UNIVERSIDADE DE SÃO PAULO
FACULDADE DE FILOSOFIA, LETRAS E CIÊNCIAS
HUMANAS
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM TEORIA
LITERÁRIA E LITERATURA COMPARADA

Barbara Wagner Mastrobuono

A narrativa por meio da ausência: análise de três contos de Ernest
Hemingway

São Paulo
2018

UNIVERSIDADE DE SÃO PAULO
FACULDADE DE FILOSOFIA, LETRAS E CIÊNCIAS
HUMANAS
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM TEORIA
LITERÁRIA E LITERATURA COMPARADA

**A narrativa por meio da ausência: análise de três contos de
Ernest Hemingway**

Barbara Wagner Mastrobuono

Dissertação apresentada ao Programa
de Pós-Graduação em Teoria Literária
e Literatura Comparada do
Departamento de Teoria Literária e
Literatura Comparada da Faculdade de
Filosofia, Letras e Ciências Humanas
da Universidade de São Paulo, para a
obtenção do título de Mestre em Letras.

Orientador: Prof. Dr.
Samuel de Vasconcelos
Titan Jr.

São Paulo
2018

Autorizo a reprodução e divulgação total ou parcial deste trabalho, por qualquer meio convencional ou eletrônico, para fins de estudo e pesquisa, desde que citada a fonte.

Catálogo na Publicação Serviço de Biblioteca e
Documentação
Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas da Universidade de São Paulo

M423n MASTROBUONO, BARBARA WAGNER
A narrativa por meio da ausência: análise de três
contos de Ernest Hemingway / BARBARA WAGNER
MASTROBUONO ; orientador SAMUEL DE VASCONCELOS TITAN
JR.. - São Paulo, 2018.
82 f.

Dissertação (Mestrado)- Faculdade de Filosofia,
Letras e Ciências Humanas da Universidade de São
Paulo. Departamento de Teoria Literária e Literatura
Comparada. Área de concentração: Teoria Literária e
Literatura Comparada.

1. TEORIA LITERÁRIA. 2. LITERATURA COMPARADA. I.
TITAN JR., SAMUEL DE VASCONCELOS, orient. II. Título.

Nome: MASTROBUONO, Barbara Wagner Título: A narrativa por meio da ausência: análise de três contos de Ernest Hemingway

Aprovado em:

Dissertação apresentada à Faculdade Filosofia Letras e Ciências Humanas
Universidade de São Paulo para obtenção do título de Mestre em Letras

Banca Examinadora

Prof. Dr. _____

Instituição: _____

Julgamento: _____

Assinatura: _____

Prof. Dr. _____

Instituição: _____

Julgamento: _____

Assinatura: _____

Prof. Dr. _____

Instituição: _____

Julgamento: _____

Assinatura: _____

À dona Martha e à Madalena, que me ensinaram a ouvir.

Agradecimentos

Ao Prof. Dr. Samuel de Vasconcelos Titan Jr., pelo apoio durante a realização da tese.

À minha família pela paciência durante a escrita.

If beauty lies in the eye of the beholder, Hemingway's purpose is to make his readers beholders.

Harry Levin

RESUMO

MASTROBUONO, B. W. **A narrativa por meio da ausência: análise de três contos de Ernest Hemingway**. 2018 (Mestrado) – Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2018.

Estudo analítico sobre os contos *A Simple Enquiry*, *The Killers* e *Hills Like White Elephants* de Ernest Hemingway. O trabalho visa a análise da narrativa desenvolvida pela ausência, fazendo relação com a figura de narrador de Walter Benjamin.

Palavras-chave: Contos; Ausência; Narrador; Literatura séc. XX; Literatura séc. XIX; Ernest Hemingway.

ABSTRACT

MASTROBUONO, B. W. **Narrating through absence: a critical analysis of three short stories by Ernest Hemingway**. 2018 (Mestrado) – Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2018.

A critical analysis of *A Simple Enquiry*, *The Killers* and *Hills Like White Elephants* by Ernest Hemingway. This work encompasses an analysis of a narration style through the absence of information, relating it to the figure of the traditional narrator created by Walter Benjamin.

Keywords: Short stories; Absence; Narrator; 20th century Literature; 19th century Literature; Ernest Hemingway.

Sumário

Introdução.....	11
A Simple Enquiry.....	15
Uma breve visão sobre o passado....	35
The Killers.....	57
Hills Like White Elephants.....	67
Conclusão.....	77
Bibliografia.....	82

Introdução

Tentar evocar a entrega absoluta que ocorre dentro da leitura das crianças é, talvez, a maneira mais próxima de sentir no corpo o que Benjamin chama de arte da narrativa. Uma mãe ou pai lendo para uma criança é a incorporação da Scheherazade dentro do quarto de dormir, e em muitas instâncias é assim que a criança tem seu primeiro contato com a leitura. É fato conhecido e comprovado de que adultos cujos pais ou professores liam para eles quando crianças desenvolvem mais propensão para manter o hábito da leitura ao longo da vida. As palavras de Benjamin ressoam no quarto de cada criança ouvindo uma aventura em um reino distante de olhos semicerrados, apontando para nós que o prazer de se desfrutar de uma narrativa é um prazer conjunto, que o prazer de se proferir uma história é um prazer conjunto.

Um molde que é repetido também nas salas de aula. Vemos que o caráter comunitário está ligado à educação. Novamente, lembramos de Benjamin. A narrativa tem a função de educar, não de esclarecer. Educar de forma conjunta. Educar uma sociedade. Dentro de cada narrativa encontramos uma moral destinada a ajudar seu leitor em relação às grandes decisões morais que o esperam na estrada da vida. Não é de se espantar que o primeiro contato que temos com a narrativa moralizante é no formato de contos fantásticos oriundos de tradições orais, como no caso de Esopo, dos Irmãos Grimm e de La Fontaine. A tradição de se contar histórias foi recolhida em forma escrita, e assim geração após geração de crianças puderam ter contato com os ensinamentos que fundaram nosso comportamento social. Os contos maravilhosos assim conseguem educar as crianças em relação a experiências que elas ainda virão a ter.

Tudo isso esclarece a natureza da verdadeira narrativa. Ela tem sempre em si, às vezes de forma latente, uma dimensão utilitária. Essa utilidade pode se consistir seja num ensinamento moral, seja numa sugestão prática, em um provérbio ou em alguma norma de vida – de qualquer maneira, o narrador é alguém que sabe dar conselhos. Mas se “dar conselhos” parece hoje algo antiquado, é porque as experiências estão deixando de ser comunicáveis. (BENJAMIN, 1994, p. 200)

Nos contos dos irmãos Grimm, por exemplo, é comum identificar uma “fórmula” que se repete em quase todos os contos. Três ou sete irmãos são

confrontados com um desafio ou uma perda; a sorte pior é relegada ao irmão mais novo, que usa de sua inteligência para virar o jogo a seu favor. A temática de irmãos, perdas, animais como corvos, serpentes e cervos é recorrente. Enquanto hoje em dia, na era da inovação imprescindível, esse tipo de repetição seria taxado como falta de originalidade, ele originalmente representava os ensinamentos que estavam sendo passados aos leitores/ouvintes – ou seja, a mensagem e o aprendizado passados eram mais importantes que a história em si.

Com o advento do Romance, para Benjamin, passamos a observar uma tendência ao recolhimento e à solidão: ao indivíduo ao invés do coletivo e, talvez principalmente, à presentificação da experiência ao invés de sua durabilidade, sendo a durabilidade o ato de passá-la adiante ao longo do tempo futuro, de narrador para ouvinte e assim por diante. Isso porque antes não era necessário que o leitor já tivesse vivenciado aquilo que estava sendo narrado, já que o conhecimento passado adiante advém de uma sabedoria passada através de tempo e território, no Romance a experiência vira fator chave para desfrutar a história. Temos agora não um retrato da experiência humana geral, mas sim de acontecimentos específicos a determinados indivíduos.

O romancista segrega-se. A origem do romance é o indivíduo isolado, que não pode mais falar exemplarmente sobre suas preocupações mais importantes e que não recebe conselhos nem sabe dá-los.

Esse caráter coletivo é(BENJAMIN, 1994, p. 201) colocado em xeque quando passamos para o campo individual.

Em consequência, o romance não é significativo por descrever pedagogicamente um destino alheio, mas porque esse destino alheio, graças à chama que o consome, pode dar-nos o calor que não podemos encontrar em nosso próprio destino. O que seduz o leitor no romance é a esperança de aquecer sua vida gelada com a morte descrita no livro. (BENJAMIN, 1994, p. 214)

Aquilo que antes era realizado, até fisicamente, de forma conjunta – uma contação de história com raízes profundas na oralidade – passa a ser feito

solitariamente. E, como aponta Benjamin, a intenção não é mais a da educação e formação social, mas a da busca individual por respostas a um sentido humano. A moral da história perde o holofote para o final da história. Um Romance conta um fragmento específico de um acontecimento e, quando aquilo que o autor desejava relatar termina, assim também se encerra o Romance. A história passa a se centralizar somente na vida daqueles que o protagonizam, ao invés de refletir uma lição de moral para a vida daqueles que o leem. Essa fragmentação é expandida para o nível de criar a *short story*.

Assistimos em nossos dias ao nascimento da short story, que se emancipou da tradição oral e não mais permite essa lenta superposição de camadas finas e translúcidas, que representa a melhor imagem do processo pelo qual a narrativa perfeita vem à luz do dia, como coroamento das várias camadas constituídas pelas narrações sucessivas. (BENJAMIN, 1994, p. 206)

A short story seria, nesse sentido, uma interrupção do ato de se tecer uma narrativa ao contá-la, em seguida passando ela adiante. Ainda mais fragmentado que o romance, algo que contém absolutamente um fim em si mesma.

A solidão passa a ser um fato definidor na leitura. O leitor é retirado de uma tradição comunitária para passar a caminhar sozinho. O próprio narrador, cuja voz antes se integrava ao coro de inúmeros outros narradores de quem aprendeu suas histórias, passa a ser um narrador só.

Dentro da individualização da experiência de leitura dentro das *short stories* conseguimos traçar outras características, mais extremas. Por exemplo, naquilo que Ranciére identifica como “democratização da literatura”, vemos uma narrativa que não mais se submete à tirania da trama daquilo que está sendo narrado. O resultado é uma leitura na qual os personagens se tornam emancipados do sentido pelo acontecimento, e uma leitura que talvez até resgatando o prazer relatado por Benjamin se torna mais baseada na experiência da leitura que no acompanhamento do acontecimento da história. Começamos assim a investigar uma literatura presentificada que se cristaliza no momento específico de sua recepção, se inserindo em um contexto de recepção corporal, ou seja, com um escopo de realização para além daquilo que está escrito na página.

A Simple Enquiry

Em seu livro *Camera Clara*, Barthes afirma que na literatura, com o uso de uma palavra é possível converter uma frase de expositiva para reflexiva, algo impossível de ser feito com a fotografia, imagem estática. No mapeamento que Barthes faz para entender porque a fotografia lhe toca, percebe-se que muitas vezes as imagens tem uma espécie de detalhe que punge, machuca, perfura. Barthes batiza esse efeito de *punctum*, e faz um contraste com a contextualização histórica e social da foto, seu *studium*. Em outras palavras, o *studium* seria o que se entende de uma foto baseada no nosso conhecimento em relação à época, situação política ou local em que foi tirada. O *punctum*, por outro lado, é aquela faísca, aquele detalhe que atravessa quem observa a foto, que faz com que alguém se demore mistificado em cima daquela imagem. Em um trecho muito bonito ele percebe que, se o detalhe não o fere, é certeza que foi criado de forma intencional. Significando que o *punctum* está nos olhos de quem vê, e não nos olhos de quem cria (quem tira a foto, ou até quem escreve o conto). Barthes chega à importante conclusão que o *punctum* é a ferramenta que dá origem ao campo cego da imagem, algo que até então considerava particular ao cinema. O campo cego denota a possibilidade de movimento para além daquilo que está sendo retratado para o espectador. No caso da foto, é um pequeno detalhe que põe em evidência que aquele momento não passa de uma cena imobilizada dentro de uma existência fluída. Pode ser um elemento capturado de forma accidental pelo fotógrafo, mas que toca a um espectador em particular: um olhar, a forma como uma roupa cai em um corpo, um determinado penteado. Portanto, a identificação do *punctum* é o entregar-se para a foto, é o expor-se por parte do observador. “Para perceber o *punctum*, nenhuma análise, portanto, me será útil (mas as vezes, como veremos, a lembrança) (...)” (p. 47).

A relação que o autor traça com a fisicalidade da lembrança quando recebemos uma foto é uma que pode ser transportada também para o âmbito da leitura. Isso é algo extremamente relacionado à Hemingway, em específico ao livro *Men Without Women*, composto por fragmentos de cenas que imprimem relacionamentos e momentos críticos dentro deles – as cenas, porém, são completamente esvaziadas de informação. Mais que um fragmento de cena, podemos pensar os contos como cenas fragmentárias, das quais nós, como

leitores, não temos acesso à nenhuma informação acerca do que está ocorrendo. Por meio de sua linguagem precisa, cuidadosamente implementada, Hemingway estrutura o equilíbrio de seus contos de forma a criar dentro do leitor uma série de *punctums* que conseguem dar sentido ao texto para além da trama, que é praticamente inexistente. Não é um sentido que se satisfaz em si mesmo, entregue em uma bandeja. Lembrando da ideia de Benjamin sobre a narrativa servir para comunicar uma mensagem, um conselho, o conto hemingwayano se encaixa perfeitamente no que se qualifica como o pesadelo das *short stories*: acaba se realizando em um nível extremamente pessoal, já que o que atinge o leitor é algo que só ele mesmo conseguirá identificar.

Em “A Simple Enquiry”, Hemingway nos apresenta uma narrativa enganosamente simples. Um major chama seu empregado para o seu quarto, pergunta para o menino se este já amou uma mulher e, perante a afirmação do menino, lhe alerta que é melhor que continue no seu esquadrão pois assim terá uma maior chance de sobrevivência. Quando o menino sai do quarto, o major se pergunta com um sorriso se o menino havia mentido.

O conto é curto, os diálogos breves. O narrador se alterna entre o ponto de vista do major e de Tonani, seu adjunto. Quando terminamos de ler, nos resta a dúvida do que acabou de acontecer. Claramente alguma coisa se passou entre os personagens, mas esse “alguma coisa” está fora de nosso alcance como leitor. Barthes define o *punctum* como algo que indicia que há mais vida para além da foto que estamos observando. Que existe uma grande história em ocorrência da qual nós, espectadores, recebemos apenas um fragmento. E nesse fragmento conseguimos imprimir nossas próprias lembranças, nossa própria fisicalidade. O arrepio pela coluna a qual Bill Beuford se referia.

Quais seriam os *punctums* utilizados por Hemingway em *A Simple Enquiry*? Escolhi esse conto por ele ser aquele que menos nos apresenta uma trama, um conteúdo, ou algo semelhante a uma conclusão. Nós, como leitores, não temos acesso ao motivo pelo qual o Major está questionando Pinin, qual sua intenção por trás disso, qual o relacionamento dos dois, se eles já tiveram algum contato similar em um momento anterior ou mesmo se já ocorreu algum contato físico entre eles.

O que chama atenção primeiramente é o senso de fisicalidade que Hemingway constrói de maneira extremamente sutil no começo do conto, a

começar pela primeira frase. “Outside, the snow was higher than the window.” Nossa sensibilidade física é ativada. A audição, quando nos imaginamos em uma casa com as janelas bloqueadas abafando o som do lado de fora. O corpo também já se sente comprimido, sabendo que a liberdade de ir e vir acaba de ser restringida.

A seguir, somos apresentados para a figura do major, em uma sequência que apresenta um subtexto quase sensual, mas nunca se afirmando ou se expondo como tal. O rosto surrado do major é delicadamente untado com óleo, que ele aplica sobre a própria face, tomando o cuidado de sempre pressionar os dedos contra o pires de forma a não saturar o óleo.¹ Esse primeiro momento já dita o ritmo sensorial do restante do conto: há algo de sensual nos movimentos tenros do major, mas esse instinto sensual é confundido pelo caráter utilitário da ação, com a intenção de abrandar as queimaduras em sua face.

His nose was swollen and there were edges of loose skin where blisters had been. While he worked at the papers he put the fingers of his left hand into the saucer of oil and then spread the oil over his face, touching in very gently with the tips of his fingers. He was very careful to drain his fingers on the edge of the saucer so there was only a film of oil on them, and after he had stroked his forehead and his cheeks, he stroked his nose very delicately between his fingers. (HEMINGWAY, 1955 (1927), p. 107)

O contraste entre a descrição quase nauseante do inchaço e da pele solta com a lentidão do acariciar gentil da própria face relega ao leitor a mesma sensação que o irá afligir durante toda a leitura desse conto: a incerteza de que algo de cunho sexual está ocorrendo. O deter-se nos movimentos do major traz à tona um estender da temporalidade característico de Hemingway, que consegue fazer o leitor vivenciar em tempo real a tensão dos movimentos sutis de seus personagens.

O mesmo ocorre quando Hemingway detalha os movimentos de Tonani, seu adjunto. Tonani pega um livro do bolso, tenta começar a ler, em seguida desiste por conta da quantidade de trabalho que ainda precisa terminar. Todos

¹ É curioso observar o efeito desconcertante de algo que afeta o leitor subconscientemente. A sensualidade subentendida dessa cena já fez com que críticos classificassem o major não só como homossexual, como também depravado, e se baseassem nisso para denotar que a conversa entre o major e Pinin se resume à chantagem física.

os movimentos são registrados da forma mais simples possível. A repetição com a qual as ações são apresentadas (em três frases temos a palavra “book” duas vezes; “pipe” duas vezes; “pocket” duas vezes; “table” duas vezes) cria um ritmo hipnotizante que recria, na mente do leitor, o silêncio no qual se encontram os personagens dentro da cabana. Dentro desse lento observar de Tonani, uma frase quebra o ritmo e nos informa sobre a luz entrando pela janela.

He took a paper-covered *book* out of the *pocket* of his coat and opened it; then laid it down on the *table* and lit his *pipe*. He leaned forward on the *table* to read and puffed at his *pipe*. Then he closed the *book* and put it back in his *pocket*. He had too much paper-work to get through. He could not enjoy reading until it was done. Outside, the sun went behind a mountain and there was no more light on the wall of the hut. (HEMINGWAY, 1955 (1927), p. 108)

Hemingway cria um ambiente de isolamento. Temos três personagens que estão isolados dentro de uma cabana por conta da neve, em um ambiente abafado, contido, lento, onde o único movimento é o sol batendo na parede. Isso dá origem a um ambiente de intimidade reforçada e, de certa forma, uma intimidade até confortável. Esses movimentos repetidos e hipnóticos recriam na leitura essa intimidade sonolenta vivenciada pelos personagens. Porém, detalhes pontuais inseridos pelo narrador evidenciam que há algo a mais por baixo da superfície. A mesma contradição já apresentada entre a face desfigurada do major e seus movimentos delicados e sensuais é repetida dentro do escopo maior do ambiente. Um lugar silencioso e íntimo no qual ao mesmo tempo temos uma forte hierarquia profissional regente. O sol, de repente, some da parede, quase como um presságio de que algo está prestes a acontecer. Hemingway contrasta a afirmação um tanto inquietante “Outside, the sun went behind a mountain and there was no more light on the wall of the hut” com o pedido de Tonani para Pinin: “Be soft, Pinin ... the major is sleeping”. É interessante o uso da palavra “soft” em vez de “quiet”. De novo temos uma remissão velada à sensualidade, ao tato, à fisicalidade.

A partir do momento que o sol some da parede, entramos na parte do “acontecimento” do conto (se é que podemos chama-lo assim). O major pede a Tonani que mande Pinin para seu quarto, e assim dá-se início a um diálogo esvaziado de qualquer informação. O major pergunta para Pinin se o menino

ama uma garota, dando ênfase pesado à palavra “girl”. A pergunta não é se Pinin está ou não apaixonado, mas sim por qual sexo o menino é passível de se apaixonar. Pinin fica visivelmente encabulado, olhando para o chão, enquanto o major faz suas perguntas, explicitando que lê a correspondência do menino e que sabe que tem uma menina que lhe escreve regularmente, mas a quem Pinin nunca responde. Sempre olhando para o chão, Pinin reafirma que é sim apaixonado pela garota. Chegamos então a um trecho que pode ser qualificado como um dos *punctums* da história: o major olha rapidamente para Pinin e pergunta se ele, portanto, não é corrupto. O menino então responde que não sabe o que o major quer dizer com isso e o major lhe responde que ele não precisa se fazer de superior. Pinin se coloca em uma posição de quem não entende o que está sendo insinuado e o major não coloca em palavras explícitas o que está perguntando. Toda vez que chega perto de revelar o que está querendo dizer, interrompe sua frase, deixando no ar o que iria falar.

“And you don’t really want—” e “That your great desire isn’t really—” mostram que o major estava sim sob a impressão de que Pinin desejava algo que o menino agora está negando.

Continuando o mapeamento da fisicalidade sutil impressa no conto, algo que se destaca é a atenção que Hemingway dedica às mãos dos personagens. Isso é importante porque o nosso principal contato humano se dá pelas mãos. Já registramos a cena na qual o major aplica o óleo com a ponta dos dedos. Agora, dentro do quarto, a ideia do óleo é retomada, só que de maneira bastante desagradável: “His long, burned, oiled face looked at Pinin.” Hemingway engata essa frase com “His hands lay on the blankets.”, retomando a ideia de “softness” inserido alguns parágrafos antes. Em qual momento observamos a mão de alguém repousando sobre o lençol? Em momentos de intimidade. Essa cena tem subtons corporais e táteis muito fortes. No momento crucial em que o major pergunta para Pinin se o menino é corrupto, ao negar a acusação Pinin olha para o chão. O major olha para o menino e, em seguida, para as mãos dele: “The major looked at his brown face, down and up him, and at his hands”. Existe uma tensão no fato do major olhar as mãos do menino no momento em que vocaliza a percepção de que o menino, de fato, não seria homossexual.

Embora haja diversas leituras críticas do conto que acreditam que o major estava tentando iniciar um relacionamento físico com Pinin, a afirmação do

narrador de que “He was really relieved: life in the army was too complicated” indica que o major não desejava iniciar um relacionamento. Apesar que a escolha de utilizar a palavra “really” ao invés de apenas “He was relieved” dá também a impressão de que o próprio narrador não está completamente convencido e que, talvez em outro momento, o major tivesse uma opinião diferente a respeito do assunto. A impressão que temos é que o major é uma figura vivida e experiente. A própria descrição do rosto dele indica que se trata de uma pessoa que já passou por diversas situações e que angariou bastante experiência delas. Constrói-se uma personagem sobre a qual podemos inferir que já houve homens apaixonados por ele, e que talvez tenha uma opinião favorável ou não, mas que acaba ocupando um espaço de mentor, um adulto respeitoso no sentido de se afastar da situação que imagina ter se criado com Pinin, ao invés de se engajar. Nesse contexto, é extremamente interessante notar que o major olha para as mãos do menino depois que chega à conclusão de que Pinin não é apaixonado por ele, já que, se Pinin o fosse, seria este o momento de se tocarem. O jogo de olhares e a ausência de tato servem para aumentar ainda mais a tensão daquilo que não ocorre, e daquilo que não é dito em voz alta.

De novo, mais adiante, retomamos as mãos. “‘Don’t be afraid,’ the major said. His hands were folded on the blankets. ‘I won’t touch you. (...)’”. A mão agora está dobrada, em uma linguagem corporal que denota o encerramento de uma conversa, um gesto de pontualidade e fechamento – um gesto de quem não vai iniciar contato físico.

Quando chega à conclusão de que Pinin não quer o que o major acreditava que queria, ocorre uma espécie de troca de papéis, com o major afirmando que Pinin pode voltar para seu próprio esquadrão se assim desejar, mas que o melhor seria continuar como ajudante dele, pois assim estará menos exposto ao perigo. Alguns críticos tomam esse trecho a significar que o major está chantageando Pinin com algum tipo de relação física em troca de segurança. Mas, quando levamos em conta o que o narrador afirmou antes a respeito do alívio do major, essa interpretação fica sujeita a questionamentos. Vemos o major assumindo uma posição que, até então, estava negando, a de querer cultivar uma relação com Pinin: “You’re a good boy Pinin. But don’t be superior and be careful some one else doesn’t come along and take you.”, dando

a entender que gostaria que o menino continuasse por perto, talvez de forma até paternalista, protetora. Hemingway vem construindo, até agora, uma relação de dualidade e sensualidade velada, de hierarquias de trabalho, que fazem com que não fique claro o que de fato está acontecendo nessa cena. Hemingway constrói uma fisicalidade dentro de sua narrativa que a nós possibilita, como leitores, remeter às nossas próprias experiências, ativando no leitor uma memória carnal. Ao jogar o jogo sutil do olhar, colocando o leitor a vivenciar o olhar dos personagens no corpo um do outro, relacionando isso com a tensão do dito e não-dito, coloca o leitor no lugar comum muitas vezes vivenciado no dia a dia, o espaço da insinuação seguida do não-acontecimento. É uma maneira na qual, com o uso simples da linguagem, coloca a sua prosa minimalista em ação e, ao reduzir a informação contida na história e o rebuscamento da linguagem, consegue ativar a lembrança física do leitor.

Aqui, entramos novamente no *punctum*, a sensação de perfuração colocada por Barthes. O conto está regado de pequenos detalhes que fazem com que o leitor tenha uma sensação de instabilidade dentro da tensão construída. O *punctum* é um rasgar físico – conseguimos traçar a relação com o incômodo físico causado pelo conto, indicando que existe uma história para além da que está nos sendo revelada. Pensamos em Gerard Genét e sua teoria das duas narrativas.

Temos uma primeira narrativa, que está nos sendo apresentada, mas também temos a indicação de que existiram outros acontecimentos aos quais não temos acesso e que fazem com que o fragmento que vislumbramos tenha sido construído da forma que foi. Quando vemos o major indicando que acredita que Pinin possa ser homossexual e possa ser apaixonado por ele, existe algo maior que o fato de Pinin não estar respondendo às cartas da menina que faz com que o major tenha essa crença, seja olhares trocados entre os dois, ou algo que já tenha sido dito ou expressado. Algo se passou que fez com que ele chegasse a essas conclusões. Nós, como leitores, só estamos vendo o momento da conclusão, mas não acompanhamos o que fez com que o major construísse essa sua crença.

No último parágrafo temos dois momentos importantes que ativam a ideia de *punctum*, remetendo ao campo cego da narrativa. O primeiro é a frase: “The adjutant looked after him and smiled”, narrando a reação de Tonani à saída de

Pinin do quarto do major. A atitude remete à postura paternalista do major. O que esse sorriso cúmplice pode significar? Talvez Tonani também acreditasse que Pinin fosse apaixonado pelo major; talvez o major tenha como protocolo chamar seus ajudantes para seu quarto; talvez o major já tenha feito isso com o próprio Tonani. Se Tonani está sorrindo, significa que ouviu a conversa que se passou entre os dois? O sorriso indica que está se desenrolando uma história muito maior, da qual nós como leitores não participamos.

O segundo, que pode ser considerado o maior *punctum* da história, se dá na última frase, na forma de um pensamento do major: “The little devil, he thought, I wonder if he lied to me”. Ao chamar Pinin de “little devil”, fica claro que o major acredita que há algo de pernicioso em Pinin, algo que não ficou claro antes, quando reafirmava diversas vezes que Pinin é um bom garoto. Essa construção faz sentido dentro do cenário em que acredita que Pinin expressa em suas ações veladas (sejam essas quais forem – nós, leitores, não recebemos acesso a elas) desejos que não materializam em palavras, uma contradição comum no universo da tensão sexual. Existe certa jocosidade no pensamento do major que ecoa a conclusão prévia do narrador de que o major estava aliviado com o resultado de sua conversa com Pinin, não porque não desejava que Pinin lhe quisesse, mas porque a vida no exército já é complicada demais. Nos é sugerido que o próprio major muda de ideia a respeito do que deseja dessa situação, refletindo o cenário incerto que vem sido construído até agora. O leitor não tem onde firmar o pé nessa situação. E, além disso, temos também a sugestão de que a história continua para além do ponto narrado por Hemingway. O major tenta descobrir uma informação de Pinin; tenta de diversas formas fazer com que o menino admita o que está querendo descobrir, mas falha em obter uma resposta explícita (da mesma forma que falha em fazer uma pergunta explícita, chegando perto somente com o eufemismo “corrupto”); por fim, chega à conclusão que Pinin é um bom garoto e que não é corrupto. Essa conclusão não é determinante, já que meros segundos depois da conversa já está questionando sua solidez. Isso acaba por estender o campo cego da história para o futuro, além do passado, como já vimos. Para que a questão tenha uma conclusão será necessário que novos acontecimentos se passem entre o major e Pinin.

Com esse último pensamento do major, não conseguimos entender se Pinin é de fato uma espécie de Capitu hemingwayana, ou se o major não passa de um predador. Da maneira que nos foi passada a história, poderia facilmente ser qualquer uma dessas duas alternativas (ou uma terceira, quarta, quinta). A falta de reação de Pinin perante o questionamento do major faz com que o menino, cuja reação poderia ser essencial para o entendimento da história, acabe servindo como uma tela em branco para a projeção do leitor que tenta ler os sinais distribuídos pela narrativa para construir seu sentido.

Em seu texto “Reflection vs. Daydream: Two Types of the Implied Reader in Hemingway’s Fiction”, Hubert Zapf estabelece dois tipos de leitor implícito na literatura de Hemingway: o leitor *vertical*, relacionado à “teoria do iceberg” de Hemingway, e o leitor *horizontal*, que nasce da temporalidade do texto.

However, the iceberg metaphor and similar concepts for describing the specific mode of communication between text and reader in Hemingway designate only one aspect of the implied reader in his fiction. This aspect could be called “vertical”, as it considers the texts primarily from the vertical tension expressed in the special metaphor of surface vs. depth. The other equally important aspect is the “horizontal” aspect of the text as a temporal process in which the expectations of the reader are built up, modified, fulfilled or disappointed in successive steps in the course of the text. (ZAPF, 1990 (1988), p. 114)

Antes de entrarmos nesses conceitos, vamos parar um pouco para dar uma olhada na teoria do iceberg de Hemingway. Introduzida em *The Art of the Short Story*, texto preparado por Hemingway para integrar uma antologia de contos destinados a escolas e que nunca foi publicado, e em *Death in the Afternoon*, trata-se da noção que uma história será o tanto melhor se o autor conseguir omitir informações.

A few things I have found to be true. If you leave out important things or events that you know about, the story is strengthened. If you leave or skip something because you do not know it, the story will be worthless. The test of any story is how very good the stuff is that you, not your editors, omit. (HEMINGWAY, 1990 (1959), p. 16)

O que importa, mais que o desenvolvimento de uma trama, é a vivência da leitura e como o leitor recebe o impacto dela. A imagem do iceberg evoca a

ideia de nosso subconsciente, aquilo que não está sendo prontamente identificado e processado. O que não é explícito. Esse é um recurso utilizado em diversos contos de Hemingway. No caso de *A Simple Enquiry*, temos um conto inteiro estruturado em torno de um conceito que se nega a ser explicitado – o de homossexualidade.

Zapf identifica uma segunda forma de ativação do leitor além da percepção e incômodo causado por aquilo que não é dito: a vivência de tempo na leitura do conto, na qual o leitor, progredindo pela história, cria expectativas que são ou realizadas ou decepcionadas. Quando o narrador coloca uma informação crucial para o leitor, existe uma expectativa de que ele está preparando o terreno para uma grande revelação que irá servir para o bem maior da história. Em a *Simple Enquiry*, seria de se esperar que a não-explicação do tema da homossexualidade desempenhasse uma função moral, que, conectada ao final conclusivo da história, refletisse o que o autor pensa sobre homossexualidade, particularmente no exército. Mas não é isso que acontece. A história que recebemos, como Benjamin já havia apontado ao falar dos romances, não serve o bem maior de uma mensagem que precisa ser repassada ao coletivo de ouvintes. Ao invés disso, trata-se de um acontecimento que está sendo narrado e que quando se encerra, se encerra, independente da conclusão ter sido estabelecida ou o mistério solucionado. Para Hemingway, o interesse maior está em criar uma situação que precisa ser vivenciada pelo leitor para ser desfrutada e realizada, ao invés de criar um conto moral a respeito de um assunto polêmico.

O interessante do registro de Zapf de um leitor “horizontal” é que ele é baseado na ideia de vivência durante a leitura. Hemingway estende a linguagem de forma que as repetições, as pausas que faz, conduzem o leitor a vivenciar em tempo real o que está acontecendo. Os contos de *Men without Women* acontecem todos em tempo real – sem utilizar recursos como elipse, flashback ou outro tipo de corte radical do tempo. É uma forma de fazer com que o leitor atravesse a narrativa no mesmo passo que os personagens, forçando-o a vivenciar o mesmo cenário incerto e vazio que o personagem está vivendo, aumentando ainda mais a sensação subterrânea do conto. Quando Zapf coloca a recepção dos contos de Hemingway em termos de reflexão e devaneio, reforçando que são formas complementares de recepção, aponta dois métodos

utilizados por Hemingway que instigam o leitor cada vez mais a acessar o conto de forma autoral.

These two aspects of reception (the vertical aspect of the implied reader as defined by the indeterminacy of a suggested deep structure of the text and the horizontal aspect of the implied reader as defined by the process of experience inscribed into the text) represent *two different types* of appellative structure in Hemingway's fiction. The first appeals to the reader's sense of discovery and cognitive coherence, to his ability to detect, connect, and interpret implicit, ambiguous, or incomplete textual information. It therefore involves a predominantly mental, reflective activity of the reader. The second type appeals to the reader's sense of empathy with significant human fate, building upon the psychic tension of expectation vs. result, desire vs. reality, hope vs. disappointment. It involves a predominantly emotional, psychological activity. The first reception type is essentially spatial and circular, the second essentially temporal and linear. The one is characterized by the structural simultaneity of opposing elements of meaning, the other by the dramatized succession of opposing phases of psychodynamic development. **The one leads to a reflective distance, the other to emotional identification.** In many texts, of course, these types occur in mixed form and with varying emphasis. But they nevertheless can be distinguished as two contrasting, ideal-typical variants of the implied reader in Hemingway which mark the range of possible responses evoked by his works. [Negrito meu] (ZAPF, 1990 (1988), p. 116)

A distância reflexiva, assim como a identificação emocional, são movimentos interiorizantes. Somos remetidos à cabana soterrada de neve – um ambiente silencioso, afundado, abafado, no qual os movimentos importantes acontecem abaixo da superfície. É um convite feito pelo autor para que o leitor se aproprie da narrativa de forma profundamente autoral.

Nesse sentido, a realização dos contos de Hemingway está mais próxima da noção de performance de Paul Zumthor que daquela explorada no texto Narrador, de Benjamin. Para Benjamin o objetivo da narrativa é o conselho a ser perpetuado para a coletividade, algo baseado em duração, perduração – algo pretendido para o futuro, não necessariamente para o presente. Dentro de narrativas que pretendem dar forma e respaldo a determinados tipos de comportamentos éticos e sociais, podemos afirmar que elas se realizam no momento em que são bem-sucedidas em moldar seus leitores, algo que só pode

ser comprovado com o comportamento dos leitores *após* terem lido ou ouvido a história em questão. Isso se define no momento em que eu, leitor, me deparo com algum tipo de escolha, e, evocando a narrativa ouvida anteriormente, me deixo influenciar por ela na decisão de qual caminho devo traçar. É aí que está sendo realizada aquela narrativa.

Enquanto isso, a narrativa fragmentada, pontual, da *short story*, que se relaciona a uma vivência individual, tem seu momento de realização presentificado. O desfrute da narrativa se dá no momento imediato de seu consumo, e nesse sentido ela ecoa na delimitação de performance feita por Paul Zumthor em *Performance, recepção e leitura*:

[...] *performance* designa um ato de comunicação como tal; refere-se a um momento tomado como presente. A palavra significa a presença concreta de participantes implicados nesse ato de maneira *imediata*. [...] A performance é então um momento da recepção: momento privilegiado, em que um enunciado é realmente recebido. (ZUMTHOR, 2007, pp. 51-52)

Zumthor se utiliza da teoria da recepção alemã, com sua ideia de “concretização”, adicionando a ela observações acerca das percepções sensoriais humanas na hora da leitura, para então se aproximar da ideia aristotélica de catarse. Para Zumthor, “receber uma comunicação é necessariamente sofrer uma transformação” (p. 53), e essa transformação se dá em um registro individual:

A recepção, eu o repito, se produz em circunstância psíquica privilegiada: performance ou leitura. É então e tão somente que o sujeito, ouvinte ou leitor, encontra a obra; e a encontra de maneira indizivelmente pessoal. (ZUMTHOR, 2007, p. 53)

É notável a similaridade das citações abaixo com escritos do próprio Hemingway a respeito do efeito que procurava em suas histórias: que o leitor conseguisse transformar a emoção expressa no texto na sua própria emoção, e que um conto somente pode ser considerado bom quando puder ser relido várias vezes.

O que produz a concretização de um texto dotado de uma carga poética são, indissolivelmente ligadas aos efeitos semânticos, as transformações do próprio leitor, transformações percebidas em geral como emoção pura, mas que manifestam uma vibração fisiológica. Realizando o não dito do texto lido, o leitor empenha sua própria palavra às energias vitais que a mantêm. (ZUMTHOR, 2007, p. 54)

Se é de alguma utilidade saber disso, eu sempre tento escrever pelo princípio do iceberg. Para cada pedaço que vemos dele, sete oitavos estão em baixo d'água. Tudo que você sabe que pode eliminar vai só fortalecer o seu iceberg. É a parte que não aparece. Se um escritor omite uma coisa porque não sabe o que é, então há um buraco na história. (...) Primeiro, eu tentei eliminar tudo que é desnecessário para transmitir emoção para o leitor. **Assim, depois que ele ou ela leram algo, essa coisa vai se tornar parte da experiência dele ou dela e parecer que realmente aconteceu.** Isso é muito difícil de se fazer e eu trabalhei muito duro nisso. [Grifos meus] (HEMINGWAY)

O texto vibra; o leitor o estabiliza, integrando-o àquilo que é ele próprio. Então é ele que vibra, de corpo e alma. Não há algo que a linguagem tenha criado nem estrutura nem sistema completamente fechados; e as lacunas e os brancos que aí necessariamente subsistem constituem um espaço de liberdade: ilusório pelo fato de que só pode ser ocupado por um instante, por mim, por você, leitores nômades por vocação. [...] Diante desse texto, no qual o sujeito está presente, mesmo quando indiscernível: nele ressoa uma palavra pronunciada, imprecisa, obscurecida talvez pela dúvida que carrega em si, nós, perturbados, procuramos lhe encontrar um sentido. Mas esse sentido só terá uma existência transitória, ficcional. Amanhã, retomando o mesmo texto, eu o acharei um outro. (ZUMTHOR, 2007, p. 54)

A story I can beat, and I promise you I will, is "The Undefeated." But I leave it in to show you the difference between when you leave it all in and when you take it out. The stories where you leave it all in do not re-read like the ones where you leave it out. They understand easier, but when you have read them once or twice you can't re-read them. (HEMINGWAY, 1990 (1959) p. 24)

Fundamental ao efeito da recepção/performance na leitura é a omissão dentro da escrita. Dentro do vácuo criado com a retirada de informações e dados

concretos ocorre a reação de apropriação por parte do leitor. Basicamente, o autor tira da história para abrir espaço para o leitor.

Zumthor aponta que a partir do século XV a leitura passa a ser “puramente visual e muda”. Perdemos a característica oral e comunitária da leitura, sua natureza coletiva na qual o importante é a mensagem edificadora expressa, e a substituímos por uma individualização na experiência do desfrute da leitura. A diferença não é só na finalidade da narrativa (mensagem vs. falta de mensagem), mas em como o corpo recebe esses tipos diferentes de leitura. As narrativas às quais Benjamin se refere tem raízes nos contos orais passados de geração em geração em diferentes comunidades, muitas vezes responsáveis por resguardar tradições culturais pelas quais essas comunidades eram definidas. Elas eram repassadas oralmente, frequentemente para uma pluralidade de ouvintes. Uma vez registradas por escrito, essas narrativas seguiam mantendo seu caráter abrangente e genérico. Sua recepção, portanto, se dá de forma superficial (no sentido puro de *na superfície*) e pouco subjetiva, na percepção mental assim como física. Porém, como aponta Zumthor, a apropriação (no caso, a absorção profunda) da narrativa por um indivíduo pode apontar um perigo social:

Por isso, sem dúvida, no século XVIII começou-se a denunciar no romance um perigo (sobretudo para as mulheres) pelo simples fato de que a leitura deixou de pertencer à ordem do público. (ZUMTHOR, 2007, pp. 55-56)

O fato de termos uma apropriação individual da narrativa não significa necessariamente que não exista mais coletividade e uma moralidade conjunta, com a deturpação da esfera social como consequência. Muito pelo contrário. Vemos nesse movimento uma possibilidade para que segmentos da população até então marginalizados e excluídos da narrativa socialmente aprovada, grupos a quem não era permitida a participação naquilo que é considerada uma narrativa moral (como, por exemplo, homens e mulheres homossexuais), passam a conseguir se apropriar da narrativa que, a partir de agora, constroem conjuntamente com o autor. Impossível, ao ler o trecho citado acima, não lembrar de Emma Bovary. Um exemplo um tanto quanto *meta*, temos um Romance cuja leitura exemplifica perfeitamente a subjetivação da trama, se usando dos

diálogos dos personagens para os emancipar em relação ao narrador (como veremos em mais detalhe no próximo capítulo) e promover maior projeção e participação por parte do leitor, e que é justamente sobre uma mulher que vivia por meio dos romances, encontrando neles sua liberdade e o ideal de vida que gostaria de levar. Como uma encarnação do perigo anunciado por Zumthor, Emma transformou suas leituras em um ideal de vida pessoal que em muito fugia daquilo considerado moral pela esfera pública. Nem Emma nem Flaubert saíram ilesos da transgressão, com a primeira tornando-se bode expiatório e pagando com a própria vida, e o segundo tendo que responder em corte acusações de atentado à moralidade e à religião feitas pelo governo.

Ao analisar o conto *A Simple Enquiry* nos detivemos nas qualidades físicas da narrativa – a lentidão dos movimentos dos personagens, a tensão construída com a sutil movimentação das mãos e dos olhares. Essa lenta fisicalidade é aumentada ainda mais quando contrastada com as frases curtas e esvaziadas de informação do diálogo entre os dois personagens, viabilizando a inserção do leitor nas lacunas criadas pelo autor. Quando o leitor se apropria da narrativa, ele ativa seu próprio corpo com aquilo que está recebendo. Hemingway constrói assim uma câmara de eco, uma espécie de corredor de espelhos onde aquilo que é construído na narrativa se repete na absorção da narrativa. A informação em si que a história repassa para o leitor é relegada a um lugar de menos importância, abrindo espaço para aquilo que o leitor *sente* ao invés do que ele *entende*. “O dom, o prazer transcendem necessariamente a ordem informativa do discurso, que eles eliminam depois.” (p. 63). O que entra em jogo, agora, é a memória corporal do leitor. Zumthor faz um raciocínio encadeado explorando a ideia da memória corporal, como ela é ativada pelo texto e como dessa forma o leitor consegue ativar a qualidade “poética” do texto. Vejamos o trecho abaixo:

O virtual é da ordem do pressentir, que vem associar-se ao sentido, e às vezes identifica-se com ele. Só é concebível em relação a um sujeito para o qual há “o impercebido pendurado no percebido”. Percebo esse objeto; mas minha percepção se encontra carregada de alguma coisa que não percebo nesse instante, alguma coisa que está inscrita na minha memória corporal. O pressentido não é necessariamente uma imagem: ele é *imaginável*, ele tem a possibilidade de produzir uma imagem. De qualquer

maneira o virtual frequenta o real. Nossa percepção do real é frequentada pelo conhecimento virtual, resultante da acumulação memorial do corpo, eu o repito. Desse modo, o virtual aflora em todo discurso. No discurso recebido como poético, invade tudo. Está aí, no nível do leitor, uma das marcas do “poético”. (ZUMTHOR, 2007, pp. 79-80)

Podemos considerar esse trecho uma dissecação do mecanismo aplicado por Hemingway na estruturação de seus contos. Ao perceber um “objeto” que foi colocado na história – no caso de Hemingway, podemos contar aqui como objeto aquilo que está sendo omitido – a memória corporal do leitor ativa isso de forma subjetiva e única para cada leitor, relacionando o objeto a algo que não está explicitado, produzindo assim sua própria imagem acerca do que está ocorrendo. Isso já é uma estrutura hemingwayana, no sentido que ele constrói os contos em cima de uma ausência. Ele já constrói seus contos colocando o objeto de ativação da memória corporal como base fundadora do conto. Para além disso, ele também consegue invocar a memória corporal com base no tempo, no sentido em que ele força o leitor a vivenciar em tempo real o que está sendo dito – como já foi explicitado.

Com a análise de *A Simple Enquiry*, conseguimos traçar algumas das ferramentas utilizadas por Hemingway para obter o efeito poético delimitado por Zumthor. Seriam: o ênfase à fisicalidade dentro do texto, não só dos personagens como também do leitor; a omissão do objeto em torno do qual gira a tensão; a presentificação da leitura; e a construção de uma linguagem de frases curtas que omitem informações precisas.

[Antes de seguir em frente com as análises dos contos de Hemingway, gostaria de me deter na análise da obra *Gestures/ Re-enactments* (1985), de Lorna Simpson, que, apesar de ter sido produzida em um contexto completamente diferente daquele dos contos de Hemingway, se utiliza de ferramentas similares para estimular a apropriação da obra por parte do espectador. Podemos por meio dela observar como essas técnicas e ferramentas atingem um objetivo maior de democratização da ficção, e assim também entender melhor como podem ser empregadas.

Lorna Simpson é uma renomada artista negra estadunidense, conhecida por unir imagem e texto em suas obras. *Gestures/ Re-enactments* é composto por seis fotos de um rapaz negro usando roupas brancas. Em todas as fotos o

rapaz está de costas para a câmera, que foca em seu tronco e seus braços, colocando a postura corporal em evidência. As fotos são pareadas com sete placas de texto. Quase todas as placas de texto são correspondentes à imagem com exceção de fig. X, que é inserida entre duas imagens, rompendo a sensação de “legenda” que poderia ocorrer caso o pareamento fosse de um para um.

São elas:

Bloco 1

so who's your hero –
me & my runnin buddy

how his runnin buddy was standing
when they thought he had a gun

how Larry was standing when he found out

Bloco 2

when Buck was being himself

and on Saturday when Calvin pretended
he was that famous football player
he could get into any club or
anywhere he wanted

Bloco 3

for the past 6 months

work this week is temp.
high risk or low pay

Mr. Johnson walks out

Bloco 4

say girl –

ain't you color film at least?

Bloco 5

Cecile with hands on hips got angry &
told him about himself in the kitchen

he stood by the refrigerator

Bloco 6

whenever he hears *Biko*

the way he walks down any street

Bloco 7

sometimes Sam stands like his mother

As frases são descontextualizadas: não sabemos quem as está pronunciando ou quem as está recebendo. Quando lidas, remetem a uma espécie de diálogo, seja entre alguém fazendo relatos para outra pessoa também ficcional, seja para o espectador/leitor. Por exemplo, no primeiro bloco “so who’s your hero – / me and my runnin buddy”, poderia ser uma pergunta e uma resposta. Também poderia ser uma pessoa relatando um acontecimento para alguém. As frases são complementares em relação às fotos: temos uma imagem de postura corporal, e a frase pode ou não remeter ao contexto no qual aquela postura corporal foi empregada. Vemos que o objeto ao qual se refere a tensão não só das frases, como também da postura corporal, é retirado do campo explícito. Conseguimos já projetar em cima do texto que alguma violência foi perpetuada contra o sujeito da frase pelo fato de “eles” terem achado que ele

tinha uma arma. Quem seria o “eles” nesse caso não fica claro, mas uma longa tradição de assassinatos à homens negros desarmados por parte de policiais já ativa no espectador uma sensação de insegurança e ameaça. O fato dessas pessoas serem identificadas pela terceira pessoa do plural, “they”, ao invés de se utilizar de nomes próprios como nas outras instâncias (Larry, Buck, Mr. Johnson, Cecile, Sam) também constrói a ideia de um predador, alguém externo ao círculo de confiança. Essa sensação é reforçada com a frase seguinte, “how Larry was standing when he found out”. Em uma narrativa (assim como na vida real), geralmente após um acontecimento trágico temos a cena dos familiares e amigos do personagem recebendo a notícia terrível. A utilização dessa frase logo em seguida de “how my runnin buddy was standing when they thought he had a gun” cria uma sequência de acontecimentos baseados na omissão do acontecimento, criando a possibilidade do espectador imaginar o que pode ter acontecido. Uma narrativa criada de *punctuns*, de rasgos do peito, de uma tensão literalmente corporal já que ativa o medo que se sente quando seu corpo é ameaçado, tornando possível para o espectador revelar o objeto central por trás das lacunas do texto. A obra ganha força ao colocar o espectador para vivenciar o medo e assim entender que é disso que se trata, ao invés de colocá-lo explicitamente.

Temos uma série de frases que podem remeter à violência intercaladas com uma série de frases que podem estar se referindo a situações de convívio não se sabe se familiar ou de amizade, mas de qualquer modo um convívio em sociedade extremamente carinhoso, como são os textos do Bloco 2 e 7. Esses blocos revelam uma coletividade dentro do contexto de criação dessas frases. O receptor da frase do Bloco 7 deve saber quem é a mãe de Sam, e como ela fica parada? Ou o texto está sendo enunciado para alguém que a conhece, uma figura também ficcional que está recebendo essas declarações? Ou, como ocorre, ao invés da mãe de Sam, o leitor/espectador vê a mãe de um outro amigo querido, a mãe de um sobrinho, do filho de uma vizinha? Essa coletividade é importante por criar um ambiente que inclui o leitor/espectador, que remete a uma familiaridade carinhosa. Porém, sem perder os subtons de violência, como vemos no Bloco 2, no qual a lembrança da brincadeira de Calvin também remete à impossibilidade de circulação livre do corpo de Calvin: para sentir que é

possível entrar em qualquer lugar que quisesse, Calvin precisa fingir ser um jogador famoso de futebol americano.

As fotos pareadas com as frases são de movimentos de mãos, quase encadeados, mostrando o movimento lento do rapaz em questão, e criando uma sensação de fluidez que é aumentada pelo fato das frases não corresponderem inteiramente às imagens.

Ao analisar essa obra, mesmo que rapidamente, conseguimos identificar os mesmos princípios aplicados por Hemingway, porém, nesse caso, com seu uso explodido para o tridimensional. A narrativa que agora só consegue ser realizada de maneira subjetiva pelo leitor/espectador não serve mais como lição de moral para as gerações futuras se adequarem, mas sim como forma de dar voz a vivências narrativas excluídas da tradição canonizada. A realização subjetiva, portanto, se torna libertadora. Ao se apropriar de uma narrativa, todo leitor tem chance de participar daquela obra.]

Uma breve visão sobre o passado

The essays collected here attempt to think through some of the transformations and some of the paradoxes that found modern fiction the destruction of what seemed – and still often seems – to found all fiction: the backbone that makes it a body standing by itself; the internal organization (*ordonnance*) whereby the perfection of the whole subordinates the details; the chain of causes and effects that ensures the story's intelligibility through its temporal development. This revolution was not achieved through manifestos, but instead via shifts in writing practices. (RANCIÈRE, 2017, p. xxx)

É assim que Rancière nos introduz ao seu livro *The Lost Thread*, no qual revisita a história da crítica literária para identificar o dilema de ação x descrição do Romance moderno não como questão de representação, mas sim como uma rebelião contra uma estrutura elitista na qual a ideia de trama dominava a todos os aspectos da ficção.

Em seu livro, Rancière analisa obras de Flaubert, Joseph Conrad e Virgínia Woolf para ilustrar seu ponto. Dentro deste capítulo iremos fazer um paralelo entre Flaubert e Woolf e os contos de Hemingway. A subversão iniciada por Flaubert é retomada nos escritos de Hemingway. Para além disso, também é interessante fazer o paralelo dele com sua contemporânea Virgínia Woolf, pois os dois se utilizam de ferramentas opostas para atingir o mesmo objetivo. Iremos nos atentar particularmente ao papel desempenhado pelo narrador e a relação da emancipação das personagens com a desestruturação da trama.

Flaubert

Dentro de *The Lost Thread*, Rancière aponta o significado histórico por trás da divisão entre personagens que agem e personagens cuja única ação é existir. A crítica literária do século XX, ao denunciar as obras de Flaubert por suas características “derivativas” e colocar que sua ficção saturada de detalhes desnecessários pintava a vida como uma sucessão de acontecimentos longos e desencadeados sem resolução, se prova fortemente sedimentada na teoria aristotélica de poesia.

(...) what makes a literary fiction different from a simple account of things and people encountered in the happenstance of life? And he had to confront the reply commonly accepted since Aristotle: what separates fiction from ordinary life is to have a beginning, a middle and an end. (RANCIÈRE, 2017, p. xxix)

A valorização de um começo-meio-fim é aliada à valorização da *ação* como catalizador da ficção, tendo em vista que a resolução é possível somente com a *ação*.

O oposto disso seriam os personagens Flaubertianos, que são acometidos pela vida. “These latter are called passive or ‘mechanical’ men, not because they do nothing but because they do nothing other than do, as they are excluded from the order of ends, which is that of action” (p. 9). Esse contexto dado por Rancière explicita a relevância da *ação* dentro da ficção para a história da crítica literária.

Quando Flaubert eleva Emma Bovary, uma simples filha de camponês, à posição de sujeito capaz de protagonizar uma história com desejos e vontades que explodem para além de sua classe social, ele se engaja no que Rancière denomina *democratização da literatura*. Essa democratização não se dá somente pelo fato de as novas ficções poderem ser atuadas por personagens pertencentes às classes baixas; o Romance realista, ao abarcar em si descrições consideradas desnecessárias e até nocivas pelos críticos, por supostamente desviarem a atenção da trama, está conferindo o mesmo patamar de importância à atmosfera circundante da vida das personagens que outrora era relegada somente às ações. Assim, cria-se a oportunidade de visibilizar agentes como Emma Bovary o servente Felicié de *Un coeur simple*.

The purported ‘reality effect’ is much rather an equality effect. But this equality is not the equivalence of all individuals, objects and sensations under the writer’s pen. It is not true that all sensations are equivalence, but it is true that any one of them can trigger for any woman of the lower classes the vertiginous acceleration that opens her to experiencing the depths of passion.

Such is the meaning of this literary democracy. It strikes at the political heart of the principle of verisimilitude by which the proportions of fiction had been governed. (RANCIÈRE, 2017, p. 14)

O que está sendo renegado é a estrutura opressora na qual todas as partes se sujeitam a um todo maior. Junto com a ruína da ideia de verossimilitude vem a queda da separação dos homens entre homens elevados de ação e homens vulgares passivos, já que a ficção não mais necessita do encadeamento de acontecimentos para se apresentar como narrativa poética. É o triunfo da descrição sobre a ação.

Assim, temos agora uma narrativa composta de microdetalhes, impulsionada pela sensorialidade das personagens. O exemplo marcante utilizado por Rancière para ilustrar esse ponto é a cena na qual Emma Bovary se apaixona por Rodolphe. O momento se passa no comício agrícola, enquanto Emma e Rodolphe se veem cercados de estímulos sensoriais, de cheiros e sons que impulsionam a moça a se entregar para sua paixão por Rodolphe. A história é mais compartimentalizada, com cada unidade servindo para impulsionar a unidade seguinte. A paixão agora nasce de uma espécie de aura de sensibilidade que, por sua vez, nasce da percepção da própria Emma, intoxicando a ela e ao leitor e dando à luz a uma nova paixão. Quem impulsiona o conjunto da narrativa agora é a linguagem utilizada pelo escritor, a estrutura de suas frases e como elas constroem a textura do momento em questão.

This movement is what gives this new fiction its texture. This movement is what provides the response to critics who denounce this fiction for its inability to subordinate its 'details' to the unity of the whole. The opposition of the poetic *katholou* to the empirical *kath'hekaston* had its time. The whole is now in the details. It is in the common breath, which sweeps along the succession of these events freed from the chains of causality. It is no longer found in the balance of the plot's parts. It resides in the work of writing, in that 'style' that rightly no longer has anything to do with the charms and ornaments of epideictic speech, since it translates the life of the whole, the impersonal breath holding together the sensible events, and it has them produce these singular condensations called desire or love. (RANCIERE, 2017, pp. 22-23)

Flaubert usa a linguagem para conseguir aproximar o leitor do que está ocorrendo dentro do mundo interior de Emma. Quando descreve os hábitos rotineiros de Charles no início da vida em conjunto dos dois, o autor se utiliza do pretérito imperfeito, tempo verbal que denota ações inacabadas e por conta

disso imprime o significado de repetição dentro dessas descrições de rotina. Ao se utilizar desse recurso especialmente na descrição das rotinas provincianas que agora se tornarão o centro da vida de Emma, consegue fazer com que o leitor vivencie o mesmo tédio e, de certa forma, a mesma desesperança que Emma vivencia todos os dias. Junto ao tédio vem a sensação de se estar preso, encurralado. Afinal, não temos nenhuma pista de quando ocorrerá algo para mudar aquela rotina; desta forma, Flaubert consegue fazer com que o leitor tenha a mesma sensação temporal expandida, a mesma vivência sensorial que a personagem principal do Romance. Vemos a ação pontual se dissolvendo dentro de um retrato de vida provinciana, fazendo com que descrição e ação assumam a mesma carga na hierarquia da nova ficção.

“Também não me parece impossível dar à análise psicológica a rapidez, a clareza, a paixão de uma narração puramente dramática. Isso nunca se tentou e seria bonito”. Pareceria, aliás, que esse era justamente o tipo de ação que de fato interessava a Flaubert: as oscilações sutis de sentimento criadas no leitor pela descrição e a análise psicológica. “Eu sustento que imagens são ação”, diz. (DAVIS, 2011, pp. 35-36)

A ação, portanto, está no leitor. O movimento da ficção, antes representativo – no sentido de que o leitor acompanhava externamente, parado no mesmo lugar, enquanto o personagem avançava no tempo da história – agora passa a ocupar um espaço tridimensional, englobando o leitor dentro do movimento, que não é necessariamente de ação explicitada (o movimento físico *em si*), e sim de compartilhamento do tempo e dos movimentos internos vivenciados pelos personagens.

Junto com a dissolução da “ação” tradicional temos a dispersão do papel do narrador. Flaubert almeja a criação de um estilo totalmente objetivo de narração. O autor chegou a produzir 4.500 páginas de esboço de Madame Bovary, que foi cortando sucessivamente até chegar no resultado final que conhecemos hoje. A técnica de Flaubert de cortar metáforas e descrições rebuscadas até chegar no puramente essencial se assemelha a uma versão primordial da técnica do iceberg de Hemingway. Para chegar no que considerava ser uma representação objetiva, foi cortada a voz elucidante/enviesada do narrador.

São duas as instâncias nas quais podemos observar a perda de poder do narrador. A primeira, pela utilização do discurso indireto livre para mesclar a voz das personagens à voz do narrador. O narrador perde sua autoridade à medida que passa a dividi-la com as personagens. E, de certa forma, ao colocar uma fala na boca do narrador, que até então vinha encarregado de fornecer ao leitor as descrições exatas do que está ocorrendo, temos novamente a “descrição” se expandindo para, como Rancière coloca, pequenos fragmentos atmosféricos que compõem a cena do qual o leitor participa.

A segunda, é o emprego do discurso direto dos personagens para construir seus caracteres na ausência da voz narrativa. Enquanto em narrativas tradicionais ficava a cargo do narrador especificar quais personagens eram os vilões e quais os heróis, agora é função do leitor pegar as informações objetivas que lhe são dadas e em cima delas chegar a sua própria conclusão sobre a moralidade dos personagens retratados.

Tomemos como exemplo o conto *Mil peles* dos irmãos Grimm. Na literatura antiga, a voz do narrador era de tal forma soberana em definir a moralidade do que estava sendo passado que mesmo em situações de afronta explícita aos bons costumes a voz do narrador ainda perseverava. Uma espécie de Gata Borralheira deturpada, o conto em questão nos apresenta a história de um rei que, ao perder a esposa decide desposar a própria filha, pois ela é a única que teria a mesma beleza que a mãe. A filha foge do castelo para escapar das garras do pai, mas acaba voltando para trabalhar na cozinha disfarçada de Mil Peles. Lá, ela decide que precisa conseguir encontrar seu noivo novamente, e, colocando os presentes que o pai já lhe dera dentro da sopa que cozinha para ele, acaba o reencontrando. O conto se encerra com a filha e pai se unindo em matrimônio, e a resolução é passada como de felicidade e triunfo – no mesmo estilo dos outros contos do irmãos Grimm de princesas que foram isoladas de suas famílias para então conseguirem se reconectar, ou rei que se apaixonam a primeira vista por princesas desconhecidas e precisam lutar para provar seu amor, o sentimento passado pela narrativa é um de triunfo em face à adversidade. *Mil Peles* é o único conto de *Contos maravilhosos domésticos para crianças* na qual o narrador eleva para heroicas ações que o definem como vilão. Justamente por isso é um exemplo tão explicativo para ilustrar o verdadeiro poder do narrador neste tipo de ficção. Não há espaço para o leitor participar da

construção de significado da história ou de questionar o que está sendo colocado pelo narrador como verdade absoluta: a de que o casal triunfou, e agora receberão o merecido final feliz.

Ao apresentar seu leitor com o que considera ser uma narrativa objetiva, Flaubert abre as portas para que o leitor participe da construção de significado e de inserção daquela obra. Assim, a medida que o narrador vai sumindo dentro das descrições, os personagens se emancipam e passam a ser julgados pelas suas próprias ações. Tal qual ocorre na vida real, o leitor precisa chegar a própria conclusão sobre se deverá ou não confiar ou gostar de determinada pessoa/personagem. É a perda de controle sobre a narrativa por parte da esfera pública a qual Zumthor fez referência. O escopo da moralidade, agora, pertence à esfera individual.

Tampouco há moralização por parte do autor: um dos motivos pelos quais o romance ficou tão vulnerável ao ataque do governo. A história não contém nenhum sermão que assinale sua moral; não tem exemplo moral “bom” a oferecer em contraste com a mulher “ruim” que é Emma. (DAVIS, 2011, p. 27)

Portanto, no lugar do comentário, os detalhes das cenas e os retratos agudamente psicológicos devem exprimir tudo – e, para Flaubert, o diálogo direto servia mais para retratar os personagens que para avançar o enredo. A descrição minuciosa põe o leitor em presença do material. (DAVIS, 2011, p. 29)

O que Benjamin via como a perda de uma tradição e de uma moralidade pode também ser vista como a crise de um modelo narrativo que não estava mais dando conta de abarcar a pluralidade de vozes da sociedade. Nasce assim a possibilidade de ver Emma não como esposa adúltera sem moral, mas sim como uma mulher que foi forçada por circunstância a ocupar um espaço que nunca desejou. Para ela não existia a possibilidade de chegar à vida que tanto ambicionava por conta própria, então precisou se usar dos recursos à mão. Desse ângulo, é o retrato de uma mulher determinada que se recusa a ser delimitada pelo seu meio e que, no fim das contas, prefere a morte à subjugação.

Virginia Woolf

Vimos que Flaubert abriu a possibilidade da ação se dissolver dentro das descrições minuciosas. Na ficção de Virginia Woolf, ocorre uma expansão desse movimento: os pequenos acontecimentos do cotidiano passam para o primeiro plano narrativo, ocupando o lugar que antes era reservado para a trama. Para ilustrar esse ponto, vamos usar como exemplo o livro *To the Lighthouse*. Nele conseguimos enxergar com bastante clareza a potência da perda da predominância da trama e da voz narrativa tradicional na emancipação dos personagens; o tempo interno e o tempo externo como agentes influenciadores na experiência de leitura; entre outras coisas que, por contraste, nos ajudarão a melhor entender os recursos empregados por Hemingway em seus contos.

To the Lighthouse conta a vida da família Ramsay. A narrativa inteira se desenrola ao longo de parte de dois dias, separados por um intervalo de vários anos, e se localiza na casa de praia da família. Entramos na narrativa no momento em que o filho mais novo, James, que há tempos sonha em fazer a viagem de veleiro até o farol, tem seu desejo negado pelo pai. A negação do pai é dada de forma brusca, até um pouco perversa, no que ele parece sentir prazer em negar o desejo do filho. Esse acontecimento desencadeia uma série de reflexões por parte de sua esposa e filho que estabelecem o tom do estilo narrativo do livro.

O livro é dividido em três partes, das quais as duas primeiras consistem de *não-acontecimentos*. A primeira parte, *The Window*, gira em torno da negação do desejo de James de ir para o farol, sendo essa negação catalisadora dos movimentos interiores dos personagens. Na segunda parte, *Time passes*, a casa se torna protagonista durante a ausência de seus donos, e é completamente esvaziada de trama. Quando pensamos na necessidade da narrativa tradicional em ter ações que precipitam resoluções, o mais próximo que encontramos em *To the Lighthouse* é a terceira parte, *The lighthouse*, na qual se dá a catártica ida ao farol. A recompensa de James no elogio feito por seu pai é o mais próximo que chegamos a uma “resolução” tradicional.

That is what Virginia Woolf does by reducing the plot to a minimum, to the point that the succession of things as they happen, one after the other, is almost confounded with the simple proceedings of a day or of a life: family

stories that last the length of a day, with its changing lights and its varied tasks, or the length of a life, with the activities and the dreams specific to each age (...) (RANCIERE, 2017, p. 49)

A trama é reduzida a ponto de se tornar praticamente nula. Sem uma trama para nortear os acontecimentos, não temos mais uma demanda de ações. As ações dentro da narrativa tradicional desempenham o papel de precipitar a trama, de fazer com que as coisas se desenrolem para uma conclusão. Em *To the Lighthouse* isso não é mais necessário. No lugar, temos um tipo diferente de movimento: o movimento interno dos personagens enquanto analisam assuntos por diversas perspectivas. Virginia Woolf, assim como Flaubert, estruturava sua escrita de forma a excluir qualquer tipo de excesso narrativo desnecessário.

Woolf's project as a writer is both stringent and ambitious: stripping away dead matter, to find the real, the actual, as it comes into being: 'I mean to eliminate all waste, deadness, superfluity: to give the moment whole; whatever it includes. (Wednesday 28 november 1928, *Diary*, III, p. 209) (BRADBURY, 1994, p. IX)

O desejo de Woolf é espelhado na personagem de Lily Briscoe, pintora que está se hospedando na casa dos Ramsay e lutando para terminar um quadro no qual ela deseja capturar *the very jar on the nerves, that thing itself before it has been made anything*. Para atingir esse efeito de capturar a realidade crua, a realidade antes que ela tenha se assentado no mundo, Virginia Woolf constrói uma narrativa que pode ser qualificada como sensorial, se passando quase que inteiramente dentro do fluxo de consciência dos personagens, ativados por acontecimentos mundanos do dia a dia.

No capítulo *The Brown Stocking* de seu livro *Mimeses*, Auerbach faz uma análise precisa sobre a incursão dos personagens dentro do plano da consciência. Auerbach nota que os gatilhos que precipitam esses 'devaneios' não são de natureza *importante*, no sentido de que não são extraordinárias. Como já dito, são acontecimentos mundanos da vida diária, resultantes da convivência em família. Mas, para além disso, são acontecimentos que não são estritamente relacionados ao devaneio em questão. Ao ver Lily Briscoe pela janela, o fluxo de pensamentos de Mrs. Ramsay abrange a beleza subestimada da pintora; sua interação recente com uma das empregadas cujo pai está na

beira da morte; a natureza curiosa e inteligente de seus filhos; se as portas e janelas da casa estão fechadas ou abertas; entre outras coisas. Esse fluxo de consciência não serve para compartilhar com o leitor uma informação crucial do passado do personagem, que por sua vez informará uma ação que ele está prestes a tomar. Não revela um segredo que soluciona o mistério da trama. De fato, não tem nenhuma aplicação prática na função de impulsionar acontecimentos ou resoluções. O que podemos ver é o deslocamento da ação no plano externo e físico para o plano interno e mental. O movimento agora se dá na dança frenética do fluxo de consciência dos personagens em torno dos objetos que estão analisando, sempre evoluindo em suas conclusões e interpretações, em seus desejos e demandas em relação aos outros. E não são poucas as demandas.

The mood is gay and grim in the spirit of a family holiday, domestic in scale but felt as cataclysmic, where the battle for survival of every individual, their struggles of self-assertion, are balanced by the craving for unconditional love. (BRADBURY, 1994, p. V)

O universo da família Ramsay é um universo complexo, regado de nuances emocionais. Uma mãe belíssima que controla o ambiente ao mesmo tempo que encanta a todos, um pai de extrema inteligência que apesar de se demonstrar emocionalmente gélido é profundamente apaixonado por sua esposa – duas figuras fortes que leem um ao outro para interpretar seus estados emocionais, e duas figuras que anseiam por companheirismo e afeto. O casal Ramsay estabelece o tom emocional da narrativa, de expectativa e análise recíproca. A vida, em toda sua totalidade, é o que está sendo representado dentro da linguagem de Virginia Woolf.

This shift of emphasis expresses something that we might call a transfer of confidence: the great exterior turning points and blows of fate are granted less importance; they are credited with less power of yielding decisive information concerning the subject; on the other hand there is confidence that in any random fragment plucked from the course of a life at any time the totality of its fate is contained and can be portrayed. (AUERBACH, 1946, p. 547)

Com a remoção da tradicional trama e a inserção de movimento por meio do fluxo de consciência dos personagens, vem também a remoção da figura do narrador tradicional. Dentro da narrativa em *To the Lighthouse* podemos identificar a pluralidade de vozes dos personagens, que se complementam e sobrepõem, tecendo as camadas da vivência dos Ramsays e seus convidados. O leitor navega por essas camadas pela consciência dos personagens, transitando entre o mundo externo e interno deles, e experimentando diferentes aprofundamentos dentro do mundo interno. Um dos aspectos de mais destaque das vozes internas é o fato de estarem em estado de constante alteração, construindo raciocínios e conclusões à medida que a leitura se desenvolve e apresentando visões multifacetadas dos acontecimentos do mundo externo e das relações familiares e de amizade.

It is all, then, a matter of the author's attitude toward the reality of the world he represents. And this attitude differs entirely from that of authors who interpret the actions, situations, and characters of their personages with objective assurance, as was the general practice in earlier times. (...) To be sure, in the past periods too we were frequently told about the subjective reactions of the characters in a novel or story; at times even in the form of *erlebte Rede*, although more frequently as a monologue, and, of course in most instances with an introductory phrase something like "it seemed to him that..." or "at this moment he felt that..." or the like. Yet in such cases there was hardly every any attempt to render the flow and the play of consciousness adrift in the current of changing impressions. (AUERBACH, 1946, p. 535)

Intercalada com as vozes internas dos personagens está a voz de um narrador, que se apresenta no mesmo estilo dos personagens: lírico, curioso, investigativo em relação a seus objetos de análise, em um fluxo sempre em mudança à medida que circula e observa o objeto em questão. A voz narrativa grandemente se diferencia da figura do narrador tradicional no que ela não se mostra onisciente sobre os personagens ou acontecimentos. Ela mais se assemelha à voz de um personagem, questionando as situações às quais é exposta.

Who is speaking in this paragraph? Who is looking at Mrs. Ramsay here, who concludes that never did anybody look so sad? (...) Perhaps it is the author. However, if that be so, the author certainly does not speak like one who has a knowledge of his characters – in this case, of Mrs. Ramsay – and who, out of his knowledge, can describe their personality and momentary state of mind objectively and with certainty. (AUERBACH, 1946, p. 531)

Mesmo quando existe uma voz narrativa presente, ela se apresenta como voz que questiona ou duvida do que ela mesma está apresentando. Um narrador que se questiona é muito diferente de um narrador que apresenta informações nas quais o leitor pode ou não pode confiar. Quando temos, por exemplo, um emprego da voz narrativa como ocorre na obra de Maupassant, na qual ele alia o uso de uma voz narrativa irônica ao diálogo dos personagens para fornecer ao leitor as informações necessárias para interpretar a índole dos personagens, por mais que seja um narrador atípico no que as informações que transmite não podem ser levadas ao pé da letra, ele continua sendo um narrador bastante seguro de si. Ele apresenta tanto domínio sobre a cena que está apresentado para o leitor que consegue subverter a cena em uma ironia. Esse não é o caso de um narrador que se questiona. A questão não é nem se ele é uma voz narrativa confiável ou não-confiável, porque ele aparenta ser extremamente confiável – seu tom lírico, seu ritmo e seus movimentos internos são um espelhamento dos movimentos dos personagens. Ele claramente se encaixa no mundo tecido ao olhar do leitor. Não é uma questão da integridade dele, mas sim uma questão de hierarquia: o narrador não se apresenta mais como dominador do conteúdo que ele mesmo apresenta. Isso resulta na inexistência de uma figura externa à história que está conscientemente relatando o que está acontecendo e o que está por vir. Em vez disso, a voz do narrador se torna igualmente sujeita à transformação, e assim vira mais um integrante no coro musical da narrativa circular, que pula agilmente do fluxo de consciência de um personagem para o fluxo de consciência de outro.

Portanto, o leitor se aproxima dos personagens não pelo narrador ou pelas ações, mas pela visão que o *outro* tem dele. No início do livro, Mrs. Ramsay, ao pensar sobre o estado decadente da casa de praia, contempla os

diversos objetos que seus filhos trazem para dentro de casa: caranguejos, alga marinha, conchas e pedras.

But of course, Andrew brings in crabs he wants to dissect; the other children gather seaweed, shells, stones; and she has to let them. All the children are gifted, each in a different way. (WOOLF, p.6)

O leitor se familiariza com a figura das crianças por meio dos pensamentos de sua mãe. É assim que a atmosfera do livro é delicadamente construída, por meio do intenso fluxo das personagens ao interpretarem suas próprias vivências. O ritmo se estabelece à medida em que os personagens retomam pensamentos anteriores, alternam sua presença externa e interna, à medida em que o narrador pula, às vezes em um mesmo parágrafo, do ponto de vista de um personagem para outro, criando assim um fluxo tão intenso que todas as vozes se sobrepõem e por vezes se confundem de maneira orgânica. Dentro dessa construção de camadas, Virginia Woolf constrói a linguagem de maneira magistral a viabilizar a interiorização da leitura por parte do leitor. O uso de discurso indireto, o uso de fluxo de consciência, não realiza apenas a função de misturar a voz do narrador à dos personagens. São recursos empregados para fortalecer uma leitura que também é interiorizada, de maneira oposta à auditiva. Tomemos como exemplo a primeira fala de Mrs. Ramsay, que abre o livro, apresentando-a primeiramente em discurso direto, como aparece originalmente, e em seguida em discurso indireto.

“And even if it isn’t fine to-morrow,” said Mrs. Ramsay, raising her eyes to glance at William Bankes and Lily Briscoe as they passed, “it will be another day (...).”

Mrs Ramsay, raising her eyes to glance at William Bankes and Lily Briscoe as they passed, told her son that even if it weren’t fine to-morrow, it would be another day (...). (WOOLF)

Quando ocorre discurso direto, a voz que ecoa na cabeça do leitor é a de Mrs. Ramsey, com seu volume, seu ritmo de fala, a doçura com a qual tenta

consolar o filho entristecido. É uma leitura auditiva, externalizada, na qual conseguimos ouvir a voz do personagem. Na leitura do segundo exemplo, a voz predominante é a do narrador, em um fluxo que já é internalizado. Assim, o recurso utilizado por Woolf ao preencher suas páginas com encadeamentos de pensamentos corridos, intercalados com falas do narrador, cria no leitor uma recepção internalizada das falas e das impressões dos personagens. Esse jogo entre falas diretas e indiretas adiciona uma camada sonora às camadas narrativas da escrita de Woolf. O estilo de escrita de Woolf constrói associações que são ligadas de maneira instintual pelo leitor. O fio que norteia o encadeamento dos pensamentos dos personagens não é explicitado, nem para o leitor, nem para eles mesmos. A atmosfera é construída na base da intuição, relacionando assim os pequenos acontecimentos rotineiros com a grandeza da vida.

This string of overhearings is illuminated, located, and orchestrated by the specific setting: 'while the sun poured into those attics, which a plank alone separated from each other so that every footstep could be plainly heard and the Swiss girl sobbing for her father who was dying of cancer in a valley of the Grisons'. The use of the comma after 'attics', the abstention from a comma after 'heard', the connective 'and' where an unsuspected parallel is to be inferred between the different sites of isolation and silence in the valley of death or the sunlit attics, are masterly but unobtrusive techniques of stylistic control.

Temos um ritmo quase musical nessa prosa, que ativa a capacidade sensorial do leitor, que é apanhado na corrente da narrativa. O todo, como Rancière havia afirmado, agora está nos detalhes, que se expressam pelo estilo narrativo do autor. Woolf se usa da sobreposição para aproximar diferentes temáticas e ativar elas em seu leitor. Ao apresentar a percepção de Mrs. Ramsay sobre os próprios filhos e a tristeza absoluta da menina suíça, impotente perante à distância que a separa de seu pai no leito de morte, no mesmo fluxo de consciência, Woolf constrói um ritmo no qual os fragmentos são complementares, sobrepondo sensibilidades e construindo o tom no qual o leitor receberá a leitura. Não é necessário para o narrador expor algum medo íntimo por parte de Mrs. Ramsey de perda na esfera familiar: o leitor faz essa construção de forma intuitiva por conta da proximidade entre as informações.

Outra ferramenta importante que ela usa para essa ativação é o emprego de sinais de pontuação. Não só na aplicação de vírgulas, como ilustrado pela citação acima, mas também no uso de parênteses para delimitar uma fala do narrador durante um fluxo de consciência de personagem, no uso de aspas para delimitar falas e na aplicação de parênteses na segunda parte do livro, *Time Passes*. Vamos observar alguns desses aspectos no trecho reproduzido abaixo:

"How nice it would be to marry a man with a wash-leather bag for his watch," she said, for that was the sort of joke they had together.

He snorted. He felt about this engagement as he always felt about any engagement; the girl is much too good for that young man. Slowly it came into her head, why is it then that one wants people to marry? What was the value, the meaning of things? (Every word they said now would be true.) Do say something, she thought, wishing only to hear his voice. For the shadow, the thing folding them in was beginning, she felt, to close round her again. Say anything, she begged, looking at him, as if for help.

He was silent, swinging the compass on his watch-chain to and fro, and thinking of Scott's novels and Balzac's novels. But through the crepuscular walls of their intimacy, for they were drawing together, involuntarily, coming side by side, quite close, she could feel his mind like a raised hand shadowing her mind; and he was beginning, now that her thoughts took a turn he disliked – towards this 'pessimism' as he called it – to fidget, though he said nothing, raising his hand to his forehead, twisting a lock of hair, letting it fall again.

"You won't finish that stocking tonight," he said, pointing to her stocking. That was what she wanted – the asperity in his voice reproving her. If he says it's wrong to be pessimistic probably it is wrong, she thought; the marriage will turn out all right.

"No," she said, flattening the stocking out upon her knee, "I shan't finish it."

And what then? For she felt that he was still looking at her, but that his look had changed. He wanted something – wanted the thing she always found it so difficult to give him; wanted her to tell him that she loved him. And that, no, she could not do. He found talking so much easier than she did. He could say things – she never could. So naturally it was always he that said the things, and then for

some reason he would mind this suddenly, and would reproach her. A heartless woman he called her; she never told him that she loved him. But it was not so – it was not so. It was only that she never could say what she felt. Was there no crumb on his coat? Nothing she could do for him? Getting up she stood at the window with the reddish-brown stocking in her hands, partly to turn away from him, partly because she did not mind looking now, with him watching, at the Lighthouse. For she knew that he had turned his head as she turned; he was watching her. She knew that he was thinking, You are more beautiful than ever. And she felt herself very beautiful. Will you not tell me just for once that you love me? He was thinking that, for he was roused, what with Minta and his book, and its being the end of the day and their having quarrelled about going to the Lighthouse. But she could not do it; she could not say it. Then, knowing that he was watching her, instead of saying anything she turned, holding her stocking, and looked at him. And as she looked at him she began to smile, for though she had not said a word, he knew, of course he knew, that she loved him. He could not deny it. And smiling she looked out of the window and said (thinking to herself, Nothing on earth can equal this happiness)—

"Yes, you were right. It's going to be wet tomorrow." She had not said it, but he knew it. And she looked at him smiling. For she had triumphed again. (WOOLF, pp. 88-89)

O trecho acima é um belo exemplo para observarmos a sobreposição das vozes de Mrs. Ramsay, Mr. Ramsay e o narrador, além dos recursos de pontuação utilizados para aproximar essas vozes ainda mais. A mistura das vozes que se estende ao longo do trecho citado já se estabelece no segundo parágrafo, "He snorted. He felt about this engagement as he always felt about any engagement; the girl is much too good for that young man." De quem parte a observação de que Mr. Ramsay se sentia como sempre se sentia em relação a noivados? Seria do narrador, ou de Mrs. Ramsay, que está observando seu marido? A frase seguinte engata o fluxo de consciência de Mrs. Ramsay, dando a entender que a frase anterior poderia ter partido dela: "Slowly it came into her head, why is it then that one wants people to marry?" *Why is it then that one wants people to marry?* é um pensamento direto de Mrs. Ramsay, reportado por meio de discurso indireto por parte do narrador. As considerações anteriores

entram nessa classificação também? Esse padrão se repete ao longo dos próximos parágrafos, sobrepondo a voz do narrador ao fluxo interno de Mrs. Ramsay.

Ao longo do livro o narrador estabelece a prática de intervir nos fluxos de consciência por meio de observações entre parênteses. Essas observações são de natureza variada, podendo ser a descrição de uma ação de um personagem, ou uma colocação poética, que se mostra difícil de ser separada do fluxo do personagem, como ocorre na citação acima. “(Every word they said now would be true)” De quem parte essa informação? Seria uma afirmação do narrador, ou um desejo de Mrs. Ramsay? Porque esse trecho está entre parênteses, já que não é claro se pertence ao narrador ou não? Retomando as camadas sonoras exploradas previamente, conseguimos identificar o uso dos parênteses como ferramenta para ampliar a transição entre as camadas narrativas. A leitura de uma frase entre parênteses ressoa de maneira diferente na leitura que a de uma frase que não está entre parênteses. Ao se utilizar desse recurso Woolf está estabelecendo mais uma camada a ser penetrada pelo leitor. O mesmo ocorre no segundo emprego dos parênteses: “He could not deny it. And smiling she looked out of the window and said (thinking to herself, Nothing on earth can equal this happiness)—”.

Outra ferramenta crucial para a navegação entre as camadas narrativas é a passagem do tempo entre o plano externo e o plano interno dos personagens. Humberto Eco denomina esse tipo de passagem de tempo como *tempo do discurso*, que se diferencia do *tempo da história*. O tempo da história seria o tempo que se passou no universo ficcional. Na primeira parte de *To the Lighthouse*, por exemplo, o tempo da história dura do momento em que somos apresentados à Mrs. Ramsey e James, até à noite, quando ocorre o jantar – menos de um dia. Na segunda parte trata-se de uma quantidade de anos. Nas cenas que acompanhamos, como a cena citada acima, podemos concluir que o tempo da história consiste de alguns minutos. Neste trecho específico, provavelmente não mais que dez. O trecho consiste de um total de quatro falas (três de Mrs. Ramsay, uma de Mr. Ramsay) e uma quantidade mínima de movimentos físicos (o balançar do relógido de Mr. Ramsay; o momento que Mrs. Ramsay levanta; Mr. Ramsay virando a cabeça para acompanhá-la com o olhar). Se chegar a dez minutos já será muito. O tempo do discurso, porém, é muito

mais longo, a medida em que o leitor é feito a se deter nos momentos de consciência. O ritmo imposto pelos fluxos de pensamentos é um ritmo veloz, de mudança constante de passo, e é estendido por conta do volume de pensamentos que cada intervalo de pensamentos contem. O acelerar e desacelerar do leitor à medida que ele entra e sai da consciência dos personagens serve, como apontado, para enfatizar e aprofundar a presença das camadas narrativas e a interiorização da leitura por parte do leitor. Como já concluímos, o movimento e a ação nessa narrativa passam a ser os movimentos internos dos personagens, ao invés de ações físicas. Conseguimos então notar como o tempo narrativo é canalizado, não para as ações físicas do mundo externo, mas ao movimento fluído do plano interior.

However, the time the narration takes is not devoted to the occurrence itself (which is rendered rather tersely) but to the interludes (...) the reason being that the road taken by consciousness is sometimes traversed far more quickly than language is able to render it, if we want to make ourselves intelligible to a third person, and that is the intention here. (AUERBACH, p. 537)

A prova de que essas incursões no consciente duram, no tempo da história, meros segundos, é o fato de em nada interferirem com o plano externo. Em nenhum momento temos um personagem repentinamente arrancado de uma excursão mental para o passado por um segundo locutor (“Com licença Mrs. Ramsey, você está ouvindo o que estou te falando?”). A mudança de tempo e espaço constante causa no leitor uma sensação quase onírica, sustentada pelo ritmo musical, pelas repetições e principalmente pelo caráter de relações familiares que tanto faz com que o leitor assuma aquele papel que outrora foi tão familiar, de criança descobrindo o que é o mundo e como nos relacionamos com aqueles a quem amamos, e aqueles a quem queremos que nos amem.

Isso nos leva a uma das características mais marcantes da narrativa, que é tão belamente ilustrada pelo trecho acima. A intimidade absoluta das personagens, a abundância de envolvimento de todos dentro das relações que sustentam entre si. O fato da narrativa se desenrolar justamente em um momento de suspensão social (um retiro para uma casa de praia), envolvendo vida familiar e amizades, e tantos tipos diferentes de amor (amor entre marido e

esposa, entre pais e filhos, entre amigos) tece uma atmosfera envolvente e sonora. Todos os recursos que viemos analisando aqui – a criação de camadas narrativas, o transitar de personagens e leitores entre planos internos e externos, a sonoridade das falas, o emprego quase experimental de marcas de pontuação, o ritmo imposto pelo movimento das camadas narrativas – servem para desconstruir a trama e, com ela, a voz narrativa. Isso é feito por meio do excesso, por meio do preenchimento absoluto de todas as instâncias narradas com o transbordar das vozes. O que desconstrói a estrutura tirana da trama, por meio da desconstrução da ação e da voz narrativa, não é a *ausência*, e sim a *presença*. A presença da vida interior dos personagens, que não serve a nenhum fim externo, nenhum objetivo maior, nenhuma resolução que precisa ser alcançada.

A emancipação completa em relação à trama é pontuada de maneira irrefutável na segunda parte do livro, *Time passes*. Composta de dez capítulos, essa parte é dedicada ao tempo que a casa ficou vazia durante os anos de guerra. A única figura humana que frequentava a casa é faxineira, Mrs. McNab, que sem sucesso tenta conter o desgaste do tempo sobre a casa. Esses capítulos apresentam uma narrativa que em absolutamente nada serve aos propósitos dos personagens. Ela é completamente emancipada de qualquer necessidade ou aspiração humana.

Well, *To the Lighthouse* advances a radical answer to this challenge in its second part, titled 'Time Passes'. This passing time, in effect, is not simply the interval of the war years during which the holiday house is left in a neglected state. It is an interval in which time acts by itself on things, produces events by itself, without being measured by the moments and scissions of any human activity or project. The succession of days and nights and that of seasons with their atmospheric variations, here determine events entirely delivered from the tyranny of human ends – absolutely impersonal events. (p. 51)

Essa independência é reforçada pela apresentação periódica de acontecimentos externos à casa, referentes à vida dos Ramsay e seus amigos, que são inseridos no texto entre colchetes:

Then again silence fell; and then, night after night, and sometimes in plain midday when the roses were bright and light turned on the wall, its shape clearly there seemed to drop into this silence, the indifference, this integrity, the thud of something falling.

[A shell exploded. Twenty or thirty young men were blown up in France, among them Andrew Ramsay, whose death, mercifully, was instantaneous.] (WOOLF, p. 99)

Woolf constrói, assim como nas partes anteriores, um delicado jogo de complementação entre as diferentes camadas narrativas. A críptica descrição do que está acontecendo com a casa é esclarecida quando somos informados do que aconteceu com Andrew a milhares de quilômetros. A colocação dessa informação por meio de colchetes explicita para além de qualquer dúvida que a hierarquia narrativa não pertence aos acontecimentos de, literalmente, vida ou morte, mas sim ao transbordar dos momentos do dia a dia. A estrutura é a mesma das outras duas partes, porém, com a família longe e a casa esvaziada de pessoas, os fluxos de consciência são removidos e temos apenas os lentos e minuciosos efeitos do tempo sobre a casa para preencher o espaço narrativo. Acontecimentos que poderiam ser considerados como catalizadores de uma trama, principalmente uma trama familiar, como a morte da mãe, o casamento da filha e sua subsequente morte no parto, e a morte do filho, são dados como fatos, apresentados de forma removida entre parênteses (novamente, o uso da pontuação na criação de camadas narrativas) para pontuar sua falta de relevância – sem poupar o leitor e seus afetos.

A pluralidade e a presença são os agentes da subversão de uma estrutura hierarquizada de trama e ações. Woolf se distingue entre os modernistas pelo fato de sua subjetivação dos personagens incluir não apenas o monólogo interior de um personagem principal, mas uma pluralidade de vozes e perspectivas. Por meio dessas pluralidades ela consegue recriar a vida, e todas as questões de peso que a acompanham, abordando por meio da subjetivação dos personagens assuntos de relevância social, como relações entre gêneros e classes.

We are constantly endeavoring to give meaning and order to our lives in the past, the present, and the future, to our surroundings, the world in which we live; with

the result that our lives appear in our own conception as total entities – which to be sure are always changing, more or less radically, more or less rapidly, depending on the extent to which we are obliged, inclined, and able to assimilate the onrush of new experience. (AUERBACH, p. 549)

Assim, Woolf se apropria de uma realidade crua, da realidade enquanto ainda dentro daqueles que a vivenciam, em por todos seus ângulos e facetas, antes dela aterrissar no plano externo. A falta de uma voz narrativa onisciente para guiar o leitor é revertida para uma falta de realidade onisciente, a falta de uma realidade objetiva que se desenrola de maneira compartilhada fora do mundo interno dos personagens.

A conclusão à qual Auerbach chega no final de sua análise das vozes narrativas em *To the Lighthouse* é a mesma a que Rancière chega em *The Lost Thread*: a desconstrução de uma voz narrativa onisciente e a necessidade de uma trama cria uma literatura mais horizontal. As novas narrativas modernistas, nascidas da fragmentação de uma psique social após a primeira guerra mundial, colocam em pauta a vivência e absorção da realidade por meio do destaque à vida em si mesma. O que resulta disso é um passo a mais na direção da democracia dentro da literatura. Por meio da literatura nos aproximamos do *outro*, daquele que é externo a nós e nossa realidade. Embora hoje tenhamos consciência de que a vitória da democracia na representação de diferentes vivências celebrada por Auerbach esteja longe da ideal (Auerbach cita a representação de camponeses chineses na obra da autora Pearl Buck como prova – a discussão da presença de figuras não pertencentes ao cânone ocidental europeu atualmente se expande não só para personagens, mas principalmente para autorias), o próprio Auerbach a coloca como um primeiro passo em direção à unificação.

What takes place here in Virginia Woolf's novel is precisely what was attempted everywhere in works of this kind (although not everywhere with the same insight and mastery) – that is, to put the emphasis on the random occurrence, to exploit it not in the service of a planned continuity of action but in itself. And in the process something new and elemental appeared: nothing less than the wealth of reality and depth of life in every moment to which we surrender ourselves without

prejudice. (...) Beneath the conflicts, and also through them, an economic and cultural leveling process is taking place. It is still a long way to a common life of mankind on Earth, but the goal begins to be visible. And it is most concretely visible now in the unprejudiced, precise, interior and exterior representation of the random moment in the lives of different people. So the complicated process of dissolution which led to fragmentation of the exterior action, to reflection of consciousness, and to stratification of time seems to be tending toward a very simple solution. (AUERBACH, p. 552)

The Killers

O aspecto primordial que observamos na análise da narrativa de Virginia Woolf é a presença. A aproximação às ferramentas de Woolf é de suma importância para entender melhor as ferramentas utilizadas por Hemingway, que, ao apresentar os mesmos movimentos de Woolf em se rebelar contra a supremacia da trama, se utiliza de recursos opostos para atingir esse fim. Os usos de recursos diferentes causam uma alteração radical na recepção da leitura por parte do leitor, e consequentemente do efeito narrativo de cada um.

Vimos, na análise de *A Simple Enquiry*, como Hemingway se usa de um discurso fragmentado e da ocultação do objeto narrativo como forma de inserir o leitor na construção da história, e como forma também de promover um envolvimento corporal do leitor, gerando uma recepção que Zumthor denomina de performática.

Agora, munidos do que acabamos de aprender sobre as técnicas de Flaubert e Woolf, vamos investigar mais afundo como a deturpação da trama se aplica em Hemingway, na construção de sua linguagem, e, por fim, como esses dois aspectos (o aspecto mais físico, performático, e o aspecto narrativo, de construção de trama) se unem para criar uma literatura verdadeiramente baseada na ausência. Os dois contos usados serão, respectivamente, *The Killers* e *Hills like White Elephants*.

The Killers

Dentro de *Men Without Women*, *The Killers* é um dos poucos contos que apresenta algo que se assemelha à uma trama (outros seriam *The Undeclared* e *Fifty Grand*). Somos apresentados para um ambiente silencioso e estático: o café-restaurant de Henry, no qual George está trabalhando no balcão, Nick Adams – a persona literária de Hemingway – está sentado no balcão, e Sam está na cozinha. A história começa com dois homens, Al e Max, usando sobretudos apertados e chapéus, entrando no café-restaurant. Por meio dos diálogos que se seguem aprendemos que Al e Max são assassinos contratados, procurando seu alvo, o sueco Ole Andreson. Andreson, que geralmente passa no restaurante no fim da tarde para jantar.

O que segue são duas horas e dez minutos de tempo da história: os assassinos entram no café-restaurant às cinco horas da tarde e saem às sete e dez. Nick decide avisar Ole Andreson que ele está sendo procurado e corre perigo. Encontra o sueco na pensão onde se hospeda. Andreson já está resignado. Nick volta para o restaurante, onde George lhe aconselha não pensar mais sobre o assunto.

Apesar do conto tratar de assuntos que tradicionalmente seriam considerados de “ação” (reféns, assassinatos, corrida contra o tempo), o cenário construído é muito mais remanescente à uma pintura de Edward Hopper, um retrato silencioso e tanto quanto melancólico da vida estadunidense, que a um filme de ação. Os personagens mantêm a postura calma, de falas fragmentadas e repetidas, e pequenos movimentos físicos que atravessam a todos os personagens de *Men Without Women*.

O conto pode ser informalmente dividido em três partes: Primeira parte – George, Nick e Sam são feitos de reféns no café-restaurant por Al e Max. Termina com Al e Max indo procurar Ole Andreson em outro lugar. Segunda parte – Nick vai até a pensão onde Ole Andreson está ficando para avisá-lo do perigo. Quando não consegue convencer Andreson a deixar a cidade ou fazer algo para se manter a salvo, volta para o café-restaurant. Terceira parte – Nick informa George que Andreson se recusa a sair do quarto. Os dois especulam sobre o que Andreson poderá ter feito. Nick conclui que precisa deixar aquela cidade o quanto antes, e que não aguenta pensar em Andreson naquele quarto. George lhe recomenda parar de pensar sobre o assunto. Fim do conto.

A primeira parte é marcada pelos diálogos entre os assassinos e os reféns, e pela característica de suspensão temporal causada pela estrutura dos diálogos e pela narrativa arrastada que procura equiparar o tempo da história com o tempo de discurso.

Assim como em *A Simple Enquiry*, são introduzidos elementos sutis que instauram no leitor um sentimento de instabilidade na compreensão dos acontecimentos. Enquanto em *A Simple Enquiry* nunca fica claro para o leitor se existe ou não uma natureza erótica nas ações do General, em *The Killers* temos um efeito de descompasso temporal que cria um desenrolar onírico da trama.

O tempo da história é claramente delimitado: se passam duas horas e dez minutos do momento que os assassinos entram no café-restaurant até o

momento de concluírem que Ole Andreson não virá e que devem procurar por ele em outro lugar. Como vimos em *To the Lighthouse*, é possível manipular o tempo do discurso para que ele se passe muito mais rápido ou mais devagar que o tempo da história. Em Woolf, o fato do tempo da história e o tempo do discurso serem tão radicalmente diferentes ajudava a criar um movimento dinâmico na narrativa. Em Hemingway, porém, a intenção é oposta: o autor estrutura suas frases de forma a tentar fazer o tempo da história e o tempo do discurso ocorrerem simultaneamente, em paralelo. Essa é uma façanha geralmente reservada a diálogos, no qual o tempo ocupado pelas falas dentro da história é correspondente ao tempo que demora a leitura. *The Killers*, no estilo tradicional de Hemingway, é farto em sua presença de diálogos. O que chama a atenção são os recursos utilizados pelo autor para estender o tempo de discurso entre os diálogos, de forma a criar uma atmosfera suspensa ao longo de toda a história. Hemingway se usa de duas estratégias principais para conseguir esse efeito na voz narrativa: a repetição de certas palavras, ações e objetos; e a narração explícita de não-acontecimentos e descrições dispensáveis para o desenrolar dos acontecimentos.

A repetição se torna mais notável nos diálogos.

George laughed.

"You don't have to laugh," Max said to him. "You don't have to laugh at all, see?"

"All right," said George.

"So he thinks it's all right." Max turned to Al. "He thinks it's all right. That's a good one."

"Oh, he's a thinker," Al said. They went on eating.

"What's the bright boy's name down the counter?" Al asked Max.

"Hey, bright boy," Max said to Nick. "You go around on the other side of the counter with your boy friend."

"What's the idea?" Nick asked.

"There isn't any idea."

"You better go around, bright boy," Al said. Nick went around behind the counter.

"What's the idea?" George asked.

“None of your damn buisness,” Al said. “Who’s out in the kitchen?” (p. 58)

O trecho acima é uma amostra do que encontramos ao longo do conto. Os personagens retomam a afirmação ou a pergunta um do outro (“All right,” said George. / “So he thinks it’s all right.” Max turned to Al. “He thinks it’s all right. That’s a good one.”); o apelido *bright boy* é recorrentemente utilizado por Al e Max; e assim estabelecemos um ritmo de diálogo arrastando, que mais serve para preencher tempo que para repassar informações relevantes. A atmosfera que se cria é uma que beira um *nonsense* digno de Daniil Kharms.

A tensão se estende, com os personagens esperando para ver se Ole Andreson vai entrar no café-restaurant. George olha de tempos em tempos para o relógio, assinalando a passagem do tempo da história. O relógio no café-restaurant, porém, está vinte minutos adiantado, servindo já como uma pista para o leitor do tempo descompassado que se estabelece ao longo do conto todo. Afinal, não importando os esforços do autor, é impossível fazer com que o tempo de história e o tempo de discurso decorram em velocidade idêntica.

São diversos os elementos que causam a sensação de descompasso no leitor: o relógio adiantado, que causa ruído toda vez que o narrador anuncia que horas são; o tom emudecido e quase casual dos diálogos, que não parecem condizentes à gravidade do momento; as descrições de ações passivas, como olhares, e a retomada de elementos já descritos, no mesmo estilo que ocorre nos diálogos.

Two other people had been in the lunch-room. Once George had gone out to the kitchen and made a ham-and-egg sandwich “to go” that a man wanted to take with him. Inside the kitchen he saw Al, his derby hat tipped back, sitting on a stool beside the wicket with the muzzle of a sawed-off shot-gun resting on the ledge. Nick and the cook were back to back in the corner, a towel tied in each of their mouths. George had cooked the sandwich, wrapped it up in oiled paper, put it in a bag, brought it in, and the man had paid for it and gone out. (p. 62)

Acima temos a descrição do momento em que George, para manter as aparências de que não está acontecendo nada no café-restaurant, precisa ir para a cozinha preparar um pedido para viagem para um cliente que acabou de

entrar. O que é curioso dessa descrição é a retomada, quase desnecessária, da informação que já foi dada no início do parágrafo (“Once George had gone out to the kitchen and made a ham-and-egg sandwich “to go” that a man wanted to take with him”), mas agora em muito mais detalhe (“George had cooked the sandwich, wrapped it up in oiled paper, put it in a bag, brought it in, and the man had paid for it and gone out.”). Hemingway defende que quanto mais informação o autor conseguir deixar de fora da narrativa, mais bem-sucedida ela será. Portanto o que podemos observar é uma narrativa que é desenvolvida, não com a inserção de novas informações, mas com a retomada das informações que já foram dadas.

Isso se aplica também ao narrador apontando ações sutis dos personagens que já estão subentendidas dentro da sequência de acontecimentos, que servem para criar atmosfera e aumentar a suspensão temporal entre os diálogos. Esse é um recurso que é particularmente presente na segunda parte. Na primeira, podemos observar ele nas diversas menções feitas à George olhando para o relógio, para em seguida declarar o horário.

O efeito do tempo de discurso estendido aliado a repetições nos diálogos nas descrições cria uma sensação quase onírica na recepção do leitor. É possível identificar que algo está fora do ritmo comum, mas impossível identificar o que. O momento em que Al e Max mandam Sam vir da cozinha para informarem aos seus reféns onde cada um deve ficar causa um ligeiro estranhamento pela atitude calma dos reféns, que perguntam aos capangas o que está acontecendo repetidamente (“What’s the idea?”), e pelo fato de que em nenhum momento é apresentada uma arma por parte dos agressores, que afasta o conto ainda do tipo de ação que tradicionalmente se espera de contos sobre assassinatos planejados.

O tom removido presente nos diálogos contribui para a construção de um tom emudecido, constante, sem alterações emocionais dentro da narrativa.

“I’ll tell you,” Max said. “We’re going to kill a Swede. Do you know a big Swede named Ole Andreson?”

“Yes.”

“He comes here to eat every night, don’t he?”

“Sometimes he comes here.”

“He comes here at six o’clock, don’t he?”

“If he comes.”

“We know all that, bright boy,” Max said. “Talk about something else. Ever go to the movies?”

“Once in a while.”

A conversa mais se assemelha a uma troca casual entre duas pessoas que não querem particularmente estarem conversando uma com a outra. A conversa é fragmentada, lenta, rítmica e isenta de resolução. A conversa entre Nick e Ole Andreson ecoa essa mesma remoção, com o jovem incerto em como atuar frente à resignação de Andreson.

Nick opened the door and went into the room. Ole Andreson was lying on the bed with all his clothes on. He had been a heavyweight prizefight and he was too long for the bed. He lay with his head on two pillows. **He did not look at Nick.**

“What was it?” he asked.

“I was up at Henry’s,” Nick said, “and two fellows came in and tied up me and the cook, and they said they were going to kill you.”

It sounded silly when he said it. **Ole Andreson said nothing.**

“They put us out in the kitchen,” Nick went on. “They were going to shoot you when you when you came in to supper.”

Ole Andreson looked at the wall and did not say anything.

“George thought I better come and tell you about it.”

“There isn’t anything I can do about it,” Ole Andreson said.

“I’ll tell you what they were like.”

“I don’t want to know what they were like,” Ole Andreson said. **He looked at the wall.** “Thanks for coming to tell me about it.”

“That’s all right.”

Nick looked at the big man lying on the bed.

“Don’t you want me to go and see the police?”

“No,” Ole Andreson said. “That wouldn’t do any good.”

“Isn’t there something I could do?”

“No. There ain’t anything to do.”

“Maybe it was just a bluff.”

"No. It ain't just a bluff."

Ole Andreson rolled over toward the wall.

"The only thing is," he said, **talking toward the wall**, "I just can't make up my mind to go out. I been in here all day."

"Couldn't you get out of town?"

"No," Ole Andreson said. "I'm through with all that running around."

He looked at the wall.

"There ain't anything to do now."

"Couldn't you fix it up some way?"

"No. I got in wrong." He talked in the same flat voice. "There ain't anything to do. After a while I'll make up my mind to go out."

"I better go back and see George," Nick said.

"So long," said Ole Andreson. **He did not look toward Nick.** "Thanks for coming around."

Nick went out. **As he shut the door he saw Ole Andreson with all his cloths on, lying on the bed looking at the wall.** (pp. 64-65)

Nesse trecho conseguimos observar a técnica narrativa extremamente bem-sucedida que está presente ao longo de todos os contos de *Men Without Women*. Ao colocar a voz narrativa em função de anunciar, ao invés da ação do personagem, a ação que o personagem não está tomando, ou reiterar descrições que já foram realizadas, Hemingway cria uma narrativa que se desenvolve por meio de estilo e atmosfera, por meio de silêncio e da ausência de uma voz narrativa ou de ações encadeadas, e, principalmente, se desenvolver por meio da tensão crescente que o leitor experimenta.

Os trechos grifados na citação acima se referem justamente à essa técnica.

He did not look at Nick. Ole Andreson said nothing. Ole Andreson looked at the wall and did not say anything. He looked at the wall. He looked at the wall. He did not look toward Nick. As he shut the door he saw Ole Andreson with all his cloths on, lying on the bed looking at the wall.

Ao escolher narrar o que Andreson não está fazendo ao invés do que está fazendo, Hemingway usa uma técnica simples para evidenciar a expectativa frustrada que rege a cena. Há expectativa por parte de Nick e do leitor de que Andreson seja movido pela notícia trazida por Nick, e sua resposta apática é de partir o coração.

Nick, que serve como protagonista recorrente na obra Hemingway em histórias focadas na difícil tarefa de entender os aspectos mais dolorosos da vivência humana (*Indian Camp*, *The Doctor and the Doctor's Wife*, *Ten Indians*, *Now I Lay Me*, entre muitas outras), serve como avatar do leitor enquanto juntos navegam as expectativas e as frustrações perante algo que não podemos mudar. A frustração de Nick frente ao acontecimento fica clara quando, ao relatar para George o que aconteceu entre ele e Andreson, diz, a voz esvaziada de emoção, que precisa sair daquela cidade. Dentro de um relato no qual as reações e o desenrolar dos acontecimentos não se dão como esperado, os sentimentos de Nick ecoam os do leitor.

Apesar da história à primeira vista aparentar ter uma trama tradicional, a medida que ela se desenvolve fica claro que o conto em realidade não se difere dos outros de Hemingway, esvaziado de ações que movimentam a trama para frente. O fato da história ser uma que poderia instigar uma quantidade grande de ação aumenta ainda mais o contraste com a maneira que ela acaba se desenvolvendo. O papel efetuado por Nick é o de um personagem que tenta acarretar ações que desenvolveriam (alertar Ole Andreson, sugerir soluções para o problema) e por fim resolveriam (salvar a vida de Andreson) a trama, mas suas tentativas não são bem-sucedidas. O resultado concreto da falta de ação se torna aumentado pelo fato da consequência ser tão tangível: Ole Andreson, aceitando a inevitabilidade de sua morte. Para Nick, também, a única resolução apresentada é a falta de ação:

“I can’t stand to think about him waiting in the room and knowing he’s going to get it. It’s too damned awful.”

“Well,” said George, “you better not think about it.”

Como, então, temos movimento dentro das cenas, se os personagens categoricamente se recusam a agir? O crítico Harry Levin relaciona esse tipo de movimento com o mesmo que ocorre no cinema:

Prose gets as near as it can to physical conflict here. Each clipped sentence, each prepositional phrase, is like a new frame in a strip of film; indeed the whole passage, like so many others, might have been films by the camera and projected on the screen. (...) As in the movies, the illusion of movement is produced by repeating the same shot with further modification every time.” (LEVIN, p. 159, 161)

Assim, entendemos mais uma função das repetições de Hemingway: a de criar a ilusão de movimento dentro de uma trama sem ação. O que em Virgínia Woolf se dá pela pluralidade de vozes e pela velocidade do tempo do discurso, em Hemingway se dá justamente pelo estender do tempo do discurso por meio da repetição. Ao repetir as mesmas ações (olhar para o relógio) ou a mesma cena (Ole Andreson deitado olhando para a parede), porém em uma circunstância ligeiramente diferente, ao leitor é impressa a sensação de mudança, de movimento.

A razão pela qual Ole Andreson está sendo perseguido e por que ele decide desistir de fugir não fica claro para o leitor. A afirmação “I’m through with all that running around”, feita por Andreson, indica que não é a primeira vez que ele se encontra nessa situação. Esse detalhe na fala de Andreson remete ao campo cego da narrativa: a vida que Andreson levava antes de chegar à Summit, e tudo que se passou para ele se ver nessa tenebrosa situação. A repetida referência ao fato dele ter sido um boxeador também alude à essa vida passada, desconhecida tanto ao leitor quanto à Nick e George, além de dar à cena toda mais uma camada de tristeza, contrastando um homem que outrora lutava e com sua versão atual, que não consegue sair do quarto.

The Killers serve como ótimo exemplo para entendermos como uma narrativa que apresenta uma história mais “elaborada” também pode ser esvaziada de ações/trama e de uma voz narrativa condutora. O mais próximo que o leitor tem a um narrador condutor é a figura de Nick, que se encontra tão perdido e sujeito à tensão narrativa quanto o leitor.

Em seu ensaio *Hemingway's "The Killers": The Map and the Territory*, Robert E. Fleming contextualiza *The Killers* dentro da jornada que Hemingway vinha traçando até então nas histórias de Nick Adams. Seu encontro com a impotência frente à inércia de Ole Andreson ecoa uma trajetória que se inicia quando criança: a descoberta, em *Indian Camp*, da dimensão da morte e da sensação juvenil de imortalidade; o entendimento de relativismo moral e sutis lutas de poder em *The Doctor and the Doctor's Wife*, e diversas outras que ele resume com a moral de que "life refuses to play fair" (p. 356). O significado das *Nick Adams stories*, de acordo com Fleming:

Throughout the Nick Adams stories Hemingway had been making the point that Nick was growing up into a world in which the old values that guided his father's generation no longer applied. In "The Killers" Hemingway restated this thesis, compressing his perception of the changes his generation faced into a symbolic parable: just as menus, clocks, signs, and names mislead the trusting people who accept them and rely upon them, so too the moral and spiritual code passed down from previous generations will prove an inadequate and deceptive guide to Nick's troubled twentieth-century generation. The old maps no longer correspond to the territory, and the young man of Nick's generation who is to keep his sanity will have to find a new system of finding his way. (p. 359)

Essa afirmação sobre a realização de Nick das regras da vida pode facilmente ser aplicada ao modernismo literário que prevaleceu no pós-guerra, tentando encontrar novas maneiras de representar uma realidade perante a vivência fragmentada que agora ocupava a vida de todos. Nesse sentido, Levine tira uma conclusão um pouco mais positiva: "The ultimate article of his [Hemingway's] credo, which he shares with Malraux and Sartre, is the good fight for the lost cause." (LEVINE, p. 166)

Hills like White Elephants

Em *Hills like White Elephants*, assim como *To the Lighthouse*, somos apresentados a um casal e a vida que partilham. Porém, ao contrário do casal Ramsay, cuja interação é marcada pela construção conjunta de uma linguagem íntima na qual sabem ler com perfeição os sinais não-verbais emitidos um pelo outro (“But through the crepuscular walls of their intimacy, for they were drawing closer together, involuntarily, coming side by side, quite close, she could feel his mind like a raised hand shadowing her mind; and he was beginning now that her thoughts took a turn he disliked – towards this ‘pessimism’ he called it – to fidget, though he said nothing, raising his hand to his forehead, twisting a lock of hair, letting it fall again.” (p. 89)), o casal de *Hills like White Elephants* vive uma aridez comunicativa.

Somos apresentados a um casal – o Americano (o homem) e Jig (a menina) – fazendo escala em sua viagem para Madri, esperando o trem chegar para continuarem sua jornada. A cena começa com um panorama visto de cima, com a descrição do local onde se encontram, para então se aproximar do casal sentado na sombra. O clima ameno, com um vento quente brincando com as cortinas de miçanga penduradas no bar. Assim como em *A Simple Enquiry*, os elementos da natureza (calor, vento, neve) já estabelecem o tom no qual deverá ser recebido a troca que se seguirá. No caso, temos um dia quente de calor e um casal tomando uma cerveja a caminho de Madri – um sentimento de lentidão, misturado ao falso sentimento de felicidade e segurança.

O conto é um dos mais enxutos de *Men Without Women*. Ele de fato conta com pouquíssima ação física e se desenvolve quase inteiramente por diálogo, se assemelhando muito à estrutura de uma dramaturgia. A texto de abertura, situando o leitor em relação à cena que está por vir, mas se assemelha a uma rubrica introdutória. Assim como em *The Killers*, as descrições servem para estender o tempo do discurso, se focando em pequenos movimentos físicos e ações passivas, como o olhar. Como o conto é composto quase inteiramente de discurso direto, o leitor vivencia em tempo real a troca entre o casal, sendo fisicamente sujeito às tensões e, como veremos, ao silêncio entre os dois. Retomamos o comentário de Levin: “Prose gets as near as it can to physical conflict here” (LEVIN, p. 159).

Navegamos por uma série de tentativas de estabelecer um diálogo por parte de Jig. As tentativas dela tem um efeito de falsa-despreocupação, como alguém que tenta alegrar uma situação já muito desgastada. Já na primeira troca, depois de pedirem suas cervejas, o leitor consegue entender que as coisas não andam muito bem para o casal:

“They look like white elephants” she said.

“I’ve never seen one,” the man drank his beer.

“No, you wouldn’t have.”

“I might have,” the man said. “Just because you say I wouldn’t have doesn’t prove anything.”

The girl looked at the bead curtain. “They’ve painted something on it,” she said. “What does it say?” (p. 51)

O que começou com uma alusão, que, embora um pouco forçada, claramente exhibe uma natureza de tentativa de jovialidade, rapidamente se desenrola em cutucadas mútuas. A natureza um tanto submissa e apaziguadora de Jig perante a petulância do Americano também fica clara quando fica a cargo de Jig manter a atmosfera de paz entre os dois, puxando novos assuntos, e tentando engajar o Americano por meio de perguntas.

Esse padrão de conversa vai se repetindo, com Jig experimentando diversas táticas para engajar o Americano em uma conversa, como perguntas quase infantis cujo intento é demonstrar falta de agressividade e colaboração (“What does it say?”, “Could we try it?”, “Is it good with water?”), ou comentários agressivos que tentam força-lo a se engajar na conversa (“‘Yes,’ said the girl. ‘Everything tastes of licorice. Especially all the things you’ve waited so long for, like absinthe.’”, “All right. I was trying. I said the mountains looked like White elephants. Wasn’t that bright?”, “I wanted to try this new drink. That’s all we do, isn’t it – look at things and try new drinks?”), que geralmente nascem de uma resposta vaga ou silêncio por parte do Americano (“It’s all right.”, “Oh, cut it out.”, “That was bright.”, “I guess so.”).

Vivenciar essa troca é algo doloroso e frustrante ambos para Jig como para o leitor. Em um conto cujo tempo de história e tempo de discurso são praticamente equivalente, o leitor é arrastado por cada silêncio, cada cutucada, cada tentativa não-realizada de obtenção de afeto e carinho. Assistir à Jig

cercando o Americano, tendo forçar ele a enxergar ela, se fazer presente e vivenciar aquele momento de forma verdadeira ao seu lado é angustiante e triste.

Em *Hills like White Elephants* é possível identificar alguns dos recursos narrativos já analisados em *The Killers* e *A Simple Enquiry*. Porém, por se tratar de um conto predominantemente de diálogo, esses recursos aumentam ainda mais em impacto. A característica física da obra da escrita de Hemingway se torna mais marcante em frente à incorporeidade do diálogo, amplificando em volume o silêncio entre as tentativas frustradas de se estabelecer um contato.

Levine faz uma análise da construção da gramática de Hemingway, na qual aponta a preferência do autor por substantivos. Como já vimos, Hemingway nos apresenta a mesma cena repetidas vezes com ligeiras alterações para criar a ilusão de movimento. Para isso, recorre ao uso seguido de substantivos, criando um acúmulo de objetos sólidos, e um vazio no que tange verbos de ação.

Hemingway puts his emphasis on nouns because, among parts of speech, they come closest to things. Stringing them along by means of conjunctions, he approximates the actual flow of experience. (p. 158)

Essa é a solução encontrada por Hemingway para criar experiência, movimento, em uma linguagem que é estruturalmente parada. A escrita é reduzida para o estritamente necessário, não só em seu conteúdo mas também sua forma.

If we regard the adjective as a luxury, decorative more often than functional, we can well understand why Hemingway doesn't cultivate it. But, assuming that the sentence derives its energy from the verb, we are in for a shock if we expect his verbs to be numerous or varied or emphatic. (...) Without much self-deprivation, Hemingway could get along on the so-called "operators" of Basic English, the sixteen monosyllabic verbs that stem from movements of the body. (p. 157)

Por meio do uso de verbos "operadores" como *do*, aliados à negação, Hemingway também consegue criar a ilusão de movimento entre os diálogos, ao mesmo tempo que estende o tempo de discurso e aumenta o tempo de experiência na leitura.

“I know you wouldn’t mind it, Jig. It’s really not anything. It’s just to let the air in.”

The girl did not say anything.

“I’ll go with you and I’ll stay with you all the time. They just let the air in and then it’s all perfectly natural.” (p. 52)

Em um experimento de escrita e leitura, ao juntar de forma sequencial todas as ações passivas do conto, podemos perceber a força da sensação de movimento encurtado que se exprime em sua leitura:

She put the felt pads and the beer glasses on the table and looked at the man and the girl. The girl was looking off at the line of hills. The girl looked at the bead curtain. The girl looked across at the hills. The girl looked at the ground the table legs rested on. The girl did not say anything. The girl looked at the bead curtain, put her hand out and took hold of two of the strings of beads. “I don’t feel any way”, the girl said. They sat down at the table and the girl looked across at the hills on the dry side of the valley and the man looked at her and at the table. He looked up at the tracks but could not see the train. He drank an Anis at the bar and looked at the people. They were all waiting reasonably for the train.

É notável o desequilíbrio entre as ações-passivas realizadas por Jig, constantemente referida como “a menina”, e o Americano, explicitando como o peso da responsabilidade pela ação, pelo estabelecimento do diálogo, pelo movimento dentro do relacionamento está a cargo de Jig. Os movimentos do Americano só passam a ser observados a partir do momento em que ele se afasta de Jig para levar as malas para a plataforma, e passa a ser um sujeito agente em relação aos próprios movimentos, ao invés de um ser passivo aguardando que outra pessoa realize os movimentos pelos dois.

As ações passivas consistem basicamente do ato de *olhar*. O próprio título do conto, *Hills like White Elephants*, é uma alusão ao olhar, sendo uma alusão que nasceu do olhar de Jig sobre as montanhas em uma tentativa de engajar o Americano. O comentário é recebido com descaso, se torna símbolo da intimidade e comunicação bem-sucedida que o casal supostamente

compartilhava antes de engravidarem (“I know. But if I do it, then it will be nice again if I say things are like white elephants, and you’ll like it?” [p. 53])

A ausência da intimidade dá vazão a uma ausência ainda maior: a do objeto de conflito. Depois de algumas tentativas vãs de estabelecer uma conversa, Jig assume uma postura passiva e os dois trocam amenidades (“‘The beer is nice and cool,’ the man said. ‘It’s lovely,’ the girl said.” [p. 52]) e o Americano enxerga uma oportunidade de retomar um assunto que, como podemos ver pelo silêncio de Jig, já causou muito desgaste entre o casal. O fato do narrador não introduzir o assunto, e o Americano simplesmente introduzi-lo como se estivessem falando disso há dois minutos atrás indica que é algo que está sendo periodicamente retomado pelos dois:

“it’s really an awfully simple operation, Jig,” the man said. “It’s not really an operation at all.”

The girl looked at the ground the table legs rested on.

“I know you wouldn’t mind it, Jig. It’s really not anything. It’s just to let the air in.”

The girl did not say anything.

“I’ll go with you and I’ll stay with you all the time. They just let the air in and then it’s all perfectly natural.”

“Then what will we do afterward?”

“We’ll be fine afterward. Just like we were before.” (p. 52)

Essa troca é a primeira manifestação ativa de conversa dentro do conto por parte do Americano. Também é a primeira manifestação de afeto que ele faz, dizendo que iria com Jig na realização do aborto e que ficaria ao lado dela o tempo todo. A recompensa, portanto, de Jig realizar o aborto, é o retorno do afeto dele. É a volta da participação dele na vida conjunta dos dois. É apenas ao sugerir isso que Jig volta a participar da conversa.

Em seu ensaio *Gender-Linked Miscommunication in “Hills like White Elephants”* Pamela Smiley faz uma análise aprofundada dentro dos padrões de fala masculinos e femininos, e como isso dita o desentendimento entre Jig e o Americano. Pois uma coisa fica logo clara: o conto, cuja tensão gira em torno do aborto que Jig poderá ou não escolher fazer, não esconde somente a fatídica

palavra *aborto* na base do iceberg. Também deixa a cargo do leitor interpretar quem, no casal, está com a razão. Seria Jig uma manipuladora que nada mais quer que ter o filho do Americano? Ou será que o Americano é um tirano insensível que só pensa no interesse próprio?

A teoria de Smiley afirma que nem um, nem outro. Homens e mulheres atribuem significados diferentes à padrões de fala diferentes. Enquanto mulheres são condicionadas a se expressarem de forma a remover qualquer intenção própria e tentar apaziguar tensões, recorrendo a palavras de significado vago como “good” ou “fine”, o homem, cuja linguagem é condicionada a ser mais afirmativa, lê essa isenção como tática de manipulação. Esse tipo de má-interpretação da intenção alheia se repete ao longo do conto.

In the next stage of conflict there is simply more of the same. The repetition of key words and phrases and the circularity of issues has a tired predictability. As frustration from their miscommunication becomes more intense, each exhibits “more and more extreme forms of the behaviors which trigger in the other increasing manifestations of an incongruent behavior in an ever-worsening spiral.” George Bateson calls this “conversational disorder” “complementary schismogenesis” (Stone, 88).

The final conflict in the story leaves the issue of abortion unresolved; the American states his intention of moving their bags to the other side of the track and Jig smiles. Politeness is a distinctive characteristic of women’s speech, a facet of their role of making others feel at ease by decreasing distance and showing a lack of hostility. Unfortunately, Jig smiles at the American at a point when common sense indicates that she should have the most hostility toward him, leaving her again vulnerable to the charge of inauthenticity and manipulation.

In Jig’s defense it should be noted that she has used a variety of language skills her confrontation with the American: she has been metaphorical, amusing, self-sacrificing, sarcastic, direct – and none has worked. No matter which tack she chooses, the American comes back at her with the same two sentences: “I think you should do it” and “I don’t want you to do anything you don’t want to do.” According to Dietrich, even though traditional female language is generally more skillful and creative than traditional male language, because his is more

authoritative, and more powerful, the male's best effects submission. Since our society values authority and power, the inevitable result of the American's repetition is Jig's silent smile.

The final exchange between Jig and the American shows how far they are from understanding one another. When the American drinks a solitary anise at the bar, he exposes the strain that his argument has had on his façade of reason and detachment. Johnston evaluates this gesture as the prelude to many other activities the American will do without Jig, since he is tired of her emotions and dependence.

(...)

In spite of the sparse details of plot, the subtle and dramatic dialogue in "Hills like White Elephants" reveals a clear, sensitive portrait of two strong personalities caught in a pattern of miscommunication due to gender-linked language patterns. Jig's language covers a wide range of moods, but whether she is light, sarcastic, emotional, or deferential, her language is traditionally feminine. The American uses few words, speaks in direct sentences, effectively translates the world and achieves his goals, and is therefore traditionally masculine.

In short Hemingway's accurate ear for speech patterns duplicates the gender-linked miscommunications which exist between men and women in the real world. As a result of these differences, there are two Jigs: the nurturing, creative, and affectionate Jig of female language, and the manipulative, shallow, and hysterical Jig of male language. There are also two Americans: in the female language he is a cold, hypocritical, and powerful oppressor; in the male language he is a stoic, sensitive, and intelligent victim. (SMILEY, p. 341)

O iceberg se aprofunda. Dentro do silêncio e dos movimentos físicos minimalistas as personagens se multiplicam, assim como a interpretação que cada um tem da realidade. Por meio da construção dos diálogos Hemingway é extremamente bem-sucedido em contrapor dois personagens que tem visões opostas a respeito do momento que estão vivendo, e que se posicionam no mundo veemente de acordo com o próprio ponto de vista, mostrando, acima de tudo, o isolamento absoluto no qual se encontram. O ponto argumentado por Smiley é excelente, mas de certa forma se aplica somente à homens e mulheres

cujo relacionamento é o mais precário possível. Como aprendemos com Mrs. e Mr. Ramsay, dentro da esfera da intimidade cria-se um novo alfabeto, uma nova linguagem em conjunto, pela qual é possível se afastar e se aproximar por meio da vontade de estar junto, de enxergar o outro como é. Essa é uma disposição que o Americano não tem, pois se tivesse, estaria engajando de forma mais sincera e vulnerável no diálogo com Jig.

O resultado, portanto, é tchekhoviano: ao invés de uma conversa temos dois monólogos paralelos que se cruzam e se afastam ritmicamente. Os personagens se mostram totalmente isolados, cada um em seu universo próprio, com poucos pontos de contato. Somos remetidos ao conceito de *aneinandervorbei-Reden*² trabalhado por Szondi, cristalizado no diálogo de Andrei e do surdo Ferapont em *Três irmãos*.

O que aqui aparece como diálogo, apoiado no motivo da má-audição, é no fundo um monólogo desesperado de Andrei, que tem como contraponto as falas igualmente monológicas de Ferapont. Se na fala sobre um mesmo tema normalmente se mostra a possibilidade de um entendimento genuíno, aqui ela expressa sua impossibilidade. A impressão de divergência é tanto maior porque se destaca sobre um fundo de simulada convergência. O monólogo de Andrei não nasce do diálogo, mas surge, ao contrário, por meio de sua negação. (SZONDI, 2001, pp. 45-46)

O mesmo procedimento pode ser observado em “Hills Like White Elephants”. Mas, ao contrário do texto de Tchekhov, no qual recursos como esse servem para criar uma atmosfera de paródia e contraste, quando deslocado para o desencontro doméstico de Hemingway, o *aneinander-vorbei Reden* desperta apenas o mesmo sentimento de tristeza e isolamento vivenciado pelos personagens. Afinal, o assunto tratado em Hemingway não é a grandiosidade de uma vida que não foi vivida, mas um assunto urgente, sensível, e bastante concreto que irá definir o restante da vida de todos os envolvidos. O abismo que

² Traduzido por “diálogo de surdos” por Raquel Imanishi Rodrigues na edição de 2001 de *Teoria do drama moderno*: “No original, das *aneinandervorbei-Reden*. A expressão criada pelo autor indica um discurso ou um falar [*Reden*] no qual os falantes falam “ao largo um do outro” [*aneinandervorbei*], como se houvesse, portanto, “falas em paralelo” – outra possibilidade de tradução do termo [N.T.]”. In SZONDI, Peter. *Teoria do drama moderno*, São Paulo: Cosac Naify, 2001, p. 46.

separa esses dois companheiros não é pontuado pelas desavenças do destino, os Romeus e Julietas, Ulisses e Penélopes da literatura. O grande inimigo agora é o desencontro humano, o egoísmo, a solidão e a insuficiência.

O conto é portanto permeado de uma sensação quase onírica de desconforto. Todas as informações estão na ponta dos dedos, prontas para serem tocadas, quando se esvaem fluidas e indefinidas, tal qual os medos da menina. Os longos olhares e silêncios das personagens reproduzem o desconforto físico sentido pelo leitor perante o conflito rotineiro, mudo, suspenso vivido pelos personagens, ainda mais se tratando de uma operação indefinida, que pode acarretar a pior das fantasias no leitor. A solidão dos personagens um em frente ao outro evoca a solidão do próprio leitor, abandonado aos seus próprios recursos de entendimento em terras literárias estrangeiras.

Em seu ensaio *Um teatro de Androides*, Maurice Maeterlinck sugere que o concreto da atuação humana em cena destrói toda a sublimação artística do teatro. A solução seria substituir os atores humanos por formas, manequins, que se assemelham à forma humana, mas suscitam a projeção do espectador. Essas formas semi-humanas desencadeariam uma sensação de terror no espectador (talvez por representar uma forma humana imortal) que levaria à sublimação artística. O conceito é similar ao do *Unheimlich* de Freud, no qual entramos em contato com algo que a primeira instância nos parece familiar, mas que em um segundo momento se mostra ligeiramente removido daquilo que conhecemos como seguro. Os dois conceitos são paralelos à ideia de Hemingway de fugir de tudo que é concreto ou imposto ao leitor, criando um cenário onde tudo é quase familiar, quase conhecido, mas sempre fugindo à captura racional.

Dentro das incertezas apresentadas por Hemingway, as únicas constantes são a necessidade de contato e sua perpétua impossibilidade. E por fim, aquele módulo tão particular de solidão que só é possível quando estamos frente a uma pessoa que não nos vê, não nos ouve e não nos toca.

Conclusão

O abismo na comunicação entre o americano e a menina é recorrente em todos os contos de *Men without Women*. O livro é composto por quatorze contos, todos apresentando personagens que se encontram removidos do momento em que se encontram, seja por serem estrangeiros afastados de sua pátria (*In Another Country*, *Hills Like White Elephants*, *Che Ti Dice La Patria?*), seja por se encontrarem afastados da sua forma de vida ideal (*The Undeclared, The Killers, Fifty Grand*). O formato fragmentado de história é uma constante, assim como o estilo de repetição de Hemingway. Enquanto nas histórias em si a repetição se centra nas palavras e nos diálogos, no livro ela é expandida para a temática e o formato fragmentário dos contos. O leitor se torna um passageiro em um trem viajando por um país desconhecido, pegando fragmentos de história toda vez que olha pela janela, em uma paisagem cuja topografia regular logo se torna familiar. Parte dessa familiaridade é a presença de Nick Adams, personagem recorrente de Hemingway, em histórias que retratam momentos diferentes de sua vida, como sua estadia em um hospital na Itália (*In Another Country*) e a primeira vez que sofre uma decepção amorosa, ainda jovem (*Ten Indians*). O conto *Now I Lay Me*, por exemplo, não faz referência ao nome do personagem, mas o fato dele estar na Itália e ter sofrido um ferimento nos faz acreditar que também se trata de Nick Adams. A falta de cronologia na qual as histórias são dadas contribui para a sensação de repetição e estranhamento das histórias. Em *Che Ti Dice La Patria*, os dois personagens principais veem uma jovem mulher acompanhada de um homem e malas com adesivos de viagem em um restaurante. A mulher está de preto e os dois estão de mãos dadas. Apesar do detalhe do luto da mulher, seria impossível não lembrar do casal de “Hills Like White Elephants”, com suas malas também adesivadas. A sensação onírica que vimos no conto “Hills Like White Elephants” se expande e permeia o livro como um todo, assim como a solidão das personagens e do leitor. Uma estranha sensação de impotência, tal qual a de Nick Adams frente à resignação de Ole Anderson em aceitar a sua própria morte, envolve o leitor, que é conduzido a apenas assistir aos personagens tateando seus caminhos pelos silêncios que deixam. Afinal, a solidão de Nick perante Ole é a mesma que a do leitor,

abandonado pela trama e pelo narrador, dependendo somente de si mesmo para capturar o que lhe está sendo mostrado.

Somos remetidos à teoria performática de Paul Zumthor, na qual interpreta o momento de realização e completude da narrativa não na resolução da trama, mas na reverberação da leitura no corpo do próprio leitor: “Realizando o não-dito do texto lido, o leitor empenha sua própria palavra às energias vitais que a mantêm (...) O texto vibra; o leitor o estabiliza, integrando-o àquilo que é ele próprio” (ZUMTHOR, 2007, p. 53). A teoria é bastante similar à do próprio Hemingway, mas referente à experiência do leitor ao invés da do escritor. Quando Hemingway diz que se o escritor imprimir verdade suficiente em sua escrita, aquilo irá sobreviver dentro do leitor que então transformará a história em sua própria experiência, está-se dando o primeiro passo em direção à performance de leitura de Zumthor.

Para além da materialidade do livro, dois elementos permanecem em jogo: a presença do leitor, reduzido à solidão, e uma ausência que, na intensidade da demanda por ética, atinge o limite do tolerável (ZUMTHOR, 2007, p. 68)

A citação acima ecoa a solidão delimitada em Benjamin em “O Narrador”. Na modernidade o ato de narrar deixa de ser o momento da transmissão da experiência, deixa de ser um momento de integração da experiência individual numa ordem de sentido maior. Quando Hemingway narra algo que não se deixa interpretar, ele está vivendo na própria decadência das histórias tradicionais. O fato bruto da existência individual que já não se integra em conjuntos maiores, a beleza e a radicalidade dele está em deixar as coisas neste estado. Honestidade brutal ao não forçar essa integração em um conjunto de ordem que não está mais à disposição. O narrador não supre a solidão; o leitor está às voltas com um narrador que não vai pegá-lo pela mão. Pelo contrário, vai radicalizar a sensação de desnorтеio. Em *Men without Women*, a própria geografia já adiciona a esse fator: os locais não são caixa de ressonância da vida dos personagens, como no caso de outros autores minimalistas como Raymond Carver. São lugares indiferentes aos personagens que os habitam. Lugares que ao invés de universalizar a experiência, a desenraizam.

Porém, vale a pena pensar se isso seria de fato uma solidão negativa. A partir do momento que se abre mão de uma ideia pré-concebida e universalizada de moral e bons costumes que precisa ser passada de geração em geração, abrimos espaço para diversas vozes, até então excluídas, se inserirem na narrativa universal.

Quando vemos trabalhos como os de Lorna Simpson, já mencionado, e o trabalho *Great Expectations* (1982), no qual Kathy Acker reescrever a primeira parte do clássico de Dickens com suas próprias palavras, incluindo dados autobiográficos e apropriações de obras como o poema *Eden, Eden, Eden* de Pierre Guyotat, fica claro como a alteração na concepção geral de *quais* são as histórias que devemos contar abre espaço para aqueles que até então não tinham lugar para contar suas histórias.

BIBLIOGRAFIA

- AGUILAR, Gonzalo; CÁMARA, Mario. **A máquina performática**: a literatura no campo experimental. Tradução de Gênese Andrade. 1ª edição. Rio de Janeiro: Rocco, 2017.
- ANDERSON, Sherwood. **Winesburg, Ohio**. New York: Digireads, 2017.
- AUERBACH, Erich. **Introdução aos estudos literários**. Tradução de José Paulo Paes. São Paulo: Cosac Naify, 2015.
- _____. **Mimesis**: the representation of reality in western literature. Translated by Willard R. Trask. New Jersey: Princeton University Press, 1953.
- BALL, David. **Para trás e para frente**: um guia para leitura de peças teatrais. Tradução de Leila Coury. 1ª edição. São Paulo: Perspectiva, 2009.
- BARTHES, Roland. **A câmara clara**: nota sobre a fotografia. Tradução de Júlio Castañon Guimarães. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2012.
- CHATMAN, Seymour. **Story and discourse: narrative structure in fiction and film**. New York: Cornell University Press, 1980.
- DUVALL, John N. (Ed.). **American fiction after 1945**. Cambridge: Cambridge University Press, 2012.
- ECO, Umberto. **Obra aberta**: formas e indeterminação nas poéticas contemporâneas. Tradução de Giovanni Cutolo. São Paulo: Perspectiva, 2015.
- _____. **Seis passeios pelos bosques da ficção**. Tradução de Hildegard Feist. São Paulo: Companhia das Letras, 1994.
- FITZGERALD, F. Scott. **The short stories of F. Scott Fitzgerald**: a new collection. Edited by Matthew J. Bruccoli. New York: Scribner, 2004.
- FLAUBERT, Gustave. **Madame Bovary**. Tradução de Mario Laranjeira. São Paulo: Penguin Classics Companhia das Letras, 2011.
- GARRAMUÑO, Florencia. **Frutos estranhos**: sobre a inespecificidade na estética contemporânea. Tradução de Carlos Nougué. Rio de Janeiro: Rocco, 2014.
- GENETTE, Gérard. **Narrative Discourse**: an essay in method. Translated by Jane E. Lewis. New York: Cornell University Press, 1983.
- HEMINGWAY, Ernest. **Death in the afternoon**. London: Penguin Random House, 2004.
- _____. **In our time**. Scribner, 2003.

- _____. **Men Without Women**. New York: Scribner, 2004.
- _____. **The complete short Stories of Ernest Hemingway**. The Finca Vigía Edition. New York: Scribner, 2003.
- _____. **The Fifth Column and four stories of Spanish civil war**. New York: Scribner, 1987.
- HUTCHISSON, James M. **Ernest Hemingway: a new life**. Pennsylvania: The Pennsylvania State University Press, 2016.
- LEVIN, Harry. **Contexts of criticism**. Cambridge: Harvard University Press, 1957.
- RANCIÈRE, Jacques. **The Lost Thread: the democracy of modern fiction**. Translated by Steven Corcoran. New York: Bloomsbury, 2016.
- SALINGER, J. D. **Nine Stories**. New York: Little, Brown and Company, 1991.
- SZONDI, Peter. **Teoria do drama moderno: (1880-1950)**. Tradução de Raquel Imanishi Rodrigues. São Paulo: Cosac Naify, 2011.
- TCHEKHOV, A. P. **A dama do cachorrinho e outros contos**. Tradução de Boris Schnaiderman. 6ª edição. São Paulo, Editora 34, 2014.
- _____. **A gaivota**. Tradução de Rubens Figueiredo. São Paulo: Cosac Naify, 2010.
- _____. **As três irmãs**. Tradução de Maria Jacintha. 1ª edição. São Paulo: Abril Cultural, 1976.
- WOOD, James. **How Fiction Works**. New York: Picador, 2010.
- _____. **The Broken Estate: essays of literature and belief**. New York: Picador, 2010.
- WOOLF, Virginia. **To the lighthouse**. Hertfordshire: Wordsworth Classics, 1987.
- ZUMTHOR, Paul. **Performance, recepção, leitura**. Tradução de Jerusa Pires Ferreira e Suely Fenerich. 1ª edição. São Paulo: Cosac Naify, 2014.