

ESTRATÉGIAS DE PODER: MILITÂNCIA INTELLECTUAL E RE-POSSESSÃO DE TEXTO EM *FOR WHOM THE BELL TOLLS**

Numa situação análoga à da obra de Jorge Luís Borges, evocado por Italo Calvino nas suas *Seis Propostas para o Próximo Milénio*, cada texto de Ernest Hemingway “duplica ou multiplica o seu espaço através de outros livros”¹, desde os da prosa não-ficcional ou das reflexões epistolares aos da ficção propriamente dita. Em *For Whom the Bell Tolls*, o romance hemingwayano mais rico em implicações histórico-políticas, o autor caracteristicamente recusa uma abordagem de mero realismo factual e constrói, de modo críptico, uma mais ampla e mais profunda rede de significados. A qual corresponde aos critérios daquela verdade ficcional e narrativa que, no critério de Hemingway, é mais verdadeira do que a própria verdade: basta considerar, a título de exemplo, a sua introdução a *The Great Crusade*, de Gustav Regler — “The greatest novels are all made-up. Everything in them is created by the writer”²; sem esquecer uma outra formulação esclarecedora que encontramos no texto introdutório à colectânea *Men at War*: “A writer’s job is to tell the truth. His standard of fidelity to the truth should be so high that his invention, out of his experience, should produce a truer account than anything factual can be. For facts can be observed badly; but when a good writer is creating something, he has time and scope to make it of absolute truth”³.

* Texto da comunicação apresentada no XVII Encontro da Associação Portuguesa de Estudos Anglo-Americanos (APEAA), Aveiro, 14-16 de Março de 1996.

¹ CALVINO, Italo — *Seis Propostas para o Próximo Milénio (Lições Americanas)*, trad. José Colaço Barreiros, Lisboa, Teorema, 1990, p. 66.

² REGLER, Gustav — *The Great Crusade*, trans. Whittaker Chambers and Raymond Massey, New York, Longman, Green, 1940, pp. X-XI.

³ HEMINGWAY, Ernest (ed.) — *Men at War*, New York, Crown Publishers, 1942, p. XV.

Esta “verdade absoluta” — que não é simples duplicação de um real verificável, empírico ou mesmo vivencial — é conquistada em *For Whom the Bell Tolls* através de uma pluralidade de vozes e pontos de vista entrelaçados, onde sobressaem marcas do discurso do autor e outras da personagem principal, Robert Jordan. Discurso esse que imprime ao texto uma multiplicidade de sentidos mas que, na sua essência, está organizado em torno de uma dimensão teórica de inegável centralidade no romance: a aquisição, manutenção, defesa e recuperação de poder (ou poderes). Nesta perspectiva, Robert Jordan, na sua condição de protagonista, é a personagem que mais adequadamente se presta a uma abordagem primeira dos mecanismos do poder, a nível do indivíduo e da acção individual.

Do que aqui ficou assinalado decorrem dois objectivos para o presente artigo: estabelecer a relação saber/poder em torno de Jordan como militante intelectual em *For Whom the Bell Tolls*; identificar paralelismos de saberes e poderes entre Jordan e Hemingway, por forma a tornar entendível o modo como o autor re-possui o texto.

O leitor familiarizado com a obra de Ernest Hemingway não terá dificuldade em reconhecer que, na tarefa de configurar o real, os seus textos constituem uma luta constante para organizar um mundo de ficção no incessante combate com e contra as palavras. A linguagem dá azo a que Hemingway leve ao limite aquela intuição criadora e ordenadora da sua visão do mundo que faz com que a sua obra recorrentemente aposte na sintonia com a percepção do nada e da absurdização do tempo. Há na ficção hemingwayana uma insistente perscrutação do mundo da existência ou das formas concretas, uma busca agónica daquilo que se oculta no mundo inteligível, uma obsessão que justificará o real que se impõe como destino. Em *For Whom the Bell Tolls*, a auto-consciência estoica de Jordan, em pleno teatro de guerra, deixa-se traduzir em acções de vasta consequência. Assume um trajecto e papel de herói numa obra que, no dizer canónico de Carlos Baker, pode ser classificada como “prose epic of the Spanish people”⁴. Como sabemos, segundo M. H. Abrams, o épico centra-se numa figura heróica ou quasi-divina, de cujas acções dependem o destino de uma tribo, de uma nação, ou da raça humana⁵. A tarefa de

⁴ BAKER, Carlos — *Hemingway: The Writer as Artist*, Princeton, Princeton UP, 1973, p. 247.

⁵ Ver ABRAMS, M. H. — *A Glossary of Literary Terms*, New York, Holt, Rinehart and Winston, 1981, p. 50.

Jordan — fazer explodir uma ponte atrás das linhas fascistas, algures nas montanhas do Guadarrama — não é um isolado acto de guerrilha. Não só a ponte adquire um estatuto significativo — “the point on which the future of the human race can turn”⁶ —, como o próprio Jordan é elevado à condição de herói épico. A natureza do poder que capacita um intelectual americano a militar e combater eficazmente na Guerra Civil espanhola, em plano de grande evidência, é indissociável de várias gradações de saber. Michel Foucault postula claramente a reciprocidade entre saber e poder, sem a mediação de estruturas externas, determinantes e determinadoras. Deste modo, Foucault situa as íntimas relações entre poder e saber no mesmo contexto gerador, ou seja, o campo do saber pode simultaneamente ser visto como campo de poder que mutua e reciprocamente se contaminam. Para Foucault o poder não é uma combinação de prerrogativas ou privilégios de classe mas um conjunto daquilo que designa por “micro-poderes”, criados através das relações de indivíduos e grupos numa sociedade particular: a totalidade desses “micro-poderes” constitui um macro-poder ou uma abrangente estratégia de poder⁷.

No caso de Jordan, a génese de certas formas do seu poder não é mais do que uma pluralidade de saberes. Ele é descrito no romance como um académico, um “scholar”, um homem que gosta de livros, um intelectual militante e corajoso. Enquanto professor da Universidade de Montana, Jordan especializara-se na cultura espanhola sobre a qual, de resto, escrevera um livro. É esse saber privilegiado que, juntamente com uma muito intelectual capacidade de se questionar a si próprio e ao mundo, o leva a Espanha. Remeto aqui para Jean-Paul Sartre e para a sua ideia de transformação dos “técnicos de saber” em intelectuais quando é posta em causa a sua relação com o saber que detêm⁸. É assim que o académico passa a intelectual, é assim que a atitude questionante de Jordan, a sua reflexão crítica, o conduz ao empenho na causa da república espanhola: “He fought now in this war because it had started in a country that he loved and he believed in the Republic and that if it were destroyed life would be unbearable for all those people who believed in it” (163).

⁶ HEMINGWAY, Ernest — *For Whom the Bell Tolls*, New York, Scribner's, 1940, p. 43. Futuras referências a este romance incluirão parenteticamente as respectivas páginas a seguir a cada citação.

⁷ Ver FOUCAULT, Michel — *Surveiller et punir: Naissance de la prison*, Paris, Gallimard, 1975, pp. 31, 32, 33.

⁸ Ver SARTRE, Jean-Paul — “Plaidoyer pour les intellectuels”, *Situations, VIII: autour de 68*, Paris, Gallimard, 1972, pp. 375-455.

O passo citado, juntamente com outro que combina o amor por Maria com o amor votado à causa por que luta — “I love thee as I love Madrid that we have defended and as I love all my comrades that have died” (348) — sintetiza, num certo sentido, as convicções políticas e ideológicas de Robert Jordan. É de intensidade impressionista que devemos falar à roda destas crenças, marcadamente não-doutrinárias e desviantes em relação ao jargão marxista e aos “clichés” da linguagem política coeva. Num outro momento do romance, encontramos a afirmação inequívoca do seu credo:

“You’re not a real Marxist and you know it. You believe in Liberty, Equality and Fraternity. You believe in Life, Liberty and the Pursuit of Happiness. Don’t ever kid yourself with too much dialectics. They are for some but not for you. You have to know them in order not to be a sucker” (305).

Além deste discurso individual, que expõe o “eu” num sentido profundamente subjectivo, há uma outra direcção que as reflexões de Jordan apresentam: a conciliação da sua teórica independência político-ideológica com a sua aliança, na “praxis”, com a facção comunista. Num romance onde abundam as referências a aquisições de saber, assistimos à aprendizagem que Robert Jordan faz através da doutrinação do jornalista russo Karkov, processo que quebra a inocência do protagonista na etapa inicial do seu empenhamento na Guerra Civil espanhola, quando ele era “too naive” (237), “in a sort of state of grace” (237). O que permite qualificar o seu percurso como iniciático, pontuado por certos ritos de passagem que estão na base de uma transformação, é o confronto com a dialéctica do materialismo e com aquele tipo de moralidade pragmática que Karkov veicula e que cauciona o abate daqueles que, aparentemente vinculados à causa republicana, podem instabilizar ou comprometer a eficácia de uma estratégia. Segundo Mircea Eliade, a iniciação corresponde a uma mutação pela qual o neófito se torna Outro. Só que Jordan, no plano ideológico, não se torna totalmente Outro: ao ideário de Karkov apenas vai buscar, para a sua acção na guerra, uma estratégia que se dá a conhecer como disciplina, tão imperiosa para a vitória na guerra que acaba por relativizar as franjas ideológicas.

Ser disciplinado é preparar o campo em que o saber é susceptível de ser eficazmente transformado em poder. A obsessão de Robert Jordan com a disciplina como estratégia por ele adoptada, como militante intelectual

em particular e na condução de guerra em geral, assume aquele grau de importância que pode fazer a diferença entre vitória e derrota. Daí que a sua aliança táctica provisória com os militantes comunistas (que são, como se diz na obra, profundamente disciplinados e disciplinadores) constitua uma espécie de estratégia dentro de uma outra estratégia, por forma a garantir sucesso. A Guerra Civil espanhola é para Jordan espaço de fusão, na acção, da componente intelectual e da componente pragmática, bem como ensaio para trabalhar as contradições inerentes ao hiato entre teoria e prática. “Spain was your work and your job, so being in Spain was natural and sound” (165) — assim fala Jordan para enfatizar a importância do seu saber de Espanha para a sua função de *guerrillero*:

“He was lucky that he had lived parts of ten years in Spain before the war. They trusted you on the language, principally. They trusted you on understanding the language completely and speaking it idiomatically and having a knowledge of the different places. A Spaniard was only really loyal to his village in the end. First Spain of course, then his own tribe, then his province, then his village, his family and finally his trade. If you knew Spanish he was prejudiced in your favor, if you knew his province it was that much better, but if you knew his village and his trade you were in as far as any foreigner ever could be. He never felt like a foreigner in Spanish and they did not really treat him like a foreigner most of the time; only when they turned on you” (135).

Robert Jordan, professor de espanhol, transformara em livro o seu conhecimento pré-guerra, “a good book” no dizer de Karkov (248). É de suspeitar, pelas referências em *For Whom the Bell Tolls*, que essa obra encerrasse informação especializada sobre literatura, arte, religião, história e política espanholas, bem como sobre a mentalidade e o carácter espanhóis. É esse travejamento que autoriza Jordan a aproximar o discurso da personagem Anselmo da leitura de Quevedo, apreciar o misticismo de El Greco e de São João da Cruz, discutir Quevedo, Lope de Vega e Galdós, emitir juízos sobre Cortez, Menendez de Ávila ou Miaja, considerar a morte como um sacramento-extra na mundivisão espanhola. Assim adquire o discurso de Jordan o selo da verdade e da autoridade de um saber temperado por uma experiência de génese familiar e vivencial, não intelectual: o facto de o avô do protagonista ser insistentemente evocado no romance em momentos de risco para servir de orientação e apoio tem a ver com a

sua participação numa outra guerra civil — a americana — para salvar uma outra república. E é na comparação entre guerras que Jordan também se estriba para apreender os meandros do conflito espanhol. Por outro lado, Robert Jordan descende de homens e valores de fronteiras, é portador de um *etos* e de um saber transferíveis para as montanhas do Guadarrama.

Mas o conhecimento demonstrado por Jordan relativamente a Espanha e à língua espanhola não ficou sempre isento de contestação e debate. Como é o caso do artigo “Not Spain but Hemingway”, onde o crítico e escritor espanhol Arturo Barea, salientando embora o entendimento de que Hemingway dá provas quanto às emoções do povo espanhol, por exemplo na tourada, nega esse entendimento em relação à acção colectiva na guerra e revolução, insiste na artificialidade da Espanha hemingwayana, aponta o falhanço do romance “to render the reality of the Spanish War in imaginative writing”⁹.

A possível justeza dos comentários do escritor espanhol, que conheceu pessoalmente Hemingway, fica de algum modo minado pelo próprio título do artigo — “Not Spain but Hemingway”. É que aquilo que temos em *For Whom the Bell Tolls* é a visão artística de Hemingway, a Espanha de Hemingway — do mesmo modo que há uma Espanha de George Orwell, de André Malraux, de Claude Simon, de W. H. Auden. Temos acesso, como o próprio Barea admite, à “visão real” de Hemingway, visão essa, porém, cujo vasto horizonte ficcional se vai desdobrando e que em si mesmo encerra o conceito de verdade e autonomia ficcionais. Hemingway, o artista, concede a Robert Jordan a liberdade e a autonomia para cumprir o seu destino ficcional na certeza do seu saber. Se o conhecimento factual de Hemingway em relação à Espanha e à língua espanhola pode ser questionável, já no caso de Jordan, das personagens ficcionais e da Espanha ficcionada, essa questionação esbarra como o mundo autónomo do romance, onde o real é apropriado, assimilado e transformado pelo autor e onde o protagonista age no plano da verdade ficcional. É a extrema complexidade dessa verdade que Barea parece ignorar em *For Whom the Bell Tolls*, obra eminentemente conotativa e plurivocal em que os significados, sem relação directa com os significantes, se entrecruzam em multifacetadas extensões.

Nem mesmo a relação Hemingway — Jordan que Barea detecta no romance, ou seja a relação entre o escritor e o mundo por um lado e o

⁹ BAREA, Arturo — “Not Spain but Hemingway”, *Hemingway and his Critics*, Carlos Baker (ed.), New York, Hill and Wang, 1961, p. 212.

escritor e a sua criação por outro, pode ser adequadamente abordada a partir de uma plataforma lógica ou factual. Até porque o discurso ficcional escrito foge ao seu autor e adquire uma identidade autónoma que perdura para além da morte desse mesmo autor.

É significativo que a escrita surja, na economia do romance, como imperativo projecto futuro de Robert Jordan, um modo de transmitir e prolongar um saber adquirido através da sua experiência como *guerrillero* e uma estratégia para purgar os saberes trágicos e inquietantes que, em acumulação, o fragilizam: “But my guess is you will get rid of all that by writing about it, (...). Once you write it down it is all gone. It will be a good book if you can write it” (165).

A obra imaginada, no contexto da educação de Jordan, é um livro dentro de um livro que *realmente* está a ser escrito por Hemingway (e lido por nós). Os apontamentos que o protagonista acumula para a tarefa anunciada — a explosão da ponte — transportam consigo toda a ambiguidade da tarefa de um romancista: os preparativos para a destruição da ponte correspondem aos mecanismos e às estratégias que o próprio Hemingway para si forja, no sentido de escrever o livro que só se completa quando o protagonista e demais personagens completam a missão que lhes é cometida. A educação de Jordan junto do bando de guerrilheiros é constituída por lições que tanto enviam para as necessidades de um destruidor de pontes como para as necessidades de um escritor. O que Jordan aprende é um aprimoramento de faculdades, atitudes e saberes — que não dispensa os rigores da disciplina — o que faz com que as suas reflexões, à medida que nos aproximamos do final do romance, sejam tanto suas como de Hemingway. Pilar ensina ao protagonista como contar uma história e como utilizar valores sensoriais na prosa a construir; no discurso de Anselmo, Jordan antevê um estilo — “neither the English pose of understatement nor any Latin bravado” (43); Maria apressa-se a ajudá-lo no seu trabalho — “work” —, intencionalmente não-especificado para dar lugar à ambiguidade; e ao explicar o seu complexo plano para a ponte, plano que no papel é muito simples, Jordan quase se desculpa junto de El Sordo pela parte de si que apenas em abstracto se deixa envolver na acção: “Paper bleeds little” (152).

Um autor constrói assim uma personagem que com ele partilha o trabalho criativo. Jordan enquanto personagem e Jordan enquanto Hemingway assumem uma identidade comum. Jordan projecta-se, desde o início de *For*

Whom the Bell Tolls, como o escritor daquela história que é a sua própria vida, sem se aperceber que ele é sempre um ser aprisionado na história que um outro que o habita conta e cria através dele, construindo uma ponte para a posteridade. O comentário às suas próprias ambições de escrita — “I’ll bet that will be easy” (163) — vem de um outro lado de si, que o observa e, posteriormente, o arrasta para a separação de identidades fundidas — a do destruidor de pontes e a do construtor de pontes, a de Jordan e a de Hemingway. “Don’t lie to yourself” (167) assinala o momento no romance em que Jordan entra em diálogo com aquela outra parte de si que vai ganhando dominação. O desespero que se instala na pergunta de Pilar — “Is he building a bridge or blowing one? (444) — suscita uma reacção numa das outras personagens (“He is terminating his work” (444), observa Anselmo), que permite entender o modo como Hemingway constrói uma ponte ficcionada para ser destruída e constrói o romance que está a ser escrito. Assim também se entende, consequentemente, como aquilo que vai ser destruído e aquilo que está a ser criado são uma e a mesma coisa. O fim da ponte tem necessariamente de coincidir com o fim do romance e tudo o que resta são explicações processuais: a destruição de uma ponte como metáfora adequada para o significado e custos do trajecto criador, igualmente exemplificados na experiência de outros escritores/protagonistas de Hemingway: basta pensar em Harry de “The Snows of Kilimanjaro” ou em David Bourne de *The Garden of Eden*.

A morte de Robert Jordan é o sacrifício último de um protagonista à ficção que o envolve e que lhe dá existência. O seu desaparecimento permite a Hemingway a re-posseção só para si de um texto que partilhou com um outro escritor e que por fim envia ao leitor, por forma a que este inscreva na sua própria experiência ou reflexões as complexas pontes entre arte e vida, vida e morte, tempo e eternidade. Jordan e Hemingway dividem e partilham saberes — da Espanha, da guerra, do real — que se concentram nas estratégias e no poder da palavra, da literatura, da arte. Poder sensível e perecível esse que exige em *For Whom the Bell Tolls* a morte de um escritor para que um outro (o autor, Hemingway) possa rejeitar a sua morte e sobreviver no prolongamento de outras ficções narrativas onde desdobra as suas obsessões de artista, de criador de mundos e pontes.

Estamos assim regressados a Calvino, à duplicação, à multiplicidade. Para concluir que, num certo sentido, a obra ficcional de Hemingway é um longo monólogo autobiográfico onde se reflecte a essência autocentrada de

uma visão do mundo e o carácter agónico da expressão dela, bem como o timbre intrinsecamente auto-reflexivo e auto-referencial que é o de Hemingway. A História, o real, o(s) outro(s) são incorporados na sua ficção, sem que, contudo, fiquemos inapelavelmente reduzidos à transfiguração de uma vivência íntima em mitologia pessoal.

Longe vão os tempos de Wyndham Lewis e da errónea designação do autor de *For Whom the Bell Tolls* como “the dumb ox”. Como os mais recentes estudos hemingwayanos reconfirmam, este modernista que aprendeu o seu ofício com Ezra Pound e Gertrude Stein foi um escritor que fez da ficção uma militância intelectual e que, do cerne do monólogo atrás nomeado, fez emergir uma incessante abordagem dos problemas da (sua) arte e do seu tempo, tanto na não-ficção, como, mais subtilmente, na multiplicidade de máscaras que habitam a sua ficção. E já nisso, Ernest Hemingway conseguiu iluminar algumas possessões e re-possessões da nossa pós-modernidade.

Carlos Azevedo