

HEMINGWAY E BIRON: UM PERCURSO DONJUANESCO EM *THE SUN ALSO RISES**

A 19 de Abril de 1824 morria, na Grécia, o poeta inglês George Gordon Byron, deixando inacabada aquela que é, segundo a opinião generalizada dos estudiosos, a sua obra mais significativa, *Don Juan*. Em Outubro de 1926 publicou Ernest Hemingway *The Sun Also Rises*, mais tarde editado em Inglaterra com o título *Fiesta*. Hemingway terá iniciado a escrita deste seu primeiro romance em Julho do ano anterior¹. Verifica-se, pois, uma relativa proximidade entre esta data e o centenário da morte de Byron.

A hipótese de que essa proximidade tenha um significado mais do que circunstancial merece ser considerada, na medida em que *Don Juan* e *The Sun Also Rises* têm em comum uma série de aspectos temáticos que tornam interessante o confronto das duas obras. É nosso objectivo presente efectuar esse confronto, identificando os pontos de contacto e examinando as modulações estruturais introduzidas pelo ficcionista norte-americano na matéria mítico-temática de *Don Juan*. Não nos encontramos na posse de elementos que confirmem a conjectura de que Hemingway leu, por alturas do germinar do romance, aquela obra do poeta oitocentista, que a releu ou que foi levado pela ocorrência da referida efeméride a recordar-se do seu conteúdo, mas, à

* Versão revista de trabalho elaborado em 1993 no âmbito de um seminário de Literatura Norte-Americana do curso de mestrado em Estudos Anglo-Americanos da FLUP, frequentado pelo autor na qualidade de bolseiro da JNICT. Agradeço ao Professor Doutor Carlos Azevedo as pertinentes sugestões e os seus comentários críticos enriquecedores do trabalho.

¹ Cf. BALASSI, William – *The Writing of the Manuscript of The Sun Also Rises, with a Chart of Its Session-by-Session Development*, in «The Hemingway Review», Vol. VI, n.º 1, Outono de 1986, p. 73.

falta de tal prova decisiva, cremos que ressaltará do que se segue a plausibilidade dessa leitura.

* * *

Lady Brett Ashley, com a sua voracidade passional e o seu envolvimento numa sucessão intérmina de relações esporádicas, fornece o ponto de partida inevitável para este projecto. Brett pode bem ser encarada como uma reescrita da demanda donjuanesca no feminino. Sedutora inveterada, o seu percurso compõe-se de jogos de conquista infinitamente repetidos, um conjunto de estratégias e processos que se diluem na própria recorrência. O ciclo dos amantes, o ciclo das festas e o ciclo dos casamentos tudo reduzem à igual medida do efémero, um efémero que nem trágico chega a ser porque não merece mais do que um sentimento de indiferença e até de desdém ².

De modo análogo, o fidalgo Don Juan demonstra uma notável propensão para esquecer as amantes passadas sempre que surge uma nova e apetecível pretendente. A meio do idílio com Haidée, questiona-se o narrador do poema, sempre pronto a salientar a pureza de sentimentos do protagonista:

But Juan, had he quite forgotten Julia?
And should he have forgotten her so soon?
I can't but say it seems to me most truly a
Perplexing question, but no doubt the moon
Does these things for us, and whenever newly a
Strong palpitation rises, 'tis her boon,
Else how the devil is it that fresh features
Have such a charm for us poor human creatures? ³

A inconstância no amor é, para o narrador de *Don Juan*, um dado adquirido, em especial no que concerne às mulheres:

² Cf. HEMINGWAY, Ernest – *The Sun Also Rises*, Nova Iorque, Charles Scribner's Sons, 1954, pp. 199 e 241. Futuras referências ao romance serão feitas através da sigla SAR, seguida da indicação do número das respectivas páginas.

³ BYRON, George Gordon – *Don Juan*, ed. T. G. Steffan, E. Steffan e W. W. Pratt, Harmondsworth, Penguin, 1986, Canto II, estrofe 208. Doravante, nas referências ao poema utilizar-se-á a sigla DJ, seguida de indicação de Canto e estrofes.

In her first passion woman loves her lover,
In all the others all she loves is love,
Which grows a habit she can ne'er get over
And fits her loosely like an easy glove,
As you may find whene'er you like to prove her.
One man alone at first her heart can move;
She then prefers him in the plural number,
Not finding that the additions much encumber (DJ III.3)

– uma sentença que se adequa perfeitamente a Lady Brett Ashley.

Situada, desta forma, entre a unidade e a pluralidade, a demanda donjuanesca situa-se, em simultâneo, entre o masculino e o feminino: à ambivalência do número soma-se a ambivalência do género. Brett é uma mulher emancipada, cujo aspecto se assemelha ao de um rapaz. É um traço vincado da sua presença que o narrador Jake Barnes salienta logo aquando da sua primeira aparição: «Brett was damned good-looking. She wore a slipover jersey sweater and a tweed skirt, and her hair was brushed back like a boy's. ... She was built with curves like the hull of a racing yacht, and you missed none of it with that wool jersey.» (SAR 22) Mais tarde, Brett conta a Jake que Pedro Romero desejara que ela deixasse crescer o cabelo: «He said it would make me more womanly. I'd look a fright.» (SAR 242)

Inversamente, a aparência efeminada de Juan merece grande destaque ao longo do poema: ele tem a cara de uma virgem (cf. DJ XVII.13) e consegue pernoitar num harém disfarçado de mulher sem que ninguém se aperceba do embuste, sendo mesmo a sua beleza (feminina) muito apreciada. Ao longo desse episódio, de resto, Juan intitular-se-á “Juanna” (cf. DJ VI.44), usando o narrador, em conformidade, a forma feminina do pronome pessoal para se lhe referir.

Para mais, Juan é «... As warm in heart as feminine in feature» (DJ VIII.52). Como a crítica notou⁴, a sua natureza efeminada revela-se pela assunção de um papel eminentemente passivo nas relações que estabelece com as mulheres. Já Brett, ao contrário do prescrito pelas convenções sexuais, é uma mulher activa, que domina em vez de se deixar dominar pelas relações que enceta: «I've always done just what I wanted», diz (SAR 184). Juan é menos o sedutor que o seduzido, isto é, seduz passivamente, dá-se ao olhar,

⁴ Veja-se, por exemplo, ELIOT, T. S. – *Byron*, in «On Poetry and Poets», Londres, Faber, 1990, p. 203; e PAGLIA, Camille – *Sexual Personae: Art and Decadence from Nefertiti to Emily Dickinson*, Harmondsworth, Penguin, 1991, pp. 352-3.

para ser depois conquistado e possuído. Se as suas aventuras amorosas são jogos de poder, então são jogos em que ele se submete, e as soberanas são Julia, Haidée, Gulbeyaz, a imperatriz Catarina. Brett e Juan descrevem, portanto, dois movimentos simétricos em direcção a um mesmo centro ausente: a indistinção dos sexos, a androginia.

Segundo Mircea Eliade, a androginia divina representa emblematicamente a plenitude dos deuses. Ela é uma metáfora – com o poder radical exercido pela metáfora sobre o discurso mítico, como sobre o literário – da *coincidentia oppositorum* que os caracteriza: «...a androginia divina, que se encontra em tantos mitos e crenças, tem um valor teórico, metafísico. A verdadeira intenção da fórmula é a de exprimir – em termos biológicos – a coexistência dos contrários, dos princípios cosmológicos – quer dizer, *macho* e *fêmea* – no seio da divindade». A problemática da criação resolve-se, assim, no mito de um ser bissexuado, reconciliador de polaridades: «... as divindades da fertilidade cósmica são, na maior parte, andróginas, ou, então, são fêmeas num ano e machos no ano seguinte ...»⁵.

O que vale para a cosmogonia dificilmente valerá para a poética. A exemplaridade dos mitos originais tende a surgir obscurecida nas formulações literárias. Esta circunstância foi já reconhecida por alguns estudiosos. Tanto Mario Praz como Camille Paglia inserem a problemática da androginia num panorama mais ou menos alargado de decadência nas artes ou das artes como expressão de decadência. De facto, é como se a literatura, mitologia de segunda ordem, não pudesse mais que apresentar uma versão degradada do mito primordial do andrógino (salvo raras excepções, como é o caso de *The Revolt of Islam* e *The Witch of Atlas* de Shelley, que tivemos oportunidade de comentar noutra lugar⁶). Versão degradada porque coincidente, não com uma abundância de gestação, mas com uma esterilidade perversa porque ambigualmente assumida; não com valores de equilíbrio e harmonia, mas com o caos emocional e psíquico; não com uma História primeira que se recupera e actualiza no ritual, mas com uma actualidade emersa de um passado recente desfeito em contradições e violência; não com a ressurreição esperçada, mas com a morte, a finitude, a imanência pura. O comentário que Praz produz a propósito da pintura de Gustave Moreau é exemplar:

⁵ ELIADE, Mircea – *Tratado de História das Religiões*, pref. Georges Dumézil, trad. Fernando Tomaz e Natália Nunes, Porto, Asa, 1992, p. 520.

⁶ Cf. SILVA, Jorge Miguel Bastos da – *O Vêu do Templo. Contributo para uma Topologia Romântica*, Porto, Porto Editora, 1999, pp. 119-24.

Moreau's figures are ambiguous; it is hardly possible to distinguish at the first glance which of the two lovers is the man, which the woman; all his characters are linked by subtle bonds of relationship, as in Swinburne's *Lesbia Brandon*; lovers look as though they were related, brothers as though they were lovers, men have the faces of virgins, virgins the faces of youths; the symbols of Good and Evil are entwined and equivocally confused. There is no contrast between different ages, sexes, or types: the underlying meaning of this painting is incest, its most exalted figure the Androgyne, its final word sterility.⁷

Ou, numa leitura complementar, o que se encontra no literário não será androginia em sentido próprio, uma vez que nos deparamos com a contiguidade de opostos que não chegam a tornar-se solidários: nem Juan nem Brett são, realmente, figuras andróginas, embora exibam características de ambos os sexos. O que se verifica é uma *aproximação* à androginia cujos objectivo e consequência poderão ser menos degradar o mito da plenitude genésica do que evidenciar, por contraste, o estado decaído do presente – na medida em que a insinuação de uma completude virtual confere relevo à fissura manifesta. De qualquer forma, desprovida do seu sentido primordial, a androginia aparece, já não como encarnação de um ideal actuante de autonomia transcendente e fecundidade hermafrodita, antes de errância, descontinuidade, precariedade existencial. Em casos extremos, como o de *The Sun Also Rises*, o andrógino literário radica num sem-sentido escatológico falho de renovação.

A problemática da androginia é suficientemente relevante para que se nos ofereça, num como noutro autor, um seu contraponto directo que lhe esclarece o sentido. Não é difícil identificar nos textos uma categoria de personagens que transcende a oposição dos sexos por ironia extrema: o eunuco é o reflexo negativo do andrógino primitivo, definindo-se por amputação, por uma virtual assexualidade fisiológica.

Ao longo do episódio de Constantinopla, ocupa lugar de destaque, em *Don Juan*, o eunuco Baba, servo da sultana Gulbeyaz. Baba é «... neither man nor woman», antes «... a black old neutral personage / Of the third sex...» (*DJ* VII.60; V.26), merecendo esta sua neutralidade o uso do pronome pessoal correspondente. Na sua qualidade de eunuco, Baba tem acesso ao harém do sultão, no interior do qual introduz Juan.

⁷ PRAZ, Mario – *The Romantic Agony*, pref. Frank Kermode, trad. Angus Davidson, 2.ª ed., Oxford, Oxford University Press, 1991, pp. 304-5. A perspectiva de C. Paglia é desenvolvida ao longo da sua obra já citada.

De modo idêntico, Jake Barnes, tornado sexualmente impotente por um acidente de guerra, assume o papel de agente das estratégias de conquista de Brett (cf. *SAR* 184-7), e é a ele que esta recorre, no capítulo final do romance, para escapar do labirinto de relações em que se envolveu. Jake, por infelicidade aquele que daí não pode colher o usufruto, é quem é capaz de se orientar por estes caminhos. Como o próprio regista com acentuado cinismo: «That was it. Send a girl off with one man. Introduce her to another to go off with him. Now go and bring her back. And sign the wire with love. That was it all right.» (*SAR* 239)

Poder-se-ia talvez extrair desta síntese elementos que conferissem razão a Robert Cohn ao acusar violentamente Jake de ser o proxeneta de Brett (cf. *SAR* 190). A verdade, porém, é mais complexa. Hemingway introduz uma modulação interessantíssima neste ponto do seu desenvolvimento da figura de Don Juan: o eunuco ama Brett e, mais curioso ainda, o seu amor é correspondido. Como consequência da “neutralidade” de Jake, Brett vê-se obrigada a substituir esse amor por uma sucessão infinita de outros, consumáveis e vertiginosamente consumados – de acordo, aliás, com os padrões de recorrência que, da epígrafe bíblica às liturgias religiosas e profanas de Pamplona, preenchem o romance. A impossibilidade de fixação do desejo que caracteriza Brett, então, procede de uma paixão que tem precedência sobre todas as outras mas para a qual não há consumação possível: «I suppose she only wanted what she couldn't have», reflecte o narrador (*SAR* 31). A impotência de Jake condena-os a ambos à irredutibilidade do desejo.

Consciente dessa insuficiência, é a própria Brett quem vê no seu tormento uma inversão da situação à qual ela costuma sujeitar os homens à sua volta: «When I think of the hell I've put chaps through. I'm paying for it all now.» (*SAR* 26) Frances dirá, num outro contexto: «Well, I suppose that we that live by the sword shall perish by the sword.» (*SAR* 50)

Brett encontra-se, assim, condenada à impossibilidade da entrega – algo que não sucede com o inocente Juan, como o romance com Haidée, apesar da sua brevidade, parece demonstrar –, porque a única entrega possível seria, num paradoxo que nada resolve, ao eunuco Jake. Este paradoxo reflecte-se no uso que ela faz da linguagem. «I've talked myself all out to Jake», declara, ao que retorque o conde Mippipopolous:

«I should like to hear you really talk, my dear. When you talk to me you never finish your sentences at all.»

«Leave 'em for you to finish. Let anyone finish them as they like.» (*SAR* 58)

À demanda surge como concomitante um falar intérmino, produto e instância perpetuadora de uma comunicação equívoca, de uma partilha imperfeita. De resto, a impossibilidade (ou impotência) do discurso percorre tematicamente a narrativa, cheia como está de escritores fracassados, cuja esterilidade criativa fornece um sentido possível para a “geração perdida” da epígrafe atribuída a Gertrude Stein. Em *Don Juan*, pelo contrário, os caminhos naturais do desejo não se encontram vedados: Juan ama Haidée e com ela aprende grego (cf. *DJ* II.163).

A dado momento da *fiesta* de Pamplona, Brett é subitamente tomada por imagem à volta da qual se dança (cf. *SAR* 155-9). É este o momento da sua consagração, o momento paradigmático da sua centralidade no mundo (sexual) do romance. A dança, porém, não deixa de obedecer a um esquema paradoxal: como Juan no harém de Constantinopla, Brett encontra-se cativa no seu centro, ela preside à dança ao mesmo tempo que é dominada pelas dinâmicas cíclicas do romance. No dizer de John Johnson em *Don Juan*: «Men are the sport of circumstances, when / The circumstances seem the sport of men.» (*DJ* V.17) Brett domina os amantes sucessivamente seduzidos sem poder escapar, ela própria, à dominação do tempo cíclico que a transcende e que se consubstancia na *fiesta*, nomeadamente na necessidade ritual da luta do homem contra a besta.

Na sequência da dança, Brett preside, idolatricamente, a uma cerimónia báquica⁸ que, nos termos em que é apresentada, vem a parodiar a procissão religiosa de San Fermin. A (im)possibilidade da vivência religiosa é um tema que percorre o romance, e Brett é, com (ou contra) Jake Barnes, o instrumento da respectiva equação. Há um conjunto de vazios espirituais que acompanham a exuberância sexual de Brett. Trata-se de uma personagem arredada da religião mas que em todo o caso manifesta curiosidade e até uma certa atracção recalcitrante por ela: embora considere que «I'm damned bad for a religious atmosphere I've the wrong type of face» (*SAR* 208), deseja ouvir Jake confessar-se, mesmo num idioma que desconhece (cf. *SAR* 150-1).

⁸ M. Eliade informa que Dioniso é «... le dieu bisexué par excellence» (*Méphisophélès et l'Androgyne ou le Mystère de la Totalité*, in «Méphisophélès et l'Androgyne», s. l., Gallimard, 1981, p. 157; veja-se também PAGLIA, C. – *op. cit.*, pp. 89-90), acrescentando que Ovídio e Séneca lhe atribuem um rosto de virgem (cf. *DJ* XVII.13).

Quanto ao narrador, a sua sensibilidade católica foi analisada por H. R. Stoneback. Segundo este estudioso, «At all levels of Jake's world, there is a sense of life as quest and ceremony, as ritual down to the smallest details, and this life is a transaction that numinously embodies the relation of self to nature, to the human community, to time, to God»⁹. A identificação de um substrato católico na figura de Jake efectuada por Stoneback parece-nos convincente, mas não anula o facto (antes o sublinha) de o romance exprimir a falência, a ineficácia perante o mundo contemporâneo, dessa fé, dessa demanda, desses rituais.

Enquanto *The Sun Also Rises* regista uma experiência de desilusão, *Don Juan* dramatiza uma fé hipócrita que obedece ao rumo tortuoso das conveniências. Juan, sujeito na infância a uma educação pia – «... half his days were passed at church, the other / Between his tutors, confessor, and mother» (DJ I.49) –, aduz as suas pretensas convicções católicas a favor de uma eventual união com Aurora Raby (cf. DJ XV.50), mas o facto é que só o faz para impedir que Lady Adeline Amundeville determine o seu destino. Nunca, para ele, as preocupações do espírito constituíram objecção à escolha carnal. Num momento anterior da narrativa, vemos o protagonista, à chegada a Inglaterra, visitar a catedral de Cantuária. Graças à intervenção da pequena muçulmana Leila, salva por Juan aquando da tomada de Ismail, o “feito sublime” do monumento reduz-se a estilhaços de ironia (cf. DJ X.73-5). Assim também Jake, Bill Gorton e Harris, contemplando a magnificência do mosteiro de Roncesvalles, acabam por concluir: «It isn't the same as fishing, though, is it?» (SAR 128)

A sátira literária, que em *Don Juan* se inicia logo no Prefácio aos dois primeiros Cantos, converge, em *The Sun Also Rises*, na figura de Robert Cohn. Ostensivamente desenquadrado do universo da boémia, Cohn manifesta um sentimentalismo exagerado, uma dependência patética de Brett, que equipara a Circe e a quem segue como um boi castrado (cf. SAR 144, 142), naquilo que Kim Moreland considera uma perversão da demanda cavaleiresca¹⁰. Para Mark Spilka, Cohn é «... the last chivalric hero, the last defender of an

⁹ STONEBACK, H. R. – *From the rue Saint-Jacques to the Pass of Roland to the 'Unfinished Church on the Edge of the Cliff'*, in «The Hemingway Review», Vol. VI, n.º 1, Outono de 1986, p. 27.

¹⁰ Vd. MORELAND, K. – *Hemingway's Medievalist Impulse: Its Effect on the Presentation of Women and War in The Sun Also Rises*, in «The Hemingway Review», Vol. VI, n.º 1, Outono de 1986, p. 32.

outworn faith, and his function is to illustrate its present folly – to show us, through the absurdity of his behavior, that romantic love is dead, that one of the great guiding codes of the past no longer operates»¹¹. Como diz o narrador de Byron: «... knights and dames I sing, / Such as the times may furnish.» (DJ XV.25) O drama de Cohn, e a fonte suprema do seu ridículo, é insistir num comportamento cavaleiresco, remanescente do universo idealizado dos romances medievais, para com uma mulher que se não ajusta, nem se quer ajustar, ao papel de Dulcineia e, para mais, num ambiente no qual não colhem qualquer espécie de simpatia as suas pretensões.

O delírio livresco de Cohn, neste mundo que é «... a curious sight / And very much unlike what people write» (DJ XI.47), aproxima-o, desta forma, da grande personagem que Cervantes criou para assinalar o declínio de toda uma mundividência. Do *Don Quijote* diz-se no poema de Byron:

Of all tales 'tis the saddest, and more sad,
Because it makes us smile. His hero's right
And still pursues the right: to curb the bad
His only object, and 'gainst odds to fight
His guerdon. 'Tis his virtue makes him mad.
But his adventures form a sorry sight;
A sorrier still is the great moral taught
By that real epic unto all who have thought. (DJ XIII.9)

Narrativas de desilusão, todas elas, a de Cervantes como a de Byron e a de Hemingway, mas esta última, mais céptica e mais sombria, despida da complacência que naquelas se detecta.

Acresce que, por entre o idealismo próprio e o sarcasmo envolvente, o tratamento da figura de Cohn recorda os ataques desferidos por Byron contra o círculo de Wordsworth, com Southey, a quem *Don Juan* é dedicado, como objecto de crítica preferencial. Talvez seja mesmo esta a chave para a compreensão do singular início de *The Sun Also Rises*: colocar o retrato de Robert Cohn a par da cáustica invocação byroniana de Robert Southey¹².

É tempo de analisarmos uma derradeira modulação introduzida por Hemingway na matéria de Don Juan e à qual não podemos deixar de atribuir

¹¹ SPILKA, M. – *The Death of Love in The Sun Also Rises*, in «Hemingway and his Critics: An International Anthology», ed. Carlos Baker, Nova Iorque, Hill and Wang, 1962, p. 82.

¹² Há ainda um outro Robert no romance, um jovem escritor recém-chegado dos Estados Unidos que Jake claramente considera um idiota (cf. SAR 21).

um relevo verdadeiramente excepcional. Como anota Octavio Paz, «El tema del Don Juan de Byron no es el libertino de la leyenda sevillana sino el poeta mismo...: el poeta rebelde y libre»¹³. Em *The Sun Also Rises*, pelo contrário, a demanda do artista deixa de ser correlata da demanda donjuanesca – mais: é sacrificada a esta. O artista é aqui Pedro Romero, o toureiro cuja maestria, contrastando com o desempenho decadente dos seus colegas, é largamente admirada nas páginas do romance:

It was like a course in bull-fighting. All the passes he linked up, all completed, all slow, tempered and smooth. There were no tricks and no mystifications. There was no brusqueness. And each pass as it reached the summit gave you a sudden ache inside. The crowd did not want it ever to be finished. (SAR 219-20)¹⁴

Mas não é só na arena que Romero se distingue. Ele demonstra uma devoção ao toureio que contém elementos vincados de ascese: Romero tem uma experiência escassa de mulheres e os seus aposentos são conotados com uma cela monástica (cf. SAR 163). Logo, a presença donjuanesca de Brett Ashley, como a reacção de Montoya evidencia, é uma profanação. A demanda do artista processa-se à distância do impulso passional, a *afición* não é extensível à volúpia da carne. Brett rompe onexo sacral da arena, fazendo com que Romero se afaste fatalmente dos toiros e da substância da sua arte.

* * *

Eis, pois, as principais coordenadas pelas quais se interseccionam as duas narrativas em estudo. Resta colocar uma questão que ultrapassa o âmbito restrito das relações entre os textos: o que terá motivado Hemingway a proceder a esta apropriação imaginativa do poema maior de Byron?

Mantendo embora uma desconfiança de princípio perante o biografismo em crítica literária, a única resposta que nos encontramos em condições de propor prende-se com eventuais afinidades entre os dois autores ao nível da sua personalidade e com uma plausível admiração de Hemingway pelo homem de ideais que Byron, na acção cívica como no universo das Letras,

¹³ PAZ, O. – *Contar y Cantar (Sobre el Poema Extenso)*, in «La Otra Voz: Poesía y Fin de Siglo», Barcelona, Seix Barral, 1990, p. 26.

¹⁴ Valerá talvez a pena atentar no facto de Byron descrever também uma tourada no Canto I de *Childe Harold's Pilgrimage* (estrofes 72-9).

sempre foi ¹⁵. Acresce que as circunstâncias históricas em que um e outro viveram permitem pô-los a par, em certa medida, e terão porventura contribuído para uma eventual sim-patia para com Byron da parte de Hemingway: no que concerne àquele, pensamos essencialmente nas campanhas napoleónicas e na emergência de novas nacionalidades; quanto a este, na vivência do primeiro conflito mundial e do após-guerra. Em ambos os casos, verificou-se envolvimento pessoal dos escritores. Por outro lado, tanto Byron como Hemingway eram expatriados (e de exílios e peregrinações tratam também as obras aqui focadas). Mas nem os percursos biográficos e os traços de carácter de ambos são consensuais, nem qualquer deles escapou, em vida e depois da morte, a processos de mitificação pessoal – por eles próprios, aliás, estimulados – que não podem deixar de dificultar a clareza das nossas apreciações.

*Jorge Miguel Bastos da Silva **

¹⁵ Hemingway, de resto, foi já descrito como *dandy* literário e romântico na linha byroniana – veja-se MCCONNELL, Frank – *Stalking Papa's Ghost: Hemingway's Presence in Contemporary American Writing*, in «Ernest Hemingway: New Critical Essays», ed. A. Robert Lee, Londres, Vision and Barnes & Noble, 1983, pp. 195-7 e 201.

* Mestre pela FLUP em Estudos Anglo-Americanos.