



**UNIVERSIDADE FEDERAL DO RIO GRANDE DO SUL
INSTITUTO DE FILOSOFIA E CIÊNCIAS HUMANAS
DEPARTAMENTO DE HISTÓRIA**

**ANARQUISTAS NA GUERRA CIVIL ESPANHOLA:
UMA ABORDAGEM A PARTIR DAS OBRAS LITERÁRIAS DE
ERNEST HEMINGWAY E ANDRÉ MALRAUX**

Daniela de Lima Soares

**Porto Alegre
novembro de 2010**

**UNIVERSIDADE FEDERAL DO RIO GRANDE DO SUL
INSTITUTO DE FILOSOFIA E CIÊNCIAS HUMANAS
DEPARTAMENTO DE HISTÓRIA**

**Anarquistas na Guerra Civil Espanhola:
Uma abordagem a partir das obras literárias de
Ernest Hemingway e André Malraux**

Daniela de Lima Soares

Monografia apresentada junto ao curso de graduação em História da Universidade Federal do Rio Grande do Sul como requisito parcial para a obtenção do título de Licenciado em História.

Orientador: Prof. Dr. Enrique Serra Padrós

**Porto Alegre
novembro de 2010**

*Para todos os idealistas, que
sonham com uma sociedade mais justa.*

*Blackbird singing in the dead of the night
Take these broken wings and learn to fly
All your life
You were only waiting for this moment to arrive
You were only waiting for this moment to arrive
You were only waiting for this moment to arrive.*

Blackbird
(Composição: Lennon / McCartney)

AGRADECIMENTOS

Agradeço à minha mãe, que sempre fez tudo o que podia e o que não podia para dar-me assistência enquanto estive vivendo essa vida de estudante.

Ao Juliano, que conheci nos últimos dois anos e meio e se tornou a pessoa mais especial da minha vida e desde então me ajudou, inspirou e apoiou.

Ao querido Professor Enrique Padrós, a quem devo a orientação deste trabalho, a acolhida desde 2006, a compreensão e principalmente a inspiração profissional. Se mais professores fossem como ele a Educação no Brasil seria bastante diferente.

Ao Paul McCartney, por ter mudado meu mundo, ter vindo a Porto Alegre e feito as últimas semanas de trabalho muito mais leves. E também por ser trilha sonora deste trabalho. Do mesmo modo agradeço John Coltrane e Sigur Rós, também trilhas sonoras.

Aos amigos que me apoiaram desde o início dessa jornada, aos que conheço desde a infância, aos que entraram recentemente na minha vida. Principalmente a Ana Ramos, pelos anos de amizade verdadeira.

Às colegas de trabalho no Arquivo Público do Rio Grande do Sul, Clarissa Alves, Laura Montemezzo e Renata Mattos, pelo apoio incondicional, pela amizade e carinho e por terem permitido as saídas mais cedo, os atrasos e as faltas para que esse trabalho pudesse ser concluído. E também aos colegas que compartilham comigo a Távola Redonda no Movimento de Justiça e Direitos Humanos organizando a documentação, rindo e firmando um novo grupo de amigos, pela compreensão, carinho e por terem cruzado meu caminho.

Aos familiares e amigos que souberam compreender estes últimos meses de ausência (e aos que não souberam também!).

Aos demais colegas do curso, muitos dos quais só vim a conhecer agora.

Aos professores, que foram fundamentais para minhas escolhas e aprendizado.

E também ao meu pai, o qual gostaria muito que estivesse vivo para compartilhar comigo este momento.

Aos caminhos e descaminhos que me trouxeram até aqui, meu muito obrigada.

Daniela Soares

Primavera de 2010

SUMÁRIO

INTRODUÇÃO	7
1. “LITERATURA E HISTÓRIA” – PRODUÇÃO LITERÁRIA E A ESPANHA EM GUERRA	12
1.1 A LITERATURA COMO PARTE DA GUERRA: OS ESCRITORES ESCOLHEM UM LADO	13
1.2 DIÁLOGOS ENTRE LITERATURA E HISTÓRIA	20
2. ERNEST HEMINGWAY	28
2.1 BIOGRAFIA – CONHECENDO UM POUCO DA VIDA	28
2.1.2 <i>Hemingway e a Espanha</i>	30
2.2 HEMINGWAY E A GUERRA CIVIL ESPANHOLA	33
2.3 “POR QUEM OS SINOS DOBRAM”	40
2.4 ANARQUISTAS NO TEXTO LITERÁRIO DE HEMINGWAY	46
3. ANDRÉ MALRAUX	56
3.1 BIOGRAFIA – CONHECENDO UM POUCO DA VIDA	56
3.2 MALRAUX E A GUERRA CIVIL ESPANHOLA	59
3.3 “A ESPERANÇA”	62
3.4 ANARQUISTAS NO TEXTO LITERÁRIO DE MALRAUX	66
CONSIDERAÇÕES FINAIS	74
FONTES	78

INTRODUÇÃO

A primeira metade do século XX é marcada por grandes conflitos que mobilizaram o mundo. A guerra civil que ocorreu na Espanha entre 1936 e 1939 foi um evento singular no contexto dos anos 30. O conflito resultou de um tenso plano de radicalização político-ideológica e de intenso embate social redimensionado desde que surgira a II República na Espanha, no início da década de 30. Importantes avanços reformistas (na área de educação, reforma agrária, nacionalidades e na relação Estado - Igreja, entre outras) são respostas a uma sociedade historicamente marginalizada pelas elites político-econômicas do país.

O contexto externo e a articulação interna dos setores terratenentes pressionarão a República e seu governo de Frente Popular¹; finalmente, em julho de 1936, eclode o golpe do qual participaram setores católicos, fascistas, conservadores, monarquistas, contando com o decidido apoio da Igreja Católica e do Exército. Cabe mencionar que a Alemanha Nazista e a Itália de Mussolini brindarão importante ajuda aos golpistas desde o primeiro dia do conflito. A resistência liderada pelos trabalhadores derrotou o golpe nas regiões industriais, particularmente em Madri e Barcelona, porém, os setores golpistas obtiveram sucesso no Sul da Espanha, nos territórios fronteiriços com Portugal e em Navarra. Começava assim uma dura e longa Guerra Civil.

A década de 1930 foi marcada por uma intensa polarização política inserida num quadro em que o personagem principal era a crise mundial. O conflito espanhol representou a primeira tentativa mais concreta de enfrentar a expansão de regimes fascistas ou semi-fascistas pela Europa. Diante do Golpe de Estado desencadeado por uma constelação de forças em que se destacavam o conservadorismo da tríade Igreja, Latifúndio e Exército, e os componentes da Falange Espanhola², reagiram importantes

¹ Frente Popular é o nome da aliança política que vence as eleições de 1936 na Espanha e torna-se governo até o fim da Guerra Civil, em 1939. Representava um leque político que envolvia desde partidos burgueses democráticos (nacionais e regionais), bem como todo o espectro político-partidário entre a esquerda e a centro-esquerda (socialistas, comunistas, sindicalistas e radicais), e mais o apoio de importantes setores dos anarquistas da CNT.

² A Falange Espanhola, ou *Falange Española de las Juntas de Ofensiva Nacional-Sindicalista*, foi um partido político espanhol de inspiração fascista, fundado em 29 de outubro de 1933 por José Antonio Primo de Rivera (advogado, filho do general Miguel Primo de Rivera), Julio Ruiz de Alda e Alfonso García Valdecasas. A Falange Espanhola propunha a instalação de um estado totalitário, o uso da violência e execravam o comunismo e seus adeptos. Formaram milícias uniformizadas, chamados os “camisas azuis”, que saudavam com o braço direito estendido, típica saudação fascista.

setores da sociedade espanhola, liderados pelas organizações sindicais e pela esquerda partidária, defendendo a República legalmente constituída. O caráter de cruzada foi comum tanto para as forças de direita quanto para os republicanos (e da esquerda em especial). A direita golpista incorporou o espírito cruzadista, de tradição católica, voltando-o para o anticomunismo virulento. A República elaborou, rapidamente, a luta contra o fascismo como uma tarefa universal para defender a democracia, a legalidade constitucional e as reformas sociais; inegavelmente, antecipava-se o que seria o elemento mais significativo dos Aliados na Segunda Guerra Mundial.

Portanto, para milhares de espanhóis a defesa da República significou defender a sociedade e cultura do fascismo. Mesmo que a Espanha tenha ficado destruída com o conflito e a República tenha sido derrotada, deve-se mencionar que a causa republicana contou com ampla simpatia dos povos do mundo e com algumas dezenas de milhares de solidários militantes que foram lutar e morrer por ela em território espanhol.

A luta contra os fascismos é a marca deste período histórico na Espanha, a disparidade ideológica dos dois grupos (fascistas e antifascistas) produziu uma série de tensões internas que os conduziu inevitavelmente ao enfrentamento, ambos os grupos abrindo-se à sombra de seus profetas.

O conflito gerou uma atividade política, intelectual e cultural muito importante. “A guerra como pano de fundo, estimulou intensa criação cultural, independente das divergências evidentes”³. A Guerra Civil Espanhola é um marco da história do século XX e é um tema de grande magnetismo para poetas, romancistas, militantes e historiadores. Muito já se produziu sobre ela. Existe uma vasta bibliografia espanhola sobre o assunto, principalmente nos marcos comemorativos. Foram analisados tanto os aspectos políticos quanto militares e partidários do franquismo, dos republicanos, socialistas, comunistas e anarquistas teceram comentários sobre a guerra e muitos ainda escreveram sobre a participação no conflito.

Os anos de 1936-1939 comoveram o mundo e a Espanha despertou grande interesse tanto da imprensa europeia e americana quanto de intelectuais de diversas partes do mundo. Poucas vezes um conflito gerou tão grande volume de narrações históricas e de ficção literária, além de muitos livros de memórias.⁴

³ PADRÓS, Enrique Serra. Cultura e antifascismo na guerra civil espanhola. **UNIVERSA – Revista da Universidade Católica de Brasília**. V. 5, n. 3, outubro de 1997 p. 421.

⁴ TAMAMES, Ramón. **Historia de España** Alfaguara VII – La República, La Era de Franco. Madrid: Alianza Alfaguara, 1983 p. 223.

A literatura produzida por indivíduos que testemunharam esse processo histórico desvelou, não apenas a situação espanhola entre 1936 e 1939, como também a instabilidade mundial e as tensões que existiam entre os países europeus na disputa por conquista ou ampliação de hegemonia. Essa literatura representa, em última instância, o enfrentamento entre o fascismo e a livre autodeterminação dos povos.

O conflito espanhol reuniu diversos escritores e intelectuais que a ela dedicaram versos e prosas. Muito se escreveu sobre as diversas regiões da Espanha no contexto da guerra, sobre determinados personagens ou episódios, implicações internacionais, sobre os partidos, facções e movimentos. E, entretanto, há outro tipo de narrativa, aquelas que se inserem dentro da literatura de testemunho, que se expressa através de romances, poemas e depoimentos de escritores ou protagonistas que estiveram no meio dos eventos, caso de Ernest Hemingway e André Malraux. Outras produções, narrativas de outros tipos que não históricas, foram deixadas por participantes: romances, poemas e testemunhos pessoais. Tais escritos contemporâneos à guerra oferecem imensa riqueza enquanto fontes para a pesquisa. Os mesmos trazem a tona questões colocadas e não resolvidas durante a revolução e a guerra civil e em especial, oferecem uma visão particular daquilo que seus autores testemunharam e como viam a guerra, seus personagens e, principalmente, como eles percebiam as disputas políticas, seja entre republicanos e fascistas, seja no interior do campo republicano. Conforme aponta Enrique Padrós,

Muitos esforços e criatividade foram subordinados às demandas conjunturais. Os textos produzidos foram marcados pelo caráter emergencial e pela necessidade de denunciar e convencer, objetivos maiores que pautaram a ação dessa geração engajada.⁵

A geração de escritores da década de 1930 estava engajada em questões políticas e a guerra na Espanha catalisou sua atenção. Nesse sentido, inúmeros escritores consagrados ou anônimos expressaram em poesia e prosa a tragédia vivida na Espanha, caso de André Gide, André Malraux, George Orwell e Ernest Hemingway, entre outros, os quais, através de suas obras, ajudaram “a conscientizar as pessoas de que o que estava acontecendo na Espanha era um perigo para o resto da Europa”⁶. Os mais famosos romances sobre a Espanha foram os de Ernest Hemingway (*Por Quem os Sinos*

⁵ PADRÓS, op. cit., p. 422.

⁶ OLIVEIRA, Clarissa Laus Pereira. **A Condição Crítica de André Malraux no Brasil e na Espanha: recepção crítica das obras *La Condition humaine*, *L'Espoir* e *Antimémoires***. Tese de Doutorado. Programa de Pós Graduação em Letras/UFRGS, Porto Alegre: 2006 p. 77.

Dobram) e André Malraux (*A Esperança*), que já foram amplamente analisados por estudiosos da Literatura, no entanto, não encontrei trabalhos que realizassem uma análise histórica específica sobre os mesmos. A produção que analisa tais obras está mais voltada para a teoria literária.

A Literatura como objeto de estudos para compreender aspectos da Guerra Civil Espanhola é ainda bastante pequena na produção historiográfica. O que predomina é uma espécie de periodização ou classificação dos poetas, romancistas e dramaturgos que participaram ou escreveram sobre a guerra. Diante desse quadro entende-se que o estudo de romances escritos por intelectuais que vivenciaram a realidade do conflito é de grande importância pela contribuição que podem oferecer à reconstrução do complexo mosaico desse passado que deixou muitas marcas como herança.

Nesse sentido, o objetivo geral do presente trabalho é resgatar a percepção da participação anarquista no contexto da Guerra Civil a partir da Literatura. Para isso, são analisadas as narrativas literárias escritas por Ernest Hemingway (1899-1961), *Por Quem os Sinos Dobram*, e André Malraux (1901-1976), *A Esperança*, dois autores que lutaram desde o campo republicano no *front* espanhol contra os setores golpistas, ao lado dos socialistas, comunistas e anarquistas em defesa da democracia. Procura-se compreender de que maneira a figura do anarquista aparece nos relatos deixados por esses escritores e quais os sentidos atribuídos a ele através das falas, situações e personagens que aparecem nas obras.

As fontes utilizadas nesta para realizar este trabalho foram, como citado anteriormente, obras literárias de ficção concebidas a partir das experiências vividas por Hemingway e Malraux. Assim, foi selecionada *A Esperança* (*L'Espoir*) de 1937, de autoria do escritor francês André Malraux, na tradução de Eliana Aguiar, e *Por Quem os Sinos Dobram* (*For Whom the Bell Tolls*) de 1940, escrito pelo norte americano Ernest Hemingway, na tradução de Monteiro Lobato.

O critério para sua escolha diz respeito à delimitação temporal. As obras foram consequência imediata da participação de ambos os autores no conflito, e foram escritas, no decorrer da guerra (*A Esperança*, em 1937) e imediatamente após o fim do conflito (*Por Quem os Sinos Dobram*, de 1940). A simultaneidade da produção da obra com o processo do conflito ocorrendo ou logo imediatamente após seu desfecho, foi fator essencial da escolha, bem como o reconhecido protagonismo de ambos em alguns fatos concretos do conflito.

Ambas as narrativas tem como seu pano de fundo a Guerra Civil. Por outro lado, as informações referentes aos anarquistas representados nos textos estão diluídas através de personagens fixos ou apenas como figuras que permanecem na memória de outros personagens.

O acesso às obras selecionadas foi bastante fácil, visto que as duas foram traduzidas de suas línguas de origem (francês e inglês respectivamente) para o português, e publicadas e reeditadas no Brasil. A opção por utilizar as obras em português ao invés de lê-las no original se deu por motivos técnicos, isto é, por não ler fluentemente os idiomas originais. De qualquer forma, fica a constância de estar ciente de que a realização das leituras em língua portuguesa não ignora a possível ocorrência de algum filtro na tradução dos originais.

Com esta finalidade, inicio meu trabalho com um capítulo chamado “*Literatura e História*” – *produção literária e a Espanha em guerra*. Neste capítulo apresento, em primeiro lugar, um sintético panorama da participação de intelectuais na defesa da República Espanhola. Posteriormente, introduzo a discussão teórica a respeito das relações entre História e Literatura em seus encontros e desencontros.

O segundo capítulo, com um título mais modesto – apenas o nome do escritor sobre o qual escrevi – trata de discorrer sobre a experiência de Ernest Hemingway no conflito e como ela influenciou a escrita de seu romance. Na segunda parte analiso sua obra em busca dos vestígios deixados pelo autor a respeito dos anarquistas. No terceiro capítulo sigo a mesma estrutura para escrever a respeito de André Malraux e seu romance.

Para encerrar, peço desculpas pelo número excessivo de páginas utilizadas para escrever este trabalho. Gostaria de poder responder meus questionamentos mais objetivamente. Não sei se mesmo no exagero dei conta de respondê-los, no entanto, sigo pensando com a falta de objetividade e a sobra de palavras.

1. “LITERATURA E HISTÓRIA” – PRODUÇÃO LITERÁRIA E A ESPANHA EM GUERRA

A Guerra Civil Espanhola foi um divisor de águas na história do século XX. Reveladora das tensões políticas e artísticas existentes no mundo na década de 1930, ela inspirou escritores em todos os continentes. No entanto, não é possível afirmar que foi o conflito em si o responsável pelo despertar das paixões políticas desses intelectuais. Grande parte dos artistas, escritores e intelectuais que se envolveram na luta em defesa da República Espanhola não tiveram suas consciências políticas despertadas pelos acontecimentos que vivenciaram na Espanha. Para muitos deles os temas sociais e políticos já eram presentes em suas obras antes da guerra civil estourar⁷.

Para entender o posicionamento dos intelectuais em relação aos acontecimentos na Espanha, é preciso levar em conta que a vinculação entre eles e a política se acentuara desde o final da década de 1920 em uma conjuntura mundial marcada pela crise 1929 e a depressão consequente⁸. Preocupados com os rumos que a Europa tomava com a ascensão dos fascismos, muitos intelectuais e artistas se engajaram direta ou indiretamente na causa republicana e desembarcam na Espanha para enfrentar com suas penas e armas o inimigo comum das democracias. E mesmo os que não colocaram seus pés em terreno espanhol entre 1936-1939, definiram suas posições.

[...] la inmensa mayoría de los intelectuales opinara sobre la guerra y que además lo hiciera tomando partido por uno de los dos bandos. Si en el terreno de las relaciones internacionales la política oficial de las naciones democráticas fue de no intervención, ésta no existió mayoritariamente en la opinión pública y menos aún entre los intelectuales que se bipolarizaron muy mayoritariamente respecto del conflicto.⁹

É preciso dizer, de antemão, que a maioria dos intelectuais esteve ao lado da república e por ela vários morreram¹⁰, foram feridos¹¹ ou colocaram suas vidas em perigo¹² para honrar seus compromissos.

⁷ BEIGUELMAN-MESSINA, Giselle. **A República de Hemingway: Por quem os sinos dobram?** São Paulo: Perspectiva e Edusp, 1993 p. 4.

⁸ QUEIPO DE LLANO, Genoveva García. Los intelectuales europeos y la guerra civil española. **Espacio, tiempo y forma**. Serie V, Historia contemporánea. Año 1992, n. 5 p. 240.

⁹ Ibid., p. 244.

¹⁰ Como, por exemplo, o escritor inglês Ralph Fox que morreu na batalha de Lopera, na província de Jaén, em dezembro de 1936 e o poeta inglês John Cornford, também morto em Lopera.

¹¹ Caso do escritor inglês George Orwell.

Poetas, pintores e outros artistas e intelectuais [...] marcaram posição numa sociedade fortemente tensionada pela existência de enormes contradições sociais, envolveram-se na dinâmica da luta de classes. A violência da repressão desencadeada correspondeu ao grau de ameaça que seus projetos provocaram sobre os setores historicamente dominantes.¹³

E a representatividade que a Guerra Civil Espanhola teve para eles foi tão intensa que a produção escrita (de ficção, testemunho ou da mescla entre os gêneros)¹⁴, audiovisual e plástica sobre o conflito simultânea ou posteriormente ao seu acontecimento é imensa. E, nas palavras de George Orwell, tudo o que se escreve sobre a Guerra Civil Espanhola se escreve com parcialidade.

1.1 A Literatura como parte da guerra: os escritores escolhem um lado

A Guerra Civil Espanhola tornou-se um fato cultural, conforme observa Pierre Vilar quando se refere às grandes correntes de pensamento da época¹⁵. A arte em geral e a literatura, por conseguinte, foram percebidas como parte do conflito espanhol pelas lideranças de ambos os lados. Entre a intelectualidade não havia um projeto único e coerente, mas predominava uma recusa ao fascismo. Segundo João Cerqueira, a adesão na luta antifascista reflete o presságio de que se algo não fosse feito para segurar a expansão do fascismo na Espanha, ele poderia se estender pelo mundo e ameaçar toda a civilização¹⁶.

Conforme Padrós, os intelectuais que participaram da guerra na Espanha puderam interpretá-la e posicionarem-se diante dela levando em conta as contradições e as perplexidades presentes, sendo, concomitantemente, atores e intérpretes do drama

¹² Caso do escritor francês André Malraux.

¹³ PADRÓS, op. cit., p. 431.

¹⁴ No campo da literatura, cabe destaque para: *O Labirinto Mágico* (El laberinto mágico), uma coleção de seis romances (*Campo cerrado*, *Campo de sangre*, *Campo abierto*, *Campo moro*, *Campo francés* e *Campo de los almendros*) escritos por Max Aub entre 1943 e 1968; *Por Quem os Sinos Dobram* (For whom the bell tolls), de Ernest Hemingway (1940), *A Esperança* (L'Espoir), de André Malraux (1937), *Lutando na Espanha* (Homenage to Catalonia), de George Orwell (1938), *Saga*, de Érico Veríssimo (1940), *O Curto Verão da Anarquia* (Der kurze sommer der Anarchie. Buenaventura Durrutis leben und tod), de Hans Magnus Enzensberger (1972); *Requiem por un campesino español* (1953), de Ramón J. Sender, dentre outras.

¹⁵ VILAR, Pierre. **A Guerra da Espanha**. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1989 p. 92.

¹⁶ CERQUEIRA, João. **Arte e Literatura na Guerra de Espanha**. Porto Alegre: Zouk, 2005 p. 117.

espanhol¹⁷. Os artistas e intelectuais que se posicionaram ao lado dos republicanos somaram forças com aqueles que na Espanha utilizavam a cultura como ferramenta de luta e de emancipação do povo. Para os republicanos a cultura era dimensão a ser atingida através de políticas públicas estatais que incorporassem no seu campo os setores populares. Isto está colocado desde o advento da República em 1931 e é um fator distinto em relação ao regime anterior. A partir de 1936, a cultura, genericamente falando, se torna uma espécie de arma para resistir aos setores golpistas e seus valores e propostas reacionárias e fascistas.

Cerqueira afirma que desse esforço conjunto “resulta a alfabetização de 75.000 soldados, 300.000 civis, a criação de 800 escolas, 1.000 bibliotecas e a colocação de 60.000 crianças em colônias escolares”¹⁸. O autor afirma ainda que a publicação de muitos livros com preços menores, revistas que divulgam poesia, crítica literária e teatral e ensaios de reflexão foi resultado dessa visão da cultura¹⁹. A atividade cultural durante a guerra permaneceu e foi intensa. Foram organizadas exposições de arte, sessões de cinema, recitais de poemas e canções e espetáculos teatrais (no palco ou na rua). Nesse sentido, as massas “passaram a ter acesso às artes e às letras, demonstrando uma surpreendente voracidade pelo conhecimento”²⁰. Além disso, os acontecimentos que ocorreram na Espanha produziram um cenário que se tornou estimulante para fazer arte, escrever poemas, canções e novelas, para muitos homens e mulheres que até então não sabiam ler.

Ao mesmo tempo em que alguns intelectuais “vestem a farda do soldado muitos soldados descobrem ser poetas”²¹. Assim, juntos, muitos republicanos estavam envolvidos por uma onda de paixão revolucionária e dispostos a dar a vida por este grande sonho de liberdade. Essa união e entusiasmo apaixonado é a inspiração que compeliu “operários, artistas, escritores, cineastas e músicos a explorarem as suas potencialidades criativas para servirem a um ideal político-filosófico”²².

O grande número de literatos que estiveram na Espanha participando de uma maneira ou de outra da guerra impressiona. A arte das palavras, poemas, canções²³,

¹⁷ PADRÓS, op. cit., p. 420.

¹⁸ CERQUEIRA, op. cit., p. 10.

¹⁹ Ibid., p. 10.

²⁰ Ibid., p. 110.

²¹ Ibid., p. 110.

²² Ibid., p. 11.

²³ Ivan Martins afirma que mesmo “sem grandes pretensões artísticas ou literárias, buscou-se representar, através de hinos e canções, o caráter propagandístico do debate ideológico que esteve na base dos enfrentamentos bélicos relativos à Guerra Civil Espanhola”. MARTIN, Ivan

panfletos, livros, cartazes²⁴, charges e novelas, foi arma utilizada para combater o fascismo associado aos setores golpistas e conservadores da Espanha. Muitos jornais, revistas e boletins culturais eram produzidos por militantes políticos e da cultura e depois distribuídos nas frentes de batalha e para toda a população. A propaganda republicana era fragmentada, cada partido, milícia ou sindicato possuía seus meios de divulgação – panfletos, jornais, cartazes –, escreviam e publicavam seus próprios informativos de propaganda e formação, nos quais refletiam sobre seus ideais e perspectivas. Segundo Enrique Padrós, a arte, a propaganda e a panfletagem

[...] foram resultantes de um contexto onde a priorização de um esforço de guerra colocou-se acima de critérios de qualidade. Mesmo assim, ficaram obras tão geniais quanto amargas. Porém, o mais importante nesse momento, foi a determinação política de direcionamento da militância norteando o comportamento da maioria daqueles que se autodefiniam como revolucionário, internacionalistas ou, somente, republicanos²⁵.

Para os intelectuais estrangeiros que estavam na Espanha naquele período, a guerra representou uma síntese entre a resistência ao fascismo e o romantismo revolucionário. Além disso, o caráter do conflito, segundo Garosci, elevou a tensão máxima não só as energias políticas como as morais. A Espanha converteu-se em um símbolo de esperança para os intelectuais, representou a possibilidade de lutar pela liberdade e justiça e as grandes correntes políticas da época puderam ser ouvidas e discutidas²⁶. Os relatos de intelectuais e militantes de diversos lugares do mundo que buscaram descrever e compreender os embates ideológicos travados na Espanha são abundantes²⁷. Entretanto, o seu grau de engajamento político e de envolvimento na guerra entre os intelectuais foi diferente, assim como o caráter das narrativas que ela inspirou.

Unos, los revolucionarios, renuevan la solidaridad romántica con los países que combaten por la libertad, tomando parte en la lucha igual que

Rodrigues. **Locus e ecos da ética libertária**: A novela ideal e a propaganda anarquista espanhola. São Paulo: Tese de Doutorado. Programa de Pós Graduação em Letras/USP, São Paulo: 2005 p. 43.

²⁴ “Diversos artistas plásticos disponibilizaram sua arte para a divulgação das ideologias de nacionalistas e republicanos, em combate tanto durante a Guerra Civil Espanhola como nos anos que a precederam e a sucederam”. MARTIN, op. cit., p. 55.

²⁵ PADRÓS, op. cit., p. 422.

²⁶ SPENDER, Stephen. Apud. GAROSCI, Aldo. **Los intelectuales y la Guerra de España**. Madrid: Ediciones Júcar, 1981 p. 226.

²⁷ MARTIN, op. cit., p. 15.

los españoles. Otros acuden como observadores políticos, con un claro propósito de indagación. Entre ellos varios periodistas, que siguieron el curso de la guerra y de la política. Llegados a cierto límite, unos y otros se convierten en peregrinos, casi en turistas, que van a ver la revolución y a dar fe de solidaridad y de propaganda, y que regresan con un cuaderno lleno de notas.²⁸

A partir das experiências desses defensores da liberdade, vindos de diversas partes do mundo para lutar ao lado dos republicanos espanhóis contra o fascismo, surgiu, posteriormente, um grande número de narrativas que tentavam, de uma forma ou de outra, reconstruir os ideias de liberdade que foram esfacelados pela vitória fascista. As distintas experiências resultaram em produções literárias também bastante diferentes, principalmente no que diz respeito às “intenções” do autor.

A paixão política – que motivou alguns ir á Espanha, e que para outros foi adquirida durante o conflito – definiu em grande parte o caráter de tais obras, pois no lado republicano havia uma fragmentação de ideias políticas que foi refletida na literatura. Na expressão de Hugh Thomas, os apologistas literários da República²⁹ não foram poucos e apesar da causa em comum – a defesa República e o antifascismo – cada um deles pode optar por sua preferência política no campo republicano. Havia um extenso espectro de ideologias ligadas tanto à República de forma geral quanto às esquerdas de forma particular. Estes últimos estavam totalmente comprometidas com a resistência e a defesa da República e, segundo Vilar, tanto o governo quanto as correntes anarquistas, comunistas e socialistas, disputavam as atenções dos intelectuais mais conhecidos³⁰. Beiguelman-Messina afirma que:

A seleção arbitrária de alguns registros desse conflito, sejam eles romances, poesias, memórias, artigos de jornal ou pronunciamentos em congressos, deixa o observador seguro de que se encontra diante de diferentes expectativas de mudança do presente, muitas das quais profundamente marcadas por uma visão romântica da Guerra Civil Espanhola [...].³¹

O impacto que a guerra civil teve sobre as vidas de escritores, poetas, jornalistas, pintores e outros intelectuais solidários com a causa legalista, foi diferente para cada um deles. Por isso os registros que dela fizeram também são tão variados. Nas páginas

²⁸ GAROSCI, op. cit., p. 231.

²⁹ THOMAS, Hugh. **A Guerra Civil Espanhola**. V. 2. Rio de Janeiro: Editora Civilização Brasileira, 1964 p. 213.

³⁰ VILAR, op. cit., p. 93.

³¹ BEIGUELMAN-MESSINA, 1993, op. cit., pp. 105-106.

deixadas por eles é possível identificar o sentimento de unicidade e o caráter transformador atribuído à causa pela qual lutavam. Segundo Beiguelman-Messina, chama a atenção nas obras de literatura antifascista que caracterizam a Guerra Civil Espanhola como ponto de ruptura da História, como um momento de definição dos destinos da humanidade³². Ela seria, então, um marco divisor entre duas civilizações, e a Espanha um ponto culminante no qual se decidiria a libertação do homem. De certa forma trata-se de um embate que será redimensionado como algo quase universal na dinâmica histórica da Segunda Guerra Mundial.

Grande parte das obras literárias escritas durante a Guerra Civil como fato antecipatório, ou imediatamente após seu fim, era definida por seus autores como novelas. Mas havia aqueles que pretendiam escrever reportagens ou ainda os que afirmavam escrever as suas memórias ou reflexões sobre o visto e o vivido durante o conflito. Entretanto, conforme Queipo de Llano, “límites entre una fórmula literaria y otra no son muy precisos: en todos los casos se trataba de narrar una experiencia personal de la guerra que, además, traslucía los propios planteamientos ideológicos”³³. Trata-se de documentar, de alguma forma, a experiência que tiveram como testemunhas, às vezes também como protagonistas do drama espanhol. Nesse sentido, a própria obra literária adotava uma função propagandística, pois as escolhas ideológicas de cada autor eram refletidas no texto literário e por vezes defendidas abertamente. No entanto, isso não implicava na qualidade desses escritos.

O destaque da função propagandística na literatura pela causa republicana foi corporificado no Segundo Congresso de Escritores Antifascistas³⁴, que ocorreu em Valência no verão de 1937 e, em seguida, mudou-se para frente de Madrid, “com o objetivo declarado de debater as posições dos intelectuais em face da guerra”³⁵. No entanto, o Congresso se tornou uma manifestação de apoio não só ao governo da Frente Popular, como também à União Soviética. Mais do que isso, a URSS interferiu no Congresso, inclusive pressionando através de sua delegação para obter a expulsão do escritor francês André Gide por ter se manifestado contra o sectarismo stalinista dominante³⁶. Segundo Manuel Soler, o Congresso foi bem sucedido na tarefa de

³² BEIGUELMAN-MESSINA, 1993, op. cit., p. 110.

³³ QUEIPO DE LLANO, op. cit., p. 250.

³⁴ Participaram do Congresso nomes como: Malraux, Spender, Koltsov, Ehrenburg, Neruda, Vallejo, Guillen, entre outros.

³⁵ THOMAS, op. cit., p. 213.

³⁶ Para saber mais sobre a expulsão de André Gide Segundo Congresso de Escritores Antifascistas: SOLER, Manuel Aznar. **II Congreso Internacional de escritores Antifascistas**

propagandear a causa republicana para a opinião pública. Entretanto, não conseguiu demover a posição de não Intervenção assumida pelas democracias ocidentais³⁷.

No Congresso, ainda, foi defendida a ideia de “intervenção da literatura nas causas políticas, tendo sem dúvida reforçado o comprometimento ideológico de inúmeros escritores e conseqüentemente contribuído para o aumento das obras de propaganda”³⁸. Pois, a tensão entre o ideal revolucionário e a dificuldade de implantá-lo concretamente precisava ser traduzida na literatura. Tratava-se de um processo auto crítico que cada autor precisava realizar - de acordo com suas perspectivas e experiências espanholas.

La guerra civil española, en definitiva, coincidió con el climax de las tensiones en el mundo intelectual; la posición de los escritores fue un testimonio de esa situación y, al mismo tiempo, contribuyó a reproducirlas y aumentarlas en los medios de comunicación de todo el mundo.³⁹

Assim, o período da guerra inspirou e impeliu intelectuais e trabalhadores a redigir abundantes crônicas de guerra, romances e poesias que eram escritos “nos momentos de descanso ou sob fogo inimigo”⁴⁰. Mas o conflito causou outra reação nos soldados, intelectuais e naqueles que ajudaram na retaguarda: “a ansiedade produzida pelo medo da morte também produz o efeito oposto, paralisando a criatividade de muitos escritores que só anos mais tarde conseguem passar para o papel as traumáticas experiências vividas em Espanha”⁴¹.

No entanto, apesar do compromisso dos autores com a causa republicana, ao final da Guerra a decepção com a derrota da República diante dos exércitos de Franco, e com a própria política soviética em relação à guerra, era perceptível em algumas das obras que escreveram. Os relatos produzidos no calor dos embates, conforme aponta Cerqueira⁴², pintam cores, na maioria, intencionalmente propagandísticas, porém, com o término do conflito, as produções passam a ser caracterizadas pela desculpabilização e ajustes de contas em face da derrota. Cerqueira observa que “os livros concebidos depois do conflito, permitindo aos escritores amadurecer as ideias e o distanciamento necessário para evitar a propaganda, possuem maior complexidade e são mais bem

(1937) Vol. II: Pensamiento literario y compromiso antifascista de la inteligencia española republicana. Barcelona: Editorial Laia, 1978 p. 138-146

³⁷ SOLER, op. cit., pp. 157-158.

³⁸ CERQUEIRA, op. cit., p. 117.

³⁹ QUEIPO DE LLANO, op. cit., p. 255.

⁴⁰ CERQUEIRA, op. cit., p. 118.

⁴¹ Ibid., p. 118.

⁴² Ibid., p. 118.

estruturados⁴³. O desfecho da tragédia espanhola determina a abordagem dos escritores na concepção de suas obras, marcado agora por um tom que se dilui entre um realismo mais objetivo e um pessimismo que reflete frustrações e incertezas quanto ao futuro imediato.

As reflexões variam desde explicações para a derrota até a denúncia dos crimes cometidos pelos nacionalistas - e também pelas purgas stalinistas. O maior alvo de críticas, entretanto, é à Política de Não Intervenção da França e da Inglaterra que, revestida de neutralidade, foi considerada uma das grandes causas da derrota. Os escritores que sobrevivem ao drama espanhol já não são os mesmos do início do conflito, pois olham para os acontecimentos de 1936-1939 de maneira mais crítica.

Contrastando com a fé inicial dos primeiros autores, nos escritores do pós guerra a desilusão e o ceptismo são a tonalidade dominante, amargurados pela descrença na política e no ser humano. O rol de personagens angustiadas em luta com os seus pensamentos e as complexas discussões políticas por si desencadeadas denunciam os tormentos e as dúvidas latentes nos seus autores.⁴⁴

O valor do conjunto de obras produzidas sobre a Guerra Civil por autores que testemunharam o conflito está além do literário. Elas constituem documentos importantíssimos para a compreensão dos acontecimentos, das disputas e dos reflexos daquele contexto bélico, político e ideológico na sociedade e no próprio ser humano, pois a análise da produção estética e literária permite encontrar os sentimentos que permeavam as relações durante o conflito. Mas é preciso tomar cuidado, pois mesmo tendo sido escritas por testemunhas do conflito, os livros são visões subjetivas dos acontecimentos.

É preciso considerar ainda as preocupações por trás das letras, pois a situação da Espanha naqueles anos não era facilmente avaliada e escrever sobre a guerra requer ultrapassar uma névoa espessa que por vezes não interessava dissipar. Os interesses de determinados grupos políticos – governo republicano, o Partido Comunista, ou os governos regionais, entre outros – por vezes se sobrepunham à liberdade ou autonomia dos escritores que quiseram escrever sobre o conflito enquanto este acontecia. Muitos foram os casos de censura ou alteração de textos para alinhar-se ou coincidir com a

⁴³ CERQUEIRA, op. cit., p. 118.

⁴⁴ Ibid., p. 118.

propaganda oficial republicana, como aponta Cerqueira⁴⁵. Portanto, para analisar os escritos que abordam o conflito espanhol é preciso considerar os seguintes aspectos: quando foi escrito, o gênero literário, a nacionalidade do autor e suas concepções políticas.

A importância que o conflito teve na História do século XX é inegável, e esses relatos ajudam a preservar a memória dos homens e mulheres que lutaram por seus ideais, e evitar o esquecimento dos horrores da guerra, bem como a distorção dos acontecimentos. E nesse sentido, Pierre Vilar faz uma analogia entre o título do poema de Pablo Neruda, *España en el corazón* - produção do escritor latino-americano em homenagem à Espanha -, e a marca que o drama espanhol deixou: a Espanha está no coração de todo o mundo. “Singular consolo para tanto sofrimento!”⁴⁶

1.2 Diálogos entre Literatura e História

História e Literatura compartilham de longa data, por meio da escrita, a narrativa e o contar, o escrever e o descrever, o interpretar, o reinterpretar, o construir, o reconstruir. Ambas as disciplinas desejam relatar eventos, com a garantia de se perpetrarem ao longo do tempo. Em especial os eventos considerados dignos de memória. Toda narrativa está ligada à capacidade de cristalizar e ao mesmo tempo dar vida a determinadas ideias e sentimentos que se deseja compartilhar. Roger Chartier afirma que escrever história, por mais quantitativa ou estrutural que ela seja, é escrever narrativas. Mesmo que a história factual tenha sido repudiada, ela permanece uma narrativa. As categorias fundamentais da narrativa estão presentes tanto na Literatura como na História: temporalidade, causalidade e personagens⁴⁷.

Segundo Carla Gomes, a literatura é uma categoria muito abrangente, e pode ser utilizada para referir narrativas de ficção e não-ficção, além de um conjunto de obras de uma memória do conhecimento produzido nas várias atividades humanas em determinado período⁴⁸. Para os propósitos deste trabalho, cabe utilizar um critério de

⁴⁵ CERQUEIRA, op. cit., p. 124.

⁴⁶ VILAR, op. cit., p. 94.

⁴⁷ CHARTIER, Roger. **A Beira da Falésia: A história entre incertezas e inquietude**. Porto Alegre: Editora da Universidade/UFRGS, 2002 p. 14 e 86.

⁴⁸ GOMES, Carla Renata Antunes de Souza. **De rio-grandense a gaúcho: o triunfo do avesso: um processo de representação regional na literatura do século XIX (1847-1877)**. Dissertação de Mestrado. Programa de Pós-Graduação em História/UFRGS, Porto Alegre: 2006 p. 20.

divisão restrito, atribuindo a ficção à literatura, e a não ficção para aquilo que é considerada narrativa histórica.

Considerando literatura como objeto social, as narrativas literárias ou históricas pretendem contar ao seu espectador/leitor algo que ele ainda não tomou conhecimento, seja pelo ineditismo ou pela forma de abordagem. E elas o fazem através de signos constituídos por palavras e imagens.

É na linguagem que se constroem as culturas humanas, ou seja, que se constroem as narrativas e os discursos que orientam as nossas ações. Conseqüentemente, a linguagem se apresenta como o lócus privilegiado para os estudos que pretendem investigar como são e como se constroem as narrativas e as identidades que dela emergem, as memórias que conectam passado e presente dos grupos sociais e que orientarão as relações com o futuro.⁴⁹

A Literatura converte a linguagem, na sua forma escrita, em arte, e agrega significados e valores ao mundo. As formas da narrativa literária são utilizadas pela história, e a própria história é um tema recorrente da literatura. Porém, contar o passado para cada uma delas é uma tarefa realizada através de métodos distintos, e seus objetivos também são diferentes. Literatura não é História, e vice-versa.

De fato, a História se distingue da Literatura em um ponto principal: o contato do historiador com as fontes históricas é indispensável, e ele deve utilizar técnicas e métodos para retirar do documento o que ele precisa para acessar o passado. Esses critérios validam o discurso histórico como explicação da realidade passada, objeto da História⁵⁰. As fontes históricas podem até ser úteis para o literato, na medida em que ele quer atribuir uma veracidade à sua narrativa, “criar situações verossímeis capazes de emocionar e mobilizar seus leitores”⁵¹. No entanto, não há, nos relatos literários, preocupação com uma verdade histórica⁵², quem escreve literatura não tem compromisso com a verdade, seu compromisso é, pelo contrário, com a ficção.

[...] os fatos ficcionais possuem plausibilidade histórica e os fatos históricos carregam marcas do imaginário, porém, literatura e história

⁴⁹ FERREIRA, Lucia M. A. e ORRICO, Evelyn G. D. (Orgs.) Linguagem, identidade e memória social. Rio de Janeiro: DP&A, 2002 p.8 *apud in* GOMES, op. cit., p. 11.

⁵⁰ CHARTIER, 2002, op. cit., p. 17.

⁵¹ GUAZZELLI, César A. Barcello. **Fatos que Realmente Aconteceram?: Considerações sobre História e Literatura**. In: SILVEIRA, Helder Gordim; ABREU, L. A. De; MANSAN, J. V. (Orgs.). História e ideologia: perspectivas e debates. 1 ed. Passo Fundo - RS: UPF Editora, 2009, v. 1, p. p. 383.

⁵² *Ibid.*, p. 371.

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.⁵³

A História é, portanto, uma narrativa dentre outras narrativas. Sua singularidade está na relação com a verdade⁵⁴. Para Gomes, História e Literatura são produtos da ação humana, de um lugar e a um tempo e são carregadas de intencionalidade. Nesse sentido, as obras literárias (ficcionais ou históricas) são

[...] investidas de significações plurais e móveis construídas na negociação entre uma proposição e uma recepção, no encontro entre as formas e os motivos que lhes dão sua estrutura e as competências ou as expectativas dos públicos que delas se apropriam. [...] Produzidas em uma esfera específica, em um campo que tem suas regras, suas convenções, suas hierarquias, as obras escapam delas e assumem densidade, peregrinando, às vezes, na longínqua maturação, através do mundo social.⁵⁵

Ambas também se constituem como representações do real passado ou presente, embora com propósitos e funções sociais diferentes. “A narrativa literária de ficção está livre de imposições (documentais e comprobatórias) podendo conter o que for necessário para sua realização como obra de arte”⁵⁶. Todavia, é importante salientar que o texto literário de ficção não contém inverdades, isto é, ele cria as suas próprias verdades para manter uma coerência interna. Os enunciados precisam de uma verossimilhança em relação a essa coerência da narrativa, mas não necessariamente em relação à veracidade daquilo que enuncia.

Para Lajolo, os personagens e os enredos são apresentados como aquilo que poderia ter sido⁵⁷. Tal observação não anula o uso da Literatura como fonte histórica, pelo contrário, alertam para os limites e cuidados que a envolve. A verdade ficcional não pode ser comparada com a verdade histórica, pois elas “possuem metodologias diferentes; porém, não se pode deixar de aproximá-las, haja visto que a literatura e história reconfiguram um tempo passado na composição discursiva”⁵⁸.

⁵³ BRITO, Edileide. O Desdobramento dos Si(g)nos. In: **Revista Voz das Letras**. Concórdia, Santa Catarina, Universidade do Contestado, n. 9, I Semestre de 2008, p. 35.

⁵⁴ CHARTIER, 2002, op. cit., p. 237.

⁵⁵ Ibid., p. 93.

⁵⁶ GOMES, op. cit., p. 28.

⁵⁷ LAJOLO, Marisa. O que é Literatura. São Paulo: Editora Brasiliense, 1984, p. 45.

⁵⁸ BRITO, op. cit., p. 37.

Para compreender a literatura os historiadores da cultura se utilizam de teorias extraídas da própria literatura, da antropologia, da linguística, da sociologia:

Algumas teorias enfatizam a recepção ou leitura dos textos, outras sua produção ou escrita, outras a unidade e coerência do significado, outras ainda enfatizam o papel da diferença e as maneiras pelas quais os textos funcionam no sentido de subverter suas aparentes finalidades.⁵⁹

Nesse sentido, Robert Darnton chama a atenção para um ponto bastante importante: aplicar uma teoria para entender o que uma obra deixou como legado histórico é insuficiente. A crítica literária, e, sobretudo a teoria literária⁶⁰ abordam os temas das obras escritas no passado de forma isolada. Elas deixam de lado quem as escreveu, o sujeito histórico por detrás das ideias, o contexto em que um pensamento fora concebido. “A escrita, na filosofia e na literatura, pode dar acesso à verdade, mas não consegue aceder a ela”⁶¹.

Não bastam transpor da literatura para a história os métodos de análise. Porém, o autor aponta para uma luz nos estudos históricos acerca da literatura, das obras literárias e de seus autores: “começaram a florescer novas variedades de história literária, e elas criaram raízes aproveitando a riqueza teórica armazenada nas ciências humanas, especialmente na antropologia”⁶².

E nesse diálogo entre literatura e história, o historiador, em sua busca de conhecimento sobre o mundo do passado, na tentativa de resgatar certas sensibilidades e a maneira como o homem representava a realidade e a si mesmo, pode recorrer ao próprio texto literário. Não há, na obra de Darnton, a substituição de uma disciplina pela outra, ou a substituição de uma teoria da História por uma teoria literária. É através da História que ele pretende responder seus questionamentos:

Alguns ‘quais’ relativos a leitura podem ser respondidos. Do mesmo modo, muitos dos ‘ondes’ e ‘quandos’. Os ‘porques’ e ‘comos’, entretanto, são diferentes. A penetração nos processos internos pelos quais os leitores entendiam os sinais tipográficos é uma tarefa que parece freqüentemente situar-se fora do alcance da investigação

⁵⁹ HUNT, Lynn. Apresentação: história, cultura e texto. In: **A Nova História Cultural**. São Paulo: Martins Fontes, 1995 pp. 19-20.

⁶⁰ “Nos Estados Unidos, as influências literárias emergiram primeiramente na história intelectual, com seu enfoque em documentos que, em sentido literário, são textos, embora os historiadores culturais que trabalham com outros documentos além dos grandes livros não considerem a teoria literária especialmente relevante” Cf. HUNT, op. cit., p. 19.

⁶¹ DARNTON, Robert. **O Beijo de Lamourette**. São Paulo: Companhia das Letras, 1990 p. 279.

⁶² Ibid., p. 282.

histórica. Não obstante, um grande número de leitores deixou relatos sobre sua experiência no século XVIII: anotações nas margens, sublinhados, cartas particulares, resenhas públicas e até mesmo descrições normativas transmitidas em ilustrações e na literatura contemporânea sobre a 'arte de ler'.⁶³

Todo esse material deixado no passado pelos leitores pode e precisa ser pesquisado de forma sistemática. Só através de uma árdua pesquisa nesses materiais se chegará a alguma noção aproximada de como se lia há dois ou três séculos atrás. Não obstante é preciso lembrar que não há verdade absoluta, e Darnton também compreende esse obstáculo historiográfico. Trata-se de compreender que "o contato com o passado altera o sentido do que pode ser conhecido. Estamos sempre nos ombreado com mistérios"⁶⁴. Em seu livro mais famoso no Brasil, *O grande massacre de gatos, e outros episódios da história cultural francesa*, Darnton nos brinda com uma brilhante elucidação do que pretende ao incluir em seu campo de ação a literatura:

Se pode ler um ritual ou uma cidade, da mesma maneira como se pode ler um conto popular ou um texto filosófico. O método de exegese pode variar, mas em cada caso, a leitura é feita em busca do significado – o significado inscrito pelos contemporâneos no que quer que sobreviva de sua visão de mundo.⁶⁵

A narrativa literária proporciona à História um depoimento indireto sobre os sentimentos, emoções, jeitos de falar e pensar o mundo, códigos de conduta, ações sociais e sensibilidades de outro tempo. Do tempo em que fora escrita. Elas guardam em si aquilo que seu autor carregava consigo. Sua bagagem cultural diz respeito a sua vida em determinada época e lugar. "História e Literatura, conforme suas especificidades atuam como práticas socioculturais que configuram e constituem a compreensão humana do mundo"⁶⁶.

Cada grupo social em determinado lugar e período histórico possui maneiras de ver sua existência e formas de sobrevivência e todo indivíduo, ao registrar sua compreensão do mundo, o faz de acordo com certos paradigmas culturais, valores e crenças compartilhados, que se modificam ao longo do tempo e que podem ou não consolidar memórias e tradições. Portanto, a maneira como escreveram o seu mundo é

⁶³ Entrevista com Robert Darnton. **Acervo**, Rio de Janeiro, v. 8, nº 1-2, p. 13-18, jan/dez 1995 p. 16.

⁶⁴ DARNTON, 1990, op. cit., p. 13.

⁶⁵ DARNTON, Robert. **O grande massacre de gatos, e outros episódios da história cultural francesa**. Rio de Janeiro: Graal, 1986 p. 16.

⁶⁶ GOMES, op. cit., p. 23.

tão legítima quanto o mundo material. Para Chartier o mundo material existe a partir da representação que se faz dele. E essas representações são, muitas vezes, contraditórias e estão em confronto. O que ocorre é que a apreensão da realidade é mediada pelas representações que se faz dela⁶⁷.

A noção de representação tal como Chartier aborda⁶⁸ permite ordenar três tipos de relações com o mundo social. A primeira delas é o trabalho de classificação, que produz as variadas configurações intelectuais pelas quais a realidade é construída (de forma contraditória) pelos diversos grupos que compõe uma determinada sociedade. A segunda diz respeito às práticas de reconhecimento da identidade social, das maneiras de se estar no mundo, dos significados simbólicos dos estatutos e posições no mundo. Finalmente, a terceira delas diz respeito às formas institucionalizadas pelas quais os representantes, que podem ser instancias coletivas ou individuais, marcam a existência de determinado grupo. São esses pressupostos

[...] que nos guiam, através dos diferentes tipos de narrativas, a fim de estabelecer um diálogo entre [...] o ser cultural percebido ou construído pela Literatura (o personagem), e o sujeito histórico (o ser social) que protagoniza os acontecimentos históricos.⁶⁹

Dentro dessa perspectiva, o relato literário é um documento de registro dos elementos intelectuais e emocionais de determinado contexto social, indicando aspectos fundamentais para seu entendimento no qual o autor

[...] 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.⁷⁰

A obra literária nasce do real, e por vezes ela nasce de uma experiência traumática. Nesses casos, existe uma reescrita dolorosa do real. A testemunha – quando assume o papel de narrador – tenta dizer o indizível, e substituir através da linguagem a ausência. Seu relato é testemunho de uma experiência e fruto de uma escolha, pois,

⁶⁷ CHARTIER, 2002, passim.

⁶⁸ Ibid., p. 73.

⁶⁹ GOMES, op. cit., p. 33.

⁷⁰ BRITO, op. cit., p. 34.

conforme aponta Marchezan, quem narra “escolhe o que e como narrar: uma narrativa é o produto de uma escolha, do como combinar e segmentar um acontecimento”.⁷¹

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. [...] A impossibilidade está na raiz da consciência.⁷²

Ernest Hemingway e André Malraux viveram e sentiram a Guerra Civil Espanhola, estiveram presentes em batalhas e puderam compartilhar suas experiências, seus testemunhos da guerra e de seus protagonistas através do texto literário, através da ficção. Foram testemunhas da guerra e deixaram seus testemunhos. Os anarquistas, como indivíduos ou coletivo, podem ser percebidos na obra de Hemingway e Malraux pelo uso da linguagem na Literatura e através das diversas maneiras de percepção e diferenças que os autores oferecem, seja pelas situações sociais em que são apresentados, ou mesmo nos modos em que são nomeados e distinguidos.

No presente texto, valoriza-se um olhar sobre a literatura que não toma o texto pelo texto, nem pretende analisar as tramas e suas resoluções internas. Em realidade, as obras literárias serão consideradas aqui como fontes para análise historiográfica, ou seja, como um caminho para a investigação que permita fazer perguntas sobre a realidade existente para além dos textos, procurando colocar os autores em seus lugares históricos e levando em consideração suas referências culturais a fim de entender a aplicação dos termos analisados no contexto histórico em que foram construídos.

Nesse sentido, parte-se da premissa de que os textos possuem significados situados historicamente. Sua valoração histórica depende das leituras que foram, são e serão feitas dele. São elas, as leituras, que atribuem o sentido ao texto⁷³. Chartier aponta a ideia de que um texto só existe se alguém o ler⁷⁴, ou seja, a existência do texto com significados está condicionada à leitura. Cabe ao leitor a apropriação do texto. Chartier

⁷¹ MARCHEZAN, Luiz Gonzaga. Hemingway: ficcionista e repórter. In: **Itinerários**, Araraquara, n. 29, p.407-416, jul./dez. 2009 p. 412.

⁷² BRITO, op. cit., p. 32.

⁷³ CHARTIER, 2002, op. cit.,p. 250.

⁷⁴ Ibid., p.251.

comenta⁷⁵ também que em 1978, Jorge Luís Borges pronunciou uma palestra em que afirmava que a existência de um livro é conferida quando alguém o lê, e que cada leitor e cada leitura modificam seu significado. Ou seja, antes de lermos um livro ele é apenas um amontoado de símbolos gráficos.

É preciso ver, então, o texto literário como um vestígio do passado, no qual a linguagem utilizada pode revelar uma materialização do imaginário. O texto literário e o texto documental não podem

[...] anular-se como texto, isto é, como um sistema construído segundo categorias, esquemas de percepção e de apreciação, regras de funcionamento, que remetem às suas próprias condições de produção. A relação do texto com o real constrói-se de acordo com modelos discursivos e recortes intelectuais próprios a cada situação de escritura. O que leva a não tratar as ficções como meros documentos, supostos reflexos da realidade histórica, mas a estabelecer sua especificidade enquanto texto situado relativamente a outros textos e cuja organização e forma visam a produzir algo diferente de uma descrição.⁷⁶

Concluimos, finalmente, que as narrativas ficcionais precisam ser analisadas com rigor historiográfico e que devem ser entendidas como registros que representam maneiras de perceber o mundo e a sociedade, que são datados, e que, mesmo pertencendo a seus autores, agem na sociedade e na percepção de seus leitores. Essas narrativas constituem, portanto, “visões” de seus autores sobre sua época.

⁷⁵ CHARTIER, Roger. **Cultura escrita, Literatura e História: Conversas de Roger Chartier com Carlos Aguirre Anaya, Jesús Anaya Rosique, Daniel Goldin e Antonio Saborit**. Porto Alegre: ARTMED Editora, 2001 p. 11

⁷⁶ CHARTIER, 2002, op. cit., p. 56.

2. ERNEST HEMINGWAY

Ernest Miller Hemingway foi um dos mais importantes e ativos correspondentes da Guerra Civil Espanhola. Sua capacidade de discorrer direta e sensivelmente sobre os grandes acontecimentos ao seu redor, colocando-se como protagonista, e a experiência como jornalista sensibilizaram um grande público leitor ao redor do mundo.

Segundo Eric Nepomuceno, a obra de Hemingway foi construída a partir de uma série de aventuras vividas pelo autor que “sumadas, hicieron de su vida, a su vez, una aventura que si renovaba sin cesar”⁷⁷. Cada experiência importante na vida do escritor e jornalista foi vivida de maneira intensa e mais tarde transformada em livro. E a guerra na Espanha foi uma grande oportunidade para exercer essa capacidade de transformar essas experiências e aventuras em uma série de publicações: crônicas, notas, contos, sua única peça teatral e um romance. Portanto, conhecer a trajetória de vida do ficcionista é bastante importante para compreender a apropriação de sua experiência na Guerra Civil Espanhola e a obra que dela resultou.

2.1 Biografia – conhecendo um pouco da vida

Ernest Hemingway nasceu em Oak Park, Illinois, nos Estados Unidos no dia 21 de Julho 1899, e cometeu suicídio em Ketchum, Idaho, em 2 de Julho 1961. Começou a escrever desde muito jovem como repórter de jornal⁷⁸ e ainda nos Estados Unidos, “um aprendizado que contribuiu para ele criar seu famoso estilo ‘objetivo’, muitas vezes imitado, mas nunca igualado: frases paratáticas, urdidas com poucos adjetivos e advérbios, admiravelmente adequadas à mordacidade e à ironia”⁷⁹.

A primeira vez do escritor na Europa foi como voluntário da Cruz Vermelha em 1918⁸⁰, quando a Primeira Grande Guerra assombrava o mundo. Durante a batalha contra os austríacos em Piave – no dia 8 de julho de 1918 – foi ferido gravemente “por um morteiro e metralhado nas pernas e na bolsa escrotal enquanto carregava um

⁷⁷ NEPOMUCENO, Eric. **Hemingway: Madri no era una fiesta**. Madri: Ed. Altalena, 1978, p. 133.

⁷⁸ Trabalhou no *Kansas City Star* em Oak Park.

⁷⁹ BURNS, Tom. Ernest Hemingway e a Guerra Civil Espanhola. In: **Revista Aletria**, jan.-jun. - n. Especial, Minas Gerais: 2009, p. 226.

⁸⁰ Como motorista de ambulância.

soldado italiano nas costas”⁸¹. O incidente lhe rendeu o início de uma temática que se repete em toda sua obra:

[...] a guerra, a aridez do sentido da vida, a elaboração de um padrão estético goyesco, na leitura do escritor, capaz de transmitir com precisão o *motion of motion* do que ocorre entre o último instante da vida e o primeiro da morte, além da dicotomia permante/transitório e o mundo como armadilha; suas angustias maiores em relação ao seu tempo.⁸²

No seu retorno à Europa instala-se em Paris para viver com sua primeira esposa, trabalhando para o jornal *Toronto Star Weekly* como correspondente internacional. Nesse momento Paris vivia um período de grande efervescência cultural. Muitos escritores principiantes e profissionais de diversos lugares do mundo escolheram a cidade das luzes para viver, e o jovem Hemingway conheceu e passou a conviver com alguns deles⁸³, fazendo parte da Geração Perdida – nomenclatura dada pela escritora, poeta e feminista Gertrude Stein à comunidade de escritores expatriados que viviam e produziam em Paris.

Torna-se um dos grandes escritores norte-americanos do século XX e ganhou o prêmio Pulitzer (1953) por seu livro “O Velho e o Mar”, considerada a sua obra-prima⁸⁴, e o Prêmio Nobel de Literatura em 1954 pelo conjunto de sua obra. Sua vida pessoal, contudo, foi bastante turbulenta. Contraiu quatro casamentos e manteve algumas amantes, esteve presente nas duas guerras mundiais e cobriu como correspondente a Guerra Civil Espanhola. Além disso, morou por muitos anos em Cuba – lugar que teve de abandonar em 1956 com a ascensão de Fidel Castro – convivendo com sua instabilidade emocional. Enfrentou problemas de hipertensão, diabetes, arteriosclerose, depressão, alcoolismo e perda de memória. Foi a ficção e o jornalismo que lhe situaram no mundo⁸⁵.

Ao longo de sua vida viajou diversas vezes para a Espanha, país com o qual manteve intensa relação afetiva: era um apaixonado pelas festas de touros e pela alegria e o tom de tragédia que as comemorações davam ao povo espanhol.

⁸¹ BEIGUELMAN-MESSINA, 1993, op. cit., p. 95.

⁸² Ibid., 95.

⁸³ Ezra Pound (1885 – 1972), Scott Fitzgerald (1896 – 1940) e Gertrude Stein (1874 – 1940) são alguns exemplos de nomes importantes que passaram a fazer parte do círculo de amigos de Hemingway nessa época.

⁸⁴ BRITO, op. cit., p.3.

⁸⁵ MARCHEZAN, op. cit., p.415.

2.1.2 Hemingway e a Espanha

A Espanha não foi apenas um lugar de passagem na vida de Ernest Hemingway, ela esteve presente – de uma maneira ou de outra – em quase tudo o que ele escreveu⁸⁶. A paixão pelas touradas fez com que o autor viajasse constantemente para terras espanholas em busca das festas de Valência, Madri e Pamplona e dos mais famosos toureiros. A tradicional comemoração espanhola o fascinava, ele estava interessado na magia, na alegria e na tragédia das touradas.

A primeira viagem de Hemingway à Espanha foi no verão de 1923. Dessa viagem nasceu a publicação *In Our Time* (Paris, 1924), um livreto de 32 páginas, das quais onze estavam dedicadas à Espanha. Cinco foram escritas em agosto de 1923, imediatamente após o fim da primeira viagem. Uma delas fora escrita em 1922 - baseada nas conversas sobre touradas que teve com Gertrude Stein – e versava sobre um acidente sofrido por um toureiro. Nessa viagem Hemingway presenciou diversas corridas de touros, ficando fascinado com o que via. O autor e seus companheiros de viagem passaram dez dias pulando de cidade em cidade, ou melhor, de praça em praça e sabendo pouco mais do que meia dúzia de palavras em castelhano⁸⁷. Apesar da curta duração da viagem e do caráter bastante turístico dos passeios, foi já a partir do primeiro contato com a Espanha e suas praças que autor a incluiu em seu coração e em sua literatura.

Organizar uma viagem à Espanha transformou-se em hábito para o escritor⁸⁸ e as viagens seguintes não foram sem menos excitação e entusiasmo. Porém a imagem que construía da Espanha levava em conta apenas os homens correndo dos touros, o cortejo da morte nas touradas, a alegria e a tragédia das festas. Ao mesmo tempo em que Hemingway construía uma imagem própria para a Espanha, o país passava por um período de modificação de suas características. Logo depois de concluída a segunda viagem do autor por terras espanholas, instalou-se a ditadura de Miguel Primo de Rivera (1923). O novo regime previu certa estabilidade para a Espanha, inspirou-se no fascismo emergente na Itália, proibiu os partidos políticos e instalou a perseguição dos opositores.

⁸⁶ NEPOMUCENO, op. cit., p. 2.

⁸⁷ Ibid., p. 7.

⁸⁸ Ibid., p. 19.

As transformações que ocorriam no país não estavam no repertório do autor. Para ele tudo na Espanha era festa. Para os espanhóis os dias estavam cada vez mais duros⁸⁹.

Hemingway possuía outras preocupações. Estava preparando seu novo livro de contos e experimentando dificuldade para a escrita. Continuava escrevendo sobre as corridas de touros, publicando artigos sobre o assunto. Descrevia detalhadamente os figurinos e cenários e se mostrava impressionado com o espetáculo. Concluiu que as corridas não eram esportes, mas tragédias que encenavam a luta entre o homem e a besta, o que acabou sendo retomado diversas vezes em seus escritos. Para Hemingway,

[...] las corridas de toros eran una fuente inagotable de estímulos: reunían, en una misma tarde y entre dos figuras solitarias – el hombre y el toro – toda la esencia de la lucha: el peligro y el coraje, el miedo y la malicia, la dignidad y la honra, el silencio y la alegría, sol y sombra, respeto y desprecio, elegancia y sensualidad... Todo eso, naturalmente, era extensivo al país y a su gente. Aquella España mágica era el marco ideal.⁹⁰

O toureiro ocupa lugar de destaque nesta imagem que Hemingway cria da Espanha. Ele desperta a sensação de imortalidade e inspira coragem àqueles que estão presente como meros espectadores. O próprio autor ousou entrar diante dos touros algumas vezes em diferentes ocasiões tornando-se toureiro amador. No entanto, a aguda crise social que marcaram os anos vinte nunca foi mencionada pelo autor em seus textos, sejam eles jornalísticos, contos ou romances. Nem a amizade com Joan Miró, pintor catalão, fez com que Hemingway despendesse um comentário sequer – por mais superficial que fosse – sobre os problemas na Catalunha.

A década de 1930 não seria diferente. Convulsões sociais no mundo todo abrem o início dos anos 30 e a crise econômica atinge proporções mundiais. Na Espanha a crise econômica e social não se dissipara e o anarquismo e o socialismo reuniam seus adeptos. A ditadura de Primo de Rivera deixou marcas profundas. No entanto, Hemingway permaneceu alheio à fragilidade do sistema econômico e da crise espanhola, pois mesmo quando não estava na Espanha pensava nela, mais precisamente em seus touros e toureiros. No entanto “el país pensaba en una infinidad de otros temas tan arriesgados como la embestida de un animal”.⁹¹

⁸⁹ A ditadura de Miguel Primo de Rivera, os conflitos no Marrocos e a agitação política transformavam a vida dos espanhóis e preparariam terreno para a Guerra Civil na década seguinte.

⁹⁰ NEPOMUCENO, op. cit., p. 11.

⁹¹ Ibid., p. 46.

A República Espanhola⁹² não é novidade para Hemingway quando ele chega à Espanha em maio de 1931. Ele sabe do novo regime político e da euforia com que havia sido recebido pelo povo espanhol, porém “él desembarcó diciendo que esperaba llegar a Madrid ‘antes que las guillotinas fuesen instaladas en la Plaza mayor’”⁹³. O que lhe interessava era saber se alguma revolução republicana interferiria na temporada de touros. As ácidas críticas à república, a violência e as agitações em Madrid parecem ter passado despercebido para Hemingway.

Em 1933, na sua última viagem antes da Guerra Civil Espanhola, ele retorna da Espanha dizendo que não havia nada de interessante para escrever, esquecendo-se das transformações e agitações no primeiro biênio da República. À distância, Hemingway não se preocupava em saber como estava a situação política no seu amado país. Soube na última semana de julho de 1936 que a Guerra Civil havia começado na Espanha e soube também que além da chuva, da neve ou da saúde dos touros, havia algo que poderia suspender a festa dos touros. Mesmo assim Hemingway não pareceu ter pressa de voltar para sua amada Espanha⁹⁴. O autor estava nos Estados Unidos escrevendo mais uma obra e pretendia terminá-la antes de embarcar para Europa. No entanto, o ficcionista recebe em novembro do mesmo ano uma correspondência de John Wheeler, diretor da “North American News Alliance” (NANA) – que alimentava cerca de 60 jornais dos Estados Unidos – oferecendo 500 dólares por nota e mil dólares por artigo a respeito do conflito. A presença do autor na agência de notícias não estava relacionada à sua qualidade como correspondente e sim pelo fato de ele já ser uma celebridade nos Estados Unidos, o que garantiria a venda do material para os jornais do país⁹⁵. Hemingway torna-se então simpatizante da República Espanhola. Em fevereiro de 1937 embarca para o continente europeu, passando antes em Paris. Chega à Espanha apenas em março de 1937, observando as imagens da guerra em seu oitavo mês de duração.

Em sua última viagem à Espanha, em 1960, ele retorna ao lugar em que imaginou a ação de *Por Quem os Sinos Dobram: La Granja*. Sua última viagem para terras espanholas foi a mais melancólica de todas⁹⁶. Ele já era um homem solitário, com medo, velho, entediado e paranóico.

⁹² A 2ª República Espanhola foi proclamada no dia 14 de Abril de 1931 após a vitória republicana nas eleições municipais. O primeiro presidente foi Niceto Alcalá Zamora.

⁹³ NEPOMUCENO, op. cit., p. 47.

⁹⁴ Ibid., p. 57.

⁹⁵ BEIGUELMAN-MESSINA, 1993, op. cit., p. 8.

⁹⁶ NEPOMUCENO, op. cit., p. 131.

2.2 Hemingway e a Guerra Civil Espanhola

A intensa relação de Ernest Hemingway com a Espanha foi bastante emotiva, ele possuía um amor nostálgico pelo país⁹⁷. Entretanto, não é possível supor que apoiar a República é o desenrolar natural de sua relação anterior com o país. Sua presença no conflito se deu a partir de uma relação profissional e de um novo sentimento que agita a intelectualidade na década de 1930. O que movia o escritor para terras espanholas era o antifascismo. Para Nepomuceno o antifascismo de Hemingway não apresentava “muchacha base o consistencia ideológica, sustentado principalmente por su concepción burguesa de la justicia, su amor a las libertades formales y su sentido humanitario casi instintivo”⁹⁸. E mesmo mobilizado pela causa antifascista, ele nunca deixou de ser um individualista, o que colaborou para sua dificuldade em desenvolver uma visão social do mundo ao seu redor:

Aquel reportero que llegó a España en guerra, dispuesto a ser objetivo, a contar la verdad y denunciar los horrores de la guerra y de la destrucción fascista, era también un escritor sediento de aventuras, el típico norteamericano triunfador, ansioso de acción.⁹⁹

E foi essa sede de aventuras que o levou à Espanha em guerra por mais de uma vez. Entretanto, é inegável o engajamento do escritor para com a causa republicana. Com o intuito de convencer a América da necessidade do fim do embargo norte-americano à República Espanhola e o fim da política de não-intervenção, acabou desempenhando múltiplos papéis: chefe do Comitê de Ambulâncias dos Amigos Americanos da Democracia Espanhola, participou da produção do documentário *Spain in Flames* (Espanha em Chamas, 1937), foi roteirista e narrador de *The Spanish Earth* (Terra Espanhola, 1937), foi correspondente pela NANA e pela revista Ken, publicou contos, prefácios, sua única peça teatral e proferiu discursos¹⁰⁰.

Na sua primeira estadia na Espanha em guerra – fevereiro de 1937 – desembarcou em Albacete, e deparou-se com o povo comemorando a vitória sobre tropas italianas nos arredores, a folia nas ruas lembrava-o das festas dos touros. A guerra se tornou palpável para ele apenas depois de percorrer o campo de batalha no qual a vitória republicana sobre os italianos aliados de Franco aconteceu. As imagens

⁹⁷ GAROSCI, op. cit., p. 313.

⁹⁸ NEPOMUCENO, op. cit., p. 63.

⁹⁹ Ibid., p. 134.

¹⁰⁰ BEIGUELMAN-MESSINA, 1993, op. cit., p. 5.

dos corpos, destroços, armas e equipamentos destruídos tornaram concreto aquilo que Hemingway somente concebia de forma abstrata.

A tragédia da guerra tinha seu lado fascinante para Hemingway, mas nada “podria chegar a fascinarlo más que su propio papel de estrella principal en aquel tenebroso montaje”¹⁰¹. Ernest Hemingway era uma celebridade na Espanha, um *bon vivant*, o mais famoso correspondente, era tratado de maneira diferenciada até mesmo dentre os intelectuais, artistas e jornalistas que se encontravam no país. Enquanto a população de Madri vivia o racionamento de alimentos, sua suíte no Hotel Florida, em Madri, era bem servida, com comida quase à vontade. Além disso, a facilidade para obter transporte permitia ao autor frequentar a Embaixada dos Estados Unidos, onde conseguia informações para suas notas e artigos e também bebidas e cigarros. Outro ponto de parada era o Hotel Gaylord, espaço que funcionava como “sede social” de operações do contingente russo¹⁰². Lá ele podia observar as conversas, obter informações importantes e admirar o luxo e a abundância com que os oficiais russos eram servidos.

Os 30 despachos enviados por Hemingway para a NANA ao longo da guerra – todos marcados pelo estilo “testemunha ocular”, abordando questões e fatos pontuais sobre a guerra e suas mais importantes batalhas – atestam as boas relações que possuía com líderes do governo, aliados ao Partido Comunista Espanhol (PCE) e ao Partido Comunista Soviético, pois neles são encontradas informações que só poderiam ser obtidas através de tais relações. É possível perceber ainda um tratamento diferenciado no que diz respeito a autorizações para presenciar combates que foram vetados a outros correspondentes. Essa afinidade com russos, membros do governo e do PCE foi responsabilidade de Joris Ivens – cineasta que dirigiu a película *Terra Espanhola* –, e também contribuiu para a educação política de Hemingway. Além disso, fez dele um propagandista do governo espanhol e modificou a compreensão de seu próprio papel no conflito¹⁰³.

Mesmo deslumbrado com sua condição de ilustre correspondente de guerra e fascinado com a tragédia espanhola ele conseguiu entender o fascismo e o perigo que esse representava para o povo espanhol. Começou a declarar seu ódio abertamente. E seu ódio era ativo, ele lutava contra o fascismo de todas as maneiras que estavam ao

¹⁰¹ NEPOMUCENO, op. cit., p. 69.

¹⁰² Ibid., p. 79.

¹⁰³ BEIGUELMAN-MESSINA, 1993, op. cit., pp. 9-10.

seu alcance, escrevia artigos e pronunciava discursos contra o fascismo¹⁰⁴. Além disso, ele próprio afirmava que apenas declarar ódio ao fascismo não era suficiente. Esse ódio precisava ser traduzido em luta.

Ele assumiu dívidas para comprar ambulâncias, atacou o fascismo no congresso dos escritores norte-americanos e colaborou em um filme para a causa, *The Spanish Earth* [A terra espanhola], junto com os escritores engajados John Dos Passos, Lillian Hellman e Archibald MacLeish. Sobre a guerra, ele também escreveu uma peça fraca, *The Fifth Column* [A quinta coluna, 1940], e alguns contos no mesmo livro, todos tendo como contexto Madri durante o ataque das forças de Franco¹⁰⁵.

O filme *A Terra Espanhola* de Joris Ivens começou a ser rodado em abril de 1937. Hemingway e um de seus parceiros de projeto, John Dos Passos, tinham concepções diferentes para a película. Enquanto Dos Passos preferia mostrar as privações cotidianas da população espanhola durante a guerra, Hemingway estava mais interessado em mostrar o aspecto militar da guerra: ataques, bombardeios e a destruição¹⁰⁶. Inúmeras discussões ocorreram e prejudicaram a amizade entre eles. Hemingway dedicou-se mais ao projeto, visto que Dos Passos estava demasiado triste pela perda de um amigo na guerra¹⁰⁷. O interesse de Hemingway pelo aspecto militar da guerra fez com que ele buscasse aumentar suas relações militares – membros influentes nas Brigadas Internacionais, oficiais e principalmente artistas e intelectuais que serviam à República Espanhola. Tais relações rendiam dados importantes para seu trabalho como correspondente, escrevia artigos descrevendo “los horrores de la guerra. Pero no por eso dejaban de mostrarlo en la condición de “heroico-observador-privilegiado-que-no-tiembla-ante-el-horror-ni-teme-al-peligro”¹⁰⁸.

¹⁰⁴ SIMONOV, Konstantin Mikhailovich. Ernest Hemingway, combatente da guerra espanhola. In: **Oitenta**. Porto Alegre N. 4 (1980), p. 234.

¹⁰⁵ BURNS, op. cit., p. 226.

¹⁰⁶ BEIGUELMAN-MESSINA, 1993, op. cit., p. 10.

¹⁰⁷ José Robles Passos, amigo de John Dos Passos, foi morto em dezembro de 1936 depois de um julgamento feito às pressas onde foi condenado pelo governo Republicano sob a suspeita de ser um espião fascista. Dos Passos só descobriu sobre a morte do amigo em Abril de 1937, depois de ter sido informado por diversas vezes pelo governo espanhol que Robles estava fora de perigo. Dos Passos acreditava na inocência de seu amigo enquanto Hemingway acreditava na justiça do assassinato político. Hemingway nada publicou sobre o incidente. Para maiores informações sobre o incidente que separou os amigos Dos Passos e Hemingway consultar BEIGUELMAN-MESSINA, 1993, op. cit., pp. 10-11 e NEPOMUCENO, op. cit., pp. 80-81.

¹⁰⁸ NEPOMUCENO, op. cit., p. 84.

Em sua primeira estadia, o escritor enviou doze despachos para a NANA, todos marcados pelo otimismo em relação às tropas republicanas¹⁰⁹. Depois de 45 dias o autor deixa a Espanha afirmando que acreditava no fim próximo da guerra e que voltaria para seu país de origem para começar um novo livro. Planejou férias em Bimini para pescar e dedicar-se ao trabalho, entretanto o filme rodado na Espanha ocuparia muito de seu tempo. Por causa dele teve de ir até Nova Iorque em Junho de 1937 no II Congresso de Escritores Norte-Americanos. Nessa ocasião pronunciou o famoso discurso *O Escritor e a Guerra*:

El problema del escritor no cambia. Siempre es el de escribir la verdad [...] Pero el fascismo no es compativel con esa exigencia... Porque el fascismo es una mentira fabricada por los tiranos. Un escritor que no mienta no puede vivir ni trabajar en el fascismo... Porque el fascismo es una mentira, está condenado a la esterilidad literaria... Una vez que haya desaparecido, el fascismo no tendrá otra historia que la sangrienta historia del asesinato...¹¹⁰

Terminado o congresso Hemingway voltou para Bimini com a finalidade de terminar seu livro. No entanto, precisou regressar ao continente para resolver outras questões pendentes em relação ao filme, projetá-lo na Casa Branca e arrecadar fundos para a causa espanhola. Pronunciou um discurso de quinze páginas afirmando necessitar de mil dólares para enviar uma ambulância à Espanha. A sinceridade de suas palavras, sua fama e o efeito que o filme teve sobre seus espectadores fizeram com que fossem arrecadados vinte mil dólares¹¹¹. Em Agosto ele concluiu o livro “To Have and Have Not” (*Ter e Não Ter*), as férias terminaram: Ernest pensava no regresso à Espanha.

Ao retornar para terras espanholas Hemingway deparou-se com uma paisagem de destruição. Durante os quatro meses que o autor esteve fora, o lado republicano do país sofreu com bombardeios constantes, Juan Negrín foi encarregado de formar um novo governo – sem a participação de representantes da CNT nem da UGT –, as tropas de Franco continuaram avançando, várias ofensivas republicanas não tiveram êxito e em muitas cidades houve a retirada da população civil. Os problemas de abastecimento e a violência só pioraram. A guerra não parecia mais ter um fim próximo. Em Madri, entretanto, a situação era diferente. Mesmo atingida pela fome e pela violência a resistência era espantosa. A vida continuava – adaptada à nova situação –, a população

¹⁰⁹ BEIGUELMAN-MESSINA, 1993, op. cit., p. 7.

¹¹⁰ HEMINGWAY, Ernest. Apud NEPOMUCENO, op. cit., p. 87.

¹¹¹ NEPOMUCENO, op. cit., p. 88.

negava-se a abandonar a cidade. Tal atitude gerou problemas ainda mais graves de abastecimento. Segundo Nepomuceno esse foi “un verano decisivo para los españoles y, en cierta medida, también para Hemingway. Al volver, él parecía saber que, más que testigo, se estaba acercando al papel que más le entusiasmaba: el de participante”¹¹².

As operações militares de maior importância no retorno de Hemingway à Espanha estavam concentradas em Aragão e Asturias. Em Aragão o governo tinha em vista barrar a ofensiva franquista, mas era também desejo deste e dos comunistas controlarem militarmente o último importante reduto anarquista fora da Catalunha. Quando os Republicanos conseguem ocupar Belchite (cidade da província de Saragoça – Aragão) Hemingway pode percorrer a região enfrentando e observando as dificuldades do campo de batalha. Um dos grandes problemas do governo naquele momento era escolher entre duas opções: alimentar a população civil ou a frente de luta. O autor percebeu que a situação da Espanha mudara radicalmente, seu otimismo estava diminuindo. O material enviado para sua agência de notícias (seis despachos), todavia, era marcado pelo tom pró-stalinista.¹¹³

No entanto, seu entusiasmo permaneceu – afinal ele participava de uma guerra e era considerado o mais famoso de seus correspondentes. Suas privilégios também permaneceram depois que voltou ao Hotel Florida. Foi nessa viagem, durante os bombardeios de Madri, que escreveu a peça teatral *A Quinta Coluna* referida anteriormente. Ernest continuou seu trabalho para a NANA, visitava regularmente as frentes de batalha e recebia ou visitava oficiais, brigadistas e intelectuais para coletar informações e manter as relações. Sua preocupação continuava sendo com os dramas por trás da guerra e os movimentos militares.

Segundo Nepomuceno, já no final de 1937 o clima na Espanha Republicana “era de desánimo: la resistencia popular comenzaba a flaquear”¹¹⁴. Mas a inesperada e bem sucedida ofensiva sobre Teruel reanimou a população e reforçou o entusiasmo de Hemingway. Acompanhado de Tom Delmer e Herbert Matthews¹¹⁵, Hemingway se dirigiu até Teruel tomando caminho por Valencia e puderam ter uma boa visão da batalha ao mesmo tempo em que estavam desprotegidos diante das metralhadoras inimigas. Os três correspondentes ficaram impressionados com o que viam e Hemingway escreveu uma crônica sobre ela. Nesta crônica o autor colocou-se como um dos protagonistas da ação,

¹¹² NEPOMUCENO, op. cit., p. 92.

¹¹³ BEIGUELMAN-MESSINA, 1993, op. cit., p. 7.

¹¹⁴ NEPOMUCENO, op. cit., p. 97.

¹¹⁵ Correspondentes de guerra estadunidenses.

mesmo que estivesse ali apenas como espectador. A batalha de Teruel, com os soldados republicanos e franquistas disputando cada rua e casa da cidade, era para Hemingway uma grande aventura. No dia 24 de dezembro os três correspondentes retornam a Barcelona e desfrutam uma tranquila noite de Natal¹¹⁶. Teruel ainda sofreria mais ofensivas franquistas antes de ser conquistada pelos republicanos.

Antes de findar o ano de 1937, Hemingway deixa a Espanha depois de quase seis meses. As imagens da guerra são dramáticas e estão frescas em sua memória. A situação do escritor ao retornar para sua casa não era das mais agradáveis: constante mau humor e um casamento falido, diversas discussões devido ao romance com Martha Gellhorn na Espanha. Além disso, o autor estava “dividido entre la tentación de regresar a la guerra y la decisión de escribir relatos basados em sus experiencias españolas”¹¹⁷. Em fevereiro de 1938 acabou decidindo pela guerra. Os republicanos estavam sofrendo graves derrotas: Teruel foi tomada pelas tropas de Franco, e o pessimismo começou a contaminar a República. Depois de conquistar Teruel, Franco concentrou esforços em Aragão. Os bombardeios sobre Barcelona foram intensificados. Hemingway chegou novamente em terras espanholas com um novo contrato com a NANA e acompanhado de James Lardner¹¹⁸ e Vincent Sheean – ambos trabalhavam para o “Herald Tribune”. Dessa viagem resultaram onze despachos que indicam “uma ligeira queda de ânimo do correspondente e a crescente mobilização pelo fim da Política de Neutralidade americana”¹¹⁹, além das críticas ao *Partido Obrero de Unificación Marxista* (POUM) e aos anarquistas.

A preocupação de Hemingway com a situação espanhola só não era maior que sua ansiedade em percorrer as frentes de batalha. E além delas, o escritor observou de perto uma grande retirada. Muitos refugiados cruzando as estradas, famílias que tentavam salvar seus pequenos tesouros eram a imagem da angústia, atrás delas vinham os soldados derrotados, tropas inteiras abandonando cidades destruídas, conquistadas pelos franquistas. A imagem de um rio de gente costeando a estrada gerou a primeira crônica de 1938 enviada por Hemingway a NANA.

Por mais que as derrotas na frente de batalha fossem cada vez mais frequente para o lado republicano, Hemingway viu o entusiasmo e a esperança dos defensores da cidade de Tortosa resistindo aos ataques franquistas. Por outro lado, outras cidades

¹¹⁶ A guerra estava concentrada em Teruel e os bombardeios sobre Barcelona diminuíram consideravelmente. NEPOMUCENO, op. cit., p. 100.

¹¹⁷ NEPOMUCENO, op. cit., p. 103.

¹¹⁸ Filho do escritor Ring Lardner.

¹¹⁹ BEIGUELMAN-MESSINA, 1993, op. cit., p. 8.

estavam paulatinamente sendo conquistadas pelos exércitos de Franco e as filas de refugiados cresciam cada vez mais. Na páscoa de 1938, nas proximidades do rio Ebro, o escritor entrou em um ponto da fila e conversou com alguns dos refugiados, e ficou impressionado com um senhor de 76 anos de idade. A conversa entre eles rendeu a Ernest Hemingway aquele que, segundo Nepomuceno, foi seu melhor trabalho como correspondente de guerra e acabou sendo posteriormente editado como conto – “O Velho na Ponte” (1938)¹²⁰. Além disso, o depoimento do velho originou a reportagem “O bombardeio de Tortosa” (1938)¹²¹. Ambos constituem o motivo composicional do jornalista e ficcionista e:

[...] em primeira pessoa, predominantemente, compõem-nos quadros de uma situação narrada, que emoldura a mesma condição em que se encontram quer personagens, quer refugiados de guerra: num determinado lugar, isolados, vistos de forma objetiva tanto pelo narrador do conto, como pelo correspondente [...] ¹²².

Porém, em maio de 1938 o contrato com a NANA terminou e John Wheeler não pretendia renová-lo. Segundo Nepomuceno,

[...] el trabajo de Hemingway como corresponsal de guerra no llegó a ser ninguna maravilla. El reportero de 1938 no era mucho mejor que el novato de dieciséis años atrás. Uno de los principales suscriptores de los servicios de la NANA era el *New York Times* y ya se había quejado a Wheeler que los artículos de Ernest eran prácticamente idénticos a los de su corresponsal, Herbert Matthews. ¹²³

Nepomuceno afirma que as qualidades do trabalho de Ernest eram evidentes, assim como os defeitos, esses, porém, em maior quantidade¹²⁴. Neste mesmo mês Hemingway deixa a Espanha e esta começa a enfrentar dificuldades cada vez maiores. O autor, entretanto, pensava agora em escrever sua nova novela, começava a trabalhar em suas histórias – contos e artigos – pensando na próxima publicação. Ainda que sua relação com a Espanha estivesse se transformando – passou a criticar a política em ambos os lados da guerra, em especial a disputa ideológica no lado republicano – ele

¹²⁰ NEPOMUCENO, op. cit., pp. 108-109.

¹²¹ Os dois textos remontam o mesmo fato, porém, Hemingway substitui o geral pelo particular na sua forma de abordagem, os soldados e refugiados são substituídos pelo narrador/combatente e pelo velho reproduzindo a situação ocorrida e narrada na reportagem. MARCHEZAN, op. cit., p. 414.

¹²² MARCHEZAN, op. cit., p. 408.

¹²³ NEPOMUCENO, op. cit., p. 110.

¹²⁴ Ibid., p. 114.

retornou ao seu amado país para um último adeus à guerra que já considerava perdida. Desta vez como enviado da revista Ken (publicação de esquerda recém fundada), e os textos que escreveu nesse período focavam temas acerca da guerra, em detrimento dos acontecimentos¹²⁵. O desgaste que a República sofreu, enquanto Ernest esteve fora, foi bastante grande: as tropas franquistas avançavam cada vez mais e os voluntários das Brigadas Internacionais foram retirados do combate. A última viagem de Hemingway a Espanha durante a guerra foi rápida e bastante melancólica. E no final de 1938 os rumos que Hemingway e a Espanha tomam são bastante distintos. Hemingway volta para os Estados Unidos e a República Espanhola sofre sua derrocada final.

Ernest Hemingway foi o conquistador norte-americano, olhou para o mundo com paternalismo dos colonizadores, mas também era leal, generoso, defensor da amizade e da honestidade. A Espanha, durante a guerra, conheceu este Hemingway, completo, um repórter que se julgava soldado, comprometido com a causa da república contra o fascismo, ao mesmo tempo em que buscava grandes aventuras, um caçador de bebidas no meio da fome em que o povo espanhol se encontrava. Colecionador de fragmentos – de bombas, casas e metralhadoras – e com seu interesse focado na ação, em detrimento das teorias e causas relacionadas ao conflito. Denunciou os horrores cometidos pelos fascistas e era uma figura popular em todos os meios. Tudo isso refletiu na qualidade do material produzido como correspondente¹²⁶.

2.3 “Por Quem os Sinos Dobram”

A relação de Ernest Hemingway com a Espanha rendeu diversos relatos, notas¹²⁷, matérias para jornais e revistas, uma peça teatral, além de duas novelas: *The Sun Also Rises* (O Sol Também Se Levanta – 1926) e *For Whom the Bell Tolls* (*Por quem os Sinos Dobram* – 1940). Das obras escritas por ele sobre a Espanha interessa-me analisar a novela *Por quem os Sinos Dobram*, fruto direto de sua participação na Guerra Civil Espanhola. Escrita em 1939 – logo após o fim da guerra e da triste vitória de Franco sobre a República Espanhola – e publicada em outubro de 1940, a obra tornou-se

¹²⁵ BEIGUELMAN-MESSINA, 1993, op. cit., p. 8.

¹²⁶ NEPOMUCENO, op. cit., pp. 136-137.

¹²⁷ As primeiras impressões que teve da Espanha em guerra foram relatadas em uma curta nota – em torno de 700 palavras – enviadas de Valencia para a NANA no dia 18 de março de 1937. Ibid., p. 69.

rapidamente um grande sucesso de vendas¹²⁸ apesar das duras críticas da esquerda sobre ela¹²⁹.

A ação da novela se desenvolve durante quatro dias na primavera de 1937 na Espanha, em território dominado pelas tropas de Franco. Hemingway narra a difícil missão de Robert Jordan de explodir uma ponte – em plena luz do dia – na Sierra de Guadarrama, apenas depois que a ofensiva republicana fosse iniciada, ordens de seu comandante russo, o general Golz. A ponte era um ponto estratégico essencial para o sucesso da investida, pois sua destruição poderia refrear o contra-ataque das tropas de Franco e possibilitar a tomada de Segóvia pelos Republicanos. Para concluir com êxito a missão, Jordan necessita do auxílio de guerrilheiros que vivem escondidos nas montanhas. Esses guerrilheiros provêm de lugares bastante distintos e a gama de personagens criados pelo escritor (dos guerrilheiros aos comandantes russos na lembrança de Jordan sobre Madri) acabam estabelecendo uma relação curiosa com seu protagonista:

Un *dinamitero* americano, amigo, por lo demás, de los rusos; *guerrillas* en una guerra en la que ese fenómeno casi quedo como algo extraño; todo ya extremadamente improbables. Pero, además, estos guerrilleros no son ni obreros ni campesinos: son ladrones de caballos, gitanos, más o menos toreros fracasados (viuda de un torero es también Pilar, la sabiduría maternal bajo cuya señal se desarrolla la acción).¹³⁰

Conforme Barea¹³¹, Hemingway cometeu um deslize ao colocar um grupo de guerrilheiros camponeses naturais de Ávila sob o comando de duas figuras provenientes do mundo das touradas (Pilar, amante de toureiros e Pablo, ladrão de cavalos). O escritor ignorou a especificidade espanhola, pois aquele grupo jamais se submeteria a tal autoridade. A escolha de Hemingway em relação a esses personagens se deu mais em relação aos papéis que desempenhariam na narrativa do que a fidelidade às

¹²⁸ Publicada en 75.000 ejemplares en la primera edición, nueve semana después se habían vendido 189.000; un año y medio después de la publicación los ejemplares vendidos llegaban a 491.000 y se encontraban en prensa 565.000. GAROSCI, op. cit., p. 320.

¹²⁹ Mike Gold, no jornal Daily Work afirmou que Hemingway era um homem sem princípios e que não entendia nem a democracia nem o comunismo. Além disso, ele não havia sido capaz de empenhar-se com a guerra e esteve na Espanha apenas por motivos pessoais, apesar da aparência de lealdade. Afirmou ainda que quando a causa parecia perdida ele preferiu ir embora deixando um rastro de calúnias e lamentações. Uma carta aberta assinada, entre outros, por Freddy Keller, Alvah Bessie e Milt Wolff, publicada no mesmo jornal, afirmava que ele havia fracassado em mostrar a importância que a guerra teve para o mundo de 1940, quando o fascismo ainda era uma grande ameaça. NEPOMUCENO, op. cit., pp. 123-124.

¹³⁰ GAROSCI, op. cit., p. 321.

¹³¹ Apud BEIGUELMAN-MESSINA, 1990, op. cit., pp. 93-104, p.93.

especificidades espanholas como coloca o crítico da obra. Pois, na obra, a ajuda desses guerrilheiros é fundamental para Robert completar seu objetivo, visto que o tempo para cumpri-lo é curto. E segundo Burns¹³², é justamente esse objetivo militar – de alto risco – que estrutura a narrativa.

Jordan é um jovem de Montana, no noroeste dos Estados Unidos, apaixonado pela Espanha, que abandonou o emprego na Universidade de Montana para lutar na Guerra Civil Espanhola pela causa republicana. Ele opera atrás das linhas de combate ao lado dos *partisans*, como especialista em demolição. Para Burns ele “é um típico herói de Hemingway, [...] o autor claramente desejava encontrar um lugar para o heroísmo em um mundo no qual essa reverenciada qualidade tem se tornado cada vez mais irrelevante”¹³³, um herói que se martiriza e se doa ao próprio destino, para que o povo – que ele acredita ter sido conduzido por mãos de ferro – possa viver uma nova vida¹³⁴. O protagonista não é comunista ou marxista, é um antifascista que se encontra sob a disciplina comunista, pois para ele, o único partido cujo programa e disciplina ele poderia respeitar era o Partido Comunista. E, segundo Beiguelman-Messina, o protagonista foi escrito a partir do modelo do *matador*, “inserindo a ética de combate [nas touradas] nos fundamentos da causa republicana”¹³⁵. Isto é, o código ético das touradas era ligado, na narrativa Hemingwayniana, à causa republicana. Jordan encara a morte a partir da ótica do matador: só a causa poderia justificar a morte de alguém, fora isso ele considerava assassinato.

Os personagens guerrilheiros mais importantes para a trama são Pilar, mulher forte e esposa de Pablo e ex-amante de toureiros. Ela é pela República, mas não estabelece vínculos entre a política e sua causa. Pablo, por sua vez, é o líder do bando até boa parte da narrativa, ladrão de cavalos antes de iniciada a guerra – o que favorece a aquisição dos animais para o bando –, um homem “mal-humorado que dizia ter prestado bons serviços aos republicanos no passado, mas que agora se mostra atemorizado e inoperante”¹³⁶. Pablo é motivo de preocupação para Jordan, pois parece, aos olhos do protagonista, que ele é o tipo de homem que abandona ou trai a causa. Anselmo é um velho que serve de guia para Robert e ambos desenvolvem uma relação afetiva bastante forte. Os guerrilheiros são, em um primeiro momento, esquivos à missão de Jordan, pois teriam de abandonar o lugar onde vivem. Do contrário seriam

¹³² BURNS, op. cit., p. 227.

¹³³ Ibid., p. 228.

¹³⁴ BRITO, op. cit., p. 9.

¹³⁵ BEIGUELMAN-MESSINA, 1993, op. cit., p.92.

¹³⁶ BURNS, op. cit., p. 227.

perseguidos pelas tropas de Franco. Além disso, explodir uma ponte não traria oportunidade alguma de pilhagem. Mas logo o grupo passa a confiar no estrangeiro e até a desenvolver afinidades, exceto Pablo.

Apesar de Hemingway ter escrito *Por quem os Sinos Dobram* em terceira pessoa – um narrador de fora, onisciente e seletivo – ele desejava ser identificado com Jordan¹³⁷.

Robert Jordan não se imbuí nem do êxtase da 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. [...] algo que transborda no plano do discurso, fundindo-se as marcações autobiográficas do autor, o discurso do 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 múltiplo¹³⁸.

Ou seja, o sujeito do discurso apresenta o ponto de vista de outras personagens diretamente, através do pensamento, empregando um discurso indireto livre, onde o narrador utiliza suas palavras para interpretar as ideias das personagens:

[...] 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 personagem¹³⁹.

Sendo assim, é possível afirmar que Hemingway narra as ideias e convicções de todas as personagens através do filtro interpretativo de Jordan para expressar, em certa medida, seu próprio sentimento em relação à guerra. No entanto, ao deixar pela última vez a Espanha em guerra, Hemingway alegou:

Em las historias sobre la guerra, procuro mostrar siempre todos sus diferentes aspectos, abordándola despaciosamente y francamente, con la mayor honestidad posible y examinándola desde muchos puntos de vista. Por lo tanto, nunca piensen que una historia representa mi punto de vista, porque la guerra es demasiado complicada. Es un asunto sucio, pero a veces es necesario luchar... Pero, a pesar de eso, es un asunto sucio, y quien diga lo contrario es un mentiroso... Escribir con fidelidad sobre la guerra es muy complicado e difícil... Durante la guerra en Italia,

¹³⁷ BRITO, op. cit., p. 5.

¹³⁸ Ibid., p. 17.

¹³⁹ Ibid., pp. 17-18.

cuando era un muchacho, senti mucho miedo. En España perdi el miedo después de algunas semanas, y fui muy feliz... La única finalidad válida en una guerra, una vez iniciada, es vencer..., y eso fue lo que no hicimos... La guerra que se vaya al diablo: lo que yo quiero ahora es escribir.¹⁴⁰

Não obstante tenha afirmado que sua obra não reflete apenas o seu ponto de vista, é plausível afirmar uma raiz autobiográfica naquilo que ele escreve. Segundo Brito, em *Por quem os Sinos Dobram* existe “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”¹⁴¹. A experiência de Hemingway e principalmente seus sentimentos em relação à guerra serviram de ponto de partida para escrever sua novela e podem ser percebidos no decorrer da narrativa. Segundo Simonov, Jordan é um personagem “que expressa com maior plenitude as ideias do próprio Hemingway”¹⁴².

Tais ideias refletem nos temas selecionados pelo escritor para compor seu livro. Em linhas gerais, as temáticas trabalhadas na obra são preenchidas por episódios observados pelo próprio Hemingway quando da sua estadia na Espanha: bombardeios aéreos¹⁴³, a igualdade entre as vítimas, a desigualdade em relação aos armamentos do exército franquista e aos dos republicanos. A Guerra Civil Espanhola, além de pano de fundo para sua narrativa, atua como um cenário purgatório da humanidade.¹⁴⁴ As percepções de Ernest em relação aos antagonismos presentes na tragédia espanhola são também apresentadas em sua obra.

Abordando as facetas da guerra, Hemingway percorre as rivalidades entre ciganos e espanhóis, o particularismo regionalista, as diferenças entre a guerra dos generais e dos guerrilheiros, os antagonismos entre comunistas e trotskistas, exercito regular e guerrilha, comunistas e anarquistas e a importância da religião para os camponeses espanhóis, nos transmitindo um panorama rico dos contrastes da Guerra Civil.¹⁴⁵

E ao abordar esses contrastes, a narrativa revela suas posições. Hemingway toma partido nas disputas ideológicas que permeiam o lado republicano da Espanha e mesmo afirmando que ama os comunistas quando são soldados e os detesta quando são

¹⁴⁰ NEPOMUCENO, op. cit., p. 119.

¹⁴¹ BRITO, op. cit., p. 41.

¹⁴² SIMONOV, op. cit., p. 237.

¹⁴³ Os bombardeios aéreos demonstram o choque do escritor em relação à conversão da população civil em alvo militar e seu assombro diante da nova tecnologia mortífera.

¹⁴⁴ BRITO, op. cit., p. 22.

¹⁴⁵ BEIGUELMAN-MESSINA, 1990, op. cit., p. 101.

sacerdotes¹⁴⁶, é visível no discurso narrativo sua posição em relação ao binômio comunista / anarquista. No entanto, “la España de los toreros y de los gitanos, la España de lo corresponsal de guerra y las aspiraciones de Hemingway a la aventura imposible, a la tensión de las energías, todas ellas se encuentran juntas en el libro, redimidas por el relato de una fábula de amor”¹⁴⁷. Durante os preparativos para a realização de sua missão, Jordan apaixona-se pela jovem Maria, uma mulher machucada física e emocionalmente – seu sofrimento só é revelado depois de ter atingido grande intimidade com ele. A relação com Maria desperta em Jordan um sentimento intenso e faz com que ele passe a questionar a validade de morrer naquela circunstância. “Por fim, o amor se torna mais importante que a causa”¹⁴⁸.

A novela é uma história de amor onde a guerra civil, suas contradições e disputas permeiam como pano de fundo e atuam como motor para engrenar o romance entre Jordan e Maria. Os temas de Hemingway giram sempre em torno do amor, da morte e da aventura, e ao escrever *Por quem os Sinos Dobram*, apesar da carga ideológica que deposita na obra, não os abandona. E esses temas continuarão a fazer parte de seu repertório nos anos seguintes.

[...] y su vida dispone del mejor modo para que estos temas encuentren un eco en él. Al estar ligada una parte de su vida y de su arte del primer período a España [...], él mira, sin embargo, a España como el artista que contempla un espectáculo: e incluso quando se ocupa de ella en su obra periodística no sale de lo genérico, o de la fácil contraposición de los ideales y la realidad.¹⁴⁹

Segundo Beiguelman-Messina, quando enviava seus despachos para a NANA, sua peça teatral e a produção visual na qual esteve envolvido, seu texto era marcadamente alinhado ao Partido Comunista e ao governo republicano espanhol – também alinhado a URSS. Já em *Por quem os Sinos Dobram*, “as crises de consciência de Robert Jordan colocam seguidamente o Partido Comunista em questão”¹⁵⁰, marcando uma diferença de posições em sua produção. Até mesmo questões anteriormente celebradas por Hemingway passam a ser alvo de críticas, como a reforma do exército, agora vista como uma burocracia que complica a vida dos combatentes. “Corrupção, mentira, programa dogmático, autoritarismo, e terror são as características diretamente

¹⁴⁶ NEPOMUCENO, op. cit., p.111.

¹⁴⁷ GAROSCI, op. cit., p. 322.

¹⁴⁸ BURNS, op. cit., p. 231.

¹⁴⁹ GAROSCI, op. cit., p. 315.

¹⁵⁰ BEIGUELMAN-MESSINA, 1993, op. cit., p. 21.

associadas aos habitantes do Hotel Gaylord em Madri, QG dos altos escalões soviéticos”¹⁵¹ na obra. No entanto, o problema da falta de disciplina das tropas republicanas e as acusações contra os anarquistas prosseguem.

2.4 Anarquistas no texto literário de Hemingway

Durante a Guerra Civil Espanhola, Hemingway modifica o *status* de sua produção, atribuindo certo engajamento em uma causa partidária – o Partido Comunista. Passa então, a assumir uma postura crítica em relação aos opositores, sejam eles da direita fascista ou da própria esquerda. Tanto o *Partido Obrero de Unificación Marxista* (POUM) quanto a *Federación Anarquista Iberica* (FAI) e a *Confederación Nacional del Trabajo* (CNT) – organizações e militantes – foram alvo das suas críticas nos seus textos como correspondente e posteriormente em *Por Quem os Sinos Dobram*.

O autor acaba retomando temas trabalhados tanto em *A Quinta Coluna* como no filme *Terra Espanhola*, e trata de discorrer sobre a morte, o conflito do indivíduo *versus* a causa e associa a luta pela República a uma luta pelo povo espanhol. Para tanto, atribui como objetivo do protagonista, Robert Jordan, defender a República. E essa defesa ocorre sob a égide da disciplina comunista. Jordan acreditava que o povo indisciplinado não ganharia a guerra, e a derrota seria insuportável.

Ele combatia naquela guerra porque a luta irrompera num país que ele amava e porque ele acreditava na República; e, se a República fosse destruída, a vida tornar-se-ia insuportável para os que acreditavam nela. Ele estava sob a disciplina comunista. Ali na Espanha eram os comunistas os que revelaram disciplina mais sã e rígida para a continuação da guerra.¹⁵²

Essa reflexão, feita por Robert logo após a crise de liderança no grupo de guerrilheiros, onde ele esteve a ponto de matar Pablo – até então líder daqueles homens e mulheres que viviam escondidos e não possuíam uma visão hegemônica da república que desejavam – revela um momento marcante na narrativa: o lugar de onde o protagonista fala, isto é, Robert Jordan é um republicano que está na Espanha para defender a República e a democracia. No entanto, para atingir seu objetivo ele assume

¹⁵¹ BEIGUELMAN-MESSINA, 1993, op. cit., p. 22.

¹⁵² HEMINGWAY, *Por quem os sinos dobram*. São Paulo: Companhia Editora Nacional, 1976, p. 148.

determinada postura político-ideológica que dialogue com sua formação no liberalismo norte-americano¹⁵³. É importante salientar que desse momento em diante Pilar passa a assumir a tarefa de comandar o grupo. Entretanto, as questões militares ficam ao encargo de Jordan, pois ele conhece mais sobre armas e pode reconhecer aviões e veículos inimigos, avaliando, dessa forma, o poderio deles¹⁵⁴. A falta de disciplina continua sendo tema de crítica do escritor, embora o dogma da disciplina a qualquer preço passe a ser condenado nesta obra.

Segundo Garosci, as ideias políticas de Hemingway não são muito profundas

aunque haya conseguido comprender que en España los comunistas representan la fuerza organizadora, capaz de preparar jefes dotados de la necesaria instrucción militar (pero también algún sádico, poseído por la manía de fusilar), y que era muy difícil tratar con los anarquistas. [...] Y, sin embargo, la novela, incluso en su cualidad truculenta, con su trama de melodrama, conserva una representatividad y una verdad que se trasluce casi a pesar de su autor.¹⁵⁵

Essa representatividade ressaltada por Garosci é resultado da reacomodação dos mesmos pressupostos ideológicos que guiavam Ernest durante a guerra. Não é possível falar em ruptura, visto que mesmo criticando o PC ele permanece exaltando algumas de suas características, principalmente no contraponto com os anarquistas. Ao apresentar a disciplina como ponto positivo e condenar a indisciplina anarquista, o escritor – na sua produção como correspondente – acaba ocultando o fato de que a unidade do exército era feita a partir da difamação e até execução dos opositores do PCE e incorporando o tom oficial do governo Negrín de que a unidade e a disciplina venceriam a guerra.

Já em sua novela, essas questões são contrapostas à racionalidade burocrática que é incompatível com o universo cultural dos camponeses¹⁵⁶ (e ousou acrescentar: incompatíveis ao universo da grande maioria dos milicianos). A crítica ao dogma da disciplina acima de tudo aparece no trecho onde o encontro entre Andrés (um dos membros do bando guerrilheiro encarregado de fazer chegar até as mãos de Golz uma mensagem enviada por Jordan) e o comandante das Brigadas Internacionais, o francês André Marty, é narrado. Um cabo comenta com Andrés a peculiaridade do comandante:

¹⁵³ BEIGUELMAN-MESSINA, 1993, op. cit., p. 53.

¹⁵⁴ BURNS, op. cit., p. 228.

¹⁵⁵ GAROSCI, op. cit., p. 321.

¹⁵⁶ BEIGUELMAN-MESSINA, 1993, op. cit., p. 22.

- *Como lo oyes* – disse o cabo. – *Mata más que la peste bubónica*. Mas não mata fascistas, como nós. *Qué vá!* Nem brincando. *Mata bichos raros*. *Trotzkystas*. *Divagacionistas*. Toda espécie de animais raros. [...] *Tiene la mania de fusilar gente*. Mas sempre por motivos políticos.¹⁵⁷

A mudança de perspectiva de Hemingway a respeito dos comunistas na guerra é ilustrada pela dimensão que esse acontecimento toma, ao dificultar a chegada da mensagem enviada por Jordan. Ou seja, a burocracia comunista e a intransigência do Partido, representados por Marty, catalisam a tragédia apresentada desde o início da narrativa.

Ao mesmo tempo em que sua postura em relação ao PC é reconfigurada, Hemingway passa também a perceber a República de forma múltipla. O que possibilita a leitura de múltiplas Repúblicas Espanholas é a constituição do grupo que auxilia Jordan em sua missão. Cada personagem do bando de Pablo apresenta uma imagem da República, revelando que o escritor não mais a considerava uma causa única, considerando várias possibilidades para o sonho que acabou de forma tão trágica¹⁵⁸. Embora Hemingway reconheça diversos futuros imagináveis para a República, não é possível delinear propostas claras em cada personagem, são apenas sonhos pessoais para um novo tempo e o tipo de luta em que estão envolvidos “é definido em função do caráter dos combatentes, sua própria virtude, seu corpo de valores permanentes”¹⁵⁹.

Curiosamente, o projeto anarquista para o futuro não está sequer representado por algum personagem. Os anarquistas aparecem na narrativa apenas como lembrança do início do movimento ou configurando um obstáculo a ser ultrapassado. Essa ausência é bastante significativa, pois ela reflete a posição adotada pelo escritor. Fica claro que o projeto anarquista não é considerado por ele como uma proposta viável, ou até mesmo uma proposta cabível, visto o tratamento despendido aos seus seguidores meramente mencionados. Uma pequena alusão à revolução – libertária – é feita por Augustin, mesmo que ele próprio defenda que todos os anarquistas mereçam o fuzilamento após a vitória.

- Mas, escute, Roberto - disse Augustin. - Rosnam, que o Govêrno se aproxima cada vez mais da direita. Que na República já não dizem

¹⁵⁷ HEMINGWAY, op. cit., p. 376.

¹⁵⁸ Mas, acima de tudo, a defesa da República é a defesa da Democracia, e esta é um patrimônio norte-americano que deve ser espalhado pelo mundo. A liberdade é articulada à natureza americana e estabelece um fundamento para a narrativa: a Guerra Civil Americana. O exemplo que Jordan segue é o de seu avô, combatente na guerra americana, inspiração e herói para ele. O espírito da luta que move Jordan está na Guerra Civil Americana. BEIGUELMAN-MESSINA, 1993, op. cit., pp. 59-60.

¹⁵⁹ Ibid., p. 135.

“camarada”, mas “senhor” e “senhora”. Não acha que deve trocar os papéis de bolso?

- Quando êles se chegarem de mais para a direita, ponho os papéis no bolso de trás das calças e coso-os bem no centro.

- Melhor que fiquem pregados à camisa – disse Agustin. – então vamos ganhar esta guerra e perder a revolução?¹⁶⁰

Ao ser confrontado sobre o tema da revolução, Robert Jordan prontamente confirma de que lado se coloca:

- Não – respondeu Jordan. – Mas se não ganharmos esta guerra não vai haver nem revolução, nem nenhuma República, nem você, nem eu, nem nada a não ser um grande *carajo*.

- É o que eu digo – comentou Anselmo. – Precisamos vencer a guerra.

- E depois, fuzilar os comunistas, os anarquistas e toda esta canalha, exceto os bons republicanos –olveu Agustin.

- Devemos é tratar de ganhar a guerra e não fuzilar a ninguém – opinou Anselmo. – Devemos é governar com justiça, todos participando das vantagens, de acordo com o sacrifício feito. E os que nos combatem devem ser educados de modo a reconhecerem o seu erro.¹⁶¹

Robert Jordan assume aí a postura da URSS em relação ao conflito espanhol: primeiro temos de ganhar a guerra. O que o protagonista, e o que Hemingway desejava, era lutar contra o fascismo, a favor da democracia. A intenção de ambos não era fazer a revolução social na Espanha – e não era desejo dos comunistas também. “As políticas das personagens do romance, evidentemente, refletem as próprias prioridades de Hemingway”¹⁶². Para o escritor, o importante era lutar contra todas as tiranias do mundo, e a revolução se caracterizava uma ameaça aos valores liberais democráticos. E “na medida em que o *Comintern* colocava a legitimidade da Guerra Civil no escopo da defesa da democracia contra o fascismo, permitia que o liberalismo de Hemingway dialogasse com os supostos objetivos soviéticos na Espanha”¹⁶³.

A tradição de Jordan é a luta pela liberdade. Ele fora educado por homens que ignoravam ou simplesmente ocultavam as implicações ideológicas de tal palavra, justificando, de certa forma, a defesa da República sem estar inserido formalmente em nenhum projeto político definido, embora conectado a um conjunto de ideias, que são explicitadas em um diálogo que trava com sua consciência:

¹⁶⁰ HEMINGWAY, op. cit., 1976, p. 258.

¹⁶¹ Ibid., p. 258.

¹⁶² BURNS, op. cit., p. 230.

¹⁶³ BEIGUELMAN-MESSINA, 1993, op. cit., p. 59.

“Marxista sincero não é, e bem sabes disso. Acredita em liberdade, igualdade e fraternidade... Acredita na vida, na liberdade e na procura da felicidade. Não se enleie muito em dialéticas. Elas são para alguns... mas não para você. Você deve conhecê-las para não tornar-se um ludibriado. Você deixou muita coisa em suspenso para ganhar esta guerra... e se esta guerra não fôr ganha, todas essas coisas estarão perdidas.”¹⁶⁴

Essas reflexões são feitas no capítulo XXVI, logo após a leitura de algumas cartas que ele encontra no bolso de um soldado das tropas franquistas que acabara de matar. Jordan afirma não possuir nenhuma política, apenas suas ideias, mas quando precisa convencer a si próprio da legitimidade de sua luta, recorre a sua tradição republicana norte-americana e dialoga com o as ideias comunistas.

Embora haja esta ausência de projeto político anarquista na obra, os anarco-sindicalistas são criticados, em pelos menos duas ocasiões, como sujeitos fanáticos que apelam a *slogans* ao invés do pensamento político. Além disso, são tratados como indivíduos demasiadamente ávidos por auto-sacrifício. Os anarquistas são considerados bárbaros por todos os personagens que a eles referem-se, inclusive Jordan em uma de suas reflexões:

“Vamos pôr de parte esse negócio de morrer, porque isto não é maneira de conversar. É o modo de falar dos nossos amigos anarquistas. Sempre que alguma coisa não anda direito, êles logo querem tocar fogo em tudo e correr. É uma mentalidade muito estranha, a deles. Muito estranha.”¹⁶⁵

Nessa passagem fica claro o desentendimento em relação às intenções anarquistas. Existe aí uma relação de desentendimento entre as visões de mundo e do projeto de sociedade, o que se torna bastante claro quando conhecemos da formação e das posições políticas do protagonista e do próprio Hemingway.

Entretanto, o momento que a referência aos anarquistas ocorre com maior intensidade na narrativa se dá quando Pilar, no décimo capítulo, relembra o “início do movimento”. A orientação política do grupo liderado por Pablo, que realiza a limpeza dos fascistas no lugar, não fica muito clara. No entanto, alguns espectadores e participantes são identificados como anarquistas pelas vestes: o lenço vermelho e negro usado por eles. Caracterizados a partir de um estereótipo amplamente divulgado pela direita e pelos

¹⁶⁴ HEMINGWAY, op. cit., p. 274.

¹⁶⁵ Ibid., p. 275.

comunistas¹⁶⁶, Pilar delinea a cena com horror e relata a postura dos indivíduos assinalados como anarquistas:

A massa humana se comprimia de encontro à porta; da praça veio correndo o bêbado de blusa preta e lenço vermelho ao pescoço, que se atirou de encontro àquela muralha, e voltou e se atirou de novo, a dar gritos:

- “Viva eu e viva a anarquia!”

Vi esse homem sair da multidão, sentar-se e beber pelo gargalo de uma garrafa. Ao dar com o corpo de Dom Anastácio perto de si, arrastou-se para lá, derramando o resto do vinho no rosto e nas vestes do cadáver; depois, com a caixa de fósforo tentou botar fogo em Dom Anastácio, mas o vento lhe apagava todos os fósforos; e ali ficou sentado rente ao morto, conversando com ele, e dando-lhe palmadas no ombro, entre risos gostosos.¹⁶⁷

A escatologia da cena é reveladora. O intuito de grupo era matar todos os fascistas da aldeia, para isso um corredor humano aguardava que eles saíssem um a um da Igreja para serem mortos espancados. Dom Anastácio, um dos fascistas, foi morto pelo corredor humano que lhe aguardava. Por seu peso avantajado, o corpo não foi atirado no penhasco como os outros a morrerem, ficando ao relento e sofrendo a profanação de seu corpo pelo anarquista. A cena é colocada de tal forma que o horror da morte brutal desses homens é quase minimizado pela barbárie cometida por um bêbado tentando atear fogo no cadáver. A morte dos fascistas corrobora para o caráter sagrado da causa, reforçado tanto pela acomodação das pessoas na praça – uma arena de touros – quanto pelas armas utilizadas – instrumentos de trabalho: foices, enxadas, pedaços de madeira e pás. A violência demonstrada pela multidão é a expiação dos males infligidos a ela durante anos, e segundo Beiguelman-Messina é o rito de passagem da servidão para a liberdade¹⁶⁸.

Como se não bastasse, outro bêbado repete a encenação. Mas dessa vez seu objetivo é executado com êxito. Este começa a gritar “Estão queimando os mortos! Estão queimando os mortos!”, então alguém lhe acerta a cabeça:

[...] fazendo-o cair de costas, e ele olhou para o ofensor e fechou os olhos, e deitou-se de mãos cruzadas junto de Dom Anastácio, como se também estivesse morto. E lá ficou até que agarraram Dom Anastácio e o puseram com outros cadáveres numa carreta e lá se foi tudo para o

¹⁶⁶ MONTSENY, Federica. **Que es el Anarquismo**. Barcelona: Editorial La Gaya Ciencia. 1976 p.

7.

¹⁶⁷ HEMINGWAY, op. cit., p. 110.

¹⁶⁸ BEIGUELMAN-MESSINA, 1993, op. cit., p. 146.

despenhadeiro. Melhor seria para a cidade se também tivessem lançado ao rio uns vinte ou trinta bêbados, especialmente os de lenço preto e vermelho no pescoço. Se houvesse outra revolução, acho que devemos começar pela destruição dessa gente. Naquele tempo não sabíamos disso.

Mas estávamos lá sem saber como agir. Depois da matança no *Ayuntamiento* era para haver lá mesmo a reunião, mas a bebedeira da maioria não deixou.¹⁶⁹

A reação de Pilar e do restante da população do vilarejo remetem, mais uma vez, a ideia de banimento dos anarquistas. E nas duas passagens citadas esse banimento deveria ocorrer de forma violenta, para evitar mais das ações de barbárie que seriam cometidas pelos anarquistas. A matança dos fascistas, ato gerador da festa na praça da aldeia, não é bem vista por todos os camponeses que participaram do massacre de seus patrões. Alguns deles sentem asco pela carnificina, notadamente a execução do último homem, que era um mero comerciante. Enquanto que aqueles caracterizados por Pilar como a pior espécie de bêbados e anarquistas, tratam o evento como uma grande festa. Os anarquistas são apresentados como geradores e propagadores da violência.

Outro momento da narrativa que corrobora essa ideia ocorre na lembrança de Jordan sobre sua estadia junto ao alto escalão do Partido Comunista no Hotel Gaylord.

Sob os bombardeios os homens acovardavam-se, fugiam – e ele viu esses homens serem fuzilados e largados à beira dos caminhos, sem que ninguém se preocupasse com eles senão para lhes tirar os cartuchos e mais coisas. Tirar os cartuchos, as botas e as blusas de couro era direito. Tirar os valores era apenas “realístico”. Era um meio de impedir que os anarquistas o fizessem.¹⁷⁰

Esse trecho contém duas reflexões importantes e reveladoras do posicionamento de Jordan. O primeiro deles diz respeito aos bombardeios, tema importante de Hemingway que demonstra o impacto da morte mecânica – temática recorrente nas obras do autor, resultado tanto de sua luta na 1ª Guerra Mundial quanto da experiência como correspondente na Espanha. Já o segundo ponto, retornamos ao caráter, ou melhor, a falta dele, atribuído aos anarquistas.

Em outra lembrança das conversas com um amigo russo, Jordan comenta a situação de Barcelona:

“ - Você hoje não está muito animado.”

¹⁶⁹ HEMINGWAY, op. cit., pp. 112-113.

¹⁷⁰ Ibid., p. 212.

- “É verdade. Acabo de chegar de Valença onde vi muita gente. Ninguém volta de Valença animado. Em Madri sente-se que tudo corre bem e há a certeza de vencer. Em Valença, o contrário. Os covardes que fugiam de Madri ainda estão lá governando. Ajeitam-se satisfeitos ao regime da indolência e da burocracia. Eles têm desprezo pelos de Madri. Sua obsessão exclusiva é o enfraquecimento do comissariado da guerra. E Barcelona... Eh, Ali, você precisaria ver Barcelona.”

- “Que tal é?”

- “Continua a mesma ópera cômica. Primeiramente foi o paraíso dos quebra-vidraças e dos revolucionários românticos. Agora é o paraíso dos soldados de mentira. Heróis que adoram usar uniformes, pavonear-se, fazer bravatas e trazer o lenço vermelho e preto ao pescoço. Que adoram tudo quanto está ligado à guerra... menos tomar parte na luta. Valença enoja, Barcelona faz rir.”

Na sequência o diálogo passa a focar o POUM, seguindo a mesma lógica da crítica. O caráter ideológico conferido por Hemingway fica bastante claro se compararmos com os escritos de George Orwell em *Lutando na Espanha*. Orwell relata sua experiência no *front* de Aragão e em Barcelona, e, ao contrário de Hemingway, lembra da importância da coloração anarquista de Barcelona e Aragão – e menciona em diversas passagens de seu relato a perseguição comunista (dentro e fora da Espanha) aos anarquistas. Para Orwell, a indisciplina anarquista não impedia a eficiência das ações nas milícias, pelo contrário:

No curso dos primeiros dois meses da guerra foram os anarquistas, mais do que quaisquer outros, quem salvou a situação, e muito depois disso a milícia anarquista, a despeito de sua indisciplina, constituía sabidamente os melhores soldados entre as forças puramente espanholas.¹⁷¹

George Orwell enxergava a política soviética de perseguição aos anarquistas e ao POUM como estratégia tanto para evitar a revolução social fora dos moldes stalinistas quanto para manter a hegemonia comunista no conflito:

Os comunistas conquistaram poder e vasto aumento de seguidores mediante seus apelos às classes médias contra os revolucionários, mas em parte também porque eram as únicas pessoas que pareciam capazes de ganhar a guerra. As armas russas e a defesa magnífica de Madri por tropas que estavam principalmente sob controle comunista fizeram dos vermelhos os heróis da Espanha. Como alguém o afirmou, cada avião russo que sobrevoava nossas cabeças era propaganda comunista.¹⁷²

¹⁷¹ ORWELL, George. *Lutando na Espanha e recordando a Guerra Civil*. Porto Alegre e Rio de Janeiro: Globo, 1986, p. 66

¹⁷² *Ibid.*, pp. 67-68.

Por outro lado, Hemingway reproduzia o discurso soviético da indisciplina, violência, barbárie anarquista. Para Mac Govern, a política stalinista de eliminação dos anarquistas – pelo discurso e pelas execuções – importava mais para o PC do que a vitória sobre os fascistas¹⁷³. Apesar da radicalidade também carregada de ideologia da declaração, não há como deixar de lado a característica da propaganda comunista.

Em outro momento da narrativa de Hemingway, Andrés, ao tentar atravessar as linhas fascistas e entrar na zona republicana com mensagem de Jordan para o comando da operação, depara-se com uma situação bastante complicada. Os milicianos que guardam a fronteira não pretendem deixá-lo passar. O diálogo travado entre eles culmina com brados de *Viva FAI!* e *Viva CNT!*, e só depois ele consegue ultrapassar a fronteira. Era, portanto, intransigência de milicianos anarquistas.

- Não há nada mais sério do que a liberdade – gritou o da bomba. – Acha que há alguma coisa mais séria que a liberdade? – perguntou-lhe, desafiando-o.

- Não, homem – respondeu Andrés aliviado. Sabia que agora estava a salvo dos malucos, dos que usavam lenço prêto e vermelho. – *Viva La Libertad!*

- *Viva la F.A.I.! Viva la C.N.T.!* – urraram em resposta os do parapeito. - *Viva el anarcosindicalismo e a liberdade!*

- *Viva nosotros!* – gritou Andrés em resposta.

Êle é nosso correligionário [...].¹⁷⁴

Passar ou não para a zona republicana pode custar o sucesso da missão, e os anarquistas são os primeiros obstáculos enfrentado, seguido da intransigência de Marty.

– Ouça, camarada Marty – estourou Gomez, a quem o anis estimulara a ira. – Já uma vez esta noite fomos impedidos pela ignorância dos anarquistas; depois, pela indolência de um burocrata fascista. Agora o somos pela exagerada desconfiança de um comunista.¹⁷⁵

Nesse trecho fica clara a perspectiva assumida por Hemingway após o final da guerra, e assinalada anteriormente. Apesar da crítica aos anarquistas permanecer presente em sua produção sobre a Guerra Civil Espanhola, ele passa a criticar aspectos da conduta do Partido Comunista e da participação soviética no conflito. No entanto, o peso da crítica continua recaindo de maneira mais significativa no comportamento

¹⁷³ MAC GOVERN, John. A contra-revolução “comunista”: A Tcheca na Espanha. In: LEVAL, Gaston, BERTHIER, Rene, et al. **Espanha Libertária: A Revolução Social Contra o Fascismo**. São Paulo: Imaginário, 2002, p. 53.

¹⁷⁴ HEMINGWAY, op. cit., p. 337.

¹⁷⁵ Ibid., p. 337.

anarquista. Tal comportamento é nocivo para a causa republicana e até mesmo para a vida em sociedade, como fica claro no trecho a seguir:

E desceram a trincheira pouco profunda, por trás da grimpada da pequena colina. No escuro Andrés sentia a fedentina asquerosa que os defensores daquele ponto haviam criado no meio das samambaias das encostas. Ele não gostava daqueles homens, que eram como crianças perigosas; sujos, imundos, indisciplinados, bondosos, amorosos, ineptos e ignorantes, mas sempre perigosos porque andavam armados. Éle, Andrés, não tinha outra política a não ser lutar pela República. Ouvira muitas vezes a conversa dessa gente e achara bonito o que diziam, mas não gostava dele. “Não se chama liberdade isso de não enterrar as porcarias que a gente faz”, pensou consigo. “Não há animal mais livre que o gato: mas nunca deixa de enterrar o cocô. O gato é o melhor anarquista. Enquanto eles não aprenderem isso com os gatos, eu não os posso respeitar.”¹⁷⁶

Para Hemingway, os anarquistas são homens violentos, indisciplinados e acima de tudo, homens que não merecem respeito. Mais uma vez a propaganda soviética triunfa sobre sua obra e agrega aos valores morais, ao código ético das touradas e dos toureiros e ao liberalismo norte-americano, sua propaganda anti anarquista. Só é possível chegar a esta afirmação a partir do entendimento da formação do autor, pois ela permite compreender seus motivos e os mecanismos pelos quais o comunismo passou a dialogar com seus textos.

¹⁷⁶ HEMINGWAY, op. cit., p. 339-340.

3. ANDRÉ MALRAUX

O escritor francês André Malraux viveu intensamente e, através de sua obra, contribuiu para a compreensão de certos aspectos e fatos da complexa realidade do século XX. André Malraux foi um homem de ideias, mas também de ação, o que lhe permitiu acumular experiência singular. Conforme Clarissa Oliveira apresentou em sua tese de Doutorado, ele “não foi apenas romancista, fez literatura com e durante os principais acontecimentos da primeira metade do século XX: Revolução Chinesa, Guerra Civil Espanhola, Segunda Guerra Mundial”¹⁷⁷. Pode-se afirmar que ele foi, simultaneamente repórter e revolucionário.

Sobre sua obra literária não é possível dizer que era convencional, pois ele próprio nunca foi um escritor convencional. Suas personagens expressam problemas que vão além da ordem individual, são sínteses de grandes perguntas universais – na busca pela compreensão de um mundo novo que se apresentava no pós Primeira Guerra Mundial, e ainda mais depois da Segunda Guerra Mundial. A angústia de seus personagens refletem a angústia dos homens e, conseqüentemente, do próprio escritor. No entanto, apesar de seus romances terem sido escritos a partir de suas experiências, não são propriamente autobiográficos¹⁷⁸.

3.1 Biografia – conhecendo um pouco da vida

Georges-André Malraux nasceu em Paris em 03 de novembro de 1901, morreu em Créteil, no dia 23 de novembro de 1976. Foi enterrado no Panteão de Paris, local destinado a personalidades notáveis da França. André sofreu de Síndrome de Tourette, uma doença que provocou tiques, espasmos e caretas que o acompanharam durante suas aparições públicas.

O escritor viveu sua infância de maneira confortável em Bondy, subúrbio de classe média na periferia de Paris, com sua mãe Berthe, sua tia e avó. Seu pai abandonou a família – quando o então futuro escritor era um menino – e aos 30 cometeu

¹⁷⁷ OLIVEIRA, op. cit., p. 40.

¹⁷⁸ FREITAS, Maria Teresa de. Malraux, La Condition Humaine e a ficção histórica: Reflexões sobre as relações entre História e Literatura. **Revista de história (São Paulo)**. São Paulo: USP, 1985 n.118 jan/jun p. 189.

suicídio. Aos 18 anos Malraux deixou a escola e se estabeleceu em Paris. Sendo um autodidata optou por não frequentar o ensino superior, e passou a viver da venda de livros raros e antigos, fato que lhe permitiu familiarizar-se com o mundo editorial. Na mesma época começou a frequentar círculos da vanguarda artística francesa¹⁷⁹ e enviar trabalhos para revistas culturais. Aos vinte anos lançou por conta própria seu primeiro livro, *Lunes en Papier* (1923), um conto com influências do surrealismo e do dadaísmo.

Em 1921 casou-se com Clara Goldsmidt, filha de comerciantes alemães e imigrantes judeus. Dois anos depois, embarcou com ela e seu amigo de infância Luís Chevasson, em uma viagem pelo Oriente em busca de relíquias arqueológicas. Suas experiências e observações, enquanto esteve na Indochina o levaram a tornar-se extremamente crítico das autoridades coloniais francesas. Em 1925 fundou, junto ao advogado Paul Monin, o jornal *L'Indochine*, no qual escrevia críticas ao sistema colonial. A publicação teve breve existência, pois foi sufocada pela concorrência, pelo boicote oficial e pelas dívidas. De qualquer forma, foi a partir de sua experiência no Oriente que Malraux imergiu em questões sociais e na luta para superá-las através de seus escritos, assumindo o compromisso do escritor que sabe, conscientemente, que faz parte dessa realidade.

André Malraux foi, além de importante escritor, crítico de arte e militante de esquerda. Como militante Malraux participou indiretamente dos acontecimentos na China revolucionária de 1925, publicou novelas e pronunciou discursos que denunciavam o fascismo europeu. E participou diretamente da luta em defesa da República Espanhola, na qual pôde aliar sua necessidade de ação à paixão pela expressão.

Malraux teve o privilégio de fazer parte da geração que viveu intensamente, participando inclusive diretamente, dos, até hoje, maiores e mais importantes conflitos internacionais: primeira e segunda guerras mundiais, Guerra Civil Espanhola; além de ter sido testemunha da construção da capital do nosso país, Brasília.¹⁸⁰

De suas experiências, a Revolução Chinesa de 1925 e a Guerra Civil Espanhola foram transformadas em obras literárias as quais são, até hoje, aquelas consideradas como as mais importantes de sua carreira intelectual. Da primeira nasceu *La Condition humaine* (A Condição Humana, 1933), livro que ganhou o prêmio francês de literatura,

¹⁷⁹ Quando conheceu André Breton, Louis Aragon, Paul Éluard, Max Jacob, André Gide.

¹⁸⁰ OLIVEIRA, op. cit., p. 129.

Goncourt, em 1933. Da segunda surgiu *L'Espoir*, em português *A Esperança*, de 1937, que inspirou seu único filme, *Sierra de Teruel* (*Espoir*).¹⁸¹

No início da Segunda Guerra Mundial Malraux juntou-se ao Exército francês. Ele foi capturado em 1940 durante a Batalha da França, mas escapou e mais tarde ingressou na Resistência Francesa. Na década de 1940 divorciou-se da primeira esposa e teve uma ligação com o escritor Josette Clotis, que morreu em 1945 em um acidente de trem. Em 1944, foi capturado pela Gestapo e transferido de prisão para prisão até que em Toulouse (Prison St. Michel) foi submetido a interrogatório e em seguida a uma execução simulada. Encontrou-se livre quando os alemães deixaram a cidade em 19 de agosto do mesmo ano.

Essa experiência o inspirou a escrever *Les Noyers d'Altenburg* (1944). Passaram-se décadas até a publicação de nova obra, o que só veio a ocorrer em 1967, quando vem a público *Antimémoires*¹⁸², na qual relata aspectos de sua vida pública. Por tratar de suas experiências pessoais nos seus romances, a sua vida e os elementos da expressão do homem público, da propaganda política e da realidade dos acontecimentos históricos que viveu, são confundidos com seus romances. Todavia, além de suas obras ficcionais, ele se dedicou a escrever ensaios sobre arte, cinema e literatura¹⁸³ e seu interesse pelas artes só não foi maior que seu espírito militante em defesa de seus ideais, fato demonstrado na sua postura diante da luta antifascista da Frente Popular na Espanha e no seu compromisso com os republicanos.

Sua ruptura com o comunismo, por não aceitar o pacto nazi-soviético, marcou sua trajetória intelectual. No fim da II Guerra Mundial era abertamente contra o stalinismo e passou a integrar o Governo de Charles de Gaulle como Ministro da Informação (1945-1946) e Ministro da Cultura (1958-1969)¹⁸⁴. Oliveira aponta que Malraux:

[...] foi o único Ministro sem ter diploma de curso superior, o que não o impediu de ser um político de importante expressão na França, fazendo-se respeitar no seu país e no exterior. Porém, sua grande atuação, que exerceu por toda a vida, foi defender a solidariedade, a fraternidade e a dignidade entre os homens.¹⁸⁵

¹⁸¹ OLIVEIRA, op. cit., p. 15.

¹⁸² Ibid., p. 41.

¹⁸³ Registrados nos três tomos de *La Psychologie de l'Art* (1947, 1948 e 1950), que reagrupam, entre outros, *Le Musée imaginaire*. Ibid., p. 41.

¹⁸⁴ Para saber mais sobre a participação de Malraux no governo de Charles de Gaulle, consultar OLIVEIRA, 2006, passim.

¹⁸⁵ Ibid., p. 40.

Ainda segundo Oliveira,

O Ministério de Cultura da França foi criado especialmente para Malraux, tornando-o o primeiro Ministro da Cultura francês, que consagrou a política cultural como campo próprio da ação governamental. Atitude que influenciaria outros países europeus, inclusive a Espanha.¹⁸⁶

No curso de sua vida, marcada por tragédias pessoais, manteve diálogo com as grandes personalidades do mundo político¹⁸⁷ e grandes artistas¹⁸⁸. Em síntese, durante seus setenta e cinco anos o escritor dedicou grande parte de sua vida à França, e, desde uma ética humanista, a construção de um mundo mais solidário e fraterno. Através de suas realizações pessoais, políticas, culturais e literárias, André Malraux deixou marcas na História¹⁸⁹.

3.2 Malraux e a Guerra Civil Espanhola

Malraux foi para a Espanha apenas três dias após o levante militar a fim de ajudar a causa republicana. Conforme Oliveira, a acolhida pelos meios de comunicação jornalística madrilena foi calorosa¹⁹⁰. No entanto, sua estadia em Madri foi curta, pois logo voltou a Paris para chamar seus compatriotas a se solidarizarem-se com a República Espanhola, pronunciando um discurso no qual expunha a dimensão do conflito. Duas semanas depois retorna à Espanha colocar-se a disposição da República e organiza uma esquadrilha de aviões a serviço do Governo Constitucional, a Esquadrilha España, depois rebatizada por seus homens como Esquadrilha André Malraux¹⁹¹. A mesma chegou a contar com um máximo de cento e trinta membros. Nos primeiros meses da guerra a esquadrilha participou de diversas missões importantes¹⁹², entretanto, suas atividades concluíram em março de 1937 por falta de aviões, peças de reposição e outros recursos.

¹⁸⁶ OLIVEIRA, op. cit., p. 43.

¹⁸⁷ Mao Tse Tung, John F. Kennedy e Jawaharlal Nehru, por exemplo.

¹⁸⁸ Pablo Picasso, Marc Chagall, Georges Braque, Maurice de Vlaminck, André Derain, Fernand Léger, Jean Cocteau, André Gide, Max Jacob, Pierre Reverdy e Louise de Vilmorin.

¹⁸⁹ OLIVEIRA, op. cit., p. 129.

¹⁹⁰ Ibid., p. 73.

¹⁹¹ FREITAS, Maria Teresa de. Ficção e História: Malraux e a Guerra Civil Espanhola. **Revista brasileira de história**. São Paulo: Associação Nacional de História, 1986/1987 v.7 n.13 set/fev p. 146.

¹⁹² No total foram executados 23 de ataques entre agosto de 1936 e fevereiro de 1937.

Apesar de comandar a esquadrilha, Malraux nunca pilotou um avião e, em 1937, o escritor foi ferido duas vezes nas ações para deter o avanço de Franco sobre Madri, o que o levou de volta para a França. Em 1938 o escritor retorna a Espanha com donativos arrecadados em diversas ações de solidariedade da qual participaram diversos escritores e intelectuais. Desde sua militância junto ao Partido Comunista Francês, aumenta sua preocupação com a Espanha e o crescimento dos regimes fascistas na Europa. Por outro lado, Malraux

[...] não manteve com outros países, com exceção da França, relação semelhante à que teve com o povo espanhol. Na Espanha, ainda nos nossos dias, quando a Guerra Civil é mencionada, faz-se, inevitavelmente, menção a Malraux. Ora ao livro, ora ao filme, ora à participação direta na guerra como organizador da esquadrilha España.¹⁹³

Como Oliveira assinala, o escritor ficou obcecado pela Espanha revolucionária:

Para Malraux, em sua existência de homem de ação e de pensamento, a Espanha se converteu em uma obsessão, em uma justificativa épica. A Espanha suscitava tamanho interesse no escritor, que ele seguidamente referia-se a ela em entrevistas e depoimentos, a tal ponto de afirmar que teria abandonado o cargo de Ministro se, como chefe do governo francês, Charles De Gaulle tivesse visitado a Espanha enquanto o General Franco fosse vivo.¹⁹⁴

Sua paixão pelo povo espanhol, fruto da marca que sua experiência na luta pela defesa da República deixou em sua vida, foi tão profunda que pouco tempo antes de falecer solicitou seu ingresso na *Asociación de Antiguos Aviadores de la Segunda República*. Até o fim de seus dias, Malraux continuou percebendo-se como aviador da República Espanhola¹⁹⁵.

Foi no contexto de volta a França, após seus ferimentos, que começou a escrever *A Esperança (L'Espoir)* – inicialmente pensada como um texto de propaganda a serviço da causa republicana. É importante ressaltar que essa experiência como combatente foi fundamental para a obra que construiu sobre a mesma:

[...] Malraux trocou temporariamente a ficção pela realidade, as palavras-arma por uma esquadrilha aérea, vivenciando batalhas reais. Terminada sua ação, as batalhas foram imortalizadas nas palavras dos

¹⁹³ OLIVEIRA, op. cit., p. 77.

¹⁹⁴ Ibid., p. 83.

¹⁹⁵ Ibid., p. 79.

personagens de *L'Espoir* (1937) e dos intérpretes do filme *Sierra de Teruel* (*Espoir*) (1939).¹⁹⁶

A Guerra Civil ainda persistia quando Malraux publicou *A Esperança*. Livro que “foi e continua sendo a obra estrangeira mais citada quando relacionada a essa guerra. No entanto, por ser uma obra complexa, de leitura difícil, não é um livro conhecido pelo público em geral”¹⁹⁷.

Após ter lançado *A Esperança* em Paris, Malraux retorna à Espanha, em julho de 1938, para produzir e dirigir seu único filme, *Sierra de Teruel* (*Espoir*), que contém imagens reais da Espanha destruída pela guerra. Seu filme “não aspirava ser uma adaptação do livro *L'Espoir*, o que realmente não aconteceu”¹⁹⁸, são poucas as passagens do filme que podem ser consideradas adaptações de cenas do livro.

Na realidade, a única passagem calcada diretamente no romance é o ataque ao campo de aviação fascista com seus prolongamentos: a queda de um aparelho nas montanhas e a descida dos feridos transportados pelos camponeses. Tanto no livro como na fita aparece o caso do automóvel lançado contra um canhão, mas num contexto diverso de ações, e aí cessam as semelhanças episódicas entre uma obra e outra.¹⁹⁹

Não havia intenção de transpor para uma linguagem visual aquilo que Malraux tinha criado na linguagem literária. Mais importante, ainda, é a diferença entre de concepção das duas obras: o livro é uma obra da literatura francesa, mas “la película es española, los personajes hablan en español la obra acabada se presenta como versión subtitulada en francés”²⁰⁰. No entanto, Oliveira destaca a importância

[...] do roteiro escrito por Malraux ter sido em francês e que foi na tradução de Max Aub para o espanhol que foi lido pela equipe. Na realidade, de espanhol temos a locação, a história, os atores e muitos integrantes da equipe técnica. Como alguns críticos mencionaram, *L'Espoir* e *Sierra de Teruel* representam a visão de um francês sobre a Guerra Civil Espanhola.²⁰¹

¹⁹⁶ OLIVEIRA, op. cit., p. 41.

¹⁹⁷ Ibid., p. 78.

¹⁹⁸ Ibid., p. 90.

¹⁹⁹ SALES GOMES, Paulo Emílio. Cinema: contribuições de Malraux. O Estado de São Paulo, São Paulo, 22 ago. 1959, sup. lit., p. 5 *Apud* OLIVEIRA, op. cit., p. 90.

²⁰⁰ CARDO, José María Fernández. Pref. à MALRAUX, André. *La Esperanza*. Madri: Cátedra, 1995, p. 63-64. *Apud* OLIVEIRA, op. cit., p. 90.

²⁰¹ OLIVEIRA, op. cit., pp. 90-91.

Através de diferentes expressões artísticas – seu romance com técnica narrativa que lembra um roteiro cinematográfico – o escritor foi fiel aos seus ideais. Entretanto, filmar na Espanha ainda em guerra trouxe diversas complicações na produção e na montagem devido aos problemas inerentes à guerra. Sua estreia também foi problemática. Apenas um pequeno comitê que contava com a presença do Presidente republicano exilado, Juan Negrín, pode assistir, em julho de 1939, a primeira exibição da película. Um mês depois os intelectuais tiveram acesso ao filme. Em setembro o governo francês de Daladier proibiu a exibição de *Sierra de Teruel (Espoir)*²⁰². O filme só teria sua projeção pública em 1945, com o fim da Segunda Guerra, no cinema Max Linder em Paris. No final desse ano o filme passaria a ser comercializado o nome modificado, em vez de Sierra de Teruel (nome escolhido por Malraux), Espoir, o que faz com que até seja identificado como Sierra de Teruel (Espoir)²⁰³.

A participação de Max Aub ao lado de Malraux nas filmagens foi bastante importante.

O escritor valenciano foi o responsável pela tradução do roteiro e dos diálogos do francês para o espanhol, uma vez que Malraux não falava espanhol, assim como responsável também pela organização da equipe, sendo, além de ajudante de direção, ajudante de produção.²⁰⁴

O filme possui uma narração documental e poética ao mesmo tempo e seus aspectos ideológicos e formais foram bastante louvados, apesar de ser a única produção cinematográfica de Malraux. Assim como a obra literária, o filme apresentava uma inovação na linguagem, pois, “foi o primeiro a utilizar tempo e espaços reais”²⁰⁵, o que o torna substancial documento histórico.

3.3 “A Esperança”

Como mencionado anteriormente, em 1937 André Malraux publicou o romance *A Esperança*, e era “natural que existisse uma enorme expectativa con respecto al libro:

²⁰² No começo da guerra, o governo utilizou todos os recursos de sua autoridade para lançar um golpe contra os comunistas e passou a persegui-los.

²⁰³ OLIVEIRA, op. cit., p. 91.

²⁰⁴ Ibid., p. 98.

²⁰⁵ Ibid., p. 94.

André Malraux era entonces quizá la máxima encarnación del ‘escritor revolucionario’²⁰⁶. *A Esperança* é uma narrativa da primeira fase da Guerra Civil Espanhola, começando com os primeiros dias da resistencia dos milicianos republicanos em julho de 1936, e termina com a vitória militar provisória da Republica, em Guadalajara, em março de 1937. Durante o romance são narrados combates armados em Barcelona, Madri, Teruel, Sierra de Guadarrama, Medelin, Toledo, Tage, Talavera, Aranjuez, Baléares, Alcala, Málaga, e Guadalajara.

De acordo com Maria Teresa de Freitas, André Malraux “utiliza o acontecimento histórico como matéria literária, seus romances são considerados testemunhos da história do século XX e *A Esperança* se enquadra nessa caracterização²⁰⁷. Malraux queria escrever um livro de propaganda “sublimada por la voluntad de revelación y comunicación de un complejo de pasiones, que existían en la guerra de España²⁰⁸. Ao transformar em literatura um evento de teor político-ideológico tão profundo, Malraux marcou através do seu texto, uma ética comunista, humanista e que defende a dignidade humana. Além disso, “Malraux transformava a experiência em consciência, ou seja, transformava sua experiência pessoal na guerra na Espanha em uma criação literária com inestimável valor artístico²⁰⁹”.

Sobre L’Espoir, afirmou Semprún:

[...] es una buena muestra de ello [independencia creativa y de pensamiento]: novella soberba, original en su estructura formal, brillante, polifónica, espléndida; profunda y rica en el debate, la reflexión política e ideológica que constituye su sustancia.²¹⁰

A estrutura da obra foi organizada em partes, seções, subseções e capítulos entre os quais existe uma composição muito bem alinhada – *A Ilusão Lírica* (*L’Illusion Lyrique*), *O Manzanares* (*Le Manzanarès*) e *A Esperança* (*L’Espoir*) – que oferecem algumas referências espaciais e temporais. A divisão em três partes não é uniforme: na primeira delas, a maior, são expostos os termos da luta; a última, mais curta, narra a solução do conflito – um breve equilíbrio entre as forças, duramente alcançado e

²⁰⁶ GAROSCI, op. cit., p. 298.

²⁰⁷ FREITAS, 1985, op. cit., p. 181.

²⁰⁸ GAROSCI, op. cit., p. 302.

²⁰⁹ FREITAS, 1986/1987, op. cit., p. 146.

²¹⁰ SEMPRÚN, Jorge. La aventura fraternal. El País, Madri, 15 dez. 2001, sup. lit. Babélica, pp. 14-15. *Apud*. OLIVEIRA, op. cit., p. 83.

preservado, pois a narrativa gira em torno do conflito e não da solução; e uma parte intermediária, na qual ocorre a transição entre as outras duas.²¹¹

A primeira parte, *A Ilusão Lírica*, descreve o clima de euforia e o entusiasmo revolucionário que dominava os primeiros dias do conflito. A aparente desordem das manifestações dos milicianos e as ações heróicas de grupos isolados manifestariam a ineficácia militar desses grupos, mesmo com suas conquistas expressivas. O último capítulo dessa parte termina com a tomada de Toledo pelos nacionalistas e culmina com a fuga dos milicianos e com o fuzilamento do personagem Hernández, um capitão republicano sem qualquer tipo de ideologia senão a libertação dos Espanhóis do jugo de Franco, a tomada da cidade e o fuzilamento simbolizam, segundo Oliveira, o fim do idealismo²¹². O nome da segunda seção da primeira parte, *O Exercício Apocalipse*, revela uma atmosfera de gritos, hinos, e manifestações da população nas ruas que comovem o homem, desperta a fraternidade lírica e impulsiva, porém de desorganização que, ao mesmo tempo em que impulsiona a população para a luta, destrói a revolução.

A segunda parte, *O Manzanares*, é a transição para a organização dos combatentes. É o momento em que Malraux relata o abandono de Madri pelo governo republicano no início do conflito, em 1936, quando a cidade estava ameaçada, e narra também os ataques aéreos dos insurretos que a cidade sofreu.

A última parte possui o mesmo título do romance, *L'Espoir*, e trata da organização das tropas republicanas que começa a traduzir-se em resultados, gerando uma esperança de vitória final.²¹³ Malraux, por ter escrito a obra antes mesmo da guerra terminar, não sabia do fim trágico que ela teria. Portanto, o livro termina com “a expectativa da vitória e um caminho novo aberto diante do exército já constituído”²¹⁴, organizado.

O encadeamento entre um capítulo e outro ocorre através do recurso da justaposição, para que o leitor tenha uma visão global e descontínua do conflito. Conforme aponta Edson Silva²¹⁵, a alternância de cenas sugere simultaneidade entre dois momentos do combate na narrativa – lembrando a técnica cinematográfica –, e estão organizadas em torno dos temas de reflexão que formam os núcleos da obra – Apocalipse e Organização – contestando a linearidade do discurso narrativo. Duas

²¹¹ OLIVEIRA, op. cit., p. 80.

²¹² Ibid., p. 80.

²¹³ Ibid., p. 81.

²¹⁴ GAROSCI, op. cit., p. 310.

²¹⁵ SILVA, op. cit., p. 27.

situações espaciais distintas que são apresentadas como um jogo de câmeras em que dois episódios se superpõem no tempo.

Nesse jogo, as cenas alternam entre ação e reflexão, aproveitando-se da dicotomia espacial exterior/interior. As cenas de ação ocorrem no exterior (cenário da ação) e as de reflexão ocorrem no interior (cenário da discussão). Olhar para o mundo exterior é um elemento de integração entre os dois espaços (planos), e a subjetividade do personagem é o filtro pelo qual vemos as ações.²¹⁶ A oposição apocalipse *versus* organização se traduz na euforia desorganizada dos primeiros tempos da guerra em oposição à necessidade de organizar um exército regular para combater o fascismo e defender a República²¹⁷. As cenas de reflexão alternam planos que permitem ao leitor perceber as discussões sem ser afastado do combate.

[...] a ação não avança linearmente e tampouco os conflitos deixados em aberto são solucionados no decorrer da narração, pois, no percurso histórico, os personagens desaparecem e morrem. A continuidade é estabelecida pelos personagens principais (funcionalmente necessários ou ideologicamente representativos) que dão uma coerência progressiva ao relato.²¹⁸

Sobre os personagens, não é possível identificar um protagonista principal clássico (quanto à centralidade, ou responsável por dar o tom à dinâmica dos acontecimentos), o herói tradicional é substituído por um grupo de personagens recorrentes que valorizam o sentido da coletividade²¹⁹. Todos são combatentes com personalidades fortíssimas, mas bastante diversos que ditam um jogo de discussões ideológicas ou simplesmente humanas, todavia sempre pertinentes e enriquecedoras. Malraux cria em sua obra uma multiplicidade de episódios, de personagens e uma multiplicidade espacial, que traduz a condição humana através da visão fragmentada do combate²²⁰; conforme Garosci, seus personagens possuem um tom didático e demonstrativo dos princípios revolucionários²²¹.

O espaço no qual se desenvolve a ação é caracterizado por Malraux de uma forma que não contribui para a determinação espacial. Todavia, traduzem o clima da

²¹⁶ SILVA, op. cit., p. 30.

²¹⁷ Ibid., p. 28.

²¹⁸ OLIVEIRA, op. cit., p. 81.

²¹⁹ FREITAS, 1986/1987, op. cit., p. 149.

²²⁰ SILVA, op. cit., p. 37.

²²¹ GAROSCI, op. cit., p. 307.

obra, o entusiasmo dos combatentes ou ainda a fatalidade da guerra²²². Suas descrições possuem, por diversas vezes, um caráter simbólico e uma espécie de motivação sensorial que estabelecem a atmosfera da cena.²²³ Essa atmosfera é o elemento de coesão da narrativa, pelo qual “cada personagem-narrador nos faz ver através do seu ponto de vista, a evolução e a consequência do bombardeio [em Madri]”²²⁴. A atmosfera das cenas de ação é evocada a partir dos sentidos: cheiros, sons, cores, gostos, luz e sombra que descrevem o clima de cada capítulo. Contudo, as batalhas nas ruas “são descritas com riqueza de detalhes e os nomes dos lugares (ruas, praças, bairros, edifícios) por onde passavam as milícias e as tropas do governo nos guiam dentro das cidades espanholas”.²²⁵

Las imágenes de L'espoir son instantes de tiempo, sin antes ni después. Malraux construye su novela con átomos temporales que plasman la vida de unos personajes efímeros y libres que carecen de porvenir determinado. Esta sucesión de instantes lleva consigo la trágica idea de vacío. En semejante atomización del tiempo, la duración sólo se experimenta a través de los instantes. Las horas de los hombres que viven la guerra son horas llenas y completas en que las que todos los instantes son utilizados y vividos. El tiempo de guerra es el tiempo máximo que contiene todos los instantes. Pasado y futuro están fuera de juego ya que no tienen relación con la esencia del ser ni con la esencia del tiempo.²²⁶

As imagens criadas por Malraux ilustram a presença e a evolução dos debates no transcorrer do livro que, por sua vez, colaboram para a unidade da narração, sobretudo porque as cenas de ação ilustram os temas tratados.

3.4 Anarquistas no texto literário de Malraux

Ao escrever sobre a tragédia espanhola, Malraux reconhece a matéria histórica e a utiliza para expressar suas opiniões a respeito do conflito. Nesse sentido, o escritor não se esquece de um dos importantes protagonistas políticos dos acontecimentos espanhóis nos primeiros meses de guerra, os anarquistas. Pelo contrário, a composição

²²² SILVA, op. cit., p. 38.

²²³ Ibid., p. 43.

²²⁴ Ibid., p. 33.

²²⁵ Ibid., p. 213.

²²⁶ VIÑALS, Carole. **André Malraux y Max Aub: dos visiones de la guerra civil española**. In: CUEVAS, Manuel Bruña et all. (Orgs.) *La cultura del otro: español en Francia, francés en España*. Sevilla: APFUE, SHF, Departamento de Filología Francesa de la Universidad de Sevilla. 2006 pp. 746-747.

escolhida para estruturar sua narrativa permitia e necessitava uma abrangência de pontos de vista a respeito dos temas de sua obra, ou, como Silva avaliza:

[...] sua estrutura exige, para a coerência técnica, a pluralidade espacial e de cenas e a diversidade de personagens e pontos de vista para revelar a angústia do homem diante de seu próprio destino, diferentes pontos de vistas revelam diferentes lados dessa angústia.²²⁷

Tais pontos de vista possibilitam que o leitor a conheça a diversidade de visões de mundo e do microcosmo da guerra; assim, *A Esperança* se torna um caleidoscópio de olhares e percepções sobre o conflito²²⁸. Edson Silva complementa ainda que a variação de perspectivas permite diferentes efeitos na descrição e possibilita ver o mundo do romance através dos personagens, que fornecem “vários aspectos do mesmo drama e multiplicam as possibilidades de apreensão dos fatos narrados”²²⁹. Desta forma, não existe um narrador onisciente, o que permite uma descrição viva na qual cada personagem é também narrador e vê as ações por meio de sua personalidade e seus próprios problemas éticos.²³⁰

Além disso, Malraux, ao utilizar dessa multiplicidade de pontos de vista para estruturar sua narrativa, reconhece

[...] que la denominada anarquía española es en realidad no sólo una dirección política, sino una dimensión de España, y también del espíritu humano, y que por eso no se puede hacer, de la disciplina y de la indisciplina, una cuestión puramente política, sino que dentro se encuentra psicología e historia.²³¹

Na alternância de cenas de ação e reflexão, há a apresentação do ponto de vista anarquista a respeito das ações que são relatadas por Malraux. A presença de anarquistas no texto de Malraux é bastante significativa. O escritor tinha por objetivo mostrar a necessidade da organização do apocalipse, referido na segunda seção da primeira parte, ou seja, adotar uma linha política capaz de organizar e disciplinar o entusiasmo revolucionário inicial. A primeira parte do livro, *A Ilusão Lírica*, é composta pela narração de múltiplos combates nos quais reina certa anarquia e culmina com a organização de um exército após a vitória na batalha de Guadalajara. A esperança só

²²⁷ SILVA, op. cit., p. 46.

²²⁸ Ibid., p. 46.

²²⁹ Ibid., p. 54.

²³⁰ Ibid., p. 54.

²³¹ Ibid., p. 303.

poderia nascer da organização da ilusão lírica e do apocalipse²³². Já no capítulo de abertura da obra – que é a narração da noite de 18 para 19 de julho de 1936 em Madri, onde os personagens Ramos, um militante comunista e Manuel²³³, ex-engenheiro e membro do Partido Comunista, estão na estação telefônica de Madri tentando descobrir quais cidades permanecem fiéis ao governo e quais foram tomadas – é mencionado o fato de a Federação Anarquista Ibérica (FAI) distribuir armas aos operários para defender a República. No segundo capítulo, único a relatar ação em Barcelona, a presença da organização é ainda mais marcante. E dois dos personagens apresentados, inclusive, são anarquistas: Negus e Puig.

Negus comanda os anarquistas e é membro da FAI e do Sindicato dos Transportes e distribui armamento que, segundo suas próprias palavras, foram “gentilmente cedidos aos companheiros anarquistas pelos senhores fascistas”²³⁴, referindo-se à expropriação de armas realizada por grupos anarquistas diante da omissão e lentidão na distribuição de armas por parte das autoridades republicanas locais, as quais temiam armar os setores populares.

O Negus procurou um café, telefonou para o jornal anarquista. Estavam, de fato, armando o povo: mas os anarquistas, até o momento, tinham recebido somente sessenta revólveres. “Melhor pegar por conta própria nos navios de guerra”.²³⁵

O outro personagem, Puig, luta para recuperar o Hotel Cólón ao lado do Coronel Ximénes, da Guarda Civil, e acaba morrendo ao destruir uma barricada inimiga. A multiplicidade de pontos de vista aparece também para demonstrar as disputas entre os grupos que os personagens, de certa forma, representam. Ao narrar a recuperação do Hotel Cólón Malraux escreve:

Pela primeira vez liberais, homens da UGT e da CNT, anarquistas, republicanos, sindicalistas, socialistas, corriam juntos contra as metralhadoras inimigas. Pela primeira vez, os anarquistas tinham votado, para conseguir a liberação dos prisioneiros das Astúrias. Eram sangues asturianos misturados que formavam a unidade de Barcelona e a

²³² FREITAS, 1986/1987, op. cit., pp. 147-148.

²³³ Na abertura da novela, ele está totalmente envolvido na ação, ainda é muito individualista. Gradualmente ele fez o difícil processo de aprendizagem de comando e as responsabilidades que ela acarreta.

²³⁴ MALRAUX, André. **A Esperança**. Rio de Janeiro/São Paulo: Editora Record, 2000 p. 26.

²³⁵ Ibid., p. 28.

esperança de Puig de manter esta auriflama rubro-negra, enfim desfraldada e que até então tinha sido apenas uma bandeira secreta.²³⁶

O escritor estava ciente das disputas e contradições no interior do Governo da Frente Popular, contudo a ilusão lírica mencionada anteriormente reuniu uma diversidade de homens com seus diferentes pensamentos em torno de um objetivo comum.

Aldo Garosci aponta ainda que a presença das massas nas lutas do início da guerra é abordada por Malraux como “una visión no genérica de la realidad de las pasiones de la masa, que pueden venir estimuladas pero no determinadas por la pertenencia a una determinada parte política”²³⁷. Nesse sentido, é possível compreender o a fala de Ramos, que conta para Manuel porque abandonou o anarquismo e se tornou comunista:

- Por que você se tornou comunista Ramos?

Ramos refletiu:

- Porque eu envelheci...

“Quarenta e dois anos não é muito velho. Mas quando eu era anarquista, gostava muito mais das pessoas. O anarquismo para mim, era o Sindicato, mas era sobretudo a relação de homem a homem. A formação política de um operário só se torna pessoal mais tarde: no começo, é uma questão de influencias...”²³⁸

Segundo essa linha de raciocínio, a formação política só acontece com a maturidade. O anarquismo, portanto, seria a primeira fase, romanesca, da formação política de Ramos. É preciso levar em conta que, mesmo pretendendo abordar diversas visões de mundo e da guerra, “André Malraux había sido desde hacía tiempo un compañero de viaje del partido comunista”²³⁹. Portanto, ao defender a causa republicana, seja como homem de ação ou como intelectual, ele alinhou-se aos comunistas na Espanha. Nesse sentido, a necessidade de organização é tema recorrente nas reflexões a respeito da guerra em seus primeiros meses.

No último capítulo da primeira parte, Magnin, dissidente russo e líder da aviação republicana, e Vargas, combatente e aviador, discutem o andamento da revolução apontando os perigos, ameaças e a necessidade de organização. Vargas elogia a paixão dos milicianos, porém destaca que lhes faltam técnica:

²³⁶ MALRAUX, André. op. cit., p. 31.

²³⁷ GAROSCI, op. cit., p. 304.

²³⁸ MALRAUX, op. cit., p. 85.

²³⁹ QUEIPO DE LLANO, op. cit., p. 252.

- Pense nesta jornada, Magnin: com seus seis aviões, uma pequena expedição colonial como você disse, vocês pararam uma coluna. Com suas metralhadoras, a coluna arrasou os milicianos e tomou Badajoz. Considere que eles não eram covardes, esses milicianos. Essa guerra será uma guerra técnica e nós estamos a estamos conduzindo tratando apenas de sentimentos.²⁴⁰

Magnin é provavelmente o personagem que possui mais traços semelhantes aos de Malraux. Embora os detalhes biográficos não sejam iguais, o seu papel na guerra lembra o de Malraux: como o autor, veio da França para liderar um esquadrão da Força Aérea Internacional. Ambos optam pela ação e defendem a necessidade de um combate eficaz.

Com essa cena de reflexão fica claro que os personagens afirmam existir uma evolução do conflito que está ligada à intervenção do Partido Comunista e técnica e organização que beneficiariam a luta. A posição dominante na narrativa ainda é aquela alinhada com os comunistas: “- O povo é magnífico, Magnin, magnífico! – disse Vargas – Mas é impotente”²⁴¹. A personagem acrescenta ainda uma fala muito significativa.

Meu caro senhor Magnin, nós somos apoiados e, ao mesmo tempo, envenenados por dois mitos bastante perigosos. Primeiro os franceses: o Povo – com letra maiúscula – fez a Revolução Francesa. [...] A revolução russa complicou ainda mais as coisas. Politicamente, ela é a primeira revolução do século XX; mas é preciso notar que, militarmente, ela é a última do século XIX. Nada de aviação, nem de tanques do lado czarista, nada de barricadas do lado revolucionário. Como nasceram as barricadas? Para lutar contra as cavalarias reais, já que o povo nunca teve cavalaria. Hoje, a Espanha está coberta de barricadas – contra a aviação de Franco.²⁴²

A ilusão lírica do anarquismo não seria capaz de vencer a guerra. Entretanto, Magnin rebate a tese de Vargas com a seguinte frase: “Os homens não enfrentam a morte em nome da técnica e da disciplina”²⁴³. Sutilmente Malraux coloca em cheque o próprio entendimento em relação aos rumos da guerra.

Já na segunda seção, *O Exercício do Apocalipse*, a ilusão lírica é transformada em apocalipse, ou seja, a paixão revolucionária dá lugar ao caos, à desorganização dos combatentes, levando a República à derrota. O personagem Garcia, um intelectual que aparece constantemente ao lado de Scali, outro intelectual que assume o comando no

²⁴⁰ MALRAUX, op. cit., p. 108.

²⁴¹ Ibid., p. 108.

²⁴² Ibid., pp. 108-109.

²⁴³ Ibid., p. 109.

lugar de Magnin quando este se ausenta, chega a Toledo e pergunta quem comandava os milicianos na cidade:

- Quem você acha que comanda?... Todo mundo... Ninguém. Você está rindo...
- Eu rio sempre, é um tique alegre. Quem dá as ordens?
- Os oficiais, os loucos, os delegados das organizações políticas e outros que esqueci...²⁴⁴

Fica claro que o apocalipse está marcado pela desorganização e pelo desentendimento entre as forças políticas em jogo na defesa da República. E dentro das forças políticas, a crítica ao anarquismo.

- Antes de tudo, meu comandante, para ser socialista ou comunista, ou membro de nossos partidos liberais, é preciso um mínimo de garantias; nenhuma novidade; mas o que você quer? Para nós é mais grave que todo o resto: cada vez que prendemos um falangista ele tem com ele uma carteira da CNT! Há anarquistas de valor, como esse camarada que está atrás de nós, por exemplo. Mas enquanto o principio da porta aberta persistir, todas as catástrofes entrarão por essa mesma porta!²⁴⁵

Conforme é possível observar no diálogo que anterior, entre Garcia e Hernandez, nem todos aqueles que se dizem anarquistas, o são verdadeiramente. Mais adiante um anarquista em uma barricada é abordado e seu aspecto burlesco é destacado, com o chapéu mexicano e os ares de Pancho Villa deixando claras as ideias expressas anteriormente: todos podem se dizer anarquistas, todos podem entrar para as organizações anarquistas, porque não são necessárias ideias, e sim sentimentos. A indisciplina e a insubordinação, marcas dos anarquistas na perspectiva do texto malruxiano justificam a necessidade e a emergência da organização e da disciplina para alcançar a vitória. Nesse mesmo sentido, aponta o historiador Ramón Tamames, que os anarquistas propagaram o terror vermelho em toda a Espanha republicana²⁴⁶.

No quarto capítulo da segunda seção, ainda da primeira parte, ocorre outra cena de reflexão na qual Negus expõe seus princípios anarquistas aos companheiros que o questionam sobre seus valores. Negus se afirma vegetariano e critica o comunismo.

- Não somos cristãos coisa nenhuma! Vocês sim, vocês se transformaram em curas. Eu não digo que o comunismo se transformou numa religião; mas digo que os comunistas estão se transformando em

²⁴⁴ MALRAUX, op. cit., p. 117.

²⁴⁵ Ibid., p. 117-118.

²⁴⁶ TAMAMES, op. cit., p. 275.

curas. Ser revolucionário, para vocês, é ser esperto. [...] Vocês estão sendo comidos pelo Partido. Comidos pela disciplina. Comidos pela cumplicidade: para aquele que não está com vocês, vocês não têm mais honestidade, nem deveres, nem nada. Vocês não são mais fiéis. Nós, depois de 1934, nós fizemos sete greves só por solidariedade – nem um objetivo material sequer.²⁴⁷

Negus é o apelido de Sils, um proletário que se envolveu em ações violentas e com um passado político que lhe valeu vários anos de prisão. Sua desconfiança e até desprezo para com todas as formas de disciplina são enfatizados. Ele considera a ordem e a hierarquia como valores fascista e acredita que, como outros anarquistas, o modo de vida é fator de distinção dos inimigos. Para ele, se não forem praticados os valores pelos quais luta no momento do confronto, a luta não tem sentido. Neste sentido, o sociólogo francês Daniel Guérin aponta que na Espanha dos anos 1930:

[...] o naturismo e o vegetarianismo contavam numerosos adeptos nas suas fileiras, nomeadamente no meio camponês do Sul. Estes modos de vida eram encarados como susceptíveis de transformar o ser humano e de prepará-los para a sociedade libertária.²⁴⁸

Malraux aprofunda a reflexão a respeito das contradições das forças políticas em defesa da República ao dar voz a um anarquista que critica a postura comunista. Mas logo em seguida o autor rebate tal acusação utilizando a figura de outro protagonista, Pradas, quem afirma que apenas o exército poderia salvar a República e o proletariado. O importante nesse diálogo é perceber que Malraux, ao mesmo tempo em que dá voz aos diversos pontos de vista acerca da guerra, o faz de forma cautelosa, mas sem deixar de confrontá-los.

Em outra passagem Negus se defende das diversas acusações que os anarquistas sofrem ao longo da obra e da História e do próprio processo histórico do conflito:

- É melhor não passar o tempo todo com o ar de quem considera os anarquistas como um bando de malucos. Há anos que o sindicalismo espanhol realiza um trabalho sério. Nós não somos cento e setenta milhões, como vocês; mas se o valor de uma ideia é medido pela quantidade de gente, os vegetarianos são mais numerosos no mundo que os comunistas, mesmo contando os russos. [...] Eu vi uma peça

²⁴⁷ MALRAUX, op. cit., p. 188.

²⁴⁸ GUÉRIN, Daniel. **O Anarquismo: da doutrina à ação**. Rio de Janeiro: Germinal, 1968 p. 131.

comunista em que havia uns anarquistas: parecidos com o quê? Com os comunistas vistos pelos burgueses.²⁴⁹

Os comunistas reproduzem com os anarquistas aquilo que lhes é atribuído pela burguesia em outros contextos: as caracterizações, a perseguição, a visão de desordem e perigo. Ainda no mesmo capítulo, após a saída de Negus, a conversa continua a respeito dos anarquistas: para os outros personagens os anarquistas “estão embriagados de uma fraternidade que eles próprios sabem que não pode durar assim”²⁵⁰. Para eles, a anarquia é a adolescência da revolução e precisa crescer e amadurecer para tornar-se concreta.

Já na última parte do livro, Malraux coloca anarquistas, comunistas, socialistas e republicanos lado a lado diante da morte, da tragédia que se aproxima. E dentro dessa lógica, Negus perde a esperança na Revolução. Os meses iniciais da guerra se foram, a ilusão lírica que havia dado lugar ao apocalipse não passa de uma lembrança distante, o que resta é a luta contra o fascismo.

Há anarquistas no governo; outros, em Barcelona, defendem asperamente doutrina e posições. Durruti morreu. O Negus viveu tanto tempo da luta contra a burguesia, que vive sem problemas da luta contra o fascismo: as paixões negativas sempre foram as suas. E, no entanto, não funciona mais.²⁵¹

Malraux apresenta um dilema. A organização é fundamental para o triunfo dos combatentes, não obstante acarreta, em virtude dos princípios do Partido Comunista, a solidão do homem, que se torna vítima do partido, prisioneiro da ideologia. Por isso a abertura para a presença de pontos de vista diversos e da própria crítica aos homens do partido. Algumas palavras-chave que se repetiram em *A Esperança*, como fraternidade, dignidade, ação, aventura, solidariedade, e inúmeros questionamentos humanos, revelam o espírito de uma obra influenciada pela época e com intenções políticas e práticas definidas. Pois, conforme Silva, os protagonistas são a massa e a revolução, sendo dois tipos constantes de revolucionários: o dirigente e o terrorista²⁵² (agente do apocalipse).

²⁴⁹ MALRAUX, op. cit., p. 190.

²⁵⁰ Ibid., p. 193.

²⁵¹ MALRAUX, op. cit., p. 392.

²⁵² OLIVEIRA, op. cit., p. 211.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

A primeira metade do século XX foi marcada pela produção literária em que as doutrinas políticas e ideológicas tiveram importante evidência. O motivo para tal engajamento de toda uma geração foi o fato de essa metade do século ter presenciado duas guerras mundiais, a expansão fascista pela Europa e a Guerra Civil na Espanha. Este último gerou intenso debate e sobre o qual ainda persistem delicados desdobramentos. Também sobre ele continuam sendo produzidas muitas publicações, geralmente emolduradas em fortes polêmicas.

Para los intelectuales de todo el mundo la guerra civil española vino a desempeñar un papel semejante, en los años treinta, al que tuvo la guerra del Vietnam en los sesenta y setenta. Lo importante de ella es que parecía literalmente imposible que ninguna persona (y menos un intelectual) careciera de postura respecto de lo que ocurría en España. George Orwell escribió que tomar las armas en el conflicto español le parecía la única postura posible.²⁵³

E assim foi. A postura majoritária assumida entre os intelectuais foi de defender a República, sua legalidade, o Governo da Frente Popular e o antifascismo, e levou muitos deles, a lutar nas frentes de batalhas. Movidos pela paixão e imersos na tensão ideológica do conflito, muitos deles escreveram sobre suas experiências e suas reflexões a respeito da guerra. Romances, poemas, canções, e outras formas de manifestação artística foram deixadas como herança para que não se apague da memória a importante luta travada contra o fascismo. Um ponto comum entre essa produção tão diversificada é o caráter romântico que comumente é utilizado para caracterizar o conflito. Os embates travados entre os *nacionales* e os republicanos socialistas, comunistas, anarquistas e democratas são retratados “sob uma aura de paixão e nostalgia ao mesmo tempo”²⁵⁴.

Contudo, defender a República também implicava em posicionar-se em relação aos seus embates internos. Segundo Queipo de Llano,

[...] no ha de pensarse que la beligerancia política del intelectual fuera un fenómeno inducido desde una ideología concreta sino que constituía un rasgo muy marcado y característico del momento en el que coincidían y convivían ideologías diversas.²⁵⁵

²⁵³ QUEIPO DE LLANO, op. cit., p. 239.

²⁵⁴ MARTIN, op. cit., pp. 16-17.

²⁵⁵ QUEIPO DE LLANO, op. cit., p. 241.

Conforme foi possível observar nesse trabalho, boa parte dos intelectuais que lutaram na Espanha defendendo a República demonstraram simpatias ou estavam alinhados com o comunismo, representado pelo Partido Comunista Espanhol. A organização de suas atitudes coletivas esteve, sobretudo, “en manos de los comunistas”²⁵⁶. Por essa razão, durante muitos anos a participação de outros grupos na defesa da República e na luta contra o fascismo teve sua importância diminuída, caso dos anarquistas e suas organizações. Contudo, estudos historiográficos recentes não deixam dúvidas sobre a importância e o protagonismo que os mesmos tiveram na defesa da República, e no enfrentamento com o fascismo. E ainda há seu papel e iniciativa de promover um processo revolucionário libertário, durante os primeiros meses da guerra civil, nas regiões da Catalunha e Aragão. Tal feito constitui um dos acontecimentos que geram, até hoje, discussões na análise e nas reivindicações sobre a Guerra Civil Espanhola.

Grande parte dos escritores “uniram-se ao povo, utilizando como arma as palavras para atuar em favor do homem, da dignidade, da solidariedade, despertando a consciência ideológica”²⁵⁷ e, nesse sentido, deixaram vestígios de seus sentimentos enquanto testemunhas do conflito. Nesse contexto, destacaram-se André Malraux e Ernest Hemingway, objetos de estudo do presente trabalho. A partir da análise de suas obras literárias foi possível perceber as posições tomadas por ambos e suas perspectivas sobre o conflito espanhol de forma geral, e sobre a relação tensa entre comunistas e anarquistas, tanto no que diz respeito sobre métodos utilizados, quanto sobre objetivos na guerra de forma geral.

O romance de Hemingway, *Por Quem os Sinos Dobram*, expressa um posicionamento em favor da República, deixando entrever, entretanto, certa crítica, ainda que sem muita reflexão política, ao Partido Comunista, apesar da simpatia que o escritor tinha com ele e de instrumentalizá-lo ao fundamentar a crítica aos anarquistas. É notória também a inexistência de voz para os libertários em seu romance, seja por não haver nenhum personagem que os represente, seja por aparecerem apenas como menção de lembranças ou obstáculos a serem superados para que o objetivo do protagonista Robert Jordan possa ser devidamente alcançado. E quando mencionados, são caracterizados como arruaceiros, bêbados, indisciplinados e prejudiciais à estratégia de lutar pela vitória.

²⁵⁶ QUEIPO DE LLANO, op. cit., p. 241

²⁵⁷ OLIVEIRA, op. cit., p. 211.

A questão da disciplina é tratada com bastante ênfase por Hemingway; e a ela atribui o sucesso ou o insucesso da luta republicana.

André Malraux, por sua vez, utiliza a multiplicidade de pontos de vista em sua obra com o propósito de refletir sobre seus anseios quanto à condição humana. Sendo assim, os libertários ganham voz e aparecem, inclusive, como personagens do romance. Apesar disso, ainda é clara a posição favorável ao Partido Comunista²⁵⁸. Entretanto, a obra de Malraux apresenta um dilema: a organização. Para ele, a vitória republicana só seria possível com a organização do Apocalipse – termo cunhado pelo autor para descrever os primeiros meses da guerra em que reinava o clima agitado, de desorganização do poder institucional e de disputas político-ideológicas. Caso contrário, a derrota seria inevitável. Porém, Malraux não assume uma postura dogmática em relação a isso. Para ele, a fé cega no partido acarreta a solidão do homem²⁵⁹. Como reflexo de sua crítica, o personagem Scali, no final, se torna mais anarquizante, quase anticomunista (nas palavras de Edson Silva)²⁶⁰. No entanto,

[...] la tesis principal de su novela parece consistir en la defensa de los postulados estratégicos del partido comunista respecto de la revolución española. De ahí que la primera parte de la obra se titule «La ilusión lírica» aludiendo al revolucionarismo de los anarquistas, mientras que la tercera tenga un título que se identifica con lo que se puede entender como la tesis de los comunistas, es decir, la necesidad de «organizar el apocalipsis»²⁶¹.

Concluo, portanto, que os anarquistas, apesar de sua importância no contexto, tiveram, na representação literária, a participação no conflito diminuída ou deturpada, assim como seus princípios e valores. Diferentemente de Hemingway, quem praticamente ignora qualquer contribuição anarquista, Malraux, procura apresentar a luta em defesa da República em todas as suas cores e ideologias sem julgar precipitadamente nenhuma delas, apesar de inferir juízos de valores a partir das premissas comunistas. Não é possível atribuir tais distorções à ingenuidade ou à ignorância, elas estão calcadas em um contexto em que a hegemonia do Partido Comunista se firma na desestabilização e no silenciamento e condenação dos ideais libertários. Por esta razão, é possível cunhar um termo para descrever a prática do Partido Comunista em relação aos anarquistas: o anti anarquismo. Cabe lembrar, porém,

²⁵⁸ André Malraux, ao contrário de Hemingway, foi membro do Partido Comunista na França.

²⁵⁹ SILVA, op. cit., p. 99.

²⁶⁰ Ibid., p. 101.

²⁶¹ QUEIPO DE LLANO, op. cit., pp. 252-253.

que esta percepção também foi acompanhada pela maioria socialista e pelos partidos democrático-burgueses, nacionais ou regionais, que compunham a Frente Popular.

Anarquistas e comunistas disputaram de longa data o movimento operário. A Espanha e, particularmente a Guerra Civil, serviram de palco para tal embate, na medida em que ambos tinham projetos diferentes e antagônicos para o andamento da guerra. Assumindo posições e alcançado, rapidamente, influência no governo devido a ajuda soviética, o Partido Comunista não poupou esforços na propaganda contra os anarquistas (e também contra as pequenas facções trotskistas). A eficácia dessa ação política pode ser verificada, também, nas obras analisadas, nas quais tanto Hemingway quanto Malraux criticam-nos, atribuindo-lhes adjetivos desqualificadores, como fez Hemingway, ou atribuindo-lhes um caráter romântico, ilusório e, portanto, inconsequente, como fez Malraux.

Evidentemente, este trabalho compreende suas limitações e entende que suas possibilidades não foram esgotadas. Ainda há muito que pesquisar sobre os anarquistas na guerra, bem como a forma em que foram representados por uma literatura testemunhal ou ficcional. Na prática, este trabalho foi apenas uma primeira experiência no sentido de vislumbrar as ricas possibilidades e potencialidades do uso da Literatura como fonte para entender os embates político-ideológicos que tiveram lugar na Guerra Civil Espanhola.

As obras de Hemingway e Malraux constituem, nesse sentido, fontes de singular importância, pois compreendem os posicionamentos e percepções de intelectuais que, de alguma forma, estiveram engajados no conflito; quer dizer, o fato de esses escritores terem sido protagonistas do processo sobre o qual escreveram, confere, a *A Esperança* e *Por Quem os Sinos Dobram*, um grau de complexidade e qualidade que os redimensiona como registros de seu tempo.

FONTES

Fontes Primárias

HEMINGWAY, **Por quem os sinos dobram**. São Paulo: Companhia Editora Nacional, 1976.

MALRAUX, André. **A Esperança**. Rio de Janeiro/São Paulo: Editora Record, 2000.

Outras Fontes Primárias

ORWELL, George. **Lutando na Espanha e recordando a Guerra Civil**. Porto Alegre e Rio de Janeiro: Globo, 1986.

Referencias Bibliográficas

ALMEIDA, Angela Mendes de. **Revolução e guerra civil na Espanha**. São Paulo: Editora Brasiliense, 1987.

BEIGUELMAN-MESSINA, Giselle. **A República de Hemingway: Por quem os sinos dobram?** São Paulo: Perspectiva e Edusp, 1993.

BEIGUELMAN-MESSINA, Giselle. Hemingway e a Guerra Civil Espanhola. In: **Revista USP**, número 5 – março/abril e maio, São Paulo: 1990, pp.93-104. Disponível em: <http://www.usp.br/revistausp/05/SUMARIO-05.html> acesso em 10 de agosto de 2010.

BRITO, Edileide. O Desdobramento dos Si(g)nos. In: **Revista Voz das Letras**. Concórdia, Santa Catarina, Universidade do Contestado, n. 9, I Semestre de 2008. Disponível em: http://www.nead.uncnet.br/2009/revistas/letras/ed_9.php Acesso em 30 de julho de 2010.

BURNS, Tom. Ernest Hemingway e a Guerra Civil Espanhola. In: **Revista Aletria**, jan.-jun. - n. Especial, Minas Gerais: 2009 pp. 225-236.

CERQUEIRA, João. **Arte e Literatura na Guerra de Espanha**. Porto Alegre: Zouk, 2005.

CHARTIER, Roger. **A Beira da Falésia: A história entre incertezas e inquietude**. Porto Alegre: Editora da Universidade/UFRGS, 2002.

CHARTIER, Roger. **Cultura escrita, Literatura e História: Conversas de Roger Chartier com Carlos Aguirre Anaya, Jesús Anaya Rosique, Daniel Goldin e Antonio Saborit**. Porto Alegre: ARTMED Editora, 2001.

DARNTON, Robert. **O grande massacre de gatos, e outros episódios da história cultural francesa**. Rio de Janeiro: Graal, 1986.

DARNTON, Robert. **O Beijo de Lamourette**. São Paulo: Companhia das Letras, 1990.

Entrevista com Robert Darnton. **Acervo**, Rio de Janeiro, v. 8, nº 1-2, p. 13-18, jan/dez 1995.

FREITAS, Maria Teresa de. Malraux, La Condition Humaine e a ficção histórica: Reflexões sobre as relações entre História e Literatura. **Revista de história (São Paulo)**. São Paulo: USP, 1985 n.118 jan/jun.

FREITAS, Maria Teresa de. Ficção e História: Malraux e a Guerra Civil Espanhola. **Revista brasileira de história**. São Paulo: Associação Nacional de História, 1986/1987 v.7 n.13 set/fev.

GAROSCI, Aldo. **Los intelectuales y la Guerra de España**. Madrid: Ediciones Júcar, 1981.

GOMES, Carla Renata Antunes de Souza. **De rio-grandense a gaúcho: o triunfo do avesso: um processo de representação regional na literatura do século XIX (1847-1877)**. Dissertação de Mestrado. Programa de Pós-Graduação em História/UFRGS, Porto Alegre: 2006.

GUAZZELLI, César A. Barcello. **Fatos que Realmente Aconteceram?: Considerações sobre História e Literatura**. In: SILVEIRA, Helder Gordim; ABREU, L. A. De; MANSAN, J. V. (Orgs.). História e ideologia: perspectivas e debates. 1 ed. Passo Fundo - RS: UPF Editora, 2009, v. 1, p. 369-384.

GUÉRIN, Daniel. **O Anarquismo: da doutrina à ação**. Rio de Janeiro: Germinal, 1968.

HUNT, Lynn. **A Nova História Cultural**. São Paulo: Martins Fontes, 1995.

LAJOLO, Marisa. **O que é Literatura**. São Paulo: Editora Brasiliense, 1984.

MAC GOVERN, John. A contra-revolução "comunista": A Tcheca na Espanha. In: LEVAL, Gastonl, BERTHIER, Rene, et al. **Espanha Libertária: A Revolução Social Contra o Fascismo**. São Paulo: Imaginário, 2002.

MARCHEZAN, Luiz Gonzaga. Hemingway: ficcionista e repórter. In: **Itinerários**, Araraquara, n. 29, jul/dez, 2009 pp. 407-416. Disponível em: <http://seer.fclar.unesp.br/itinerarios/issue/view/382> acesso em 07 de setembro de 2010.

MARTIN, Ivan Rodrigues. **Locus e ecos da ética libertária: A novela ideal e a propaganda anarquista espanhola**. São Paulo: Tese de Doutorado. Programa de Pós Graduação em Letras/USP, São Paulo: 2005. Disponível em: http://www.diaadiaeducacao.pr.gov.br/diaadia/diadia/arquivos/File/conteudo/artigos_teses/LinguaEspanhola/Teses/Martin.pdf acesso em 20 de outubro de 2010.

MONTSENY, Federica. **Que es el Anarquismo**. Barcelona: Editorial La Gaya Ciencia. 1976.

NEPOMUCENO, Eric. **Hemingway: Madri no era una fiesta**. Madri: Ed. Altalena, 1978.

OLIVEIRA, Clarissa Laus Pereira. **A Condição Crítica de André Malraux no Brasil e na Espanha**: recepção crítica das obras *La Condition humaine*, *L'Espoir* e *Antimémoires*. Tese de Doutorado. Programa de Pós Graduação em Letras/UFRGS, Porto Alegre: 2006.

PADRÓS, Enrique Serra. **Cultura e antifascismo na guerra civil espanhola**. UNIVERSA – Revista da Universidade Católica de Brasília. V. 5, n. 3, outubro de 1997.

QUEIPO DE LLANO, Genoveva Garcia. Los intelectuales europeos y la guerra civil española. **Espacio, tiempo y forma**. Serie V, Historia contemporánea. Año 1992, n. 5, pp. 239-256 Disponível em: <http://e-spacio.uned.es/fez/view.php?pid=bibliuned:ETFSerie5-98736987-C65C-5ADC-CB5F-F5ADA766D0E4> acesso em: 01/09/2010.

SILVA, Edson Rosa da. **As (Não-)Fronteiras Espaço-Temporais em L'Espoir de André Malraux**. Rio de Janeiro: Ed. Rio, 1978.

SIMONOV, Konstantin Mikhailovich. Ernest Hemingway, combatente da guerra espanhola. In: **Oitenta**. Porto Alegre N. 4 (1980), pp. 233-240.

SOLER, Manuel Aznar. **II Congreso Internacional de Escritores Antifascistas (1937)** Vol. II: Pensamiento literario y compromiso antifascista de la inteligencia española republicana. Barcelona: Editorial Laia, 1978.

TAMAMES, Ramón. **Historia de España** Alfaguara VII – La República, La Era de Franco. Madrid: Alianza Alfaguara, 1983.

THOMAS, Hugh. **A Guerra Civil Espanhola**. V. 2. Rio de Janeiro: Editora Civilização Brasileira, 1964.

THUILLIER, Guy; Jean. TULARD. **Cómo preparar un trabajo de historia**. Métodos y técnicas. Barcelona: Oikos-tau (colecc. ¿qué sé?), 1988.

VILAR, Pierre. **A Guerra da Espanha**. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1989.

VIÑALS, Carole. **André Malraux y Max Aub: dos visiones de la guerra civil española**. In: CUEVAS, Manuel Bruña et al. (Orgs.) *La cultura del otro: español en Francia, francés en España*. Sevilla: APFUE, SHF, Departamento de Filología Francesa de la Universidad de Sevilla. 2006 pp. 745-754.