



O DESDOBRAMENTO DOS SI(G)NOS

Edileide Brito¹

No man is an island, entire of itself; every man is a piece of the continent, a part of the main. If a clod be washed away by the sea, Europe is the less, as well as if a promontory were, as well as if a manor of thy friend's or of thine own were: any man's death diminishes me, because I am involved in mankind, and therefore never send to know for whom the bells tolls; it tolls for thee.

John Donne

RESUMO: A concepção histórica que se dá no romance *For whom the bell tolls* (1940) é tendenciosa à se inspirar na essência clássico-antiga à medida que os personagens compõem uma saga, vivificada por uma tradição histórica do passado, na qual se configura no cenário belicoso que compõe a Guerra Civil Espanhola (1936-1939), perpetuada em nossas mentes. À respeito da autoconfiança que se compreende, toda a vida passada, tanto de forma objetiva, como na memória, esta, por conseguinte, faz parte de um desenvolvimento histórico-individual, ou seja, de uma história particularizada, de uma transformação pré-adquirida, cujos estágios são apresentados pormenorizadamente. Entretanto, não permanece oculto diante de nossos olhos, mas sim, de uma maneira muito mais exata do que a poesia antiga era capaz de representar, no ser atemporal, a história da vida anterior do homem. Assim, para que tais “sinos” sejam “ouvidos” ao tanger, não há necessidade de um leitor ideal, mas sim, um receptor capaz de ir além dos limites do “olhar” a fim de discernir os desdobramentos que os “sinos” discursivos têm a dizer, pois os “sinos” não são iguais para todos, porque são figurativizados em palavras onde cada leitor/receptor poderá descobrir e entender “por quem os sinos doam”.

PALAVRAS-CHAVE: Inglês ; Sinos ; Alegoria ; Guerra ; Desvelamento ; Dessacralização

ABSTRACT: The historical concept that is given in the novel, *For whom the Bell Tolls* (1940) is that of a tendentious inspiration based in the classic-old essence that the characters compose a saga that is *vivified* for a historical tradition of the past. This sets itself in the warlike scenery that composes the Spanish Civil War (1936-1939) and lead up to the World War II (1939-1945), which has been perpetuated in our minds eye through constant exposure during our lives from the media rather than the literary angle. Whereas the author has in respect of the self assurance that understanding all the past life, as much of objective form, as in the individual's memory, and individual-description development, or rather, from a distinguished history, a pre-acquired transformation, whose periods of training are presented in detail. However, they do not remain hidden ahead of our eyes, but they have been seen in a much more accurate definition of what the 'old poetry' was able to represent, in the temporal being, and in the history of the previous life of the man. Thus, when referring to, the “bells” “being heard”, it does not require the focus of an ideal reader, however, much more, a receiver capable of absorbing the limits of the “looking” in order to

¹ Licenciada em Letras – Português, Inglês e Literaturas pela Faculdade Integradas Toledo – Araçatuba, São Paulo, Professora Titular, ministra aulas de Língua Inglesa, Literatura Britânica e Norte Americana, Linguística Aplicada em Língua Inglesa na Faculdade UNIESP- Campus de Birigui, mestranda como aluna especial no Programa de Pós-Graduação em Letras, área de concentração Teoria da Literatura, pelo Instituto de Biociências, Letras e Ciências Exatas da Universidade Estadual Paulista –IBILCE / UNESP – Campus de São José do Rio Preto.



discern what the “bells” in the speech are trying to convey and emphasize. Therefore the “bells” cannot be considered the same thing for all, because they are carved out in words for each individual reader/receiver’s interpretation of discovering their own understanding and meaning of “for whom the bell tolls”.

KEYWORDS: Naive ; Bells ; Allegory ; War ; Unveiling ; Dessacralization

Introdução

Quando o romance *For whom the Bell tolls* foi publicado em 1940, a repercussão foi imediata, transformando o sucesso crítico e popular e conseqüentemente, ajudou a reputação de Ernest Hemingway como um dos escritores mais famosos da América. Os leitores elogiaram seu retrato realístico não somente das tensões políticas na Europa que surgiram logo na Segunda Guerra Mundial (1939-1945), mas também, nas complexidades da experiência da guerra para o indivíduo que se encontrou lutando por uma causa. Hemingway tinha explorado previamente este tema, o mais notável em sua curta coletânea da história *In Our Time* (1924), em seu romance *The Sun Also Rises* (1926) e *A Farewell to Arms* (1929). Sendo assim *For whom the Bell tolls* (1940), tornou-se um subtítulo ao romance *A Farewell to Arms* (1929). Entretanto a temática de seus romances precedentes focalizaram a significação da guerra, as extremidades deste romance como uma reafirmação da comunidade. O romance *For whom the Bell tolls* (1940) relata as experiências em campo de concentração de Robert Jordan, professor do *American College*, o qual, oferece voluntariamente para lutar pela causa real na Guerra Civil Espanhola (1936-1939). Por sua vez, o idealismo de Robert Jordan é moderado rapidamente pelas realidades da guerra. Contudo sua coragem permitiu-lhe de remanescer devotado à causa, mesmo enfrentando a morte. O retrato apaixonante e autêntico de Hemingway e de seus personagens enquanto se esforçam para reter uma opinião idealística ajudou o romance a ganhar uma reputação mais requintada.

Quanto a Ernest Miller Hemingway (1899–1961), este, foi um romancista, contista e jornalista americano o qual apresenta um estilo de escrita distintiva, caracterizada pelo minimalismo, é caracterizado pela compreensão dos fatos e



teve uma influência significativa no desenvolvimento da ficção do século XX. Quanto aos personagens de Hemingway, estes, são tipicamente estóicos, ou inspirados nas grandes tragédias gregas a modelo de Sêneca (4 a.C. /65 d.C), em que “os deuses podem derrotar um homem, esmagá-lo, mas o homem ainda pode sentir bem dentro de si, eu sou melhor do que eles. Eles podem me matar, mas não podem matar o fato de que sou moralmente superior”. Seja o que for que digam ou façam, eu não cometi nenhum erro – eu estou certo, não eles”. Tal atitude, nos remete ao homem a caminho da câmara de gás nazista ou de frente para o pelotão de fuzilamento. A essência do estoicismo é o livre-arbítrio, o qual sugere “atividade”; já a submissão do espírito implica “passividade” freqüentemente vistos como projeções de seu próprio caráter-homem que devem mostrar a “graça sob a pressão.” Muitos de seus trabalhos são considerados clássicos no cânone da literatura americana. Hemingway fez parte da comunidade exilada de 1920 em Paris, conhecidos como “a geração perdida,” um nome inventado e popularizado pela escritora, poeta e feminista norte-americana Gertrude Stein (1874-1946). O autor conduziu uma turbulenta vida social, foi casado quatro vezes, e teve alegado vários relacionamentos românticos durante sua vida. Hemingway recebeu o *Pulitzer Prêmio* (1953) para *The Old Man and the Sea* (1952). Recebeu o prêmio Nobel na literatura em 1954 e suicidou-se aos 61 anos de idade em 1961.

É interessante salientar que o “eu lírico” expresso ou não, é manifestado no plano discursivo, portanto, não nos cabe confundi-lo com o “eu” empírico do autor, apesar de todas estas coincidências autobiográficas invadirem o discurso narrado, pode-se dizer que *For whom the bell tolls* (1940), é uma espécie de autobiografia às avessas, ou seguindo os preceitos proustianos um “autobiografia disfarçada”, que será explicitada com veemência no discorrer desta análise discursiva.

Da poesia ao romance: uma alegoria intertextualizada

Foi através do poema *Meditação XVII* (1624), do poeta metafísico John Donne¹, que Ernest Hemingway, aflorou suas reminiscências e passou a compor o



romance considerado histórico *For whom the bell tolls* (1940). Se se pode afirmar que a “arte imita a vida e a vida imita a arte” segundo o processo de mímese aristotélica, em que “a imitação poética incide sobre os homens em ação”, sobre seus caracteres (*ethe*), as suas paixões (*pathe*) e as suas ações (*praxeis*). Essa imitação porém, não é uma representação literal e passiva dos aspectos sensíveis da realidade, pois a mímese poética apreende o geral presente das coisas particulares. Sendo assim, pode-se dizer que há muitas semelhanças entre a obra de John Donne e Ernest Hemingway, sendo o primeiro, um poeta jacobita considerado metafísico do século XVII, enquanto o segundo, jornalista, romancista e contista norte-americano. Pode-se notar tal semelhança em Donne na obra em prosa *Biathanatos* (1644), onde este retrata que “o suicídio não é intrinsecamente um pecado”. Já em Hemingway nota-se o tempo todo a temática de suicídio em *For whom the bell tolls* (1940), sendo o avô de Robert Jordan, Frederic Henry, o qual se suicida durante a Guerra Civil Americana (1861-1865) este, chega a conclusão que o suicídio seria a única alternativa para que suavizasse os sofrimentos da guerra, o próprio pai de Robert Jordan, também acabara se suicidando, em que Jordan critica-o como um ato de covardia.

Em *For whom the bell tolls* (1940), relata a história de Robert Jordan um jovem americano que se junta à Brigada Internacional, unindo a guerrilheiros anti-fascistas nas montanhas durante o cenário da Guerra Civil Espanhola (1936-1939), atuando como perito no uso de explosivos; é dada a ele a missão de implodir uma ponte na cidade de Segóvia, situada aproximadamente uma hora da capital espanhola Madrid. Desde que chegou pela primeira vez na Espanha como instrutor em 1925, estima-se a idade de Robert Jordan aproximadamente aos 30 anos de idade, um pouco mais velho do que Frederic Henry, o avô de Jordan que lutou na Guerra Civil Americana (1861-1865) no plano do discurso quanto ficção, assim como fizeram Ernest Hall e Anson Hemingway, os próprios avôs do autor que lutaram na Guerra Civil Americana (1861-1865) como contexto histórico real. Embora o avô de Jordan esteja morto, este, pede-lhe conselho e achava que ele fora “um bom soldado do inferno”, pois Jordan admirava-o por ter resistido quatro anos da guerra civil.



Na época em que escreveu *For whom the bell tolls* (1940), as feridas mentais de Hemingway já estavam cicatrizadas o bastante para que este pudesse refletir acerca do suicídio de seu pai, assim como é manifestado através de seu personagem Robert Jordan, cujo pai se suicida com uma pistola antiga durante a Guerra Civil Americana (1861-1865) o qual “evita de ser torturado”, tal indicação é uma referência à decisão de Clarence Edmonds Hemingway, ou melhor, pai de Ernest Hemingway, o qual cometera suicídio devido a suas doenças incuráveis.

Quando Jordan compreende a decisão do seu pai ao cometer o suicídio, este não aprova o dele, pois conclui que tal ato suicida, seria uma manifestação de covardia para seu próprio ego. Assim como Karkov diz, Robert Jordan é “um americano novo do desenvolvimento político ligeiro mas de uma maneira grande com os espanhóis e um registro fino do *partisan*”ⁱⁱ. Não é nenhum comunista ou marxista mas “um anti-fascista”, assim como o próprio Hemingway.

Para a duração da guerra, entretanto, está “sob a disciplina comunista [...]”, porque, na conduta da guerra, era o único partido cujo programa e disciplina ele poderia respeitar”. Jordan se confunde por frases como “inimigos dos povos” e os outros clichês e dialéticas comunistas, assim, Robert Jordan tem a intenção de escrever um livro sobre a Espanha e a Guerra Civil Espanhola (1936-1939). Sendo assim, Karkov, muito admirado e respeitado por Jordan, ajuda-lhe, pois sabe que Jordan escreve “absolutamente verdadeiro”, como Hemingway, ou pelo menos reivindicado a fazer da sua escrita um ato verídico. Considera-se o ato de escrever uma maneira de livrar-se de todas as experiências que o preocupa agora. Interessante o bastante, pensar que o livro será “muito melhor do que o outro”, alusão à *A Farewell to arms* (1929). Apesar de ter escrito o livro em terceira pessoa na perspectiva de um narrador onisciente seletivo múltiplo, Hemingway quer ser identificado com Robert Jordan. Sabe-se que Robert Jordan não é tão reto quanto ao avô Frederic Henry, não somente mostra uma perspectiva diferente de pensar, mas também, é inclinado em utilizar de primeira pessoa, especialmente na segunda metade do romance.

De acordo com Cleanth Brooks e Robert Penn Warrenⁱⁱⁱ, estes propuseram em 1943 sob o termo de foco narrativo [focus of narration] a esta particularidade



de vários pontos de vista de narrar, o que pode ser explicitado seguindo os moldes de horizontalidade e verticalidade da língua, ou como designa a dicotomia saussuriana *langue/parole* de eixos de simultaneidade (sincronia) e eixo de comparatividade (diacronia), ao afirmar que os acontecimentos analisados/ou observados do exterior são manifestados através do ponto de vista do narrador presente como personagem em ação, concernindo no ponto de vista da personagem, pertencendo assim ao eixo vertical da linguagem. Já o eixo horizontal se refere a voz, ou seja, a identidade do narrador.

Essa “dupla focalização”^{iv} corresponde à antítese que organiza a imoralidade brutal das ações, percebidas pelo herói-testemunha e a extrema delicadeza dos sentimentos, que apenas pode ser revelada por um narrador onisciente, capaz, como o próprio Deus, de ver além dos comportamentos e sondar finalidades e sentimentos. A determinação temporal da narrativa é evidenciar sua posição relativamente em relação à história.

A narração no passado pode fragmentar-se, para ser inserida entre os diversos momentos da história, como uma espécie de relato mais ou menos imediato. Assim, nesse foco narrativo, onde o narrador onisciente seletivo múltiplo é portador de múltiplas vozes, o herói passa inversamente do “ele” para o “eu”. É sabido que o romance contemporâneo franqueou esse limite, e que não hesita em estabelecer entre narrador e personagem(ns) uma relação variável ou flutuante, vertigem pronominal concertada com uma lógica mais livre e uma idéia mais complexa da personalidade e impregnado de comentários ideológicos. Ao expor a terminologia “autobiografia disfarçada”, esta, se reflete como “fruto de uma escolha estética consciente, e não o signo da confiança direta, da confissão, da autobiografia”. Portanto, ao mesmo tempo de um narrador onisciente capaz de dominar uma experiência moral agora objetivada, e de um narrador autodiegético capaz de assumir pessoalmente, de autenticar e de esclarecer com seu próprio comentário a experiência espiritual que dá o seu sentido final a tudo o resto, prevalecendo o privilégio do herói.

Naturalmente, sua atitude para a violência é diferente de Henry. Acredita-se, portanto que está justificado para matar povos para uma causa, embora não



apreciasse tal feito. É convencido que uma vitória é a única solução aceitável a este conflito. Suas atitudes diferentes resultam de motivações diferentes: O Henry é justo em algum tipo de aventura sazonal enquanto Jordan defende o país embora “preferisse ter nascido lá”. Por causa da gravidade da situação e da importância de seu trabalho, não se pode permitir a si mesmo emoções e sentimentos, considerados como sendo luxos, assim que tenta contê-los, mas não é sempre bem sucedido no início, e faz com que Robert Jordan eliminasse-os definitivamente.

Por conseguinte, a obra literária tem de possuir uma conexão com objetos, seres e fatos reais, mergulhados na experiência humana e na realidade social, mas de modo nenhum é sinal destes elementos no sentido em que a palavra da linguagem referencial seja sinal de seu designado: a palavra é simplesmente um substituto convencional do designado e a sua função é apontar para esta realidade designada. Dessa forma, a literatura não nomeia o real do mesmo modo que o nomeiam o historiador ou o sociólogo, apesar de sua natureza imaginária, intencional e simbólica, esta, não se realiza na ausência do real, mas também reconduz sempre a este mesmo real. Assim, Roland Barthes (1964) exprime esta idéia através de uma analogia mítica: “Poder-se-ia dizer, segundo creio, que a literatura é Orfeu substituindo dois infernos; enquanto caminho diante de si, sabendo no entanto que conduz alguém, o real que está atrás dela e que ela arranca pouco a pouco do inominado, respira, marcha, dirige-se para a claridade de um sentido; mas logo que ela se volta para o que ama, nada mais resta, nas suas mãos do que um sentido nomeado, isto é, um sentido morto”^v.

Ao afastar a idéia de *imitatio*^{vi}, Luiz Costa Lima (1980) considera que a mimese, para Aristóteles, não tendo um referencial como guia, é uma produção análoga à da natureza, a qual, “partilha das leis que governam a *physis*, é uma potencialidade (*dynamis*) que explode em um produto (*ergon*)^{vii}”. Sua produção e recepção ocorrem em função de um estoque de conhecimentos relativos ao criador e ao receptor, responsável no caso da recepção, pela aceitação ou recusa da obra e pela conseqüente liberação catártica pretendida. Porém, o fato de o estoque de conhecimentos ser variável, segundo a situação histórica



(sociocultural) do receptor, determina que este “ponha” na obra significados diversos do que nela pôs seu criador. Sendo assim, de acordo com as motivações de produção e recepção da mímese, Luiz Costa Lima (1980) define o discurso mimético:

O discurso mimético é o discurso do significante à busca de um significado, que lhe é emprestado tanto pelo autor quanto, e principalmente, pelo receptor. Em poucas palavras: na realidade efetiva do produto mimético, isto é, em sua circulação, realiza-se a combinação de uma “semelhança” [...] e de uma “diferença”...^{viii}

Pode-se deduzir que os empréstimos reflexivos dos poemas e sermões de Donne (1624), contribuíram não só ao título deste romance, mas contribuíram também como modelo de inspiração para compor esta obra, cabe lembrar que fica ao olhar crítico de cada leitor, julgar tais semelhanças entre a vida e obra de Ernest Hemingway, ao aproximar os seus personagens com sua própria vida, com seus familiares, com sua própria história.

Thomas Stearn Eliot (1989) em seus ensaios sobre a questão da tradição e talento individual diz que “a tradição implica um significado muito mais amplo. Ela não pode ser herdada, e se alguém a deseja, deve conquistá-la através de um esforço. Ela envolve, em primeiro lugar, o sentido histórico, que podemos considerar quase indispensável a alguém que pretenda continuar poeta depois dos vinte e cinco anos de idade; e o sentido histórico implica a percepção, não apenas da caducidade do passado, mas de sua presença; o sentido histórico leva um homem a escrever não somente com a própria geração a que pertence em seus ossos, mas com um sentimento de que toda a literatura européia desde Homero e, nela incluída, toda a literatura de seu próprio país têm uma mesma existência simultânea e constituem uma ordem simultânea. Esse sentimento histórico, que é sentido tanto do atemporal quanto do temporal e do atemporal reunidos, é que torna um escritor tradicional. E é isso que, ao mesmo tempo, faz com que um escritor se torne mais agudamente consciente de seu lugar no tempo, de sua própria contemporaneidade. Nenhum poeta, nenhum artista, tem sua significação completa sozinho. Seu significado é a apreciação que dele fazemos constituindo a apreciação de sua relação com os poetas e os artistas mortos”.



As imagens freqüentemente usadas por Hemingway para produzir a atmosfera densa da violência e da morte em seus romances são reconhecidas metaforicamente sendo a imagem principal de para quem o “sino anuncia” é a imagem da máquina, tal imagem vinculada a “um sino que anuncia”, “um sino que chora”, “um sino que dobra”, nada mais que um sino que chora por todos nós, que afeta qualquer parte de um todo, poder-se-ia dizer, que tais “sinos”, alegoricamente, se transformariam em armas, em bombardeios aéreos, que “choram”, “gritam”, “gemem”, “ferem” e por fim matam, em um campo de concentração, anunciando o fim de uma vida, o chorar de uma vida, a perda de um ideal, vencido pela covardia de uma batalha, são “sinos”, metamorfoseados em “bombas”, “balas”, que fazem calar uma massa, uma multidão, mas não uma multidão qualquer, e sim, uma multidão que grita, que clama por um mundo melhor, por uma vida melhor, assim como Robert Jordan, que mesmo vencido, pelo ferimento, não se deixa abater, que prefere ter nascido na Espanha, para lutar ainda mais pelos seus ideais, um herói que se doa ao seu próprio destino, martirizando a si próprio, para que aquele povo que fora conduzido à mão de ferro, um povo calado e sem voz, passa a gritar, passa a viver, passa a anunciar uma nova era, uma nova vida, um novo destino, espelhando-se no ideal de República e liberdade, são “sinos” que anunciam a perda da inocência, a ingenuidade que fora corrompida, para se tornar pulsante aquele grito de guerra, misturando-se àquela realidade mórbida onde a identidade não existe mais, onde a vida cheira a morte no campo de concentração, e a luta por uma causa, por um ideal, é o único “coração” que pulsa latente, o “sino” adormece, camuflado em cada pessoa, em cada expressão, naquele caos onde o corpo exausto ainda luta e a voz adormecida grita por liberdade.

O medo do armamento moderno destrói, como fez metaforicamente na obra *A Farewell to Arms* (1929), aos conceitos da arte antiga da guerra: combater, competição e o aspecto da caça. O heroísmo se transforma em carnificina, o retrato dessa carnificina é empregado em *For whom the Bell tolls* (1940) quando os pais de Maria são assassinados em um paredão de fuzilamento na frente de Maria ainda criança, acarretando-lhe um doloroso trauma .



Partindo do pressuposto de que “os sinos que anunciam” são alegorias, ou melhor imagens abstratas metamorfoseadas em um plano concreto por máquinas, armas, bombas, e outros apetrechos que compõem um arsenal bélico, ao transpor um signo imagético que compõe o cenário moderno da guerra. Assim, *a priori*, a alegoria deve ser abordada de maneira universalizante, e sincronicamente, capaz de levar do entendimento de cada uma das alegorias, desvelando o máximo grau possível de significações. A formação e formulação de alegorias devem, transformar-se em experiências individuais concretas e em experiências coletivas universalizantes.

O desvelamento da alegoria (aquele feito por ela e pelo próprio desvelamento dela) implica entender a resposta que ela arma no jogo de tensões entre as classes sociais, entre as contradições de grupos, camadas, ideologias, etc. A alegoria é o palco petrificado de uma luta, de uma discórdia que busca não se mostrar nem como discórdia nem como luta. Por outro lado, o autor consegue construir novas alegorias apenas quando sente e capta tais forças sociais e consegue canalizá-las para a figuração alegórica. Assim, como é necessário discernir o lado oculto da aparência social para poder formular alegorias que não sejam mera repetição automatizada, a leitura da alegoria precisa conseguir transformar-se em um leitura alegórica, na leitura desses elementos tensionais suprimidos, mas decifráveis nos rastros e nas cicatrizes deixadas pelo próprio processo de supressão.

A alegoria contém a contradição de tender ao ocultamento das contradições de que resultou, conceituando-se como contradição entre um elemento espiritual (a idéia) puramente metafísico a um elemento corpóreo, concreto, capaz de representá-la. Assim, cabe firmar que tal desvelamento alegórico, parte da imagem abstrata, para ser composta, materializada na imagem concreta.

Como as obras de John Donne (1624) são consideradas metafísicas, pode-se considerar *For whom the bell tolls* (1940) como um intertexto metafísico também, à medida que toda imagem simbólica é transfiguração de uma representação concreta através de um sentido para sempre abstrato. Sendo



assim, o símbolo é uma representação que faz aparecer um sentido secreto; ele é a epifania de um mistério^{ix}.

É interessante dizer que na passagem em que Frederic Henry diz ser “um bom soldado do inferno”, trata-se de reminiscências que podem aludir ao *Paraíso Perdido* (1667) de John Milton (1608-1674) e ao “inferno dantesco” em *A Divina Comédia* (1308) de Dante Alighieri (1265-1321), nada mais que uma passagem mítica de “descida ao inferno”, onde o herói em processo de provação deve purgar (catarse) e retornar (avatar) de maneira purificada, propiciando uma nova reflexão.

Na linguagem mítica, chamar-se-iam de mitos e ritos iniciáticos de *regressus ad uterum* [regresso ao útero], na verdade, trata-se de uma linguagem metaforizada para constatar a visão do mito cosmogônico, em que põe em evidência o “retorno às origens”, preparando um novo nascimento, mas este, não se repete ao primeiro, ao nascimento físico, e sim, há uma renascimento místico, de ordem espiritual, ou seja, a participação na sacralidade na cultura; em suma, a abertura ao Espírito de uma nova existência.

Em contrapartida, esquece-se de que a vida do homem moderno está impregnada de mitos semi-esquecidos, de hierofanias decadentes, de símbolos abandonados. A dessacralização incessante do homem moderno alterou o conteúdo da sua vida espiritual; ela não rompe com as matrizes da sua imaginação: todo um refugio mitológico sobrevive nas zonas mal controladas.

Em linhas gerais, Eric Auerbach (2004) evidenciou que a literatura contemporânea se caracterizaria por uma mescla de estilos. Isto seria uma forma de ir entrando no que outros teóricos chamam de modernidade, ou seja, enquanto em outros períodos havia autoritariamente um estilo hegemônico, hoje de forma democrática, vários estilos convivem entre si.

Ao confrontar todos estes intertextos representados na obra de Hemingway, deve-se teorizar que a intertextualidade se insere em uma teoria totalizante do texto, englobando suas relações com o sujeito, o inconsciente e a ideologia, dentro de uma perspectiva semiótica. Assim, Julia Kristeva (1969) identifica por completo sujeito e processo de significação. Já para Bakhtin (1970), entende-se por “palavra” a idéia de enunciado, no âmbito de uma ciência



da linguagem, por ele chamada de translinguística. Para Bakhtin (1970) a “palavra literária”, isto é, a unidade mínima de estrutura literária, não se congela num ponto, em um sentido fixo; e sim, constitui de um cruzamento de superfícies textuais, um diálogo entre diversas escrituras: a do escritor, do destinatário ou do personagem, do contexto atual ou do anterior, situando o texto na história e na sociedade. Em contrapartida, a diacronia se transforma em sincronia, e quanto à esta transformação, a história linear surge como abstração. O autor participa da história mediante a transgressão dessa abstração, por meio da escritura-leitura; da prática de uma estrutura significativa em razão de, ou em oposição a uma outra estrutura. A história e a moral se escrevem e se lêem na infra-estrutura dos textos.

Por sua vez, a intertextualidade propicia um novo modo de leitura, que induz a linearidade do texto. Cada referência textual é o lugar que oferece uma alternativa: seguir a leitura encarando-a como um fragmento qualquer que faz parte da sintagmática do texto, ou, então voltar ao texto de origem, operando uma espécie de *anamnésia*, ou seja, uma invocação voluntária do passado, em que a referência intertextual aparece como elemento paradigmático “deslocado” e provido de uma sintagmática esquecida. Assim, o texto-originário se encontra virtualmente presente, portador de sentido, sem que se tenha necessidade de enunciá-lo, conferindo ao intertexto uma densidade excepcional, e ainda segundo Laurent Jenny (1979), o texto citado é desprovido de sua função denotativa, atuando na esfera da conotação.

De acordo com Julia Kristeva (1969) “qualquer texto se constrói como um mosaico de citações e é absorção e transformação de um outro texto”, definindo que:

O termo “intertextualidade” designa essa transposição de um ou vários sistemas de signos noutro, mas como este termo foi freqüentemente tomado na acepção banal da “crítica das fontes” de um texto, nós preferimos-lhe um outro: transposição, que tem a vantagem de precisar que a passagem dum a outro sistema significativo exige uma nova articulação do tético, da possibilidade enunciativa e denotativa. (Kristeva, 1960, p. 60)



Ilustrando tal processo de transposição, Julia Kristeva (1969) cita o trabalho de “figurabilidade” em Freud, capaz de transformar um jogo de palavras em representação. Portanto, o texto literário passa a ser o lugar de fusão dos sistemas de signos originários das pulsões e do social, pressupondo uma teoria acabada do sujeito e da sua relação com a sociedade.

1.1. O desvelamento do “eu” sob a percepção do leitor

Ernest Hemingway glorificou a “brutalidade máscula”, citando as touradas, os safáris e naturalmente, as ambientações em cenários de guerra. Em *For whom the bell tolls* (1940), destacam-se as touradas e o cenário que desperta o romance histórico é a Guerra Civil Espanhola (1936-1939). A composição do discurso se repete muito e apresenta como princípio o ícone do “iceberg” em que a parte submersa, oculta, é mais densa e volumosa do que aquela que surge a superfície. Em um estudo que se trata da construção do sentido de textos, Koch (1997) apresenta a metáfora do “iceberg”:

Como o “iceberg”, todo texto possui apenas uma pequena superfície exposta e uma imensa área imersa subjacente. Para se chegar às profundezas do implícito e dele extrair um sentido, faz-se necessário o recurso a vários sistemas de conhecimento e a ativação de processos estratégicos e interacionais. (Koch, 1997, p. 25)

Segundo Saussure (1972) “o signo lingüístico une não uma coisa e uma palavra, mas um conceito e uma imagem acústica”. Esta não é o som material, coisa puramente física, mas a impressão psíquica desse som, a representação que dele nos dá testemunho de nossos sentidos; tal imagem é sensorial e, se chegarmos a chamá-la “material”, é somente nesse sentido, e por ocasião ao outro termo da associação, o conceito geralmente mais abstrato. Por sua vez, “um produto ideológico faz parte de uma realidade (natural ou social) como todo corpo físico, instrumento de produção ou produto de consumo, mas ao contrário destes, ele também reflete e refrata uma outra realidade, que lhe é exterior. Tudo o que é ideológico possui um significado e remete a algo situado fora de si mesmo. Em



outros termos, tudo que é ideológico é um signo, sem signos não existe ideologia”^x.

A literatura leva ao extremo a ambiguidade da linguagem, ao mesmo tempo em que nomeia as coisas, diminuindo o espaço entre o nome e o objeto nomeado, a literatura dá a medida do artificial e do provisório da relação. Sugere o arbitrário da significação, a fragilidade da aliança e, no limite, a irredutibilidade de cada ser. É, pois, esta linguagem instauradora de realidade e fundamentada de sentidos que tece a literatura. Um leitor competente é capaz de ler as entrelinhas, identificando a partir do que está escrito elementos implícitos, estabelecendo relações entre o texto e outros textos já lidos. Segundo Meurer (1988) “Os textos são sempre incompletos em si mesmos e, para se tornarem ocorrências comunicativas dependem de contribuição de informações disponíveis na mente do próprio leitor”. (Meurer, 1988, p. 265)

Para Umberto Eco (1983) o foco de suas atenções é o leitor, percorrendo sobre o papel do leitor na construção do sentido do texto, o semiótico deixa claro que:

o texto está, pois, entremado de espaços em branco, de interstícios a serem preenchidos, e quem o emitiu previa que esses espaços e interstícios seriam preenchidos e os deixou brancos... todo texto quer que alguém o ajude a funcionar. (Eco, 1983, p. 57)

Em *For whom the bell tolls* (1940) não só a desumanização da guerra é exposta, a ponto de pôr a perder qualquer idealização do que seria um herói, nessas circunstâncias de caos, como o discurso lírico deste texto pode ser muito bem entendido como a preeminência de revelar o submerso, imiscuindo-se na explicitude da ação e dos diálogos. O discurso do autor, os discursos dos narradores, os gêneros intercalados, os discursos das personagens, são por sua vez, unidades básicas de composição as quais são ajudadas pelo plurilinguismo introduzido no romance.

O plurilinguismo^{xi} introduzido no romance (quaisquer que sejam as normas de introdução), é o *discurso de outrem na linguagem de outrem*, a qual serve para



refratar a expressão das intenções do autor. A palavra desse discurso é uma palavra *bivocal* especial, servindo-se simultaneamente a dois locutores e exprimindo ao mesmo tempo duas intenções diferentes: a intenção direta do personagem que fala e a intenção refrangida do autor. Nesse discurso há duas vozes, dois sentidos, duas expressões. Por outro lado, essas duas vozes estão imbricadas dialogicamente, como que se conhecessem uma à outra, como se duas réplicas de um diálogo se conhecessem e fossem construídas sobre esse conhecimento mútuo, como se conversassem entre si, e por sua vez, formando uma teia, alegoricamente a teia-de-aranha, tecendo assim, o próprio discurso.

O discurso bivocal sempre é internamente dialogizado. Assim é o discurso humorístico, irônico, paródico, assim é o discurso refratante do narrador, o discurso refratante nas falas dos personagens, finalmente, assim é o discurso do gênero intercalado: todos são bivocais e internamente dialogizados, o qual se encontra um diálogo potencializado, não desenvolvido, mas concentrado em duas vozes, duas visões de mundo, duas linguagens, produzindo assim um discurso ambíguo, porém, cabe refutar que o discurso poético em sentido estrito é literalmente ambíguo e polissêmico.

Portanto, é nesse discurso que reside a diferença fundamental do discurso-conceito e discurso-termo. O discurso poético é um tropo que exige que se estabeleçam dois sentidos. Entretanto, por mais que se compreenda a inter-relação dos sentidos em um símbolo poético, ou melhor um tropo, essa inter-relação não é aparentemente de natureza dialógica, e nunca em quaisquer condições pode-se imaginar um tropo, como por exemplo a metáfora, desenvolvido em duas réplicas de diálogo, ou seja, em dois sentidos divididos entre duas vozes diferentes. Por isso, tal ambigüidade ou polissemia do símbolo nunca acarretaria a sua dupla acentuação. O símbolo não pode admitir uma relação substancial como o discurso de outrem, com a voz de outrem. A polissemia do símbolo poético pressupõe a unidade e a identidade da voz consigo mesma, e a sua total solidão no discurso.

Desta forma, o plurilinguismo penetra no romance, empiricamente em pessoa, e se materializa nele nas figuras das pessoas que falam “virtualmente” no



romance, servindo-se como um fundo ao diálogo, determinando a ressonância especial do discurso direto do romance. A ação do herói do romance é sempre sublinhada pela sua ideologia: ele vive e age em seu próprio mundo ideológico, não apenas num mundo épico ou edênico, ele tem sua própria concepção de mundo, personificada em sua ação e em sua palavra. As linguagens do plurilinguismo entram no romance sob forma de estilizações paródicas impessoais, estilizações não paródicas, sob o aspecto de gêneros intercalados, sob a forma de autores supostos ou de relatos. Todas estas linguagens, mesmo quando não são encarnadas em um personagem, são concretizadas sobre um plano social e histórico mais ou menos objetivado, transparecendo as imagens das pessoas que falam em vestimentas concretas sociais e históricas. Para o gênero romanesco, “não é a imagem do homem em si que é característica, mas sim, a imagem de sua linguagem”. Assim, cada um deles admite uma variedade de vozes sociais e de diferentes ligações e correlações (sempre dialogizadas em maior ou menor grau). Tais ligações e correlações especiais entre as enunciações e as línguas (*paroles-langues*), este movimento do tema que passa através de línguas e discursos, a sua segmentação em filetes e gotas de plurilinguismo social, sua dialogização, são solidificadas na singularidade fundamental da estilística romanesca.

O plurilinguismo, que se organiza nestes gêneros literários inferiores, não se apresenta como um plurilinguismo em relação a uma língua literária reconhecida (em todas as variantes de gêneros), ou seja, em relação ao centro verbal da vida lingüístico-ideológica da nação e da época, mas era concebido como sua oposição, constituindo-se de paródias e polemicamente voltado contra as línguas oficiais do seu tempo, apresentando-se como um plurilinguismo dialogizado.

O protagonista, Robert Jordan, é um americano que luta ao lado do governo democrático e republicano, na Guerra Civil Espanhola (1936-1939), recebendo a missão de dinamitar uma ponte de importância crucial, que possibilitaria uma ofensiva das forças da República; praticamente uma ação de desespero, quando já é nítida a superioridade bélica do exército fascista de



Franco^{xii} e o desgaste moral do comando republicano. Se Robert Jordan inicia a história como o dinamitador quase opaco, quase que desprovido de motivações íntimas, decidido a cumprir a qualquer custo uma ordem que lhe foi dada... se ele sabe que, como soldado, não deve se importar com quem tenha que conduzir para o sacrifício, contanto que a ponte vá pelos ares... isso é suficiente para abafar seus dilemas. É então com os bombardeiros fascistas sobrevoando-os, como maus presságios que já anunciavam a *Guernica* (1937) de Pablo Picasso (1881-1973), que os sinos dobram.

Assim, Robert Jordan é mais um personagem de Hemingway que busca na intensidade exterior do momento, no embate, um significado em si, que seria o significado purificador de toda a sua existência. Portanto, aquilo que consegue é deparar com sua impossibilidade em aderir, de aquietar seus próprios fantasmas. Como outros personagens de Hemingway, pode-se ansiar pela pureza e pela entrega natural ao amor, pela incontinência impenitente do matador, pela dedicação piedosa a uma causa, pela solidez de quem não carrega gravames na alma, segredos os quais prefere manter na obscuridade interior, ou outras criaturas, outras vozes, a disputarem entre si a definição de uma presente real e concreto de uma identidade.

Todavia, Robert Jordan não se imbui nem do êxtase de batalha nem do que anima os personagens com que contracenam diretamente, mas sim, comove-se por eles; ou eles o fascinam. Maria, Pablo, Anselmo e Pilar apenas acentuam nele o contraste, essa sua incapacidade básica, esse seu distanciamento. E isso não há guerras, nem safáris, nem touradas que suprimam, ou que substituam, dessa forma, é algo que transborda no plano do discurso, fundindo-se as marcações autobiográficas do autor, o discurso do narrador “fora de cena”, ou seja, narrador em terceira pessoa, mas por sua vez, um narrador que se doa ao “eu-narrador”, quando as vozes se misturam no plano da diegese, passando a narrar em primeira pessoa, impregnado de onisciência, classificando-se como narrador onisciente seletivo múltiplo.

A focalização do narrador onisciente seletivo múltiplo se dá quando o narrador, mesmo sendo ele o sujeito do discurso, apresenta o ponto de vista de



uma ou de várias personagens, não a *posteriori* através do resumo, mas diretamente, no momento presente, através da mente da personagem. A diferença estilística e a onisciência seletiva está na forma do discurso indireto: nesse caso, é utilizado o chamado discurso indireto livre, pelo qual o narrador interpreta com palavras suas as idéias e os sentimentos das personagens. Caso interessante esse: quem diz não é quem pensa, e o narrador funciona apenas como transmissor e intérprete da visão de mundo da personagem. Tal perspectiva às vezes se confunde com a do narrador-personagem. Em certos trechos da narrativa de fluxo de consciência fica difícil discernir se o sujeito da enunciação é o narrador ou a personagem. Robert pode parecer ser a continuação perfeita de Frederic Henry, mas “Por quem os sinos doam” são mais do que meros “Um adeus às armas”. Indubitavelmente, o protagonista é o mesmo, a mudança principal é a introdução de dois personagens principais: Pablo e Pilar. Com Hemingway, é sempre útil tentar associar os caracteres ficcionais com os uns de sua própria vida. Desde que a identidade do protagonista é já sabido, é interessante associar Maria a amada de Jordan com Martha Gellhorn a amada de Hemingway, a quem o romance é dedicado, as similaridades fonéticas em seus nomes suportam esta associação.

Outro fato de similitude fonética, pressupõe uma associação ao sobrenome Jordan, com John Donne, [pronuncia-se dun], assim, percebe-se mais um jogo fonológico e lingüístico, o qual, retoma ainda mais o intertexto da obra e a metafisicidade que inspirou Hemingway a escrever o romance, tais características metafísicas impregnavam o discurso poético e ideológico donneano. Pilar poderia corresponder a Pauline Pfeiffer, desde que “Pilar” era codinome de Pauline, fato verídico, desde quando Ernest ainda fora casado com Hadley. Pablo é, em uma maneira informal, o marido de Pilar no plano ficcional do discurso, enquanto Pauline e Ernest na vida real, comportam-se como amantes, assim talvez Pablo seja a personificação de um Ernest que não rompe um romance com Pauline, talvez se identificando com Pablo, um bêbado inútil na maioria das vezes, rememoram um Hemingway perturbado e depressivo.



A realidade, é que o autor-personagem ou eu-narrador esforça-se em algum lugar “dentre eles”, tenta permanecer longe de Pablo, cujo o entusiasmo e a definição desapareceram, que não se importam muito com a política e que é definitivamente inegociável morrer por uma determinada causa, não importa como importante pôde parecer. Mas por outro lado, não pode ser como Robert Jordan, cujas ilusões são únicas sobre a força de seus inimigos, sobre a possibilidade de uma vitória, sobre o sacrifício, e sobre a justiça da causa aparecem muito *naïve* (ingênuo). Pablo é o que Ernest teme em se transformar e Jordan é o que fora uma vez na vida, assim que o conflito entre eles poderia representar o esforço de Hemingway com seu “eu” anterior, que é indicado melhor por Frederic Henry. Enquanto o observador deste conflito age, manifestado em Pilar que gosta do comportamento de Robert e a todo momento critica Pablo, considerando-o um bêbado, covarde e grotesco. É preocupada sobre os primeiros sinais de assimilação a Robert, advertindo Maria: “Você terá um bêbado como eu tenho”.

Dessa forma, o que Hemingway tenta é dar uma guinada “desincorporando” de ambos personagens, desenvolvendo talvez um procedimento para sua própria vida., adotando em ambos outras virtudes e por conseguinte, revelando suas falhas. Robert começa refletir através de Pilar, acerca de algumas experiências de Pablo, e contudo, adquire um determinado grau de sabedoria, quando Pablo é forçado a romper o estado de “estagnação que é repugnante” e começa alguma reafirmação de seu espírito e de definição. Apesar disso, as diferenças são ainda enormes e embora Robert considere Pablo um homem esperto ele desaprova estritamente seus comportamentos brutos e sua baixa astúcia. Pablo parece melhorar um pouco no clímax do romance, o qual demonstra momentos astutos, manifestando-se como um traidor quando furta os detonadores da mochila de Robert Jordan. Por outro lado, Jordan permanece viril, líder, astuto, e espelha um caráter virtuoso. Se visto sob este aspecto, a extremidade do romance parece mais trágica do que fez antes, porque se vinculam ao fim daquele esforço interno de Hemingway com seu ego perdido de uma geração que está inserida ao cinismo bêbado de Pablo, em quem Hemingway implica, deliberadamente ou não, visões de seu próprio futuro e os fatos de seu presente. Não é somente o personagem



ficcional de Robert que morre, mas também a mente de Hemingway que o representou, parando de lutar com suas depressões latentes, seu alcoolismo e sua estupidez e brutalidade que fora oprimida lentamente por seus personagens.

Pode-se dizer que tal “desvelamento do sujeito” fundamentada em uma epistemologia psicanalítica se dá quando a relação ao sujeito-objeto torna-se alterada, modifica-se por um *alter ego*, se caso a relação permaneça, o sujeito em foco, já não é mais o mesmo, nem mesmo o objeto o é. Neste caso, o sujeito é barrado, e o objeto perdido, fazendo com que o sujeito seja barrado pelo próprio significante que o representa. Em contrapartida, remete-se ao *des-velamento*, ou seja, o sujeito passar a ser *velado* no mesmo instante do *desvelamento*, assim, ele é *re-velado*, segundo o conceito de verdade na interpretação de Heidegger referendada por Lacan^{xiii}: “nada esconde tanto como o que revela”! Conforme Heidegger, a verdade grega é igual a *Verborgenheit*, é igual a um segredo, a um ocultamento. Segundo Nora Trosman, a aletéia “condensa no mais originário o jogo do aparecer e do esconder”^{xiv}, tal conceito, remete-se ao *For-Da* da segunda parte de *Além do Princípio do Prazer* (1920), quando Freud descobre – des-cobre, esclarece, traz à luz, assim, desoculta, des-vela. Partindo do pressuposto dos conceitos heideggerianos^{xv} a verdade implica descoberta, desvelamento, nesse sentido, a palavra, a linguagem pertence ao desvelamento. Neste caso, se o *des-velamento* implica um tornar a velar, pode-se dizer que o “apropriar” implica uma restituição, uma *res-titutione*, uma devolução da coisa, da *res*. Entretanto, a apreensão da verdade pelo homem parece ser sempre indevida, não natural. Nessa perspectiva, a importância do desvelamento, não é condicionado à verdade empírica (aletéia), mas inspira uma possibilidade de abertura^{xvi}, propiciando um novo olhar.

O tema principal do romance é a morte como uma manifestação metafísica, pois a morte que se configura no decorrer da narrativa retratando o terror nazi/fascista que culminou a Guerra Civil Espanhola (1936-1939) e de imediato a Segunda Guerra Mundial (1939-1945), se desvela no niilismo nietzscheniano, que o homem cientificista, capaz de promover o progresso, se “nadirifica”, se desintegra na própria rejeição do “ser”, um ser que remete a uma



evasão da sua própria totalidade. Pois, esta remissão que rejeita a sua totalidade, remete-se ao ente em sua totalidade em fuga, “prostituído-se” ao “nada”, sendo assim, esta “nadificação” não se corrompe a uma destruição do ente, nem origina a uma negação, mas ao passo que o ser humano se corrompe ao cenário bélico em busca da hegemonia, ele mutuamente se “nadifica”, se rejeita, revelando-se como um “nada” diante daquele “nada” que a Guerra deixou como marca, como rastro, como ferida.

Logo que é dada a missão a Robert Jordan de implodir a ponte, sabe que este não sobreviverá. Pablo, quando fica a par da missão de Jordan, sabe também imediatamente que todo este plano conduzirá à morte de ambos. El Sordo vê tal missão com o mesmo olhar. Quase todos os personagens principais no romance contemplam suas próprias mortes, e é sua reação ao prospecto da morte, significando a união à morte, especialmente com relação à causa da república, que as define, cercado de amor pelos camaradas, há o amor para o solo espanhol, e em uma “sinestesia” de sentidos para a própria vida, metaforicamente representados pelo assoalho da floresta de conífera coberto pela “agulha” do pinho, cenário que inicia e finaliza o romance. O que nos faz pensar, no “agulhar” das balas, e no final do romance, o “agulhar” da ferida de Robert Jordan, no mesmo pinho onde repousa, gerando a ambigüidade de “repouso” ou “morte”. Os personagens, incluindo Robert, cada um prefeririam a captação do excesso da morte e são preparados para matar, têm alguma outra pessoa a matá-los, ou para cumprir o pedido de um companheiro. Enquanto o romance termina, Robert, ferido (mas não mortalmente), e incapaz de viajar com seus companheiros espera uma oportunidade de “corte” final. É preparado mentalmente para cometer o suicídio para evitar a captação e a tortura inevitável para a extração da informação e da morte final nas mãos do inimigo. Ainda, espera evitar em parte o suicídio porque seu pai, que o vê como um covarde, cometera suicídio. Robert compreende o suicídio mas não aprova tal ato consigo mesmo, e reflete de que “você tem que estar ocupado consigo mesmo para fazer uma coisa como aquilo”. A opinião de Robert para o ato suicida seria um egocentrismo irônico, dado que Hemingway fez examinando sua própria vida, aproximadamente vinte e um anos



mais tarde. Temáticas como “ideologia” e “intolerância política” impregnam o discurso narrativo, na fala em que Jordan explica a ameaça do Fascismo em seu próprio país (Estados Unidos da América), quando este afirma: “tais impostos parecem-me ser revolucionários. Quanto a questão “divina”, outra característica metafísica, manifesta-se no sangue cigano de Pilar, quando faz a leitura das mãos de Robert Jordan, mesmo ouvindo o cepticismo de Jordan, continua a leitura, mas não revela no plano discursivo o que leu. Um dos aspectos centrais da novela é a instrução de Robert Jordan, apresentando-se como um homem inteligente porém repleto de simplicidade e simpatia, recebe uma tarefa e deve cumpri-la a qualquer preço, mesmo que este preço seja pago com a própria vida. Aprender a avaliar sua própria vida e apreciá-la, mesmo que além das sombras de sua morte iminente.

Quando Robert Jordan começa a se indagar a respeito do ato de matar, este passa a interrogar a própria “causa”, sendo esta, quem remete a legitimação para o ato, entretanto, a dúvida de Jordan não é sobre a “causa” em si, mas em que medida ela era capaz de referendar as mortes que se faziam em seu nome.

Em linhas gerais, as temáticas trabalhadas em *For whom the bell tolls* (1940) são preenchidas por bombardeios aéreos, a igualdade entre as vítimas, a Guerra Civil Espanhola (1936-1939) atuando como um cenário purgatório da humanidade e culminando em um fase decisiva ao futuro da humanidade, a disparidade entre os armamentos dos rebeldes e republicanos e a associação entre as vitórias da república com as festas populares espanholas. Em se tratando dos bombardeios aéreos, estes, documentados por 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 essa nova tecnologia mortífera. O autor observa seus ritmos sonoros, compara-os aos da artilharia, descrevendo as peripécias da equipe cinematográfica de *The Spanish Earth* (1937), filme dirigido por Joris Ivens do qual Hemingway foi um dos roteiristas e locutor.



Em *For whom the bell tolls* (1940), todo o ambiente descritivo da guerra é simbolicamente metaforizado, passando uma nova visão, uma outra perspectiva de percepção do leitor, os aviões são as “aves de mau agouro”, “a própria fatalidade mecanizada”, são os presságios que a estrutura trágica da obra exige para antecipar o seu desfecho.

Além de funcionarem como sinais da tragédia que se abaterá sobre todos, os bombardeios aéreos assemelham-se à 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 esmoído de fragmentos de pedra...”. De maneira geral, Robert Jordan remete-se ao “êxtase purificador da batalha”, contudo a ponte é o símbolo mais profundo desse caráter purgatório, pois, paralelamente ao significado estratégico, ela é o próprio “elo”, o elemento de ligação, ou seja, a passagem de um passado violento para um futuro vindouro, pela qual se luta. É neste aspecto mítico da guerra, em que esta, é investida de um conteúdo catártico, onde a derrota passa a ser compreendida como tragédia e a vitória como celebração, e não, comumente na incompreensão daquele verdadeiro cenário de terror.

Assim, em *For whom the bell tolls* (1940), Hemingway revela uma enorme preocupação 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 Luís Quintanilla sobre a Guerra Civil Espanhola (1936-1939) nos Estados Unidos da América, 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, convertendo a memória em algo semelhante aos edifícios após os bombardeios. Por outro lado, o autor aborda uma profunda reflexão, relacionada a temporalidade, entre presente, passado e futuro, o qual destaca que a intensidade e a violência do presente absorvem o passado, diluindo o futuro.



Quanto às referências mencionadas ao bando de Jordan acerca do passado, remete-se à questão da própria guerra, tais como, onde estavam no início do movimento, a última ação da qual participaram, e raras vezes, o que fizeram antes da guerra. Dessa forma, o cenário da guerra parece abordar a história pessoal do sujeito de sua própria história, referindo-se a si mesma, fragmentando-se o tempo a que remete a uma instância em si para si.

Em se tratando do caráter simbólico da destruição vitimada pela guerra, trata-se de antigas referências das personagens as quais são subitamente alicerçadas aos escombros de seu presente, pode-se notar no diálogo entre Joaquim e Jordan, falando à respeito das touradas em Valladolid, eis que, Joaquim, desconversa e o espaço das touradas se converte ao local onde mataram seus pais, cunhado, irmã e outros entes. Assim, na tentativa de se livrar da opressão do presente, Jordan passa a recorrer ao absinto (bebida alucinógena) em busca de “tudo que havia gozado e esquecido”, como forma de evasão. Paradoxalmente, essa “fuga” reforça a idéia de guerra como um tempo em si, o qual se desarticula do conjunto das experiências do sujeito, sabendo que não há nenhuma ressonância sobre o momento presente. A reminiscência se metaforiza em uma “substância alucinógena” funcionando como uma espécie de sedativo para apagar as “feridas” do presente. Já o futuro é um tempo nebuloso, tomado pela idéia de morte, vislumbrando-se a uma retomada dos prazeres anteriores à guerra, e manifestado pela idéia da República. Logo, essa idéia não se explicita, uma vez que a estrutura trágica da obra, cede mais espaço aos indícios de que o sonho se transformará em pesadelo, do que pensar em um tempo aprazível.

A tentativa de Robert Jordan se idealizar como um “matador” ao extremo, faz com que a dignidade de morrer se confunde com um momento de sacralização da “causa”, a fim de que a vida não significa nada diante da luta por uma “causa redentora”, que se eleva a um plano mítico, reduzindo a morte à insignificância de um mero obstáculo para o cumprimento de sua missão. Portando, de maneira tranqüila, Jordan está psicologicamente preparado para morrer como um matador, procurando enfrentar esse momento com dignidade e coragem, suportando a dor do ferimento, recusa-se o suicídio, mantendo um autocontrole, com a finalidade



de continuar vivo por mais alguns momentos e talvez matar o tenente Berrendo, falangista que subia a montanha em sua direção. De acordo com a certeza da morte, o ato de matar passar a ser intrínseco à lógica da guerra e retoma a visão idealizada das “cruzadas”, a partir da reflexão em torno de sua legitimidade pelos guerrilheiros e em particular por Anselmo e Jordan. Em Anselmo, a questão é angustiante, pois se confunde com a problemática religiosa, concebida a idéia de um pecado grave, que se amplia na medida em que “não temos mais Deus, nem o Filho, nem o Espírito Santo; quem pode perdoar”? Nessa perspectiva, o ato de matar um outro homem, inerente à guerra, remete à perda dos referenciais culturais em meio ao dogmatismo revolucionário.

As reminiscências do passado que aliviam uma ferida narcísica

A representação literária se dá por um processo de ligação ou elaboração dentro de uma perspectiva temporal, dependendo de uma articulação conceitual, ou elaboração mental de que é a experiência, remanescente do próprio vínculo de experiência do leitor. Dentre esta experiência plena, estes vínculos, faz com que em uma perspectiva pós-moderna, faz com que o que o ‘real’ gere rupturas. Por sua vez, o trauma, se trata de uma representação extremamente realista, não há, entretanto, uma articulação conceitual, mas nesta representação há uma rejeição social condicional.

Na concepção de Lukács, este situa a representação do romance sendo “a arte é um apesar de tudo”, a utilização de Lukács no combate à filosofia da existência como uma das expressões modernas do irracionalismo merece uma observação à parte. O finca-pé na defesa do marxismo clássico e na razão como o divisor de águas do pensamento filosófico volta-se diretamente contra a filosofia existencialista que, apesar dos pesares, trazia temas novos e necessários. A simples condenação e rejeição deixou o marxismo desarmado diante de questões que poderiam ter enriquecido o seu referencial teórico (a liberdade individual, a psicanálise etc.). E foram justamente esses temas ventilados pelo existencialismo que, tempos depois, conquistaram a intelectualidade progressista. Por isso, o



lugar do marxismo clássico, encarnado por Lukács, foi sendo ocupado cada vez mais por um complexo cultural heterogêneo que configurou a visão do mundo da chamada “nova esquerda”. Essa orientação intelectual esteve presente na revolução dos costumes, na organização das minorias, no movimento feminista e no pensamento político voluntarista (que substitui Lênin por Che, Mao, Marcuse etc.). Nesse contexto, o realismo dialético de Lukács foi visto como antiquado e pouco útil à impaciência revolucionária de uma pequena burguesia intelectualizada, ansiosa por fazer uma revolução radical capaz de modificar não só a economia, mas, principalmente, a superestrutura da sociedade.

Quando se lê um determinado romance temos uma atitude vinculativa, e a “representação só se dá como linguagem”, afirma Derrida (1976). Já quanto ao trauma não há uma perspectiva demiúrgica, sendo este trauma passível a ser social ou coletivo, relativizado a um processo de “desculturalização”, este desvincula, por sua vez. A sociedade medieval, que era provida de excesso de vínculos, contrapõe-se com a sociedade moderna, que sofreu por uma desvincularização e por conseguinte uma desculturalização, sendo assim, nota-se um processo de dessacralização, o qual, rompe vínculos com a religião .

Como afirma Bertrand Russell em *O impacto da ciência na Sociedade* (1976) “a ciência toma ares de condutora na vida humana, no século XIX”, sonhando com algo que representa, figurativizando uma nova sociedade, com novas correntes literárias e filosóficas, destaque a Teoria Heliocêntrica de Copérnico, a Teoria da Evolução de Charles Darwin, a Psicanálise de Freud, envolvendo-se em uma nova concepção de pensamento.

Para Derrida, a teoria estruturalista, apesar de procurar romper com os discursos da verdade e da centralidade, quer seja ao retomá-los em bloco, acaba por manter a superposição de uma origem e, de certa maneira, a funcionalidade estável de um centro. Trata-se de constatar que, apesar da radicalidade do gesto anti-metafísico, questionador dos fundamentos, o salto para fora da metafísica é problemático, pois, “não há nenhum sentido em se abandonar os conceitos da metafísica para abalar a metafísica” (Derrida, 1967b, p. 412).



A partir da leitura de conceitos desenvolvidos por Saussure, Lévi-Strauss e Foucault, Derrida aponta para a quase inevitável duplicação (*redoublement*) metafísica efetuada pelo gesto de ruptura anti-metafísico. Ao basear-se em uma idéia de estrutura como sistema de relações diferenciais que eliminariam a necessidade de origem, opondo-se ao jogo regrado e centrado característico da tradição filosófica, o gesto estrutural se realiza no elemento de sua própria, impossibilidade como origem. Por conseguinte, para Derrida, a leitura não deve ter com ilusão o respeito do conteúdo dito intencional de um texto, ainda que um domínio instrumental do que convencionalmente se considera o conteúdo (histórico, convencional, etc) de tal texto fundamental não há intencionalidade de textos, conteúdo unívoco daquilo que ele quer dizer, e de maneira paradoxal, a leitura também não pode transgredir o texto a partir de referentes exteriores (metafísica, história, psicologia) impor-lhe uma verdade a partir de um conhecimento exterior; ou seja, não há um fora do texto [“il n’y a pas de hors texte”] não há referente ou significado transcendental.

Quando Platão fala de literatura (“poesia”) este, constrói um conceito, um “filosofema”. Pode-se dizer que segundo Derrida (1972a), a literatura é “filha” da filosofia, faz parte de sua história, é um dos elementos de seu sistema e está marcada por uma série de estruturas e noções de natureza filosófica (imitação, forma, tempo, etc.).

O conceito de literatura, definindo tradicionalmente pela idéia do desvio imitativo, funcionaria como uma estratégia do discurso filosófico para legitimar-se e garantir sua especificidade como discurso neutro.

Cabe então dizer, que a verdade da literatura constitui interesse e sentido do texto literário. Na literatura, realiza-se um drama do nome, uma relação paradoxal com a verdade do nome que comparece em um processo de insubstituível singularidade. Por isso, a “lei” de que fala *Diante da Lei* de Kafka, analisado por Derrida (1985), é antes de mais nada a lei da literatura, a lei própria diante da qual um texto se coloca e que define como tal; é a propriedade do próprio lugar do qual se fala que está em jogo, o que têm ressonâncias evidentes com problemáticas de natureza ideológica e psicanalítica, entre outras. Derrida



lembra que a história dessa relação entre literatura e verdade é organizada, não apenas ou não exatamente, pela *mímesis*. De Platão, que condena a *mímesis* como falseamento da verdade e irresponsabilidades do poeta. Segundo Derrida, “uma história teve lugar” (1972a, p. 209). Tal história constitui a história da própria literatura, ao longo da qual acompanhamos a constante reafirmação ou constatação do literário entendido como desvio da neutralidade, da literalidade ou da racionalidade. Essa história consiste na oscilação entre duas maneiras de interpretar a *mímesis*. A relação de semelhança ou de igualdade (*homioiosis* ou *adequato*); por outro lado, a relação entre texto e mundo é entendida como desvendamento daquilo que estava oculto (*aletheia*).

Mas a diferença entre o presente e o passado é que o presente consciente constitui de certo modo uma consciência do passado, num sentido e numa extensão que a consciência que o passado tem de si mesmo não pode revelar.

Em se tratando do Holocausto ou “shoah” como evento único, a catástrofe se torna algo cotidiano no século XX, a experiência prosaica do homem moderno está repleta de “choques”, de embates com o perigo. A partir dessa nova visão da realidade a possibilidade mesma da existência de um discurso autônomo sobre a verdade, que tradicionalmente se reservou à filosofia, também passa a ser questionada.

Da reflexão sobre a impossibilidade de representação da catástrofe, uma vez que o real está todo impregnado por essa catástrofe, passa-se a uma condenação de representação, de um modo geral toda representação está envolvida em um momento imediato, ou seja, abrange uma intuição, a parte de elaboração; enquanto o momento mediato, dar-se-ia de maneira posteriori, à medida que a articulação conceitual, traz consigo o lado universal da representação.

A nova definição da realidade como catástrofe, a representação, vista na sua forma tradicional, sendo assim, a tradição implica um significado muito mais amplo. Ela não pode ser herdada, e se alguém a deseja, deve conquistá-la através de um grande esforço, envolvendo o sentido histórico, o qual, podemos considerar quase indispensável a alguém que pretenda continuar poeta, e o



sentido histórico implica à percepção, não apenas da caducidade do passado. O elemento universal da linguagem é posto em questão tanto quanto a possibilidade de uma intuição imediata da 'realidade'. Essa condenação da representação nos seus moldes tradicionais, deu-se não sem ambigüidades; ora exigiu a passagem do discursivo para o imagético, ou seja, da palavra para a imagem, ora seus adeptos defenderam uma descrição realista dos fatos, novamente nos moldes tradicionais. No centro dessa discussão localiza-se como um poderoso buraco negro, a "shoah". Esse evento-limite, a catástrofe, por excelência, da Humanidade e que já se transformou no *definiens* do nosso século, reorganizando toda a reflexão sobre o real e sobre a possibilidade da sua representação.

No caso do pós-estruturalismo de Derrida o que se põe em questão não é, idealisticamente, a própria existência da realidade, mas a possibilidade de se separar entre esta e sua representação. O "eu" dessa representação também é relativizado: não se trata mais do "eu" onipotente do positivismo, mas sim de alguém que se constrói constantemente. O momento de universalização que está na base da representação é destruído devido à singularidade do evento-limite. A "shoah" é o superlativo por excelência da história. Para Friedlander não se e pode afirmar que a "shoah" é um fato lingüístico: ela é não apenas real, esta, representa o real por excelência. Friedlander afirma que a necessidade de uma 'narrativa estável', não pode ser preenchida com relação à "shoah"^{xvii}, a consciência deixa que se fixa na memória como figura.

Segundo Freud em *Além do Princípio do Prazer* (1920), este, estabelece uma correlação entre a memória (na acepção de *mémoire involontaire*) e o consciente, só pode se tornar componente da *mémoire involontaire* [memória involuntária] aquilo que não foi expressa e conscientemente "vivenciado", aquilo que não sucedeu ao sujeito como "vivência"^{xviii}. A percepção normal da realidade pela consciência se faz por um processo de ligação, enquanto este meio de ligação, se trata da consciência ligar as coisas daquilo que estão acontecendo; uma ligação do que se faz agora/antes. O processo normal de percepção, a fim de lembrar o passado, o indivíduo é o que é, um vínculo se estabelece, o indivíduo precisa de vínculos, sejam eles, sociais, familiares, comunitários, para



compor sua personalidade. Neste caso, a consciência não dá conta, ocasionando um processo de desligamento, confirmando então o processo de trauma, designado pela concepção freudiana, o qual, nomeia-se de esquecimento momentâneo. Um esquecimento momentâneo, desvinculador, que não fornecer vínculos, mas cria uma distância em relação ao trauma, sendo assim, o trauma fica em estado de hibernação, o corpo e a mente se defende, através do desligamento. Mais cedo ou mais tarde, a figura traumática reaparece, para que o indivíduo possa reelaborar em um outra perspectiva, em que a representação se faz por ligamentos, elaborada através da intuição, processada por uma experiência plena de vinculação.

De acordo com Walter Benjamin (1991) “o ideal da vivência do choque é a catástrofe”^{xi}. O campo de concentração é a realização única, hipertrofiada da sociedade moderna com a sua onipresente experiência do choque. Esse é o contraponto da definição adorniana de Auschwitz como hipertrofia, e não como negação, da razão instrumental^{xx}. A consequência desta vivência extremamente intensa é a destruição do consciente e da capacidade de discernimento entre o real e o irreal. Segundo Paul Valéry “as impressões e as sensações humanas pertencem à categoria das surpresas; são os testemunhos de uma insuficiência do ser humano... A lembrança é... um fenômeno elementar que pretende nos conceder tempo para organizar”, a recepção do estímulo, tempo “que nos faltou inicialmente”^{xxi}. A recepção do choque é atenuada por meio de um treinamento no controle dos estímulos, para o qual tanto o sonho, quanto à lembrança podem ser empregados, em caso de necessidade.

Para Max Weber, a modernidade é o desfecho de processos de transformação sócio-econômica que se deram na Europa a partir do século XVII, tornando-se subseqüentemente universais em sua influência, e que implicaram por um lado a ruptura com relações sociais arcaicas (desculturalização) e, por outro lado, na racionalização e secularização crescentes do mundo, levando à substituição gradativa da religião pela ciência.

Segundo Karl Marx, a modernidade burguesa “destruiu todas as relações feudais, patriarcais, idílicas, rompendo os vínculos feudais que ligavam o homem a



seus superiores naturais e não deixou nenhum outro nexos entre os homens, a não ser o interesse nu, ou o pagamento à vista. Marx antecipa as duas principais características da modernização, na descrição de Weber: o processo de desculturação, pelo qual o indivíduo se “libera” das relações feudais, patriarcais, idílicas” e o processo de dessacralização toma o lugar antes ocupado pela fé, pondo o “cálculo gelado” em lugar das “ilusões religiosas”. Diferentemente de Weber, Marx não evita os julgamentos de valor e é sensível ao sofrimento acarretado pela dissolução dos pensamentos e pela profanação do sagrado. Se acrescentarmos à perspectiva marxista e à weberiana a uma perspectiva psicanalítica que estaríamos justificados em substituir a palavra “sofrimento” por um termo mais técnico como “trauma”, diríamos então que a modernidade infligiu a milhões de seres humanos dois grandes traumas, o primeiro ao arrancá-los de suas culturas tradicionais e, o segundo, ao impor-lhes uma secularização forçada.

A resistência à desculturação se manifesta como reivindicação de identidades culturais agredidas, como vontade de reterritorialização num mundo em contínuo processo de relativização de todos os espaços locais e nacionais. Essa resistência assume a forma de uma fantasia sadomasoquista que reencena continuamente o episódio da agressão cultural (fixação positiva no trauma) e a de uma fantasia de realização de desejo que foge do trauma idealizando uma cultura pré-traumática que provavelmente nunca existiu. A política das identidades, alguns movimentos sociais, certas vertentes do movimento anti-globalização representam a condensação dessas duas fantasias, dessas duas maneiras de contestar a modernidade, dessas duas maneiras de recapturar o passado. Freud usa a expressão “Kränkung”, humilhação e não trauma, mas Freud deixou claro, em *Estudos sobre a histeria*, que a “humilhação” era uma variedade de um “trauma psíquico”. Portanto, alguns tradutores traduziram o vocábulo “Kränkung”, por ferida, ferida narcísica, aproximando-a do conceito de trauma, o qual significa “ferida” em grego. Freud diz que foi o amor próprio humano, a “Eigenliebe”. Em seu livro *Narcisse*, Joachim Gasquet oferece uma fórmula admiravelmente densa toda uma metafísica da imaginação (p.45): “O mundo é um imenso Narciso ocupado no ato de se pensar”.



A filosofia de Arthur Schopenhauer mostrou que a contemplação estética apazigua por um instante a infelicidade do homem ao desprendê-lo do drama da vontade. Essa separação entre a contemplação e a vontade anula uma característica que gostaríamos de sublinhar: a vontade de contemplar. Também a contemplação determina uma vontade. O homem quer vê. Ver é uma necessidade direta. A curiosidade dinamiza a mente humana.

A Literatura de testemunho é um conceito que nos últimos anos tem feito com que muitos teóricos revejam a relação entre literatura e “realidade”. O conceito de testemunho desloca o “real” para uma área de sombra: testemunha-se, exigindo um relato. O vocábulo ‘mártir’ cuja, etimologia grega ‘martur’ significa ‘testemunha’, conceitua a noção de testemunha, pois, não é somente aquele que viveu um ‘martírio’ que pode testemunhar, todos podem, por outro lado, o “real” mesmo que não incorra qualquer modalidade de relativismo é sempre traumático. De acordo com Georges Perec, autor de *W ou Memória da infância* “o indizível não está escondido na escrita, é aquilo que muito antes a desencadeou”. A impossibilidade está na raiz da consciência. A linguagem/escrita nasce de um vazio, a cultura, do sufocamento da natureza; o simbólico, de uma reescrita dolorosa do real, o qual é vivido como trauma. Aquele que testemunha se relaciona de um modo excepcional com a linguagem: ele desfaz os lacres da linguagem que tentavam encobrir o “indizível” que a sustenta. A linguagem é antes de mais nada o traço substituto, nunca perfeito e satisfatório, de uma falta, de uma ausência.

Por sua vez, a experiência traumática é para Freud, aquela que não pode ser totalmente assinalada enquanto ocorre: o testemunho seria a narração não tanto desses fatos violentos, mas dá resistência à compreensão dos mesmos. A linguagem tenta cercar e dar limites àquilo que não foi submetido a uma forma no ato de sua recepção. Para Benjamin, o choque é parte integrante da vida moderna: a experiência agora deixa de se submeter a uma ordem contínua e passa a se estruturar a partir das inúmeras “interrupções” constituindo o cotidiano moderno. Assim, Saul Friedlander, designa o termo “shoah”, vocábulo que significa “catástrofe” em hebraico, resumindo acerca de que “três décadas



aumentaram o nosso conhecimento dos eventos em si, mas não a nossa compreensão deles. Não possuímos hoje em dia nenhuma perspectiva mais clara, nenhuma compreensão mais profunda do que imediatamente após a guerra”. Lacan descreveu a constituição do simbólico como um passo anterior à constituição do “real, na medida em que este constitui o âmbito do que fica fora da simbolização”, “o que não veio à luz do simbólico aparece no real”. O real resiste ao simbólico, contorna-o, ele é negado por este, mas também reafirmado *ex negativo*. O real se manifesta na negação: daí a resistência à transposição (tradução) do inimaginável para o registro das palavras, daí também a perversidade do negacionismo que como que “coloca o dedo na ferida” do drama da irrepresentabilidade vivido pelo sobrevivente. Este vive a culpa devido à cisão entre a imagem (da cena traumática) e a sua ação entre a percepção e o conhecimento, à disjunção entre significante e significado.

A inimagibilidade da Shoah, à sua inverossimilhança “tudo o que o ocorreu foi tão gigantesco, tão inconcebível, que a própria testemunha via-se como uma inventura. O sentimento de que a sua experiência não pode ser contada, que ninguém pode entendê-la, talvez seja um dos piores que foram sentidos pelos sobreviventes após a guerra”.

Portanto, cabe lembrar que a leitura estética do passado é necessária, pois essa leitura se opõe a “musealização” do ocorrido, estando vinculada a uma modalidade de memória que quer manter o passado ativo *no presente*. Em vez da tradicional representação, o seu registro é do índice: ela quer apresentar, expor o passado, seus fragmentos, cacos, ruínas e cicatrizes.

Uma perspectiva histórica e literária representada sob às sombras da Guerra Civil Espanhola (1936-1939)

Ao atestar que *For whom the bell tolls* (1940) se encaixa no perspectivismo de um romance histórico, seria o fato de o romance recriar uma atmosfera em que a guerra ocorreu empiricamente, cujo cenário histórico é o da Guerra Civil Espanhola (1936-1939), possibilitando, assim, o contato com alguns significados



que a experiência histórica do conflito adquiriu no seu “happening” [acontecimento].

O autor, ao passo que apresenta a história como presente, segundo Paula Beiguelman^{xxii} este, 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*, trazendo em si uma seleção implícita do que pode, ou não, explicar uma situação, convertendo-se em “a memória histórica do acontecimento” e excluindo suas contradições e significações múltiplas.

Por conseguinte, a literatura é capaz de reintroduzir a história como 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. De acordo com Paula Beiguelman 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 perguntar-se: 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 Sevcenko (2001), 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. Por este lado, dá-se 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 *For whom the bell tolls* (1940). Tal 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. Portanto, é no contexto que medeia as duas grandes guerras mundiais, que a utopia hemingwayniana, calcada na inexorabilidade da guerra e da morte, torna-se compreensível e, ao mesmo tempo, reveladora de uma civilização onde viver é tão transitório que a busca de um sentido de permanência, na qual, remete mais à morte e à normatização da violência do que à vida em sociedade pacífica. Sendo assim, o romance não remete somente a essa discussão, e sim, destaca-se justamente onde o romance é considerado “menos histórico” ou “mais irreal” é onde ele mais se dobra por toda uma época.

O diálogo entre literatura e história, procura investigar que ambas escritas podem cruzar. Segundo as premissas de Hayden White (2001) este, vê a história e a literatura como discursos aparentados expressando a sua dúvida sobre o valor de uma consciência histórica. Por outro lado, seguindo o mesmo perspectivismo dessa dualidade literatura e história, Michel Foucault (1999) diz que a “verdade” de um evento não existe em si, porque todas as interpretações já são criações e as identidades são produzidas através da prática textual, não havendo, assim, uma realidade isenta de discursos.

Tais relações entre Literatura e História apresentam que os fatos ficcionais possuem plausibilidade histórica e os fatos históricos carregam marcas do imaginário, porém, literatura e história não perdem suas características fundamentais, ou seja, não há uma anulação ou “prostituição” total do imaginário, nem uma total mistura de ambos, neste caso, a Literatura pertence à categoria do discurso relativo ao imaginário e a História à do discurso baseado no real, todavia é a escrita, presente em ambas, que dá significado aos eventos. Os acontecimentos são reais não porque aconteceram, mas porque são lembrados e representados através do discurso narrado. Embora os romances históricos mantêm uma estreita ligação com os fatos históricos, estes, não têm a pretensão



de serem relatos históricos tradicionais. Já na ficção, o material histórico é adicionado a novos dados, frutos da imaginação do autor, o qual, se permite ir muito mais além da “história”, assim, a literatura possui um caráter artificial, em que os elementos são combinados e selecionados de forma que o leitor saiba que aquilo que se lê não é real, mas o aceita como fosse, pois o efeito poético, ausente no discurso histórico, torna isso possível. Em se tratando da história, a seleção e a combinação dos elementos privilegiados pelo historiador devem parecer necessariamente reais, promovendo uma interpretação pré-estabelecida.

Por outro lado, a metaficção historiográfica sugere que a verdade e falsidade podem não ser mesmo os termos corretos para discutir a ficção, entretanto, ficção e história são narrativas que se distinguem por suas estruturas, tais estruturas que a metaficção historiográfica estabelece e depois contraria, pressupondo os contratos genéricos da ficção e da história. Nesse aspecto, os paradoxos pós-modernos são complexos. A ficção pós-moderna sugere então que reescrever, ou seja, rerepresentar o passado na ficção e na história é revelá-lo ao presente. Dessa maneira, “os acontecimentos do passado podem ser alterados. A história é reescrita e descobrimos que isso também se aplica ao mundo real”. Como afirma Mazurck (1982) “para apresentar um relato daquilo que realmente ocorreu, a própria história depende de convenções de narrativa, linguagem e ideologia”. E conseqüentemente, segundo Doctorow (1983) a metaficcionalidade desses romances históricos ressaltam de que:

A história é uma espécie em que vivemos e esperamos sobreviver, e a ficção é uma espécie especulativa (...) pela qual se considera que, em suas fontes, os dados disponíveis para a composição são maiores e mais variados do que supõe o historiador. (Doctorow, 1983, p. 25)

Cabe enfatizar que os romances históricos não têm a pretensão de contribuir para a fundação de símbolos nacionais e/ou construção de uma identidade nacional, pois, seus objetivos são distanciados dos objetivos do discurso histórico e literário. Nessa perspectiva, o “moderno” está marcado pela valorização do presente e do futuro, mas também não deixa de se ocupar do passado com marcas de eventos fundadores que fazem parte da memória



nacional. Tais eventos, estão paralelamente ligados ao sentimento de avatar, ou seja de retorno, nada mais que um reconstrução simbólica, do recomeço. Assim, a verdade histórica pretende fixar o passado e criar significados para os acontecimentos, não se tratando da realidade em si, mas das interpretações desta realidade, e como os textos são criados. Na verdade ficcional não há qualquer pretensão de compreender totalmente o passado ou o mundo, mas questioná-los, sob o processo de revisitar histórico, o que implicaria uma reflexão no presente. Da mesma forma, o romance histórico varia e apresenta funções diferentes na sociedade de acordo com o tempo. Em se tratando de Literatura e História, em ambos discursos há uma “verdade”, porém distintas. Não se pode comparar a verdade ficcional com a histórica, pois, possuem metodologias diferentes; porém, não se pode deixar de aproximá-las, haja vista que a literatura e história reconfiguram um tempo passado na composição discursiva, como atestam Leenhardt e Pesavento (1998):

Enquanto ficção, tanto narrativa literária quanto a história pressupõem uma ordenação do real e a busca da coerência através de uma correlação de elementos e do estabelecimento de relações entre dados. Esta coerência fictiva depende de uma possibilidade de construção de sentido articulada no momento da escritura do texto, mas que deverá ser reconstruída pelo leitor. Portanto, a construção da coerência narrativa deverá fazer sentido através da leitura. (Leenhardt; Pesavento, 1998, p.12)

Em se tratando do romance histórico, o autor recria um mundo já criado e contado pelos historiadores. Neste caso, o autor está livre para inventar e selecionar os personagens e os eventos, contudo, é fato que se trata de uma narrativa que exige do autor estudo e conhecimento do fato histórico a ser reinventado na finalidade de o romance funcionar como tal, já que a história é cenário do romance histórico, cujos elementos dependem de um “mundo real”. O romance histórico, como gênero ficcional não deve ser visto como processo ilegítimo da verdade, pois a proposta deste “gênero” não é enganar o leitor, oferecendo-lhe ficção como se fosse história, mas possibilitar que a percepção do leitor, distinga os fatos históricos e a imaginação do autor. De acordo com



Stephen Bann (1994) “ a narrativa distorcida é compreender que a retidão de qualquer narrativa é uma invenção retórica e que a invenção de histórias é a parte mais importante da autocompreensão humana”. Logo, o romance histórico que se apresenta com um caráter memorialista, contribui para uma revisão de conceitos de caráter nacional e subjetivos, e conseqüentemente, como afirma Hutcheon (1997) todo discurso literário está impregnado de uma “consciência histórica”, mesmo quando estes caracteres apresentam-se implícitos:

Na maior parte dos trabalhos de crítica sobre o pós-modernismo, é a narrativa – seja na literatura, na história ou na teoria – que tem constituído o principal foco de atenção. A metaficção historiográfica incorpora todos esses três domínios, ou seja, sua autoconsciência teórica sobre a história e a ficção como criações humanas (metaficção historiográfica) passa a ser base para seu repensar e sua reelaboração das formas e dos conteúdos do passado. (Hutcheon, 1997, p. 22)

Neste caso, a metaficção historiográfica contesta o presumível poder que a história possa ter para abolir o formalismo. Seu impulso metaficcional impede qualquer eliminação de sua identidade formal e fictícia, mas reinsere o histórico em oposição direta aos argumentos a favor da autonomia absoluta da arte, como o afirma Ronald Sukenick (1985) “a menos que se estabeleça uma fronteira entre a arte e a vida real, a horda dos factistas vai chegar, aos tropeções, brandindo sua bandeira, na qual se lê: ‘Aconteceu mesmo’” (Sukenick, 1985, p. 44). A narrativa de reminiscência como afirma Walter Benjamin (1985) é “o que tece a rede que em última instância todas as histórias constituem entre si”.

Já Avrom Fleishman (1971) aponta o que é necessário para que seja um romance histórico: “duas gerações entre a escrita do livro e o momento cronológico do enredo^{xxiii}, acrescentando que é a necessidade de haver referência a acontecimentos ou pessoas reais para criar uma certa credibilidade. Deve-se considerar a essência, há uma suposição que a trama inclui um número de



eventos históricos, como em *For whom the bell tolls* (1940) apresenta-se a questão da Guerra Civil Espanhola (1936-1939) as transformações política-ideológicas como a presença do nazismo/ fascismo, mudanças econômicas etc.; percebendo-se uma mescla da “fortuna” pessoal das personagens (tradução nossa). Harry Shaw (1983) sugere em *The forms of Historical Fiction* que o romance pode, a nível do processo narrativo, não se afastar muitos dos outros tipos de ficção, sendo a soma de determinado número de ingredientes que lhe conferem características inequivocadamente distintas, ou seja “gênero híbrido” (ficção/história), na medida em que é próprio de sua essência a conjugação da ficcionalidade inerente ao romance, e de uma certa “verdade” apanágio, ou seja, tal característica é vista no discurso da História: “o romance histórico não aprova a legitimidade que o aborda ou substancia ou o classifica como “romance”, ou por outro lado como “histórico”, resultando na falta de “fidelidade” a história ou contraria a fala de “infidelidade” a um objeto superior à poesia”. (tradução da autora)

Rememorando Avrom Fleishman (1971) o romance histórico tem uma função trans-temporal entre o seu tempo e os tempos passados, fazendo com que o romance histórico seja presença ativa no conceito de história como uma força formate, atuando não só nas personagens, mas no autor e leitor fora dele. (tradução nossa). Ao apontar como distância mínima entre o tempo da escrita e do enunciado 40 a 60 anos, seguimos conscientemente a indicação de Avrom Fleishman e que não é contestada. Alguns críticos ignoram esta limitação temporal, considerando que fatores históricos determinantes como uma revolução ou guerra, mesmo próximos ou diretamente vivenciados pelo autor empírico, contudo, se aproveitados em um universo romanesco, sejam apelidados de históricos em uma acepção semelhante à que empregamos. Assim Walter Scott



considerado pela crítica como o precursor do romance histórico significa-o através da figuração de época passadas^{xxiv}, contribuindo-o para uma certa faceta didática.

Segundo os preceitos de metaficção historiográfica, terminologia empregada por Hutcheon (1991), a autora insiste em dizer que “o passado só nos pode chegar textualizado”. A metaficção historiográfica, mantém a distinção de sua auto-representação formal e de seu contexto histórico e ao fazê-lo problematiza com a própria possibilidade de conhecimento histórico. Por outro lado, ao romance histórico tradicional não interessa a repetição de grandes acontecimentos históricos, mas uma espécie de ressurreição poética dos seres humanos que deles fizeram parte. O passado funciona como pré-história do presente, lugar onde se encarnam as erdas religiosas e as intemporais paixões humanas. Tal definição acarreta condições próprias que presidem ao romance histórico tradicional, e que vão desde a inclusão de personagens marginais, até a tentativa de não modernizar a psicologia das personagens, de não conservar arcaísmos incompreensíveis e de aceitar um anacronismo necessário. Na ficção contemporânea as personagens marginais têm a função de modificar o sentido canônico da História.

A relação da História com a realidade do passado, por um lado, e com a Literatura por outro lado, acarreta inevitavelmente problemas de imitação e de criação, podendo afirmar que as principais formas da narrativa fictícia se baseiam em um “contrato mimético”. O inverso também é aceitável, sendo possível defender que todo discurso ficcional é também uma forma superior de enunciação do discurso da História, a mímese implica em um processo de verdade. Hutcheon (1991) defende que o pós-modernismo passa além da auto-reflexividade, sendo fundamentalmente crítico na sua irônica relação com o passado e o presente. Sendo assim, o romance histórico pós-moderno apresenta-se como uma forma lacônica do romance histórico tradicional, podendo ser definido como metaficção historiográfica: “Além do mais conceituar este ‘bem-saber’ dos romances populares, estes são intesivelmente auto-reflexivos e ainda paradoxos chamados como eventos de personagens históricos”. (tradução da autora)



Perspectivamente, o romance histórico pós-moderno torna-se não uma forma de conhecimento histórico (como os românticos pretendiam, no romance histórico tradicional), mas a inquirição da possibilidade de utilizar esse mesmo conhecimento de uma perspectiva epistemológica ou política. Tal constatação leva à tomada de consciência de caráter eminentemente crítico e contextualizado de qualquer forma de fato que se traduza pelo uso da ironia. De fato, a ironia pode ser o único meio de seriedade hoje. (tradução da autora)

Enfim, o conceito de ironia enfatiza a não obrigatoriedade da inclusão do 'sema' de comicidade no texto paródico. Deve-se notar que o fator que há um elemento semântico acompanhado as mudanças estruturais, não implica que estas mudanças tenham estado na direção humorística ou do efeito cômico. (tradução nossa). Assim, parodiar não significa destruir o passado, mas endeusá-lo e questioná-lo, perpetuando-o, mesmo se através do ridículo. Na afirmação de Gerard Genett (1982) a definição da paródia implica sempre um novo sentido que é dado a um texto preexistente, sugerindo o conceito de palimpsesto. Este jogo paródico implica uma intenção do autor e um reconhecimento do leitor, sem os quais, não poderiam haver efeito paródico e baseando-se em um processo de metaficção, uma vez que há uma auto-mímese textual. O repensar irônico pós-moderno da História, revela-se não nostálgico, ao contrário da evocação romântica da Idade Média de sonho, de evasão, na medida em que toma plena consciência de que não há uma só verdade, fato que poderá ser traduzido por uma grande instabilidade na focalização.

Paradoxalmente, a multiplicidade de focalizações, a focalização externa e a onisciência contribuem em unísono para valorizar no romance histórico pós-moderno, uma perspectiva diferente da oficial.

O discurso narrativo do romance histórico sob à ótica receptiva do leitor

Em *For whom the bell tolls* (1940), nota-se uma mescla de autobiografia implícita associada aos fatores históricos que compuseram o cenário da Guerra Civil Espanhola (1936-1939), tal mescla, faz com que o leitor seja capaz de



discernir o que é real (empírico) e o que é ficção. A par disso, na perspectiva da linguagem hemingwayniana a consciência de si próprio não se revela para “uma pessoa qualquer” em geral, mas para um grupo definido de leitores de suas obras, os quais poderão associar seus intertextos. Em Plutarco o tempo biográfico é específico. É o tempo da revelação do caráter, mas não é de modo algum o tempo da formação e do crescimento do homem^{xxv}. É verdade que fora dessa revelação, dessa “manifestação”, seu caráter não existe, porém, é predeterminado e pode se revelar somente em uma direção precisa. A própria realidade histórica, na qual ocorre a revelação do caráter, serve somente de ambiente a essa revelação, fornecendo os motivos para a manifestação do caráter em atos e palavras, contudo, não há influência determinante sobre o próprio caráter, não o molda, nem o cria, apenas atualiza-o. A realidade histórica é a arena para a revelação e o desenvolvimento dos caracteres humanos.

Hans Robert Jauss (1985) assevera ser necessário recuperar a dimensão da “recepção” da Literatura, visto que o crítico que julga uma nova obra, o autor que concebe sua obra à luz de normas positivas ou negativas de uma obra anterior, e o historiador literário que classifica uma obra em sua tradição e a explica historicamente são, antes receptores (leitores):

No triângulo de autor, obra e público, o último não é parte passiva, não é ele meramente reativo, mas, em vez disso, é ele próprio uma energia formadora da história. A vida histórica de uma obra de arte literária é impensável sem a participação ativa de seus receptores. Porque é somente através do processo de sua mediação que a obra entra no horizonte da experiência mudável de uma continuidade e que o ocorre a perpétua inversão da recepção simples à compreensão crítica da recepção passiva à ativa, das normas estéticas reconhecidas a uma nova produção que as ultrapasse. (Jauss, 1985, p. 19)

Em linhas gerais, a estética da recepção tem meios de resolver o problema, porque seu pressuposto é o de que “a vida histórica da obra literária não pode ser concebida sem a participação ativa de seu destinatário”, recuperando a historicidade da literatura nascida de seus intercâmbios com o público, chegando a esse resultado por reestabelecer a relação rompida pelo historicismo, entre o



passado e o presente, condição imprescindível para a reconciliação entre os aspectos estéticos e histórico de um texto.

Ao examinar a experiência literária do leitor, Jauss (1985) adverte que para descrevê-la, não é necessário recorrer à psicologia, cuja análise é retomada à “recepção e o efeito de uma obra do sistema objetivo de expectativas que, para cada obra, no momento histórico de seu aparecimento, decorre da compreensão prévia do gênero, da forma e da temática de obras anteriormente conhecidas e da oposição entre linguagem poética e linguagem prática”. E mais além, Jauss (1985) reafirma que tal recepção evoca “o horizonte de expectativas e as regras do jogo”, familiares ao leitor, “que são alteradas imediatamente, corrigidas, transformadas ou também apenas reproduzidas”. Dessa maneira, cada leitor pode reagir individualmente a um texto, mas a recepção é um fato social, pois, é este horizonte que marca os limites dentro dos quais uma obra é compreendida em seu tempo e que, sendo “trans-subjetiva”, “condiciona a ação do texto”.

Entretanto, essa reconstituição permite entender a razão de sua importância histórica, assim, contrapõe o texto ao “background das obras cujo conhecimento o autor pressupunha explícita ou implicitamente no público contemporâneo”. Além disso, o trabalho de reconstrução do passado impede que os juízos do crítico interfiram na avaliação da obra. Nessa perspectiva “a relação entre literatura e o leitor pode atualizar-se tanto no terreno sensorial como estímulo à percepção, como também no terreno ético enquanto exortação à reflexão moral, contudo, na concepção de Jauss (1985), este conclui que:

O intervalo entre literatura e história, conhecimento estético e conhecimento histórico, não pode ser ultrapassado, quando a história da literatura não se limitar a descrever de novo o processo da história geral através do espelho de suas obras a descobrir, no curso da “evolução literária”, em seu sentido próprio, aquela função educativa e social, que correspondia à literatura quando esta concorria com outras artes e poderes sociais para emancipar o homem de suas ataduras naturais religiosas e sociais. (Jauss, 1985, p. 207)

Por outro lado, a revisão histórica retoma Baudelaire, para quem a modernidade é o sintoma mesmo da transitoriedade, portanto, da historicidade, da arte; assim, lembrando Jauss (1985) a estética da Baudelaire segue uma



“tendência antiplatônica”, a qual, abre caminho para o novo cânone, característico da arte atual.

Ao tentar redescobrir uma atualidade histórica passada por trás da recepção posterior que a encobre, não se deve esperar que a concretização inicial da obra já inclua aquela significação a ser outra vez atualizada. Nesse sentido, o resgate do texto, ou seja, sua “salvação” coincide com a apresentação do sentido emancipador ali contido. Jauss (1985) não assimila o resgate com uma regressão ao início da história da obra, julgando ultrapassada a forma da tragédia e, como se trata de um dado fixo, não pode ser retualizada, sugerindo, conseqüentemente, uma medida radical: o sacrifício dessa forma, como condição de revitalizar o elemento interessante do discurso para o público contemporâneo.

A tarefa hermenêutica comporta dois pontos cruciais. De um lado, se a reconstrução da inserção do autor não deve consistir mais na instância última da compreensão, de outro, ela conserva ao mesmo tempo função de controle. Por outro lado, a experiência de leitura do leitor do passado deve ser superposta à leitura atual do leitor de uma época posterior, para que se possa esgotar durante a interpretação a diferença entre o horizonte passado e presente da leitura^{xxvi}

Portanto, para a estética da recepção, é irrelevante se a literatura, até mesmo a realista, reproduziu fielmente o universo circundante, sendo assim, perspectivamente, esta possui raízes platônicas. Importa antes recuperar o modo como a realidade foi transferida para a ficção, pois a explicitação desse processo permite definir a resposta do autor às necessidades e solicitações de seu público. Assim, ao retomar aquelas expectativas e nível de experiência, projetar novos comportamentos, confrontando com o posicionamento da época, esclarecendo suas opções, da mais submissa à mais revolucionária.

Partindo do princípio onde a recepção cabe ao olhar crítico de cada leitor, Croce (1946) identifica a poesia e a arte em geral com a “intuição”, ou seja, conhecimento do individual, das coisas singulares, produtora de imagens. Em suma, caberia a uma forma de conhecimento que se contrasta ao conhecimento lógico. A intuição é concomitantemente “expressão”, pois, a intuição distingue-se da sensação, do fluxo sensorial, enquanto forma, constituindo a expressão. Sendo



assim, intuir é “expressir”. Logo, a poesia como toda a arte, revela-se como intuição-expressão: conhecimento e representação do individual, elaboração alógica, e por conseguinte irrepetível, de determinados conteúdos, conseqüentemente, pode-se dizer que a obra literária é una e indivisível, porque “cada expressão é uma expressão única”^{xxvii}.

Pode-se concluir que interpretando *Por quem os sinos dobram* (1940) [For whom the bell tolls] na perspectiva de romance histórico, onde o cenário foi a Guerra Civil Espanhola (1936-1939), o título do romance nos remete à perda da “inocência” que se transforma em uma alegoria da transformação do mundo, ambientada pelo “inferno nazista”, em que a Guerra Civil Espanhola, não passou de um *training*, ou seja, uma espécie de treinamento bélico e de cobaias humanas para dar início a uma série de horrores que a história da humanidade vivenciou, a Segunda Guerra Mundial (1939-1945).

Por outro lado, o romance constitui a forma artística representativa deste mundo desmistificado e desdivinizado, e o seu herói problemático, simultaneamente em comunidade e em ruptura com o mundo, passa a exprimir a nova situação do homem na moderna sociedade individualista. Assim, como afirma Lukács: “Desde todos os tempos, considerou-se como uma característica essencial da epopéia o fato de que o seu objeto não é um destino pessoal, mas o de uma comunidade. Com razão, porque o sistema de valores finito e fechado que define o universo épico, cria um todo demasiado orgânico para que nele um único elemento esteja em medida de se isolar, guardando ao mesmo tempo o seu vigor, de se erguer com suficiente altivez para se descobrir como interioridade e transformar-se em personalidade. A onipotência da ética que define cada alma como uma realidade singular e incomparável, permanecendo ainda alheia a este mundo”



Em linhas gerais, complementando com as palavras de Paul Valéry (1990) “os instintos são vencidos pelas idéias, pelas imagens e pelos mitos. O movimento de uma sociedade em direção da civilização é um movimento em direção dos símbolos e do signos. Toda sociedade repousa sobre uma linguagem que é a primeira e a mais importante das convenções, sobre escritas, hábitos, sobre convenções observadas. Toda sociedade é um edifício de encantamentos”. Com a dessacralização do inefável e do simbólico e perspectivamente a visão do literário, tudo se modifica, resultando em um deslocamento dos focos de atenção e uma recusa ao passado, tal como o modernismo pregava. Na perspectiva do pós-moderno, todo este passado retorna, não mais para ser parodiado e destruído, mas sim, para ser “revisitado”, retrabalhado, resgatado e novamente expresso, agora, por sua vez, dentro de uma atual visão moderna.

Além do mais, o romance *For whom the bell tolls* (1940) fixa-se em nossas mentes uma vertente de caráter ambíguo: Por quem os sinos doam? Os sinos doam, por aqueles que perderam a inocência, porém, não a inocência casta, ingênua, mas a ingenuidade de se corromperem ao inferno da guerra, configurando-se em monstros que habitam o submundo, e perdem a identidade, a identidade original, a identidade do ‘outrem’, convertendo-se em uma aniquilação, em uma carnificina onde só o mais forte sobreviverá, a fim de ter lutado em busca do seu “eu”, ou seja, pela sua identidade, pelo ‘outrem’ e para a própria salvação da humanidade.



ⁱ John Donne (1572-1631), poeta e padre anglicano, nasceu em Londres, de uma proeminente família católica, mas converteu-se ao anglicanismo (o sentimento anticatólico era uma tendência da época, após seu irmão morrer de febre na prisão (fora condenado por beneficiar um padre católico proscrito). Estudou em Oxford e Cambridge, entretanto, sem formar-se em nenhuma universidade. Consumiu parte de sua juventude como um *bon vivant*, gastando o dinheiro herdado da família. Em 1592 incorporou-se à expedição naval da Inglaterra que iria combater em Cádiz, na Espanha. Retornando ao solo britânico, em 1598, ganhou o cargo de Secretário Particular de Sir Thomas Egerton, Mantenedor do Selo Real. Passou a encontrar-se secretamente com a sobrinha de Sir Thomas, Anne More, uma jovem apenas de 17 anos, com quem veio casar-se em sigilo e teve sete filhos. Uma vez descoberto, perdeu o cargo e foi preso. Mais tarde viria resumir poeticamente a experiência em “John Donne, Anne Donne, Undone”. Durante alguns anos, após ser solto da prisão, ganhou a vida parcamente como advogado e, nessa fase, escreveu panfletos anticatolicistas para Sir Thomas Morton, ativista da época. Entre seus poemas famosos encontram-se *Divine Poems* (1607) e, em prosa *Biathanatos* (1608, publicado somente em 1644), trabalho no qual argumenta que o suicídio não é intrinsecamente um pecado. Em 1615, John Donne torna-se padre da Igreja Anglicana e é nomeado Capelão Real, época em que segundo os críticos, o poeta passou de “John Donne, o libertino”, para “John Donne, o deão da Catedral de St. Paul”, notabilizando-se por seus eloquentes sermões (mais de 160 publicados), entre eles a *Meditação XVII* (1624), cujo excerto inspirou Ernest Hemingway para escrever o romance *For whom the bell tolls*: “Nenhum homem é uma *Ilha*, um ser inteiro, em si mesmo; todo homem é uma partícula do *Continente*, uma parte da *terra*. Se um pequeno torrão carregado pelo mar deixa menor a Europa, como se todo um *Promontório* fosse, ou a *Herdade* de um amigo seu, ou até mesmo a sua *própria*, também a *morte* de um único homem *me* diminui, porque eu pertenço à *Humanidade*. Portanto, nunca procure saber por quem os sinos doam. Eles doam por ti”.

ⁱⁱ “partisan” é um termo russo que significa “pouca guerra”, empregado para o trabalho de guerrilha atrás das linhas e usado para descrever grupos pequenos em combate e os membros individuais de tais grupos. A guerra de “guerrilla” opera-se em pequenos grupos, móveis e flexíveis de combate chamados pilhas, sem uma linha dianteira. A guerrilha é uma das formas mais antigas da guerra assimétrica, os contribuintes preliminares às teorias modernas da guerrilha incluem Mao Zedong, Wendell Fertig, Regis Deb Ray, Vo Nguyen Giap, Josip Broz Tito, e Che Guevara. (tradução da autora)

ⁱⁱⁱ *Understanding Fiction*. New York, 1943

^{iv} RODGERS, B.G. *Proust's Narrative Techniques*, p. 108. Explicita que a “dupla visão” a propósito da concorrência entre o herói (subjeto) e o narrador (objeto).

^v BARTHES, Roland. *Essais Critiques*. Paris, Ed. du Seuil, 1964, p. 265.

^{vi} No desenvolvimento do capítulo I de *O controle do imaginário* (op. cit., p.11-71), o autor define o exame da *imitatio* clássica e de seu distanciamento em relação à mimese aristotélica.

^{vi} Id. *Mimesis e modernidade*, p.47.

^{vii} Id. *Mimesis e modernidade*, p.47.

^{viii} *Ibid.*, p.50-51. Sobre os mesmos vetores da mimese (semelhança e diferença), o autor volta a referir-se em *O controle do imaginário* (p. 238).



^{ix} Epiphaneia (grego): “aparicão”. Cf. Corbin, L’imagination créatrice dans le soufisme d’ibn’ Arabi: “ O símbolo...é a cifra de um mistério”; ou P. Godet, op. cit., p. 128: “Um infinito dentro do finito: é talvez o melhor modo de caracterizar essa essência singular que é o símbolo na arte”.

^x BAKHTIN, Mikhail. Marxismo e filosofia da linguagem. Hucitec. São Paulo, 1979, p. 17.

^{xi} O termo russo *rasnoriéchie* (lit. discurso[s] diferente[s]) e sua forma abstrata *rasnoriéchievost’* foram traduzidos respectivamente por *pluridiscorso*, *pluridiscursividade* quando se tornou necessário frisar a diferença com *rasniazítichie* (lit. [conjunto de] língua[s] diferente[s]). De uma maneira geral porém, e é este o sentido em que Bakhtin usa normalmente o termo, quando ele quer significar o conjunto de linguagens diferentes que compõem o discurso do prosador romancista (N.d. T.).

^{xii} Francisco Franco Bahamonde ([Ferro, 4 de dezembro de 1892](#) — [Madrid, 20 de novembro de 1975](#)) foi um [militar](#) e [ditador espanhol](#). Foi o [Chefe de Estado](#) de seu país em regime autoritário de [1939](#) a 1975.

^{xiii} LACAN, J. *L’etourdit*. Scilicet. Paris, Seuil, n.4, 1973, p.8.

^{xiv} TROSMAN, N. *Resonancias del decir. Atas da Reunião Lacanoamericano de Psicanálise de Porto Alegre*. Porto Alegre, Recorte, vol. 2, 1993, p. 649-653.

^{xv} HEIDEGGER, Martin. *Ser e tempo*. Petrópolis, Vozes, Vol. I, 1989, p. 287.

^{xvi} HEIDEGGER, Martin. Sobre a essência da verdade. In: *Heidegger: Conferências e escritos filosóficos*. São Paulo, Abril Cultural, Col. Os Pensadores, 1979, p. 138-139.

^{xvii} “Pois [...] as nossas categorias tradicionais de conceitualização e de representação são de fato insuficientes a nossa linguagem problemática”. Idem, p. 5.

^{xviii} Este ensaio de Benjamin se baseia na oposição entre *Erfahrung* e *Erlebnis*, aqui traduzidas respectivamente como “experiência” (real ou acumulada, sem intervenção da consciência) e “vivência” (experiência vivida, evento assistido pela consciência). Diz ainda Leandro Konder: *Erfahrung* é o conhecimento obtido através de uma experiência que se acumula, que se prolonga, que se desdobra, como numa viagem; o sujeito integrado numa comunidade dispõe de critérios que lhe permitem ir sedimentado as coisas com o tempo. *Erlebnis* é a vivência do indivíduo privado, isolado, é a impressão forte, que precisa ser assimilada às pressas, que produz efeitos imediatos. (N.do. T).

^{xviii} Walter Benjamin, fragmentos preparatórios para “Charles Baudelaire. Ein Lyriker im Zeitalter des Hochkapitalismus”, em: *Gesammelte Schriften*, op. cit., vol.I,p. 1183.

^{xix} Walter Benjamin, fragmentos preparatórios para “Charles Baudelaire. Ein Lyriker im Zeitalter des Hochkapitalismus”, em: *Gesammelte Schriften*, op. cit., vol.I,p. 1183.

^{xx} Phillipe Lacoue-Labarthe e Jean-Luc Nancy, no livro *Le mythe nazi*, Paris: Éditions de l’Aube, 1996, insistem no absurdo da tese do “irracionalismo cego” do nazismo: “Il ya a au contraire une *logique du facisme*. Ce qui veut dire aussi *qu’une certaine logique est faciste*, et que cette logique n’est pas simplement étrangère à la logique générale de la rationalité dans la métaphysique du Sujet” (p.25). Primo Levi denominou a lógica do nazismo de “lógica insolente”, não loucura”. Os *afogados e os sobreviventes*, op. cit., p.64.

^{xxi} Paul Valéry, *Analecta*, Paris, 1935, p.192.

^{xxii} Paula Beiguelman é professora emérita do Departamento de Ciência Política da FFLCH-USP.



^{xxiii} Cf. Todo mundo sabe que um romance histórico, talvez seja o porque poucos têm se proposto a defini-lo. Em todos os casos o modo mais persuasivo como matéria de romance histórico não é enfatizar uma ou mais de suas manifestações características, as quais, amplamente assumem o que seria imprudente legitimá-lo. Muitos romances acontecem no passado além de um número de anos arbitrário, como dissemos 40-60 (duas gerações) – são passíveis para ser considerados históricos (...) (tradução da autora; FLEISHMAN, Avron. *The English Historical Novels* – Walter Scott to Virginia Woolf, Baltimore and London. The Johns Hopkins Press, 1971, p. 3.)

^{xxiv} Cf. Walter Scott muito raramente se fala em presente, ele abrangerá no romance os problemas sociais da Inglaterra contemporânea, a luta de classes entre a burguesia e o proletariado que começa a se intensificar na medida de cobrar respostas para solucionar tais problemas; é uma figura literária e um dos estágios mais importantes da história da Inglaterra. (tradução da autora)

^{xxv} O tempo é fenomenal, a essência do caráter está fora do tempo. Não é o tempo que dá substancialidade ao caráter.

^{xxvi} Idem. Einleitung: Horizontstruktur und Dialogizität. In: _____. *Ästhetische Erfahrung und literarische Hermeneutik*. Frankfurt, Suhrkamp, 1984, p. 688.

^{xxvii} CROCE, Benedetto. *Estetica come scienza dell'espressione e linguistica generale*. 8.ed., Bari Laterza, 1946.p. 23.

Bibliografia

OBRAS DE TEORIA E CRÍTICA LITERÁRIAS

AGUIAR E SILVA, Vitor Manuel. *Teoria da Literatura*. 2.ed. Almedina, Coimbra, 1969.

BACHELARD, Gaston. *A água e os sonhos: ensaio sobre a imaginação da matéria*. Tradução: Antonio de Pádua Danesi. Martins Fontes: São Paulo, 1989.

AUERBACH, Erich. *Mimesis: a representação da realidade na literatura ocidental*. 5.ed. Perspectiva: São Paulo, 2004.

BANN, Stephen. *As invenções da História: ensaios sobre a representação do passado*. São Paulo: UNESP, 1994.

BAKHTIN, Mikhail. *Marxismo e filosofia da linguagem*. Hucitec: São Paulo, 1979.

_____. *Questões de Literatura e de Estética: A teoria do romance*. 4.ed. Editora UNESP: São Paulo, 1998.

BENJAMIN, Walter. Experiências e pobreza. In: _____. *Obras escolhidas I: magia e técnica, arte e política*; ensaios sobre literatura e história da cultura. Tradução de S. P. Rouanet. Brasiliense: São Paulo, 1985, p. 114-119.

_____. Sur quelques thèmes baudelairiens. In: _____. *Charles Baudelaire, un poète lyrique à l'apogée du capitalisme*. Trad. et pref. J. Lacoste. Paris: Payot, 1996, p. 147-208.

BURGESS, ANTHONY. *A Literatura Inglesa*. Tradução de Duda Machado. 2.ed. Ática: São Paulo, 2004.

CÂNDIDO, Antônio; ROSENFELD, Anatol; ALMEIDA PRADO, Décio de; GOMES, Paulo Emílio. *A personagem de ficção*. Editora Perspectiva: São Paulo, 1972.



- CITELLI, Adilson. *Linguagem e Persuasão*. 6.ed. Série Princípios. Ática: São Paulo, 1991.
- COSTA, Lígia Militz da. *A poética de Aristóteles: Mímese e Verossimilhança*. Série Princípios, Ática: São Paulo, 1992.
- CULLER, Jonathan. *Teoria da Literatura: uma introdução*. Tradução: Sandra G.T. Vasconcelos. São Paulo: Beca, 1999.
- DERRIDA, Jean Jacques. *De la grammatologie*. Paris: Seuil, 1976 a.
- D'ONOFRIO, Salvatore. *Teoria do texto I. Prolegômenos da narrativa*. Ática: São Paulo, 1995.
- EAGLETON, Terry. "O que é literatura". In: *Teoria da Literatura*. Martins Fontes: São Paulo, 1983.
- ECO, Umberto. "Leitura do texto literário". *Lector in fabula*. Presença: Lisboa, 1983.
- DURANT, Gilbert. *A imaginação simbólica*. Tradução de Eliane Fittipaldi Pereira. Cultrix, São Paulo, 1998.
- ELIADE, Mircea. *Imagens e Símbolos: ensaios sobre o simbolismo mágico-religioso*. Tradução de Sonia Cristina Tamer. Martins Fontes: São Paulo, 1991.
- _____. *Mito e Realidade*. Tradução de Pola Civelli. Perspectiva: São Paulo, 2006.
- ELLIOT, Thomas Stearn. *Ensaio*. Tradução, introdução e notas de Ivan Junqueira. Art Editora: São Paulo, 1989.
- FOUCAULT, Michel. *As palavras e as coisas*. São Paulo. Martins fontes, 1999.
- FREUD, Sigmund. Au-delà du principe de plaisir. In: _____. *Essais de psychanalyse*. Disponível em: <http://classiques.uqac.ca/classiques/Freud_sigmund/essais_de_psychanalyse/Essay_I_au_del_a/au_dela_prin_plaisir.html>.
- GENETT, Gerard. *Discurso da Narrativa*. Tradução de Fernando Cabral Martin. Vega: Lisboa.
- HUTCHEON, Linda. *Poética do pós-modernismo*. Tradução de Ricardo Cruz. Imago: Rio de Janeiro, 1991.
- KOCH, Ingedore G. Villaça. *Argumentação e linguagem*. Cortez: São Paulo, 1984.
- KOTHE, Flávio R. *A Alegoria*. Série Princípios. Ática: São Paulo, 1986.
- LAJOLO, Marina. *O que é literatura*. 4.ed. Brasiliense: São Paulo, 1984.
- LEENHARDT, Jacques; PESAVENTO, Sandra Jatahy. *Discurso histórico e narrativa literária*. Campinas, SP: Ed. da UNICAMP, 1998.
- MARINHO, Maria de Fátima. *O romance histórico em Portugal*. Porto. Campo das Letras, 1999.
- MAUROIS, André. *Introdução ao método de Paul Valéry*. Tradução de Fábio Lucas. Pontes: Campinas, 1990.
- MENDES DE ALMEIDA, Ângela. *Revolução e guerra civil na Espanha*. Brasiliense: São Paulo, 1981 (tudo é história, 31).



MEURER, José Luiz. "Compreensão de linguagem escrita". Aspectos do papel do leitor. In: BOHN, Hilário e VANDRESSEN, Paulino. *Tópicos de Lingüística Aplicada: O Ensino de Língua Estrangeira*. Florianópolis: UFSC, Santa Catarina.

NITRINI, Sandra. *Literatura Comparada: história, teoria e crítica*. 2.ed. EDUSP: São Paulo, 2000.

PERRONE-MOISÉS, Leila. In: *Texto, crítica e escritura*. Ática: São Paulo, 1993.

ROUANET, Sérgio Paulo. Os choques da civilização. *Mais!*, suplemento: *Folha de S. Paulo*, 3/out/2004, p. 11-13.

RUSSELL, Bertrand Arthur William. *O Impacto da ciência na sociedade*. Zahar: Rio de Janeiro, 1976.

SANTIAGO, Silviano. *Nas malhas da letra*. São Paulo. Companhia das Letras, 1989.

SAUSSURE, Ferdinand de. *Curso de Lingüística Geral*, 4. ed. Cultrix: São Paulo, 1972.

SELIGMANN-SILVA, Márcio. *A história como trauma*. In: NESTROVSKI, A.; SELIGMANN-SILVA, Márcio (org). *Catástrofe e representação*. Escuta: São Paulo, 2000, p. 73-98.

SELIGMANN-SILVA, Márcio. *A literatura do trauma*. CULT (revista brasileira de literatura), n.23, São Paulo jun/1999, p. 40-47.

TELLES DA SILVA, Luiz-Olyntho. *Freud/Lacan: o desvelamento do sujeito na leitura de um psicanalista*. AGE: Porto Alegre, 1999.

VILLAR, Pierre. *A guerra da Espanha, 1936-1939*. Tradução de R.C.X. Freire. Paz e Terra: Rio de Janeiro, 1989.

WHITE, Hayden. "O valor da narratividade na representação da realidade". Trad. José Luís Jobim. In: *Cadernos de Letras da UFF*, Niterói, n. 3, 2001.

WELLEK, René; WARREN, Austin. *Teoria da Literatura*. 2. ed. Publicações Europa-América.

ZILBERMAN, Regina. *Estética da Recepção e História da Literatura*. Ática: São Paulo, 1989.

Obras sobre Ernest Hemingway

ALDRIDGE, John W. *After the lost generation*. Mc Graw-Hill Book Company: New York, 1951.

BAKER, Carlos. *Hemingway, o escritor como artista*. Tradução de Fernando de Castro Ferro. Editora Civilização Brasileira: Rio de Janeiro, 1974.

BROER, Lawrence. *Hemingway Spanish tragedy*. The University of Alabama Press: Alabama, 1973.

Disponível em <http://www.wikipedia.org/wiki/For_Whom_the_Bell_Tolls>. Acesso em 21 Agosto, 2006.

FIZ, Simón Marchán. *Contaminaciones figurativas*. Alianza Editorial: Madrid, 1986.

GOLDMANN, Lucien. *Dialética e cultura*. Tradução de Luiz Fernando Cardoso, Carlos Nelson Coutinho, Giseh Vianna Konder. 2. ed. Editora Paz e Terra: Rio de Janeiro, 1979.



HEMINGWAY, Ernest. *Por quem os sinos dobram*. Tradução de Luís Peazê. 2. ed. Bertrand Brasil: Rio de Janeiro, 2004.

LEFORT, Claude. "A obra de pensamento e a história". In *As formas da história*. Tradução de Luiz Roberto S. Fortes e Marilena Chauí, 1.ed. Editora Brasiliense: São Paulo, 1979, pp. 155-166.

MEYERS, Jeffrey. *Hemingway, a biography*. Harper & Row Publishers: New York, 19