

JAMES E HEMINGWAY: AS ARTES DA FICÇÃO*

Que Henry James e Ernest Hemingway representam dois pontos altos da literatura americana é um assunto que deixou há muito de ser polémico, como polémico deixou de ser o reconhecimento de um certo jogo intertextual — que não as vicissitudes do jogo em si mesmo — em que o segundo destes autores apouca, interroga e admira o primeiro. Hemingway disse em *Green Hills of Africa* (1935) que *The Adventures of Huckleberry Finn* está na origem de toda a literatura americana moderna, chamando a atenção para o modo como a linguagem e a imaginação literárias são recriadas e estruturadas no romance de Mark Twain ou como o entendimento do real aí se torna indissociável de uma questionação nova dos desacertos da sociedade e das contradições daquilo que se chama «o sonho americano»¹. Ainda com essa mesma origem não-ficcional, Hemingway vai sentenciar: «The good writers are Henry James, Stephen Crane, and Mark Twain»². Já num outro clássico da prosa não-ficcional hemingwayana — *Death in the Afternoon* (1932) — James aparece como o «autor favorito» de uma tal Mrs. E. R., preferência que faz dela uma mulher superior³. E é imperioso lembrar que, quando lhe foi atribuído o Prémio Nobel da Literatura, Hemingway lamentou que idêntico reconhecimento nunca tivesse contemplado Mark Twain ou Henry James⁴. Isto é, evoca nesse momento as duas figuras da literatura americana oriundas do século XIX que, em pólos distintos, mais claramente se inscreveram na sua imaginação literária.

* Texto da comunicação apresentada no *Colóquio Henry James*, realizado na Faculdade de Letras de Lisboa em 10 de Dezembro de 1993.

¹ HEMINGWAY, Ernest — *Green Hills of Africa*, New York, Scribner's, 1935, p. 22.

² *Idem*, p. 22.

³ HEMINGWAY, Ernest — *Death in the Afternoon*, New York, Scribner's, 1932, p. 499.

⁴ BAKER, Carlos — *Ernest Hemingway: A Life Story*, Harmondsworth, Penguin, p. 803.

Embora já evidentes na ficção hemingwayana anterior aos anos 30, as alusões à figura e obra de James e à dominação deste na cena literária americana entre os séculos XIX e XX, tal como as encontramos em *Death in the Afternoon* e *Green Hills of Africa*, coincidem com uma retoma do «corpus» jamesiano por parte de Gertrude Stein. Num seu estudo sobre a criatividade americana intitulado *Four in America* (escrito entre 1931 e 1934 e publicado postumamente em 1947), Stein ensaia um curioso jogo de hipóteses em torno de quatro figuras biográficas. Imagina Ulysses S. Grant como guia religioso, Wilbur Wright como pintor, Henry James como general e George Washington como romancista. Concretamente em relação ao terceiro destes retratos, a especulação reza assim: «If Henry James had been a general what would he have had to do»⁵. Já num breve poema de 1918, «James Is Nervous», Stein escrevera: «James is not nervous. /Anymore./ Indeed he is general»⁶. Enquanto general, Henry James é inserido numa complexa reflexão da autora sobre a natureza da democracia americana e sobre as relações que esta estimula entre vitória e derrota e entre religião, guerra e estética. Subjacente a esta linha especulativa estão as memórias de Henry James, *A Small Boy and Others* (1913), *Notes of a Son and Brother* (1914) e *The Middle Years* (escrito em 1914 e dado à estampa em 1917), nas quais James manifesta o seu interesse por generais, de Napoleão a Ulysses S. Grant. Neste plano, é aplicada a James a habitual analogia entre estado de guerra e estado de escrita, James como estratega que cuidadosamente planifica as suas obras, como alguém que cria uma tática literária que garanta o sucesso da estratégia e que igualmente é capaz de improvisar uma tática quando confrontado com o imprevisto das contingências. Por outro lado, James é «geral» porque se identifica com generais, porque, como memorialista, representa para Gertrude Stein um tipo geral de escritor autobiográfico que corporiza um método de composição que ela própria irá explicitamente explorar. Exploração que só é mais frontalmente assumida numa fase tardia da sua produção literária, como é o caso de *The Autobiography of Alice B. Toklas* (1933), onde Henry James é categoricamente considerado como seu precursor, «he being the only nineteenth century writer who being an american felt the method of the twentieth century»⁷.

⁵ STEIN, Gertrude — *Four in America*, New Haven, Yale University Press, 1947, p. 7.

⁶ *Bee Time Vine and Other Pieces*. In *The Yale Edition of the Unpublished Writings of Gertrude Stein*, vol. 3, New Haven, Yale University Press, 1953, p. 208.

⁷ STEIN, Gertrude — *The Autobiography of Alice B. Toklas*, New York, Vintage Books, 1960, p. 78.

Admiradora confessa dos romances últimos de James, Gertrude Stein, com toda a influência tutelar do seu magistério estético-literário em Paris nas primeiras décadas do século XX, não deixou de convocar para o centro dos seus louvores e para o centro da curiosidade, atenção e dependência dos expatriados americanos o carácter incontornável da escrita jamesiana. É neste círculo e neste contexto que Ernest Hemingway, aprendiz privilegiado à roda de Stein, escuta os primeiros ecos jamesianos; é aqui que, também sob influência do gosto literário da sua primeira mulher, Hadley, e dos conselhos avisados de Ford Madox Ford, vê nascer o seu longo fascínio por um romance como *The American*, o seu interesse por *The Portrait of a Lady*, a sua curiosidade pelos prefácios de James. Carlos Baker dará voz a uma interrogação hemingwayana, tão especulativa quanto o malabarismo hipotético de Stein em *Four in America*: «I wonder what Henry James would have done with the materials of our time»⁸. E já em 1926 Pound era capaz de acusar Hemingway de seguir em excesso «in the wake of H. J.»⁹.

Evolução curiosa esta para quem, em 1921, aquando da vinda para Paris para aprender, possuía bagagem literária reduzida que excluía a generalidade dos escritores americanos clássicos: apenas tinha lido algum Jack London e algum Twain. Desconhecia Henry James e ignorava Lawrence, Joyce e Ford Madox Ford, já para não falar de escritores russos e franceses: apenas lera alguns poucos contos de Guy de Maupassant e de Balzac. Ford Madox Ford, que conhecera James em 1896, que publicara alguns dos seus contos na *English Review* e que igualmente viria a publicar Hemingway na *transatlantic review*, foi seguramente um outro intermediário privilegiado na exposição de Hemingway à escrita de James. Daí que seja discutível a ignorância alegada por Hemingway em relação a James, nomeadamente numa carta de 1927 dirigida a Waldo Peirce e que versa as predilecções literárias da sua segunda mulher, Pauline Pfeiffer: «Pauline has been fine and has read Henry James (*The Awkward Age*) out loud — and knowing nothing about James it seems to me to be the shit. He seems to need to bring in a drawing room whenever he is scared he will have to think what the characters do the rest of the time and the men all without any exception talk and think like fairies except a couple of caricatures of brutal 'outsiders'. You have read more and better ones than this doubtless but he seems an enormous fake in this.

⁸ BAKER, Carlos — *Hemingway: The Writer as Artist*, Princeton, Princeton University Press, 1973, p. 193.

⁹ REYNOLDS, Michael — *Hemingway's Reading, 1910-1940*, Princeton, Princeton University Press, 1981, p. 22.

What ho? Was he a fake? He had obviously developed a fine very easy way for himself to write and great knowledge of drawing rooms but did he have anything else?»¹⁰. Mas o facto é que na ficção e não-ficção hemingwayanas há numerosas referências a James, um general geral e, na linha de reflexão de Ortega y Gasset, um 'auctor': «Autor vem de 'auctor', aquele que aumenta. Os latinos designavam assim o general que ganha para a sua pátria um novo território»¹¹.

A viagem de Hemingway em direcção ao 'território' jamesiano, ao contrário da viagem de Huck Finn a caminho do Território a oeste que implica uma saída do curso imperturbável da história americana, é um itinerário de desencontros e encontros dentro das linhas de continuidade da literatura americana, até àquela fase tardia da escrita hemingwayana em que o objectivo é escrever à maneira de James: «Maybe I'll turn out to be the Henry James of the People or the comic strips»¹². O convívio e o diálogo de Hemingway com as imagens, motivos, temas, estratégias, tácticas e modelos narrativos de James vai conduzir à ultrapassagem de fronteiras artificialmente criadas pela crítica e pela história da literatura que remetem os dois autores para campos opostos do espectro literário. É um facto que, ao contrário de James, Hemingway preferiu as potencialidades das civilizações italiana, espanhola e francesa à imersão na sociedade e nas letras inglesas. Paris foi uma opção absoluta a conselho de Sherwood Anderson, que igualmente o estimulou numa actividade intensiva de leitura que constituiu igualmente 'escola' decisiva da educação hemingwayana. A qual o ensina a procurar na literatura modelos de luta para vencer a complexidade do real, descobrir o incessante recomeço da ficção e da vontade de ficcionar, conjugar o privado com o público. Ao distribuir a si próprio, sábia e gradualmente, um papel público de escritor, Hemingway criou o modelo de si mesmo, dada a indisponibilidade dos modelos da sua juventude, a qual gravitou em torno do código e das façanhas de Teddy Roosevelt. Por isso é que Gabriele D'Annunzio, T. E. Lawrence ou Lord Byron eram mais claramente estímulo imaginativo e objecto de apropriação quando comparados com a vida sedentária e composta de um Henry James. Por isso é que entre este e Hemingway se vai institucionalizar na crítica um distanciamento que, no essencial, os remete para aquilo

¹⁰ *Ernest Hemingway: Selected Letters, 1971-1961*, ed. Carlos Baker, New York, Scribner's, 1981, p. 266.

¹¹ Cf. ORTEGA y GASSET, José — *La deshumanización del arte*, Madrid, Ediciones de la Revista de Occidente, 1967, p. 45.

¹² HEMINGWAY — *Selected Letters*, p. 556.

que Philip Rahv designou como 'Paleface' e 'Redskin' num texto onde se estabelece um contraste entre James e Whitman mas onde os termos usados na descrição de Whitman são comumente aplicáveis a Hemingway: James enquanto sensibilidade predominantemente feminina, o homem oblíquo, decoroso, cerebral, criador de heróis aos quais poucas coisas acontecem; Hemingway enquanto sensibilidade predominantemente masculina, o anti-intelectual fascinado com a *afición*, com desportos viris e com a morte¹³. Num outro texto, Rahv estabelece uma ponte entre James e Whitman (e, por extensão, a Hemingway), ao sublinhar a existência de um ocasional ímpeto jamesiano de imersão na experiência e uma concomitante indiferença relativamente às ideias e às teorias valorativas ou abstractas¹⁴. Como já há mais de vinte anos escrevia John McCormick, «One may find a good deal of Paleface in an alleged Redskin like Hemingway»¹⁵.

James e Hemingway acreditavam na potência criativa e no poder cognitivo da literatura, no poder que a arte da ficção tem ao apresentar uma verdade que é o efeito de captação do possível que é o real. Ambos sabiam que o real não se ultrapassa nunca e que o que se altera é o modo como esse real é fixado nas palavras. Para Hemingway, o padrão de fidelidade de um escritor em relação à verdade «should be so high that his invention, out of his experience, should produce a truer account than anything factual can be»¹⁶. Para James, «It is art that *makes* life», enquanto o valor associável àquilo que chama o 'esplêndido desperdício' da vida é qualquer coisa que tem de ser criada pelo escritor através da forma¹⁷. É uma similar devoção à arte de ficção que lança Hemingway na procura de uma 'quinta dimensão' para a sua escrita e que leva James a ansiar atingir o poder quasi-místico proporcionado por «mastery of fundamental statement — of the art and secret of it, of expression, of the sacred mystery of structure»¹⁸.

¹³ Cf. RAHV, Philip — «Paleface and Redskin», *Image and Idea*, New York, New Directions, 1957, pp. 1-6.

¹⁴ RAHV, Philip — «The Cult of Experience in American Writing», *Image and Idea*, pp. 7-25.

¹⁵ MCCORMICK, John — *The Middle Distance*, The Middle Distance, New York, Free Press, 1971, p. 62.

¹⁶ *Men at War*, ed. Ernest Hemingway, New York, Crown Publishers, 1942, p. xv.

¹⁷ Cf. *The Letters of Henry James*, ed. Percy Lubbock, New York, Scribner's, 1920, II, p. 490; Prefácio a *The Spoils of Poynton, The Novels and Tales of Henry James*, New York, Scribner's, 1907-17, X, p. vi.

¹⁸ *The Notebooks of Henry James*, ed. F. O. Matthiessen and Kenneth B. Murdoch, New York, Oxford University Press, 1947, p. 208.

A carreira de James, nas suas próprias palavras, foi uma «longa procura de *forma*»¹⁹, enquanto Hemingway procurou fundamentalmente criar um *estilo*. Quando num dos mais conhecidos contos hemingwayanos, «The Short Happy Life of Francis Macomber», o protagonista se apercebe de que nada tem a temer a não ser a inevitabilidade da morte começa a viver a sua breve glória, ao mesmo tempo que demonstra possuir um estilo susceptível de contornar um mundo que sempre o derrotou. Tina Bordereau em *The Aspern Papers*, na sua ingenuidade e privação de uma experiência significativa de vida, acaba por enfrentar os factos da sua derrota no presente e da sua solidão no futuro. «The force of soul» é a expressão de James para a honra adquirida, para o valor supremo atingível perante a adversidade, valor esse que, para James e Hemingway, eram modulações de coragem. Coragem ora física ora moral no caso de Hemingway, coragem predominantemente moral em James. E não será exagero afirmar que Macomber exhibe a *forma* jamesiana na sua breve e feliz vida, depois de uma inicial ‘bad form» apontada por Wilson, um dos mais evidentes representantes hemingwayanos do chamado ‘code hero’. Por outro lado, o estilo hemingwayano é condutor de uma globalidade de sentidos transferíveis para o mundo jamesiano: basta pensar na mestria e no poder performativo de um Morris Gedge em «The Birthplace». A forma jamesiana e o estilo hemingwayano, cujas humanas possibilidades se jogam na coragem, convergem para uma mesma atitude de resposta do indivíduo quando confrontado com formas extremas de pressão e com o absolutismo da morte, ao mesmo tempo que conseguem delinear os contornos da honra e da integridade.

Já em finais da década de 60 John Reardon afirmava: «Like James, Hemingway could see no distinction between a way of art and a way of life. Like James’s heroes, Hemingway’s have a special sensibility; manners to both represent an outward manifestation of an inner wisdom, an ultimate fusion of the spirit of man with the actions of man»²⁰. Por trás deste juízo está a valorização de aproximações temáticas entre os dois autores, os seus esforços no sentido da dramatização de modos de vida em que o físico, o estético e o ético se fundem. Confluências que Carlos Baker remete para outros patamares: o tema do americano na Europa, do artista na sociedade ou «the buried life which rises up to obsess its unwilling recollector»²¹.

¹⁹ JAMES, Henry — «The Art of Fiction», *Longman’s Magazine*, 4, 1884, p. 505.

²⁰ REARDON, John — «Hemingway’s Esthetic and Ethical Sportsmen», *University Review*, 34, 1967, p. 22.

²¹ BAKER — *Hemingway: The Writer as Artist*, p. 182.

Deixando de lado a anedota sobre Henry James numa cena paródica em *The Torrents of Spring*, ou as referências que lhe são feitas em *The Sun Also Rises* (que legitima a associação da ‘obscure hurt’ jamesiana com a impotência de Jake Barnes e com uma alegada impotência criadora dos expatriados que a ironia de Bill Gorton verbaliza), como escamotear os paralelos entre um conto que integrava a biblioteca de Gertude Stein — «The Great Good Place» — e «Big Two-Hearted River», no qual Hemingway apreende e actualiza as metáforas de James? Como ignorar a conversão do conto jamesiano segundo a qual ‘the good place’ de George Dane é o cenário da sua nova consciência e ‘the good place’ de Nick Adams é a evasão proporcionada pela pesca e a concretização de uma certa paz interior? Considerem-se igualmente as palavras de James («The war had used up words»²²) e o seu eco na conhecida rejeição das abstracções por parte de Frederic Henry em *A Farewell to Arms* («I was always embarrassed by the words sacred, glorious, and sacrifice and the expression in vain...»²³). Considerem-se os paralelos entre *The Ambassadors* (romance particularmente louvado por Stein) e *The Sun Also Rises*, a impotência emocional de Lambert Strether, a sua recusa da vida e do amor em Paris, sem esquecer os devaneios românticos de Robert Cohn e a impotência de Jake Barnes. Nos dois romances em questão, as personagens corporizam a temática dos expatriados, com excepção de Lady Brett e da Countess de Vionnet, mulheres fatais que, juntamente com Maria Gostrey e Strether, desembocam numa deriva desesperada e no muito hemingwayano tema de ‘winner take nothing’. O estado ‘iniciático’ em Hemingway e o estado ‘consciente’ em James assemelham-se na sua dependência relativamente ao reconhecimento da perda e à aprendizagem da aceitação e da tolerância do sofrimento: Frederic Henry e Isabel Archer, por exemplo, devotam-se a um ideal amoroso na ignorância do preço a pagar no próprio lance da entrega. O estremeamento romântico está invariavelmente desfasado dos factos do real: Caroline Spencer em «Four Meetings» e o jovem revolucionário húngaro em *In Our Time* acabam por dar contornos aos temas da inocência e da experiência, da ilusão e da desilusão, comuns aos dois autores. Nick Adams e Maisie Farange são retratos de inocência que revelam a aprendizagem e o confronto com a verdade que permitem resistir ao abalo destruidor da experiência. É uma aprendizagem de limites e de negação aquela que povoa *What Maisie Knew* e «Big Two-Hearted River» e que

²² Cf. GREBSTEIN, Sheldon — *Hemingway's Craft*, Carbondale, Southern Illinois University Press, 1973, pp. 206-207.

²³ HEMINGWAY, Ernest — *A Farewell to Arms*, New York, Scribner's, 1929, p. 184.

também envolve Catherine Sloper, em *Washington Square*, quando esta emerge do seu pesadelo de rejeição e sente «something dead in her life»²⁴.

A discrepância entre desejo e concretização, entre expectativa e realização, entre o que devia ser e o que é criam a necessidade da ironia na ficção dos dois autores. Christopher Newman e Jake Barnes vão resignar-se às inultrapassáveis barreiras entre si próprios e, respectivamente, Claire e Brett Ashley, enquanto em *A Farewell to Arms* e *The Portrait of a Lady* a aceitação das condições de derrota dão lugar ao empenho solitário e individualista na vida, em paralelo com a descoberta da dor e da verdade, como é o caso de Frederic Henry e Isabel Archer.

Em torno da ficção jamesiana é possível detectar uma teoria do segredo, do implícito, do acontecimento como mediação reveladora de um universo obscuro, de algo que se esconde, algo que se está quase a encontrar, de alguém que sabe e guia na obscuridade quem não sabe. Em James e nos contos e romances de Hemingway, especialmente nas décadas de 20 e 30, o centro da ficção não é tanto aquilo que acontece mas aquilo que não acontece. À maneira de James, Hemingway revela-se um mestre do ritmo e da estrutura e a essência do que é dito reside no que é sugerido ou no que fica por dizer. Por outro lado, enquanto o conto jamesiano será uma modificação da forma tradicional do conto, o conto hemingwayano é uma nova forma de ficção por parte de quem, não sendo tão 'literário' quanto James e dependendo de um auto-didactismo abrangente da ficção, se baseia na forma de uma emoção que vai ser adaptada de maneira a registar objectivamente a vida moderna e o modo como esta afecta o indivíduo.

A intensidade da entrega à arte da ficção, a obsessão com a forma e com o estabelecimento da técnica do diálogo numa tensão latente entre o lado evidente e trivial e o lado secreto e significativo diluem as diferenças entre James e Hemingway e estabelecem entre eles vectores confluentes. Sem esquecer que a visão jamesiana fazia radicar o mal na natureza humana, enquanto Hemingway encontrava uma desordem alargada do mal a perverter a própria estrutura do universo; trata-se, na essência, da diferença entre os séculos XIX e XX, entre uma cultura ainda estável que responsabilizava o homem pelas suas falhas e uma cultura desintegrante em que o mal que um qualquer homem encerra é apenas o espelho do mal generalizado que todo o homem experimenta.

Avesso a reconhecer paternidades ou influências literárias e recorrendo abundantemente ao anedótico, ao ofensivo ou ao mau gosto no relaciona-

²⁴ JAMES, Henry — *Washington Square*, New York, Harper & Brothers, 1881, p. 244.

mento com os seus pares literários, Hemingway manteve, contudo, um diálogo constante com a obra de James, um trajecto sinuoso de invectivas (muitas vezes motivadas por ignorância, atrevimento, superficialidade ou má-consciência) mas também de panegíricos que, fundamentalmente a partir da década de 40, estabelecem James como presença histórico-literária quase mítica na ficção e na não-ficção de Hemingway. Há algumas reminiscências do James tardio no papel desempenhado por Papa Hemingway em relação a escritores mais jovens, em termos de diálogo e aconselhamento. A aceitação dos papéis de ‘Cher Maitre’ e de ‘Papa’ implica uma mesma consciencialização de domínio da arte da ficção como modo de superar incertezas e hesitações, pessoais e fundamentais. «Pretty soon I will have to throw this away so I better try to be a calm like Henry James the writer. Did you ever read Henry James? He was a great American writer who came to Venice and looked out of the window and smoked his cigar and thought²⁵ — nesta carta de 1954, dirigida a Adriana Ivancich, a jovem que é o próprio modelo de Veneza em *Across the River and Into the Trees*, Hemingway parece evocar um passo de *Portraits of Places*, numa altura em que ele era mais inequivocamente um receptor de James. O amor deste por Veneza, em finais do século XIX, era pensado em termos de amor por uma mulher. E *The Wings of the Dove* é dominado pela temática do amor e morte em Veneza.

O interesse de Hemingway por James, figura literária e artista, cresceu à medida que a sua própria obra ficcional evoluiu. A perseguição de um ‘alter ego’ — «the fish my brother» — em *The Old Man and the Sea* parece ter sido inspirada por «The Jolly Corner», texto que Pound apreciava. *Islands in the Stream*, com a sua série de duplos, faz lembrar *Roderick Hudson*. Thomas Hudson, o protagonista-pintor, tem o mesmo nome do herói de James e Roger Davis, o ‘alter ego’ de Thomas, corresponde ao próprio Roderick. Contudo, Thomas Hudson assemelha-se a Rowland Mallet, o ‘alter ego’ no romance de James, uma vez que é conselheiro de Roger, o escritor romântico, e é o equivalente do escultor jamesiano, Roderick.

A forma jamesiana e o estilo hemingwayano são exercícios de resistência ao horror do vazio e da morte, problemática que interessava James sobretudo numa perspectiva moral tanto quanto atraía Hemingway. E ambos se sentiam atraídos pela temática do escritor que sabe que vai morrer e que não conseguiu, nem vai conseguir, concretizar a escrita de qualidade de que sabe ser finalmente capaz. Há uma clara semelhança entre Harry em «The Snows of Kilimanjaro» e Henry St. George em «The Lesson of the Master», como

²⁵ HEMINGWAY — *Selected Letters*, p. 830.

assinala Carlos Baker²⁶, e uma aproximação a Dencombe, o romancista de «The Middle Years». Para James como para Hemingway a morte não interessava; o que interessava era a capacidade de 'performance en route'. Harry aprende demasiado tarde como o ócio e a lassidão travam a energia criadora e destroem a integridade artística. Dencombe enfrenta a sua própria mortalidade, transcendendo-a no conforto de um ideal de arte: «We work in the dark — we do what we can — we give what we have. Our doubt is our passion and our passion is our task. The rest is the madness of art»²⁷.

Esta sábia filiação em valores permanentes, como a arte ou, simbolicamente, as neves do Kilimanjaro, aplica-se com igual propriedade a Henry James e a Ernest Hemingway. Para ambos, distanciamento e integridade eram materiais artísticos. Participaram intensamente e com apurada sensibilidade na repetição desse imenso movimento que é a lei do tempo e da existência, esse mistério do mistério de ser e estar. Ambos quiseram mergulhar nos enredos do universo só para chegar à 'loucura da arte' e às potencialidades reconfortantes e mediadoras das artes da ficção. Ambos viveram quase sempre em estado de literatura.

Carlos Azevedo

²⁶ BAKER — *Hemingway: The Writer as Artist*, pp. 192-93.

²⁷ JAMES, Henry — «The Middle Years», *The Novels and Tales of Henry James*, XVI, p. 105.