

HEMINGWAY: A FICÇÃO E AS IMAGENS DA VIDA

Arminda Serpa

*Professora de Literatura da Universidade Estadual do
Ceará e Mestra em Literatura pela
Universidade Federal do Ceará.*

O homem Hemingway era, tanto quanto seus livros uma criação. A tendência para se envolver com a ficção aconteceu cedo na vida dele. Registra Burgess: “o hábito de mentir sobre suas proezas ao ar livre, ou de enfeitá-las, começou quando ainda não tinha cinco anos. Contou a seu avô Hall que capturara sozinho um cavalo selvagem. O velho respondeu que, com semelhante imaginação, ele acabaria ou famoso ou na prisão” (Burgess, 1990:13).

Havia nele a fusão do artista sensível com o musculoso homem de ação. Isto o transformou num dos maiores mitos internacionais do século XX. Um mito enigmático e fascinante, uma personalidade que mantinha uma atitude ambígua diante da vida e da morte.

O que aflora dos textos de Hemingway? A realização do desejo de escrever o mais próximo de si, o mais próximo da vida real, com suas angústias, suas incertezas, suas indefinições, o mais próximo de sua essencial finitude, de sua essencial e definitiva improvisação.

A ficção tem muito de realidade. Sonhos, dúvidas, temores, ambições, êxtases... se a ficção fosse uma torrente, nós a povoariamos como peixes. Se fosse uma árvore, nós a habitaríamos como folhas. Há muito de verdade nos contos da carochinha e há muito de ficção na própria verdade. Ficção e realidade são companheiras. Elas se ferem com advertências, mas se representam mutuamente.

Em Kansas City, Hemingway começou sua carreira de escritor profissional. Iniciou-a como repórter no jornal Kansas City Star. Adquiriu um exemplar do manual de estilo do Star. A brevidade, uma combinação do vigor com a suavidade, uma abordagem positiva (falar do que ocorre, e não do que não ocorre) – eram as regras do Star.

Mais tarde, ele se encarregaria de adaptá-las à produção literária. Produzindo o que poderíamos chamar de uma estética dos nervos e dos músculos, afastando a disposição estética da linguagem de suas locações tradicionais na cabeça e no coração.

O repórter acumularia muitas histórias para depois apresentá-las em forma de ficção. Ele descobriu que a vida real sempre supera a ficção; a literatura não é basicamente invenção: é a ordenação, em padrões estéticos, dos dados de uma experiência ampla e variada.

Segundo Hemingway, os escritores deveriam conhecer as coisas, além das palavras. Também considerava que as sentenças deveriam fazer algo mais do que apenas configurar coisas. As palavras, elas caíam lentamente ou não, moveriam-se e começariam a se agrupar numa cadência. As sentenças dissolveriam-se em música, a música em paisagem ou num clima e, assim, finalmente, através do ar, até um ouvido.

O ouvido de Hemingway para a melodia e o ritmo, dizem, veio da mãe Grace Hall, que era uma boa musicista. A tonalidade e o ritmo fariam dele um grande estilista literário. Burgess assinala que não se pode ler “Adeus às armas sem perceber uma preocupação com as palavras enquanto sons de uma competência estrutural análoga à de um compositor musical.” (Burgess, 1990:15)

Somos inclinados a pensar que estilo em Hemingway é uma forma de percepção; que cada sentença revela a maneira de o escritor apreciar o mundo. Procura captar nossas reações. Sua escritura move-se através de nós. A sintaxe da língua espelha a sintaxe do mundo, nossos espaços interiores e exteriores, sentenças curtas, algumas longas, outras duras como um martelo. Metáforas de nossos desejos e de nossos temores. Estratégias de amor e de ambição. Fábula com os olhos bem abertos e no entanto, todos nós seremos logrados, mas e o personagem? É ilusão? Não tornou nosso mundo mais estranho?

O herói de Hemingway modificou o mundo de toda uma geração. Duro, estóico, sofredor. Exibindo o tipo de coragem à moda de Hemingway que ficou conhecida como “*grace under pressure*” (dignidade ou elegância, sob pressão). Era preciso lutar. A luta, seria, para Hemingway, uma expressão da criação literária. Era uma expressão exterior da grande luta interna que travava. A luta também para escrever uma “frase simples declarando a verdade.” A meta de Hemingway era

“descerver sem adornos supérfluos, sem impor uma atitude, fazer com que as palavras e a estrutura da prosa transmitissem, além do pensamento e do sentimento, uma dimensão física – hoje, isso parece fácil, principalmente porque Hemingway nos mostrou como fazê-lo, mas não era fácil numa época em que “literatura” ainda significava escrever com elegância no sentido vitoriano, usando ornamentos neogóticos, alusões livrescas, uma estrutura complexa de orações subordinadas (...)” (Burgess, 1990: 30-1). Escrever era realmente uma luta, uma arduamente conquistada economia estilística, uma mania de polir. Esse estilo seco, objetivo, era uma música nova. E assim foi reconhecido.

A escritura de Hemingway poderia se afigurar a um jogo de dados, passamos por sobre os quadrados com nossas pedras coloridas, os dados nos impelem e as linhas traçadas nos guiam, mas o vencedor não leva nada. A forma do jogo jaz no próprio jogo. As pedras são transformadas pela imaginação em chuva e sangue. Se chove, num conto de Hemingway, as ruas realmente ficam molhadas; se uma pessoa é apunhalada, sangra. E enquanto perdura a leitura você é aquela dor, a consciência pode contrair-se em torno de um núcleo como uma concha. Ele comprometia-se com a criação de uma sensibilidade alerta. Nele, os sentidos funcionavam com uma maravilhosa animalidade e uma incrível precisão verbal, registrando odores, sabores e sons.

Hemingway sabia muito bem pintar uma paisagem, evocar um sentimento, desencadear uma tempestade – cravar na memória do leitor, um ser, a imortalidade. Fixar uma viva imagem humana através de seus personagens.

O fascínio de um grande personagem nunca desvanece. A grande literatura é grande porque seus personagens são grandes, e os personagens são grandes quando são notáveis. Uma fórmula muito simples. O velho Santiago brada para ser lembrado e nós, obedientemente, o lembramos porque o velho nos ensina que o peixe é maior do que o homem; o mar também é um peixe gigantesco. Ele desperta nossa potência onírica: Sonhamos que somos tragados? Seremos realmente?

Os personagens mais notáveis são concebidos como vivos fora da linguagem, saem de braços dados com o leitor. Personagens são telas, é preciso observar o que lhes foi dado, ou seja, o que têm e também o que não têm. Por exemplo: Têm nariz? Têm mãos? Têm

olhos? Eliminando-se o nariz da personagem de Em busca do tempo perdido, todo um mundo de memória perde o sabor da Madeleine. É nos olhos de Capitu que Machado de Assis concentra todas as sutilezas da sedução e da ambigüidade. E quem poderá ler o Velho e o mar, sem se enternecer diante das mãos feridas de dignidade do pescador solitário? O que vemos quando espiamos através de um vidro verbal? As palavras são chaves, são indicadores. As palavras são objetos de linguagem.

O mundo que o romancista constrói é sempre um modelo metafórico de nosso próprio mundo. Há alguns pontos numa narrativa que permanecem relativamente fixos. Podemos nos afastar deles, mas logo voltamos, como a música volta a seu tema. Em Hemingway, não conseguimos nos desviar da morte; do código desportivo: um homem nasce como um jogador, logo derrotado pela vida, mas não deve perder a honra, a dignidade; outros temas são a velhice; as touradas, a luta entre o homem e o touro vista como um ritual mágico, mas do que um esporte sangrento.

O que vemos mesmo através do vidro verbal? Vemos metáforas. As metáforas revelam, produzem conhecimento. Descrevem algo para que possamos inferir outra coisa. A metáfora é uma travessia. A palavra vem do grego meta (mudança) e fora (transporte).

Aristóteles afirmava que a metáfora era um sinal de gênio. Por quê? Por meio da metáfora, o artista é capaz de organizar todas as áreas do pensamento e do sentimento humanos. Quando um personagem cai, a realidade da cena apresentada deveria ater-nos à realidade da nossa própria queda, cada qual pessoal embora tão partilhada como o ar que respiramos. Também posso assumir a posição de espectador: ah, olhem ele está caindo! William Gass assinala: “o romance não diz, mostra; mostra-me minha vida numa figura: obriga-me a olhar para os dedos de meu pé” (Gass, 1971:72).

Um romance passa gradualmente através de nossa percepção, obriga-nos a enumerar objetos que se levantam diante de nós: catedral, letreiro de loja, peixe, um velho, o mar ou o traço de uma língua tensa sobre a penumbra da alma. Obriga-nos a compreender que: “nenhum homem é uma ilha isolada; cada homem é uma partícula do continente, uma parte da terra; se um torrão é arrastado para o mar, a Europa fica

diminuída, como se fosse um promontório, como se fosse o solar de teus amigos ou o teu próprio; a morte de qualquer homem me diminui, porque sou parte do gênero humano. E por isso não perguntes por quem os sinos dobram; eles dobram por ti¹.

A arte nos convida a tocar, provar, ouvir e ver o mundo. Há um pensamento do corpo e Hemingway sabia bem disso. Longino, em sua *Arte do sublime* dizia que nascemos para circular os olhos pela vida. Hemingway foi acusado de ser “hedonista neutro” porque escrevia sobre a celebração da vida. Alguns dizem que Hemingway é pouco filosófico, há em sua escritura pouco pensamento, muita ação. É como se um corpo que respira, transpira e expele gases fosse um ato antifilosófico.

O corpo é, antes de tudo, linguagem. A linguagem, pele. Palavras de Barthes: “A linguagem é uma pele: esfrego minha linguagem no outro. É como se eu tivesse palavras ao invés de dedos, ou dedos na ponta das palavras. Minha linguagem treme de desejo” (Barthes, 1991:64).

Hemingway sabia descrever bem todos os gestos de composição do corpo social da literatura. É preciso reconhecer que nenhuma estilização ocorre no vazio. Se devo representar um jantar, exemplifica Gass, devo perceber que ele reúne e satisfaz vários fins numa serie de atos e cada um desses atos tende a assumir uma significação simbólica quando o jantar se desenvolve. O limite final é alcançado quando toda a execução é assim conceituada, que o comensal (ou o caçador, ou o amante, cada um a seu modo distinto) toma seu alimento não porque esteja com fome e precise dele para viver ou porque deseje entregar-se a certos sabores mas porque deseja, pela alimentação e através dela significar alguma coisa: segurança ou posição social, ou educação ou amor ao próximo. Os gestos dos personagens, os objetos no rito constituem, desse modo, uma disposição na linguagem. Hemingway, neste sentido, era um mestre notável.

A página em branco representava, para Hemingway, o abismo. Era como um odre de vinho vazio. Era algo muito desesperador porque revelava a crueldade da nossa condição: estamos à espera do vazio, nadamos às cegas no nada. O nada foi também um dos grandes temas de Hemingway. Ele chegou mesmo a modificar o pai nosso

1 Poesia de Jonh Donne, citada por Hemingway em *Por quem os sinos dobram*.

porque “ele sabia muito bem que tudo podia reduzir-se a nada y pues nada y nada pues nada. Nosso nada que estais no nada, nada seja o nome do vosso reino, venha a nós o vosso nada; seja feito o vosso nada assim no nada como no nada; o nada de cada dia nos dai hoje, perdoai-nos o nosso nada assim como perdoamos os nossos nadas; não nos deixeis nada no nada, mas livrai-nos do nada; pues nada salve o nada cheio de nada, o nada está convosco” (Hemingway, 2001:260).

Na manhã do domingo 2 de julho de 1961, Hemingway acordou cedo. Encontrou a chave do depósito onde estavam as armas, carregou uma espingarda de cano duplo que usava para caçar pombos. Encostou os dois canos na testa e disparou.

O espelho da existência do autor havia sido despedaçado. Mas os olhos do leitor compreenderam que na literatura vemos através de “espelhos mágicos” ou das límpidas águas em que Narciso se admirava. É preciso caminhar no sentido de atravessarmos o espelho do autor para que possamos ultrapassar o reflexo psíquico e enxergar a verdadeira imagem acerca de nós mesmos. Hemingway? Agora, somos.

BIBIOGRAFIA

ARISTÓTELES; HORÁCIO E LONGINO. A poética clássica. São Paulo: Cultrix, 1984.

BARTHES, Roland. Fragmentos de um discurso amoroso. Rio de Janeiro: F. Alves, 1991.

BURGESS, Anthony. Ernest Hemingway. Tradução de Sérgio Flaksman. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, 1990.

CALVINO, Ítalo. Hemingway e nós. IN: Por que ler os clássicos. Tradução de Nilson Moulin. São Paulo: Companhia de Letras, 1997.

GASS, William H. A ficção e as imagens da vida. Tradução de Edilson Alkmin Cunha. São Paulo: Cultrix, 1971.

HEMINGWAY, Ernest. O velho e o mar. Tradução de Fernando de Castro Ferro. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 2003.

HEMINGWAY, Ernest. Contos. Volume 2. Tradução de Ênio

Silveira e José J. Veiga. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 2001.

HEMINGWAY, Ernest. Paris é uma festa. Rio de Janeiro: Circulo do Livro, 1977.

HEMINGWAY, Ernest. Contos de Hemingway. Tradução de A. Veiga Fialho. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1972.

HEMINGWAY, Ernest. Por quem os sinos dobram. Tradução de Monteiro Lobato. São Paulo: Companhia Editora Nacional, 1969.

HEMINGWAY, Ernest. O sol também se levanta. Tradução de Berenice Xavier. São Paulo: Editora Nova Cultural, 1995.

HEMINGWAY, Ernest. As ilhas da corrente. Tradução de Milton Persson. São Paulo: Abril Cultural, 1984.