

---

O trajeto de Ernest Hemingway  
rumo ao realismo crítico de  
*Adeus às armas*

The path of Ernest Hemingway  
towards the critical realism of  
*A Farewell to Arms*

---

Ranieri Carli

Professor associado do curso de Serviço Social da Universidade Federal Fluminense (UFF) no campus de Rio das Ostras. Doutor em Serviço Social pela Universidade Federal do Rio de Janeiro.

[raniericarli@gmail.com](mailto:raniericarli@gmail.com)

<https://orcid.org/0000-0001-5821-3496>

Recebido em: 05/12/2019

Aceito para publicação em: 28/01/2020

---

## Resumo

Este artigo trata da obra romanesca de Ernest Hemingway desde seu início até a realização de *Adeus às armas*, em 1929, seu terceiro romance. A intenção é descobrir os caminhos que levaram Hemingway rumo à conquista do realismo crítico que se verifica nesse romance. O artigo irá percorrer as investidas iniciais do romancista na construção da épica. Dentro dos seus limites, este texto não pretende transbordar a fronteira do romance, deixando de lado os contos que Hemingway escreveu. Ademais, seu limite termina em *Adeus às armas* e não procura analisar a sua obra posterior.

**Palavras chave:** Ernest Hemingway. Realismo crítico. Literatura americana. György Lukács.

---

## Abstract

*This article deals with the Ernest Hemingway's novels from its start till the completion of A Farewell to arms, in 1929, his third novel. The intention is to discover the ways that led Hemingway towards the achievement of the critical realism found in this novel. The article will get through the novelist's initial thrusts in building the epic. Within its limits, this text is not intended to overflow the boundary of the novel, leaving aside the short stories that Hemingway wrote. Moreover, its limit ends in A Farewell to arms and does not intend to analyze his later work.*

**Keywords:** Ernest Hemingway. Critical realism. American literature. György Lukács.

## Introdução

O intento deste artigo é resenhar os romances de Ernest Hemingway até a culminância em *Adeus às armas*. Isso quer dizer que também tomaremos em mãos *As torrentes da primavera* e *O sol também se levanta*, as duas criações romanescas de Hemingway anteriores a *Adeus às armas*.

Como se vê, o nosso objeto trata dos começos da épica de Hemingway. Analisaremos o início mesmo de sua obra para dar conta do modo pelo qual o escritor norte-americano conquistou o realismo crítico de seu terceiro romance.

Iremos lançar mão das categorias da crítica literária de György Lukács para compreender os romances de Hemingway, com a certeza de que nelas encontramos o suporte teórico necessário para a empreitada que anunciamos. Diga-se que esta não é a primeira vez que é feita a correlação entre o realismo da estética de Lukács e a obra do escritor norte-americano; vejam, por exemplo, Messent (1992), que se serviu de Lukács para estudar os contos e as novelas de Hemingway, em particular no segundo capítulo de sua resenha. No interior de suas fronteiras, este artigo soma-se ao movimento de ler no autor de *Adeus às armas* um romancista realista. Vamos recorrer a Lukács para nos debruçar num intervalo de tempo estreito da criação de Hemingway, de 1926 a 1929, tendo em vista apenas os seus romances, com a expectativa de que nasça daqui estímulos a novas pesquisas acerca da literatura do realista norte-americano.

### 1. O início em *As torrentes da primavera*

Ernest Hemingway estreia na criação de romances com *As torrentes da primavera*, publicado em 1926. Trata-se de um escrito de difícil conceituação: a obra consegue o caráter épico de um romance propriamente dito? Há uma polêmica que discute se *As torrentes da primavera* seria um romance ou uma novela de maior fôlego; daí os que situam *O sol também se levanta* como efetivamente o primeiro romance de Hemingway (cf. HENN, 2004). Talvez a resposta mais correta à demanda seja a de que *As torrentes da primavera* fosse um romance de fato, mas, contraditoriamente, sem realizar o épico necessário à epopeia burguesa. É uma contradição inerente à criação de Hemingway, que implica em alguns limites para a sua criação de estreia. O romance se assemelha à junção de duas novelas independentes entre si, cujo vínculo é demasiadamente débil para justificar o enlace. Por isso, enquanto épica, há certa fraqueza nessa primeira tentativa de Hemingway pelas veredas do romance. Não é a *As torrentes da primavera* que Hemingway deve o seu renome como romancista. Comparado à excelência de *Adeus às armas* ou *Por quem os sinos dobram?*, *As torrentes da primavera* é uma obra menor.

Embora seja uma paródia experimental de tom anarcoide característica dos modernismos<sup>1</sup>, *As torrentes da primavera* começa à maneira de um romance do realismo crítico, comum ao séc. XIX. E, de fato, é perfeitamente possível encontrar pílulas de realismo durante a sua leitura (ver RITCHIE, 1971, p. 62). As epígrafes selecionadas de Fielding reforçam essa impressão. A obra conta a história de Yogi Johnson e Scripps O'Neil, dois trabalhadores de uma fábrica de bombas. Existe no primeiro capítulo a silhueta da questão operária, conjugada à questão étnica:

Yogi Johnson olhava pela janela. Em breve seriam horas de fechar a fábrica de bombas, porque chegaria a noite. Abriu a janela cuidadosamente, apenas uma fenda. Apenas uma fenda, mas era bastante. Lá fora, no pátio, a neve começara a derreter. Soprava uma brisa quente. Um vento *chinook*, como lhe chamavam os operários da fábrica. O quente *chinook* entrou na fábrica de bombas pela janela. Todos os operários pousaram as ferramentas. Muitos deles eram índios (HEMINGWAY, 2016, p. 13).

É de se lembrar que o subtítulo do romance é “uma novela romântica em honra de uma grande raça que morreu”. A questão étnica povoa o romance, com a temática indígena bastante presente (ver STRONG, 2008; 2013). Experimentalmente, Hemingway marca a ferro e fogo a presença indígena no romance ao terminar alguns dos capítulos iniciais com a ideia de que “de lá fora, através da janela, chegava o som do grito de guerra de um índio” (HEMINGWAY, 2016, p. 14), como acontece logo no primeiro capítulo.

Scripps O'Neil é um operário de poucas ambições. “Ele, Scripps, não pertencia àquela espécie de indivíduos que gostavam de ter um palácio” (HEMINGWAY, 2016, p. 15). O seu embrutecimento operário é suavizado pelo fato de que escreve contos, tendo publicado um deles num periódico. É Scripps quem conduz os momentos iniciais do romance. Estamos diante de sua trajetória rumo a Chicago em busca de emprego, tendo abandonado sua esposa Lousy e tudo mais: “trabalhava-se toda a vida e, de um momento para o outro, sucedia uma coisa como aquela. As economias de anos tinham-se volatizado. Tudo se fora. Partiria para Chicago a fim de arranjar um emprego. Isso, Chicago era o lugar exato” (HEMINGWAY, 2016, p. 17). Não é à toa que a segunda parte do romance chama-se “a luta pela vida”, justamente por centrar-se na busca de Scripps por um meio de sobrevivência. Será empregado na fábrica de bombas: “uma fábrica de bombas era interessante. As bombas eram agora coisas importantes” (HEMINGWAY, 2016, p. 31), ponderou Scripps quando viu a oportunidade de empregar-se ali; na fábrica, encontrará Yogi Johnson, que gerencia os trabalhadores. A experiência da crise e da instabilidade por que passa faz com que Scripps se recorde de seu pai anarquista e do cotidiano da visita dominical aos túmulos de anarquistas durante sua infância.

---

<sup>1</sup> Em carta a Ezra Pound, de 1925, Hemingway escreveu que o romance servia ao intuito de parodiar a literatura de escritores como Sherwood Anderson, “destruindo-a”, fazendo graça com suas formas (cf. TANGENDAL, 2014, p. 21). Acerca da relação entre Hemingway e Anderson, ver Flanagan (1955).

A descrição da apresentação de Scripps à fábrica, conduzido por Yogi, é uma reflexão esteticamente interessante do ambiente. Um parágrafo que se constrói com estas palavras:

Scripps seguiu o homem, que lhe mostrou a fábrica à medida que caminhavam. O interior da fábrica de bombas era escuro, mas quente. Homens nus até a cintura retiravam as bombas por meio de enormes tenazes à medida que elas chegavam deslizando na cadeia de montagem, separando as imperfeitas e colocando as perfeitas noutra enorme cadeia que as conduzia à secção de refrigeração. Outros homens, a maior parte índios, usando apenas calções remendados, quebravam as bombas imperfeitas com enormes martelos e machados [...] Agachados a um canto do enorme recinto da forja, entoando um velho cântico tribal, um grupo de rapazes índio transformava os pequenos fragmentos que se lascavam das bombas em matéria-prima para lâminas de barbear (HEMINGWAY, 2016, p. 36).

É um cenário pintado com precisão. A paisagem humana é descrita com as palavras corretas para evocar a realidade de que se trata. Sobressai-se o estilo conciso, com palavras muito bem escolhidas, que daria fama à literatura de Hemingway (cf. RITCHIE, 1971).

Depois de um ano trabalhando na fábrica, o labor monótono produzia efeitos em Scripps, cujo embrutecimento é verificado assim pela narrativa: “de certa maneira a fábrica endurecera-o. A fala tornara-se-lhe mais abrupta. Mais parecida com a daqueles endurecidos trabalhadores do Norte. Mas seu espírito continuava o mesmo” (HEMINGWAY, 2016, p. 51).

Hemingway lança mão de alguns recursos formais, permite-se ir para além da forma consagrada do realismo crítico, experimenta inovações neste *As torrentes da primavera*. O romance está no seio das experimentações que tiveram lugar no início do séc. XX, quando a ruptura das tradições do romance clássico sobreveio com a modernidade estética, cujo modelo e grande exemplo está em *Ulisses* de James Joyce. *As torrentes da primavera* pertence a essa dinastia. Por exemplo, Hemingway (2016, p. 34) destaca os letreiros no interior da fábrica: “ACESSO INTERDITO. ISTO É CONSIGO”. As placas intervêm na narrativa a todo instante; a narrativa é suspensa para a exibição das placas com mensagens que organizam a conduta dos personagens. É uma inovação formal que auxilia Hemingway na tarefa de fincar o personagem no centro da vida urbana, do operariado da metrópole burguesa.

Mais um exemplo: Hemingway procura reproduzir mimeticamente o pensamento rápido de Yogi Johnson, a sucessão veloz de imagens no pensamento do personagem com experimentos como estes: “tudo aquilo em Paris. Ah! Paris. Quão distante estava agora Paris. Paris de manhã. Paris à tarde. Paris à noite. Paris novamente de manhã. Paris talvez ao luar. Por que não? Yogi Johnson caminhava a passos largos. O seu pensamento nunca parava” (HEMINGWAY, 2016, p. 75). Vê-se a rapidez do pensamento de Yogi reproduzido sob a forma do signo, não apenas descrito, mas também sonoramente.

Outra inovação formal é a intervenção do autor no espaço da narrativa. O autor conversa com o leitor. A primeira delas é a que segue: “aproximava-se a primavera. A primavera estava no ar. (*Nota do autor*: voltávamos ao mesmo dia em que esta história começou, lá atrás, na página doze) Soprava o *chinook*. Operários regressavam à casa vindos da fábrica” (HEMINGWAY, 2016, p. 50; grifos originais). O leitor se depara com esta intervenção brusca de Hemingway no meio da sentença que nos conta a narrativa. Somos situados no tempo do romance com uma nota do autor. Quebra-se a narrativa momentaneamente para que o autor nos remeta à mudança no tempo do enredo: voltamos ao início das histórias narradas. Todavia, diga-se brevemente, a quebra da relação tempo-espaço em *As torrentes da primavera* é menos realista e mais arbitrária do que em *Santuário*, de Faulkner, por exemplo.

Ao fim do capítulo dez, temos uma grande nota do autor, em meio à qual nos defrontamos com observações de Hemingway desta espécie: “é muito difícil escrever assim, recomeçando com as coisas ditas atrás, mas o autor espera que o leitor compreenda e não resmungue contra esta pequena explicação” (HEMINGWAY, 2016, p. 52). Trata-se de uma conversa às claras com o leitor. Nesse sentido, há uma certa secularização do escritor face ao leitor, graças ao tom informal do diálogo que se estabelece com tais anotações; os polos do escritor e do leitor se aproximam. Em outro instante da mesma nota: “se algum leitor se quiser dar ao cuidado de me enviar algo do que tenha escrito para crítica ou conselho, informo que estou todas as tardes no Café du Dôme, a falar sobre arte com Harold Stearns e Sinclair Lewis” (HEMINGWAY, 2016, p. 53). Na nota do autor do capítulo doze, Hemingway expõe um diálogo travado com John dos Passos e com H. G. Wells. A do capítulo seguinte, é exposta uma conversa com Scott Fitzgerald. O leitor é noticiado por Hemingway de como se deu a construção de determinadas partes de seu romance, como a apreciação de Fitzgerald acerca de um trecho de *As torrentes da primavera*. As notas servem ao intuito de trazer o leitor para a proximidade do autor, tornando-se íntimos que dialogam calmamente sobre as coisas que se passam no desenrolar o enredo. Leiam:

Quando revi este capítulo, leitor, não me pareceu mal. Você poderá gostar dele. Espero que sim. E se lhe agrada, leitor, assim como o resto do livro, di-lo-á aos seus amigos e tentará que eles o comprem, assim como você o fez? Eu só ganho vinte centimos por cada livro vendido, e se vinte centimos não é assim muito hoje em dia, somará uma boa maquia se dele se venderem duzentos ou trezentos mil exemplares. (HEMINGWAY, 2016, p. 77)

Segundo Tangendal (2014), *As torrentes da primavera* não vendeu bem, a despeito do pedido feito por Hemingway na nota acima.

Após o capítulo dez, a narração volta para o destino concreto de Yogi Johnson, o gerente da fábrica de bombas que emprega Scripps. É um personagem atormentado pela experiência da guerra: “no fim das contas, a guerra acabara e ele encontrava-se ainda vivo” (HEMINGWAY, 2016, p. 58).

Hemingway sente-se à vontade para abordar o tema da guerra, sem, no entanto, conferir-lhe o tratamento profundamente realista que veremos ao posterior *Adeus às armas*. Ainda assim, há passagens que parecem uma autêntica fenomenologia da guerra:

Na guerra, com um bom soldado, as coisas passavam-se assim: primeiro era bravo porque pensava que nada o atingiria, porque ele próprio se sentia algo de especial, convencendo-se de que nunca morreria. Depois verificava que estava em erro. Então assustava-se verdadeiramente, mas se fosse um bom soldado a sua atitude permanecia idêntica à anterior. Se fosse ferido, mas não mortalmente, ao ver chegar novos homens, que passavam pelos mesmos velhos trâmites, fazia-se insensível, tornando-se então um soldado batido. Depois vem a segunda modificação, muito pior do que a primeira, em que se começa a praticar boas ações, em que se fica como o jovem *sir* Philip Sidney, armazenando-se tesouros no céu. Ao mesmo tempo, claro, funciona-se sempre como antes. Como se estivesse num jogo de futebol. (HEMINGWAY, 2016, p. 61)

Ao fim de *As torrentes da primavera*, Yogi Johnson apaixonou-se uma indígena chamada no romance de *squaw*, nome geralmente associado às mulheres indígenas que se prostituíam nos EUA.

Na última nota do autor temos Hemingway acenando um “até à vista” ao leitor na esperança de vê-lo em seu próximo romance. Em seguida à estreia com *As torrentes da primavera*, viria *O sol também se levanta*.

## 2. O naturalismo de *O sol também se levanta*

Há uma constatação inicial a ser feita sobre este romance: os personagens de *O sol também se levanta* não ascendem à condição de tipo; em geral, não conseguem tipificar em seu destino concreto as tendências que movimentam a realidade que pretendem expressar. Ainda que seja uma obra interessantíssima, o romance de Hemingway peca pelo exagero descritivo. Não há o experimentalismo de *As torrentes da primavera*, mas também não há o realismo crítico do posterior *Adeus às armas*. Hemingway procurou, aqui, retratar o cotidiano vazio, entediante, carente de espírito da pequena-burguesia expatriada, de intelectuais americanos vivendo na Europa; no entanto, o seu método excessivamente descritivo, de caráter jornalístico, coloca o romance aquém de suas pretensões, tornando-o monográfico. Nisso se funda a reserva que, segundo Bloom (2007, p. 13), alguns críticos fazem ao romance: “um livro sobre nada com pessoas indo a lugar nenhum”.

Ambientado na década de 1920, *O sol também se levanta* descreve a vida rotineira de jovens em torno de seu herói romanescos, Jake Barnes, jornalista que veio da primeira guerra mundial com um acidente que o deixou impotente – que se recorde que Yogi Johnson de *As torrentes da primavera* era impotente pelo mesmo motivo. Ao seu lado, estão Lady Brett Ashley, Robert Cohn, Bill Gorton, Mike Campbell e outros. Eles viajam de Paris à cidade espanhola de Pamplona para desfrutar a festa de São Firmino, onde

assistiriam às touradas e conheceriam o toureiro Pedro Romero. De bar em bar, a narrativa se constitui em uma linha débil, entrelaçada por diálogos, paixões, desavenças, encontros e desencontros entre os personagens. O trio formado por Barnes, Cohn e Brett estabelece o eixo em torno do qual tudo gravita. O fato de que todos estejam apaixonados por Brett constitui a linha narrativa, ainda que detenha a frouxidão de que falamos acima.

Por certo, a descrição morna do romance detém momentos de grande impressionismo, trechos em que o talento de Hemingway se exhibe claramente. Como este abaixo, quando se relata a chuva que cai sobre a cidade espanhola num dos dias da festa:

Na praça, as bandeiras molhadas pendiam dos mastros brancos e as bandeirolas de encontro às fachadas das casas pendiam também úmidas. A garoa ininterrupta transformava-se às vezes em chuva pesada, fazendo toda a gente correr a refugiar-se nas arcadas e formando poças de água na praça. As ruas estavam molhadas, escuras, desertas. E, contudo, a festa continuava, sem pausa. Apenas, punha-se ao abrigo. (HEMINGWAY, 1971, p. 185)

Assim como este, há outros instantes de beleza que saltam aos olhos do leitor. Se estivesse organizado em versos, seria um poema vigoroso.

Entretanto, o que é vigente em *O sol também se levanta* é o tom morno, sem oscilações, sem altos e baixos, sem hierarquia entre os personagens.

A boemia é a saída que os personagens encontram para dispersar a monotonia daquele cotidiano. Certamente, trata-se de uma saída pequeno-burguesa para quem carece de relações substanciais com a vida em seu entorno. Vejam o diálogo entre Bill Gorton e Jake Barnes, quando o primeiro fazia com que o segundo se embriagasse para curar-se do estado depressivo em que estava. Barnes inicia a conversa:

- Estou bêbado.
- Não é para menos.
- Não era isso que você queria?
- Naturalmente. Embebede-se. Liberte-se dessa maldita depressão. (HEMINGWAY, 1971, p. 242)

Em sua *Estética*, Lukács disse algo sobre a filosofia da arte de Nietzsche que serve aos personagens de *O sol também se levanta*: embriagar-se é uma condição posta para a intelectualidade à época do capital imperialista, período em que a “monotonia da vida cotidiana, embrutecedora e sem alma, o acostumar-se a ela, reificada e que enfraquece a alma, provoca como reação a necessidade de estímulos intensos” (LUKÁCS, 1982, v. 2, p. 190). Face à rotina “embrutecedora e sem alma” da vida burguesa, surge a necessidade de “estímulos intensos” como a embriaguez de que os personagens do romance lançam mão. Dissemos: trata-se de uma saída pequeno-burguesa para a carência de espírito da vida.

As afirmações que espelham a época (da década de 1920) não fazem com que o realismo se sobreponha ao naturalismo inerente ao romance. Poderíamos arrolar uma dezena de passagens, em que as opiniões da pequena-burguesia se estampam, mas que,

por carência da preponderância narrativa, tais opiniões permanecem avulsas, sem a organicidade de forma e conteúdo que compõe o poder evocativo de uma criação literária. É descrita, por exemplo, a aspiração à nobreza desta burguesia boêmia, quando se diz que Lady Brett Ashley perderá o título ao se divorciar de seu marido, um nobre inglês. Eis que ela ouve de Conde Henry: “a senhora não precisa de título. Tem classe. Classe da cabeça aos pés” (HEMINGWAY, 1971, p. 69). Ao termo do diálogo, saúda-se: “precisamos fazer um brinde: à realeza” (HEMINGWAY, 1971, p. 70). Soma-se a isso o fato de que Brett irá se casar com Mike Campbell, que se declara um homem de negócios falido. Ou, então, no momento em que Bill Gorton fala a Barnes que lhe falta a grandeza dos sonhadores: “Devia sonhar. Todos os nossos grandes homens de negócios foram sonhadores. Veja Ford, o presidente Coolidge, Rockefeller e Jo Davidson” (HEMINGWAY, 1971, p. 135). Uma observação como esta, que aqui não passa de uma opinião avulsa, lançada a esmo, em *O grande Gatsby* de Fitzgerald teria um peso maior no interior da narrativa, por exemplo.

O caráter biográfico do romance é bastante conhecido, tendo Hemingway se inspirado em sua própria experiência para elaborar Jake Barnes. No mundo próprio de *O sol também se levanta*, é dito a Barnes por Bill Gorton: “você pretende ser um escritor. Mas é apenas um jornalista, um jornalista expatriado. Devia ser irônico o momento em que se levanta. Devia levantar-se com a boca cheia de piedade” (HEMINGWAY, 1971, p. 125). Em seguida, continua o insulto:

– Você é um expatriado. Perdeu o contato com o solo. Torna-se um pernóstico. Ficou estragado pelos falsos padrões europeus. Bebe até cair. Deixa-se obcecar pelo sexo. Passa o tempo conversando e não trabalha. É um expatriado, ouviu? Arrasta-se pelos cafés. (HEMINGWAY, 1971, p. 126)

Hemingway trouxe de sua experiência os elementos que dão suporte aos meandros do romance. Em *O sol também se levanta*, da particularidade pessoal do artista, brota o destino concreto do herói romanesco. Há um risco intrínseco a esse procedimento. É inteiramente possível que um criador estético seja capaz de erguer as questões relativas à sua particularidade pessoal à condição de uma “personalidade esteticamente importante”, como disse Lukács (1968a, p. 199); contudo, o reverso da moeda é igualmente possível: transpor para o mundo próprio do romance as repetições rotineiras da vida que corresponde a essa particularidade pessoal, sem tipificá-la em personagens que se elevem para além da simples rotina. *O sol também se levanta* correu esse risco e pagou um certo preço por ele.

A filosofia de Barnes é descrita em determinado trecho do romance, em sua segunda metade, quando já conhecemos bastante dos personagens e de sua história. Assim é escrito a propósito da concepção de mundo do herói do romance:

Gozar a vida consiste em saber obter com o dinheiro o mais possível. O mundo é um bom lugar para essa espécie de transações. Parecia-me uma boa filosofia. “Dentro

de cinco anos”, pensei, “eu a julgarei tão tola como todas as outras boas filosofias que já adotei.” (HEMINGWAY, 1971, p. 160)

Não há maiores consequências para o destino concreto dos personagens que a concepção de mundo de Barnes seja esta ou outra. Hemingway desejava demonstrar precisamente que o caráter férreo daquela rotina se mantinha sem alterações, com o sol se pondo e se levantando, a despeito das observações que os homens e mulheres implicados no enredo pudessem fazer a respeito.

É possível ver em *O sol também se levanta* um fruto tardio do naturalismo iniciado por Zola (e tão criticado por Lukács). Ao menos, a descrição niveladora é o mesmo método utilizado. O único personagem que busca confrontar-se com a monotonia do cotidiano reificado é Lady Brett Ashley. Isso se dá especialmente quando ela se apaixona pelo jovem toureiro Pedro Romero. O toureiro aparecia para ela com o heroísmo para além da ordem do dia, o extraordinário, a suspensão de uma vida esvaziada de sentido. Enquanto Mike Campbell, seu prometido esposo, era um empresário falido e eternamente bêbado, Pedro Romero significa a excitação, a aventura, o revigoramento apaixonante de sua condição. O trecho quando, ao fim do romance, Hemingway descreve a ação de Romero na arena diante de três touros, é um exemplar da qualidade estética a que podem chegar as cenas que nascem de sua pena. Porém, a relação curta de Brett com Romero desfaz-se justamente quando ele procura a estabilidade duradoura do matrimônio. “Finalmente, queria casar comigo”, disse Brett sobre as razões que a levaram a pôr um fim da relação com Romero. Depois de romper com Romero, ela decide voltar a Mike Campbell, o decadente bêbado de quem não consegue se desvencilhar: “vou procurar Mike novamente [...] Ele é tão amável e tão horrível! É disso que eu preciso” (HEMINGWAY, 1971, p. 261, 262).

As linhas finais do romance apresentam uma possibilidade inatingível de felicidade, de conteúdo humano para um cotidiano esvaziado de substancialidade. Barnes e Brett saem de um hotel em Madri em um táxi e travam o seguinte diálogo:

– Oh! Jake – disse Brett. – Poderíamos ter sido tão felizes juntos!

Diante de nós, um polícia em uniforme cáqui, a cavalo, dirigia o tráfego. Ergueu o bastão. O carro diminuiu a marcha, bruscamente, atirando Brett de encontro a mim.

– Sim – disse eu. – É sempre agradável pensar nisso. (HEMINGWAY, 1971, p. 166)

Enfim, com *O sol também se levanta*, Hemingway ensaiou o conteúdo que ganharia posteriormente em sua obra o caráter de uma grande sinfonia. Pode-se dizer com relação ao romance o que Lukács argumentou acerca dos primeiros trabalhos de Thomas Mann, isto é: no decorrer da criação de sua obra, “os estudos, as fantasias e as sonatas transformaram-se em sinfonias” (LUKÁCS, 1968, p. 191). *O sol também se levanta* é um interessantíssimo estudo, com todas as suas conquistas e suas limitações. E, por si só, essa posição no trajeto da escrita de Hemingway já lhe garante a perenidade de uma obra

modelar. Posteriormente, os objetos que foram estudados no romance encorporaram-se e adquiriram o estatuto das grandes obras que estavam por vir.

### 3. O realismo crítico de *Adeus às armas* e a tragédia da Primeira Guerra Mundial

Em *As torrentes da primavera*, Hemingway faz uma anotação sobre a literatura que se debruça sobre o tema da guerra:

Para escrever sobre tal assunto [a guerra], jamais quem quer que fosse se rodeara de cuidados especiais. A literatura produz um efeito demasiado forte no espírito das pessoas. Por exemplo, a escritora americana Wila Cather escreveu um livro sobre a guerra em que a última parte foi tirada da ação vista no filme *O nascimento de uma nação*. Pois bem: de todas as partes da América recebeu cartas de ex-combatentes em que estes lhe confessavam o quanto o livro lhes havia agradado. (HEMINGWAY, 2016, p. 61)

Em *Adeus às armas*, Hemingway realiza este projeto acima: aborda o tema da guerra com o máximo de zelo, dando-lhe um tratamento vigorosamente realista. Sem experimentos arbitrários de uma paródia ou o naturalismo de um retrato jornalístico do evento, *Adeus às armas* é um exemplo de reflexão estética sobre a crueldade trágica da Primeira Guerra Mundial, como poucos foram elaborados. Hemingway escreveu esse romance com a certeza de que “a literatura produz um efeito demasiado forte nas pessoas”, como relatara na passagem transcrita de *As torrentes da primavera*.

Há o ponto de partida de uma experiência pessoal: assim como Hemingway, Frederic Henry, o herói do romance, alista-se voluntariamente no exército italiano como motorista de ambulância. No entanto, em *Adeus às armas*, ao contrário de *O sol também se levanta*, o dom de invenção de Hemingway é capaz de abstrair de sua experiência pessoal o que há de humanamente relevante, do modo como Scott Fitzgerald faria à sua maneira em *Suave é a noite*. O destino concreto de Henry não se atém ao meramente psicológico, personalista ou subjetivo; é algo mais, para além do círculo das coisas cotidianas que porventura tenham envolvido Hemingway durante a guerra. Por essa razão, os romances *O sol também se levanta* e *Adeus às armas* não podem ser colocados em pé de igualdade quanto à ascensão catártica de uma experiência pessoal que se universaliza num destino típico do herói romanesco, como pretende Ritchie (1971). Tanto *O sol também se levanta* quanto *Adeus às armas* partem de experiências pessoais de Hemingway; porém, apenas no segundo o criador capturou a universalidade contida naquela vivência. Nesse sentido, Frederic Henry é o tipo que Jake Barnes não conseguiu ser.

Desde o início, somos ambientados no seio mesmo da batalha. Apresentam-se Henry e seus colegas de farda. Como diz Dodman (2006, p. 251), “desde a primeira página do romance, Frederic sofre o trauma da guerra; a sua voz é sempre a voz de sobrevivente traumatizado com graves feridas e perdas”. Embora o romance seja bastante centrado no

destino de Frederic Henry, o que faz com que às vezes tenha uma estrutura parecida com a de uma novela, *Adeus às armas* é rico de vivências, com as quais nos confrontamos por meio dos descaminhos de seu herói romanesco. O antibelicismo surge espontaneamente do mundo próprio do romance, sem que Hemingway empunhe uma bandeira, ou faça que sua obra se transforme num panfleto. A ideia de que a guerra desumaniza as relações em sociedade é um fato que desponta no ambiente mesmo em que se inserem os personagens, o que implica um autêntico triunfo do realismo.

Falaremos sobre *Adeus às armas* o que Lukács (1971) afirma sobre *Um dia na vida de Ivan Denisovich*, de Soljenítsin: o cotidiano de um evento violento como a guerra (ou um gulag, no caso de Soljenítsin) é transposto para as páginas de uma obra de forma típica. Basta acompanharmos o cotidiano de Henry para que o trágico nasça diante dos nossos olhos, sem que Hemingway se obrigue a tomar partido contra ou a favor do objeto que se serve à sua reflexão.

O capítulo nove do romance é um exemplar do que tratamos. É o momento em que Hemingway narra a ida de Henry para a trincheira, onde iria ser ferido por uma granada de mão. Um diálogo como este traduz a forma pela qual a brutalidade da guerra fixa-se no cotidiano daqueles homens e mulheres:

- Essa estrada vai virar uma grande arapuca - advertiu Manera.
- Acho que os austríacos vão arrebentar com a gente.
- Provavelmente.
- Que tal comermos alguma coisa, tenente? Depois de começar a festa, não vamos conseguir parar para nada. (HEMINGWAY, 2017, p. 68)

A eminência da morte na trincheira atravessa a cotidianidade daqueles homens e mulheres; é tratada como tão corriqueira quanto alimentar-se. Não há o realismo cru e cruel de um Faulkner, mas, por certo, consiste num realismo aberto e límpido, franqueando ao leitor a realidade sem peias do campo de batalha. Em um instante adiante no mesmo capítulo nove:

- Tenente - disse Passini -, pelo que a gente entende, o senhor nos dá liberdade para falar. Escute... Não há nada pior do que a guerra. Nós aqui, nas ambulâncias, não temos como perceber o horror que é isso. E ninguém consegue acabar com a guerra, porque todos já enlouqueceram. Há pessoas que nunca se dão conta disso. Há quem tenha medo dos oficiais. É com esses que se fazem as guerras.
- Eu sei o quanto a guerra é terrível, mas temos de ir até o fim. (HEMINGWAY, 2017, p. 71)

Uma vez na guerra, é necessário seguir à frente, assim termina a conversa do tenente Henry com seu soldado. A trajetória de Henry no interior do mundo próprio do romance irá demonstrar que a inevitabilidade de seguir em frente com a guerra não é tão certa. É possível fugir.

No mesmo diálogo de Henry com seus comandados, vem à tona a condição de classe da guerra, expressa pelo soldado Passini: “– Há uma classe que controla o país, uma classe estúpida que não compreende nada e jamais vai compreender. Por isso é que temos essa guerra” (HEMINGWAY, 2017, p. 72).

As falas deste diálogo exibem o quanto ele é importante no cenário construído por Hemingway. Os soldados conversam entre si na trincheira, à espera de um ataque. A situação limite condiciona as palavras que são ditas. Soam mais fortes do que se fossem manifestas no rancho ou em qualquer outro lugar. A aversão à guerra que aparece ali é mais contundente do que seria se a mesma ideia fosse verbalizada num local diverso. Afirmar que há uma classe que controla a guerra segundo seus interesses é diferente caso estejamos deitados em nosso quarto ou em uma trincheira aguardando as mortes que certamente virão.

O modo como Hemingway narra o acidente que levou ao ferimento de Henry é um modelo de realismo. Leiamos as linhas iniciais do parágrafo:

Comi o meu último pedaço de queijo e bebi mais um gole de vinho. Ouvi de novo aquela tossida e depois o chuh–chuh–chuh–chuh – e depois um clarão, como se fosse uma fornalha de alto–forno aberta, e um estrondo, e um branco que logo passou a vermelho e rolou como levado pelo vento. Procurei respirar, mas a respiração não me vinha e me senti arrancado de mim mesmo e distante, muito, muito distante, e todo o tempo um corpo solto ao vento. (HEMINGWAY, 2017, p. 76)

A competência ímpar da criação de Hemingway é constante nesse capítulo nove. O capítulo por si só consiste sem dúvida em um imenso legado para as aquisições estéticas da literatura mundial. No capítulo, a catarse se possibilita a cada linha, todas escritas de forma ágil e densa. Com a sua leitura, muito mais do que qualquer outro dos quarenta e um capítulos do romance, podemos pensar na catarse possibilitada por *Adeus às armas*, como faz Russell (1955).

Inexiste sombra de romantismo, nenhuma celebração do heroísmo da guerra no drama vivido pelo tenente Henry.

– [...] Praticou algum ato heroico?  
– Não. Os austríacos me arrebentaram enquanto eu comia um pedaço de queijo. (HEMINGWAY, 2017, p. 88)

Não há nenhum heroísmo em ser “arrebentado” enquanto se come um pedaço de queijo. Em *Adeus às armas*, a guerra se passa no chão do cotidiano, em sua realidade diária, desnudada pela literatura de Hemingway. Vemos aqui a modernidade da arte de Hemingway, que, ao contrário de um Vitor Hugo, por exemplo, não exalta as ações de seu próprio herói (cf. GASPAROTTO; BARBOSA, 2019).

Inexiste o romantismo, mas não quer dizer que *Adeus às armas* perca o seu lirismo, um lirismo que brota em determinadas passagens, como as que víamos também em *O sol também se levanta*. Hemingway é capaz de produzir cenas de forte contraste, em que

convivem mutuamente o lírico e o brutal, o sublime e o horror: “senti o cheiro do orvalho nos telhados vizinhos que o sol ia evaporando; depois, o cheiro do café dos atiradores antiaéreos” (HEMINGWAY, 2017, p. 136).

Henry apaixona-se pela enfermeira Catherine Barkley, ainda que, num primeiro momento, tenha suspeitado de seus sentimentos: “eu não amava Catherine Barkley, nem um pouco. Era um jogo, como o *bridge*, só que lançávamos palavras em vez de cartas” (HEMINGWAY, 2017, p. 47). Catherine possuía a exata noção do jogo: “não precisa fingir que me ama” (HEMINGWAY, 2017, p. 48), disse ela a Henry. Depois desse começo tateante, Henry e Catherine tornam-se um casal extremante afeito um ao outro, capazes de evocar o amor eterno ao longo do romance, que parecem à primeira vista exageradas em número e em tonalidade. No entanto, o número excessivo de declarações de amor eterno entre ambos é estratégico para Hemingway, uma vez que a tragédia final fica ainda mais trágica para o leitor. Não é, portanto, um expediente fora de propósito: Hemingway, intencionalmente, reforça a todo instante o amor abnegado de Henry e Catherine para que o fim trágico ganhe em maior tragicidade.

No decorrer do romance, a forma com que Hemingway expõe os eventos deixa entrever a sua capacidade em sustentar por páginas a fio um longo diálogo entre dois personagens, como o que se dá entre Henry e Catherine que precede à cirurgia pela qual o tenente passará; ou o diálogo de seis páginas entre os dois novamente, quando Catherine conta a Henry que está grávida; ou ainda quando Henry volta ao *front* depois de recuperado do acidente e reencontra o seu colega Rinaldi, a quem chama de “irmão de guerra” (HEMINGWAY, 2017, p. 220). Os diálogos são cênicos, que se assemelham a um ato de um drama.

De volta ao *front*, Henry pilota as ambulâncias rumo às trincheiras. A situação se complica e há uma sucessão de eventos. Dois sargentos descumprem uma ordem do tenente Henry e um deles é atingido e morto pelo próprio Henry, enquanto o outro foge. Ademais, a ambulância de Henry concede carona a duas italianas, que são nomeadas pelos soldados de “as duas virgens”; o texto sustenta a eminência de a qualquer hora ambas serem violentadas pela tropa comandada por Henry, o que não ocorre ao fim; o leitor fica em suspensão, ciente de que o estupro pode acontecer em breve, mas a violência não é praticada. Em seguida, Henry junta-se às fileiras do exército italiano que estão em retirada; nisso, é preso pela polícia militar e foge rapidamente antes que fosse fuzilado; afasta-se das fileiras em retirada nadando pelo rio e sobe em um trem cujo destino era Milão.

Reencontra Catherine e foge com ela para a Suíça. A vida parecia calma e resolvida para Henry na Suíça, até que Catherine entra em trabalho de parto, não resistindo e morrendo em consequência de uma hemorragia. Seu filho também não resiste. É essa a tragédia de Frederic Henry em *Adeus às armas*. Permanece sozinho ao cabo do romance. Yogi Johnson, de *As torrentes da primavera*, e Jake Barnes, de *O sol também se levanta*, ficaram impotentes depois da guerra. Henry não chegou a ficar impotente, mas seu filho

foi natimorto. Há uma clara intenção de Hemingway em tudo isso: demonstrar que a guerra não gera vida, não deixa herdeiros.

Diante disso, é compreensível uma passagem como esta de um dos capítulos finais do romance:

Aos que trazem coragem a este mundo, o mundo precisa quebrá-los para conseguir eliminá-los, e é o que faz. O mundo os quebra, a todos; no entanto, muitos deles tornam-se mais fortes, justamente no ponto onde foram quebrados. Mas os que não se deixam quebrar, o mundo os mata. Mata os muito bons, os muito meigos, os muito bravos – indiferentemente. Se vocês não estão em nenhuma dessas categorias, o mundo vai matar vocês, do mesmo modo. Apenas não terá pressa em fazer isso. (HEMINGWAY, 2017, p. 307)

É uma conversa de Hemingway com o leitor. Surge em meio à narrativa, espontaneamente. Não é uma nota do autor arbitrariamente inserida como ocorria em meio aos experimentos de *As torrentes da primavera*. É algo similar a um conselho, de quem esteve na guerra e resolveu escrever sobre ela com toda a gravidade que a tarefa exige, num tom desesperado e niilista, fatalista e resignado, que se justifica frente ao assombro da tragédia, consciente da universalidade que deve ser o motivo de sua criação estética.

## Conclusão

A realidade da guerra determinou para Hemingway a forma do realismo crítico, que inclui, por exemplo, a consecução de tipos (cf. CARLI, 2012). Lukács (1968a) corretamente defende a ideia de que, no âmbito da arte, para cada objeto posto pela realidade há que se encontrar a forma que lhe é adequada; é exatamente isso que se deu com *Adeus às armas*: caso Hemingway tivesse recorrido aos experimentos vanguardistas de *As torrentes da primavera* ou ao naturalismo tabulador de *O sol também se levanta*, a reflexão que propunha com relação à Primeira Guerra estaria fadada a ser um mero esboço e nada mais (como acontece em seu turno com John dos Passos em *Os três soldados*). Com uma grande quantidade de informações de bastidores, Oldsey (1977) descreve minuciosamente o modo como Hemingway preparou o todo artístico de *Adeus às armas*, tendo em mãos o manuscrito deixado pelo romancista, o que demonstra o cuidado de Hemingway em estruturar o romance de tal maneira a ponto de estampar a desumanidade da guerra no destino concreto de Frederic Henry.

No mundo próprio de *Adeus às armas*, Henry deveria ser inevitavelmente um frustrado; a sua vida deveria ser um projeto falido. O seu triunfo daria a impressão de que a sordidez da guerra poderia consagrar-se. O personagem de Hemingway não morre ao cabo, mas lida com a morte a todo instante; não apenas com as mortes que o envolvem

durante a guerra, pelas quais Henry não demonstra nenhuma compaixão, mas, sobretudo, com a morte de sua amada e de seu filho que não veio a ser:

Frederic Henry é o primeiro exemplo completamente desenvolvido do que se tornaria o motivo dominante de Hemingway: um homem, geralmente de status militar ou paramilitar, que é forçado a reconhecer a inevitabilidade da morte e a frustração concomitante de tentar obter algo de valor de seu ataque. O que torna a apresentação de Hemingway em *Adeus às armas* uma conquista brilhante – nunca superada em nenhuma de suas variações posteriores sobre o tema – é sua apresentação sutil do processo de descoberta e da fusão quase perfeita que ele manteve entre o tema e sua narrativa método. (GANZEL, 1971, p. 577)

A sobrevivência de Henry é mesmo oportuna para que o personagem carregue consigo as cicatrizes da guerra; ao sobreviver, Henry termina com o peso da guerra em seus ombros, ainda que tenha sido indiferente a ela enquanto esteve em batalha. Não seria a guerra propriamente dita que deixaria marcas em seu corpo: para que Henry terminasse com cicatrizes de guerra, Hemingway recorreu à morte de Catherine Barkley e seu filho.

Com as categorias de Lukács, diríamos que há uma autêntica realização vitoriosa do realismo em *Adeus às armas*. Ao contrário do que ocorre em *As torrentes da primavera* e *O sol também se levanta*, em *Adeus às armas* estamos diante da crítica e da descoberta do real, conforme a fórmula que Lukács (1982) em sua *Estética* afirmou como sendo a consequência de toda grande arte realista.

Daí adiante, Hemingway não recuou da conquista obtida em seu terceiro romance. Se no posterior *Ter ou não ter*, o realismo apresenta-se, ainda que vacilante e sem a intensidade de *Adeus às armas*, teremos nas criações subsequentes *Por quem os sinos dobram?*, *O velho e o mar* e *Na outra margem, entre as árvores*, o vigor realista atualizado em temas diversos, sem nenhuma hesitação. Nesse sentido, podemos considerar *Adeus às armas* como um marco divisor de águas na literatura de Hemingway: é a primeira vez que na esfera da épica esse vigor realista se clareia; a sua escrita lança luz sobre o talento do romancista norte-americano para descobrir a humanidade por trás das atrocidades da guerra, criticando-as com a beleza de seu realismo.

## Referências

- BLOOM, Harold. The Story behind the story. In: BLOOM, Harold (org.) *Bloom's guide to The sun also rises*. New York: Bloom's Literary Criticism, 2007, p. 12–17.
- CARLI, Ranieri. *A estética de György Lukács e o triunfo do realismo na literatura*. Rio de Janeiro: Ed. UFRJ, 2012.
- DODMAN, Trevor. "Going all to pieces": *A farewell to arms* as trauma narrative. *Twentieth Century Literature*, v. 52, n. 3, p. 249–274, 2006.
- FLANAGAN, John T. Hemingway's Debt to Sherwood Anderson. *The Journal of English and Germanic Philology*, v. 54, n. 4, p. 507–520, 1955.
- GANZEL, Dewey. A farewell to arms: the danger of imagination. *The Sewanee Review*, v. 79, n. 4, p. 576–597, Autumn, 1971.
- GASPAROTTO, Bernardo; BARBOSA, Dalila. A constituição do herói de *Adeus às armas*, de Ernest Hemingway. *Revista Temática*, ano XV, n. 3, NAMID/UFPB, p. 85–99, 2019.
- HENN, Judith Siegel. *The disturbing of categories: Hemingway's manipulation of Fielding, Turgenev, and Anderson in his parody The torrents of spring*. Thesis for Doctor of philosophy. Departament of English language and literature. University of Haia. November, 2004.
- HEMINGWAY, Ernest. *O sol também se levanta*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1971.
- \_\_\_\_\_. *As torrentes da primavera, seguido de Um gato à chuva e outros contos*. Porto: Porto Editora, 2016.
- \_\_\_\_\_. *Adeus às armas*. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 2017.
- LUKÁCS, György. *Ensaio sobre literatura*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1968.
- \_\_\_\_\_. *Introdução a uma estética marxista*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1968a.
- \_\_\_\_\_. *Solzhenitsyn*. Cambridge: MIT Press, 1971.

\_\_\_\_\_. *Estética I: la peculiaridad de lo estético*. Barcelona; México, DF: Grijalbo, 1982. 4 v.

MESSENT, Peter. *Ernest Hemingway*. New York: Palgrave Macmillan, 1992.

OLDSEY, Bernard. The genesis of *A Farewell to arms*. *Studies in American Fiction*, v. 5, n. 2, p. 175–185, 1977.

RITCHIE, Michael John. *Ernest Hemingway's early fiction: the emergence of a style and a point of view*. Thesis of master in arts of English. Massey University, New Zealand, 1971.

RUSSELL, H. K. The catharsis in "A farewell to arms". *Modern Fiction Studies*, v. 1, n. 3: Ernest Hemingway, August, p. 25–30, 1955.

STRONG, Amy. *Race and identity in Hemingway's fiction*. New York: Palgrave Macmillan, 2008.

\_\_\_\_\_. Race and Ethnicity: American Indians. In: MODDELMOG, Debra; GIZZO, Suzanne del (orgs). *Ernest Hemingway in context*. Cambridge: Cambridge University Press, 2013, p. 323–332.

TANGENDAL, Ross. Designed to Amuse: Hemingway's *The Torrents of Spring* and Intertextual Comedy. *MidAmerica*, v. 41, p. 11–22, 2014.