondsworth: Penguin, 1976 [1935].
- , ed. *Men At War: The Best War Stories of All Time*. London: Collins, 1966 [1942].
- , *A Moveable Feast*. Restored Edition. Ed. Seán Hemingway. London Arrow Books, 2011.
- Johnston, Kenneth. “Hemingway and Cézanne: Doing the Country.” *American Literature* 56.1 (March 1984): 28-37.
- Joost, Nicholas. *Ernest Hemingway and the Little Magazines: The Paris Years*. Barre, Mass.: Barre Publishers, 1968.
- Pound, Ezra. “Hugh Selwyn Mauberley.” *Selected Poems of Ezra Pound*. New York: A New Directions Paperback, 1957.
- Reynolds, Michael. *The Young Hemingway*. Oxford: Basil Blackwell, 1986.

Shor, Fran. “The Double Deployment of Historical Memory: Enacting and Remembering the Paterson and *Star of Ethiopia* Pageants.” *Remapping the Humanities: Identity, Community, Memory, (Post)Modernity*. Ed. Mary Garrett, Heidi Gottfried, and Sandra F. VanBurkleo. Detroit, MI: Wayne State University Press, 2008. 79-93.

Stein, Gertrude. *The Autobiography of Alice B. Toklas*. New York: Vintage Books, 1960 [1933].

Stevens, Holly, ed. *Letters of Wallace Stevens*. New York: Alfred A. Knopf, 1981 [1966],

Trachtenberg, Alan. *Critics of Culture: Literature and Society in the Early Twentieth-Century*. New York: Wiley & Sons, 1976.

---, “Walt Whitman: Precipitant of the Modern.” *The Cambridge Companion to Walt Whitman*. Ed. Ezra Greenspan. Cambridge: Cambridge University Press, 1995. 194-207.

Wasserstrom, William. *The Ironies of Progress: Henry Adams and the American Dream*. Carbondale/Edwardsville: Southern Illinois University Press, 1984.

Wickes, Georges. *Americans in Paris*. New York: Da Capo Press, 1980 [1976].