

Hemingway e a Guerra Civil Espanhola

Por quem os sinos dobram?

Giselle Beilguelman-Messina

Por quem os sinos dobram (*For whom the bell tolls*, 1940 (*FWTBT*)) dividiu a crítica como nenhum outro livro de Ernest Hemingway o fez. Descartando os hiperbolismos da mídia, três análises se tornaram célebres: a da acusação ao "individualismo" e "falsidade" das críticas ao PC soviético presentes no romance, feitas por Alvah Bessie (*New Masses* nº 37, 5 de novembro de 1940), o artigo "Not Spain but Hemingway" de Arturo Barea publicado na revista *Horizon* (nº 3, maio de 1941), que questiona o caráter de *FWTBT* como romance histórico, e o de Allen Guttman, "Mechanized Doom: Ernest Hemingway and the Spanish Civil War" (*The Massachusetts Review*, nº 1, maio de 1960), que analisa, como o título indica, a visão de Hemingway sobre a Guerra Civil no âmbito de um juízo final mecanizado.

Dada a incisão deste artigo sobre a perspectiva documental da literatura e de uma metodologia de análise do romance histórico, privilegiarei a crítica de Arturo Barea.

Segundo Barea, *FWTBT* peca pela falta de realismo, que incapacitou seu autor a escrever "the war we have been fighting". Difícil é saber quem é o "nós" a que se refere o analista, pois como já o disse Paul Preston "a guerra civil não foi uma, mas várias guerras". Guerra civil entre classes, entre aspirações regionais e religiosas distintas, guerra que só se compreende dentro dos cem últimos anos de história da Espanha, que remete às disputas geopolíticas internacionais da primeira metade do século XX e às principais tensões culturais da década de 30, haja vista a intensa participação e envolvimento de intelectuais e escritores estrangeiros como George Bernanos, Arthur Koestler, André Malraux, George Orwell, John dos Passos, entre outros, no conflito.

Algumas das observações de Barea sobre *FWTBT* são indiscutíveis, como, por exemplo, as relativas à artificialidade dos diálogos em espanhol, assunto sobre o qual o eminente especialista em Lorca e Unamuno dificilmente cometeria algum engano.

O deslize maior do escritor, segundo Barea, foi o de ter colocado um grupo de guerrilheiros, camponeses oriundos de *pueblos* de Ávila, sob o comando de duas personagens provenientes do mundo das touradas (Pablo, um traficante de cavalos, e Pilar, uma ex-amante de um toureiro). Ignorando as especificidades do particularismo cultural espanhol, Hemingway "bloqueou seu acesso à realidade da guerra civil", pois aqueles camponeses jamais se submeteriam a tal tipo de autoridade.

Outra falha grave, ainda segundo o analista, reside na metaforização das touradas com momentos da guerra que demonstram uma total incompreensão do "verdadeiro caráter da violência do espanhol".

Implicitamente, Barea pressupõe que a literatura em si não é documento, pois somente a partir do confronto entre ela e uma outra fonte exterior, no caso uma constatação empírica, pode-se afirmar que o romance tomou uma via errada de acesso à "história real" da Guerra Civil.

Em nenhum momento o analista pergunta-se por que Hemingway teria escolhido duas personagens oriundas do mundo da *corrida de toro* para liderar o bando guerrilheiro, ao invés de recusar essa proposição a partir de um raciocínio fundado na lógica cotidiana, que determinaria

GISELLE BEIGUELMAN-MESSINA faz pós-graduação (doutorado) em Ernest Hemingway e a Guerra Civil Espanhola, no Departamento de História da FFLCH-USP.

Cortesia SBD Letras



Ernest Hemingway junto ao riacho, nas montanhas do Escorial, onde se desenrolou a ação principal do filme "Por quem os sinos dobram"

sua impossibilidade; e por que a cena que descreve o início do movimento num *pueblo* de Ávila ocorre justamente em uma arena de touro?

Nesse ponto é importante recordar a advertência de Lucien Goldmann sobre a análise histórica da literatura: "O artista não copia a realidade nem ensina verdades. Ele cria seres e coisas que constituem um universo mais ou menos vasto e unificado". Esse universo possui uma coerência e uma lógica interna onde se pode decidir se um ser pode ou não viver nele.

É dentro desse universo de criação particular do escritor que o fato aparece no romance histórico mais como significação do que como imitação da realidade. Como significação, seu entendimento dentro de uma perspectiva histórica pressupõe que reencontremos o caminho pelo qual essa realidade histórica foi expressa pelo escritor, por meio do vislumbre da lógica interna do mundo da obra. Ou seja, que, como diz Claude Lefort, "pensemos o pensamento na obra de pensamento e não mais este algo que o pensamento pensa".

Dentro desta perspectiva, somos levados a nos perguntar: Em que direção *FWTBT* aponta? Aponta em direção a uma idéia de república no conjunto de outras manifestações literárias que versam sobre o tema, de escritores engajados no apoio à causa republicana.

Como emerge no mundo interior da obra como um todo a idéia hemingwayana de república? Idéia esta que se confunde com a própria guerra, identificada com um processo purgatório da humanidade, por meio de uma ética de combate calcada no ritual das touradas.

Somos levados, então, a reconstruir o movimento de idealização do território espanhol na obra, no contexto de vida e do momento histórico de Ernest Hemingway, a fim de compreender o movimento pelo qual se articulam Espanha, tourada e república em *FWTBT*.

A compreensão desse movimento supõe o entendimento da questão da violência na obra de Hemingway. Aspecto que é uma constante na obra e que aparece muito menos como violência física do que como ameaça de um mundo que em si é violento e traiçoeiro.

O sentido dessa "conspiração" é complexo e implica na diferenciação de dois momentos básicos. Num primeiro, patente em várias das *Nick Adams' stories*, o que conspira contra Nick são os próprios padrões vitorianos. Aparecem como um jogo de aparências, em que prevalece uma pseudo-inocência, que exigem um posicionamento agressivo e uma busca de masculinidade por parte do rapaz como formas de rebeldia contra a cultura americana do início do século.

A partir da experiência da Primeira Guerra Mundial, o espectro dessa conspiração se amplia notavelmente, atingindo a dimensão da própria civilização tecnológica moderna, constantemente em luta. A "rebeldia" se transforma na procura de algo/um lugar que se contraponha à transitoriedade da vida e um código ético de combate que ritualize a violência e seja capaz de dar um sentido à morte.

Discutirei este segundo momento porque é nele que a idealização da Espanha e das touradas ocorre. A 23 de maio de 1918, Ernest Hemingway partiu de Chicago para a Europa como motorista de ambulância. Pouco mais de um mês depois, em 8 de julho, lutando contra os austríacos em Piave, foi seriamente ferido por um morteiro e metralhado nas pernas e na bolsa escrotal enquanto carregava um soldado italiano nos costas. O acidente lhe rendeu 237 ferimentos, a "Medaglia d'Argento al Valore" e o início de uma temática que se desdobra em toda sua produção literária: a guerra, a aridez do sentido da vida, a elaboração de um padrão estético goyesco, na leitura do escritor, capaz de transmitir com precisão o *motion of emotion* do que ocorre entre o último instante da vida e o primeiro da morte, além da dicotomia permanente/transitório e o mundo como armadilha; suas angústias maiores em relação ao seu tempo.

No nosso tempo (*In our time*, 1924), volume de contos que reúne *flashes* de recordações de Hemingway como combatente na Primeira Guerra e correspondente internacional na Guerra greco-turca e memórias da juventude e infância nos EUA, já apresenta, paralelamente ao questionamento da violência da vida e da natureza, a prática de observação das *corridas de touro* como metáforas da tragédia do mundo.

É importante perceber que essa visão hemingwayana do mundo como armadilha, da presença de uma emboscada pronta a surrupiar as certezas do ser, coincide com a visão de mundo presente em toda obra de Fitzgerald, onde o desencantamento com o outro lado do paraíso cumpre a mesma função. Ainda dentro dessa mesma esfera de preocupações, situa-se o movimento de perseguição e destruição de ideais de John dos Passos, destruição esta que se dá sempre em decorrência da percepção de um aspecto do ser social que ainda não havia vindo à tona.

Não obstante, tais exemplos poderiam levar à conclusão de que esta seria apenas uma tensão norte-americana. Mas, se levamos em conta que, fundamentalmente, a pintura de Magritte procura estabelecer um jogo de cumplicidade de equívocos entre o interno e o externo, e que a presença de um mundo sinistro, sempre à espreita, pronto a trair uma suposta consciência da rea-

lidade é patente em várias pinturas de paisagens de De Chirico, desfazemos essa suposição apressada e a remetemos a um aspecto da sensibilidade do pós-guerra.

O sol também se levanta (*The sun also rises*, 1926) e *Adeus às armas* (*A farwell to arms*, 1928) também versam sobre as cicatrizes da guerra de 1914, porém de maneiras distintas. No primeiro livro, Hemingway destaca o vazio existencial de sua geração confrontando-a à ética e integridade do *matador* (toureiro) Pedro Romero, concentrando a ação durante a *Feria de San Fermin* (Pamplona, 6 a 12 de julho). No segundo, a narrativa toda se passa no interior da guerra e o autor, por meio do protagonista, Frederick Henry, assinala uma filosofia particular de vida onde se aprende a conviver com as perdas transformando-as em estátuas.

À convicção de que a regra para sobreviver em um mundo constantemente em guerra era interiorizar a transitoriedade da vida, sucede uma busca pelas coisas de valor permanente. Incorporando a vida em combate e a morte violenta como as verdades de seu tempo, passa a buscar nas touradas os princípios estéticos capazes de elevá-las a um plano ideal. Dedicou-se durante dez anos à observação desse "espetáculo trágico", exercício que resultou no manual de tauromaquia *Morte na tarde* (*Death in the afternoon*, 1932).

Na qualidade de símbolo da luta entre a vida e a morte, as *corridas de toro* passam a operar como um antídoto para o desespero de personagens do tipo de Frederick Henry, Jake Barnes (protagonista de *O sol também se levanta*) e Nick Adams.

As touradas permitem não só um alívio catártico de vitória contra a morte, como o notou Lawrence Sanders, mas também, pela ritualização da violência, possibilitam que a própria morte adquira um sentido contraposto ao vazio da vida transitória.

Verdes colinas da África (*Green hills of Africa*, 1935), marca a primeira experiência de transposição do modelo ético-estético das touradas para uma trama ficcional. Dispondo das palavras como toureiro da espada e da *muleta* (pau que segura a capa do toureiro), procura realizar malabarismos que dêem conta da emoção que media a relação entre a caça e o caçador. Subordinando as ações do último a um corpo de premissas éticas capazes de conferir honra aos seus atos, Hemingway estabelece um pacto de cumplicidade entre as duas partes, que diferencia esta relação do assassinato (vil e covarde) em contraposição à morte ritualizada, ética e por isso, honrada.

Ter e não ter (*To have and have not*, 1937) retoma a dicotomia honra/covardia dentro do contexto das relações sociais. A trama se desenvolve em Key West, extremo sul dos EUA, durante a Depressão dos anos 30, e é, acima de tudo, uma crítica mordaz à política do *New Deal* e uma acusação ao abismo social criado pela política Roosevelt entre os *have* (ricos) e os *have not* (pobres).

Harry Morgan, o protagonista, é a vítima por excelência de um mundo industrializado e falido. Com a Depressão, é obrigado a dispor de seu barco para o contrabando de bebidas, tráfico de imigrantes ilegais e travessia clandestina de revolucionários cubanos. Num transporte de bebida alcoólica de Cuba para os EUA, perde a carga, o barco e um braço durante um tiroteio. Daí em diante, luta como pode para sobreviver.

Harry é um pária, vive e age ilegalmente, mas é honrado porque tem *cojones*, é viril, corajoso, estóico. É indiferente ao perigo, enfrenta-o. Em suma, Harry é a própria incorporação do mito do toureiro que passa a ser o modelo de herói a partir do qual Robert Jordan é concebido.

É dentro do escopo dessa idealização das touradas que *FWTBT* é construído, não como falsificação da história, mas como um conjunto particular de significações que traduzem a relação do autor com a Guerra Civil, pois é a partir desse universo que se elabora uma das discussões mais importantes do romance: a ética do combate de quem luta por um ideal, quando matar é um ato legítimo (em que medida a "Causa" legitima a morte de outro homem) e como morrer de um modo íntegro.

Toda essa discussão é entremeada por questões que já aparecem na produção do autor durante o conflito e algumas sínteses das reflexões de Hemingway sobre a Espanha e uma longa análise do tempo na guerra.

Discutirei primeiramente o universo das touradas em *FWTBT*, já que é neste ponto que o romance se liga ao conjunto da obra e, depois, a relação entre o romance e a cobertura jornalística, assinalando ao final as temáticas exclusivas do romance.

A ação se passa em menos de quatro dias na Sierra de Guadarrama, em maio de 1937, onde um bando guerrilheiro se prepara para explodir uma ponte sob o comando do *partizan* Robert Jordan, cujo objetivo estratégico é a tomada de Segóvia pelos republicanos.

Para todas as personagens, a morte é uma certeza tão inerente à guerra como à tourada, atingindo-as de diferentes maneiras. Em Pablo, líder do bando até a chegada de Jordan (quando é

Cortesia SGD Letras



Hemingway em seu uniforme spagnolini, em 1918

destituído por Pilar), essa certeza se manifesta no seu medo e desânimo que o incapacitam para o combate.

El Sordo, chefe do bando vizinho ao de Pablo e Pilar, ao contrário do traficante de cavalos, incorpora essa certeza da morte como um *matador*. Em meio ao bombardeio aéreo que dizimará seu bando, corajosa e estoicamente, enfrenta-o declarando: "*Hay que tomar la muerte como si fuera aspirina*".

Conforme fica claro em *Death in the afternoon* saber morrer é uma qualidade essencial ao bom *matador*. E esse saber implica não só na aceitação da morte com tranquilidade, mas também com dignidade. Por isso é que Pablo, nos seus dias de glória, quando "matava mais que a peste bubônica e o tifo" e comandou a execução da Guarda Civil e dos falangistas num vilarejo de Ávila no início da guerra, ao comentar com Pilar os acontecimentos do dia, afirma que gostou de tudo menos da morte do padre, "porque ele morreu muito mal! Com muito pouca dignidade. (...) No último momento apavorou-se".

Robert Jordan leva essa idealização do *matador* ao limite extremo, porque nele a dignidade de morrer se confunde com a sacralização da "Causa" pela qual ele luta. A vida não significa nada diante da luta por uma "Causa" redentora, que se eleva a um plano mítico e reduz a morte à insignificância e a um mero obstáculo para o cumprimento de sua missão.

É justamente essa mítica da "Causa" o que dava ao protagonista a impressão de estar presenciando uma cruzada, um sentimento que impregnava a atmosfera do Hotel Gaylord (ponto de encontro dos altos escalões do PC) e do QG das Brigadas Internacionais. "Um sentimento de consagração a um dever para com todos os oprimidos do mundo, tão difícil de definir como uma experiência religiosa qualquer; e no entanto, tão verdadeira como o de quem ouve Bach, ou de quem penetra na catedral de Chartres ou de León e vê a luz entrando pelos vitrais; ou de quem pára diante de um quadro de Mantegna, Greco ou Brueghel no museu do Prado. Era a integração da criatura numa fé profunda e num profundo sentimento de confraternidade entre todos do mesmo credo. Era algo jamais sentido antes e que experimentado agora, adquiria uma importância suprema e diante da qual nada era a morte; a morte passava a ser evitada apenas porque poderia interferir no cumprimento do dever."

Essa segurança que a fé na "Causa" lhe proporciona só é abalada pelo amor que sente por Maria. Tão profundo que o leva a declarar que "de boa vontade desistiria de acabar como um herói ou como um mártir". A superação desse abalo se dá a partir do investimento do conteúdo de imortalidade à relação amorosa. Considerando-a uma "aliança indestrutível contra a morte", Jordan, seriamente ferido na fuga após a explosão da ponte, pode se despedir com a calma que essa certeza lhe inspira: "Agora você vai partir, coelhinha. Mas eu vou com você. Enquanto um de nós existir, estamos os dois juntos. (...) Não há despedida *guapa*, porque não estamos nos separando".

Tranquilo, Jordan está preparado para morrer como um *matador*. Só, ele procura enfrentar este momento com dignidade e coragem, suportando a dor do ferimento, recusando o suicídio, mantendo seu autocontrole, a fim de continuar vivo por mais alguns momentos e talvez matar o tenente Berrendo, falangista, que subia a montanha em sua direção.

Como a certeza da morte, também o ato de matar é intrínseco à lógica da guerra e retoma a visão idealizada das *corridas*, a partir da reflexão em torno de sua legitimidade pelos guerrilheiros e em particular por Anselmo e Jordan.

No primeiro, a questão é angustiante porque se confunde com a problemática religiosa. É um pecado grave que se amplia na medida em que "não temos mais Deus, nem o Filho, nem o Espírito Santo; quem pode perdoar?" Nesse sentido, o ato de matar um outro homem, inerente à guerra, remete à perda dos referenciais culturais em meio ao dogmatismo revolucionário.

O questionamento de Jordan sobre o ato de matar leva-o a interrogar a própria "Causa", uma vez que é esta quem dá legitimidade para o ato. A dúvida de Jordan não é sobre a "Causa" em si, mas sobre em que medida ela era capaz de referendar as mortes que se faziam em seu nome. "Havia o constante esforço para aproximar-me das condições do assassinio lucrativo em seguida à demolição. Será que os rótulos imponentes os tornam mais desculpáveis?"

Se as discussões éticas da luta se apresentam como continuidade das reflexões de toda obra de Hemingway, as que remetem especificamente à Guerra Civil, retomam suas observações sobre o conflito como correspondente da *North American Newspaper Alliance* e da revista *Ken*.

Em linhas gerais, os temas trabalhados nos despachos e em *FWTBT* são os bombardeios aéreos, a igualdade entre as vítimas, a Guerra Civil como guerra purgatória da humanidade e ponto de decisão do futuro da civilização, a disparidade entre os armamentos dos rebeldes e republicanos e a associação entre as vitórias da república com as festas populares espanholas.

Os bombardeios aéreos, fartamente documentados por Ernest Hemingway, atestam, por um lado, o choque do escritor com aquilo que posteriormente se transformou numa das grandes marcas da guerra contemporânea: a conversão da população civil em objetivo militar, e, por outro, o espanto diante dos corpos desfigurados por esta nova tecnologia mortífera.

O escritor observa seus ritmos sonoros, compara-os aos da artilharia, descreve as peripécias da equipe cinematográfica de *Terra espanhola* (*Spanish earth*, filme dirigido por Joris Ivens do qual Hemingway foi um dos roteiristas e locutor) para registrar os bombardeios, reporta as "colunas de fumaça negra" que se erguiam, os edifícios, antigas referências, subitamente transformados em uma "nuvem de fumaça branca e alaranjada", a anciã que voltava do mercado e foi convertida pela explosão em "um monte de roupa negra", o chofer que transitava pelo local e ao abair-se sobre o volante se deu conta de que o couro cabeludo pendia sobre seus olhos. (Citarei apenas o local de onde foram telegrafados, a data e o número de classificação do documento na Biblioteca John F. Kennedy: Madri, 9, 10 e 24 de abril de 1937, nºs 468, 686, 687 e 600).

Também no romance os bombardeios são exaustivamente trabalhados, porém sob outra ótica. Em *FWTBT* a referência não é mais uma informação objetiva, é um símbolo prenhe de conteúdos. Os aviões são as "aves de mau agouro", "a própria fatalidade mecanizada", são os preságios que a estrutura trágica da obra exige para antecipar o seu desfecho. Além de funcionarem como sinais da desgraça que se abaterá sobre todos, os bombardeios aéreos assemelham-se a imagens apocalípticas, aproximando a guerra a uma visão de "juízo final mecanizado". "...Um assobio rasgou o ar e num rubro clarão, a terra abriu-se sob os seus joelhos e depois, ergueu-se violenta, chofrando-o com um jato de solo esmolfo de fragmentos de pedra(...)."

Contribui ainda para essa visão, a relação que o escritor faz entre a Guerra Civil e o momento de purgação da humanidade. Tal idéia já aparece na correspondência de guerra, conforme fica claro em um artigo nunca publicado, em que o escritor afirma que a Espanha estava dividida em duas civilizações, a da frente, jovem, determinada e destemida, e a da retaguarda: "... As duas civilizações (...) estão se fundindo. Conforme a frente se aproxima da retaguarda, seu efeito purificador é sentido. Finalmente, as duas se fundirão. E na purificação dessa fusão, reside a esperança de vitória definitiva da Espanha." (sem local, sem data, provavelmente programado para o 1º de maio de 1938, nº 747).

Robert Jordan nos fala do "êxtase purificador da batalha", mas é a ponte o símbolo mais profundo desse caráter purgatório, pois, paralelamente ao seu significado estratégico, ela é a própria passagem do passado para o futuro pelo qual se luta: "... Há uma ponte que pode ser um dos pivôs do destino da humanidade. Uma esquina do futuro. E, assim, tudo mais nessa guerra".

É no âmbito desse aspecto mítico da guerra, em que esta se investe de um conteúdo purificador, que a derrota passa a ser compreendida como tragédia e a vitória como celebração, e não no âmbito da incompreensão da "verdadeira natureza" da violência do espanhol como o quer Barea.

Do mesmo modo que no despacho que relata a vitória da república sobre os italianos em Guadalajara, a euforia da população recordava a Hemingway os dias de festa em Pamplona; a cena que relata o início do movimento num *pueblo* de Ávila é transformada numa celebração coletiva em que "muitos não sabendo como deviam vestir-se para um primeiro dia de revolução, envergavam a roupa dos domingos e dias santos". Acentuando o clima de comemoração, Pablo organiza o espaço onde os fascistas da cidade são executados como se preparasse a praça para uma *capea* (tourada de amadores) e Jordan se refere ao momento de explosão da ponte como o da "realização da festa".

A igualdade entre as vítimas da guerra é um ponto que antes de aparecer nos despachos já fora trabalhado em um conto sobre a Primeira Guerra, onde Nick Adams, observando os mortos depois de uma ofensiva italiana contra os austríacos, comenta que não havia diferença entre os "nossos mortos" e os inimigos, "o calor havia inchado a todos por igual". ("Como você jamais será", "A way you'll never be", 1933).

Em *FWTBT* o autor retoma a mesma preocupação, porém acentuando a arbitrariedade das oposições na guerra, que constrói rivalidades onde elas não existem. Nesse sentido, Anselmo, encarregado de vigiar a estrada em posse do inimigo, reflete sobre os "fascistas bem aquecidos": "São homens como nós. Estou certo de que se eu pudesse ir até lá e batesse naquela porta, eles me receberiam; mas têm ordens para exigir e examinar os papéis dos viajantes. A única diferença que existe entre nós são as ordens. Esses homens não são fascistas. Trato-os assim, mas não o são".

FWTBT revela uma preocupação bastante forte do autor em analisar a situação do ser na guerra. Seus sentimentos, ambigüidades, preocupações e, principalmente, sua relação com o tempo.

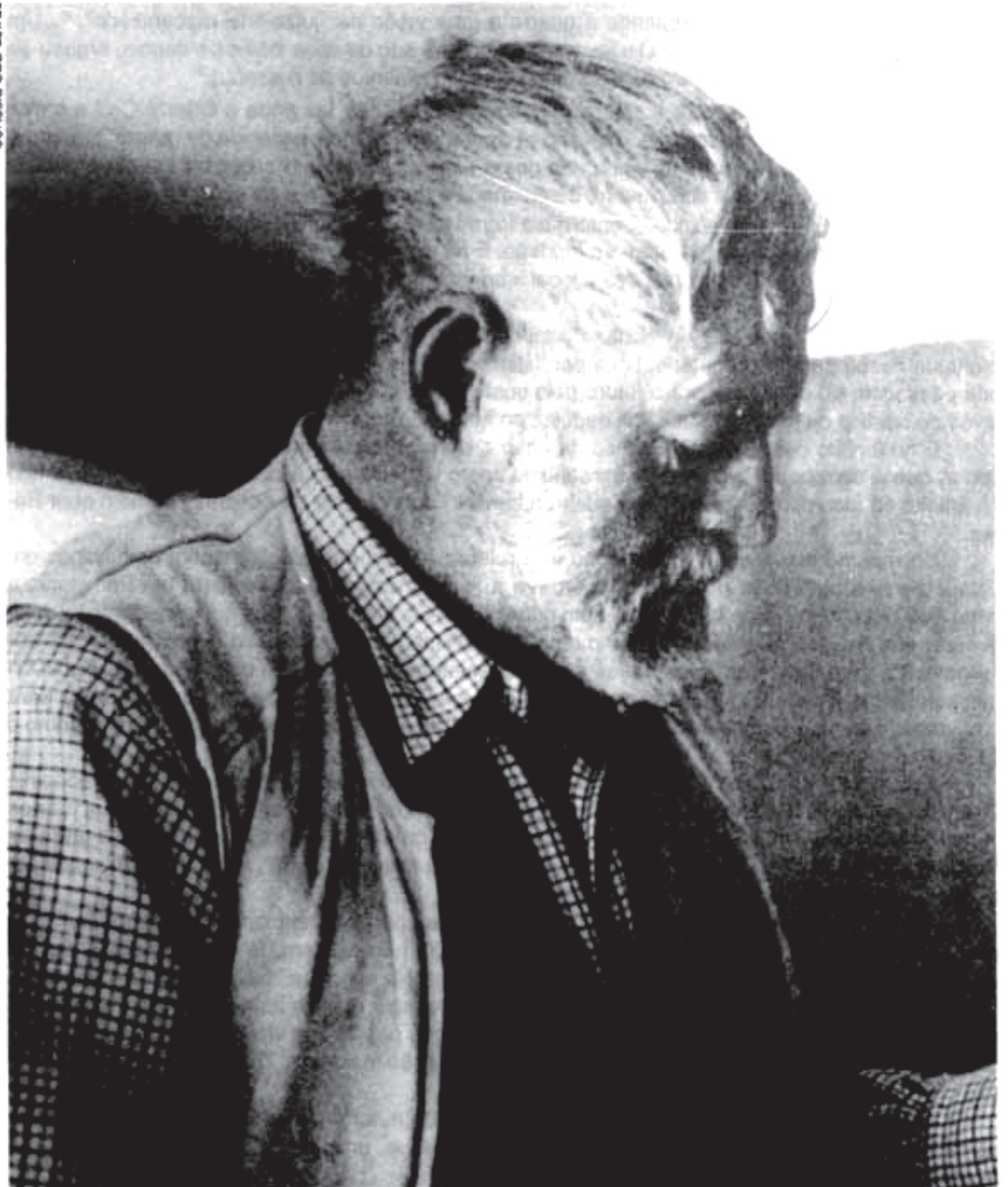
Nos três prefácios à edição do livro referente à exposição de Lufs Quintanilla sobre a Guerra Civil Espanhola nos EUA, escritos entre março e maio de 1938, Hemingway destaca a alienação do ser humano na guerra, que passa a viver apenas em função do que é circunstancial e da sua sobrevivência imediata, e o vazio provocado pela destruição de tudo e de todos, que converte a memória em algo semelhante aos edifícios após os bombardeios.

No romance, o autor aprofunda a reflexão, abarcando a relação entre o passado, o presente e o futuro, destacando que a intensidade e violência do presente acabam por absorver o passado e diluir o futuro.

A maioria das referências dos membros do bando ao passado remete à própria guerra, como, por exemplo, onde estavam no início do movimento, a última ação de que participaram e, muito raramente, ao que faziam antes da guerra. Desse modo, a guerra parece abortar a história pessoal do sujeito de sua própria história. Ela é a própria referência de si mesma, uma ruptura no tempo que remete a uma instância em si e para si.

O caráter simbólico da destruição na guerra é tão potente que todas as antigas referências das personagens são subitamente emaranhadas aos escombros de seu presente. Assim, Joaquim, conversando com Jordan sobre as touradas em sua cidade, Valladolid, de repente, muda de tom e o espaço se converte no local onde mataram sua mãe, seu pai, seu cunhado, a irmã, etc.

Conselia SBD Letras



O escritor em Ketchum, no Natal de 1959

Na tentativa de livrar-se da opressão do presente, Jordan recorre ao absinto em busca de "tudo que havia gozado e esquecido". Paradoxalmente, essa "liberação" reforça a idéia da guerra como um tempo em si, desarticulado do conjunto das experiências do sujeito, pois não tem nenhuma ressonância sobre o agora. A recordação metaforiza-se em uma droga e funciona apenas como uma espécie de sedativo para os horrores do presente.

O futuro é um tempo nebuloso. Em geral é tomado como a morte, o fim próximo a que todos estão condenados pela guerra. Muito raramente vislumbra-se uma retomada dos prazeres anteriores à guerra e algumas vezes aparece como o tempo da república. Contudo, essa idéia não se explicita, uma vez que a estrutura trágica da obra dá muito mais espaço para os indícios de que o sonho se converterá em pesadelo do que para elaborações sobre um tempo melhor.

Por meio da concentração da narrativa em menos de quatro dias e do amor entre Jordan e Maria, a efemeridade que caracteriza o cotidiano da guerra se intensifica e, ao mesmo tempo, é suavizada pela descoberta de um tempo em intensidade que relativiza o tempo em extensão.

Questões particulares ao romance, no âmbito da produção de Hemingway sobre a Guerra Civil, são o questionamento da atuação do PC e da militância, e a avaliação das várias facetas da guerra pontuada por considerações a respeito da diferença entre espanhóis e estrangeiros.

O programa partidário é apresentado como um corpo dogmático, semelhante ao religioso, cuja fé exige uma conduta moral que anule a possibilidade de dúvida. Além da disciplina "apostólica", Hemingway ataca também o controle e a manipulação de informações e a burocracia.

Condena a burocracia tanto pelo que implica em ineficiência como por sua "racionalidade" intraduzível no universo cultural de um camponês como o velho Anselmo, que na sua angústia perplexa nos revela a dimensão do problema: "Anselmo estava cansado e por isso sentia-se estúpido. Palavras como brigadas, divisões, exército, corpos sempre o confundiam. Primeiro eram colunas, depois já eram regimentos, depois brigadas. Agora brigadas e divisões. Não, não entendia, um lugar tinha de ser um lugar".

Os expurgos do PC são denunciados por meio da aparição de André Marty e dos comentários que os subalternos tecem sobre sua pessoa. Um oficial descreve os comunistas como homens que "purgam-se mais que o sal de Epson", outro define André Marty como um louco, sanguinário e de eficiência duvidosa, pois "*mata más que la peste bubónica! Mas não mata fascistas como nós. Qué vá!* Nem brincando. Mata bichos raros. Trotskistas. Divagacionistas. Toda espécie de animais raros".

Um outro aspecto dessa crítica é a reflexão sobre as implicações da militância político-partidária, por meio da dicotomia "Causa" x indivíduo, que se manifesta no protagonista Robert Jordan.

A "Causa" pela qual Jordan luta é apresentada como algo totalmente alheio ao indivíduo, dando a impressão de que servir à primeira implica em abdicar do segundo. Por outro lado, o exercício da militância aparece também como algo que aprisiona o indivíduo, pois Jordan tem plena consciência que pouca coisa iria se alterar caso o Estado-Maior soviético se sensibilizasse com sua proposta de adiar a explosão da ponte. "E se não for essa ponte, será outra qualquer. Você não decide coisa alguma. Apenas obedece ordens. Cumpra-as e não discuta."

É interessante perceber que essa tensão, "Causa" x indivíduo, se intensifica não pelas dúvidas de Jordan, mas porque o protagonista oscila o tempo todo entre a certeza e a interrogação, e é justamente nesse movimento pendular que o autor cria a intensidade dramática da reflexão.

Abordando as facetas da guerra, Hemingway percorre as rivalidades entre ciganos e espanhóis, o particularismo regionalista, as diferenças entre a guerra dos generais e dos guerrilheiros, os antagonismos entre comunistas e trotskistas, exército regular e guerrilha, comunistas e anarquistas e a importância da religião para os camponeses espanhóis, nos transmitindo um panorama rico dos contrastes da Guerra Civil.

Contudo, de todas essas faces da guerra, as observações mais interessantes são aquelas sobre o impacto cultural da guerra enquanto um momento de ruptura. Hemingway demonstra um cuidado especial em registrar a perda das antigas referências simbólicas no processo revolucionário, especialmente no que tange à religiosidade.

A importância da religião se acentua nos momentos decisivos, em que as personagens se encontram entre a vida e a morte. Assim, Joaquim, quando junto com o bando de El Sordo, espera o início do bombardeio aéreo, primeiro evoca os lemas do PC. A retórica do partido funciona apenas até o bombardeio começar. "A Passionária diz: 'É melhor morreres no teu posto...'. Repetia Joaquim enquanto o zumbido se aproximava, mas de repente mudou para: - Sta. Maria, cheia de graça (...) mas como o ruído do motor crescesse intoleravelmente, passou ao ato da contrição."

Tendo exposto as temáticas centrais de *FWTBT*, caberia agora retornar a discussão sobre a sua perspectiva documental e sua caracterização como romance histórico.

Sem dúvida que o romance histórico não se define como tal por se reportar a fatos "mais históricos" do que outros, pois para tanto teríamos que assumir que a história só acontece em determinados momentos, de tal modo privilegiados, que permitiriam felicidades ímpares como a do indivíduo que adormeceu na noite de 13 de julho de 1789, moderno, e acordou contemporâneo.

Dentro dessa perspectiva, *FWTBT* não se caracteriza como romance histórico por suas referências aos fatos tidos como constituintes por excelência da história da Guerra Civil Espanhola, como a batalha de Guadalajara, a Política de Não-Intervenção Européia, os expurgos do PC, etc., nem deixa de se caracterizar como tal pela presença de Pablo e Pilar no comando dos guerrilheiros.

O romance é histórico porque, ao recriar a atmosfera em que a guerra ocorreu, possibilita que entremos em contato com alguns significados que a experiência histórica do conflito adquiriu no seu "acontecendo".

Ao apresentar a história como presente, o escritor, como afirma Paula Beiguelman, recria o universo social onde o documento tem uma existência atuante e ainda não se reificou.

Ainda não-reificado pelo trabalho do historiador, que conferiu cientificidade ao real, o documento ainda não foi transubstanciado em um fato construído *a posteriori*. Operação que, como já o notou Carlos A. Vesentini, traz em si uma seleção implícita do que pode, ou não, explicar uma situação, se converte em "a" memória histórica do acontecimento e exclui, inevitavelmente, suas contradições e significações múltiplas.

A literatura, por vezes, é capaz de reintroduzir a história com o conjunto complexo de significações, tomando o presente na sua dimensão espectral. Nesse sentido é que Hemingway documenta os bombardeios a partir do seu impacto sobre uma população camponesa, alheia ao maquinismo do século XX, e, ao invés de prender-se às discussões sobre o stalinismo na guerra, referiu-se ao drama particular da militância, à relação das personagens com a burocracia, etc.

Portanto, novamente recordando a autora citada, a literatura documenta os elementos intelectuais e emocionais de uma perspectiva "possível" em uma determinada constelação social, indicando aspectos fundamentais da própria constelação.

Caberia então perguntarmos agora: Por quem os fatos dobram? Por um lado, dobram-se pelas significações possíveis que os acontecimentos poderiam haver possuído no momento em que se deram, mas, por outro, como afirma Nicolau Sevckenko, dobram-se pelo escritor, o ponto de intersecção mais sensível entre a história, a literatura e a sociedade e de como elas são incorporadas no exercício de seu papel.

Dá a importância da compreensão da obra como um todo, e desta dentro da história pessoal do autor. É só no conjunto da obra relacionada à experiência particular de Hemingway de seu tempo histórico que se compreende a metáfora das touradas em *FWTBT*. E essa metáfora não corresponde a uma transposição direta das referências às *corridas* na obra.

As *corridas*, como ritual de luta entre a vida e a morte, aparecem no questionamento daquilo que é mais implacável na guerra: "a morte banalizada na institucionalização do genocídio" (questão que se aprofunda sensivelmente na Guerra Civil com a conversão da população civil em objetivo militar), e na busca do autor de um código ético capaz de dar um sentido para o combate e à morte.

Nesse sentido é que o combate – a guerra – se confunde em Hemingway com a própria idéia de república, pois ao invés de uma idealização de sociedade futura, o que o escritor mais discute é uma visão ideal da guerra.

Por outro lado, a compreensão da visão hemingwayana das touradas redimensiona o próprio momento histórico em que ele se insere, pois é somente quando aproximamos as personagens de *No nosso tempo* a *FWTBT*, depois de definido o seu significado relativo dentro de cada obra, que se torna possível considerar a hipótese de sua inserção num mesmo universo em que se configurariam artisticamente as tensões particulares do entreguerras.

É, portanto, no contexto que medeia as duas grandes guerras mundiais, que a utopia hemingwayana, calcada na inexorabilidade da guerra e da morte, se torna compreensível e, ao mesmo tempo, reveladora de uma civilização onde viver é tão transitório que a busca de um sentido de permanência remete mais à morte e à normatização da violência do que à vida em sociedade ou à paz.

Sem dúvida, que o romance não remete somente a essa discussão. Contudo, destaca-se esta porque justamente onde o romance é considerado "menos histórico" ou "mais irreal" é onde ele mais se dobra por toda uma época.



Cortesia SBD/Letras

Hemingway

BIBLIOGRAFIA

- ALDRIDGE, John W. *After the lost generation*. New York, Mc Graw-Hill Book Company, 1951.
- BAKER, Carlos. *Hemingway, o escritor como artista* (trad. Fernando de Castro Ferro). Rio de Janeiro, Editora Civilização Brasileira, 1974.
- BEIGUELMAN, Paula. *Viagem sentimental a Dona Guidinha do Poço*. São Paulo, Editora Centro Universitário, 1966.
- BROER, Lawrence. *Hemingway Spanish tragedy*. Alabama, The University of Alabama Press, 1973.
- FIZ, Simón Marchán. *Contaminaciones figurativas*. Madrid, Alianza Editorial, 1986.
- GOLDMANN, Lucien. *Dialética e cultura* (trad. Luiz Fernando Cardoso, Carlos Nelson Coutinho, Giseh Vianna Konder). 2ª ed. Rio de Janeiro, Editora Paz e Terra, 1979.
- LEFORT, Claude. "A obra de pensamento e a história". In *As formas da história* (trad. Luiz Roberto S. Fortes e Marilena Chaufl). 1ª ed. São Paulo, Editora Brasiliense, 1979, pp.155-166.
- MEYERS, Jeffrey. *Hemingway, a biography*. New York, Harper & Row Publishers, 1985.
- PRESTON, Paul. "Guerra de palabras: los historiadores ante la Guerra Civil Española". In *Revolución y guerra en España (1931-1939)*. Trad. Angel Garcia de Paredes. Madrid, Alianza Editorial S.A., 1986, pp. 15-24.
- HEMINGWAY, Ernest. *In our time*. EUA, Boni & Liveright, 1925.
- The sun also rises*. New York, Charles Scribner's Sons, 1926.
- A farwell to arms*. New York, Charles Scribner's Sons, 1929.
- Death in the afternoon*. New York, Charles Scribner's Sons, 1932.
- "A way you'll never be". In *Winner take nothing*. New York, Charles Scribner's Sons, 1933.
- Green hills of Africa*. New York, Charles Scribner's Sons, 1935.
- Despachos para a *North American Newspaper Alliance* (NANA), março de 1937 a maio de 1938.
- To have and have not*. New York, Charles Scribner's Sons, 1937.
- "Three prefaces" (março a maio de 1938). In QUINTANILLA, Luís. *All the brave* (prefácio Ernest Hemingway; texto Elliot Paul e Jay Allen). New York, Modern Age Books, 1939, pp.7-11.
- For whom the bell tolls*. New York, Charles Scribner's Sons, 1940.