

Conceição Pereira

Universidade de Lisboa

A Visibilidade Descritiva de Ernest Hemingway

“Big Two-Hearted River”¹ é o título do conto que, dividido em duas partes, conclui *In Our Time* de Ernest Hemingway, conjunto de catorze narrativas impressas em redondo e dezasseis pequenas narrativas impressas em itálico, publicado a seguir a *in our time*². Em certa medida, “Big Two-Hearted River”, tal como as restantes narrativas de *In Our Time*, assemelha-se a um capítulo de uma narrativa maior na qual poderia estar incluída: a acção começa quando Nick Adams chega ao local onde é deixado pelo comboio e nunca saberemos, em momento algum do conto, de onde veio; no fim da narrativa fica uma hipótese de continuação, com a referência aos dias que se iriam seguir. A reunião num volume de um conjunto de narrativas construídas como capítulos de uma hipotética narrativa maior leva D. H. Lawrence a caracterizar *In Our Time* como um romance fragmentário. Segundo Lawrence, Nick unifica este conjunto de histórias e transforma-as num romance sobre a vida de um homem, pois conta tudo o que é preciso para criar a personagem e a história da sua vida³. Joseph M. Flora discorda da atribuição do estatuto de romance a *In Our Time*, mas admite que o conjunto de narrativas tem unidade, em grande parte conferida pela personagem Nick Adams⁴. Todavia, Nick Adams surge como person-

¹ Ernest Hemingway, *In Our Time* (1930) (New York: Scribner, 1958).

² Publicado em 1924.

³ D.H. Lawrence, “In Our Time: a Review” (1936), *Hemingway, A Collection of Critical Essays* (Englewood Cliffs: Prentice-Hall, 1962), p. 93.

⁴ Joseph M. Flora, “Saving Nick Adams for Another Day” (*South Atlantic Review*, 58, Atlanta: 1993), p.71.

gem apenas em seis das catorze narrativas de *In Our Time* e apenas numa das pequenas narrativas impressas em itálico. Para Philip Young, “Big Two-Hearted River” é crucial e só poderá ser correctamente lido no contexto da evolução traçada por Hemingway para esta personagem⁵.

Paul Smith coloca igualmente “Big Two-Hearted River” num lugar privilegiado relativamente a *In Our Time*, mas por razões diversas. Para Smith, “Big Two-Hearted River” domina o livro por ser a última história do conjunto e por ser aí que Hemingway atinge a perfeição do seu estilo cénico, já visível em contos anteriores⁶. A designação “estilo cénico” aplicada à narrativa filia-se em Henry James e na sua concepção da escrita romanesca. A visão cénica é o objectivo a atingir pelo romancista, fazendo com que a ocasião apresentada diga a história por si só⁷. James, que diz querer apropriar-se, enquanto romancista, dos métodos do dramaturgo, faz igualmente equivaler a tarefa do romancista à tarefa do pintor e o romance à pintura⁸. Ao usar designações como “estilo cénico” ou “estilo pictórico”, James evidencia a possibilidade de tornar visível a acção narrada, procurando criar a ilusão da vida, procurando dar conta da aparência das coisas, a aparência essa que permite transmitir o significado, a cor, o relevo, a expressão, a superfície e a substância do espectáculo humano⁹.

Percy Lubbock, partindo das ideias veiculadas por James em *The Art of Fiction* e nos prefácios aos seus romances, ocupa-se, em *The Craft of Fiction*, exclusivamente da ideia prescritiva de que a narrativa deverá ser dramática. Lubbock defende que a forma mais elevada a que a ficção pode aspirar é a forma dramática, cuja consecução depende da

⁵ Philip Young, “Adventures of Nick Adams” (1952) *Hemingway, A Collection of Critical Essays* (Englewood Cliffs: Prentice-Hall, 1962), p. 104.

⁶ Paul Smith, “1924: Hemingway’s Luggage and the Miraculous Year”, Scott Donaldson (ed), *The Cambridge Companion to Ernest Hemingway* (Cambridge: Cambridge University Press, 1996), p. 51.

⁷ Henry James, “From the Prefaces” (1909), *The Future of the Novel, Essays on the Art of Fiction* (New York: Vintage Books, 1954), p. 63.

⁸ Henry James, “The Future of the Novel” (1889), *The Future of the Novel, Essays on the Art of Fiction* (New York: Vintage Books, 1954), p. 33.

⁹ Henry James, “The Art of Fiction” (1884), *The Future of the Novel, Essays on the Art of Fiction* (New York: Vintage Books, 1954), p. 14.

estratégia usada relativamente ao ponto de vista que permitirá ao leitor obter uma visão directa da acção¹⁰. Nos termos de James e Lubbock, dar ao leitor algo para além da aparência e do discurso das personagens seria comprometer a pretendida criação da ilusão da vida. O narrador passa de repórter a uma posição em que assume, tanto quanto possível, as funções do dramaturgo. O assunto narrado estará, assim, em condições de chegar ao leitor não como algo narrado em segunda mão, mas de um modo objectivo e visível¹¹.

Lubbock faz equivaler espectador, ouvinte e leitor na possibilidade que lhes é dada de, através do ângulo de visão, observarem directamente o que está a ser narrado e insiste na capacidade que o *medium* da escrita possui de fazer ver, isto é, defende, relativamente à escrita ficcional de James, que a ilusão da realidade criada pela linguagem corresponde a uma ilusão dramática que permite observar a história que se desenrola. Atribui ainda ao romancista características de pintor, aproximando os dois tipos de trabalho¹². “Pincelada”, “livro pictórico”, “produção de imagens”, “contemplanção dos factos”¹³ são algumas das muitas metáforas pictóricas utilizadas pelo autor, indiciando a possibilidade de apropriação, por parte do escritor, da produção de efeitos que ao pintor caberia. Não se trata, assim, de tornar visível a acção narrada criando a ilusão da ausência do *medium*, mas, pelo contrário, de criar a ilusão do uso de um *medium* que não é pertença do romancista, uma vez que se propõe que o efeito produzido seja pictórico. Verifica-se, assim, uma contradição entre a pretendida transmissão directa dos factos sem mediação e a suposta apropriação do *medium* de outra arte. Todavia, fica clara a intenção de Lubbock de valorizar as narrativas que mostram a acção, ou seja, as que permitem criar a ilusão da vida.

Em *A Moveable Feast*, Hemingway, simultaneamente na posição de autor e leitor de “Big Two-Hearted River”, comenta a intensidade da

¹⁰ Percy Lubbock, “The Strategy of Point of View”, *The Craft of Fiction* (1921), John W. Aldridge (ed), *Critiques and Essays on Modern Fiction, 1920-1951* (New York: The Ronald Press Company, 1952), p. 19.

¹¹ *Idem*, p. 10.

¹² *Ibidem*.

¹³ *Idem*, p. 11.

ilusão criada que lhe permite ver e estar presente na acção descrita, parecendo corroborar as designações de “estilo pictórico” e “estilo cénico” atribuídas ao seu conto: “When I stopped writing I did not want to leave the river where I could see the trout in the pool, its surface pushing and swelling smooth against the resistance of the log-driven piles of the bridge.”¹⁴ A acção de “Big Two-Hearted River”, centrada exclusivamente em Nick, inicia-se no momento em que este acaba de descer do comboio em Seney, cuja devastação recente pelo fogo não parece chegar a provocar qualquer reacção negativa na personagem, imediatamente tranquilizada pelo pensamento de que não podia estar tudo queimado, bem como pela visão do rio. As vinte e quatro horas seguintes, à excepção dos momentos de sono da personagem¹⁵, são pormenorizadamente descritas. “Big Two-Hearted River” é totalmente composto por uma sequência de demoradas e detalhadas descrições de acções praticadas por Nick Adams. Nick está sentado, fuma, caminha até ao local onde monta o acampamento, cozinha, come, fuma, adormece e, depois de acordar, prepara o pequeno-almoço que comerá a seguir, prepara-se para a pesca, pesca, fuma, prepara as trutas que pescou. Entretanto a acção de observar e as descrições de espaço que daí decorrem sucedem-se igualmente. Verbos que indicam a acção de olhar são uma constante ao longo de toda a narrativa.¹⁶ No excerto seguidamente citado, Nick Adams pára para fumar um cigarro e observa, na paisagem circundante, algo que chama a sua atenção:

“Nick sat down against the charred stump and smoked a cigarette. His pack balanced on the top of the stump, harness holding ready, a hollow molded in from his back. Nick sat smoking, looking out over the country. He did not need to get his map out. He knew where he was from the position of the river.

¹⁴ Ernest Hemingway, *A Moveable Feast* (1964) (London: Arrow Books, 1994), p. 65.

¹⁵ Nick adormece duas vezes e nesses momentos a acção pára. O primeiro momento de paragem dá-se a meio da primeira parte, durante a caminhada para o rio; o segundo divide a primeira da segunda parte: no fim da primeira parte a personagem adormece e a segunda parte inicia-se quando acorda.

¹⁶ “looked”, “looked out”, “looked down”, “looked up”, “looked back”, “saw”, “watched”, “could see”, “noticed”, “had been in sight of”. Watched” é o vocábulo mais repetido.

As he smoked, his legs stretched out in front of him, he noticed a grasshopper walk along the ground and up onto his woolen sock. The grasshopper was black. As he had walked along the road, climbing, he had started many grasshoppers from the dust. They were all black. They were not the big grasshoppers with yellow and black or red and black wings whirring out from their black wing sheathing as they fly up. These were just ordinary hoppers, but all a sooty black in color. Nick had wondered about them as he walked, without really thinking about them. Now, as he watched the black hopper that was nibbling at the wool of his sock with its fourway lip, he realized that they had all turned black from living in the burned-over land. He realized that the fire must have come the year before, but the grasshoppers were all black now. He wondered how long they would stay that way.

Carefully he reached his hand down and took hold of the hopper by the wings. He turned him up, all his legs walking in the air, and looked at his jointed belly. Yes, it was all black too, iridescent where the back and head were dusty.”¹⁷

São aqui descritas as acções de fumar, observar e pegar no objecto de observação. A acção de observar desencadeia uma descrição longa sobre a cor preta dos gafanhotos e considerações da personagem acerca da invulgaridade da cor. No primeiro parágrafo citado, Nick olha para a paisagem em geral enquanto, sentado num cepo carbonizado, fuma um cigarro. No segundo parágrafo a personagem repara num pormenor e no terceiro parágrafo pega no gafanhoto que tinha trepado para a sua meia e observa-o atentamente. São usadas frases curtas, sem ligação ou, na maior parte dos casos, seriadas paratacticamente, que pretendem mostrar a acção da personagem, assim como o seu objecto de observação de um modo ostensivamente linear e literal. O efeito de visualização pretendido é acentuado pelas repetições semânticas, por exemplo as repetições de “hopper(s)/grasshopper(s)” e de “black”¹⁸ no segundo parágrafo, que poderiam ter sido evitadas através de uma construção

¹⁷ Ernest Hemingway, “Big Two-Hearted River”, *In Our Time* (1930) (New York: Scribner, 1958), p. 181.

¹⁸ O substantivo “hopper(s)/grasshopper(s)” é repetido sete vezes e o adjetivo “black” é repetido cinco vezes no excerto citado.

sintáctica diferente¹⁹ e contribuem para a imposição enfática da imagem do gafanhoto preto perante o leitor. A ausência de comparações e de metáforas pode igualmente ser interpretada como uma tentativa para tornar literal a descrição. Com efeito, ao longo de “Big Two-Hearted River”, as comparações e metáforas são quase completamente inexistentes.

Hemingway afirma, em *A Moveable Feast*, ter aprendido algo com a observação da pintura de Cézanne: “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 I was trying to put in them”²⁰. A aprendizagem a que Hemingway se refere poderá ser interpretada como uma tentativa de tornar a sua escrita ficcional em algo semelhante a uma superfície pictórica, onde tudo é visível. Este desejo de visualização é, de algum modo, contrariado pela intrusão do autor que transmite pensamentos da personagem relativamente àquilo que observa.²¹

O esforço de visualização empreendido por Hemingway encontra eco na crítica. “Estilo cénico”, “pictórico” e mesmo “cinematográfico” são designações recorrentes nos textos críticos sobre este conto. Alfred Kazin é um dos autores que caracteriza como pictórica a escrita de Hemingway, tentando mostrar de que modo o seu estilo o transforma num pintor. “Hemingway, the Painter” é precisamente o título do artigo de Kazin incluído no volume sobre Hemingway editado por Harold Bloom.²² Para Kazin, como para Lubbock, mostrar imagens através das palavras é algo absolutamente concretizável. Kazin afirma que a concretização do real e do concreto se constituem como factores essenciais da escrita de Hemingway, provocando a ilusão da realidade²³. Para este

¹⁹ As frases “...he noticed a grasshopper(...). The grasshopper was black.” poderiam ter sido construídas de modo a evitar a repetição de “grasshopper”, pelo uso da hipotaxe, através da anteposição do adjectivo ou pelo uso de um pronome.

²⁰ Ernest Hemingway, *A Moveable Feast* (1964) (London: Arrow Books, 1994), p. 13.

²¹ Neste caso é transmitido ao leitor o raciocínio de Nick ao tentar perceber a origem da cor preta dos gafanhotos.

²² Harold Bloom, *Modern Critical Views, Ernest Hemingway* (New York: Chelsea House, 1985).

²³ Alfred Kazin, “Hemingway the Painter”, Harold Bloom (ed), *Modern Critical Views, Ernest Hemingway* (New York: Chelsea House, 1985), p. 196.

autor, ler Hemingway significa sentir-se mais vivo, na medida em que, através das palavras lidas, se constrói uma imagem mental que se aproxima de uma excepcional vividez, sendo literatura e pintura mais uma vez analogicamente aproximadas, justificando o título atribuído por Kazin ao seu ensaio²⁴. Hemingway torna-se, assim, mais pintor do que escritor, ou seja, o modo como escreve estaria próximo da pintura de Cézanne ou de Matisse. Depois de estabelecida a equivalência, Hemingway é transformado metaforicamente num pintor cujas histórias são compostas sobre uma tela na qual todo o espaço é preenchido e onde a acção pára, sendo pintadas cenas onde é visível a beleza dos efeitos produzidos. A responsabilidade pelo discurso metafórico de Kazin cabe, em parte, a Hemingway, que afirmava pretender, através da sua escrita, produzir efeitos pictóricos.²⁵ Kazin realça, na escrita de Hemingway, o modo de colocação das palavras na frase, afirmando que este conseguia, na sequencialização de palavras, tornar o mundo tão linear como a sua prosa e “limpo” como uma sala de operações²⁶, o que permite ao leitor ver a acção descrita diante dos seus olhos. O excerto de “Big Two-Hearted River” seguidamente citado parece corroborar a opinião de Kazin, uma vez que o efeito pretendido parece ser, de facto, parar a acção para mostrar em concreto a paisagem vista por Nick Adams.

“He sat on the logs, smoking, drying in the sun, the sun warm on his back, the river shallow ahead entering the woods, curving into the woods, shallows, light glittering, big water-smooth rocks, cedars along the bank and white birches, the logs warm in the sun, smooth to sit on, without bark, gray to the touch...”²⁷

²⁴ *Idem*, pp. 206-207.

²⁵ Hemingway afirma pretender produzir efeitos pictóricos com a sua escrita, nomeadamente numa carta escrita em 1924 a Gertrude Stein (*Selected Letters, 1917-1961*, Carlos Backer (ed) (New York: Scribner, 1981), em *A Moveable Feast* (vd nota 14) e em “On Writing” (*The Collected Stories*, James Fenton (ed) (London: Everyman’s Library, 1995).

²⁶ Alfred Kazin, “A Dream of Order”, *Bright Book of Life: American Novelists and Storytellers from Hemingway to Mailer* (Boston: Atlantic-Little, Brown Books, 1973) p. 6.

²⁷ Ernest Hemingway, “Big Two-Hearted River”, *In Our Time* (1930) (New York: Scribner, 1958), p. 205.

O excerto citado corresponde quase inteiramente à enumeração dos elementos da paisagem vistos por Nick. A lógica da descrição equivale aqui à lógica dos procedimentos da visão, pretendendo transmitir-se com clareza a paisagem observada, como se de uma imagem vista por alguém se tratasse. No entanto, a afirmação de que o excerto citado corresponde à paisagem vista por Nick é discutível. No excerto, o leitor é informado de que Nick seca ao sol que aquece as suas costas, sensações físicas não percepcionáveis pela visão e que dizem respeito à personagem, não à paisagem. Relativamente à paisagem observada por Nick, para além dos elementos percepcionáveis pela visão, as sensações tácteis e térmicas estão presentes nas referências aos troncos aquecidos pelo sol, suaves, lisos. Assim, seria eventualmente mais adequado caracterizar a escrita de Hemingway como sensorial, ao invés de pictórica. Todavia, embora aparentemente pertinentes, as qualidades sensoriais, ou as qualidades pictóricas da escrita de Hemingway defendidas por Kazin, uma vez que dependem da capacidade de percepção dos leitores, tanto poderão aplicar-se à enumeração dos elementos observados por Nick como ao próprio Nick, do qual apenas sabemos que, naquele momento, fumava e observava a paisagem enquanto secava ao sol.²⁸

Como já antes foi referido, para além de cénica e pictórica, à escrita de Hemingway são ainda atribuídas qualidades cinematográficas. Harry Levin afirma que, tal como no cinema, a ilusão de movimento é produzida pela repetição de frases com ligeiras alterações²⁹. Assim, a ilusão de movimento provocada pela imagem cinematográfica seria correspondente à ilusão de movimento no conto, sendo a equivalência estabelecida pela constatação de Levin de que tanto no cinema como no conto

²⁸ Quando se utilizam metáforas pictóricas e terminologia da pintura para falar de literatura deveria começar-se pela definição de “enunciado pictórico”, quanto a mim indefinível e igualmente aplicável a qualquer enunciado, desde que o seu leitor esteja disposto a visualizar aquilo a que esse enunciado se refere. Parece-me existir uma enorme distância entre a pretendida produção de efeitos de visualização e a imediata aplicação de metáforas pictóricas e de terminologia da pintura a enunciados escritos.

²⁹ Harry Levin, “Observations on the Style of Ernest Hemingway”, *Contexts of Criticism* (1957), Harold Bloom, *Modern Critical Views, Ernest Hemingway* (New York: Chelsea House, 1985), p. 79.

de Hemingway se assiste a repetições com ligeiras alterações. No excerto de “Big Two-Hearted River” que a seguir se cita verifica-se, logo na primeira frase, a característica atribuída por Levin, com a repetição do adjetivo “hot”. No segundo parágrafo verifica-se a presença de duas repetições com variação: “There were trees (...) The trees”; “There were trout (...) The trout”.

“It was getting hot, the sun hot on the back of his neck.

Nick had one good trout. He did not care about getting many trout. Now the stream was shallow and wide. There were trees along both banks. The trees of the left bank made short shadows on the current in the forenoon sun. Nick knew there were trout in each shadow. In the afternoon, after the sun had crossed towards the hills, the trout would be in the cool shadows on the other side of the stream.”³⁰

Embora a analogia assim estabelecida seja persuasiva e aparentemente aceitável, não me parece possível fazer equivaler a repetição de *frames* do cinema à repetição de palavras em “Big Two-Hearted River”, uma vez que a sucessão de *frames* não é percepcionável, enquanto a repetição de palavras é completamente visível.³¹

A produção de analogias entre as artes visuais e a escrita de Hemingway remete para a capacidade que esta supostamente detém de nos fazer ver as imagens que descreve. Ou seja, a escrita de Hemingway, nomeadamente o conto “Big Two-Hearted River”, terá a capacidade de nos colocar imagens diante dos olhos no decurso da leitura. Neste sentido, verifica-se alguma pertinência no uso de analogias e de metáforas cénicas, pictóricas e cinematográficas, pois pretende dar-se conta da capacidade que a escrita ficcional possui de provocar efeitos semelhantes aos do teatro, da pintura e do cinema.

A reivindicação para as artes verbais das potencialidades das artes visuais não é algo novo. Na tradição ocidental que procede de Platão,

³⁰ Ernest Hemingway, “Big Two-Hearted River”, *In Our Time* (1930) (New York: Scribner, 1958), p. 207.

³¹ A sucessão de “frames” apenas é visível se a velocidade normal do filme for reduzida, mas, nesse caso, a ilusão de movimento real perde-se.

para emular as artes visuais, isto é, aquelas que usam signos naturais, usam-se as palavras para pintar uma imagem perante os “olhos da mente”, tentando forçar o *medium* da linguagem a concretizar o que, naturalmente, é conseguido pelas artes cuja representação se dirige à visão³². A retórica antiga regista a possibilidade de o discurso produzir descrições vívidas que permitem colocar-nos algo diante dos olhos como se de facto o víssemos. As figuras que provocam a ilusão da realidade surgem com nomes diversos: a mais geral é a *enargeia*, nome genérico dado ao grupo das figuras que têm como objectivo a vividez da descrição, designadas por *evidentia*, hipotipose e *ekphrasis*. Estas podem ser usadas com o mesmo sentido de *enargeia*, uma vez que, no que diz respeito ao efeito pretendido, o seu objectivo é criar a ilusão da realidade fazendo algo surgir diante dos olhos, podendo referir-se a pessoas, acções e lugares. A hipotipose liga-se sobretudo à descrição de acções, sendo mais dinâmica que a *evidentia*. A *ekphrasis* refere-se essencialmente à descrição de objectos.³³ Deste modo, as designações *enargeia* e descrição vívida englobam as figuras antes citadas.³⁴

Quintiliano inclui a *enargeia* nos ornamentos, descrevendo-a como uma ilustração ou representação vívida que simula o testemunho ocular, cuja eficácia depende da consecução da impressão de verdade e permite visualizar o objecto da descrição. O recurso ao detalhe e à comparação é referido como meio fundamental para iluminar as descrições³⁵. Hermó-

³² Murray Krieger, *Ekphrasis, The Illusion of Natural Sign* (Baltimore: The John Hopkins University Press, 1992), p. 33.

³³ O sentido de *ekphrasis* restringiu-se e hoje a figura é usada para designar a descrição literária de uma obra de arte (Michèle Aquien; Georges Molinié, *Dictionnaire de Rhétorique et de Poétique* (Paris: Le Livre de Poche, 1996), p. 140).

³⁴ cf. Michèle Aquien; Georges Molinié, *Dictionnaire de Rhétorique et de Poétique* (Paris: Le Livre de Poche, 1996; Pierre Fontanier, *Les Figures du Discours* (1930), (Paris: Flammarion, 1993), Einrich Lausberg, *Handbuch der literarischen Rhetorik. Eine Grunlegung der Literaturwissenschaft* (1960), *Manual de Retórica Literaria*, tradução de José Pérez Riesco (Madrid: Editorial Gredos, 1984), Henri Morier, *Dictionnaire de Poétique et de Rhétorique*, (Paris: Presses Universitaires de France, 1981) e *Silva Rhetoricae*, <http://humanities.byu.edu/rhetoric/silva.htm> (1996-98).

³⁵ Quintiliano, *Instituto Oratoria, The Institutio Oratoria of Quintilian*, tradução de H. E. Butler (London: William Heinmann, 1966), pp. 61-83.

genes e Élio Téon de Alexandria referem, nos respectivos *proginasmas*³⁶, as qualidades da descrição vívida, consistindo esta numa composição que expõe em pormenor, de tal modo que o objecto descrito se apresenta diante dos olhos do ouvinte. A descrição deverá, através da audição, provocar a visualização do que é descrito³⁷.

Na longa entrada que Henri Morier dedica à hipotipose³⁸, a figura é sistematicamente definida e largamente exemplificada após uma definição sintética e geral que a caracteriza como figura de estilo que consiste em descrever uma cena de maneira viva, enérgica e bem observada, de modo que se ofereça aos olhos do leitor com a presença, o relevo e as cores da realidade. Podendo apresentar-se com extensão variável, de cerca de doze linhas a aproximadamente duas ou três páginas, a hipotipose não é usada para caracterizar textos totalmente descritivos. A figura surge sempre circunscrita por uma massa textual não descritiva, funcionando relativamente a esta como um momento de pausa na evolução da acção narrada, um momento de observação que se limita a um episódio particular e provoca um efeito de real, pois tem todas as qualidades de uma cena vista no mundo real. A hipotipose permite pintar com palavras qualquer cena familiar ou dramática através do uso de detalhes significativos que contribuam para causar a impressão desejada³⁹.

Na perspectiva de Morier, através da hipotipose, a realidade é pictoricamente exposta de tal modo que rivaliza com a pintura⁴⁰. Assim, o objectivo de uma figura como a hipotipose é fazer ver o verbalmente descrito como se de uma pintura se tratasse, é procurar, através da linguagem, provocar o efeito da pintura ou mesmo superá-la na capaci-

³⁶ *Proginasmas* é ainda pouco comum como tradução de *progymnasmata*, mas é hoje aceite e considerada preferível a “exercícios de retórica”.

³⁷ Hermógenes, *Progymnasmata*, “Ejercicios de Retórica”, Teon, Hermógenes, Aftonio, *Ejercicios de Retórica*, (Madrid: Gredos, 1991), pp. 22-24; Élio Téon de Alexandria, *Progymnasmata, Os Execícios Preparatórios de Élio Téon de Alexandria*, tradução de Rui Duarte (Funchal: Universidade da Madeira, 1995), p. VII.

³⁸ Henri Morier, *Dictionnaire de Poétique et de Rhétorique* (Paris: Presses Universitaires de France, 1981), pp. 520-531.

³⁹ *Idem*, pp. 520-527.

⁴⁰ *Idem*, p. 525.

dade de visualização da realidade como cena viva. A procura de igualização ou superação da pintura coloca, assim, a literatura na sua dependência. Segundo Krieger, o *ut pictura poesis*⁴¹ de Horácio estabeleceu um compromisso com a *enargeia* que deu lugar à procura da emulação, pela literatura, das artes cuja essência as torna semelhantes à natureza⁴². Todavia, não existem representações naturais ou transparentes, quer se trate de uma arte visual ou de uma arte verbal. Aliás, a história do modernismo na pintura, ao insistir na ostentação do *medium* de representação, pretende provar isso mesmo. Deste modo, considerar a possibilidade da *enargeia* não implica necessariamente uma crença ingênua na transparência do *medium*.

Umberto Eco refere a circularidade das definições clássicas e modernas de hipotipose, descrevendo a figura como o efeito retórico que transmite, através das palavras, uma cena visualizável, afirmando ainda que, desde a antiguidade, as definições de hipotipose se centram no efeito, mas não no processo de o produzir⁴³. O facto de as definições de descrição vívida se centrarem no efeito é compreensível, uma vez que dificilmente pode explicar-se de que modo um enunciado verbal permite criar uma alucinação, ou seja, de que modo as palavras conseguem fazer-nos ver uma cena como se de facto a víssemos. As definições de Hermógenes e de Téon de Alexandria não esclarecem de que modo uma descrição deve ser elaborada para que se torne vívida, referindo apenas que deve ser vívida e clara. Quintiliano concretiza, de algum modo, a definição, ao insistir no uso de detalhes e de comparações. Todavia, tais

⁴¹ Segundo Krieger, a expressão usada por Horácio na sua *Arte Poética* foi descontextualizada, o que deu origem a uma interpretação errada do sentido pretendido pelo autor que se referia, no passo em questão, ao modo com o ouvinte ou leitor reagia a diferentes obras de arte, referindo como exemplos a pintura e a poesia. A expressão horaciana, assim interpretada, acarretou uma imposição prescritiva em que está implicada a ideia de que a literatura deverá aspirar a ser como a pintura. O *ut pictura poesis*, utilizado como autoridade legitimadora da tradição pictorialista, apenas reforça uma tradição já estabelecida. (Murray Krieger, *Ekphrasis, The Illusion of Natural Sign* (Baltimore: The John Hopkins University Press, 1992), p. 79).

⁴² *Idem*, p. 14.

⁴³ Umberto Eco, *An Author and his Interpreters*, A Lecture presented by Umberto Eco at The Italian Academy for Advanced Studies in America, October 24 (<http://www.italy.net.com/columbia/ecotext2.html>, 1996), p. 9.

definições não são suficientes para resolver o problema de saber de que modo as palavras fazem ver, uma vez que a clareza e o recurso aos pormenores e às comparações podem estar presentes em enunciados cujo objectivo não é produzir uma descrição vívida. Eco, tal como Lubbock, refere a importância do ponto de vista na produção de enunciados que permitem mostrar vividamente aquilo que descrevem⁴⁴. No que diz respeito ao ponto de vista, tal como relativamente à clareza e ao uso de detalhes e de comparações, coloca-se um problema idêntico, uma vez que o ponto de vista bem marcado está igualmente presente em textos não considerados vívidos.

Calvino dá uma explicação plausível sobre o modo como se processa a visualização de um enunciado verbal, fazendo recair, em parte, a capacidade de visualização naquele que lê, incluindo, nos elementos que permitem ao leitor visualizar algo, a observação do mundo, os sonhos, as figurações culturais e um processo mental que implica abstrair, condensar e interiorizar a experiência sensível⁴⁵. Estas afirmações podem levar-nos, no limite, a duas considerações: cada leitor poderá visualizar o que é descrito de um modo particular; ou, quando o leitor não tem capacidade de visualização, esta não poderá concretizar-se.

A dificuldade em saber o que é uma descrição vívida ou um enunciado pictórico subsiste e a circularidade das definições parece inevitável. Autores como Smith, Kazin e Levin enfatizam, na escrita de Hemingway, as suas qualidades de vividez. Todavia, tendo em consideração as técnicas preconizadas por Quintiliano, Hemingway prescindiu praticamente, em “Big Two-Hearted River”, de uma delas, a comparação. E, no entanto, essa particularidade não parece pôr em causa as ditas qualidades pictóricas dessa narrativa de Hemingway. Smith, Kazin e Levin limitam-se a considerar, em geral, o estilo de Hemingway respectivamente como cénico, pictórico e cinematográfico. Outros críticos foram mais longe. É o caso de Kenneth Johnston e James Plath que procuram estabelecer uma comparação directa e linear entre a escrita ficcional de Hemingway e a pintura de Cézanne.

⁴⁴ *Ibidem*.

⁴⁵ Italo Calvino, *Lezioni Americane – Sei Proposte per il Prossimo Millennio* (1990), *Seis Propostas para o Próximo Milénio*, tradução de José Colaço Barreiros (Lisboa: Teorema, 1994), pp. 114-115.

“Hemingway and Cézanne: Doing the Country” é o título de um artigo de Kenneth Johnston sobre “Big Two-Hearted River”. O título aponta para uma abordagem comparativa entre a produção artística dos dois nomes aí citados. Com efeito, o artigo abre com a afirmação categórica de que a arte da ficção de Hemingway foi influenciada pela pintura de Cézanne⁴⁶. Um dos argumentos apresentados para sustentar esta tese reside na autoridade conferida pelo autor às afirmações de Hemingway sobre este assunto em *A Moveable Feast*, bem como numa carta a Gertrude Stein, numa conversa com Lilian Ross e em “On Writing”. Plath apoia-se exclusivamente neste último texto, onde ficamos a saber os pensamentos que Nick não chegou a ter, porque o excerto que Young intitulou “On Writing” nunca chegou a ser publicado como fim de “Big Two-Hearted River”:

“He wanted to write like Cézanne painted.

Cézanne started with all the tricks. Then he broke the whole thing down and built the real thing. It was hell to do. He was the greatest. The greatest for always. It wasn't a cult. He, Nick, wanted to write about the country so it would be there like Cézanne had done in painting. You had to do it from inside yourself. There wasn't any trick. Nobody had ever written about the country like that. He felt almost holy about it. It was deadly serious. You could do it if you would fight it out. If you'd lived right with your eyes.”⁴⁷

Nick manifesta aqui o desejo de igualar em intensidade e qualidade, com a sua escrita, a pintura de Cézanne. Estabelece uma comparação directa entre os dois modos de representação no que diz respeito ao efeito provocado, ou seja, quer escrever como Cézanne pintava, para produzir com a sua escrita um efeito semelhante ao da pintura de Cézanne. A capacidade de observação e a vontade interior são os meios necessários para conseguir atingir o objectivo pretendido. O facto de Hemingway ter alterado o final de “Big Two-Hearted River”, excluindo o texto agora

⁴⁶ Kenneth G. Johnston, “Hemingway and Cézanne: Doing the Country” (*American Literature: A Journal of Literary History, Criticism, and Bibliography*, Durham, 56, 1), p. 28.

⁴⁷ Ernest Hemingway, “On Writing” (1972), *The Collected Stories*, James Fenton (ed), (London: Everyman's Library, 1995), p. 629.

intitulado “On Writing”, não parece ter importância para Plath e Johnston, que o citam como autoridade para empreender as análises comparativas já referidas. Johnston e Plath aceitam pois, sem qualquer tipo de restrições, a ligação assim estabelecida por Hemingway. Para Plath, as descrições de Hemingway em “Big Two-Hearted River” são equivalentes ao estilo desejado por Nick em “On Writing”⁴⁸. Plath sugere que as descrições de “Big Two-Hearted River” são comparáveis aos planos espaciais da representação pictórica⁴⁹. Johnston procura confirmar a ligação através da análise das pinturas de Cézanne expostas no *Musée du Luxembourg* que Hemingway observou inúmeras vezes durante a sua permanência em Paris, no início da sua vida de escritor. Os quadros de Cézanne referidos por Johnston são *La Cour d'une Ferme à Auvers-sur-Oise* (1873-1875), *Les Peupliers* (1879-1882) e *Le Golfe de Marseille, vue de L'Estaque* (1882-1885) e neles evidencia as características que terão influenciado a escrita de Hemingway, nomeadamente a ausência de pormenores no plano mais afastado que contrasta com um primeiro plano muito detalhado em *Le Golfe de Marseille, vue de L'Estaque* e a simplicidade e unidade dos outros dois quadros, conseguidas pela repetição da linha e da cor⁵⁰. Defende que em “Big Two-Hearted River” estarão presentes as características da pintura de Cézanne⁵¹. Para reforçar o seu argumento, Johnston compara o estilo de “Up in Michigan”, escrito antes de Hemingway ter visto a pintura de Cézanne, e de “Big Two-Hearted River”, escrito sob a influência da observação dessa pintura. No primeiro conto, diz Johnston, Hemingway não tinha ainda descoberto as limitações do realismo fotográfico, enquanto relativamente ao segundo, já influenciado pela sua qualidade de observador da pintura de Cézanne, conseguiu ultrapassar o original, sendo a distância artística entre os dois contos enorme⁵². Johnston refere ainda a influência exercida sobre Hemingway pelas aguarelas

⁴⁸ James Plath, “Fishing for Tension: The Dynamics of Hemingway’s ‘Big Two-Hearted River’” (*North Dakota Quarterly*, 62, Grand Forks, 1994), p. 161-162.

⁴⁹ *Idem*, p. 163.

⁵⁰ Kenneth G. Johnston, “Hemingway and Cézanne: Doing the Country” (*American Literature: A Journal of Literary History, Criticism, and Bibliography*, Durham, 56, 1), pp. 29-30.

⁵¹ *Idem*, p. 31.

⁵² *Idem*, p. 34.

de Cézanne que estiveram expostas na *Galerie Berheim-Jeune* durante a Primavera de 1924 e que terão contribuído para a teoria da ficção de Hemingway⁵³. Para Johnston, é possível estabelecer uma equivalência entre os espaços deixados em branco nas aguarelas de Cézanne e os factos deliberadamente omitidos por Hemingway em “Big Two-Hearted River”. A relação assim estabelecida por Johnston é linear, isto é, as características que Johnston supõe terem sido observadas por Hemingway em Cézanne terão sido traduzidas de um modo absoluto para a sua escrita.⁵⁴

Johnston afirma ainda que Hemingway era selectivo no uso de detalhes, eliminando, das suas paisagens, elementos não essenciais, e, simultaneamente, defende que os espaços em branco permitiam a Hemingway a omissão directa de elementos importantes⁵⁵. Assim, talvez Johnston pretenda defender a ideia de que Hemingway era selectivo ao ponto de eliminar tanto elementos não essenciais, como elementos importantes. Seja qual for o tipo de selectividade de pormenores a que Johnston se refere, ser selectivo na descrição de uma paisagem é inevitável, uma vez que nenhuma descrição é exaustiva, ou consegue dar conta de todos os pormenores de todos os pontos de vista. A selecção de detalhes pode constituir um termo de comparação entre a pintura de Cézanne e as descrições de “Big Two-Hearted River”, tal como é passível de aplicação a muitos outros enunciados descritivos. Fazer equivaler as manchas brancas da pintura de Cézanne à teoria da omissão de Hemingway constitui uma afirmação pouco rigorosa, parte de uma interpretação errónea das palavras de Hemingway em *A Moveable Feast*:

“It was a very simple story called ‘Out of Season’ and I had omitted the real end of it which was that the old man hanged himself. This was omitted on my new

⁵³ *Idem*, p. 30.

⁵⁴ Krieger chama a atenção para o carácter ilusório da analogia entre literatura e pintura. Ler uma arte em termos da outra, neste caso a literatura em termos da pintura, implica quase sempre a comparação de elementos sem correspondência entre si ((Murray Krieger, *Ekphrasis, The Illusion of Natural Sign* (Baltimore: The John Hopkins University Press, 1992, p. 89).

⁵⁵ G. Johnston, “Hemingway and Cézanne: Doing the Country” (*American Literature: A Journal of Literary History, Criticism, and Bibliography*, Durham, 56, 1), pp. 36-37.

theory that you could omit anything if you knew that you omitted and the omitted part would strengthen the story and make people feel something more than they understood.

Well, I thought, now I have them so they do not understand them. There cannot be much doubt about that. But they will understand the same way they always do in painting. It only takes time and it only needs confidence.”⁵⁶

Na analogia apresentada por Hemingway, o modo como o observador interpreta representações incompletas em pintura é equivalente ao modo como os leitores interpretarão os factos omitidos nas suas narrativas. Parece-me que Hemingway sugere uma explicação através de uma analogia sem pretender literalizar a relação entre os termos dessa analogia. De acordo com a teoria de Hemingway, a omissão de factos permite tornar as histórias mais significativas, pois os leitores intuem a existência de algo mais para além do que ficou escrito, reagindo com uma intensidade que ultrapassa a mera compreensão⁵⁷.

No prefácio inicialmente escrito por Hemingway para uma edição escolar dos seus contos, Hemingway reflecte sobre a sua teoria da omissão relativamente a “Big Two-Hearted River”, afirmando ter omitido dois factos importantes: um que diz respeito ao facto de a personagem voltar da guerra e outro relativo à presença índia no local onde decorre a acção⁵⁸. Este diz respeito ao título que funciona apenas como tal, não havendo qualquer actualização respeitante ao nome do rio ao longo de “Big Two-Hearted River”. A acreditar nas palavras de Hemingway, o título do conto indica que algo terá sido omitido, cuja presença no texto será apenas latente.⁵⁹ Relativamente a este último aspecto, a

⁵⁶ Ernest Hemingway, *A Moveable Feast* (1964) (London: Arrow Books, 1994), pp. 63-64.

⁵⁷ Quintiliano tinha já registado a possibilidade de enfatizar o discurso recorrendo à omissão de palavras ou factos. Considera dois tipos de ênfase, a que significa mais do que aquilo que é dito e a que significa algo que não chega a ser dito, porque fica subentendido (Quintiliano, *Instituto Oratoria*, *The Institutio Oratoria of Quintilian*, tradução de H. E. Butler (London: William Heinmann, 1966), pp. 85-86).

⁵⁸ Ernest Hemingway, “The Art of the Short Story” (1959), Jackson J. Benson (ed), *New Critical Approaches to the Short Stories of Ernest Hemingway* (Durham: Duke University Press, 1990), p. 3.

⁵⁹ O topónimo Big Two-Hearted River tem, com efeito, características que corres-

crítica não parece tê-lo considerado suficientemente importante para que dele se tivesse ocupado sistematicamente, ao contrário do primeiro aspecto sobre o qual inúmeros artigos têm sido escritos, a maior parte apoiando e procurando justificar a teoria de Hemingway.

Num ensaio de 1987, Kenneth Lynn apresenta os principais ensaios, cujo argumento incide precisamente na interpretação da acção de “Big Two-Hearted River” como um momento posterior a uma experiência traumática vivida por Nick Adams. Edmund Wilson, em 1939, procura justificar biograficamente o mal-estar da personagem, apoiando-se na ferida de guerra sofrida por Hemingway na Primeira Guerra Mundial, mas sem mostrar de que modo esse mal-estar se encontra presente no texto⁶⁰. A interpretação de Wilson é reforçada por Malcolm Cowley na introdução a *Portable Hemingway* de 1944. Aqui Cowley afirma que Nick Adams, tal como Hemingway, é um veterano de guerra que tenta esquecer uma experiência traumática⁶¹.

Quarenta anos mais tarde, Cowley reitera a sua posição num artigo publicado na *Georgia Review*, onde procura apresentar argumentos para a inclusão de Hemingway, não na tradição naturalista do romance americano, mas na do grupo de autores que procedem de Poe, Hawthorne e Melville, denominados por Cowley como “the haunted and nocturnal writers”. Diz ter procurado justificação para tal na ficção de Hemingway e igualmente na vida do autor. Afirma mesmo que a ferida sofrida por Hemingway na Primeira Guerra Mundial foi determinante na sua ficção, sendo um padrão recorrente em muitas das suas narrativas. “Big

pondem aos topónimos de origem índia da América do Norte. Estes são geralmente compostos por termos que referem a configuração do espaço que denominam e muitos têm a designação de “big river” o que não denota, necessariamente, um rio grande em termos absolutos, pois a origem dos nomes é local e muitos rios pequenos são assim designados (Nils M. Holmer, “Indian Place Names in North America”, *Essays and Studies on American Language and Literature*, 7-8, Upsala, 1948 (Nedeln: Kraus Reprint, Nendeln, 1973, pp. 14-15). Nomes relacionados com partes do corpo e que incluem numerais são igualmente comuns (*Idem*, pp. 35-36).

⁶⁰ Kenneth S. Lyn, “The Troubled Fisherman [“Big Two-Hearted River”]” (1987), in Jackson J. Benson (ed), *New Critical Approaches to the Short Stories of Ernest Hemingway* (Durham: Duke University Press, 1990), p.151.

⁶¹ *Ibidem*.

Two-Hearted River”, aparentemente o relato de uma ida à pesca, inclui-se neste grupo, pois a personagem não controla as suas emoções e há memórias que não quer ter⁶².

Em 1952, Philip Young amplificou a interpretação de Wilson e Cowley, ao afirmar que a ferida de guerra de Hemingway o afectou de tal modo que toda a sua vida de escritor consistiu em escrever variações da história do homem psicologicamente afectado em “Big Two-Hearted River”⁶³. O próprio Cowley pensa que Young terá ido longe demais ao interpretar toda a ficção de Hemingway como elaborações retroactivas do trauma do ferimento de guerra do autor⁶⁴. Segundo Young, “Big Two-Hearted River” é uma história plena de sombras que não são percebidas de imediato, sendo a ida à pesca, na realidade, a fuga a algo terrível⁶⁵. “Big Two-Hearted River” apresenta a imagem de um homem perturbado que foge do motivo dessa perturbação através da ocupação continuada com actividades físicas que o impedem de pensar, perturbação essa causada por aquilo que Nick viu, fez e passou e que o terá afectado física, psíquica, moral, espiritual e emocionalmente⁶⁶.

Em 1962, Mark Schorer considerava igualmente central na ficção de Hemingway a ferida de guerra por ele sofrida em 1918⁶⁷ e, a partir desta altura, a interpretação de “Big Two-Hearted River” como resultado de uma ferida de guerra (do autor e da personagem) tornou-se um cli-

⁶² Malcolm Cowley, “Hemingway’s Wound – and its Consequences for American Literature” (*The Georgia Review*, 38, Atlanta, 1984), p. 224.

⁶³ Kenneth S. Lyn, “The Troubled Fisherman [“Big Two-Hearted River”]” (1987), in Jackson J. Benson (ed), *New Critical Approaches to the Short Stories of Ernest Hemingway* (Durham: Duke University Press, 1990), p.153.

⁶⁴ Malcolm Cowley, “Hemingway’s Wound – and its Consequences for American Literature” (*The Georgia Review*, 38, Atlanta, 1984), p. 225.

⁶⁵ Philip Young, “Adventures of Nick Adams” (1952) *Hemingway, A Collection of Critical Essays* (Englewood Cliffs: Prentice-Hall, 1962), p. 104.

⁶⁶ *Idem*, pp. 104-105.

⁶⁷ Malcolm Cowley, “Hemingway’s Wound – and its Consequences for American Literature” (*The Georgia Review*, 38, Atlanta, 1984), p. 225; Kenneth S. Lyn, “The Troubled Fisherman [“Big Two-Hearted River”]” (1987), in Jackson J. Benson (ed), *New Critical Approaches to the Short Stories of Ernest Hemingway* (Durham: Duke University Press, 1990), p. 153.

ché⁶⁸, mas o problema desta interpretação reside em ter sido estabelecida com base na vida do autor e não através da análise do texto. Para Lynn, Nick permanece um enigma, pois o que a personagem não quer pensar nunca é revelado durante a narrativa⁶⁹. Na perspectiva de Lynn, não pode provar-se aquilo que não está no texto e, embora admita que Hemingway pretendeu construir uma personagem perturbada, nada no texto é revelado que permita tirar conclusões sobre as causas da perturbação.

A pertinência das abordagens em que foi tentada uma resposta para as questões não resolvidas de “Big Two-Hearted River” a partir do próprio conto, mas que eventualmente procuram extrapolar no sentido de descobrir explicações para o que lá não é dito, deve ser tomada em linha de conta. Young refere que o ritmo de “Big Two-Hearted River”, com a descrição de acções ordenadas e mecânicas, é apropriado para mostrar que Nick sofre de um pânico muito intenso que dificilmente controla. A situação psicológica da personagem é reforçada por indícios de que existe algo que a pressiona a pensar, mas a que resiste tentando não pensar e mantendo-se ocupado⁷⁰. Para Earl Rovit a inacreditável tensão criada no conto é conseguida com uma acção aparentemente não significativa e banal, escrita num estilo repetitivo e linear, onde foram introduzidas insinuações discretas que permitem mostrar a condição psicológica da personagem⁷¹.

Na primeira parte do conto, no decurso da já referida sequência de descrições de acções, vão surgindo indícios que permitem construir uma ideia da personagem como tendo sido vítima de algo grave que se terá passado antes do início da acção do conto, mas sobre o qual nada é explicado.

⁶⁸ A maioria dos ensaios escritos sobre “Big Two-Hearted River” referem o facto de a personagem voltar da guerra como um dado adquirido, mesmo quando essa questão não é fundamental para o argumento aí desenvolvido.

⁶⁹ Kenneth S. Lyn, “The Troubled Fisherman [“Big Two-Hearted River”]” (1987), in Jackson J. Benson (ed), *New Critical Approaches to the Short Stories of Ernest Hemingway* (Durham: Duke University Press, 1990), pp. 152-153.

⁷⁰ Philip Young, “Adventures of Nick Adams” (1952) *Hemingway, A Collection of Critical Essays* (Englewood Cliffs: Prentice-Hall, 1962), pp. 105-106.

⁷¹ Earl Rovit, “The Structures of Fiction”, *Ernest Hemingway* (New York: Twaine Publishers, New York, 1963), pp. 80-81.

“Nick walked back up the ties to where his pack lay in the cinders beside the railway track. He was happy.

The road climbed steadily. It was hard work walking up-hill. His muscles ached and the day was hot, but Nick felt happy. He felt he had left everything behind, the need for thinking, the need to write, other needs. It was all back of him.

From the time he had gotten down off the train and the baggage man had thrown his pack out of the open car door things had been different. Seney was burned, the country was burned over and changed, but it did not matter. It could not all be burned. He knew that.”⁷²

O primeiro parágrafo citado termina com a declaração simples de que Nick estava feliz. A repetição do estado de felicidade da personagem surge introduzido por uma conjunção adversativa, isto é, apesar de ter razões para poder não se sentir bem, apesar do calor, da dificuldade da subida e das dores musculares, estava feliz. Na sequência da reiteração da felicidade, enumeram-se as razões que levam Nick a sentir-se bem, ou seja, o ter deixado tudo para trás, um tudo que inclui as necessidades de pensar e escrever, entre outras não mencionadas. Na última frase deste parágrafo, está implicado um tempo ainda anterior que a personagem quer recuperar. Assim, três tempos diferentes da vida da personagem estão em jogo: um passado longínquo que se supõe de felicidade, um período em que terá acontecido algo que perturbou esse estado de coisas, provocando na personagem a vontade de recuperação do passado anterior a esse período e, finalmente, o tempo vivido no decurso da acção do conto. O terceiro parágrafo transcrito confirma o segundo ao insistir na mudança de estado de espírito de Nick provocada pelo regresso ao local correspondente ao passado feliz que a personagem quer recuperar. Mesmo perante uma paisagem devastada, a concretização da mudança não é afectada pois a convicção de que nem tudo podia ter mudado é afirmada.

Os indícios da condição psicológica não abundam, mas são suficientes para permitir ler o conto como relato da tentativa de recuperação

⁷² Ernest Hemingway, “Big Two-Hearted River”, *In Our Time* (1930) (New York: Scribner, 1958), p. 179.

após uma experiência traumática. Ainda na primeira parte do conto, após a tenda ter sido montada, o sentimento de felicidade é reiterado.

“Inside the tent the light came through the brown canvas. Already there was something mysterious and homelike. Nick was happy as he crawled inside the tent. He had not been unhappy all day. This was different though. Now things were done. There had been things to do. Now it was done. It had been a hard trip. He was very tired. That was done. He had made his camp. He was settled. Nothing could touch him. It was a good place to camp. He was there, in the good place. He was in his home were he had made it.”⁷³

A mesma ideia de recuperação possível de um tempo anterior está aqui implícita na referência à familiaridade sentida relativamente à situação vivida que evoca esse passado e traz de volta as sensações a ele ligadas. Duas outras declarações funcionam como indícios da condição psicológica da personagem, a de que não tinha estado triste todo o dia, o que implicitamente significará que o seu estado habitual era não estar feliz, e o facto de estar imune a tudo o que pudesse afectá-lo. Ainda na primeira parte do conto surge uma outra menção ao facto de Nick não querer pensar: “His mind was starting to work. He knew he could choke it because he was tired enough.”⁷⁴. Na segunda parte, após um momento de pesca vivido intensamente, surge mais uma referência ao autocontrolo de Nick: “He went over and sat on the logs. He did not want to rush his sensations any”⁷⁵.

“Big Two-Hearted River” inclui indícios que permitem sustentar a teoria do trauma da personagem, mas não necessariamente em consequência da guerra. No entanto, existe uma narrativa potencial no conto que corresponderia aos pensamentos recusados por Nick. Por outro lado, a sua não actualização indica que, por muitas conjecturas que possam ser feitas, não é possível reconstituir o que não está lá. E o argumento sustentado pelas narrativas cuja personagem é igualmente Nick Adams, o qual permitiria fornecer um passado à personagem, não

⁷³ *Idem*, p. 186.

⁷⁴ *Idem*, p. 191.

⁷⁵ *Idem*, p. 204.

parece aceitável, uma vez que pode igualmente argumentar-se que a mesma designação para personagens de narrativas diferentes pode ser apenas uma coincidência, sendo cada personagem designada Nick Adams uma personagem diferente.⁷⁶ Por algum motivo, Hemingway nunca publicou nenhum volume de contos cuja personagem fosse exclusivamente Nick Adams.⁷⁷

A intenção de Hemingway de provocar em “Big Two-Hearted River” um efeito semelhante ao da pintura de Cézanne, isto é, o desejo de dar à narrativa uma visibilidade que a tornaria semelhante a uma superfície pictórica entra de algum modo em contradição com a teoria da omissão defendida pelo autor, uma vez que com esta se pretende dar ao conto uma profundidade não explícita. Entre a superficialidade desejada e a profundidade sugerida cria-se, assim, uma tensão constante ao longo da narrativa, tensão essa não necessariamente contraditória na medida em que, tal como se procurou demonstrar neste ensaio, parece ter sido pretensão de Hemingway tornar este conto tão impenetrável como uma superfície pictórica. “Big Two-Hearted River” é, por certo, uma narrativa fundamentalmente descritiva, mas permanece um caso de arte do tempo, onde o registo de sons articulados se sucede temporalmente⁷⁸ e só no tempo adquire sentido. Por outras palavras, a descritividade deste conto de Hemingway, embora sugira aproximações à pintura, não torna o texto análogo a uma superfície pictórica, nomeadamente porque se exprime por palavras e não lida com cores dispostas no espaço⁷⁹, ou seja, o efeito produzido pela visibilidade descritiva de “Big Two-Hearted River” não se assemelha ao de uma pintura, antes permanece um efeito de técnica literária.

⁷⁶ Algumas contradições irreconciliáveis surgem se se pretender ver Nick Adams como uma mesma personagem. Na pequena narrativa em itálico VI de *In Our Time* Nick é ferido na coluna durante uma batalha, ferimento suficientemente grave para o ter deixado paralisado ou para lhe ter provocado a morte. Em “Cross Country Snow”, outro conto de *In Our Time*, Nick apenas tem problemas num joelho e em “Big Two-Hearted River” não são referidas feridas físicas.

⁷⁷ Viria a ser publicado em 1972 em *The Nick Adams Stories* editado por Philip Young.

⁷⁸ G.E. Lessing, *Laokoon: oder über die Grenzen der Malerei und Poesie* (1766) (Paris: Hermann, Paris), p. 110.

⁷⁹ *Idem*, p. 109.