

HEMINGWAY: FICCIONISTA E REPÓRTER

Luiz Gonzaga MARCHEZAN¹

- **RESUMO:** O artigo estuda um conto e uma crônica de Ernest Hemingway, textos sustentados por uma mesma fonte primária: o depoimento que um velho de perto de 76 anos deu ao Hemingway repórter, nas proximidades do rio Ebro, numa frente de combate da Guerra Civil Espanhola. O conto de 1938, “O velho na ponte”, constitui-se, assim, da mesma narrativa de fundação presente, primeiro, na reportagem, também de 1938, “O bombardeio de Tortosa”.
- **PALAVRAS-CHAVE:** Conto. Notícia. Descrição. Ficção.

Ernest Hemingway (1899/1961), em *Paris é uma festa*², voltou-se para o período em que viveu na França, entre 1921 e 1926. No oitavo capítulo do livro – “A fome como boa disciplina”, revela que aprendeu

[...] a compreender Cézanne muito melhor, a entender realmente como é que pintava suas paisagens quando estava faminto. Costumava perguntar a mim mesmo [relata o escritor] se ele também tinha passado fome quando pintava, mas imaginava que talvez apenas se tivesse esquecido de comer. Era um daqueles pensamentos doentios mas brilhantes que nos ocorrem quando estamos com falta de sono ou de comida. Mais tarde, bem mais tarde, concluí que Cézanne provavelmente passara fome, mas de maneira diferente. (HEMINGWAY, 1969a, p.70).

Ernest Hemingway admirava Paul Cézanne (1893/1906) e a sua maneira de pintar paisagens. Curioso é observarmos que tanto Hemingway como Cézanne gostavam não só de descrever paisagens, mas também de reescrevê-las, ou reinventá-las. Nesta disposição dos dois talvez esteja a fome, a avidez, a obsessão que tanto absorviam escritor e pintor diante de suas narrativas e quadros.

Cézanne pintou, segundo historiadores da arte, entre 1896 e 1906, perto de oitenta quadros voltados para a montanha de Santa Vitória; estruturou-os, seguramente, de formas diferentes; transformou-os, livrando-os, no tempo, de sua base figurativa, a partir do modo como tramou com suas cores e formas. O pintor procurou, dessa maneira, num monte, um motivo pictórico, encontrando-o na sua

¹ UNESP – Universidade Estadual Paulista. Faculdade de Ciências e Letras de Araraquara – Departamento de Literatura – SP – Brasil. 14800-901 – lgmarchezan@uol.com.br

² Obra póstuma, editada por Mary Hemingway, em 1964.

substância, pelo modo insistente como expressou, com pontos de vista diferentes, a sua fixação pelo mesmo assunto.

O conto de Ernest Hemingway, “O velho na ponte”, de 1938, constitui-se, no seu motivo composicional, no mesmo assunto presente na sua reportagem, também de 1938, “O bombardeio de Tortosa”: o depoimento que um velho de perto de 76 anos, numa frente de combate da Guerra Civil Espanhola, deu a Hemingway³, assim que o escritor chegou, naquele ano, em época próxima da Páscoa, às proximidades do rio Ebro. Conto e reportagem, em primeira pessoa, predominantemente, compõem-nos quadros de uma situação narrada, que emoldura a mesma condição em que se encontram quer personagens, quer refugiados de guerra: num determinado lugar, isolados, vistos de forma objetiva tanto pelo narrador do conto, como pelo correspondente da NANA (North American Newspaper Alliance).

Hemingway, em suas reportagens, notabilizou-se por diluir o *lead* do seu texto jornalístico: a abertura da notícia, o primeiro parágrafo da notícia em jornalismo impresso, clássico, em que se configura o relato resumido do fato mais importante da informação e que precede o documental. Através dessa atitude, anuncia, já no primeiro parágrafo de uma reportagem sua, a fome pela procura, obsessiva, do senso de apresentação do verdadeiro. O seu apetite, como o de Cézanne, direcionam-se, de fato, para o modo como tiveram, na sua atividade, a sua maneira de existir, e, por meio dela, buscarem a construção febril de sensações, momento em que o objeto ganha forma e perspectiva na disposição do conjunto quer de uma narrativa em prosa, quer plástica. Atendo-nos aos processos composicionais desses dois artistas, notamos a sua opção pela representação da sensação; para eles, a impressão é efêmera e a sensação é duradoura. A impressão é efêmera, porém, ambos, em suas narrativas, concretizam-na: buscam para ela um sinal, um referente, “o que diz respeito”. A sensação, o objetivo maior dos dois artistas, surge em seus textos como um estímulo aferente, que conduz, que leva a uma estrutura, por supressão, por afêrese; incentiva, estimula, de forma condicionada pelo referente, uma nova visada sobre o narrado.

O depoimento de um velho com perto de 76 anos de idade, voltando-nos agora para as narrativas de Hemingway, constituiu-se, para o repórter, numa notícia, com informações de interesse jornalístico, fatos puros, que o levaram, primeiramente, para uma reportagem de ação em que descreveu, visualmente, para o seu leitor, seqüências, episódios da guerra, envolvendo-os em cenas múltiplas.

“O bombardeio de Tortosa”, a reportagem, ocupa-se de um momento particular da história europeia, o da Guerra Civil Espanhola no vale do Ebro. A sua narrativa fixa e expõe, comenta, um momento particular da campanha: a defesa, pelos republicanos, a partir da costa ocidental do Ebro, da estrada Barcelona-Valência. No lugar do *lead*, Hemingway prende-se ao momento em que

³ Conforme informações obtidas em Baker (1971).

[...] quinze bombardeiros Heinkel, protegidos por caças Masserschmidt voavam em círculos lentos, como abutres esperando que um animal morresse. Cada vez que passavam sobre determinado ponto, havia o baque surdo de bombas. Quando voltavam a ganhar altura sobre a vertente nua da montanha, mantendo sua rígida formação, cada terceiro aparelho da respectiva esquadrilha mergulhava, seus canhões cuspidos metralha. Ficaram nisso três quartos de hora, sem ser molestados, e o que eles estavam bombardeando e metralhando era uma companhia de infantaria que fazia um derradeiro esforço para agarrar-se à vertente e à crista nua da montanha, em pleno meio-dia dessa primavera quente, tentando desesperadamente defender a estrada Barcelona-Valência. (HEMINGWAY, 1969b, p.37).

O fato documental da campanha está fora do *lead*, das obrigações textuais do correspondente da NANA para com o texto jornalístico e é o seguinte: as “tropas navarras” do General Aranda avançam a partir de San Mateo até a ponte de Tortosa, estratégica para os republicanos na defesa da estrada Barcelona-Valência. O repórter de campo, no entanto, e o título da reportagem confirmam nosso ponto de vista, no sub-*lead* da reportagem e ainda no seu terceiro parágrafo, respectivamente, quer-nos colocar diante de um ambiente de intenso bombardeio:

Por cima de nós, no alto céu sem nuvens, esquadrilha após esquadrilha de bombardeiros passavam roncando na direção de Tortosa. Quando despejaram a súbita trovoada de suas cargas, a pequena cidade do Ebro desapareceu numa crescente nuvem de poeira amarela. A poeira não tinha tempo de assentar porque chegava uma outra vaga de bombardeiros e, finalmente, ficou pairando como um nevoeiro amarelo em toda a extensão do vale do Ebro. Os grandes bombardeiros Savoia-Marchetti brilhavam como prata ao sol e, quando um grupo martelava o seu alvo indefeso, outro vinha substituí-lo. Todo esse tempo, à nossa frente, os Heinkels continuavam descrevendo círculos e mergulhando, com a mecânica monotonia de movimentos que se pode apreciar numa tarde calma, durante uma corrida de bicicletas de seis dias. E, por baixo deles, uma companhia de homens mantinha-se abrigada atrás dos rochedos, em tocas apressadamente cavadas e em simples dobras do terreno, tentando sustar o avanço de um exército inteiro. (HEMINGWAY, 1969b, p.38).

O Hemingway repórter, a partir da dissolução, no seu texto noticioso, do *lead* e do sub-*lead*, contraria, na disposição de uma reportagem, a construção de um juízo calcado, de maneira harmônica, em fontes documentais, alinhavadas por um discurso informativo. Dessa maneira, a sua ênfase inicial, o bombardeio, ao lado da final, a destruição da ponte, dão-nos a narração de fatos presenciados que envolvem os republicanos espanhóis numa luta – o tema preferido de Hemingway – sem resultados para a sua estratégia, mas eles, mesmo assim, não esmorecem, reação

esta que o repórter e ficcionista sempre preferiu narrar para o papel das suas personagens.

Uma narrativa tem uma demanda por tipos variados de enunciados. De acordo com a visão da semiótica greimasiana, os descritivos, de estado, tendem a enumerar e a amplificar as situações observadas; trabalham relações de posse ou de privação entre um sujeito e um objeto. Os de ação movimentam situações de transformação, e, por isso, a passagem de um estado para outro. Os enunciados de estado e de ação compõem, assim, as seqüências narrativas. As seqüências narrativas são encadeadas de um determinado modo, são modalizadas. As modalizações incidem sobre um estado ou sobre uma dada ação transformadora. A reportagem, sustentada, preponderantemente, por enunciados de ação, dá-nos a tomada da frente da batalha das mãos dos republicanos pelas mãos franquistas. Os republicanos ficam, durante os bombardeios, envolvidos “numa crescente nuvem de poeira amarela” (HEMINGWAY, 1969b, p.38), em que toda uma “[...] companhia de homens mantinha-se abrigada atrás de rochedos, em tocas apressadamente cavadas e em simples dobras do terreno”. O General Aranda tem o comando do vale ocidental do Ebro: Tortosa cai nas mãos dos franquistas que bombardeiam a sua ponte.

O repórter justapõe, num mesmo e dado momento, duas situações, as dos dois exércitos. Para o contista, essa história já aconteceu; centra-se, então, no depoimento de um velho, seu protagonista, que dialoga com um combatente, narrador e personagem. O conto literário promove a simulação de uma conversação, singular, com os seus impasses delimitados. O conto, em princípio, tende a uma ação única voltada para a ausência de um desenlace. As personagens do conto encontram-se já imersas numa situação. Não chegamos a conhecê-las. O narrador de “O velho na ponte” está envolto num conflito e diante do protagonista: ele quer a reação do protagonista, mas encontra resistência na vontade de um velho que perdeu sua capacidade de escolha. Esse conto, assim, ambienta, projeta os limites da natureza humana, sem, portanto, promover um desenlace. A sua narrativa, para isso, sofre uma coerção interna; tem uma situação cerrada, una; uma situação única até o seu final em que o protagonista detém a história do conto.

O ponto de vista do conto elege, desse modo, a partir de uma perspectiva da enunciação, o seu narrador e o seu modo de ver a ação narrada. O narrador de “O velho na ponte” observa o ambiente de guerra numa frente de batalha, ao lado do aspecto físico de um velho, refugiado, sentado sobre uma ponte, tudo de maneira rápida, sóbria; caracteriza-se, dessa maneira, como semi-onisciente: encontra-se limitado pelo tempo e pelo espaço, capta o momentâneo, o simultâneo, o minúsculo, seus efeitos especiais e procura, sem intenções de devassas, a consciência do seu protagonista, sua falta, sem entrar na sua mente, nem buscar explicações para os acontecimentos; acompanha a conduta do velho e, do lugar em que está, observa-o

diante das ações externas e de outras personagens secundárias; examina somente o que está a seu alcance:

Um velho usando óculos com aro de metal e roupas imundas de poeira estava sentado à beira da estrada. Um pontão cruzava o rio e por ele passavam carroças, caminhões, homens, mulheres e crianças. As carroças, puxadas por mulas, balançavam um bocado no esforço para subir a íngreme barranca após a travessia, com os soldados ajudando a empurrá-las pelos raios de rodas. À frente, abrindo passagem, iam os caminhões, deixando na rabeira grande massa de camponeses que mal se deslocavam naquela terra fofa que lhes cobria os tornozelos. O velho, no entanto, nem se mexia, continuando sentado ali. Estava cansado demais para prosseguir. (HEMINGWAY, 1997, p.100).

Essas observações do narrador estão no seu limite (dimensionado, convenhamos, pela visão do repórter) e, dessa maneira, por meio dele, o foco narrativo do conto compara o mundo exterior, o seu ambiente, de devastação e perigo, com as aparências do velho na ponte, cansado, esgotado, imóvel e diante de perigo iminente:

Minhas ordens eram as de cruzar o pontão e examinar as cabeceiras para descobrir até que ponto o inimigo avançava. Tendo-as cumprido, regressava à base, atravessando o rio em sentido contrário. Já não havia tantas carroças, nem tanta gente a pé. Mas o velho continuava ali. (HEMINGWAY, 1997, p.100).

Olhou para mim com uma expressão vazia, desanimada [...]. (HEMINGWAY, 1997, p.102).

O foco narrativo tem características pragmáticas e cognoscitivas. É pragmático quando constrói o cenário da batalha, em locais verídicos, no âmbito de uma história verídica. É cognoscitivo quando focaliza uma personagem, um velho, sem forças, porém, preocupado com seus animais de estimação que ficaram na sua San Carlos bombardeada. O foco narrativo, assim, expõe no conto, pelo seu cenário, a imobilidade do protagonista, fixando-se nela, o que resulta na dissolução do seu enredo e imobilização da história num quadro. A participação da observação do narrador, com isso, intensifica-se. O narrador observador é o que organiza a verdade textual, o acontecimento bastante objetivo da história – batalha, com um refugiado sentado sobre uma ponte, sem forças para se salvar – condições que lemos na narrativa, dadas as suas observações, sempre rápidas, de quem quer, mas não pode saber com mais intensidade da resistência física do velho na ponte:

Não havia coisa alguma que eu pudesse fazer por ele àquela altura. Estávamos no Domingo de Páscoa e os fascistas avançavam na direção do Ebro. O dia estava de um cinza sombrio, com nuvens baixas no céu. Por isso mesmo não apareciam os aviões do inimigo. Essa circunstância e o fato de os gatos serem

capazes de cuidar de si mesmos eram tudo o que aquele velhinho poderia considerar boa sorte. (HEMINGWAY, 1997, p.103).

As perspectivas do conto, enfim, encontram-se com um narrador, preponderantemente, em primeira pessoa, semi-visível, como um repórter. Dessa maneira, ele organiza a narração, suas seqüências descritivas, diálogos; acompanha, também, como um repórter, as ações alheias ao protagonista e sua observação sobre as outras personagens é mais ainda limitada e não ocupa o centro dos acontecimentos. Esse narrador quer que seu leitor, com ele, imagine acerca do narrado.

Ernest Hemingway utiliza-se, como dissemos, de um mesmo depoimento para a elaboração tanto de uma reportagem de campo, como de um conto. Na reportagem, como vimos, para narrar uma luta, justapôs as duas forças em confronto. A narrativa do conto, sem descaracterizá-lo no tempo e no espaço, volta-se para as manifestações particulares de uma ação, concentrando-se no seu ato singular. Desse modo, Hemingway operacionaliza uma substituição: comuta o histórico com a ficção de base histórica, junto ao objetivo de evidenciar, singularizar, de fato, o ocorrido. Elege, desse modo, como protagonista, o seu velho conhecido, de perto de 76 anos; coloca-o sentado numa ponte, cansado e pensando acerca dos seus bichos, que não puderam acompanhá-lo e sob os olhos observadores do narrador.

Quem narra, escolhe o que e como narrar: uma narrativa é o produto de uma escolha, do como combinar e segmentar um acontecimento. Para a elaboração de uma notícia, Ernest Hemingway justapôs os fatos, combinou-os na sua seqüência. O conto “O velho na ponte”, que tem a mesma fonte da reportagem, substitui um bombardeio seguido de destruição, pela história destruída de um velho, apartado de seus bichos, no momento posterior ao bombardeio, dividindo-lhe a vida em duas e tirando-lhe o sentido dessa vida que lhe restou.

Todo discurso bem elaborado tem uma configuração precisa, com uma organização própria, que lhe possibilita formar uma rede relacional, com seqüências que sustentam a sua configuração discursiva. Tanto a reportagem, como o conto de Ernest Hemingway, são discursos bem configurados. Ambos, como bons discursos realistas, voltam-se para a compreensão moral do mundo, julgam um modelo social. Os exércitos, em confronto, na reportagem, têm, de uma maneira generalizada, ao seu modo, o seu dever fazer; lutam pela Espanha, pelo seu papel no cenário internacional, pelo seu dever ser, saber ser. Para isso, o poder dos franquistas sobre os republicanos, nos dois textos, mostra-se, como na História, superior. Os franquistas, na reportagem, dominam, com seus aviões, os céus, em geométricas formações; com suas bombas fazem crateras no território bombardeado; os republicanos, no mesmo texto, escondem-se entre rochas ou embaixo de escavações, como insetos. Lemos o mesmo no conto, porém, de maneira singular: tudo se reduz aos papéis do combatente e do velho, com a diferença entre suas duas posições; a do soldado, com uma preocupação limitada em visualizar o sinal do inimigo, sua posição na frente

de batalha; o soldado é um rastreador, com a função de observar a localização mais precisa possível dos franquistas; o velho, por sua vez, encontra-se numa situação em que não tem noção de quem é o inimigo e do que ele, no momento, pode lhe fazer, uma vez que apenas cuidava de animais. O velho encontra-se exaurido e, ao lado de seus bichos, perfaz uma paráfrase realista de Hemingway, que dramatiza sua contigüidade preferida: a sensação entre a vida e a morte, a da mortalidade; numa guerra, numa luta, o que acontece aos homens, acontece também aos animais (aos pombos, aos gatos, no caso do conto); a vida é dramatizada.

O conto “O velho na ponte” é uma reação do ficionista aos fatos vivenciados pelo repórter, uma réplica (no sentido de reprodução, alusão, como queremos); uma ação por meio de outra. No conto, o seu narrador observador age e reage: volta-se, freqüentemente, do seu objetivo – rastrear o inimigo – para a situação do velho refugiado sentado na ponte. Hemingway escolhe, seleciona, para a ação desse narrador e personagem, uma condição de aproximá-lo do leitor e mantê-lo numa posição de quem faz um relato com o cuidado de se postar entre um julgamento acerca do inimigo e uma reflexão a respeito das condições do velho na ponte, a fim de que o leitor interprete suas alusões. Mesmo porque a história é rápida, episódica, com palavras e gestos diretos. Temos, no conto, formalmente, um mesmo quadro, do início ao final da narrativa, centrado numa personagem que, desde o início da história, encontra-se em cena e que, no modo como se encontra, neutraliza o avanço da ação. O quadro desse conto compõe um cenário singular, com uma unidade espacial e temática voltada para a disposição da personagem, que deve ser vista pelo leitor como o ângulo diante do qual a narrativa deve ser lida: a de uma espera, alusiva à espera pela solução de um conflito civil.

A espera é produto do enquadramento que o narrador faz para a história que conta; nela está o seu ponto de vista, sem outra projeção numa sequência seguinte e, assim, ele centra as expectativas do leitor em torno da situação enquadrada. A cenografia está montada para a dramatização de uma espera, com o protagonista encerrado num lugar determinado; assim, a enunciação enfatiza o ângulo sob o qual sua história deve ser lida, como uma angústia, uma falta de sinais claros, de proporções, de medidas para uma opção; a espera, dessa maneira, traduz-se numa sensação pura, com um ritmo, regendo um ritmo: lento e, ao mesmo tempo, rápido; acelerando e desacelerando o tempo. A espera trabalha a instabilidade, sua gradação; divide o homem. Para Hemingway, a luta e a coragem definem o homem. O homem, sem coragem, não é nada; quem espera, teme e quem faz esperar tem o poder. Para o ficionista, enfim, quem espera torna-se refém desse poder e é desafiado na sua coragem, um desafio que o Hemingway repórter já assistiu.

Na contigüidade preferida de Ernest Hemingway, que entabula a sensação entre a vida e a morte, o ficionista trabalha, neste conto, o código da honra, no tempo de uma espera: o que um velho deve fazer diante dessas adversidades da vida? Qual é

o seu papel, a sua capacidade de reação, o seu comportamento? “O velho na ponte” tem esta configuração: um senhor de perto de 76 anos que se encontra nos limites de sua resistência física e moral e precisa reagir. Esse conto de atmosfera calculados, de forma disciplinada e por meio de diálogos enxutos, sólidos, fluentes, as possibilidades de reação daquele senhor.

Nos dois textos analisados, temos, ao seu modo, um tema por detrás de uma rede coerente de figuras, ambos, coagidos pelo mesmo contexto. Nos dois textos analisados, a atmosfera moral invade suas narrativas e transparece o medo do homem contemporâneo de perder o controle sobre o seu mundo. Na reportagem, Ernest Hemingway comenta a Guerra Civil Espanhola, o bombardeio sobre Tortosa, realizado por aviões alemães sobre uma infantaria republicana, composta por uma milícia internacional. A Guerra Civil Espanhola, portanto, é um conflito que envolve o mundo como um todo, um hiperônimo; o conto está envolto, de forma ficcional, com um quadro da guerra, com um velho, cidadão espanhol, vítima do bombardeio e de uma guerra civil, um hipônimo. Hemingway, da reportagem para o conto, substituiu o geral pelo particular; montou uma alusão.

A alusão mantém as mesmas relações entre valores para as duas narrativas, a do texto base em comparação ao alusivo, porém, com figuras diversas para um mesmo tema e numa correspondência hiponímica. Todos os figurantes da reportagem, soldados (de ambos os exércitos) e refugiados, são substituídos pela personagem e narrador, o combatente e pelo velho e, dessa maneira, num ambiente invadido pela atmosfera moral, Hemingway dramatiza a guerra, a luta, a situação entre vida e morte, a espera pela solução de um conflito com tal vulto. Com semelhante propositura é que o Hemingway ficcionista faz, por meio de fundamentos históricos e morais, alusões. Nelas, a guerra permeia e situa o conto no contexto histórico em que as questões morais montam a fábula dessa narrativa. O intertexto, assim, faz-se visível. A alusão reproduz a situação da reportagem no conto; reproduz uma situação com modificações de sentido; promove um processo de auto-intertextualidade⁴ que mantém entre os dois textos uma mesma relação contratual; ambos transferem entre si valores objetivos e subjetivos. A transferência de valores do texto aludido para o alusivo é realizada por um procedimento discursivo que trabalha um princípio, uma categoria da língua, a hiponímia. O intertexto, de fato, assim, mostra-se visível. A alusão, dessa maneira, por hiponímia, reproduz parte da situação da reportagem no conto e promove, com passos perceptíveis, um processo de auto-intertextualidade. Repetindo-nos, da reportagem para o conto do mesmo autor, a hiponímia realiza uma alusão que fundamenta, para nós, a auto-intertextualidade.

⁴ Conceito trabalhado por Maria Célia Leonel, em sua obra *Guimarães Rosa: Magma e gênese da obra* (2000), momento em que explora, para a leitura dos textos rosianos, os estudos de Genette no âmbito da transtextualidade. Para Maria Célia, a auto-intertextualidade restringe-se aos textos de um mesmo autor, circunstância em que, para nós, o Hemingway contista não se desfaz dos conhecimentos de uma reportagem, “O bombardeio de Tortosa”, para escrever “O velho na ponte”.

Assim, os conhecimentos do contista e do repórter fundem-se para a composição de um propósito ficcional que Hemingway (1988) sustentou numa famosa entrevista que concedeu a Georg Plimpton, na *Paris Review*, em que argumenta que seu objetivo diante do leitor é o de lhe transmitir “uma coisa inteiramente nova, mais real do que qualquer coisa viva e real” (ERNEST, 1988, p.70), o que, para nós, como queremos demonstrar neste estudo, transparece entre os limites das configurações dos dois textos fundidos. Naquela entrevista a que nos referimos, Hemingway expõe o seu processo criativo:

Se é que isso pode ter algum interesse, sempre escrevo seguindo o princípio do iceberg. Só se vê um oitavo, os outros sete estão debaixo d’água. Tudo o que você sabe e pode eliminar só fortalece o iceberg. É a parte que não aparece. (HEMINGWAY, 1988, p.67).

Podemos bem notar que o “princípio do iceberg”, uma metáfora que Hemingway inventou para definir o seu processo criativo, traduz perfeitamente o procedimento utilizado pelo ficcionista para a estratégia da alusão: com “base no conhecimento e na experiência que havia adquirido” (ERNEST, 1988, p.66), um todo, o seu repertório, delineou, a partir de uma hiperonímia, no conto que estudamos, a sua história inventada.

Cézanne é observador e, para observar, como vimos, reduz, seleciona. Trata-se do seu princípio composicional, do que é seu para a arte. Um seguidor e admirador seu, com fome de vida e de arte, seguiu-o no seu modo de narrar. Ambos, ao nosso ver, demonstram, nas narrativas que aqui analisamos, uma capacidade para substituir situações “de cima para baixo”. Cézanne, entre as expressões que deu à montanha de Santa Vitória, sobrepôs a figura da montanha às demais. Hemingway sobrepôs a situação da espera pelo término do bombardeio à da espera por uma opção do combatente pelo velho na ponte. A expressão “de cima para baixo” define o sentido etimológico do verbo descrever. O verbo descrever, do latim *describere*, tem origem na união de um antepositivo de- mais o verbo *scribere*; o antepositivo de- é que lhe dá sentido “de cima para baixo”. A descrição, que ambos admiram, dá-se, com avidez, por meio do olhar de um narrador que descreve, de alto a baixo, as sensações sobre o que observa, no seu todo ou em detalhes. Segundo o que Merleau-Ponty (1975, p.303) verificou estudando a obra de Cézanne: “A pintura foi o seu mundo e sua maneira de existir”. O mesmo deu-se com Ernest Hemingway; a ficção e o jornalismo situaram-lhe no mundo.

MARCHEZAN, L. G. Hemingway: ficcionista and reporter. **Itinerários**, Araraquara, n.29. p.407-416, 2009.

- **ABSTRACT:** *The article studies one of Ernest Hemingways' short stories and also one of his chronicles, texts supported by one single primary source: the personal account Hemingway reporter was given by a 76-year-old man, in the surroundings of the River Ebro, in one of the Spanish Civil War's battle fronts. The 1938 short story, Old man at the bridge, constitutes itself from the founding narrative, first present in the article, also dated from 1938, Bombing of Tortosa.*
- **KEYWORDS:** *Short store. Chronicle. Description. Fiction.*

Referências

- BAKER, C. **Ernest Hemingway:** o romance de uma vida. Tradução de Álvaro Cabral. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1971.
- HEMINGWAY, E. [Entrevista]. Entrevista concedida a Georg Plimpton. Tradução de Luiza Helena Martins Correia. In: MAFEI, M. (Sel.). **Os escritores:** as históricas entrevistas da *Paris Review*. Tradução de Alberto Alexandre Martins e prefácio de Sergio Augusto. São Paulo: Cia das Letras, 1988. p.51-70.
- HEMINGWAY, E. **Contos**. Tradução de José J. Veiga. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1997. v.2.
- _____. **Paris é uma festa**. 2.ed. Tradução de Ênio Silveira. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1969a.
- _____. **Tempo de morrer**. Organização de Willian White e tradução de Álvaro Cabral. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1969b.
- LEONEL, M. C. **Guimarães Rosa:** *Magma* e gênese da obra. São Paulo: Ed. da UNESP, 2000.
- MERLEAU-PONTY, M. **A dúvida de Cézanne**. São Paulo: Abril, 1978. (Os pensadores).

Recebido em 08/07/2008

Aceito em 12/12/2008

