

A PROPÓSITO DE “BIG TWO-HEARTED RIVER”: PRIMITIVISMO E MODERNISMO EM HEMINGWAY ¹

Pouco menos de quarenta anos após a morte de Hemingway, e a um século do seu nascimento, aparece *True at First Light*, livro inédito do escritor e exercício de recapitulação, como de recapitulação foram os anos entre 1946 e 1960, dentro dos quais a obra foi composta². Mais do que uma busca do tempo perdido, o livro de Hemingway agora dado a conhecer apresenta-se como uma fusão de memória e desejo, num tom que, não deixando de lembrar Proust, solicita a abordagem desta narrativa como “fictional memoir”.

Tal como acontece em *A Moveable Feast, Islands in the Stream* ou *The Garden of Eden*, as memórias dos primeiros dias em Paris preenchem a mente do narrador. Mas também são recordadas as vivências de Key West, Wyoming e, acima de tudo, África, um continente que entretanto mudara radicalmente. Os tempos passados são agora definitivamente sentidos como irrepetíveis: o narrador constata que já não se caça como “nos velhos tempos”, quando eram rejeitados os desvios ao ritual que o caçador branco, Pop, agora se permite praticar. Com o acampamento erguido literalmente à sombra do Kilimanjaro, as recordações do narrador evocam o contacto do próprio Hemingway com África e o percurso de algumas das

¹ Texto da comunicação apresentada no Ciclo de Conferências *Ernest Hemingway: Centenário*, organizado pelo *American Culture Corner* (Funchal, 4-6 de Novembro de 1999).

² Nesse período de tempo, Hemingway escreveu sete livros, dos quais apenas publicou dois — *Across the River and into the Trees* e *The Old Man and the Sea* —, deixando um legado que incluía *A Moveable Feast, Islands in the Stream, The Dangerous Summer, The Garden of Eden* e, mais recentemente, *True at First Light*.

suas personagens, como é o caso de Harry, o escritor-protagonista de “The Snows of Kilimanjaro” cuja alma viaja para o cume da montanha — a “casa de Deus” — no final do conto.

Tudo o que Hemingway escreveu nos seus últimos quinze anos focaliza, de uma ou outra forma, o tema da perda da inocência, o exílio longe do Jardim e a tentativa de recuperar o Paraíso depois da queda. Assim é que *True at First Light* se caracteriza, em boa medida, como uma contemplação religiosa, numa alternância de registos sérios e humorísticos. São feitas referências à “noite escura da alma” e, perto da conclusão do livro, o narrador declara: “The game had no security ever but on these nights the least of all and I thought how it was on a dark night like tonight the great python would come out from the swamp to the edge of the flats to lie coiled and waiting”³. Estas são palavras do Hemingway-artista, que olhava para o seu próprio “coração das trevas” e experimentava não só a solidão radical do escritor, mas também o peso da figura pública em que se transformara, muito por sua auto-criação e incentivo. Toda a escrita produzida entre as décadas de 40 e 60 denuncia o anseio hemingwayano de regressar a um tempo vivido em dois planos interpenetráveis: na exposição desafiante ao real e na mestria de uma arte que soube fundir em unidades narrativas singulares aquelas experiências que acompanharam os conflitos das primeiras décadas do século XX e que acabaram por marcar a nossa contemporaneidade. O subjectivo e o objectivo, o natural e o cultural, o indivíduo e a sociedade são algumas das instâncias que entre si se contam, algumas das linhas de tensão que se cruzam na soma dos vários textos que fazem a galáxia do escritor.

O percurso desta escrita através da memória recusa qualquer ideia que pressuponha o regresso linear a uma origem como lugar estável de serenidade ou certeza, implicando antes a consciência de um exílio interior mas simultaneamente exterior. Desde o confronto com o mundo fragmentado dos primeiros anos deste século — passando por conflitos subjectivos e crises psicológicas —, a escrita de Hemingway é uma construção de sentidos que se não desfaz perante as convulsões íntimas e do real, até que a agudização radical do estranhamento perante o mundo levou a que Hemingway se desfizesse de si próprio. Desse mundo complexo, as comemorações do centenário do seu nascimento e a publicação paralela de

³ HEMINGWAY, Ernest — *True at First Light*, London, William Heinemann, 1999, p. 309.

mais uma obra póstuma têm enfatizado, por vezes com algum excesso (também em Portugal), aquele lado menor da "personagem" que o artista de dentro de si projectou para uma celebridade ambígua. Só que o "mito Hemingway", como todos os mitos, não tem tanto a ver com o valor das respectivas obras mas com o vazio que vem preencher nos imaginários individuais e colectivos.

A publicação de *True at First Light* desencadeou mais uma vez a circulação das fotografias e histórias mais conhecidas — não as do criador literário mas as da criatura forjada que, intermitentemente, o suplantou. Mas é esta mesma circunstância que exige a revisita rigorosa a momentos de conseguimento literário e uma oposição àqueles que, ofuscados pelo aparato (auto-) organizado em torno da vida mais pública e popular do homem, tendencialmente obscurecem a dimensão criadora do artista, negando-lhe um estatuto da maioria literária e rotulando-o de anti-intelectual primário e primitivo.

Só que, como bem ensina Malcolm Cowley, a aplicação do termo "primitivo" à obra de Hemingway só é lícita no seu "sentido antropológico"⁴, chamando assim a atenção para o uso do mito e do ritual por parte do autor e para a sua exploração de actos arquetípicos. Segundo Cowley, Hemingway era dotado de uma mentalidade "pré-cristã" e "pré-lógica", "an instinct for legendary situations"⁵. Para Jeffrey Meyers, o primitivismo hemingwayano ia para além do instinto, até pelo conhecimento que o escritor tinha de culturas e rituais primitivos, tanto pelas suas leituras no campo da Antropologia como pela sua experiência pessoal com os índios a norte do Michigan⁶. E o próprio Hemingway referiu-se difusamente a uma consciência primitiva, por exemplo aquilo que um escritor transporta consigo: "unexplained knowledge which could come from forgotten racial or family experience" (ênfase minha)⁷. Reportando-se ao caso específico de

⁴ COWLEY, Malcolm — "Nightmare and Ritual in Hemingway", in *Hemingway: A Collection of Critical Essays*, ed. Robert P. Weeks, Englewood Cliffs, Prentice, 1962, p. 47. Trata-se de uma re-publicação da "Introdução" que Cowley escreveu para a obra por si editada em 1944: *The Portable Hemingway*, New York, Viking.

⁵ *Idem*, 50.

⁶ MEYERS, Jeffrey — "Hemingway's Primitivism and 'Indian Camp'", in *Twentieth Century Literature* 34 (Summer 1988), pp. 117-20.

⁷ HEMINGWAY, Ernest — "The Art of Fiction XXI: Ernest Hemingway", in *Paris Review* 18 (1958), p. 85.

“Big Two-Hearted River”, declara: “...there were many Indians in the story, just as the war was in the story, and none of the Indians nor the war appeared”⁸.

Escrito no Verão de 1924 e publicado como último conto da primeira colectânea relevante do autor (*In Our Time*), “Big Two-Hearted River”, como a propósito nota Philip Young, funciona a vários níveis, um dos quais é o plano mítico. Veremos como Hemingway, tal como os seus contemporâneos modernistas, utilizou neste conto o passado primitivo, quer como fórmula explicativa do conflito central do seu tempo, quer como meio de criar uma nova estética apta a traduzir essa mesma conflitualidade. O “primitivismo” de Hemingway, longe de ser uma forma peculiar de atavismo artístico, integra-se na procura modernista de uma estética universal e atemporal, sendo portanto de incluir nos pressupostos do que para Robert Scholes é o momento do correlativo objectivo, isto é, o momento modernista: “the moment when literature was most firmly rejecting the contingent and historical, striving for the permanent, the mythic, the concrete universal of art”⁹.

Um conto como “Big Two-Hearted River” mostra como a escrita literária, enquanto processo e técnica, foi sempre uma questão obsessiva para Hemingway. E confirma que este autor desenhou uma parte do mapa do modernismo, onde o seu discurso, de palavra rigorosa e ordenada, se oferece como mais uma barreira contra a anarquia e o caos do real. Nessa meticulosidade processual, Hemingway levou a lógica da literatura até ao seu limite, entrelaçando dicção e ficção, elevada esta à categoria de representação artística de uma ordem (que não de uma solução) para as fracturas da sociedade e do indivíduo, da história e do homem.

É no jogo entre o que se afirma e aquilo que se insinua, ou se subverte por dentro, que se situa a escrita hemingwayana. No caso de “Big Two-Hearted River”, muito se tem escrito sobre o modo como aí se concretizam os postulados expressos em *Death in the Afternoon*, segundo os quais a superfície de um texto apenas deve sugerir um mundo escondido de significados a haver: “the thing left out”. Tanto Edmund Wilson como Malcolm Cowley identificaram esse segmento omissivo com um ferimento

⁸ HEMINGWAY, Ernest — “The Art of the Short Story”, in *Paris Review* 89 (Spring 1981), p. 88.

⁹ SCHOLES, Robert — *Textual Power: Literary Theory and the Teaching of English*, New Haven & London, Yale University Press, 1985, p. 71.

sofrido por Nick Adams, a chamada "war-wound thesis" que Philip Young se encarregaria de popularizar¹⁰. Nesta sequência interpretativa, o conto era lido como uma parábola pós-guerra de um trauma, análise que viria a ser contestada por diversos críticos. Kenneth S. Lynn, primeiro num artigo de 1981 e posteriormente na biografia que publicou em 1987, propõe um ferimento de infância — "childhood-wound thesis" — como plataforma de entendimento da obra hemingwayana, pelo que o comportamento de Nick não será induzido pela guerra mas sim pela relação conflituosa com a sua mãe¹¹. Robert Paul Lamb descarta igualmente a tese Wilson-Cowley-Young, considerando "Big Two-Hearted River" como uma parábola sobre o escritor e o acto da escrita. Segundo Lamb, as interpretações de Young e Lynn só aparentemente são incompatíveis: "More interesting are the similarities: both perceive in Hemingway a severe psychological disturbance; both believe that once this problem is recognized and the fiction read in the light of it then the meaning of the texts will become clear; and both acknowledge that the fiction, especially this story, is difficult to decipher without searching outside of the text". Stephen Miko, para quem o conto nada tem a ver com traumas psicológicos, prefere sublinhar a celebração da competência profissional, enquanto faz uma pergunta retórica: "did anyone ever go on a biking or fishing trip not to escape whatever else his life is?" E conclui: "...the action, especially in part two of the story, can be organized as a series of deliberate 'how to' lessons: how to catch, store, and use grasshoppers for bait; how to make flapjacks, including what tools to use and how to tell when they are done; how to prepare the fly-rod, with special attention to gut leaders; how to carry all that you need to the stream". Debra A. Moddelmog exemplifica a atitude de alguns críticos mais recentes, na medida em que, num ensaio em que se serve de um final de "Big Two-Hearted River" que não foi escolhido para a versão publicada do conto, recupera a tese do ferimento de guerra asseverando que Nick esteve na guerra e foi por ela psicologicamente afectado, para concluir que Nick Adams é o autor implícito de *In Our Time*. George Monteiro, servindo-se de *The Compleat Angler*, de Izaak Walton, desafia a visão que

¹⁰ Cf. WILSON, Edmund — "Ernest Hemingway: Bourdon Gauge of Morale", in *Atlantic Monthly*, July 1939, pp. 36-46; COWLEY, Malcolm — *op. cit.*; YOUNG, Philip — *Ernest Hemingway*, New York, Rinehart, 1952.

¹¹ LYNN, Kenneth S. — "Hemingway's Private War", in *Commentary*, July 1981, pp. 24-33; *Hemingway*, New York, Simon and Schuster, 1987.

assume como actividade central no conto a cura ritualística do ferimento de Nick na 1.^a Guerra Mundial. Com base nos artigos publicados por Hemingway no *Toronto Star* e nas descrições do acto de pescar em obras como *To Have and Have Not*, *The Old Man and the Sea*, *Islands in the Stream* e *The Garden of Eden*, Monteiro recontextualiza historicamente o conto, vendo-o como uma representação superior da arte de pescar que rivaliza com a versão geórgica original de Izaak Walton¹².

Este pano de fundo interpretativo raramente lidou com os índios referidos por Hemingway quando escreve sobre o conto. Sem querer também descartar categoricamente a guerra como “thing left out”, a leitura aqui proposta de “Big Two-Hearted River” ensaiará a hipótese de identificar o que fica de fora, senão com os índios em si mesmos, pelo menos com os rituais arquetípicos, primitivos, que constituem o padrão subjacente ao comportamento de Nick. O conto encerra um plano mítico no qual Nick é menos o indivíduo que purga um trauma pessoal e mais uma figura emblemática de um espírito humano mítico que passou por um cataclismo de profunda consequência psicológica. Este plano mítico reforça o plano do real, contribuindo para a exploração que o conto faz da manifestação moderna de um desses cataclismos: a 1.^a Guerra Mundial e os seus efeitos sobre o homem do século XX, já que são focalizadas as origens violentas e primitivas do conflito e as respostas rituais à violência.

A viagem de Nick para o seu acampamento — “the good place”¹³ — segue o padrão daquilo que o mitólogo Mircea Eliade chama “a viagem para o centro”, para o lugar “original”, o lugar puro, verdadeiro e prelapsário da criação. Uma viagem deste tipo é também uma metáfora da viagem ao “centro” do eu, ao eu inocente, incorrupto, que existia nesse lugar original antes da queda. À luz do seu contexto histórico e mítico, a viagem

¹² Cf. LAMB, Robert Paul — “Fishing for Stories: What ‘Big Two-Hearted River’ Is Really About”, in *Modern Fiction Studies* 37.2 (Summer 1991), pp.161-81 (o passo transcrito está na página 163, nota 5); MIKO, Stephen — “The River, the Iceberg, and the Shit-detector”, in *Criticism* 33 (Fall 1991), pp. 513, 521; MODDELMOG, Debra A. — “The Unifying Consciousness of a Divided Conscience: Nick Adams as Author of *In Our Time*”, in *American Literature* 60.4 (1988), pp. 591-610; MONTEIRO, George — “By the Book: ‘Big Two-Hearted River’ and Izaak Walton”, in *Ernest Hemingway: The Oak Park Legacy*, ed. James Nagel, Tuscaloosa and London, The University of Alabama Press, 1996, pp. 145-61.

¹³ HEMINGWAY, Ernest — “Big Two-Hearted River”, in *In Our Time*, New York, Charles Scribner’s Sons, 1958 [1925], p. 139.

de Nick em "Big Two-Hearted River" transforma-se numa viagem de regresso a uma consciência pré-guerra e pré-civilização: "He felt he had left everything behind, the need for *thinking*, the need to *write*, other needs. It was all back of him"¹⁴. E tal como na viagem arquetípica, a viagem de Nick é um percurso difícil: "the pack (...) was much too heavy"; "it was hard work walking up-hill". His muscles ached and the day was hot". Mais tarde, à beira da exaustão, Nick não desiste: "At any time he knew he could strike the river by turning off to his left. It could not be more than a mile away. But he kept on toward the north to hit the river as far upstream as he could go in one day's walking"¹⁵.

A viagem para o centro tem de ser necessariamente difícil, por se tratar, segundo Eliade, de "um rito da passagem do profano ao sagrado; do efêmero e do ilusório à realidade e à eternidade; da morte à vida; do homem à divindade. O acesso ao 'centro' corresponde a uma consagração, a uma iniciação; a uma existência, ontem profana e ilusória, sucede agora uma nova existência, real, duradoura e eficaz"¹⁶. É um facto que a viagem de Nick, partindo do profano tempo da guerra, é um movimento em direcção à permanência, em direcção ao que é "real, duradouro e eficaz", àquilo que se encontra na natureza, na terra, até porque, como sabemos do Ecclesiastes e da epígrafe de *The Sun Also Rises*, "the earth abideth forever". A destruição de Seney e da paisagem circundante não impede a observação reconfortante de Nick: "the river was there"¹⁷, resistiu e continuará a resistir. O mundo natural resistirá, em última instância, a qualquer tipo de catástrofe gerada pelo homem. Nick, cujo interior está tão escuro quanto a paisagem calcinada de Seney, encontra na permanência da natureza um modelo para restaurar a sua própria estabilidade íntima. A natureza perdura através da capacidade de se regenerar a si própria, de começar de novo. Ignora aquilo a que Eliade chama "a irreversibilidade da história", de acontecimentos que progridem linearmente e que, consequentemente, não são recuperáveis.

A viagem mítica de Nick é um regresso cíclico ao princípio, à criação, uma viagem que transcende a história. Ainda segundo Eliade, essa

¹⁴ *Idem*, p. 134, minha ênfase.

¹⁵ *Idem*, pp. 134, 136.

¹⁶ ELIADE, Mircea — *O Mito do Eterno Retorno*, trad. Manuela Torres, Lisboa, Edições 70, 1984, p. 33.

¹⁷ HEMINGWAY, Ernest — "Big Two-Hearted River", p. 133.

espécie de regeneração do tempo estava ao alcance do homem primitivo através de práticas rituais de actos arquetípicos, especialmente o acto cosmogónico: “a vida do homem arcaico (reduzida à repetição de actos arquetípicos, ou seja, às *categorias* e não aos *acontecimentos*, à repetição constante dos mesmos mitos primordiais, etc.), se bem que se desenrole no tempo, não suporta a sua carga, não se sujeita à irreversibilidade, em suma, ignora aquilo que, justamente, é característico e decisivo na consciência do tempo”¹⁸.

É precisamente à consciência do tempo que Nick tem de escapar, à consciência do acto histórico que o abalou. As tarefas a que Nick mete ombros, como Young e outros já observaram, afastam-no da rememoração do trauma. Mas é indiscutível que essas mesmas tarefas sugerem as repetições rituais de actos arquetípicos, tal como eram praticados pelo homem primitivo. A instalação do acampamento recapitula o próprio acto cosmogónico — é aquilo que Eliade designa por “rito de construção”: “os ritos de construção revelam-nos (...) a imitação, portanto a reatualização da cosmogonia. Surge uma ‘nova era’ com a construção de cada casa. Toda a construção é *um começo absoluto*, isto é, tende a restaurar o instante inicial, a plenitude de um presente que não contém qualquer traço de ‘história’”¹⁹. Ao atingir o centro, Nick entra simultaneamente num espaço e tempo transcendentais, na medida em que o acampamento “corresponde” (palavra de Eliade) ao espaço sagrado do Jardim do Éden, “corresponde” ao tempo mítico do princípio, da criação do cosmos.

Podemos claramente detectar o padrão do arquétipo cosmogónico nas cinzas de Seney e nos actos subsequentes de Nick, uma nova criação que transfigura o informe em forma, o caos em cosmos, e que, significativamente, começa com o revolvimento do solo. A construção de uma tenda implica um acto de criação e aproxima Nick do Criador original, o Deus do Génesis. Tal como a natureza, Nick pode começar de novo e a segunda parte de “Big Two-Hearted River” inicia-se adequadamente com uma nova aurora: “In the morning the sun was up”²⁰. Com a renovação da natureza dá-se a renovação de Nick a partir do seu cosmos auto-criado — a tenda/útero — do qual emerge nú e molhado pelo orvalho da manhã,

¹⁸ ELIADE, Mircea — *Op. cit.*, pp. 100-1.

¹⁹ *Idem*, p. 91.

²⁰ HEMINGWAY, Ernest — “Big Two-Hearted River”, p. 145.

ele cujo apelido — *Adams* — legitima a evidência de um novo Adão que observa o real e nomeia os objectos de novo: "There was the meadow, the river, and the swamp"²¹.

A segunda parte do conto está dominada pela pesca — um outro ritual que, assim como o "rito de construção", transporta Nick para uma consciência anterior à guerra, quando andava pelo "Black River", evocado agora pelo movimento das trutas no "Big Two-Hearted River". No plano mítico, o acto de pescar a que Nick se dedica é em si mesmo um acto arquetípico cuja repetição projecta o novo Adão no tempo mítico, quando essa prática era exercida por um deus, antepassado ou herói, e também pelo homem primitivo que caçava e pescava. Esta retoma de um rito sacrificial apazigua a violência inata do homem, essa mesma violência que, quando não vigiada, pode culminar em catástrofes históricas — como a Grande Guerra — e no trauma pessoal de Nick.

O ritual sacrificial da pesca é um paradigma do que antropólogos como Walter Burkert e René Girard definem como "violência boa", aquela que está controlada e dirigida para fora do grupo social, deste modo purificando a "violência má", a qual, sendo gratuita e arbitrária, é invariavelmente sinónimo de guerra, não revestindo por isso a forma de sacrifício ritual que Nick executa²². Basta recorrer à descrição que o próprio Hemingway faz da 1.ª Guerra Mundial em *A Farewell to Arms* para entendermos que tipo de sacrifício aí é cometido: "the sacrifices were like the stockyards at Chicago if nothing was done with the meat except to bury it"²³. A omnipresença de uma dimensão ritualística no conto passa por metáforas como a do fogo, a qual, de tão recorrente, tanto comporta a vertente destruidora que arrasa Seney e a civilização moderna que a cidade representa (para que um novo e regenerado cosmos a substitua), como a inevitabilidade de Nick atear fogos, tão necessários para a sua viagem como a "violência" o é para a sua sobrevivência. Na impossibilidade de negar a "violência", Nick vai intuitivamente dirigi-la para uma vítima

²¹ *Idem, ibidem.*

²² Cf. BURKERT, Walter — *Homo Necans: The Anthropology of Ancient Greek Sacrificial Ritual and Myth*, trad. Peter Bing, Berkeley, University of California Press, 1983; GIRARD, René — *Violence and the Sacred*, trad. Patrick Gregory, Baltimore, The Johns Hopkins University Press, 1977.

²³ HEMINGWAY, Ernest — *A Farewell to Arms*, New York, Charles Scribner's Sons, 1929, p. 185.

insignificante e sacrificável, como fica ilustrado com a incineração de um mosquito na tenda, vítima substituta de um alvo humano ou civilizacional que ajuda a neutralizar a “violência má”.

Nick, apesar de ter deixado o pensar para trás na sua viagem mítica em direcção ao centro, não pode impedir o espanto provocado pelos gafanhotos carbonizados que cobrem a paisagem: “Nick had wondered about them as he walked, without really thinking about them”; “He wondered how long they would stay that way”²⁴. Queimados pelo fogo, são utilizados como isco na pesca e, como tal, funcionam igualmente como vítimas substitutas. A antropologia ensina que um ritual poderá não produzir o seu efeito catártico se a vítima substituta é demasiado diferente da (ou demasiado parecida com a) vítima original. Este perigo de uma crise sacrificial existe em “Big Two-Hearted River” mas ocorrerá de facto em “Now I Lay Me”, um conto em que o real profano e impuro da guerra contamina a reserva sagrada da alma.

Nick intui a sua ligação a trutas e gafanhotos, nunca estando absolutamente consciente desse vínculo, assim permitindo o funcionamento de um mecanismo de substituição e, mais importante, garantindo a eficácia do ritual. Nick também intui um paralelo entre a morte indiscriminada e sem regras de trutas às mãos de outros homens e a sua própria experiência na guerra. Para William Adair há uma semelhança entre a imagem de “dead trout, furry with white fungus, drifted against a rock, or floating belly up in some pool” e aquela outra imagem que Hemingway utilizará em *Across the River and into the Trees* à volta de soldados mortos, “floating and bloating face up and face down”²⁵.

No fim do conto, depois de se recusar a entrar no pântano, Nick faz uma significativa observação à cerca das duas trutas que apanhara — “they were both males”²⁶ — sugerindo a associação que ele próprio estabelece entre as trutas e os soldados (incluindo, claro, ele próprio), mantendo, mais uma vez, a distância entre os termos da comparação no plano do inconsciente. É a diferença entre as entranhas dos peixes que ele agora vê e as

²⁴ HEMINGWAY, Ernest — “Big Two-Hearted River”, pp. 135, 136.

²⁵ ADAIR, William — “Landscapes of the Mind: ‘Big Two-Hearted River’”, in *Critical Essays on Hemingway's IN OUR TIME*, ed. Michael S. Reynolds, Boston, G. K. Hall, 1983, p. 262.

²⁶ HEMINGWAY, Ernest — “Big Two-Hearted River”, p. 155.

entranhas dos soldados feridos ou mortos que ele viu na guerra que sublinha a diferença entre o ritual "limpo" da pesca e a carnificina "impura" da guerra²⁷. Há um acumular de tensões quando a pesca revela a Nick analogias dramáticas com os combates no teatro da guerra:

There was a long tug. Nick struck and the rod came alive and dangerous, bent double, the line tightening, coming out of water, tightening, all in a heavy, dangerous, steady pull. Nick felt the moment when the leader would break if the strain increased and let the line go.

The reel ratcheted into a mechanical shriek as the line went out in a rush. Too fast. Nick could not check it, the line rushing out, the reel note rising as the line ran out.

With the core of the reel showing, his heart feeling stopped with the excitement, leaning back against the current that mounted icily his thighs, Nick thumbed the reel hard with his left hand. It was awkward getting his thumb inside the fly reel frame

As he put on pressure the line tightened into sudden hardness and beyond the logs a huge trout went high out of water. As he jumped, Nick lowered the tip of the rod. But he felt, as he dropped the tip to ease the strain, the moment when the strain was too great; the hardness too tight. Of course, the leader had broken. There was no mistaking the feeling when all spring left the line and it became dry and hard. Then it went slack²⁸.

Esta descrição da pesca encontra paralelos noutros passos da obra hemingwayana onde a guerra é narrada, como a repetição da palavra "danger" parece indiciar e como, a título de exemplo, o texto de *A Farewell to Arms* confirma. A violência que para Nick é aceitável no âmbito do ritual, revela-se-lhe intolerável fora desse contexto. De qualquer modo, a vontade de apaziguamento e neutralização de que Nick não quer abdicar — "He did not want to rush his sensations any"²⁹ — sofre a ameaça iminente do pântano, manifestação da face incontrolável da natureza, da violência que

²⁷ Para Burkert, o homem primitivo começa a descobrir semelhanças entre si e as suas presas quando as mata e esquarteja: "One could, perhaps, most clearly grasp the animal's resemblance to man when it died"; "the power to kill and respect for life illuminate each other"; "in the experience of killing one perceives the sacredness of life". Cf. BURKERT, Walter — *Op. cit.*, pp. 20, 21, 38.

²⁸ HEMINGWAY, Ernest — "Big Two-Hearted River", p. 150.

²⁹ *Idem*, p. 151.

pode transbordar a qualquer instante, lugar de silêncio e morte, a antítese de “the good place”.

A recusa de Nick em entrar no pântano é uma reacção contra o perigo real da sua morte: “He felt a reaction against deep wading with the water deepening up under his armpits, to hook big trout in places impossible to land them”³⁰. A não entrada de Nick no pântano é uma espécie de afirmação da vida que vem na sequência de um trajecto exigente: a viagem ao centro, a “re-criação do cosmos”, o cumprimento escrupuloso de rituais que regeneram a personagem. Ao contrário do que anteriormente aconteceu, a morte no final do conto deixa de ser uma mera sugestão nesse cenário demasiado parecido com os campos de guerra. Verificamos então que o ritual da pesca ocorre dentro de limites: a sua “pureza” é incompatível com a “violência má” ou “impura” do conflito bélico.

Ao traduzir padrões arquetípicos para um contexto moderno, Hemingway afirmou que a 1.ª Guerra Mundial não foi apenas um acontecimento histórico isolado, mas antes uma entre as muitas rupturas físicas e psicológicas nos ciclos da História, brechas com uma origem comum no impulso violento e “primitivo” da humanidade. Além disso, ao apresentar Nick como uma figura de contornos míticos, Hemingway apontou o caminho para a redenção do homem moderno através da activação de padrões primitivos da experiência, através de uma existência “natural” cujos rituais, ao contrário das abstracções piedosas do Cristianismo, estavam mais perto dos ritmos da vida e da morte, bem como da terra que subsiste para sempre.

Nas correspondências com o modernismo — que Hemingway apreendeu e deslocou para o centro da sua escrita a partir do clima cultural de Paris dominado por figuras como Gertrude Stein, T. S. Eliot, James Joyce e Ezra Pound — a obra hemingwayana aparece como algo de intermédio entre o assombro de um fenómeno natural e o prodígio de um artefacto literário. Enquanto Eliot procurou o seu ideal estético numa tradição literária mítica, Hemingway descobriu linhas de tradição no ritual arquetípico não-literário. À semelhança de Nick Adams, que na repetição de actos arquetípicos consegue abolir a história e anular o tempo, também

³⁰ *Idem*, p. 155.

Hemingway, ao trabalhar esses arquétipos, liberta a sua arte da contingência temporal e cria o seu próprio ideal artístico, "the real thing": a obra de arte que o tempo não conseguiria minar e que permaneceria válida — "always"³¹. Ao enquadrar-se numa certa maneira modernista de escrever Hemingway não se remeteu a uma literatura do individual, acontecendo com o autor o que sempre ocorre na vida de um escritor maior: uma sintonia entre os problemas da sua literatura e os do mundo de onde vem.

A viagem de Nick transporta consigo algumas das questões e inquietações tipicamente modernistas: o contacto da consciência com o real exterior e o modo mais ou menos penetrante como interagem; a luta da consciência individual pelo conhecimento de uma realidade opaca que não se quer dar a conhecer; a tentativa de impor uma ordem a uma realidade caótica e resistente que não se consegue captar. Sem disso ter obrigatoriamente consciência, Nick acede a um sistema transcendental de valores e, nesse sentido, é um herói cognitivo em demanda da verdade e da desocultação do insuspeitado. Se adoptarmos a linha argumentativa de Linda Hutcheon, para quem o uso modernista da tradição e do passado tinha como objectivo destacar o seu carácter transcendental na procura de um sistema estável e universal de valores de carácter mítico, psicológico ou religioso, Nick surgirá ao leitor como herói que, em função da sua percepção do real, age em sentido modernista³².

Hemingway corporiza, nos primeiros anos da sua criação literária, uma versão do modernismo em que o vemos tudo apreender daqueles expatriados e europeus que foram figuras tutelares do seu tempo, num anseio moderno de acompanhar modos e tendências. Mas, através de Mark Twain e Sherwood Anderson, teve igualmente acesso a uma tradição da escrita norte-americana que, de forma aparentemente inesperada, antecipa alguns traços modernistas, como é o caso daquela verdade única que a memória e a experiência proporcionam. A América em que Nick Adams cresceu não é muito diferente da de Huck Finn, só que, ao contrário de Twain, Hemingway rodeia o seu protagonista de um mundo de conflitos

³¹ Cf. HEMINGWAY, Ernest — *Death in the Afternoon*, New York, Charles Scribner's Sons, 1932, p. 2.

³² Cf. HUTCHEON, Linda — *The Politics of Postmodernism*, London and New York, Routledge, 1989; *A Poetics of Postmodernism: History, Theory, Fiction*, New York and London, Routledge, 1990.

que necessariamente não se esgota no Mississippi do século XIX e que, a partir de 1914, assistiu à devastação de toda uma civilização, exigindo-se agora aos artistas imagens únicas e inovadoras que dessem expressão a essa crise. Para alguns modernistas, a prática de novos modos literários era acompanhada de profundas reflexões teóricas e intelectuais em torno das novas *ideias* de sofisticação literária. Para outros, as *ideias*, quando desligadas do real e mantidas no plano das abstrações eram um desvio, uma traição da verdade da arte. Seria neste sentido que T. S. Eliot disse de Henry James: “he had a mind so fine that no idea could violate it”³³. O modernismo de Hemingway traduz-se numa prática de escrita e não em elaborações teóricas, lançando-nos sempre o desafio de descobrir incisões oblíquas em segmentos aparentemente periféricos da sua obra. Como pode ser o caso do soldado Harold Krebs em “Soldier’s Home”, cuja situação final é equiparável à dificuldade do artista que, quando foge à verdade, arrisca que a transposição das suas mais íntimas experiências para a arte se converta em fracasso e, acima de tudo, produza uma identidade despedaçada.

Krebs e Nick Adams, para além da recorrente leitura da ficção hemingwayana numa perspectiva autobiográfica, são facilmente entendíveis como versões de Hemingway em *In Our Time*. O final primeiro de “Big Two-Hearted River”, como atrás ficou assinalado a propósito da análise de Debra A. Moddelmog, foi preterido aquando da publicação do conto e viria a ser dado à estampa em *The Nick Adams Stories* com o título “On Writing”. Aí Hemingway/Nick escreveu: “The only writing that was any good was what you made up, what you imagined. That made everything come true... Nick in the stories was never himself. He made him up”³⁴. A verdade essencial ou falsidade de um artista medir-se-á então pelo modo como ele aborda a tarefa da criação e constrói uma ficção a partir do real, do mundo. Com esta concepção da verdade artística, Hemingway coloca-se dentro da estética modernista que ele via traduzida num discurso de rigor e despida de mecanismos falsificadores como o da abstracção, ou seja, vai-se identificar com os modelos formais e processos técnicos do moder-

³³ ELIOT, T. S. — “Henry James” [1918], in RAHV, Philip — *Literature in America*, New York, Meridian Books, p. 223.

³⁴ HEMINGWAY, Ernest — “On Writing”, in *The Nick Adams Stories*, New York, Bantam Books, 1973 [1972], p. 217.

nismo no domínio da composição artística³⁵. Significativamente, não deixa de ser relevante que o declínio de Hemingway não encontre explicação total em problemas biográficos, mentais ou de imagem pública. Tratou-se de uma progressiva perda de fulgor artístico, uma hesitação em dar continuidade à prática inovadora e experimental que o modernismo inspirou. Esta circunstância, entre outras incidências, levou a que as abstracções se fossem sobrepondo àquela concepção do real que inaugura a escrita hemingwayana, a natureza da sua arte e de si próprio como artista.

"On Writing" explica e dramatiza o imperativo de originalidade que o meio literário de Paris exigia na década de 20, enquanto Nick Adams, em "Big Two-Hearted River", responde ao mundo devastado de Seney com a construção de novos sentidos integrados numa teia de justaposições. Como reconhece o estudioso Paul Smith a propósito da escrita de Hemingway, "what is unconventional, and so inscribes his fiction as modernist, is that the scenes often are juxtaposed with little transition and less logic to effect or explain their sequence or rationale. Such a structure may result from his prose style with its syntax linking sentences and clauses by simple, at times temporal, but rarely logical or subordinating, conjunctions"³⁶.

Em "The Undefeated" — tal como "Big Two-Hearted River" um conto de 1924 —, a actuação do toureiro Manuel Garcia espelha uma preocupação nuclear de Hemingway e do modernismo: a natureza da arte e do artista. O protagonista já não está no auge da sua carreira mas a sua mestria revela-se na meticulosidade pela qual consegue por sobre o seu declínio físico encontrar uma ordem para si e para a sua arte — uma arte exercida com rigor e verdade sem concessões a gestos gratuitos ou banalizantes. Tudo isto é veiculado por Hemingway de forma indirecta e a partir de uma figura (o toureiro) e de um contexto (a tourada) que, para grande parte dos leitores, acabaram por ser motivo de espanto, novidade ou subestimação.

Mas Hemingway sempre soube demonstrar, como poucos, que na literatura nem sempre a via mais directa ou explícita é a mais eficaz para

³⁵ Cf. AZEVEDO, Carlos — *Entre o Real e a Abstracção: A Ficção Narrativa de Ernest Hemingway* (Dissertação de doutoramento), Porto, 1988, *passim*.

³⁶ SMITH, Paul — "Introduction", in *New Essays on Hemingway's Short Fiction*, ed. Paul Smith, Cambridge, Cambridge University Press, 1998, p. 8.

dizer alguma coisa. Por vezes, o sentido propaga-se melhor através de linhas implícitas, cuja ironia e ambivalência permitem obter efeitos mais acutilantes e atingir esse espaço de partilha (sempre diferido, equívoco, mas ainda assim de partilha) entre quem escreve e quem lê. E esta lição passou necessariamente pelo experimentalismo modernista, e não por qualquer manifestação de um anti-intelectualismo primitivo e redutor.

Carlos Azevedo